



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**„*Die Wand* – Marlen Haushofers Roman und die  
filmische Adaption von Julian Pölsler. Ein Vergleich  
unter gendertheoretischen Aspekten.“**

Verfasserin

Barbara Kraml, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, am 13. Juli 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages  
(Österreichstudien – Kulturen, Literaturen, Sprachen)

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Konstanze Fliedl



## Inhaltsverzeichnis

|  |     |
|--|-----|
| Einleitung .....   | 2   |
| 1. Klärung der theoretischen Herangehensweise an die Analyse der Romanadaption .....   | 6   |
| 1.1. Erläuterung zum Verständnis der Filmphilologie – Zur Literarisierung des Films .....  | 7   |
| 1.2. Davon abgeleitete Rechtfertigung der grundsätzlichen Anwendung eines<br>funktional-strukturalistischen Textbegriffes nach Stefan Volk zur Filmanalyse .....                       | 10  |
| 1.3. Erklärung der Fixierung auf die Gender Studies / die Theorien Judith Butlers<br>als Kontext der Untersuchung – Der Grundstein einer Dispositivanalyse .....                       | 18  |
| 2. Betrachtung des Transforms und in Folge der Romananalyse unter<br>diskurstheoretischen Aspekten .....   | 28  |
| 2.1. Forschungsstand zum Roman Die Wand in Hinblick auf feministische<br>Literaturtheorien und deren Weiterentwicklung .....   | 28  |
| 2.2. Analyse in Hinblick auf Kritikpunkte an der enklavisierten Frau .....   | 35  |
| 2.2.1. Umgang mit Geschlechterdifferenzen und deren (De-)konstruktion .....  | 35  |
| 2.2.2. Umgang mit Raum und dessen Dekonstruktion .....   | 36  |
| 2.2.2.1. Das Tal, die Alm und die Welt außerhalb der Wand .....  | 41  |
| 2.2.3. Die Möglichkeit von eigenständiger Sprache und einem Umgang mit<br>Performativität im (gesetzten) Raum .....  | 43  |
| 2.2.4. Das Frauenbild im historischen Kontext .....  | 44  |
| 3. Betrachtung der Transformation und in Folge der Filmanalyse unter<br>diskurstheoretischen Aspekten mithilfe von Einstellungsprotokollen für<br>ausgewählte Sequenzen / Szenen ..... | 49  |
| 3.1. Umgang mit Geschlechterdifferenzen und deren Dekonstruktion .....   | 53  |
| 3.2. Umgang mit Raum und dessen Dekonstruktion .....   | 54  |
| 3.3. Analyse der Sprache im Kommunikationskontext Gender Studies auf der<br>Ebene Inhalt und Repräsentation .....  | 58  |
| 3.3.1. Die Rolle der auditiven Ebenen .....  | 59  |
| 3.3.1.1. Ein Dialog zwischen Mann und Frau zu Filmbeginn .....   | 60  |
| 3.3.1.2. Sprachliche Ebene der Stimme aus dem Off .....  | 60  |
| 3.3.1.3. Sprachliche Ebene der Bach-Partiten für Solo-Violine .....  | 61  |
| 3.3.1.4. Ebene der Stille .....  | 68  |
| 3.3.1.5. Das Radio .....   | 69  |
| 3.3.1.5.1. Der innere Frieden aus dem Radio / „Freedom is a journey“ .....   | 69  |
| 3.3.1.5.2. Die innere Freiheit / Verweis auf Aung San Suu Kyi .....  | 70  |
| 3.3.1.6. Der Klang der Wand .....  | 76  |
| 3.3.2. Die Rolle der visuellen Ebene .....   | 77  |
| 3.3.2.1. Die Farbgebung .....  | 77  |
| 3.3.2.2. Die Rolle der Tieraufnahmen .....   | 78  |
| 3.3.2.3. Die Rolle der Landschaftsaufnahmen .....  | 87  |
| 3.3.2.4. Die Kleidung der Frau .....   | 91  |
| 3.3.2.4.1. Der menschenleere Kleiderbaum – Hinweis auf den Mangel an<br>rhizomatischem Denken im Umgang mit Gender und Sex? .....  | 94  |
| 3.4. Das Frauenbild im gegenwärtigen Kontext .....   | 96  |
| 4. Conclusio .....   | 98  |
| Literaturverzeichnis .....   | 100 |



## Einleitung

*Die Wand*, der fünfte Roman von Marlen Haushofer, gilt lange Zeit als nicht verfilmbar. Rund fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen kommt im Herbst 2012 dann doch die gleichnamige Literaturverfilmung von Julian Pölsler in die österreichischen Kinos. Der Regisseur nennt die Vorlage für seinen Leinwanderfolg sein „Lebensbuch“. Im Unterschied zur Entstehungszeit ist er mit der Einschätzung der *Wand* als Monumentalwerk nicht mehr ganz so alleine.

„Ich glaube nicht, dass mir ein solcher Wurf noch einmal gelingen wird, weil man einen derartigen Stoff wahrscheinlich nur einmal im Leben findet“, sagt die Autorin über ihr 1963 veröffentlichtes Buch in einem Interview mit der Kulturjournalistin Elisabeth Pablé.<sup>1</sup> Im selben Jahr wird es mit dem Arthur Schnitzler-Preis ausgezeichnet. Auf großartige Besprechungen in der Presse hofft Haushofer zunächst aber vergeblich, Verkaufserfolg ist das Buch zu Lebzeiten der Schriftstellerin noch keiner. Einen möglichen Grund dafür deutet die österreichische Schriftstellerin Dorothea Zeemann – stellvertretend für den Grundtenor der Intellektuellen damals – rückblickend an. Sie und ihre FreundInnen lehnen Marlen Haushofer in der österreichischen Nachkriegszeit „als provinziell und hausbacken“ ab, bezeichnen sie „als eskapistisch“. In deren Augen redet die Autorin um den tatsächlich heißen „Brei, die Probleme der 50er und 60er Jahre“ herum.<sup>2</sup> Zeemann beschäftigt sich hingegen bevorzugt mit Albert Camus und Jean Paul Sartre – dem Existenzialismus, führt Diskussionen über Faschismus und ist angetan vom revolutionären Charakter der Wiener Gruppe, für die sie sich auch engagiert.<sup>3</sup>

Es dauert eine Weile, bis sich die breite Öffentlichkeit für das Werk zu interessieren beginnt, sein kritisches Potential erkennt und auch die VorreiterInnen des Feminismus es für sich entdecken.

Bis zu einer Publikumsbefragung zu den *50 Klassikern fürs Leben*, 2001 durchgeführt vom Hauptverband des Österreichischen Buchhandels in Kooperation mit der ORF-Sendung „Treffpunkt Kultur“ und dem Magazin „Profil“, vergeht viel Zeit. Da belegt Marlen Haushofer zum Beispiel als erste Schriftstellerin in der Liste mit ihrem Roman *Die Wand* Platz 36 und

---

<sup>1</sup> Pyrker, Susanna: *Die Wand. Ein Film von Julian Roman Pölsler nach dem Roman von Marlen Haushofer. Presseheft.* [http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die\\_person\\_marlen\\_haushofer.html](http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die_person_marlen_haushofer.html) (12.7.2015). S. 13.

<sup>2</sup> Zeemann, Dorothea: *Eine Frau verweigert sich.* In: Anne Duden u. a.: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ *Texte zu Marlen Haushofer.* Frankfurt a. M.: 1986. S. 67, 69.

<sup>3</sup> Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existenzialismus. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext.* Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000, S. 121-136

rangiert damit sogar vor der von ihr verehrten Simone de Beauvoir und dem Werk *Das andere Geschlecht* auf Platz 41.<sup>4</sup>

Was ist das für eine Frau, die Zeitgenossinnen recht kalt lässt, Feministinnen begeistert und eine durchaus dekonstruktivistisch orientierte Autorin der Gegenwart zum Verfassen einer Kritik an dem von Haushofer vermittelten Bild der Weiblichkeit anregt? (Elfriede Jelinek zum Beispiel, deren Stellung zum Feminismus als „teilnehmendes Abstandhalten“<sup>5</sup> bezeichnet wird, parodiert ja die *Wand* in ihren *Prinzessinnendramen*.)

Nun, Marlen Haushofer, 1920 im oberösterreichischen Effertsbachtal geboren und dort aufgewachsen, verbringt ihre Jugend größtenteils im Internat der Ursulinen und anschließend im Gymnasium der Kreuzschwestern in der Landeshauptstadt Linz – beide Einrichtungen sind konfessionell geführt. Väterliche Strenge, die Provinz und der Katholizismus prägen die Zeit des Heranreifens. Bis zum Alter von 19 Jahren verfasst Haushofer erst einmal für sich selbst Texte. Bedingt durch den Krieg legt sie das Schreiben dann nieder und wird erst nach 1946 wieder aktiv. Da hat sie dann auch die Intention, ihr Werk publik zu machen und Geld damit zu verdienen. Die erhoffte Anerkennung erhält sie aber weder von ihrer Familie noch von den Menschen außerhalb dieser. Ausnahmen bilden Förderer wie Hans Weigel oder Hermann Hakel zum Beispiel.<sup>6</sup>

Haushofer-Biografin Daniela Strigl fasst den Werdegang so zusammen:

„Marlen Haushofer vertrat innerhalb der österreichischen Literatur einen Realismus mit gleichsam doppeltem Boden. Und sie lebte ein Doppelleben zwischen Provinz und Hauptstadt. Aus den Widersprüchen ihrer Existenz wie ihres Charakters ergab sich das Spannungsfeld, dem sie ihr Werk verdankt. Marlen Haushofer durchschaute alles und tat nichts. Sie kritisierte die Welt feministisch und blieb Hausfrau.“<sup>7</sup>

Oskar Jan Tauschinski, ein Vertrauter von Marlen Haushofer, geht noch weiter und meint: »Wirklich *erlebt* sind ihre Bücher«. 1968, im schon genannten Interview für die Reihe *Die literarische Werkstatt* des Österreichischen Rundfunks bekundet Haushofer auch:

„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. [...] - Ich bin der Ansicht, dass im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiographisch ist.“<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> HVB: *50 Klassiker fürs Leben*. [http://www.buecher.at/show\\_content.php?sid=80](http://www.buecher.at/show_content.php?sid=80)

<sup>5</sup> APA: *Am schlechtesten kommen die Frauen weg*. In: *dieStandard.at*. <http://diestandard.at/1318726209646/Elfriede-Jelinek-Am-schlechtesten-kommen-die-Frauen-weg> (22.5.2015)

<sup>6</sup> Verein Kultur Plus: *...die österreichische Schriftstellerin Marlen Haushofer. Literarische Tätigkeit*: <http://www.marlenhaushofer.at/Literarisches.htm> (22.5.2015)

<sup>7</sup> Strigl, Daniela: »*Wahrscheinlich bin ich verrückt...*«. *Marlen Haushofer – die Biographie*. Berlin: List 2008. S. 12.

<sup>8</sup> vgl. Bohren, Andreas: *Die Person Marlen Haushofer. Versuche einer Annäherung*. [http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die\\_person\\_marlen\\_haushofer.html](http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die_person_marlen_haushofer.html) (14.5.2015)

Die Schriftstellerin hat also selbst viel mit Eingeschlossenensein zu tun. Zuerst hält sie ihr Schreiben unter Verschluss, dann kann sie aufgrund äußerer Umstände nichts verfassen, später will sie ihre Stimme erheben, wird aber nicht gehört. Sie ist eingeeengt in die Atmosphäre des österreichischen Kleinbürgertums, in den Spielraum, den sie sich darin selbst zugesteht. Sie ist eine der „Schriftstellerinnen, deren Beziehung zu Sprache und Schrift aufgrund ihrer problematischen Stellung in der symbolischen Ordnung eine vielfach gebrochene ist“<sup>9</sup>. Ihre Beziehung zu Männern ist dabei ambivalent – sie sind einerseits Unterdrücker, andererseits Gönner.

*Die Wand* ist wie andere von Haushofers Werken auch eine Parabel auf diese Stellung der Frau. Die Verfilmung des Romans fügt diesem Gleichnis etwas hinzu, verändert es. Der kritische Blick auf Rollenbilder der enklavisierten Frau ist deshalb Zentrum dieser Arbeit.

Die Untersuchung des literarischen Werkes als Grundlage geht der Analyse des Filmes voraus. Weil zahlreiche wissenschaftliche Publikationen zu Haushofers *Wand* von der feministischen / postfeministischen Theorie oder aber den Gender Studies geprägt sind, wird die Forschungslage diesbezüglich noch einmal reflektiert. Inwieweit die Rezeption unter gendertheoretischen Aspekten durch die filmische Adaption erweitert beziehungsweise transformiert werden kann, steht dabei als Forschungsfrage im Raum. Das filmische und literarische Material wird, gestützt von Judith Butlers Theorie zur diskursiven Praxis und der Materialisierung des Machtgefüges zwischen den Geschlechtern, analysiert.

Die Ausgangshypothese lautet: Die Enklavisierung der Frau in Haushofers Roman lässt den Eindruck entstehen, dass diese das Resultat einer primär gesetzten Geschlechterdifferenz zum Nachteil des Weiblichen ist. Die Protagonistin bietet so die ideale Projektionsfläche für feministische Positionen. Der Film wirkt hingegen wie ein dekonstruktivistischer, ein postfeministischer Kommentar, eine Reflexion des Stoffes im Sinne der Gender Studies. Er wirft einen versöhnlicheren Blick auf die Beziehung zwischen den Geschlechtern im Allgemeinen, thematisiert deren Konstruktion. Pöslers Adaption weist da Änderungen und Auslassungen auf, wo ein Differenzen betonender Schluss vom Besonderen auf das Allgemeine und damit also vom Einzelcharakter auf die Gesamtgesellschaft im Buch mehr zur Geltung kommt. Kritik am Feminismus kann zwar auch aus dem Buch herausgelesen werden, genauso wie der Film durchaus

---

<sup>9</sup> Dusa, Ingeborg: Marlen Haushofer vs. Ingeborg Bachmann. Fragen der Kanonisierung in der Literaturkritik. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..." Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. S. 233.

Ambivalenzen aufweist. Mitgedacht muss ebenfalls werden, dass der Roman vor der Blütezeit des Feminismus auf den Markt kommt. Vom Wirksamwerden der ersten Spaltungen innerhalb des Feminismus ist das Veröffentlichungsdatum zeitlich noch weiter entfernt. Der Roman ist rein zeitlich gesehen als präfeministisch zu bezeichnen, man kann Haushofer also nicht vorwerfen, dass sie Paradigmen des Feminismus zu wenig in Szene setzt und noch weniger die Kritik am Feminismus durch den Postfeminismus mitreflektiert. Anachronismus ist es, Buch und Adaption gegeneinander auszuspielen und zu sagen, dass der Film in puncto Reflexion der Geschlechterordnung mehr leistet, als der Roman. Ausgehend von der Textgrundlage kann aber der Film unter Hinzunahme der Filmanalyse als ein Portrait der Veränderungen in der Darstellung von Geschlechterräumen zwischen 1963 und 2012 untersucht und in den diskursiven Kontext seiner Zeit gestellt werden. Es wird die Wirkung der beiden Werke erschlossen.

Über den Rückgriff auf die *Einführung in die Filmphilologie* von Klaus Kanzog, welche als Basis der Bestimmung des notwendigen Vokabulars dient und sich als der Filmanalyse vorausgehend betrachtet, soll zunächst eine Verbindung zwischen Film- und Literaturanalyse hergestellt werden.

Zur Klärung wiederum der Grenzen einer Literarisierung von Film werden zwei Lektüren aus den Anfängen der Filmforschung miteinbezogen, die sich mit der Frage nach der Materialität des Textes im Medium Film auseinandersetzen. Zum einen ist hier der Text *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* von Roland Barthes gemeint, zum anderen *Der unauffindbare Text* von Raymond Bellour.

Unter Beachtung der Erkenntnisse aus der textuellen Analyse soll in Folge erläutert werden, was gerade diesem Film an narrativem Charakter bleibt, der ihn vergleichbar macht mit einem literarischen Werk.

Die gegenwärtige Forschungslage zur Vergleichbarkeit von Film und Literatur wird unter anderem anhand des Werkes *Film lesen – Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen* berücksichtigt. Dessen Autor Stefan Volk geht von einem funktional-strukturalistischen Textbegriff zur Filmanalyse aus, entzieht dem Film respektive der Transformation aber trotz einer dezidiert intersubjektiv nachvollziehbaren und präzisen Untersuchungsmethode den Freiraum des Kunstwerkes nicht. Genauso wenig pocht er auf komplette Fassbarkeit.

Mittels Dispositivanalyse nach dem Modell von Bordwell und Thompson wird der Film dann auf eine mögliche Aussagekraft im Zusammenhang mit dem Kontext Geschlechterordnung überprüft. Prägnante Verweise werden per Orientierung am

Einstellungsprotokoll nach Kuchenbuch für ausgewählte Sequenzen / Szenen festgehalten. Narrative Strukturen und Aussagen sowie Textsinn und Textbedeutung im Rezeptionskontext werden aus dem Roman gefiltert und mit dem Gehalt der „kinematographischen Zeichen“ verglichen.

Das Ergebnis wird abschließend noch Rezensionen des Films gegenübergestellt.

## **1. Klärung der theoretischen Herangehensweise an die Analyse der Romanadaption**

Eine Germanistin nimmt sich ein filmisches Forschungsobjekt vor. Das bedarf vielleicht einer Rechtfertigung.

Ein erstes Argument dafür, dass die Literaturwissenschaft der Filmwissenschaft einen Dienst erweisen kann, liegt in der Vergangenheit der beiden Disziplinen.

Mit zunehmender Verflechtung von strukturellen Spezifika literarischer Vorlagen mit der Technik des Films vor allem des 19. Jahrhunderts beginnt der Begriff einer „Literarisierung des Kinos“ relevant zu werden.<sup>10</sup> Das Kino macht in seinen Anfängen erzählerische Anleihen bei der Literatur. So manchem literarischen Werk dieser Zeit wird im Rückblick wiederum eine filmische Schreibweise attestiert. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wächst das Kino über seinen Charakter als Attraktion hinaus. Nach den technischen Möglichkeiten werden allmählich auch die Spielräume des Narrativen erkundet. Es ist nicht verwunderlich, dass die Untersuchung von Filmen also eng mit der Untersuchung von literarischen Werken verbunden ist. Manche Stimme aus der Forschung geht sogar so weit, der Literaturgeschichte einen prähistorischen Status im Verhältnis zur Filmgeschichte zuzuschreiben.<sup>11</sup> Knut Hickethier verortet den Ursprung der Filmwissenschaften in der Germanistik der 50er-Jahre.<sup>12</sup> Der Philologe Klaus Kanzog schafft mit seiner Abhandlung über die Filmphilologie eine Basis zur Annäherung an filmische Werke mit den Mitteln der Literaturwissenschaft. Vokabular und analytischer Zugang der Literaturtheorie prägen das Aufkommen der Filmwissenschaften bald so sehr mit, dass die Befürchtung aufkommt, dass eine Wissenschaft die andere vereinnahmt und daran hindern könnte, etwas Eigenes zu werden. Es werden Stimmen laut, die sagen,

---

<sup>10</sup> vgl. Cermenek, Anja: *Literaturverfilmung – ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi)*. Diplomarbeit Univ. Wien 2010. S. 3-9.

<sup>11</sup> vgl. Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995. S. 45.

<sup>12</sup> Hickethier, Knut: *Binnendifferenzierung oder Abspaltung – Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das Hamburger Modell der Medienwissenschaft*. In: Matthias Kraus / Thomas Meder u. a. (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren 2000. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film und Fernsehen 8). S. 35 - 56.

dass die Terminologie dem Gegenstand angepasst werden müsste, da textanalytisches Werkzeug zur Erfassung von Bild und Ton nicht ausreicht.

Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech stellt in den 80ern fest, dass die Untersuchung von Film zwar im Rahmen der Philologie stattfindet, eine eigene Filmwissenschaft aber fehlt.<sup>13</sup>

Die knappe Erklärung vermittelt eine gewisse Abhängigkeitsbeziehung zwischen Literatur und Film zu Beginn. Letzterer muss sich in puncto Selbstbehauptung als Kunstwerk und qualitativ hochwertiges Bildungsmedium lange Zeit und durchaus auch gegenwärtig gegen die teils für höherstehend erachtete Literatur behaupten. Genau das ist mitunter ein Grund, dass gerade die Literaturwissenschaft es ist, der die Aufgabe zufällt, eine filmische Adaption eines Romanwerkes zu untersuchen, weil doch die junge und nicht immer schon ernst genommene Disziplin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Abstand zu diesem heiklen Forschungsgebiet hält.<sup>14</sup>

„Die Film- und Medienwissenschaft scheint schlichtweg wenig Interesse am Gegenstandsbereich Literaturverfilmung zu haben. Der Grund dafür liegt in Autonomiebestrebungen gegenüber der Literatur und auch der Literaturwissenschaft. Die jahrzehntelang andauernden Vorwürfe gegenüber dem Film, ein zweitklassiges Medium zu sein [...], allein zu Unterhaltungszwecken zu existieren und andere Bevölkerungsschichten anzusprechen als der geschriebene Text, haben ihre Spuren in der Beschäftigung mit Film hinterlassen.“<sup>15</sup>

### **1.1. Erläuterung zum Verständnis der Filmphilologie – Zur Literarisierung des Films**

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um keine rein filmwissenschaftliche handelt, sondern auch um eine literaturwissenschaftliche, wird der Filmphilologie als Kombination beider Disziplinen hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der bereits erwähnte Philologe Klaus Kanzog schreibt in seinem Buch zum Thema, dass die seit den 60ern immer mehr im Aufstreben begriffene Filmanalyse insofern von einem philologischen Ansatz profitieren kann, als dieser die „sprachlichen, speziell terminologischen Probleme der Versuche, filmische Eindrücke ›in Worte zu fassen‹“ behandelt und so eine „angemessene ›Rede über Film‹ im privaten und öffentlich wissenschaftlichen Gespräch“<sup>16</sup> ermöglicht. Demnach geht die Beschäftigung mit der Literaturwissenschaft einer Filmanalyse durchaus auch voraus. Abgeleitet von der Definition für Philologie betrachtet

---

<sup>13</sup> Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. S. 53 - 54.

<sup>14</sup> vgl. Cermenek (2010), S. 16-21.

<sup>15</sup> ebda. S. 20.

<sup>16</sup> Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer & Ledig 1997 (Diskurs Film Bd. 4). S. 7.

Kanzog das Erschließen einer authentischen Filmfassung, das Forschen nach geeigneten Beschreibungsmodellen zur Untersuchung derselben sowie schließlich den Versuch, das filmische Werk zu verstehen und verständlich zu machen, als Filmphilologie.<sup>17</sup> Unterschieden von der Filmanalyse sieht er sie insofern, als sie mehr einen deskriptiven Zugang impliziert, eine Suche nach Beschreibungsschemata, die erst die Analyse ermöglichen. Überlegungen zu Grundkategorien der Analyse, die der *Einführung in die Filmphilologie* beigelegt sind, sollen deswegen auch in die vorliegende Arbeit einfließen. Das daraus gewonnene Wissen wird mit jenen Analyseparametern und Termini zusammengelegt, die aus filmwissenschaftlicher Lektüre stammen und dient sozusagen als erste Orientierung sowie zum Abgleich des jeweiligen Hauptaugenmerks der beiden Wissenschaften.

Die Wahrnehmung von filmischen Reizen und die Einordnung der aus dieser Wahrnehmung gewonnenen Daten hängen von dem Status ab, der dem Film zugeschrieben wird. Im Falle einer Literaturverfilmung ist der Status als „Text“ kausal eng mit dem des zugrunde liegenden Werkes verknüpft. Beide Medien, Buch und Film, unterliegen natürlich in erster Linie ihrem eigenen Materialbegriff. Transformiert wird durch Selektion. Der Film ist später also kein Abbild schuldig. Auch wenn die Literaturverfilmungen in Analogie zur literarischen Vorlage geschaffen werden, so ist doch die Variation das, was den Film als eigenständiges Gebilde existieren lässt. Bei der untersuchten Verfilmung spielt das Literarische aber nach wie vor eine tragende Rolle, mehr als in anderen Literaturverfilmungen. Der Text kommt nämlich vorwiegend aus dem Off. Dieser Off-Text wiederum konstituiert sich durch Zitate aus der *Wand*. KritikerInnen könnten dem Film seine Wortkargheit als Mangel unterstellen, könnten sagen, dass er sich lediglich an Zitaten aus dem Original bedient ohne eine eigene Sprache zu entwickeln. Bei eingehender Studie der Adaption wird jedoch allzu deutlich, dass es sich um keine bloße Bebilderung des Textes von Marlen Haushofer handelt.

Im Gegenteil: Die Verfilmung macht das zugrundeliegende Sujet mit einer sehr ausgeklügelten Taktik interpretativ zugänglich. Der Film verarbeitet sie als Teil eines sprachlichen Konzepts, das weit über die Nutzbarmachung des Stoffes hinausreicht. Drei verschiedene sprachliche Ebenen – Off-Text, Bach-Partiten und Stille – gesellen sich zu einer ausdrucksstarken Bildebene. Der Roman wird durch den respektvollen Umgang mit dem Original behutsam erfasst und in die Gegenwart transportiert.

---

<sup>17</sup> ebda. S. 11.

Durch das Zusammenspiel der genannten Ebenen auf der Leinwand wird nicht nur die Reflexion der Vorlage ermöglicht, sondern auch ihre aktuelle Bedeutung zugänglich, ihre Transformation von 1963 bis 2012, von der Veröffentlichung des Buchs bis zur Premiere des Films.

Text geht dem Film voraus – in Form der literarischen Vorlage, des darauf basierenden Drehbuchs. Text kommt nach dem Film – in Form der Filmkritik, der eigenen Worte des Regisseurs/der Regisseurin, eventueller weiterer Adaptionen. Der Film selbst hat nach der eben erläuterten Theorie metaphorisch einen Status als Text. Julian Pöslers Werk stellt eine weitere Faser innerhalb des Geflechtes von Intertextualitäten dar und genau das ist es auch, was für Klaus Kanzog ein charakteristisches Untersuchungsobjekt der Filmphilologie ausmacht. Es liegt also nahe, auch den Film als Text zu bezeichnen, ihn so zu behandeln und unter dem Aspekt der Literarizität nach literaturwissenschaftlichen Axiomen zu untersuchen. Hierbei darf aber nie vergessen werden, dass es sich bei der „Sprache des Films“ um eine Metapher handelt. Zu Beginn der Erforschung von filmischen Strukturen mithilfe der Semiotik greift man oft noch auf das Modell von Ferdinand de Saussure zurück. Da der „Zeichenstatus des Filmes“ aber differenziert von sprach- und literaturwissenschaftlichen Phänomenen zu betrachten ist, da sich die beiden ›Sprachen‹ in ihren Mikroeinheiten unterscheiden, gilt es bald als überholt. Der Zeichenlehre von Charles Sanders Peirce wird mehr Bedeutung zugeschrieben.<sup>18</sup>

Klaus Kanzog erklärt, wo sich die Theorien beider Sprachwissenschaftler in ihrer Verwertbarkeit für filmanalytische Zwecke unterscheiden. Vorerst ist sein Schluss, dass es um das Entschlüsseln der Struktur geht:

„Der Film ist stets eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die [...] ikonisch-visuelle und tonale Codes bilden. [...] Die Aufgabe der Filmanalyse besteht danach in der Rekonstruktion der Zeichenstruktur, der narrativen und argumentativen Struktur und der Struktur der zeitlich organisierten Kombination. Das Schwergewicht liegt naturgemäß auf dem Entschlüsseln und Verstehen dieser Kombination.“<sup>19</sup>

Aufgrund der von ihm festgestellten Tatsache, dass es auch eine Struktur der zeitlich organisierten Kombination zu entschlüsseln gilt, ergänzt er, dass es notwendig ist, „den Film als Zeichenprozeß zu beschreiben“.<sup>20</sup> Daran geknüpft verfasst er eine Rechtfertigung zur Durchführung einer strukturalen Textanalyse zur Untersuchung eines Films:

---

<sup>18</sup> vgl. Kanzog (1997), S. 17-23.

<sup>19</sup> ebda. S. 23.

<sup>20</sup> ebda. S. 23.

„Im Zeichenprozeß, der Generierung von Strukturen, reagieren wir auf bestimmte Signale; zugleich werden wir auf Zeichenakzente, Affektverstärkungen und Zeichenrekurrenzen aufmerksam, denen wir ›Bedeutung‹ zusprechen. ›Bedeutung‹ im kommunikativen Sinn hat nur das, was verbalisiert, d.h. zu einem ›Text‹ wurde, also nicht nur intuitiv rezipiert werden kann. An dieser ›Schnittstelle‹ der Bildung eines Kommunikats treffen Zeichenstatus und Textstatus des Films wieder zusammen. Hier bewährt sich die *Strukturele Textanalyse* als ein universales Analyseverfahren“.<sup>21</sup>

Die Annäherung an den Film mittels Theorien, die zum Untersuchen von „Zeichenprozessen“ taugen, wird wiederum von der Hermeneutik widerlegt. Dieser geht es weniger um die Summe der Einzelteile, als um das Verstehen des dadurch erzeugten Textes.<sup>22</sup>

Es ist also zu erkennen: Die Theorien sind unterschiedlich, in allen aber finden sich nützliche Ansätze zur Annäherung an das Verständnis eines Filmes. Darum ist es dienlich, ein theoretisches Angebot miteinzubeziehen, welches sein Augenmerk sowohl auf die Einzelteile als auch auf das legt, was die Summe der Mikrobausteine übersteigt.<sup>23</sup>

## **1.2. Davon abgeleitete Rechtfertigung der grundsätzlichen Anwendung eines funktional-strukturalistischen Textbegriffes nach Stefan Volk zur Filmanalyse**

In seinem Buch *Film lesen* plädiert Stefan Volk für die Anwendung eines funktional-strukturalistischen Analysebegriffes, eines Begriffes, der zusätzlich zu strukturellen Belangen auch den kommunikativen Aspekt miteinbezieht und mehr forciert als eine simple Addition von Teilbetrachtungen<sup>24</sup>. Wie wichtig das ist, zeigt schon das vorige Kapitel.

Was ist nun dieser Mehrwert, der über die Einzelteile hinausweist? Und warum ist es recht nützlich, ihn gerade vor der Analyse der behandelten Literaturverfilmung zu reflektieren? Zur Beantwortung dieser Fragen werden zwei zentrale Schriften der Filmforschung herbeigezogen, die sich mit der Beziehung zwischen Film und Text auseinandersetzen. Einer der beiden Autoren meint zwar in Hinblick auf die Erkenntnisse des anderen Autors: „Daß der Film ein Text im Sinne Barthes' ist, bedarf keiner Erklärung. Daß man sich ihm als solchem mit einem ähnlichen Interesse zuwenden kann oder muß wie dem literarischen Text, bedarf ebensowenig der Erklärung.“ Das könnte schon als Ende von Kapitel 1.2 stehen bleiben. Derselbe Autor sagt aber ebenso: „Nur ist letzteres schon

---

<sup>21</sup> ebda. S. 23.

<sup>22</sup> vgl. ebda. S. 24.

<sup>23</sup> vgl. ebda. S. 24.

<sup>24</sup> vgl. Volk, Stefan: *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*. Marburg: Tectum 2010. S. 20.

weniger selbstverständlich. [...] Der Filmtext ist nämlich ein unauffindbarer Text.“<sup>25</sup> Es ist also nicht ganz selbstverständlich, einen Film wie einen Text zu behandeln. Was man bedenken sollte, wenn man den Vergleich doch wagt – und diese Arbeit baut ein wenig auf diesen Vergleich auf – wird nun erklärt.

Raymond Bellour äußert sich so über die Schwierigkeit, sich dem Film durch die zur Analyse notwendige Zerlegung in seine Bestandteile anzunähern:

„Die Einschränkung und die Faszination rühren von dem Paradox her, das dem bewegten Bild innewohnt. Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung, die sich durch ihren in Einheiten gegliederten Ablauf mehr oder weniger dem musikalischen Werk annähert. In diesem Sinne ist das bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist: Eine Bewegung, deren Illusion als Gewähr für ihre Wirklichkeit dient. Deshalb stellen die Reproduktionen, selbst in zahlreichen Photogrammen, immer nur eine Art radikales Unvermögen dar, der Textualität des Filmes gerecht zu werden. Trotzdem sind die Reproduktionen notwendig: Ausgerichtet auf die jeweilige Lektüre entsprechen sie den Standbildern auf dem Schneidetisch, welche die extrem widersprüchliche Aufgabe haben, die Textualität des Films genau in jenem Augenblick zu eröffnen, in dem sie deren Entfaltung unterbinden.“<sup>26</sup>

Bellour betont aber, dass es bei der Untersuchung eines Films sehr wohl von Vorteil sein kann, einzelne Bilder „einzufrieren“, um ihrer Bedeutung und damit der Bedeutung des gesamten Films auf die Spur zu kommen. Er schreibt: „Das Standbild und das Photogramm sind Schattenbilder; sie lassen ganz offensichtlich den Film immerzu entfliehen, paradoxerweise entflieht er jedoch als Text“<sup>27</sup>. Ein Grund mehr, Filmanalyse und Textanalyse bei der Untersuchung der Adaption von Marlen Haushofers Roman zu kombinieren.

Dass in der Verfilmung von Julian Roman Pölsler die Kategorien, an welchen sich Raymond Bellour in der vergleichenden Reflexion des filmischen Textbegriffes abarbeitet, zusammentreffen, ist für den Film vielleicht nichts Ungewöhnliches, die Art und Weise des Zusammentreffens schon. Die verschiedenen Ebenen werden bewusst betont und vom Regisseur in ihrer Bedeutung auch ausgewiesen.<sup>28</sup>

So kommt zum Beispiel der musikalischen Ebene dezidiert eine Bedeutung als Sprachebene zu, die nicht nur synchron mit den anderen Ebenen läuft, sondern auch

---

<sup>25</sup> Bellour (1999), S. 1.

<sup>26</sup> Bellour, Raymond: *Der unauffindbare Text*. Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Valérie Périllard. Montage / AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 8/1, 1999, S. 8-17. (Orig.: *Le texte introuvable*. In: *Ça/Cinéma* 2,7-8, 1975, S. 77-84.) S. 15.

<sup>27</sup> ebda. S. 15.

<sup>28</sup> Pölsler, Roman Julian: In: [Interview mit Julian Roman Pölsler auf] *Die Wand*. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: Kauf-DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012. 2'1" - 2'39"

hinzufügt, dagegenredet. Über die Zitierbarkeit und also über die Analysierbarkeit des musikalischen Begriffes schreibt Bellour, dass sie erschwert wird durch die nicht für jeden Menschen zugängliche Partitur sowie die Unmöglichkeit, den Ton per Zitat zu fassen. „Das Werk bewegt sich. Diese Bewegung erhöht in gewissem Sinne den Grad der Textualität des Musikwerkes, da der Text die Bewegung selbst ist, wie Barthes immer wieder betont. Doch paradoxerweise ist diese Bewegung nicht durch Sprache faßbar [...].“<sup>29</sup>

So schwierig, wenn auch in Abstufungen unterschieden von der Schwierigkeit der Wahrnehmung der Komposition aus all diesen Einzelteilen, ist die Entzifferung jeder der Ebenen, die den Film ausmachen. Wir wissen aber bereits: Zwar ist die Bewegung nicht fassbar, ein Ausschnitt davon jedoch schon und das sogar mit den Mitteln der Textanalyse, wenn auch der Begriff Text metaphorisch zu verstehen ist.

Die visuelle Ebene, bestehend aus Landschaftsaufnahmen mit unterschiedlicher Positionierung des Weiblichen darin, ist ein Text. Die auditive Ebene ist ein Text, ein besonders vielschichtiger sogar. Sie wird zu einem Gutteil durch die Bachpartiten getragen – die vorhin erwähnte musikalische Ebene, durch den Text aus dem Off und also das Zitat der Fiktion in der Fiktion und sogar durch die Stille mit ihrer eigenen Funktion. Jede Ebene des Films steht als Text für das Ganze beziehungsweise weist darüber hinaus.

Es gilt die einzelnen Bedeutungsstränge in Einzelschau zu betrachten. Was sie jeweils für das Gesamtwerk bedeuten, soll dabei aber nicht aus den Augen verloren werden. Die textanalytische Verfahrensweise soll dabei der Literarizität gerecht werden.

Über die Filmanalyse und ihren Gegenstand schreibt Bellour: „Indem sie ihn wieder und wieder zu fassen sucht, wird sie schließlich zum Ort einer fortwährenden Enteignung.“<sup>30</sup> – Annäherungen an den Film sind unabschließbare Vorhaben:

„Deshalb scheinen sie immer etwas fiktiv: Sie spielen auf einen abwesenden Gegenstand an, doch da es darum geht, diesen präsent zu machen, können sie sich niemals die Mittel der Fiktion zugestehen, müssen sich aber ihrer bedienen. Die Filmanalyse hört nicht auf, einen Film aufzufüllen, welcher immerzu entflieht: Sie ist wahrhaftig ein Faß ohne Boden. Deswegen ist der Filmtext ein unauffindbarer Text; und er ist es zweifellos um diesen Preis.“<sup>31</sup>

Die Annäherung aber an diese Unauffindbarkeit ist besonders im Falle dieses filmischen Exemplars möglich, da es hier mit hoher Wahrscheinlichkeit – warum, wird im Folgenden erklärt – nicht darum geht, die Unauffindbarkeit gegen die restlose Beantwortung der Fragestellung auszutauschen.

---

<sup>29</sup> Bellour (1999), S. 11.

<sup>30</sup> ebda. S. 16.

<sup>31</sup> ebda. S. 16.

Schon die ‚Vorlage‘ für den Film kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Das Buch kann als präfeministisches Argument gegen das Patriarchat gelesen werden, als Robinsonade, als Verarbeitung des Kalten Kriegs und Vorstellung der Auswirkungen einer atomaren Katastrophe, als Endzeitszenario, als allgemeine Zivilisationskritik.

Auch der Film ist nicht statisch, selbst wenn nur eine Interpretationsmöglichkeit ins Auge gefasst wird. In diesem Fall ist das die Auslegung als Reflexion der Geschlechterordnung. Fokussiert man auf dieses Themenfeld, dann ist es die Bewegung zwischen den Polen, die von Pölsler betont wird und die die Komplexität ausmacht, an deren Aufwürfen die Theorie greifen kann. Der Regisseur spricht sich nicht für das eine Geschlecht oder für das andere aus. Er lässt die Kamera auf dem Konfliktpotential ruhen, ohne zu werten und die eine Seite gegenüber der anderen zu bevorzugen.

Man könnte den Film als essayistisch bezeichnen. – „Der Essay [...] will nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen“<sup>32</sup>, schreibt Theodor Adorno. Die Adaption verewigt in dem Sinn, dass die Rollen, die Geschlechtern zugeschrieben werden, sich im Lauf der Zeit wandeln.

Adorno schreibt weiters über den Essay, dass dieser die Wahrheitsgehalte als selber geschichtliche<sup>33</sup> sucht, die „Heerstraße zu den Ursprüngen“<sup>34</sup> verlässt, „Urgegebenheiten“<sup>35</sup> verweigert. Der Film zeigt, dass die vermeintliche Wahrheit einer Differenz der Geschlechter mit dem Lauf der Zeit neue Gesichter bekommt und nicht als Fixum betrachtet werden kann.

„[D]er Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft.“<sup>36</sup> – Es sind mehrere Ebenen, die hier zu einem Ganzen werden, das die vielen Facetten der Stellung einer Frau in der Welt gemeinsam zu zeigen versucht. Der Film „macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln“<sup>37</sup>, zu einem Schauplatz der Erfahrung mit Differenzen zwischen den Geschlechtern.

„Wie der Essay die Begriffe sich zueignet, wäre am ehesten vergleichbar dem Verhalten von einem, der in fremdem Land gezwungen ist, dessen Sprache zu sprechen, anstatt schulgerecht aus Elementen sie zusammenzustümpern. Er wird ohne Diktionär lesen. Hat er das gleiche Wort, in stets wechselndem Zusammenhang, dreißigmal erblickt, so hat er seines Sinnes besser sich versichert, als

---

<sup>32</sup> Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 18.

<sup>33</sup> ebda. S. 19.

<sup>34</sup> ebda. S. 19.

<sup>35</sup> ebda. S. 20.

<sup>36</sup> ebda. S. 21

<sup>37</sup> ebda. S. 21.

wenn er die aufgezählten Bedeutungen nachgeschlagen hätte, die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet.“<sup>38</sup>

Keineswegs zieht der Film aber seine Schlüsse aus einer Ansammlung reiner Spekulationen, er distanziert sich nur vom Absoluten. „Nicht sowohl vernachlässigt der Essay die zweifelsfreie Gewißheit, als daß er ihr Ideal kündigt“<sup>39</sup>, hält Adorno für die essayistische Form fest. *Die Wand* von Julian Roman Pölsler zeigt verschiedene, teils auch widersprüchliche Elemente als „zwei Seiten einer Medaille“. Über den Essay wiederum schreibt Adorno: „In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen; er erstellt kein Gerüst und keinen Bau. Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung.“<sup>40</sup> Bewegung ist ein zentrales Wort. Der Regisseur fängt ein Stück Bewegung ein. Der Film schreibt nichts fest, er schreibt metaphorisch nur etwas „auf“, an dem sich die Gedanken abarbeiten können, ohne auf den Punkt kommen zu müssen.

Als Zitat ist das Fotogramm und damit die Untersuchungsgrundlage „das Fragment eines zweiten Textes, der niemals über das Fragment hinausgeht; Film und Fotogramm stehen in einer Palimpsestbeziehung, ohne daß man sagen könnte, daß das eine über dem anderen liegt oder das eine dem anderen entnommen ist.“<sup>41</sup>

Die Fotogramme, welche der Film durch seinen Stil schon während des Abspielens erzeugt, sowie die Fotogramme, die von Seiten der Rezeption durch Anhalten des Films an geeigneter Stelle erzeugt werden, sind im Markieren einer Abwesenheit Evidenz für die Notwendigkeit von Bewegung.

Bewegung nun ist auch genau das, was Roland Barthes als zentrale Herausforderung bei der Analyse eines filmischen Werkes hervorstreicht.<sup>42</sup> Es lässt sich mit textanalytischem Werkzeug untersuchen, was dem von Barthes definierten „entgegenkommenden Sinn“ entspricht. Damit ist all das gemeint, worin der Film mit einem Text gleichgesetzt werden kann, weil es so fassbar ist wie der Text in seinem rhetorischen Aufbau – wenn auch relativ und nicht intersubjektiv. Barthes zufolge jedoch lässt sich das nicht untersuchen, was er „dritten“ und „stumpfen Sinn“ nennt. Es ist das, was sich bewegt und sich entweder

---

<sup>38</sup> ebda. S. 21.

<sup>39</sup> ebda. S. 21.

<sup>40</sup> ebda. S. 21 - 22.

<sup>41</sup> Barthes, Roland: *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.* Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (edition suhrkamp 1367). S. 66.

<sup>42</sup> vgl. ebda. S. 58-61.

ständig „entleert“ oder sich aber eben jeder „Entleerung“ widersetzt, was sich also der Sprache und gegliederten Metasprache entzieht. Weiters ist es das, was das Filmische offenbart, da wo es aufhört dem Text gleich zu sein, was am eindrucksvollsten da deutlich wird, wo das Filmische fehlt: im Standbild. Hieraus entflieht es nach Raymond Bellour aber wiederum als Text.<sup>43</sup>

Nach Barthes ist also alles, was sich über *Die Wand* als Film sagen lässt, auch über *Die Wand* als Roman zu behaupten, bis auf die Unbekannte, „den stumpfen Sinn“.<sup>44</sup> Da dieser sich Bellour zufolge aber wiederum als Text ausdrückt, ist eine Annäherung mittels textanalytischer Werkzeuge auch daran möglich. Da der Film sogar eine Literaturadaption ist und damit in einer speziellen Beziehung zu Text steht und diese Beziehung durch die verschiedenen Tonebenen auch verstärkt wird, bringt er dafür die optimalen Voraussetzungen mit.

Was hat es nun damit auf sich, dass hier so viel Theorie eingebracht wird, die sich auf das Standbild und seinen Zusammenhang mit Text konzentriert? Nun, die Verfilmung von Julian Roman Pölsler operiert in ganz besonderer Weise mit Ruhe in der Kameraführung. Der Film weist außerdem zahlreiche Szenen auf, die wie Gemälde wirken und die maximal durch das Schwanken eines Grashalms, durch Hintergrundgeräusche, durch das Einspielen von Musik in Bewegung geraten.

In vielen filmischen Werken ist die zeitliche Differenz zwischen dem bewegten Bild und dem Standbild eine große, wenn die aufeinanderfolgenden Einstellungen von einem hohen Maß an Aktion auf der Leinwand geprägt sind. Steht das Bild still, so ruht das Geschehen, bewegt sich das Bild, dann mit einer gewissen Intensität. Beides lässt sich gut voneinander unterscheiden. Es wirkt bei diesen Szenen ganz augenscheinlich, was Lothar Mikos als charakteristisch für das Visuelle des Mediums beschreibt: „Film- und Fernsehbilder bedienen immer beides, die Raum- und die Zeitwahrnehmung des Zuschauers.“<sup>45</sup> Im Film *Die Wand* jedoch ruht die Kamera oft und erzeugt so eine Dynamik, die vom Verweilen geprägt ist. „Die optische Bewegungslosigkeit gerät so in Widerspruch zur zeitlichen Bewegung und erhält dadurch konzeptionellen Aussagewert.“<sup>46</sup> Der Film ist stellenweise selbst 'fotogrammetrisch'. Dieser Eindruck entsteht durch die Länge einzelner Einstellungen, die wie ein Innehalten im Gedankenraum der Protagonistin

---

<sup>43</sup> vgl. Bellour (1999), S. 15.

<sup>44</sup> vgl. Barthes (1990), S. 63.

<sup>45</sup> Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 22008. (UTB 2415). S. 192.

<sup>46</sup> Volk, Stefan: *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*. Marburg: Tectum 2010. S. 42.

wirken (Die Wand, 1h15' - 1h16'36"), durch das Verharren auf den erstarrten Menschen in der bewegten Natur, welche die Hauptprotagonistin auf der anderen Seite der Wand ausmacht (*Die Wand*, 25'11" - 26'4"). So wird also der Filmtext schon während der Vorführung selbst als das Entfliehende annähernd deutlich und nicht erst beim Versuch, das Unabschließbare im Standbild offenzulegen. Es entflieht hier der Text also nicht nur aus dem Standbild, sondern auch aus dem bewegten Bild. Die Anwendung von methodischem Werkzeug zur Untersuchung von Texten scheint so auch für die Untersuchung einzelner Auszüge des Filmes oder von Standbildern geeignet. Es sind die Einstellungen selbst kleine Formen. Jede Einstellung besteht in Standbilder geteilt wieder aus kleinen Formen und gemeinsam ergeben sie die große Form.<sup>47</sup> Demnach und somit nach Barthes liefert Pöslers Verfilmung schon auf der Bewegungsebene etwas vom Inneren des Fragments. Das Filmische und der Film selbst, für gewöhnlich in größerer Entfernung voneinander, sind hier näher aneinander gerückt. Das macht den Film besonders, aber auch schwerer analysierbar, weil sehr viele Ebenen zu beachten sind.

Der Film verweigert sich der Vereinnahmung durch eine Deutungshoheit auf eine Weise, die mit dem von Barthes definierten „dritten Sinn“ verbunden werden kann. Dieser ist ja, wie schon erwähnt, am Übergang von der Sprache zur Signifikanz angesiedelt. Weder existiert der stumpfe Sinn in der Sprache noch existiert er im Sprechen. Er existiert „in einer gewissen Art und Weise, das »Leben« und somit das »Wirkliche« selbst zu lesen [...]“.<sup>48</sup> Genau das ist hier zentral. Es soll der Blick des Films auf die Wirklichkeit der Beziehung zwischen den Geschlechtern erfasst werden, die Struktur dieses Blicks.

Die Protagonistin in Marlen Haushofers Roman baut bei der Einordnung ihres Erlebens auf einen negativ konnotierten Ausschnitt – ein Fotogramm, wollen wir in der Sprache des Filmes reden – der Wirklichkeit der Beziehung zwischen Mann und Frau. Zu erklären ist dies durch das Machtgefälle sowohl in der Historie als auch in der fiktiven Bezugnahme darauf – die Protagonistin ist geprägt durch Erfahrungen. Da diese aber als statisches Muster über alle noch zu machenden Erfahrungen gelegt werden, widerstreben sie so einem Fließen mit der Bewegung. Eine Barrikade wird errichtet. Diese und die daran geknüpften Folgen für die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Frau können als Hinweis darauf gelesen werden, dass man den Menschen nicht anhalten kann und reduzieren auf die im Anhalten bestimmten Eigenschaften. Er ist im Grunde genommen nur in der

---

<sup>47</sup> Pauleit, Winfried: *No 11: Die kleine Form: Roland Barthes, die kleine Form und der Film*. 21.3.2010. <http://www.nachdemfilm.de/content/roland-barthes-die-kleine-form-und-der-film> (25.4.2014)

<sup>48</sup> Barthes (1990). S. 58-59.

Bewegung zu analysieren. Das ist, wie auch beim Film, ohne Abstriche jedoch nicht möglich. Dieser Gedankengang ist übertragbar auf die Analyse von Standbildern im Film. Auch sie ist an Verluste gebunden. Was Roland Barthes und Raymond Bellour mit ihrer je eigenen Sicht auf die Analysierbarkeit von Film meinen, wird hier klarer.

Wird ein Fotogramm analysiert, so wird immer nur ein Teil des Gesamten analysiert. Es führt aber kein Analyseweg an der Untersuchung von Ausschnitten vorbei. Es bleibt also immer ein Rest. Es ist nicht möglich, den Film ganz zu fassen. Es ist aber genau mit dieser Methode möglich, die filmische Verarbeitung des Festhaltens an statischen Rollenbildern zu analysieren, welches das Individuum von sich auf das Allgemeine schließen lässt und von institutionalisierten Praktiken zurück auf sich – was wiederum zum Ausschluss des Individuums aus dem Gesamten führt. Genau der Fingerzeig auf die Relativität der Aussagekraft eines Teils des Ganzen für das Ganze ist adäquat dafür. Die institutionalisierte Praktik ist in diesem Fall die jeweils schon allem Denken und Handeln vorgelagerte Annahme einer Geschlechterdifferenz.

Wie soll nun aber konkret vorgegangen werden bei dieser Analyse? Einen Weg zur Untersuchung von „filmischen Texten“ schlägt Stefan Volk in seinem Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen vor. „Ausgehend von dem hier verwendeten Kunstbegriff ist es Fiktionalität, die einen Text als ästhetischen bestimmt“<sup>49</sup>, vermerkt Volk recht allgemein als Grundvoraussetzung für seinen Analysevorschlagn.

In seiner methodischen Schrift behandelt Volk mit der Vorlage zuerst das „Transform“, um sich danach auf den Film, die „Transformation“, zu konzentrieren. – So gebräuchlich übrigens der Begriff der Verfilmung auch ist, so pejorativ kann ob der Vorsilbe -“ver“ und deren Auslegung auch seine Konnotation sein, weswegen der Begriff in der Forschungsliteratur des deutschsprachigen Raumes mit Vorsicht gehandhabt und der Begriff der Transformation oder auch der Adaption bevorzugt wird, was sich aus der nicht negativ wertenden Anwendbarkeit auf alle Formen des Medienwechsels in der Darstellung eines Stoffes ergibt.<sup>50</sup>

Dabei arbeitet Stefan Volk mit den narratologischen Grundbegriffen „Story“ (erzählte Geschichte / Inhalt / Beitrag zur Bedeutungskonstruktion / WAS) und „Discourse“ (Erzählen bzw. Erzählgeschichte / Form / Beitrag zur Sinnkonstitution / WIE). Diese splittet er wiederum in mehrere Untergruppierungen auf, die er – soweit möglich – sowohl auf die Literatur als auch auf den Film anwendet. Sein Begriff der „Story“ ist unterteilt in Räume

---

<sup>49</sup> Volk (2010), S. 20.

<sup>50</sup> Vgl. Cermenek (2010), S. 13.

und Situationen bildende „Existents“ und Situationen verändernde sowie Zeitlichkeit schaffende „Events“. Die „Existents“ fassen unter anderem den Geschehenskontext, den Raum als Setting und Personen und deren Konfiguration zusammen. Der Begriff „Discourse“ ist unterteilt in „Discourse der Existents“ und „Discourse der Events“. Weitere Differenzierungen tragen zur Komplexität der Methode bei.

Das Schema wird angewandt um die narrativen Strukturen und Aussagen sowie Textsinn und Textbedeutung im Rezeptionskontext aus dem Roman zu filtern und das Herausgefundene mit dem Gehalt der „kinematographischen Zeichen“ zu vergleichen.

### **1.3. Erklärung der Fixierung auf die Gender Studies / die Theorien Judith Butlers als Kontext der Untersuchung – Der Grundstein einer Dispositivanalyse**

Wo nun geklärt ist, wie Film und Text zueinander stehen, was beide eint, was sie trennt, soll nun durch einen Blick auf Judith Butlers Schriften zur feministischen Theorie der diskurstheoretische Kontext betrachtet werden. Was Julian Pölsler über den Roman, seine Autorin und die Intention seiner Verfilmung sagt, ist hierbei wegweisend:

„Marlen Haushofer war ja eine sehr scheue, zurückgezogene Frau, die 1970 an Knochenkrebs gestorben ist, und die nie Anerkennung bekommen hat. Es hieß immer nur: Das ist die spinnerte, schreibende Frau vom Herrn Doktor Zahnarzt. [...] [A]ls der Roman 1963 erschienen ist, gab es keine einzige Rezension, keine einzige. Und es ist jetzt noch oft so, dass man sagt: Da ist Bachmann in der österreichischen Frauenliteratur nach '45 und da ist Jelinek – alle wunderbar – aber ich will dass man in Zukunft auch sagt: Da ist Haushofer. Und ich kann ihnen nur sagen: Lesen Sie bitte diesen Roman. Und jetzt verrate ich Ihnen ein Geheimnis: Der ist noch viel besser als der Film.“<sup>51</sup>

Ein Film kann nun, wie zuvor geklärt, unter bestimmten Prämissen als Text bezeichnet werden. Der textuellen Struktur von Julian Pöslers Adaption kommt diesbezüglich ein besonderes Gewicht zu. Basis für den Film ist ein literarisches Werk, das zuerst von der feministischen Literaturwissenschaft verstärkt rezipiert wird und später besonders von Seiten der Geschlechterforschung. Letztere ist stark von einem sprachphilosophischen Zugang geprägt, der die Vereindeutigung von Weiblichkeit zu unterlaufen versucht.<sup>52</sup>

Im Zusammenhang mit diesem Zugang erscheint die filmische Umsetzung wie weitere sprach- und also textkritische Sekundärliteratur zum „präfeministischen“ Roman. Sie transformiert die Reflexionen der Protagonistin über ihren Stellenwert in der Beziehung zwischen Mann und Frau nämlich so, dass der Film wie ein „postfeministischer“

---

<sup>51</sup> Pölsler, Julian / Friz, Kalle u. a.: *Die Wand. Martina Gedeck zu Gast im Delphi in Stuttgart*. Stuttgart: Stuttgarter Filmtheater 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=RmjKPhGWh5A> (25.2.2015). 22' 44"- 23' 44"

<sup>52</sup> vgl. Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln...“*. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000. S. 17.

Kommentar zum feministischen Diskurs rund um Marlen Haushofers Werke wirkt. Es bietet sich deswegen an, die Veränderungen vom Romantext zum Filmtext – bezogen auf die Fragestellung – mittels einer Theorie zu untersuchen, die Kategorien einer dichotomischen Sicht auf die Geschlechter in Frage stellt. Dies ergänzt auch die bisherige Forschung zum Thema recht gut. Diese ist nämlich stark geprägt von Fragen danach, ob nun Marlen Haushofer als Vorreiterin für die Feministinnen von heute gelten kann oder nicht und wie die Bilder von Weiblichkeit im Roman konturiert sind. Da die Gender Studies noch recht jung sind, wird die Frage danach, inwiefern die Bilder von Weiblichkeit *und* Männlichkeit im Roman konstruiert sind und sich wandeln, noch nicht so häufig gestellt.

„Nach ihrem frühen Krebstod geriet ihr Werk, abgelegt unter dem Etikett 'Hausfrauenliteratur', in Vergessenheit. Erst Anfang der 80er Jahre ist es postum wiederentdeckt worden, und zwar als repräsentatives Beispiel der „präfeministischen Literatur zwischen 1950 und 1970.“<sup>53</sup>

Das steht in der Einführung in einen forschungsliterarischen Sammelband von Anke Bosse und Clemens Ruthner, der 2000 mit 18 Beiträgen das bis zum damaligen Zeitpunkt umfangreichste Konvolut von Aufsätzen zur Autorin darstellt. Dort ist auch zu lesen, dass erst die Aufmerksamkeit der feministischen Literaturwissenschaft in Folge dazu führt, dass annähernd das Gesamtwerk herausgegeben wird und der Kreis der Rezeption sich auch über Österreich hinaus zu erstrecken beginnt. Nach dem Überwinden dieser Schwelle beginnen sich die Stimmen der Rezipierenden zu differenzieren, ufern aus, bündeln sich aber wieder in der neueren feministischen Literaturtheoriebildung. Nach Ulrike Landfester, deren Aufsatz auch im genannten Band zu finden ist, ist es hier dann besonders die Sprache und die diesbezügliche Machtverteilung zwischen den Geschlechtern, die im Fokus steht.<sup>54</sup> In diesem Feld ist auch die vorliegende Arbeit angesiedelt. Judith Butler ist ein entscheidender Name in dem Kontext.

Judith Butlers Überlegungen zur *Macht der Geschlechternormen* sind insofern ein adäquates Mittel, um auf die Stellung der Protagonistin im (sprachlichen) Aktionsraum einzugehen, als sie zwischen den einzelnen Strömungen der Kritik an Geschlechternormen eher Verbindungslinien zu ziehen versucht. Sie betrachtet die unterschiedlichen Ausformungen sehr differenziert und erklärt die Unterschiede mit einem Blick auf die Problemstellungen der jeweiligen soziokulturellen und historischen Lage. Begrifflichkeiten wie Feminismus und Postfeminismus spielt sie nicht gegeneinander aus,

---

<sup>53</sup> ebda. S. 9.

<sup>54</sup> vgl. Ulrike Landfester: *Die Frau an der Wand*. In: Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000. S. 9.

trennt sie lediglich zum Zweck der Orientierung. Für die im Feminismus Anregung findenden Denkrichtungen hält sie fest:

„Aus meiner Sicht ist keine dieser Bewegungen postfeministisch. Sie alle haben im Feminismus wichtige begriffliche und politische Ressourcen gefunden, und der Feminismus stellt für diese Bewegungen nach wie vor eine Herausforderung dar und dient als ein wichtiger Verbündeter.“<sup>55</sup>

Aus den Überlegungen zur Debatte innerhalb des Feminismus, ob eine Geschlechterdifferenz a priori gegeben ist oder aber als historische Kategorie „vielgestaltig ist und mit der Zeit und dem Ort wechselt“<sup>56</sup>, schließt Butler: „Begriffe zur Gender-Bezeichnung sind [...] nie ein für alle Mal festgelegt, sondern befinden sich ständig im Prozess der Erneuerung.“<sup>57</sup> Der Blick auf die Gegebenheit einer primären Geschlechterdifferenz ist kritisch, die Implementierung dieser als Grundannahme in die Wahrnehmungskategorien verschiedenster gesellschaftlicher Bereiche wird dennoch mitgedacht. Für die Untersuchung des Filmes und der Bewegung, auf die er referiert, ist somit ein Werkzeug gefunden.

Judith Butler tendiert dazu, die binäre Struktur vielmehr als Frage zu sehen, die sich die Strömungen im diskursiven Rahmen Feminismus stellen können, denn als Prämisse für dessen Erscheinungsformen.<sup>58</sup> Hier ist die Verbindung zur Protagonistin der *Wand* gegeben. Sie zwar will sich von dem für ihre Verhältnisse üblichen Begehren als Austragungsort eines Machtkampfes nicht mehr dirigieren lassen. Sie arbeitet am Ausgang aus ihrer Misere. Das Begriffsinventar, welches sie dabei verwendet, baut jedoch stark auf vorausgesetzter Geschlechterdifferenz auf. Sie versucht, alles neu zu erschaffen, worin sie sich bewegt. Mit einem Bein hängt sie aber noch in den ursprünglichen Vorstellungen der Beziehung zwischen den Geschlechtern fest. Die vermeintliche Tabula rasa des Waldes hinter der Wand ist schon „beschriftet“ durch das alte Vokabular und den daran geknüpften Vorstellungshaushalt.

Die Veränderung der Begriffe, die den Menschen und seinen Umgang mit der Welt prägen ist von Zeit und Ort abhängig. Ein völliges Auslöschen von Denotaten und Konnotaten ist schwer möglich. Durch ein Zitat von Roland Barthes wurde der Begriff des Palimpsestes in diesem Zusammenhang schon aufgebracht. Dieser, verstanden im poststrukturalistischen Sinn, ist hier nicht negierbar. Die Begriffe können nicht unabhängig von ihrem „Vorleben“

---

<sup>55</sup> Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009. S. 20-21.

<sup>56</sup> ebda. S. 22.

<sup>57</sup> ebda. S. 23.

<sup>58</sup> vgl. ebda. S. 287.

existieren und verwendet werden. Doch wirkt die Frau im Roman überzeugt von einem Neubeginn. Ihr Ein- beziehungsweise Ausgeschlossensein interpretiert sie als eine Stellung, die dem üblichen Rahmen von Menschlichem und Beziehungen entzogen ist. Es scheint, als würde sie sich von der Geschichte lossagen wollen, die an ihrem Geschlecht haftet. Dass diese aber de facto nicht wegzuwischen ist, zeigt sich daran, dass sie ihre Vorurteile und Handlungsmuster nicht aufgibt und mit in das neue Umfeld nimmt.

Werden an den Roman nun feministische Maßstäbe angelegt, so kann dies durchaus zu dem Urteil führen, dass die Frau zu passiv an ihre Befreiung herangeht. Dies tut dem Roman aber insofern unrecht, als es sich um eine anachronistische Analyse handelt. Für die damalige Zeit nämlich ist es schon herausragend, dass eine Frau im Mittelpunkt des Romans steht und eine Welt entwirft, die „befreit ist“ von Männern, um es ganz schlicht auszudrücken.

Es geht hier also nicht darum, durch den Vergleich zwischen Film und Buch dem einen Werk ein besseres Zeugnis auszustellen als dem anderen. Es geht nur darum, die Blicke auf den Stoff, die Blicke auf diese Protagonistin, auf die Frau im Wandel der Zeit, zu untersuchen und aufzuzeigen, inwiefern sie sich im Rezeptionskontext Gegenwart im Film treffen. Es soll verglichen, aber nicht gewertet werden. Diese Annäherung geht auch mit der Zeit. Die Gender Studies tendieren ja ebenfalls zur versöhnlichen Einstellung, dass sowohl Frauen als auch Männer ihre jeweiligen Probleme haben, sich in der Welt als selbstständige Individuen zu positionieren. Des Weiteren ist es anerkannt, dass es der Gleichberechtigung nicht dienlich ist, bis zur Versteifung auf Demarkationslinien ein Geschlecht vom anderen abzuheben. Beide Geschlechter und alle dazwischen liegenden Existenzen sind Teile einer Welt und funktionieren gemeinsam am besten. Sie gegeneinander auszuspielen lohnt sich nicht. Es sind durchaus auch individuelle Konflikte mit dem Ich und der Welt, die zu Querelen führen. Nicht das jeweils andere Geschlecht trägt per se die Schuld für das eigene Befinden. Binäre Identitätskonstruktionen sind problematisch.

Von einem Umgang mit der Reflexion über die individuelle Stellung in diesem Sinn, einem Miteinander, das zu einer inkludierenden Praxis führt, ist die Protagonistin im Roman hier verglichen mit dem Film ein Stück weiter entfernt, wenn man Butlers Worte mitbedenkt:

„Wenn mein Tun davon abhängt, wie mit mir umgegangen wird, oder vielmehr, wie ich von den Normen behandelt werde, dann ist die Möglichkeit meines Weiterbestehens als ein Ich davon abhängig, dass ich in der Lage bin, damit, wie mit mir umgegangen wird, etwas anzufangen. Das heißt nicht, dass ich die Welt noch einmal neu erschaffen kann, so dass ich ihr Schöpfer werde. [...] Meine

Handlungsfähigkeit besteht nicht darin, diese Bedingungen meines Zustandekommens zu leugnen. [...] Infolgedessen ist das Ich, das ich bin, zugleich durch die Normen geschaffen und von den Normen abhängig, es ist aber auch bemüht, so zu leben, dass es ein kritisches und veränderndes Verhältnis zu ihnen unterhalten kann.“<sup>59</sup>

Zwar stimmt die Frau rückblickend auf die Zeit vor der Wand mit dem Hinweis auf den „Herrn“, den es nicht zu verärgern gilt, dem zu, dass es nicht hilfreich ist, sich als neue Schöpferin zu gebärden, wenn der Eigenwille und die soziale Umgebung tatsächlich zueinander finden sollen. Sie reflektiert aber gleichzeitig, dass es nie ihre Stärke war, mit dem Ruf der Zeit zu gehen und sich also mit der Zeit so zu arrangieren, dass ein relativ selbstbestimmtes Auskommen damit auf lange Sicht möglich ist:

„Ich möchte wissen, wo die genaue Uhrzeit geblieben ist, jetzt, da es keine Menschen mehr gibt. Manchmal fällt mir ein, wie wichtig es einmal war, ja nicht fünf Minuten zu spät zu kommen. Sehr viele Leute, die ich kenne, schienen ihre Uhr als kleinen Götzen zu betrachten, und ich fand das auch immer vernünftig. Wenn man schon in der Sklaverei lebt, ist es gut, sich an die Vorschriften zu halten und den Herrn nicht zu verstimmen. Ich habe der Zeit, der künstlichen, vom Ticken der Uhren zerhackten Menschenzeit, nicht gerne gedient, und das hat mich oft in Schwierigkeiten gebracht. Ich habe Uhren nie gemocht, und jede meiner Uhren ist nach einiger Zeit auf rätselhafte Weise zerbrochen oder verschwunden. Die Methode der systematischen Uhrenvernichtung habe ich aber sogar vor mir selbst verheimlicht. Heute weiß ich natürlich, wie das alles geschehen ist. Ich habe ja so viel Zeit, nachzudenken, und im Lauf der Zeit werde ich mir noch auf alle Schliche kommen. Ich kann es mir leisten, es hat keinerlei Folgen für mich. Selbst wenn mir plötzlich die aufregendsten Erkenntnisse zuteilwürden, wäre es ganz ohne Bedeutung. Ich müßte weiterhin zweimal täglich den Kuhstall ausmisten, Holz hacken und Heu die Schlucht heraufschleppen. 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.“<sup>60</sup>

Sie versucht ihre Position als Frau in der veränderten Umgebung in Kontrast zur vorherigen Stellung zu setzen. Die an Familie geknüpften Verantwortungen tauscht sie gegen andere den Tag ausfüllende Aufgaben ein. Diese sind aber auch mit ihrem Status als Versorgerin verbunden. Des Weiteren lässt sie es wieder unversucht, an ihrem Wissen um die eigene Kraft festzuhalten. Sie negiert die Möglichkeit, einen Ausgang aus ihrer von Zwängen umrahmten Situation auch im Leben mit den Anderen finden zu können. Sie verneint zwar nicht die Möglichkeit von Erkenntnissen, jedoch setzt sie voraus, dass auch ihre Reflexionen keine Veränderungen bedingen werden. Die Neuschöpfung basiert mehr auf Verdrängung. „Diese Phantasie gottgleicher Macht lehnt nur die Art und Weise ab, in der wir zwangsläufig und von Anbeginn von dem geschaffen werden, was vor uns bestand

---

<sup>59</sup> Butler (2009), ebda. S. 12.

<sup>60</sup> Haushofer (2009), S. 64-65.

und außer uns liegt.“<sup>61</sup>, könnte jetzt hier als Bestätigung des Verhaltens stehen, das im Versuch unangepasst zu sein doch einer groben Anpassung unterliegt – vor der Wand und in Zeiten der Wand. Dabei gibt es einen Weg zwischen Anpassung und Selbstexpression:

„Falls ich irgendeine Handlungsfähigkeit habe, wird sie durch die Tatsache eröffnet, dass ich durch eine soziale Welt zustande komme, die ich niemals wähle. Dass meine Handlungsfähigkeit von einem Paradox gespalten ist, bedeutet nicht, dass sie unmöglich ist. Es bedeutet lediglich, dass das Paradox die Bedingung ihrer Möglichkeit ist.“<sup>62</sup>

Die Exklusion von allen Bedingungen des sozialen Lebens ist, wie aus den letzten Absätzen hervorgeht, ohnehin kein Schlüssel zu einem Korrektiv der weiblichen Abhängigkeit, auch wenn auf den ersten Blick alle beeinflussenden Aspekte ausgeschaltet scheinen, die weitgehend am Männlichen festgemacht werden. Werden die neuen Variablen dann aber auch noch von einer Person wahrgenommen, welche die frühere Rollenzuteilung noch verinnerlicht hat, von einer Person, die nichts an sich, sondern nur an der Umgebung ändert, lässt dies die Abhängigkeit nur eine andere Form annehmen.

Gerhard Knapp schreibt: „*Die Wand* is a radical experiment in re-writing the future without a community of humans.“<sup>63</sup> Das trifft es sehr gut. Ohne den gemeinschaftlichen Aspekt ist es auch nicht möglich, *mit* jemandem einen Weg zu finden, sondern nur ohne Menschen, was wiederum dem menschlichen Dasein widerspricht.

Schon vor dem Auftauchen der Wand versucht die Frau eine Neuschöpfung der Ordnung, indem sie sich durch die Uhrenvernichtung der Zeit zu entziehen versucht und damit einer Konstante, die Menschen verbinden beziehungsweise trennen kann. Damit beeinträchtigt sie die Basis für eine Existenz in und mit der Gesellschaft. Dann entwirft sie eine noch viel mehr an den Konventionen rüttelnde Handlungsalternative und rückt noch näher an die Neuschöpfung heran. Von dieser wissen wir ja bereits durch das Zitat von Judith Butler, dass sie eine weniger optimale Vorbereitung auf ein gleichberechtigtes Miteinander darstellt.

Die Protagonistin beraubt sich also aus dieser Sicht Stück für Stück ihrer Handlungsmöglichkeiten. Hinter der Wand ist sie von den Menschen getrennt und nicht nur von manchen ihrer Konventionen. Sie kann sich so nicht mehr kritisch und Inklusion fördernd mit ihrer Verwobenheit in gesellschaftliche Zusammenhänge auseinandersetzen. Die Literaturwissenschaft ordnet das Buch ja stark in die Riege (prä-)feministischer Werke

---

<sup>61</sup> Butler (2009), S. 12.

<sup>62</sup> ebda. S. 12.

<sup>63</sup> Knapp, Gerhard P.: *Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's Die Wand. A Female Utopia of the 1960s and Beyond.* In: Knapp, Gerhard P. / Labrousse Gerd: *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten.* Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi 1995. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39). S. 282.

ein. Emanzipatorische Züge werden betont und die Entfernung von weiblichen Klischees wird als Fortschritt angesehen. Wiederum betrachtet von postfeministischer Warte aus – und diese Bezeichnungen sollen hier allein aus dem Grund Verwendungen finden, der sie zu Übersichtlichkeit fördernden Markern macht – ist das im Buch beschriebene Verhalten weniger konstruktiv. Auf die vermutete Endzeit folgt sukzessive der Aufbau der alten Ordnung im neuen Kleid und maximal einer auf das Extrem zugespitzten Rolle des Mannes. Die zuvor zwischenmenschliche Ordnung wird auch hier respektiert, indem Maximen, die dort relevant waren, auf die Beziehung zwischen der Frau und den Tieren umgelegt werden. Das Vieh wird zur neuen Uhr und wieder muss die das Leben erhaltende Vernunft siegen. Wie nun aber schon Judith Butler schreibt, ist es nicht leicht, den Normen zu widersprechen, ohne die Grundlage der eigenen Existenz zu verlieren.

„Das ist nicht einfach, weil das das Ich in einem gewissen Grade unbegreiflich wird und ihm die Lebensunfähigkeit, die komplette Auflösung droht, wenn es die Norm nicht mehr in einer Form inkorporiert, die dieses Ich voll und ganz anerkennt. Es ist eine gewisse Abkehr vom Menschlichen, die erfolgt, um den Prozess der Erneuerung des Menschlichen in Gang zu setzen.“<sup>64</sup>

Die Protagonistin kehrt auch ab vom Menschlichen und schafft sich ihren eigenen Kosmos. Symbolisch für die Abwendung vom Status quo tötet sie letztendlich auch noch einen Mann. Nun ist es aber so, dass jegliches Individuum von vorne herein in einen Zusammenhang eingebunden ist, der sich nicht so einfach kontrollieren lässt. Die Ausschaltung von Kontrollierenden und Kontrollierten beendet auch die Grundlage für die Inklusion des Individuums.

„Wenn Gender eine Art von Tun ist, eine unablässig vollzogene Tätigkeit, die zum Teil ohne eigenes Wissen und eigenes Wollen abläuft, ist es aus diesem Grunde nicht schon automatisch und mechanisch. Im Gegenteil, Gender ist eine Praxis der Improvisation im Rahmen des Zwangs. Außerdem »spielt« man seine Geschlechtsrolle nicht allein. Man »spielt« immer mit oder für einen anderen, selbst wenn dieser andere nur vorgestellt ist. Was ich als das »eigene« Gender bezeichne, erscheint manchmal als etwas, dessen Urheber ich bin oder das ich sogar besitze. Die Bedingungen, die das eigene Gender kreieren, liegen jedoch von Anfang an außerhalb meiner selbst in einer Sozialität, die keinen einzelnen Urheber kennt (und die Idee der Urheberschaft selbst grundlegend in Frage stellt).“<sup>65</sup>

Gerade das Zurechtkommen mit den einzelnen Mitgliedern eines bestimmten Milieus bei gleichzeitiger Wahrung der eigenen Integrität könnte man als Emanzipation deuten. Auch in der Gesellschaft ist ein Leben möglich, das weder die eigenen Grenzen noch die der anderen überschreitet. Es sollen in der vorliegenden Arbeit aber nicht die optionalen

---

<sup>64</sup> Butler (2009), S. 13.

<sup>65</sup> Butler (2009), ebda. S. 9.

Varianten eines emanzipatorischen Erfolges gegeneinander ausgespielt werden. Vielmehr soll gezeigt werden, wie der Film mit dem möglicherweise in RezipientInnen evozierten Blick auf eine Geschlechterdifferenz umgeht und zur Reflexion über die Begrifflichkeiten und deren Darstellung in diesem Kontext anregt. Wie auch immer nämlich das Endresultat einer vorübergehenden Einsiedelei im Gedankenraum aussieht, solange eine kritische Distanz zu einem Problem dabei forciert wird, ist schon einmal ein Schritt mehr in Richtung Veränderung getan, als mit Verharren.

„Es mag durchaus sein, dass mein Sinn für soziale Zugehörigkeit durch die eingenommene Distanz geschmälert wird, doch diese Entfernung ist mit Sicherheit einem Sinn für Intelligibilität vorzuziehen, der aufgrund von Normen gewonnen wird, die mich nur aus einer anderen Richtung zugrunde richten. Die Fähigkeit ein kritisches Verhältnis zu diesen Normen zu entwickeln, setzt in der Tat eine Distanz zu ihnen voraus. Eine Befähigung, das Bedürfnis nach ihnen aufzuheben oder aufzuschieben, selbst wenn es ein Bedürfnis nach Normen gibt, die einen vielleicht leben lassen.“<sup>66</sup>

Genau darum geht es. Buch und Film fügen nur auf ihre je unterschiedliche Weise eine neue Stimme zum gesellschaftlichen Grundtenor hinzu. Die Darstellungen des Reflexionsraumes unterscheiden sich, jedoch zeigen sie beide, dass die Frau ein Bedürfnis nach Alternativen hat. Der Film formuliert diese Alternative aufgrund des zeitlichen Zusammenhangs mit einem versöhnlicheren Blick auf die Männerwelt aus und zeigt, dass eine Alternative nicht ohne die Gesellschaft oder zumindest einen Teil von ihr möglich ist. Auch dies ist wieder ein Punkt, den auch Judith Butler hervorstreicht:

„Das kritische Verhältnis hängt auch von der ausnahmslos kollektiven Fähigkeit ab, eine alternative Minderheitenversion für die Aufrechterhaltung von Normen und Idealen zu artikulieren.“<sup>67</sup> Das Buch sowie dessen jüngere wissenschaftliche Rezeption regen eine alternative Implementierung des Denkens einer Geschlechterdifferenz in den existenziellen Diskurs an. Der Film zeigt dies in neuem Licht. Er geht mit dem Ruf der Postmoderne, einer Zeit, in der die Begriffe nicht mehr als Grundstein angenommen werden, auf die sich verlässlich bauen lässt, sondern in der sie vielmehr in den Mittelpunkt einer theoretischen Debatte gestellt werden.<sup>68</sup>

Die Kritik an der Macht der Worte und am Umgang mit dieser Macht richtet sich an alle, die Sprache etwas angeht. Sie richtet sich wider das Begehren der Machthabenden Begriffe zu besitzen, genauso wie gegen die Unterwürfigkeit derer, die sich der Macht untergeben. Sie richtet sich gegen Stagnation im Denken, dagegen, dass Begriffen nur

---

<sup>66</sup> ebda. S. 11.

<sup>67</sup> ebda. S. 11.

<sup>68</sup> vgl. ebda. S. 288 - 289.

eine einzige Bedeutung, aber keine Zukunft der Bedeutungsvielfalt gegeben wird. Sie richtet sich aber auch dagegen, dass jemand beginnt zu glauben, dass etwas ein für alle Mal fixiert ist, dagegen, dass sich jemand trotz aller Unannehmlichkeit mit Begriffen und ihrer Macht arrangiert und dabei im gewissermaßen bequemen Zustand der Fremdbestimmung bleibt.<sup>69</sup> Exkludierender Gebrauch von Worten erzeugt randständige Existenzen, wenn sowohl die, die an den Rand schieben, als auch die, die an der Rand geschoben werden, daran glauben, dass die Worte festgeschrieben sind. Eine Möglichkeit, die Verfestigung von Zuschreibungen zu verhindern, ist das Stellen von Fragen. Fragen ermöglichen eine Bewegung im Denken. Erst Bewegung kann der Zeit gerecht werden. In jeder Zeit funktionieren Begriffe nämlich anders. Der Bedeutung von Begriffen muss eine gewisse Flexibilität zugestanden werden.<sup>70</sup>

In Anlehnung an Luce Irigaray formuliert Judith Butler, dass die Geschlechterdifferenz keine Tatsache ist, sondern eine Frage an die Zeit. So bleibt immer ein Rest von Bedeutungsumfang undefiniert beziehungsweise die Frage unbeantwortet.

„So wie ich sie verstehe, ist die Geschlechterdifferenz ein Ort, an dem wieder und wieder eine Frage in Bezug auf das Verhältnis des Biologischen zum Kulturellen gestellt wird, an dem sie gestellt werden muss und kann, aber wo sie, streng genommen, nicht beantwortet werden kann.“<sup>71</sup>

Mit dieser Frage kann man in einem gewissen Sinn so umgehen, wie mit dem stumpfen Sinn – einer Sache, die als Fragezeichen bestehen bleiben darf, deren ungeklärter Status sogar eine Notwendigkeit ist.<sup>72</sup>

Wie wichtig es ist, Definitionen nicht als absolut anzusehen, zeigt Judith Butler mit ihrer genealogischen Kritik auf. Binäre Identitätskonstruktionen werden dadurch naturalisiert, dass jemand Begriffen wie Weiblichkeit und Männlichkeit das „Fragezeichen dahinter aberkennt“. Differenz wird als gegeben, als etwas Ursprüngliches hingenommen, obwohl erst die jeweiligen Praktiken der Institutionalisierung den trennenden Begriffen ihr Gesicht geben. In ihrer Einleitung zum *Unbehagen der Geschlechter* erläutert Judith Butler, dass sie nicht mehr das Erforschen der Frage nach der primären Identität des Weiblichen im Vordergrund sieht, sondern die Aufgabe, den Begriff des Weiblichen generell zu hinterfragen. Ihr Anliegen ist es, die Auswirkung sprachlicher Konstruktionen auf die Begriffsdefinition und -anwendung zu zeigen. Sie bezieht sich dabei unter anderem auf

---

<sup>69</sup> vgl. ebda. S. 290.

<sup>70</sup> vgl. ebda. S. 287.

<sup>71</sup> ebda. S. 299.

<sup>72</sup> vgl. ebda. S. 285.

Julia Kristeva und deren Analyse der Vorstellung des mütterlichen Körpers.<sup>73</sup> – Das ist deswegen interessant, weil ja auch in der *Wand* der Mutterrolle eine erhebliche Bedeutung zukommt.

Das Sujet des Buchs gibt dem Film Anlass, Fragen zu stellen und sich einem Problem der Zuordnung zu widmen, „[...] einem Problem, das die Geschlechterdifferenz darstellt, nämlich [...] der ständigen Schwierigkeit zu bestimmen, wo das Biologische, das Psychische, das Diskursive, das Soziale anfangen und aufhören.“<sup>74</sup> Weil es nicht einfach ist, eine Fragestellung auf die Leinwand zu bringen, für die keine absolut konkreten Antworten zu finden sind, könnte es auch so lange Zeit gedauert haben, den Roman von Marlen Haushofer zu verfilmen. Welcher darstellerischen Mittel bedient man sich, wenn man etwas zeigen möchte, das nach verschiedenen verstandenen Formen von Sprache kaum auf den Punkt zu bringen ist?

---

<sup>73</sup> vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. (edition suhrkamp 1722 = Neue Folge 722. Gender Studies.). S. 9 - 11.

<sup>74</sup> ebda. S. 298

## **2. Untersuchung des Transforms und in Folge des Romans unter diskurstheoretischen Aspekten**

Julia Kristeva als Schlussname des vorangehenden Kapitels ist ein guter Anknüpfungspunkt. Ihr Konzept von transformationeller Analyse und Intertextualität ist eine Inspirationsquelle für die Unterscheidung der Begriffe „Transform“ und „Transformation“, auf die sich Stefan Volk stützt.

Wie konstituiert sich das Transform nach Volk? Nun, es ist zunächst eine Unterscheidung zwischen Story und Discourse festzustellen. Was als Geschichte erzählt wird und die Bedeutung konstituiert, ist dem ersten Begriff zuzuordnen, wie es gesagt wird, wie also das Erzählen vor sich geht und Sinn bedingt, kann unter dem zweiten Begriff subsumiert werden.<sup>75</sup>

Der Begriff der Story untergliedert sich des Weiteren in Geschehenskontexte und Geschehensabläufe. Der Diskurs der Geschehensabläufe und Geschehenskontexte sowie Erzählsituation und Stil machen die Discourse-Ebene aus.<sup>76</sup> Über den Produktionskontext und seine Hinweise auf den kulturhistorischen Rahmen sowie über den Rezeptionskontext werden Bedeutungs- und Sinnpotential zugänglich.

Anhand der Gliederungspunkte soll analysiert werden, welche diskursiven Phänomene das sprachliche Handeln prägen und sich auf der Erzählebene des Romans als Kommentare zum Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern manifestieren. Auf die daraus gewonnenen Informationen soll später bei der Transformationsanalyse zurückgegriffen werden.

### **2.1. Forschungsstand zum Roman *Die Wand* in Hinblick auf feministische Literaturtheorien und deren Weiterentwicklung**

Die Konzentration auf Judith Butler ist nur eine Variante sich zwischen Frauenforschung und dekonstruktivistischem Feminismus<sup>77</sup> auf die Analyse der *Wand* einzulassen. Ein kleiner Einblick in die Bandbreite der Sekundärliteratur aus dem Gebiet der aufstrebenden Forschung zum Thema soll hierfür Zeugenschaft leisten.

An der Wand beginnt Marlen Haushofer 1960 zu schreiben. 1963 wird *Die Wand* veröffentlicht. Der Band erscheint in kleiner Auflage im Mohn Verlag (Gütersloh). Das Buch der „Nachwuchsautorin“ wird, wie schon in der Einleitung erwähnt, von der Presse länger

---

<sup>75</sup> vgl. Volk (2010), S. 34.

<sup>76</sup> vgl. ebda. S. 28.

<sup>77</sup> vgl. Babka, Anna: *Feministische Literaturtheorien*. In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV 2004. (UTB 2527). S. 191-222. S. 194

nicht großartig beachtet. Im österreichischen Rundfunk wird es aber in der Reihe "Roman in Fortsetzungen" dem öffentlichen Lesepublikum vermittelt.

In den 60er Jahren wird ihr bisheriges Werk aufgrund wenig experimenteller Züge mit dem Begriff Eskapismus etikettiert. Von der formalen Ebene wird kurz auf mangelhafte Einmischung in zu dieser Zeit brisante politische Themen geschlossen.

In den 70ern ist es trotz einer Neuauflage 1968 (Claassen Verlag) um einen Reichtum an neu erscheinender Forschungsliteratur wenig gut bestellt.<sup>78</sup> Die Rezeption beginnt zögerlich. Dies ist zwar auch an den noch rarer gestreuten Erscheinungen zum hier behandelten Thema zu erkennen, es gibt sie aber, diese Werke, die in den 70ern schon Einblicke in die Frauenforschung zur *Wand* erlauben. Eine der ersten im Katalog der österreichischen Nationalbibliothek verzeichneten Dissertationen hierzu, fertiggestellt 1974, konzentriert sich auf den Zusammenhang zwischen Biographie und Werk der Autorin.<sup>79</sup> Dieser Zugang operiert mit der Autorschaft als Chiffre und ist der Phase zuzurechnen, in welcher der Roman als Werk einer Frau als schreibendes Subjekt per se schon Forschungsinteresse weckt.

Die Wiederauflage des Romans 1983 in viel höherer Stückzahl als zuvor trägt zu einer Wiederbelebung der Forschungslage bei, das 1985 nachfolgende Taschenbuch zeigt – Übersetzungen im Gefolge – weitere Wirkung.<sup>80</sup> Wie zuvor einmal erwähnt sind es die 80er, in denen die feministische Forschung Marlen Haushofer für sich entdeckt, ausgelöst mitunter durch die zweite Welle der Frauenbewegung.

Eine Salzburger Diplomarbeit aus dem Jahr 1987 – *Fluchtversuche der Heldinnen im Werk von Marlen Haushofer: Versuch einer autobiographischen Betrachtung* – von Sabine Groß konzentriert sich auf die Verstrickung zwischen biographischen Fakten und der literarischen Fiktion.<sup>81</sup>

Es wird also zunächst das Werk mehr im Kontext der Autorin untersucht. Später gesellen sich immer mehr textbezogene Ansätze hinzu. Es wird mehr Augenmerk auf die Protagonistin als eigenständige Figur gelegt, die sich aus ihren Strukturen befreit und auch als Kontrastwesen zum Leben von Marlen Haushofer selbst interpretiert werden kann. Wissen über das Leben der Autorin fließt zwar weiter in die Theorienbildung ein,

---

<sup>78</sup> Fliedl, Konstanze (1994), S. 633.

<sup>79</sup> vgl. Lorenz, Dagmar C.: *Biographie und Chiffre: Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Ann Arbor, Michigan: UMI 1974.

<sup>80</sup> Fliedl, Konstanze (1994), S. 633.

<sup>81</sup> vgl. Groß, Sabine: *Fluchtversuche der Heldinnen im Werk von Marlen Haushofer: Versuch einer autobiographischen Betrachtung*. Diplomarbeit Univ. Salzburg 1987.

Ausgangspunkt für Analysen zu Zeit, Raum und Geschlecht ist aber mehr der Text als die Autorschaft. Die stilistischen Eigenheiten des Romans, die zuvor mit der Provinzialität der Autorin erklärt werden, treten nun als Ausdruck einer durch das Patriarchat provozierten Randstellung der Protagonistin in den Vordergrund.

In den späteren 1980ern steht der Roman als Dystopie im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Anstatt als gelungene Flucht wird das Szenario als Zuspitzung einer Isolation gelesen. Das findet seinen Niederschlag in Untersuchungen der melancholische Züge<sup>82</sup> des Romans sowie in der Beschäftigung mit dem Thema Einsamkeit<sup>83</sup>.

Auch der historische Aspekt tritt in den Vordergrund. *Die Verrücktheit einer Generation: Schreibweisen von 'Jungen Autorinnen' nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers* heißt zum Beispiel ein Titel aus dem Jahr 1988.<sup>84</sup> Eine weitere Verbindungslinie zwischen dem Gefühl der Ergebenheit, dem Rückzug und dem historischen Rundum wird zum Kalten Krieg gezogen – „Nuclear annihilation of humanity seemed inevitable. As is the case with many literary texts of this time, global catastrophe is directly written into the novel.“<sup>85</sup>

Marlen Haushofer bezeichnet sich selbst mit einem gewissen ironischen Einschlag und in Anspielung auf die eigene Uneindeutigkeit als "Schriftstellerin mit der Seele eines Möbelpackers"<sup>86</sup>. Die von Haushofer entworfene Figur ist sich ihrer Rolle als Chronistin auch nicht sicher. Das wird reflektiert in den ganz unterschiedlichen Herangehensweisen an die AutorInnenfrage, das weibliche Schreiben und der Bruch der Protagonistin mit der Welt.

Zum einen wird der Roman als Robinsonade betrachtet, die Isolation als selbstgewählte Befreiung aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang gedeutet und der Text nach Bezügen zur Utopie untersucht. Zum anderen wird der dystopische Charakter des Romans hervorgekehrt. Zwischen beiden Interpretationen liegt nur ein schmaler Grat. Die Begrifflichkeiten werden nicht immer in exakter Trennung voneinander gehandhabt, betonen aber gerade darin die Zerrissenheit des Untersuchungsgegenstandes selbst,

---

<sup>82</sup> vgl. Fliedl, Konstanze: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers*. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 35 (1986), H. 1/2, S. 35 - 52.

<sup>83</sup> vgl. Leicht, Eveline: *Zwischen Einsamkeit und Isolation: eine Untersuchung der Romane von Marlen Haushofer*. Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 1987

<sup>84</sup> vgl. Schmidjell, Christine: *Die Verrücktheit einer Generation : Schreibweisen von 'Jungen Autorinnen' nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers*. Dissertation Univ. Wien 1988.

<sup>85</sup> Knapp (1995), S. 286.

<sup>86</sup> Venske, Regula: *Schriftstellerin mit der Seele eines Möbelpackers: Marlen Haushofer*. In: Walter Buchebner Gesellschaft: *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Wien: Böhlau 1991. S. 22 - 32.

dessen Ende sowohl als auf Katharsis hinauslaufend interpretiert werden kann, als auch auf Selbstzerstörung.

In den 1990ern wird aus der Untersuchung der dystopischen Aspekte eine Beschäftigung mit der Enklavisierung der Frau hinter oder wahlweise vor der Wand. Diese wird vornehmlich interpretiert als sprachliche Barriere, als vom männlichen Geschlecht gesetztes Hindernis, das der Frau im Umgang mit sich und der Welt entgegensteht. Die geschilderte Natur wird als Parabel auf die Innenwelt der Frau untersucht, deren Worte nicht ausreichen beziehungsweise von ihren „Widersachern“ als unzureichend abgetan werden.<sup>87</sup> Der Werdegang der Protagonistin wird hier nicht als Weg in die Freiheit verstanden, sondern als Scheitern – verursacht dadurch, dass es ihr nicht gelingt, ihre Phantasie vom selbstbestimmten Leben umzusetzen. *Die Wand* wird als Schilderung einer langsamen Selbstzerstörung gelesen, die Haltung der Frau als Hang zur Suizidalität interpretiert. Die Selbstmordfantasien resultieren diesem Ansatz nach aus einem zunehmenden Verlust von Kraft im Umgang mit dem Druck, sich Raum schaffen zu müssen.<sup>88</sup>

Kritik an der mangelnden Progressivität ist also in den 90ern schon ansatzweise vorhanden. – 1992 zum Beispiel erscheint eine Diplomarbeit mit dem Fokus auf weiblicher *Mittäterschaft und Verweigerung*<sup>89</sup>, im Jahr darauf eine Dissertation mit dem Titel *Die heimliche Faszination des Opfers: ein Motiv für die Fortschreibung des Opferdiskurses in der feministischen Rezeption der Werke Marlen Haushofers*.<sup>90</sup>

Die "Wissende ist unfähig zu handeln"<sup>91</sup>, erliegt als Opfer<sup>92</sup> der Isolation im a priori vom anderen Geschlecht abgekoppelten Raum – so die Schlüsse aus den Untersuchungen und wird interessant als womöglich auch selbstverschuldet Unmündige.

Alge Susanne schreibt in einer Kritik des Buches *Marlen Haushofer. Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk*, herausgegeben von Christine Schmidjell „Viele Frauenfiguren Marlen Haushofers [...] geraten durch das Hinnehmen ihrer statischen Opferrolle unversehens zu Kollaborateurinnen der eigenen

---

<sup>87</sup> Talirz, Ulrike: *Frau und Natur – Klischee oder Chance. Marlen Haushofer. Margaret Atwood*. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 1991.

<sup>88</sup> Kowalewski, Marina: *Selbstmordphantasien bei Hertha Kräftner, Unica Zürn und Marlen Haushofer*. Dissertation Univ. Graz 1991.

<sup>89</sup> Nolte, Anke: *Marlen Haushofer: "... und der Wissende ist unfähig zu handeln"; weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*. Münster: Waxmann 1992.

<sup>90</sup> Putzhuber, Hermann: *Die heimliche Faszination des Opfers: ein Motiv für die Fortschreibung des Opferdiskurses in der feministischen Rezeption der Werke Marlen Haushofers*. Dissertation Univ. Innsbruck 1993.

<sup>91</sup> vgl. Nolte (1992).

<sup>92</sup> vgl. Putzhuber (1993).

Unterdrückung.“<sup>93</sup> Aussagen wie diese sind als Kritik daran zu dechiffrieren, dass die Protagonistin den Status quo durch ihr Handeln nicht wesentlich verändert, den Konflikt zwischen Mann und Frau nicht entschärft, sondern unterstreicht. Die historischen Bedingungen für diese Haltung werden aber auch reflektiert. – Die „Liebes-Unmöglichkeit zwischen Frauen und Männer[sic!], die nicht zuletzt auch als psychische Spätfolge des Nationalsozialismus erscheint“<sup>94</sup>, wird über das Abstandnehmen von Idealen erklärt. „[D]ie Figuren – und hier in noch stärkerem Maß die weiblichen – nehmen tatenlos ihren gewissermaßen schicksalhaften Lebenslauf zu Kenntnis“<sup>95</sup>. Das ist angesichts eines vorsichtigen Umgangs mit Begeisterung für das Verändern verständlich. Zu schnell kann eine Idee, umgesetzt von einer Masse, zu Entgleisungen führen. Trotz der Erfahrungen in der Vergangenheit ist aber eine Veränderung der Gegenwart möglich. Es müssen adäquate Mittel dafür gefunden werden. Die Revolutionierung des Alltags ist auch im respektvollen und inkludierenden Umgang mit den anderen Menschen durchsetzbar. Es ist eine Kritik an der Wand als Demarkationslinie zwischen Menschen, die sich in dieser Phase der Rezeption bemerkbar macht – ein Vorgriff auf die Zeit des Postfeminismus. Die Entwicklung verläuft jedoch nicht linear. Immer wieder gibt es auch RezipientInnen, die sich auch in dieser Zeit noch klar dafür aussprechen, dass Marlen Haushofer als Vorreiterin der FeministInnen gelten kann und auch die von ihr beschriebene Figur den Kriterien einer revolutionären Frau entspricht. *Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer*<sup>96</sup> sind 1998 Franziska Frei-Gerlachs Lesart der Autorin unter Aspekten der Geschlechterordnung. In dieser Linie steht auch die Diplomarbeit von Marie Christin Lercher, die sich auf *Patriarchat und Tiermetapher in Marlen Haushofers „Die Wand“* konzentriert und die Konstellation von Tieren und Figuren auf die Ordnung der Väter zurückführt.<sup>97</sup>

Um 2000 treffen sich die Verbindungslinien von realer und fiktiver Autorschaft mit dem sprachkritischen Zugang zu den Geschlechtern und Machtverhältnissen. Es wird analysiert, wie die weibliche beziehungsweise von Männern dominierte Sprache zur

---

<sup>93</sup> Alge, Susanne: „Kollaborateurinnen der eigenen Unterdrückung. Aus dem Nachlaß der Marlen Haushofer“. In: *Literatur und Kritik* 261/262 (1992), S. 89.

<sup>94</sup> ebda. S. 89.

<sup>95</sup> ebda. S. 89.

<sup>96</sup> vgl. Gerlach Frei, Franziska: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. (Münchener Universitätsschriften: Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchner Graduiertenkollegs Bd. 8)

<sup>97</sup> Lercher, Marie Christin: *Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden“: Patriarchat und Tiermetapher in Marlen Haushofers „Die Wand“*. Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 2001.

Setzung von Welt beiträgt. *Die Funktion Autor und die Funktion Mutter* in Hinblick auf Marlen Haushofer untersucht zum Beispiel Elke Brüns.<sup>98</sup>

Ein Sammelband mit dem Titel *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*<sup>99</sup> widmet sich der Sprachkritik in einer Rückschau auf alle bisherigen Forschungsansätze zu Haushofer und bezieht auch die damals aktuellen Ansichten mit ein. Zum Untersuchungsgegenstand wird das weibliche Schreiben als Bruch im biographischen Kontext für Ernst Seibert 2004.<sup>100</sup>

Weibliches Gedächtnis und Erinnerung geraten in den 2000er Jahren in den Fokus. Die Wand wird auf Verweise auf die Geschichte der Frau und ihre Randstellung hin untersucht. Neben Verbindungslinien zur Historie wird auch untersucht, inwiefern sich die Protagonistin mit dem Blick in die Vergangenheit an einem selbstbestimmten Leben in der Gegenwart hindert. Die von den Leidenden allzu oft selbst verstärkte *tödliche Einsamkeit der Frauen*<sup>101</sup> steht auf dem Prüfstand. So auch in Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*<sup>102</sup> und deren Rezeption. Dieses Werk ist besonders interessant, weil es die Kritik an der mangelnden Progressivität der von Marlen Haushofer entworfenen Protagonistin in literarischer Form manifestiert und sogar die Person der Autorin selbst kritisiert. Repräsentativ für eine relativ junge Phase der theoretischen Beschäftigung mit Marlen Haushofer soll kurz auf diese *Prinzessinnendramen* eingegangen werden. Sie nehmen nämlich nicht nur auf die Frau im Privaten, sondern auch auf die Frau in der öffentlichen Wahrnehmung – verstanden im Zusammenhang mit den Ereignissen um 1945 – Bezug. *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, eines der *Prinzessinnendramen*, referiert direkt auf Marlen Haushofer und den Roman:

„Was bei Haushofer als Nachkatastrophenphantasie mit weiblicher Überlebender hinter unsichtbarer Wand funktioniert und ab den achtziger Jahren paradoxerweise als feministischer Befreiungsentwurf

---

<sup>98</sup> vgl. Brüns, Elke: *Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers*. In: Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000.

<sup>99</sup> Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000.

<sup>100</sup> vgl. Seibert, Ernst: *Fortschreibung und Selbstinterpretation in der Literatur Marlen Haushofers*. In: Blumesberger, Susanne: *Frauen schreiben gegen Hindernisse: zu den Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Wien: Praesens 2004. S. 109-121.

<sup>101</sup> Studer, Liliane: *„Ich wußte natürlich, daß es unmöglich war“: die tödliche Einsamkeit der Frauen in Marlen Haushofers Romanen*. In: Katschnig-Fasch, Elisabeth / Huber, Cécile u. a.: *Einsamkeiten. Orte. Verhältnisse. Erfahrungen. Figuren*. Wien: Turia + Kant 2001. S. 205-218.

<sup>102</sup> vgl. Strigl, Daniela: *Gegen die "Wand": zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in "Der Tod und das Mädchen V"*. In: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), Nr. 3-4. S. 73-96.

gelesen wird, parodiert Jelineks Stück als hausfrauliches Einschussphantasma beziehungsweise als Guckkastenmodell mit frisch geputzter Glasfront“<sup>103</sup>

Mit den Worten: „Jemand intelligenterer, als jemand, der eine Frau ist, hätte das inzwischen gemerkt.“<sup>104</sup>, dass die Wand die Veränderung in der erwarteten Form gar nicht ermöglicht, geben die Figuren im Drama sich selbst und die weibliche Welt der Lächerlichkeit preis.

Evelyn Annuß verortet nicht nur ein verweisendes Spiel mit literarischen und philosophischen, gegen Geschlechterstereotypen argumentierenden Bezügen, sondern auch einen historischen Aspekt in der *Wand*. Kontext ist für sie ein Film-Still, welches Paula Wessely im Propagandafilm *Heimkehr* als „Verkörperung der Volksgemeinschaft“<sup>105</sup> hinter Gittern und also auch in einer Opferrolle zeigt und welches auf der Homepage von Elfriede Jelinek mit dem Dramentext verwoben ist.

„Mit *Die Wand* wird [...] die Reinszenierung der Opferrolle, die Wessely 1948 auf der Leinwand vormacht [...] ins Gedächtnis gerufen. Wenn Jelinek jene Selbstfiktionalisierungen ins Spiel bringt, dann [...] deutet ihr Text über das kaum merklich herbeizitierte Vorläufermodell auf die jeweils zu historisierende nachfaschistische Auftrittform der weiblichen Opferfigur hin.“<sup>106</sup>

In weiterem Zusammenhang mit *Der Tod und das Mädchen V* steht ein Foto-Triptychon, das auch auf Elfriede Jelineks Website zu finden ist. Es zeigt Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Sylvia Plath. In Verbindung mit deren „spezifischen Todesarten, ihren gesellschaftlichen Bedingungen und der Möglichkeit ihrer Erinnerbarkeit“<sup>107</sup> kommt Annuß zu folgender Conclusio über Elfriede Jelineks Drama: „Ihr Stück widersetzt sich der Belebung der verwendeten Frauenbilder, um [...] politische Funktion[en] stellvertretender Rede zu erkunden [...]“<sup>108</sup> Zu verstehen ist das wiederum als Kritik an Marlen Haushofers Frauenbild.

Der Erhalt beziehungsweise die Festschreibung der weiblichen Identität durch das Schreiben ist auch 2010 noch Thema.<sup>109</sup>

Ungeachtet des Wunsches, von Dichotomien Abstand zu nehmen, ist deren Akzeptanz

---

<sup>103</sup> Annuß, Evelyn: *Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek. „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007. (Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums) S. 39.

<sup>104</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. 2. Auflage. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2004. S. 98.

<sup>105</sup> Annuß, Evelyn (2007), S. 53.

<sup>106</sup> ebda. S. 54.

<sup>107</sup> ebda. S. 54.

<sup>108</sup> ebda. S. 55.

<sup>109</sup> vgl. Battiston, Régine: *Marlen Haushofer : écrire pur transcender sa condition de femme*. In: Lerousseau, Andrée: *Des femmes en dialogue avec le siècle*. Lille: Université Charles-de-Gaulle 2010. S. 61-72.

notwendig um an ihnen rütteln und die Perspektive wechseln zu können. Fragen danach, ob es ein spezifisch *weibliche[s] Textbegehren*<sup>110</sup> gibt, werden also noch länger zwangsläufig bejaht werden. *Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen*<sup>111</sup>, die wiederum aufschlussreich ist beim Unterfangen, Konstruktionen von Weiblichkeit besser zu verstehen, ist in diesem Sinn auch noch weitere Literatur zu erwarten.

## 2.2. Analyse in Hinblick auf Kritikpunkte an der enklavisierten Frau

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie sehr sich die Frau in der Annahme, auf ihre Befreiung zuzugehen, in den Fängen ihrer eigenen Welt verstrickt, die nicht weniger auf einer Illusion aufbaut, als das, was sie glaubt hinter sich zu lassen.

„Die Umstände meines früheren Lebens hatten mich oft gezwungen zu lügen; jetzt aber war längst jeder Anlaß und jede Entschuldigung für eine Lüge weggefallen. Ich lebte ja nicht mehr unter Menschen“<sup>112</sup>, äußert sie. Hierbei reflektiert sie jedoch nur unzureichend mit, dass zwischen dem Innen und dem Außen keine Trennung der Art möglich ist, die einen sogenannten „letzten Menschen“ von den Zusammenhängen entbindet, die das Menschsein prägen und bedingen. Zudem hält sie sich, an ihrem vermeintlichen Ziel angekommen, gar nicht für fähig, die sich ihr bietende Chance auch zu nutzen:

„Ich habe zweieinhalb Jahre darunter gelitten, daß diese Frau so schlecht ausgerüstet war für das wirkliche Leben. Heute noch kann ich keinen Nagel richtig einschlagen, und der Gedanke an die Tür, die ich für Bella aufbrechen will, jagt mir eine Gänsehaut über den Rücken. Natürlich war nicht damit zu rechnen, daß ich einmal Türen ausbrechen müßte. Aber ich weiß auch sonst fast nichts, ich kenn nicht einmal die Namen der Blumen auf der Bachwiese. Ich habe [...] sie vergessen wie alles, von dem ich mir keine Vorstellung machen konnte.“

### 2.2.1. Umgang mit Geschlechterdifferenzen und deren (De-)konstruktion

Am Beispiel eines flüchtig bekannten Jägers malt sich die Protagonistin aus, was passieren könnte, wenn sich vielleicht doch noch ein männliches Wesen im Wald aufhielte. Dabei hegt sie folgende Gedanken:

„Wer weiß, was die Gefangenschaft aus diesem unauffälligen Mann gemacht hätte. Auf jeden Fall war er körperlich stärker als ich, und ich wäre von ihm abhängig gewesen. Vielleicht würde er heute faul in der Hütte umherliegen und mich arbeiten schicken. [...] Es wäre auch nicht gut für mich, mit einem

---

<sup>110</sup> vgl. Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

<sup>111</sup> vgl. Lange-Kirchheim, Astrid: *Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen : Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek*. In: Penkwitt, Meike: *Männer und Geschlecht*. Freiburg: Jos Fritz 2007. (Freiburger Geschlechterstudien 21). S. 255-280.

<sup>112</sup> Haushofer (2009), S. 263.

schwächeren Partner zusammen zu sein, ich würde einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen.“<sup>113</sup>

Sie verfestigt also die Klischeevorstellungen von den Geschlechtern anhand eines Mannes, den sie gedanklich ja eigentlich auf die gleiche Daseinsebene wie sich transferiert, sodass entweder der Mann in seiner Kraft oder aber die Frau in ihrer quasi natürlichen VersorgerInnennatur unterstrichen wird.

Sie schreibt die Unmöglichkeit einer Kommunikation zwischen Frau und Mann fest:

„Manchmal, schon lange ehe es die Wand gab, habe ich gewünscht, tot zu sein, um meine Bürde endlich abwerfen zu können. Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen; ein Mann hätte mich nicht verstanden, und den Frauen, denen ging es doch genau wie mir.“<sup>114</sup>

Die als unumgänglich verortete Unmöglichkeit und die damit konnotierte Folge eines verhinderten, erfolgreichen Wortergreifens von Seiten der Frau wird als Wand aufrecht erhalten.

Welche Ausmaße das Feindbild letztlich annimmt, zeigt sich an der Stelle, an der die Frau sich an die Ermordung ihres Widerparts erinnert:

„Ich wußte, daß er tot sein mußte, er war ein so großes Ziel gewesen, ich hätte ihn gar nicht verfehlen können. [...] Vielleicht war er ein Jagdpächter wie Hugo oder einer jener Anwälte, Direktoren und Fabrikanten, die auch Hugo so oft eingeladen hatte. Was immer auch er gewesen sein mochte, jetzt war er nur tot. Ich wollte ihn nicht auf der Wiese liegenlassen; nicht neben dem toten Stier und im unschuldigen Gras.“<sup>115</sup>

### **2.2.2. Umgang mit Raum und dessen Dekonstruktion**

Wie zuvor schon erwähnt, ist die Frau durch die Versetzung in eine Welt ohne Menschen ihrer als Dilemma empfundenen Situation nicht entflohen. Ihre Verantwortungen haben eine andere Form angenommen, sind aber noch immer belastend. Bella, die Kuh, hat die Rolle eines Kindes eingenommen, die als wiederum werdende Mutter von einer, die ihr die Verantwortung abnehmen will, bemuttert wird. Im neuen Raum müssen deshalb Vorkehrungen getroffen werden. Kinderstube und Schutzhöhle sind für eine solche Mutter herzustellen. Ein Beispiel ist die Planung eines Stalls, der die künftige Mutter eines Kälbchens vor der Außenwelt bewahren soll. Die Schutzhöhle liegt aber in einem Inneren, das nicht nur die Eigenschaften eines geschützten Raums hat, sondern auch stark konnotiert ist mit Eingeschlossenensein. Der Stall soll zwischen der Frau und der Kuh eine besondere Nähe ermöglichen. Ursache für diesen Wunsch ist es, dass es sich die Frau

---

<sup>113</sup> ebda., S. 65 - 66.

<sup>114</sup> ebda. S. 71.

<sup>115</sup> ebda. S. 273.

zur Aufgabe gemacht hat, oder sich quasi per Natur zur Aufgabe gezwungen sieht, über dem Tier zu wachen. –

Die Herausforderung, die alleine schon das Erbauen des Stalls darstellt, zeigt folgende Textpassage:

„Mit größter Mühe werde ich es fertigbringen, die Tür auszubrechen, aber ich muß ja dann die Stalltür richtig einpassen, und ich glaube, das wird mir nicht gelingen. Jeden Abend im Bett denke ich über diese Türe nach, und ich könnte weinen, daß ich so ungeschickt und unfähig bin. Und doch, wenn ich sehr lange darüber nachgedacht habe, werde ich die Tür in Angriff nehmen. [...] Solange es kalt ist und Schnee liegt, kann ich nichts tun, als daran denken.“<sup>116</sup>

Der Glaube an die eigene Fähigkeit wird überschattet von einem Mut zerfressenden Zweifel, der mehr die Tendenz zur Stagnation fördert, als die Bewegung.

„Im Sommer stank es ein wenig hinter dem Stall, aber dorthin kam ich ohnedies nie; der Stall jedenfalls war jetzt sauber und trocken“<sup>117</sup>, vermerkt die Frau an einem Tag, an dem die Behausung für das neue Leben bereits existiert. Das Licht, in dem die Dinge, die sich ändern könnten, wenn die Kraft zur Überwindung des Status quo da wäre, besonders deutlich ihren Baustellencharakter zeigen, würde sich optimal zur Handlung eignen. Es „stinkt ihr“, der Protagonistin, dann sozusagen. Winters werden die Taten aber auf wärmere Zeiten verschoben. Im Sommer gibt es andere Gründe für Selbstzweifel. Es liegt also nicht nur an der Zeit und der Umgebung sondern an der fehlenden Mobilisierungsenergie. Es scheint, als wäre es die Hauptsache, dass der Ort, an dem das „Einschlussphantasma“ seinen Nährboden hat, als Zuhause einer in der Bewegung Gehemmtten erhalten bleibt. Denn wenn das Zuhause auch in Frage gestellt würde, welchen sicheren Rückzugsort gäbe es überhaupt, von dem die Frau aus ihre Fragen an sich und die Welt stellen könnte?

Diese Stall-Episode eignet sich übrigens auch wunderbar dazu, den Kontrast zwischen Buch und Film zu verdeutlichen und zwar am Beispiel der birmanischen Friedensnobelpreisträgerin Aung San Suu Kyi. Im Folgenden ein Auszug aus einem Interview mit ihr, von dem und seinem Kontext später noch mehr zu lesen sein soll:

„Clements: [...] Man hat Sie auch, mit einem buddhistischen Begriff, als weiblichen *Bodhisattva* bezeichnet – als ein Wesen, dessen Ziel die Erleuchtung ist, die Vervollkommnung von Weisheit, Mitleid und Liebe in der Absicht anderen dabei behilflich zu sein, die Freiheit zu erringen.

Suu Kyi: Ach, um Himmels Willen, ich bin weit entfernt von einem solchen Zustand. [...] Ich fände es sehr schön, eines Tages ein *Bodhisattva* zu werden, wenn ich davon ausgehen könnte, überhaupt in

---

<sup>116</sup>ebda. S. 53.

<sup>117</sup>ebda. S. 53.

der Lage zu sein, solche Höhen zu erreichen. Ich kann sagen, dass ich zu den Menschen gehöre, die darum bemüht sind, sich selbst weiterzuentwickeln und zu vervollkommen [...]“<sup>118</sup>

Aung San Suu Kyi ist sich ebenfalls bewusst, dass die etwas höchstwahrscheinlich nie erreichen wird, das außerhalb ihres Einflussbereiches liegen kann und verbindet sich erst gar nicht mit diesem „Großen“, dessen ewige Unerreichbarkeit ansonsten auf ihr lasten könnte. Auf der Protagonistin hingegen lastet es und sie übernimmt sich so sehr mit der Rolle, dass sie sich letztendlich sogar selbst schadet.

„Ich weiß es 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. [...] Ich war viel zu sehr in diese Mühsal verstrickt, als daß ich meine Lage hätte klar überblicken können. Da ich beschlossen hatte, durchzuhalten, hielt ich durch, aber ich hatte vergessen, warum das wichtig war, und ich lebte nur von einem Tag zum andern.“<sup>119</sup>

Die Protagonistin lebt sozusagen für die Bäume ihres Waldes. Sie „sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht“. Ihre „Lichtung“ ist nicht der Blick über den Tellerrand, sondern die tägliche Bestätigung für das Dahinleben durch die, für die sie sorgt. Sie ist durch deren Sein. Dieses Dasein entbehrt aber jeglicher Möglichkeit von Veränderung.

Bei einem Blick durch die Wand nimmt sie das Rundherum nicht als Leben wahr, in welches sie sich mischen kann, sondern als bereits geschriebene Geschichte, verfasst nach einem großen unabänderlichen Buch. –

„Der Mann am Brunnen war umgefallen und lag jetzt auf dem Rücken, die Knie leicht angezogen, die gehöhlte Hand noch immer auf dem Weg zum Gesicht. Ein Sturm musste ihn umgestürzt haben. Er sah nicht aus wie ein Leichnam, eher wie eine Ausgrabung in Pompeji. Während ich so stand und auf das steinerne Uding startete, sah ich unter einem der Büsche jenseits der Wand zwei Vögel im hohen Gras liegen. Auch sie mußte der Wind von den Büschen getragen haben. Sie sahen hübsch aus, wie bemaltes Spielzeug. Ihre Augen glänzten wie geschliffene Steine, und die Farben ihres Gefieders waren nicht verblaßt. Sie sahen nicht tot aus, sondern wie Dinge, die niemals lebendig gewesen waren, ganz und gar anorganisch.“<sup>120</sup>

Besonders wichtig ist der letzte Satz dieses Abschnittes: „Und doch hatten sie einmal gelebt, und ihr warmer Atem hatte die kleinen Kehlen bewegt.“<sup>121</sup>

Es scheint so, als wäre das Leben nur ein großes, schon vorgeschriebenes Bühnenspiel, dessen Drehbuch in Körper schlüpft und seinen Atem durch sie bläst, damit sie ihren Part einnehmen, aber nicht mehr tun können, als Anweisungen untertan zu sein.

---

<sup>118</sup> Kyi, Aung San Suu: *Die Friedensnobelpreisträgerin aus Birma im Gespräch mit Alan Clements*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. S. 29.

<sup>119</sup> Haushofer (2009), S. 56.

<sup>120</sup> ebda. S. 56.

<sup>121</sup> ebda. S. 56.

Passend dazu vergleicht Julian Pölsler in einem Interview zum Film mit Christa Gürtler den „genialen“ Grundplot des Romans sogar mit einem griechischen Drama.<sup>122</sup> – Schicksal und durch den Glauben daran bedingte Ausweglosigkeit spielen eine große Rolle für die Handlungstragenden im griechischen Drama.

Wie kann man überleben? Wie soll man überleben? Diese Fragen sind auch für die *Wand*-Protagonistin prägend.

Der Rückgriff auf diese Zeit hilft, die Konstruktion der Wand als Mauer an sich besser zu verstehen – unter anderem auch unter Zuhilfenahme der Raumtheorie, in diesem Fall der platonischen. Im *Handbuch Sozialraum* ist zu lesen:

„Nach Platon ist Raum eine Art Zwitterwesen bzw. ein ‚Neutrum‘ (lat. *ne-uter*, weder-noch), das weder dem (‚männlichen‘) Sein noch dem (‚weiblichen‘) Werden zugehört, sondern, ähnlich dem ‚archaischen‘, geschlechtslosen *chaos* nach Hesiod, dem Werden zuallererst ein ‚Worin‘ ermöglicht, d.h. im [sic!] Raum ‚gibt‘. (Platon bezeichnet den Raum auch als das ‚Dritte‘.) Trotz der konzipierten Mittelstellung ist der Raum im Platonismus tendenziös dem (irdischen) Werden als Vergänglichkeit näherstehend, denn dem (ideellen) Sein als Ewigkeit, da er als jene „Amme des Werdens“ betrachtet wird, die auch dem Nicht-Sein (der ‚Leere‘) ‚Raum geben‘ kann. (V.a. der Feminismus greift im späten 20. Jahrhundert auf diese Raumkonzeption zurück. [...])“<sup>123</sup>

Dem Männlichen wird das Sein zugeordnet, dem Weiblichen das Werden. Letzteres *ist* demnach *noch nicht* beziehungsweise *ist im Übergang* zum „Etwas-Anderes-Sein“ *begriffen*. Es kann aber zumindest in einem Raum schon aufgehoben sein, der auch für Leere Platz hat. Wenn auch zwischen dem weiblichen und dem männlichen Dasein eine wiederum nicht irrelevante Grenze gezogen wird, so trägt der „Weder-Noch“-Charakter des Raumes einen Gleichberechtigungsgedanken in sich. Hier knüpft die feministische Theoriebildung an:

„Im Rahmen feministischen Denkens wird dieser Platonismus gegen eine ‚männliche‘ Definition des Raumes in Anschlag gebracht und *chora* als *matrix* (lat. ‚Gebärmutter‘) aufgefasst, als ein indifferentes, raumgebendes *Spatium*, das dem gegliederten, starren Raum vorausliegt (Irigary 1991).“<sup>124</sup>

Wo liegt nun die Schwierigkeit, sich in diesem Raum zu bewegen, der nach dieser Auffassung Gleichberechtigung ermöglicht?

Nun, es ist ein Raum, in dem Entscheidungen von einer Person getroffen werden können, die im Werden begriffenen ist. Wenn diese sich aber gesetzt schon „seienden“

---

<sup>122</sup> vgl. Pölsler, Julian Roman / Gürtler, Christa: „*Mich fasziniert der klare Blick von Marlen Haushofer.*“ *Julian Pölsler im Gespräch mit Christa Gürtler über seinen Film Die Wand*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Marlen Haushofer 1920 - 1970 Linz, 2010. S. 164.*

<sup>123</sup> Günzel, Stephan: *Philosophie*. In: Kessl, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer Susanne / Frey, Oliver (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS-Verlag 2005. S. 92.

<sup>124</sup> ebda. S. 105.

Personen gegenüber benachteiligt sieht, weil sie es gewohnt ist, sich so zu sehen, als wäre sie es, dann kann die sogenannte Freiheit zur Entscheidung nicht als diese erkannt werden. –

„Die Chora lässt sich als ungerichtete performative Dynamik verstehen [...]“<sup>125</sup>. Mitunter übernimmt diese Dynamik mit dem gesamten kulturellen Codes, den sie in sich gespeichert hat, die Führung und das eigentlich dynamisch sein könnende Wesen in diesem Dynamik genannten Raum wird zum statischen Element einer Aufführungspraxis, die tradiert ist, einer Üblichkeit, die althergebracht ist in gewissen Kreisen von Menschen, von Frauen.

„Zeit ihres Lebens kämpfte die Zahnarztgattin und Mutter zweier Söhne um ihren Raum als Schriftstellerin. Denn Haushofers Mann ging selbstverständlich davon aus, dass seine Frau ihr „Hobby“ ihren „eigentlichen“ Aufgaben unterordnete. So klagt sie in Briefen und Selbstzeugnissen über den Mangel an Muße, ihre Überforderung als Ehe- und Hausfrau, Mutter und Mitarbeiterin, über die Müdigkeit und Erschöpfung, die ihr ein konzentriertes und kontinuierliches Arbeiten unmöglich machten. In „Die Wand“ hat Marlen Haushofer ihrer namenlos bleibenden Heldin einen Freiraum geschrieben [...]“<sup>126</sup>

Die literarischen Schöpfungen von Marlen Haushofer tragen in sich die Spuren dieses Kampfes mit dem Selbst und der Umwelt. Es sind Räume zwischen dem sinnlichen Dasein und dem ideellen Sein, die geschildert werden. Es sind Räume, denen ein Zwiespalt innewohnt. Allzu leicht tun sie sich zu einem Abgrund auf, in dem das Selbst zu verschwinden droht, so es nicht längst schon gelernt hat, im Spagat die Brücke über den Rändern der Schlucht zu schlagen. Auch Martina Gedeck, die Schauspielerin, die die namenlose Frau in der Verfilmung der *Wand* verkörpert, bemerkt das.

„Über die Arbeit an ihrer Figur, die sie als „Jetzt-Zeit-Frau“ bezeichnet und als „Kriegerin“, erzählt Gedeck: „Statt einen Text zu lernen, habe ich mich in den Raum der Figur begeben. Ich habe versucht, in mir den Zustand zu empfinden, den die Frau im Roman innehat. Sie schwingt zwischen unbewusst und bewusst. Vielleicht könnte man sagen, dass sie sich in einem Raum zwischen Leben und Tod bewegt [...]“<sup>127</sup>

Die Fragen, die sich angesichts dieser Zusammenhänge stellen, sind die: Warum ist es so vorteilhaft für Julian Pölsler, dass der *Wand*-Plot dem griechischen Drama so ähnelt und warum wiederum für diese Arbeit so sinnstiftend, dass sich Bezüge zum platonischen Raum herstellen lassen?

---

<sup>125</sup> Ogrzal, Timo: *Kairologsische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 221.

<sup>126</sup> Seitz, Alexandra: *Die Jetzt-Zeit-Frau*. Ray Filmmagazin 09/12. <http://www.ray-magazin.at/magazin/2012/09/oesterreichischer-film-julian-roman-poelslers-haushofer-verfilmung-die-wand> (28.1.2015)

<sup>127</sup> ebda.

Nun, weil sich durch diese Verbindungslinien ein Kreis schließt. Ein Kreis, der nicht bedingt, dass sich auch dieses Denken hier wieder im Kreis dreht und der Kreis als solcher, aus dem es kein Entrinnen gibt, abgerundet, abgesegnet wird, sondern, dass die Kreise nachgedacht werden können, die von Köpfen gezogen werden, die dem Fühlen ausgesetzt sind oder das Fühlen provozieren, es würde sich alles rund um sie herum im Kreis drehen.

Es gibt einen Tagebucheintrag von Marlen Haushofer, den der Regisseur der Verfilmung als sehr wichtig für seine Einschätzung der Autorin hervorstreicht. Er bringt den Zusammenhang zwischen Schicksalsräumen des antiken Dramas und dem Raum, in dem sich die von Marlen Haushofer entworfene Figur bewegt, auf den Punkt. Als Bestätigung für die ewige Existenz von Schmerz, den ein Individuum zu ertragen hat, trifft der Eintrag genau das, was Julian Pölsler mit „Mich fasziniert der klare Blick von Marlen Haushofer“ meint:

„Mach dir keine Sorgen. Auch wenn du mit einer Seele behaftet wärest, sie wünscht sich nichts als tiefen, traumlosen Schlaf. Der ungeliebte Körper wird nicht mehr schmerzen. Blut, Fleisch, Knochen und Haut, alles wird ein Häufchen Asche sein und auch das Gehirn wird endlich aufhören zu denken. Dafür sei Gott bedankt, den es nicht gibt – alles wird vergebens gewesen sein wie bei allen Menschen vor Dir. Eine völlig normale Geschichte.“<sup>128</sup>

Der Grundton in dem testamentarischen Text ist resignativ. Die Autorin kommentiert nicht nur ihr eigenes Schicksal, sondern das der Frauen allgemein und der Menschheit insgesamt. Sie schreibt die Raumzuteilung fest, den BesucherInnenstatus von jedem Wesen. Diesen Worten zufolge sind die Menschen fragmentarische Wesen. Sie bestehen aus Einzelteilen, die einander widerstreben. Sie können anstatt zu handeln ebenso gut regungslos auf ihr eigenes Ablaufdatum warten, da alles Tun auf der Erde ohnehin nur Früchte trägt, die verderben – mehr oder weniger rasch. Nicht umsonst bezeichnet Julian Pölsler den Roman als Brevier.<sup>129</sup>

### **2.2.2.1. Das Tal, die Alm und die Welt außerhalb der Wand**

Wie in der wissenschaftlichen Literatur zum Roman *Die Wand* teils betont wird, geht mit einem Höhenunterschied in der Schilderung des Geschehens auch ein Unterschied des Zugangs der Frau zu ihrer eigenen Weiblichkeit einher. Im Tal rund um das Jagdhaus beginnt die Abnabelung von typisch weiblichen Strukturen. Auf der Alm wird der Prozess in

---

<sup>128</sup> Haushofer, Marlen: *Mach dir keine Sorgen* (Tagebucheintrag vom 26. Februar 1970) in: Haushofer, Marlen / Duden, Anne: „Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt: Verlag neue Kritik 1986.

<sup>129</sup> Pölsler (2010), S. 164.

seiner ganzen Tragweite reflektiert. Dieser Ort ist einer der Kontemplation, an dem die menschliche Ordnung ihre Gültigkeit verliert, Grenzüberschreitungen möglich sind. Auch der Schauplatz der Mordszene ist dort, die scheinbare Befreiung wird finalisiert.<sup>130</sup> Gleichzeitig gibt es keinen Ort im Roman, an dem die Befreiung so in Frage steht, wie dort oben, und vor allem die Parameter, nach denen sie vollzogen wird, kritisiert werden. Die Reflexion an diesem Ort führt im Roman verglichen mit dem Film aber dazu, die Resignation zu vertiefen. Die den Menschen zugeschriebene Eigenschaft des grundsätzlichen Versagens wird wehrlos hingenommen und provoziert geradezu einen von Abwertung gekennzeichneten Blick auf das „schwächere Geschlecht“ unter denen, die ohnehin wenig Stärke besitzen:

„Die Menschen hatten ihre eigenen Spiele gespielt, und sie waren fast immer übel ausgegangen. Worüber sollte ich mich beklagen; ich war einer von ihnen [...]. Es war besser, von den Menschen wegzudenken. Das große Sonne-, Mond- und Sterne-Spiel schien gelungen zu sein, es war auch nicht von Menschen erfunden worden.“<sup>131</sup>

Die Frau sieht sich selbst nicht imstande, die Regeln zu überblicken, nach denen das Schalten und Walten in der Welt vor sich geht: „Ich war nur ein aufmerksamer und bezauberter Zuschauer, aber mein ganzes Leben hätte nicht ausgereicht, um auch nur die winzigste Phase des Spiels zu überblicken.“<sup>132</sup>

Sie ist mit diesem Gedanken aber wiederum sehr nahe bei sich, weil sie zumindest eine Erklärung dafür gibt, warum sie so wenig an sich glaubt. Folgende Erkenntnis geht damit einher:

„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. Schon damals dachte ich, daß ich später nicht verstehen würde, was auf der Alm über mich gekommen war. Ich begriff, daß alles, was ich bis dahin gedacht und getan hatte, oder fast alles, nur ein Abklatsch gewesen war. Andere Menschen hatten mir vorgedacht und vorgetan. Ich mußte nur ihrer Spur folgen.“<sup>133</sup>

Die Schlussfolgerung aus dieser Selbsterkenntnis ist kein hoffnungsvoller Blick in die Zukunft. Auch dies stellt der Film, wie noch gezeigt wird, positiver dar.

Das Leben in der Gegenwart wird sozusagen als Aufschub bezeichnet. Noch deutlicher macht das diese Formulierung:

---

<sup>130</sup> Wrienz, Anna Elisabeth: *Marlen Haushofers „Die Wand“: das weibliche Ich in Zeit und Raum*. Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 1997. S. 77 ff.

<sup>131</sup> Haushofer (2009), S. 209.

<sup>132</sup> ebda. S. 210.

<sup>133</sup> ebda. S. 210.

„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.“<sup>134</sup>

### **2.2.3. Die Möglichkeit von eigenständiger Sprache und einem Umgang mit Performativität im (gesetzten) Raum**

Es gibt einige Textstellen im Roman, die zur Annahme verleiten, dass die Protagonistin vor ihrer Zeit hinter der Wand nicht sehr selbstbestimmt lebt, von der Setzung eines Ichs weit entfernt ist. Ein Beispiel hierfür sind folgende Worte: „Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.“<sup>135</sup> Nicht, dass die „Namenlose“ ihren Namen nicht mehr verwendet, ist das Auffällige – es könnte ja auch davon zeugen, dass sie sich ihrer selbst einfach zu bewusst ist. Vielmehr ist es spannend, dass sie mit dem Namen auch eine ganze Rolle abgelegt haben will, eine Rolle, die ihr durch Setzung der Welt mittels Sprache zuerst aufgezwungen wird. Wie im Verlauf des Romans aber deutlich wird, kann sie sich der Rolle allein durch Ablegen des Namens nicht entwinden. Das lässt die Frage nach dem Grad des Zwangs aufkommen beziehungsweise dem Ausmaß an Lethargie, mit der das Eingeschlossensein zelebriert wird.

Die Unmöglichkeit eines Wortergreifens von Seiten einer Frau wird nämlich durch die Protagonistin immer wieder unterstrichen und manifestiert sich zuletzt darin, dass die Wand bestehen bleibt, aber auch im Umgang der Frau mit den weiblichen Tieren.

„Eine neue Sorgenlast war mir auferlegt worden. Ich zitterte vor dem Tag, an dem sie ins Freie gehen würde“<sup>136</sup>, sagt die Frau zum Beispiel angesichts der kleinen, neugierigen Katze Perle einmal. Sie fürchtet sich also aufgrund ihrer Erfahrung als Teil des „schwächeren Geschlechts“ davor, dass die Katze daran scheitern könnte, dass weibliche Wesen nur ein eingeschränktes Recht auf Raum haben. Dass sie es auch schaffen könnte, in der Welt draußen durchzukommen, kommt ihr nicht in den Sinn. Damit stärkt sie die Existenz des Klischees. „Um unsere Freiheit ist es sehr traurig bestellt. Wahrscheinlich hat es sie nie anderswo als auf dem Papier gegeben. Von äußerer Freiheit konnte wohl nie die Rede sein, aber ich habe auch nie einen Menschen gekannt, der innerlich frei

---

<sup>134</sup> ebda. S. 211.

<sup>135</sup> ebda. S. 45.

<sup>136</sup> ebda. S. 74.

gewesen wäre.“<sup>137</sup> Gedanken an Selbstbestimmung trotz widriger Umstände werden immer wieder verworfen. Es scheint so, als sei die Frau in ihren Denkmustern, bedingt durch sprachliche Muster gefangen. Trotz der schwankenden Stimmung angesichts der Wand ist es für die Protagonistin das Logischste, dass es keinen positiven Ausgang der Sache geben kann. Sie verstrickt sich in Widersprüche, die darlegen, dass sie selbst gar nicht weiß, was sie will, weil sie noch nicht erfahren durfte, was es heißt, wenn die Dinge so geschehen, wie man es will. Diese Widersprüche macht sie aber zu ihrem Credo und bestätigt damit die Sinnlosigkeit jeglicher Bemühung, um Raum zu kämpfen.

„Eigentlich lebe ich jetzt gern im Wald, und es wird mir sehr schwerfallen, ihn zu verlassen. Aber ich werde zurückkommen, wenn ich dort drüben jenseits der Wand am Leben bleiben werde. Manchmal stelle ich mir vor, wie schön es gewesen wäre, hier im Wald meine Kinder großzuziehen. Ich glaube, das wäre für mich das Paradies gewesen. Aber ich zweifle daran, daß es auch meinen Kindern so gut gefallen hätte. Nein, es wäre doch nicht das Paradies gewesen. 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.“<sup>138</sup>

#### **2.2.4. Das Frauenbild im historischen Kontext**

Aus der Selbstbeschreibung der Frau geht für das Lesepublikum hervor, dass der Umgang mit der Natur schon von Kindesbeinen an einer ist, der auch ein Bild von einem burschikosen Mädchen wecken kann. „Ich habe als junges Mädchen mähen gelernt, und es hat mir damals Spaß gemacht nach dem langen Sitzen in muffigen Schulzimmern“<sup>139</sup>, ist zum Beispiel an einer Stelle zu lesen. Das abenteuerliche Spiel in der Natur spricht für eine Sozialisierung abseits von weiblichen Klischees:

„Ich bin zwar ein Stadtkind, aber meine Mutter stammte vom Land, eben aus der Gegend in der ich jetzt lebe. Sie und Luises Mutter waren Schwestern und wir verbrachten die Sommerferien immer auf dem Land. Es war ja damals noch nicht üblich, die Ferien an der Riviera zu verbringen. Wenn ich diese Sommer auf dem Land auch immer wie im Spiel verbrachte, blieb doch manches, was ich hörte, hängen. Ich bin zumindest nicht völlig ahnungslos. Schon damals als Kind übte ich mich mit Luise im Scheibenschießen. Ich war darin sogar besser als Luise, aber sie war es, die eine leidenschaftliche Jägerin wurde. Im ersten Sommer hier im Wald fing ich auch häufig Forellen.“<sup>140</sup>

Dass die Frau schon früh in ihrem Leben mit harten Zeiten konfrontiert ist, zeigt folgende Stelle, die auf den Krieg als Einflussfaktor hinweist:

„Später, als ich schon sehnsüchtig auf die Erdäpfelernte wartete, kam eine Zeit, in der mich Gelüste

---

<sup>137</sup> ebda. S. 75.

<sup>138</sup> ebda. S. 78.

<sup>139</sup> ebda. S. 78.

<sup>140</sup> ebda. S. 54.

befielen wie eine schwangere Frau. Vorstellungen von gutem und reichlichem Essen verfolgten mich bis in den Traum. Zum Glück dauerte dieser Zustand nicht allzu lange. Ich kannte ihn schon aus der Kriegszeit, aber ich hatte vergessen, wie schrecklich es ist, von einem unzufriedenen Körper abhängig zu sein.“<sup>141</sup>

Sie erlebt historisch gesehen eine Zeit mit, in der die daheimgebliebenen Frauen auch eine wichtige Position als Ernährerinnen haben, eine vordergründige Rolle. Nichtsdestotrotz sieht die Protagonistin in sich keine Kämpfernatur, sie verbleibt in einem Status des Überlebens, der Verteidigung. Weder hält sie in der Zeit vor der Wand an sich fest, noch danach. Sie kann ihre Existenz nur schwer rechtfertigen, wertschätzen kaum. – „Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, dich sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten.“<sup>142</sup> Dass es ihrer Ansicht nach andere Frauen gibt, deren Lebensstil erstrebenswerter ist, reflektiert sie auch. Interessant für diesen Punkt sind „ein paar alte Magazine von Luise. Auf ihnen hatte die Katze ihr Wochenbett gehalten, genau auf dem Titelbild der »Eleganten Dame«.“<sup>143</sup> Luise, die an Punkten wie diesen Konturierung erfährt und die ja im Film auch eine wichtige Rolle zur Veranschaulichung von Stereotypen hat, entspricht einem anderen Typus von damaliger Frau. Sie wird als Person dargestellt, der die Leiden der Zeit auch auffallen, die aber nicht die Gefühlstiefe aufweist, das Eigene zum Abgrund zu machen, der sich selbst verschlingt. Ganz im Gegenteil scheint sie das Problem der Zeit und das möglicherweise daraus resultierende Problem mit sich so auf die Außenwelt zu projizieren, dass sich ihr Ich nur umso mehr von dieser abhebt. Die kinderlose, elegante Luise, so frei von Verantwortungen, scheint eine recht unbesorgte Natur zu sein.

Die Hauptfigur hingegen wird zerfressen von Gram:

„Während des langen Rückwegs dachte ich über mein früheres Leben nach und fand es in jeder Hinsicht ungenügend. Ich hatte wenig erreicht von allem, was ich gewollt hatte, und alles, was ich erreicht hatte, hatte ich nicht mehr gewollt. Wahrscheinlich ist es meinen Mitmenschen genauso ergangen.“<sup>144</sup>

Wenn die Frau sich an die Zeit erinnert, in der sie vor der Existenz der Wand Repressionen empfindet, so kommt heraus:

---

<sup>141</sup> ebda. S. 55.

<sup>142</sup> ebda. S. 82 - 83.

<sup>143</sup> ebda. S. 72.

<sup>144</sup> ebda. S. 61.

„Nur eine Riesin hätte sich befreien können, und sie war in keiner Hinsicht eine Riesin, immer nur eine geplagte, überforderte Frau von mittelmäßigem Verstand, obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüber stand und ihnen fremd und unheimlich war. Von vielen Dingen wußte sie ein wenig, von vielen gar nichts; im ganzen [sic!] gesehen herrschte in ihrem Kopf eine schreckliche Unordnung. Es reichte gerade für die Gesellschaft in der sie lebte, die genauso unwissend und gehetzt war wie sie selbst.“<sup>145</sup>

Sie kann das System und ihre eigene Schwäche, mit dem System umzugehen, für das anprangern, was sie nun (nicht) ist. Sie erkennt ja selbst, dass es nicht alleine ihre Fehler sind, die ihre Geschicke in der Gegenwart bestimmen:

„Es ist mir leichtgefallen, fremde Sprachen zu erlernen, aber aus Mangel an Gelegenheit lernte ich sie nie sprechen [...] Ich weiß nicht, wann Karl VI. lebte, und ich weiß nicht genau, wo die Antillen liegen und wer dort lebt. Dabei war ich immer eine gute Schülerin. Ich weiß nicht; an unserem Schulwesen muß etwas nicht in Ordnung gewesen sein. Menschen einer fremden Welt würden in mir die Geistesschwäche meines Zeitalters sehen. Und ich glaube zu wissen, daß es den meisten meiner Bekannten nicht besser erginge.“<sup>146</sup>

Letztendlich ist es aber das Frausein, das sie für alles verantwortlich macht. Mit dessen Ende scheint auch die Hoffnung auf eine Veränderung hin zur Stärke möglich: „Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein.“<sup>147</sup> Allerdings ist ein abhanden gekommenes Bewusstsein für das eigene Geschlecht keine Lösung für einen Konflikt, der sogar sehr viel Bewusstsein für Differenzen und Gemeinsamkeiten von Menschen verlangt. Neues kann nicht gemeinsam mit dem Alten und aus dem Alten heraus geschaffen werden, wenn es nicht möglich ist, das Alte zu benennen. Die Frau drückt dies so aus: „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.“<sup>148</sup> Die Frau scheitert an ihrer eigenen Vergangenheit und an Selbstvorwürfen, die sie schwächen. Obwohl sie auch Erinnerungen an sich hat, in denen sie stark und wenig unterschieden von Männern durch die Welt geht, überwiegt doch die Bürde der weiblichen Rolle. Der Weltschmerz lähmt sie: „Ich wusste jetzt, was alles falsch gewesen war und wie ich es hätte besser machen können. Ich war sehr weise, aber meine Weisheit kam zu spät, und selbst weise geboren, hätte ich nichts vermocht in einer Welt, die nicht weise war.“<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> ebda. S. 83.

<sup>146</sup> ebda. S. 84.

<sup>147</sup> ebda. S. 82.

<sup>148</sup> ebda. S. 134.

<sup>149</sup> ebda. S. 135.

Die Entwicklungen der nachfolgenden Jahre, in denen sich in der realen Geschichte einiges sehr deutlich zum Besseren für das „andere Geschlecht“ wendet, kommen zu spät für die Protagonistin. Sie fühlt sich ihrer alten Rolle noch wahllos ausgeliefert, ist maximal von einer Zerrissenheit zwischen dieser und der neuen Rolle geprägt, schafft es aber noch nicht, das neue Ideal umzusetzen.

In der Zeit des Wiederaufbaus versuchen die Männer zwar nach der Rückkunft noch einmal die davor gewohnte Rollenverteilung durchzusetzen.<sup>150</sup> Bis die VorreiterInnen des Feminismus das öffentliche Bild der Frau zu prägen beginnen, werden einige Frauen noch einmal an den Herd zurückgeschickt. Es gelingt aber nicht mehr so großflächig und widerspruchslös wie nach dem ersten Weltkrieg.

„[W]ährend es auf wirtschaftlichem Gebiet in der Ersten Republik den Männern gelang, die Frauen wieder weitgehend aus dem Produktionsprozess zu verdrängen und in die „traditionellen Funktionen“ im Haus zurückzuführen, war das nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr der Fall. Man konnte nach 1945 auf den rechtlichen und politischen Veränderungen, die das Jahr 1918 für die Frauen mit sich gebracht hatte, aufbauen.“<sup>151</sup>

Es sind doch einige Frauen, die vom neuen Bild des Weiblichen in der Öffentlichkeit profitieren. Während des Krieges schon beginnen sich die bisherigen Trennungen zwischen eindeutig weiblichen und eindeutig männlichen Domänen aufzuweichen, der Wiederaufbau trägt dann noch ein Stück mehr zur Anerkennung bei.

Der Nationalsozialismus wies den Frauen sehr traditionelle Rollen zu. Im Sinne einer Vermehrung des „deutschen Volkes“ kam vor allem ihrer Funktion als Mütter ein großes Gewicht zu (Mutterkreuz). Im öffentlichen Leben spielten Frauen keine tragende Rolle. [...] Erst mit dem wachsenden Männermangel im Krieg – die meisten Männer waren an der Front – wurden die Frauen zunehmend in die Wirtschaft integriert. [...] Die wirtschaftliche Entwicklung im Wiederaufbau nach 1945 und der sich seit den 50er-Jahren deutlich abzeichnende Aufschwung bedurften [...] speziell der weiblichen Arbeitskraft. Etwas überspitzt könnte man formulieren, dass der Wiederaufbau nicht zuletzt – oder sogar vorwiegend – eine Leistung der Frauen war (Trümmerfrauen).“<sup>152</sup>

Bevor sich die Lage etwas deutlicher verändert, ist aber noch einmal ein Rückzug der Frauen aus der öffentlichen Wahrnehmung festzustellen. „Obwohl der Zweite Weltkrieg den Frauen einen – zum Teil auch ungewünschten – Emanzipationsschub gebracht hatte, brach in den fünfziger Jahren für die meisten ein "neues Biedermeier" an.“<sup>153</sup>

Dann prägen aber Reformbewegungen auf gesellschaftspolitischer Ebene in den 60ern

---

<sup>150</sup> vgl. Horak, Gabi: *In den Händen der Trümmerfrauen*. In Anschläge Oktober 05. <http://www.anschlaege.at/2005/oktober05/truemmerfrauen1.htm> (25.2.2015)

<sup>151</sup> Vocelka, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. München: Heyne 2011. S. 337.

<sup>152</sup> ebda. S. 337.

<sup>153</sup> vgl. SPÖ (Hg.): *Frauenbewegung*. In: [dasrotewien.at](http://www.dasrotewien.at). Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie. <http://www.dasrotewien.at/frauenbewegung.html> (25.2.2015)

die Lage der Frauen entscheidend mit und das Bild vom Heimchen am Herd wird ein weiteres Mal gekippt. In der Zeit nach der Erstveröffentlichung des Romans machen sich in Österreich zunehmende Emanzipierungsbestrebungen bemerkbar.

Von der tragenden Rolle in der SPÖ als Oppositionspartei bis zu seiner Angelobung als Bundeskanzler 1970 verändern sich im Umfeld von Bruno Kreisky die Wertsetzungen. Zwar wird die erste weibliche Ministerin, Sozialministerin Grete Rehor (1966-1970), von der ÖVP gestellt, bis 1975 sind aber nicht mehr als elf weibliche Abgeordnete im Parlament und deren Mehrheit ist der SPÖ zuzurechnen.<sup>154</sup> Die Fristenregelung tritt 1975 in Kraft, 1979 geht mit dem Gesetz zur Entlohnungsgerechtigkeit auch die Einrichtung einer Gleichbehandlungskommission einher, Johanna Dohnal wird Staatssekretärin für allgemeine Frauenfragen, diese werden damit institutionalisiert.<sup>155</sup>

Sie selbst begründet:

„Kreisky hat die Zeichen der Zeit erkannt. In anderen europäischen Ländern gab es schon starke Frauenbewegungen. Bei uns auch, aber das hat damals jeder abgestritten. Ich habe immer zu diesen Frauen gehalten, sogar mit ihnen gedroht, auch wenn einige Frauen mich dafür dann angepinkelt haben. Aber das ist systemimmanent.“<sup>156</sup>

1978 wird auch das erste Frauenhaus in Wien eröffnet. Autonome Gruppen treten für feministische Lebensentwürfe ein und prägen „das Selbstbild und Rollenverständnis der Frauen der 80er- und 90er-Jahre“<sup>157</sup>.

Es werden Schritte in Richtung Fairness gesetzt. Regelungen zur Quote auf der Ebene politischer Beteiligung werden in den 80ern zumindest formell festgehalten, wenn es auch mit der Umsetzung zögerlicher vorangeht. 1990 wird Johanna Dohnal sogar erste Frauenministerin Österreichs. Es sind symbolträchtige Ereignisse, die langsam einen erhofften Mehrwert für die Frau, eine Veränderung im Zugang zur Bildung und zu Berufswegen abseits der Rolle von Erzieherin und Ehefrau mit sich bringen. 1967/68 liegt der Anteil der Frauen unter den Studierenden lediglich bei 24%, Anfang der 90er schon bei mehr als 50%. 1970 sind 68 Prozent der weiblichen Lehrlinge noch in drei Berufen zu finden (Friseurin, Damenschneiderin und Verkäuferin). In Jahrzehnten darauf erobern sich Frauen auch andere Berufsfelder.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> vgl. Vocolka (2011), S. 338.

<sup>155</sup> vgl. SPÖ (Hg.): *Frauenbewegung*. In: dasrotewien.at. Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie. <http://www.dasrotewien.at/frauenbewegung.html> (25.2.2015)

<sup>156</sup> Schmidt Kunz, Renata / Dohnal, Johann: Johanna Dohnal im Interview: „Ohne Quote geht gar nichts“. In: dieZukunft.at. Die Diskussionszeitschrift für Politik, Gesellschaft und Kultur. <http://diezukunft.at/?p=1034#more-1034> (25.2.2015)

<sup>157</sup> Vocolka (2011), S. 340.

<sup>158</sup> vgl. ebda. S. 338 - 339.

1990 sind es schon 40 Frauen im Nationalrat.<sup>159</sup> Es gibt jedoch auch Rückschritte, mit denen die Frauen in der Gesellschaft konfrontiert sind:

„Mitte der 90er Jahre muß im Zusammenhang mit einer völlig vom budgetären Einsparungsgedanken getragenen Sozialpolitik und trotz geschlechtsneutraler bzw. der scheinbar im Einklang mit „frauenpolitischen“ Forderungen getroffenen Regelungen von einer Re-Patriarchalisierung des Geschlechterverhältnisses gesprochen werden [...] die Bestimmungen der Strukturanpassungsgesetze gehen trotz geschlechtsneutraler Formulierung de facto in erster Linie zu Lasten von Frauen.“<sup>160</sup>

Nach einer Pause für das Frauenministerium, bedingt durch die ÖVP-Dominanz in der Regierung, tritt aber Doris Bures das Amt 2007 wieder an.

Das Bundesministerium für Bildung und Frauen ist nun die gegenwärtige Ombudsstelle für „weibliche Anliegen“. Frauenberichte verschiedener Parteien informieren über die Lage. Die Bestrebungen auch außerhalb parteipolitischer Initiativen tätig zu werden nehmen zu:

„Typische Formen außerinstitutioneller Frauenpolitik haben sich im Berichtszeitraum von dezidiert feministisch orientierten Vereinen und Projekten, die eindeutig als Frauenbewegung erkennbar waren, zusehends in ein weiter zu fassendes Feld von Nicht-Regierungs-Organisationen (NGOs) verlagert [...]“<sup>161</sup>

Im Bereich Kunst und Kultur, dem Metier, in dem Marlen Haushofer tätig ist, verbreitet sich das Thema der Frau und ihrer Stellung zunehmend: „72,7% der Befragten geben an, dass feministische Inhalte in ihrer künstlerischen Arbeit eine Rolle spielen.“<sup>162</sup>

Auch im privaten Bereich beteiligen sich Frauen mehr und mehr an Inklusionsbestrebungen.

Die Realität, die in aktuellen Frauenberichten Niederschlag findet, ist jedoch nach wie vor noch von Ungleichbehandlung geprägt und spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Einkommensschere.

„[D]er Weg zu einer generellen Umgestaltung der gesellschaftlichen Position der Frauen ist weit und keineswegs linear.“<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> vgl. Pelinka, Anton: *Die Kleine Koalition: SPÖ-FPÖ 1983-1986*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1993. S. 103.

<sup>160</sup> Mairhuber, Ingrid: *Geschlechterpolitik im Sozialstaat Österreich seit Anfang der 80er*. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, Heft 1/1999, S. 35-47.  
[http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/mairhuber\\_geschlechterpolitik.pdf](http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/mairhuber_geschlechterpolitik.pdf) (25.2.2015)

<sup>161</sup> Kreisky, Eva / Löffler, Marion: *Frauenpolitische Entwicklungen und Brüche*. In: Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): *Frauenbericht 2010. Bericht betreffend die Situation von Frauen in Österreich im Zeitraum von 1998 bis 2008. Teil II. Bericht zu ausgewählten Themen zur Entwicklung der Situation von Frauen in Österreich*. Wien: BKA Österreich 2010. S. 391. [https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb\\_2010\\_t2\\_kreisky\\_26080.pdf?4dz8a1](https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb_2010_t2_kreisky_26080.pdf?4dz8a1) (25.2.2015)

<sup>162</sup> Almhofer, Edith / Lang, Gabriele u. a.: *Die Qualität der Differenz – Chancen und Bedürfnisse kunstschaffender Frauen in Österreich*. SWS-Rundschau (41.Jg.) Heft 1/2001. S. 59. [http://www.sws-rundschau.at/archiv/SWS\\_2001\\_1\\_Almhofer\\_et\\_al.pdf](http://www.sws-rundschau.at/archiv/SWS_2001_1_Almhofer_et_al.pdf) (25.2.2015)

<sup>163</sup> Vöcelka (2011), S. 340.

### 3. Betrachtung der Transformation und in Folge der Filmanalyse unter diskurstheoretischen Aspekten mithilfe von Einstellungsprotokollen für ausgewählte Sequenzen / Szenen

Wie wird er nun dargestellt, der Bericht über zweieinhalb Jahre Zeit im Wald, den die Protagonistin innerhalb von vier Monaten erzählter Zeit in Retrospektive verschriftlicht?

Julian Pölsler, nach der Lektüre des Romans 1986 „sofort überzeugt davon, dass das ein großartiger Filmstoff ist [... ist] etwas überrascht, dass es in den darauffolgenden 25 Jahren immer [heißt]: Die Wand von Haushofer? Das ist doch unverfilmbar!“<sup>164</sup> Es ist ihm geradezu „ein Rätsel“<sup>165</sup>, wobei er aber rückblickend zugibt: „Wenn ich damals geahnt hätte, welch langer und beschwerlicher Weg in der Realisierung vor mir liegt, dann hätte ich das vielleicht eher verstanden.“<sup>166</sup>

„[S]eine größte Intention bei der Verfilmung [ist], dass [er] mit dem Film eine Plattform schaffen kann für diesen großartigen Text.“<sup>167</sup> Bis er dann tatsächlich mit seiner Arbeit an der österreichisch-deutschen Koproduktion loslegen kann, vergehen die Jahre bis 2003, obwohl er von der ersten Berührung mit dem Werk an den Wunsch mit sich trägt, es auch zu verfilmen. Zu dem Zeitpunkt erhält er nämlich erst die dazu benötigten Rechte, an denen auch andere RegisseurInnen und ProduzentInnen ihr Interesse haben<sup>168</sup> – so zum Beispiel Michael Haneke und Karin Brandauer<sup>169</sup> – und startet mit den Produktionsfirmen coop99 (Ö) und Starhaus (D) ins Geschehen. Statt einer wie gewünscht oberösterreichischen oder zumindest einer österreichischen SchauspielerIn kommt die Deutsche Martina Gedeck in der Hauptrolle zum Einsatz. Als Luchs tritt tatsächlich ein bayrischer Gebirgsschweißhund auf, wie auch Marlen Haushofer ihn beschreibt. Ein Vierteljahrhundert nach der Entdeckung des Romans, 2011, möchte er seinen Film im Kino sehen<sup>170</sup>, für die Österreich-Premiere heißt es schließlich 2012 „Film Ab!“.

Pölsler dreht von Februar 2010 an im Endeffekt 14 Monate lang bis Ende April des darauffolgenden Jahres, weil er alle Jahreszeiten im Film haben möchte. Der Originalschauplatz im Effertsbachtal eignet sich für das Unterfangen nicht, so wird das

---

<sup>164</sup> Pölsler, Roman Julian: In: [Interview mit Julian Roman Pölsler auf] Die Wand. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: Kauf-DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012. 9' - 23'.

<sup>165</sup> ebda. 24" - 25".

<sup>166</sup> ebda. 27" - 38".

<sup>167</sup> ebda. 1'10" - 1'20".

<sup>168</sup> ebda. 39" - 1'9".

<sup>169</sup> Pölsler / Kalle (2012), 7'21" - 7'36'.

<sup>170</sup> Pölsler (2010), S. 163.

oberösterreichische Salzkammergut mit Schauplätzen in der Gegend Hallstatt, Gosau am Dachstein und Paltental zum Motiv.<sup>171</sup>

Wegen der eineinhalb Jahre Drehzeit ist es schwierig nur mit einem Kameramann zu arbeiten, darum kommen mehrere Kameraleute zum Einsatz.<sup>172</sup> Er arrangiert „mit insgesamt acht sehr guten Kameraleuten und vier Ausstattern“<sup>173</sup> sowie mit drei Cuttern verschiedene Blickwinkel zu einem Ausdruck seiner Vision – der Regisseur behält sich vor, auf die durchaus von Stilmix freigehaltene Verarbeitung zu achten.<sup>174</sup> „[I]ch glaube einfach, dass ich schon beim Drehen ein Tempo vorgegeben habe, das zum inneren Tempo des Films geworden ist“<sup>175</sup>, sagt er.

Alleine in der Machart zeigt sich also, dass es verschiedene Vorstellungen von dieser Wand gibt. Jede/r projiziert seine eigenen Ansichten darauf. Die Wand steht für einen bestimmten Blick auf etwas. Sie ist Ansichtssache und nicht in Stein gemeißelt. Sie verkörpert einen Prozess und das, was einem Prozess entgegenstehen kann. Die Kamera zeigt Ausschnitte aus diesem Prozess.

Eine kurze Erläuterung der Herangehensweise von Julian Pölsler:

„Natürlich habe ich versucht, meine Lieblingsstellen unterzubringen. [...] Die haben natürlich mitunter auch gewechselt, aber zwei, drei Passagen sind unverrückbar. [...] Die erste ist jene, wo sie den dramaturgischen Fehler begeht, den ich dann im Film reproduziere - nämlich, den Tod des Hundes voranzukündigen. Sie spricht da über ihre Beziehung zu den Lebewesen und berührt dabei etwas sehr Existenzielles. Dann die Passage, wo sie über die Liebe spricht. Und die dritte betrifft die Veränderung und wie sie ihre innere und äußere Veränderung selber wahrnimmt. Marlen Haushofer schreibt diesen Bericht in einer Jetztzeit und hängt mäanderartig die Ereignisse hinein. Das habe ich versucht nachzuzeichnen. Es ist mir nicht ganz so gelungen wie ihr? Wir sind ja als Filmemacher, die Literaturverfilmungen machen, Zwerge auf den Schultern von Riesen.“<sup>176</sup>

Im Endeffekt geht es gar nicht darum, zwischen Zwergen und Riesen zu trennen. Es sind zwei verschiedene Werke, die sich nicht miteinander messen müssen. Natürlich ist der Roman die Voraussetzung für den Film. Allerdings nutzt der Film mit seinem ganzen Inventar des intermediären Agierens die Möglichkeiten aus, das Buch nicht nur zu bebildern, darauf zu antworten, sondern damit in Dialog zu treten, etwas zu schaffen, dass mehr ist als Buch und Film zusammen. Julian Pölsler klinkt sich in den Diskurs ein und

---

<sup>171</sup> ebda. S. 166.

<sup>172</sup> Pölsler (2012), 9'8" - 10'1".

<sup>173</sup> Schiefer, Karin / Austrian Film Commission: *Julian R. Pölsler. Die Wand – Interview*. November 2011. [http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&artikel\\_id=1322552864766](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&artikel_id=1322552864766) (28.1.2015). S. 2.

<sup>174</sup> Pölsler (2012), 10'32" - 11'9".

<sup>175</sup> ebda. 11'9" - 11'19".

<sup>176</sup> Schiefer (2011), S. 1.

kommentiert die Geschichte des Individuums im Konflikt mit der Welt über die Ränder des Romans hinausreichend – und dieser wird schon zeitlos genannt.

Wie in der Einleitung zur Untersuchung des Transforms angesprochen, spielt auch Julia Kristevas Vorstellung von der Intertextualität eine Rolle bei der Transformationsuntersuchung. Stefan Volk arbeitet mit dieser Vorstellung und verneint in Bezugnahme auf die Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider,

„dass sich die Intertextualität der filmischen „Transformation“ auf den Bezug zum literarischen „Transform“ beschränkt. Vielmehr ist die Transformation als eigenständiger Werktext zu verstehen, der sich über den ihm eigenen „Transformationsprozess“ aus dem zugrundeliegenden „Transform“ konstituiert. Die Eigenständigkeit der „Transformation“ entsteht dadurch, dass sich neben dem „Transform“ der literarischen Vorlage noch weitere Sequenzen und Systeme, mithin weitere „Transforme“, in die „Transformation“ einschreiben.<sup>177</sup>

Es ist also notwendig, in die umfassende Diskussion der Verfilmung die Reflexion aller Elemente einzubringen und nicht nur die der Worte aus dem Off, die direkt auf das Buch Bezug nehmen. Alleine schon der Schnittstil spielt zum Beispiel eine große Rolle bei der „Frage nach der Modernisierung des Ausgangsstoffes“<sup>178</sup>.

Auf auditiver Ebene ist die Musik von Bedeutung, die in Form der Bach-Partiten eine Rolle spielt und die Zeit des Filmes über die Gegenwart hinaus öffnet. Die Einspielung des Songs zu Beginn eröffnet einen neuen Horizont. Der elektromagnetische Klang der Wand ist als Geräuschkulisse diverser Szenen für die Räumlichkeit des Filmes ausschlaggebend.

Auf der visuellen Ebene ist die zwischen Tal und Höhe changierende Farbgebung interessant für die Dechiffrierung der Innenperspektive der Hauptfigur. Die dramatisierenden Landschaftsaufnahmen zwingen das Publikum geradezu dazu, sich den Stoff nicht nur vor Augen zu führen, sondern ihn auch zu durchdenken.

Die Hauptfigur wird nuanciert durch die Darstellung ihrer Umgebung. Wie die Menschen in Form von Dialogen aber auch visuell in Szene gesetzt werden, trägt zur Zeichnung ihres Charakters bei. Die Darstellung der Tiere selbst ist ebenso wichtig wie das lange Ruhen auf der Beziehung zwischen Mensch und Tier in einzelnen Sequenzen. Das Arrangement von nicht lebendigen aber mit kulturellen Bedeutungen aufgeladenen und also auch „sprechenden“ Elementen rund um die Hauptfigur ist genauso als Ausdruck ihrer selbst zu verstehen. Alle Teile zusammen eröffnen ein Verständnis des Films als Beitrag zum

---

<sup>177</sup> Volk (2010), S. 33.

<sup>178</sup> Koloszar-Koo, Claudia: *Literaturtransfer im Medium Film. Die filmische Aufbereitung Shakespearscher Dramen und die Problematik ihrer Synchronisation*. Dissertation Univ. Wien 2008. S. 23

Diskurs rund um die Frau und ihre Stellung in der Welt. Sprache kommt vielgestaltig zum Ausdruck. Gerade durch diese Vielfalt der verschiedenen Darstellungsebenen kann veranschaulicht werden, was Sprache ausrichten kann. Sie vermag es, zu konstruieren und Konstruiertes aufzuzeigen, zu verändern und Veränderung darzustellen.<sup>179</sup>

Im Folgenden geht es darum, die abgebildeten Objekte auf ihre Signifikate hin zu untersuchen. Dabei soll immer im Auge behalten werden, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, wenn es auch zu Gliederungszwecken notwendig ist, sich Stücke des Gesamtbildes vorzunehmen.

„Das reproduzierte kinematographische Filmzeichen erhält seinen Zeichencharakter über die Manipulation der Realität“<sup>180</sup>, so Volk. Hierbei ist besonders die konzeptionelle Manipulation<sup>181</sup> interessant. Sie äußert sich ja schon in der Sekundärliteratur, im nicht-filmischen Bereich, durch interpretatives Vorgehen. Der Film als weiteres Stück Sekundärliteratur, will man ihn so bezeichnen, trägt wiederum dazu bei, einige Facetten der Wahrnehmung der diskursiven Realität zu verändern. Wodurch konkret, soll in den folgenden Unterkapiteln gezeigt werden.

### **3.1. Umgang mit Geschlechterdifferenzen und deren Dekonstruktion**

In der Enklave kommt die Frau schnell zur Erkenntnis, dass es jetzt ihre Welt ist und sie nimmt Abstand von Verrichtungen, die für das Klischee vom Weiblichen typisch sind. Mit starker Symbolwirkung wird dieses Klischee in einer Szene zu Beginn des Films noch einmal zelebriert. Da gestaltet die Frau den ersten Abend ohne ihre Begleitung bei einer Zigarette mit dem Auftragen einer Gesichtsmaske. Zu dem Zeitpunkt hat sie das *Zimmer für sich allein* noch nicht als geistigen Freiraum entdeckt. Es dauert aber nicht lange, da fügt sie sich nicht mehr ein in das Raster der Fremdbestimmung, dem sie sich in der Zeit vor der Wand noch ergeben zeigt. Durch den Ausschluss der Menschen und damit auch der Bezüge zur vorher als Wirklichkeit erfahrenen Ordnungsumgebung, verliert alles, worin sich die alte Ordnung materialisiert, seine Bedeutung. So zum Beispiel auch die Gesichtsmaske in einer ruhigen Minute zur gleichzeitigen Entspannung und auch Verschönerung der Multitasking beherrschenden Hausfrau oder das Rauchen als erlaubter Freiraum, der es ermöglicht, sich gleichzeitig einem Genuss hinzugeben, der vom Mann

---

<sup>179</sup> vgl. ebda. S. 23 - 24.

<sup>180</sup> Volk (2010), S. 44.

<sup>181</sup> ebda. S. 45.

vorgelebt wird und gleichzeitig durch provozierte Selbstschädigung vielleicht all dem zu entziehen, was als gewohntes Leben ein belastendes Fixum darstellt.

Die Vorräte gehen aus, ergo neigt sich das Buchstabenreservoir für das *Kreuzworträtsel*<sup>182</sup>, das Rätsel des Lebens, zu Ende. (*Das Kreuzworträtsel* ist ein verschollenes Hörspiel von Marlen Haushofer. „Strategien des Redens und Verstehens“<sup>183</sup>, die vom Patriarchat geprägt sind, werden mit Hilfe dieser Metapher in so manchem wissenschaftlichem Werk veranschaulicht. Dies nicht zuletzt auch deswegen, weil das Kreuzworträtsel auch in Haushofers *Himmel der nirgendwo endet* eine Rolle spielt und in der *Mansarde*. Aufgrund dessen wird der Vergleich auch hier nicht ausgelassen.)

Eine Neudefinition wird notwendig. Ist zuvor der „Zugang zur Sprache [...] durch Rekurs auf männliche Repräsentationssysteme“<sup>184</sup> geprägt, versucht die Frau sich nun ihr eigenes Repräsentationssystem zu schaffen.

Der von anderen aufgestellte und oft genug benutzte Haushalt an Sprachmaterialien und also Wirklichkeitsmaterialien fehlt. Es wird aber nicht unbedingt durch eine neue Sprache ersetzt. Das Schweigen beginnt, ein Schweigen, das den Austritt aus der symbolischen Ordnung repräsentiert und im Film zur Spitze getrieben wird.<sup>185</sup>

### 3.2. Umgang mit Raum und dessen Dekonstruktion

Julian Pölsler ist in den Jahren vor Drehbeginn mit Stimmen konfrontiert, die laut werden lassen, dass *Die Wand* unverfilmbar ist. –

„Als ich dann gehört hab, dass das als unverfilmbar gilt, war ich etwas irritiert und verwirrt. Ich glaube, da wurde etwas verwechselt. Das waren diese Vorstellungen von den Leuten, dass diese Wand nicht darstellbar ist. Das habe ich aber auch nie vorgehabt, weil ich glaube, viele dieser Wände, die hier beschrieben sind, sind in uns selbst.“<sup>186</sup>

Dem Film liegt also eine Interpretation der Wand als innere Wand voraus, die Julian Pölsler auch als nahe am Text versteht.

„Also ich habe verschiedene Wege begangen um an die Wand zu kommen. Einer davon war, dass ich mich genau an den Text gehalten habe und wenn man Haushofer genau liest, bemerkt man ja, dass es nicht um eine physische Wand geht, sondern dass es vielmehr um innere Zustände geht, um innere Wände.“<sup>187</sup>

---

<sup>182</sup> Fliedl, Konstanze: *Marlen Haushofer*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994. S. 630.

<sup>183</sup> ebda. S. 630.

<sup>184</sup> Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979. S. 87.

<sup>185</sup> vgl. ebda. S. 28.

<sup>186</sup> Pölsler (2012), 44" - 1'9".

<sup>187</sup> ebda. 1'10" - 1'34".

Diesem Umstand ist geschuldet, dass die Wand auch nicht als sichtbares, manifestes Element im Raum steht, sondern nur durch die Wahrnehmung der Personen Präsenz erlangt, als Ton, der durch Tasten lauter wird, als Blicksperre, die Bewegtes von nicht Bewegtem trennt und dadurch als Grenze bemerkbar ist.

Im Film macht sich das Changieren zwischen der Innerlichkeit, die auch das Ende der Bewegungsfreiheit in der Außenwelt bedeutet und der Innerlichkeit, die durch eine in sich ruhende Verbundenheit mit der Welt gekennzeichnet ist, in Form der stufenreichen Wechsel zwischen Detailaufnahme und Panorama bemerkbar. – „Dinge, die sich in räumlicher Distanz zueinander befinden, doch gleichscharf abzubilden und damit raumübergreifend Bezüge herzustellen“<sup>188</sup> gelingt hier unter Verwendung des Weitwinkels. Dieser wird genauso wie der Fokus aufs Detail dazu eingesetzt, den (sozialen) Raum, mitgetragen durch das Figuren-Setting, näher zu bestimmen.

Die Titelsequenz ist eine Detailaufnahme geschriebener Zeilen, ein Spiegel des Inneren der Hauptfigur. Sie deutet an, was das Resultat davon sein könnte, dass sie sich mit ihren Gedanken mehr selbst blockiert als zu Handlungen aufschwingt: Die Ausweitung des Handlungsspielraums auf ein wenige Zentimeter vom Gesicht entferntes Papier.

Diese Einstellung wird von einer Großaufnahme des Aktes der Niederschrift gefolgt, langsam übergleitend auf das Gesicht derer, die die Worte zu Papier bringt und die man sagen hört:

„Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen Bericht zu schreiben, und ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. Dieser Mangel haftet wohl allen Berichten an. Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da der für mich denken und sorgen könnte. [...] Ich werde schreiben bis es dunkel wird, und diese neue, ungewohnte Arbeit soll meinen Kopf müde machen, leer und schläfrig.“ (*Die Wand*, 1'3“ – 2'47“)

Die Frau ist hier zu Beginn ihres Berichtes und gleichzeitig, da dieser Bericht in der Retrospektive verfasst ist, am Ende ihrer Erfahrungen, am Zenit der Aussichtslosigkeit angelangt, so scheint es. Nicht davon, dass der Bericht dazu dienen könnte, sich jemandem gegenüber auszudrücken, ist die Rede – die Frau rechnet nicht damit, dass der Bericht gefunden wird, während sie ihn schreibt. Diese Haltung verwundert aber wenig. Schon damit, dass sie ihn überhaupt schreiben muss, rechnet sie ja nicht.

Was fehlt ist ein Alltag, der für sie sorgt, darum muss eine Ersatzstruktur her. Die Aussage lässt auf eine gewisse Unselbstständigkeit hin schließen. Ein Schlaf wird

---

<sup>188</sup> Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink 32013. (UTB 2341). S. 148.

herbeigeseht, der ohnehin jede Bewegung einmal unnötig gemacht haben wird. Diese im Vorhinein schon gegebene Entschuldigung rechtfertigt auch, dass es dem Bericht an Qualität mangeln könnte. Er wird ja ohnehin nicht geschrieben, weil er etwa einem höheren Zweck dienen könnte, sondern nur, um das Ertragen der Situation leichter zu machen, das Ertragen der Zirkelbewegung in der ewig selben Einstellung – vor der Wand und hinter der Wand gleichermaßen schmerzhaft und sowieso auf den Tod hinauslaufend.

Die nächsten Einstellungen zeigen abwechselnd die Frau in der Hütte im Tal in der Totalen und die Vögel, die man zu Beginn krähen hört. Es wird ein Kontrast zwischen innen und außen verdeutlicht und noch einmal klargestellt, dass die Protagonistin an diesem Ort eigentlich nur durch Zutun von Hugo, dem Hypochonder, gelandet ist. Trotz Auslassungen im Vergleich zum Buch, schiebt sie auch hier die Verantwortung weg von sich und auf einen Mann. (*Die Wand*, 2'48" - 4'5")

Die danach gezeigte Sequenz ist der Anreise ins Gebirge gewidmet. (*Die Wand*, 3'21" - 5'25") Eingangs schwenkt die Kamera vom Panorama eines Adlers im Flug auf die Hinteransicht eines fahrenden roten Mercedes und der Straße, auf der er sich bewegt. Der darauffolgende Schnitt bringt den Insassen Luchs per seitlicher Nahaufnahme ins Bild, den Hund als Symbol für den Mann also zuvorderst, dann lenkt der Fokus ebenso auf die Hauptdarstellerin über. Ganz zum Schluss werden der Fahrer Hugo Rüttlinger und seine Beifahrerin Luise Rüttlinger gezeigt, auch per Nahaufnahme. Die Menschen und der, wie sich noch zeigen wird, vermenschlichte Hund also sind alle einmal aus der Nähe zu sehen und werden in ihrem Dunstkreis miteinander verbunden. Die Umgebung – der Wald und die Stille, die der Wald selbst über einen laut aus dem Autoradio tönenden, freiheitsbekundenden Song senken kann, sind in ihrer Größe durch die Supertotale betont. Nur Tiergeräusche durchbrechen die Lautlosigkeit ab und zu.

Die kleine Straße, die der Mensch hineinschlägt in die Natur, wird in ihrer geradezu lächerlich erscheinenden Winzigkeit betont. Diese Einstellung gibt schon einen Vorgeschmack auf die Beziehung der Frau zur Natur, auf eine Verbundenheit, die verhänglich erscheint. Zwischendurch erweckt die Frau nämlich den Anschein, zu glauben, dass diese „Wildnis“ ihr natürlicher Lebensraum ist, obwohl der Ort durch ihre Sozialisation unter den Menschen gar nicht mehr ihr natürlicher Lebensraum sein kann. Sie kann dort nicht ohne eine Überlebensstrategie existieren, die typisch ist für den Menschen. Sie ist die Herangehensweise an die Welt aus der Sicht eines Menschen gewohnt und kann sich diesem Wahrnehmungskontext nicht so einfach entziehen. Dennoch wünscht sie sich im

Sommer zum Beispiel, sie könnte für immer in der Natur bleiben, fühlt sich, als wäre sie ein Teil davon. (*Die Wand*, 43'17" - 45'50")

Dass gerade dieses Moment der Nähe und Distanz im Naturraum zwischen Tal und Alm so mit der Kamera ausgereizt wird, kann als kritisches Vorgehen betrachtet werden.

Nach dem Moment der Versunkenheit zum Beispiel reflektiert sich die Frau als nicht zugehörig und tritt aus dem ästhetisch stark aufgeladenen Bild „Mensch vs. Natur“ heraus. Sie tritt aus einer Panoramaaufnahme heraus, die, wie schon erwähnt, alle im Blickwinkel befindlichen Objekte als zusammengehörig kennzeichnen kann. Damit verlässt sie einerseits den Ort, an dem sie verbundener als sonst mit ihrer Umgebung ist. Es wird aber auch klar, dass sie eine Distanz zum „großen Ganzen“ einnimmt, die sogar die „gesündeste“ ist, wenn man bedenkt, was Ernst Cassirer über den ästhetischen Raum schreibt:

„So ist der ästhetische Raum nicht mehr wie der mythische ein Ineinandergreifen und ein Wechselspiel von Kräften, die den Menschen von außen her ergreifen und die ihn kraft ihrer affektiven Gewalt überwältigen – er ist vielmehr ein Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt.“<sup>189</sup>

Immer wenn also Luchs und die Hauptprotagonistin inmitten der Berge und Wiesen zu sehen sind, das Auge der Kamera auf ihnen ruht, weckt das den folgenden Eindruck:

Der Raum, geschaffen als ästhetischer, ist geformt nach dem Inneren der Frau, die ihn betrachtet. Er bietet einen gedanklichen Ausweg, allerdings keinen real begehbaren. Die Frau sieht sich an den falschen Ecken und Enden mit dem, worin und womit sie ist, verbunden. – Die Szene nach dem Ausstieg aus dem Panorama, dem Abstieg von der Anhöhe am Übergang zum sechsten Filmkapitel ist ein Beispiel hierfür. Sie zeigt abwechselnd zwei Schauplätze. Einer ist den letzten Hüpfen eines Rehes vor dem Abschuss und seinem schließlich als qualvolle Dahinraffung inszenierten Tod gewidmet. Der andere zeigt in Nahaufnahmen das Gesicht der Frau, die in ihrem Bett liegt und vor ihrem inneren Auge etwas viel zu großes sieht – nämlich den Tod eines Rehes verbunden mit ihrem eigenen Schicksal. (*Die Wand*, 46' – 47'14"). Sie interpretiert dem Anschein nach Dinge wie die Erschießung eines Tieres zu Nahrungszwecken und im Dienste des eigenen Überlebens als viel zu schwere Eingriffe gegen das Leben an sich. Sie verknüpft ihr eigenes Schicksal mit dem des Tieres. Angesichts dieser Relation entzieht sie sich die Berechtigung für den Lebensraum. Dieser ist für sie maximal das Revier anderer

---

<sup>189</sup> Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 485 - 500.

Personen, die über sie bestimmen und über ihr Leben, ihr Sterben entscheiden können. Vor dem nun mehrmals erwähnten Hinaustreten aus dem „Panorama der Kontemplation“ hebt sie die Hand noch einmal gegen die Sonne, um klarer zu sehen, wie das Reh einen seiner Läufe in die Höhe streckt, bevor es sich ganz zerstört der Schwerkraft unterordnen muss und in die tatsächliche Ununterscheidbarkeit von der Natur hineinrollt. Nur die „ganz Toten können nicht mehr aus“, die Frau aber trägt Leben in sich und fühlt sich trotzdem schon besiegt. Es hilft auch nichts, dass sie zwischendurch einen klaren Blick auf die Dinge werfen kann.

Der „Mann“ an ihrer Seite – Luchs – gibt der Frau hinter den neuen Gittern die gewohnte Sicherheit, ansonsten ist nicht viel verändert im Vergleich zur Zeit vor der Wand. Es werden nur andere Dinge überinterpretiert. Die gewohnte Raumkonstruktion ist nicht zugunsten einer Veränderung der Umstände der in ihr lebenden Personen modifiziert worden. Kein Stück Natur wird gezeigt, ohne durch die psychische Verfasstheit der Hauptfigur eine Färbung zu erhalten. Mit jeder Nahaufnahme des Gesichts der Frau wird ein Stück Freiheit, das man vielleicht auch in die Natur hineininterpretieren möchte, beschnitten und ausgewiesen als letztendlich nur Vorstellung, als Wunsch, der von einer Kraftlosen geäußert, nicht mehr sein kann als ein weiterer Klotz am Bein. –

„Die Utopie eines anderen Lebens, die in ihrer daraus entstandenen in-vitro-Situation erprobt wird, trägt [...] alle Spuren einer vergangenen Geschichte, die Insel setzt als Verräumlichung der Innerlichkeit der Heldin im Grunde eine alte Befindlichkeit fort.“<sup>190</sup>

### **3.3. Analyse der Sprache im Kommunikationskontext Gender Studies auf der Ebene Inhalt und Repräsentation**

Elke Brüns analysiert Marlen Haushofers Roman *Himmel der nirgendwo endet* (1966) und arbeitet ebenfalls mit der schon erwähnten Kreuzworträtsel-Metapher. Ihr Text *Die Funktion Autor und die Funktion Mutter*<sup>191</sup> bezieht sich darauf. Darin stellt sie fest, dass aus Haushofers Text hervorgeht, dass der Mann der allein zur Transformation mächtige Erfinder der Welt ist und aus dem Sprachmaterial als zentrales kulturelles Repräsentationssystem die Umgebung entwirft, in der sich die Frau ordentlich zurechtfinden muss.

---

<sup>190</sup> Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 35 (1986), H. 1/2, S. 35 - 52.

<sup>191</sup> vgl. Brüns, Elke: *Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers*. In: Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000. S. 25-38.

Wenn man davon ausgeht, dass dieser Zwang nicht per se von außen aufoktroziert ist, sondern die Frau ihn sich zum Teil auch durch Unterordnung selbst auferlegt, sich selbst das Zurechtfinden in einer von anderen gebauten Welt anordnet, so kann man das mit der *Wand* verbinden. Die Protagonistin kommt zuerst aus der von anderen erschaffenen Welt. Zu Beginn ihres Neueintritts in die Welt hinter der Wand scheint es so, dass sie sich aus der Fremdbestimmung hinein in eine Selbstbestimmung entwickelt oder zumindest den Versuch einer solchen unternimmt. Dadurch, dass sie aber darin die Einzige ist, ergeben sich bei diesem Unterfangen Komplikationen. Sie ist zunächst zwar bestätigt in ihrem Eingeschlossensein und ganz auf sich gestellt. Dass es sich dabei aber auch um eine Ausschlussstellung handeln kann, zu Teilen durch Einwirken äußerer Umstände und zum Teil selbst gewählt und erhalten, liegt auch zunehmend näher. Der Begriff Freiheit beginnt seine Bedeutung zu verändern. Vorhandensein beziehungsweise Fehlen von Ton kommentieren dies.

### 3.3.1. Die Rolle der auditiven Ebene

In einer recht jungen Arbeit zu Julian Pöslers Verfilmung findet sich ein Zitat eines Fernsehproduzenten, das in seiner Kürze den Kern der Dramatik des Filmes trifft: „[Im] Dramatischen hallt das unausgesprochene Wort oft lauter als das Ausgesprochene.“<sup>192</sup> Und das ist sehr spannend insofern, als es nicht nur die Auslassung von Worten ist, die in der Verfilmung für diesen Effekt sorgt, sondern auch das Hinzufügen einer weiteren Art von Sprache, womit das dramatische Moment des Filmes vervielfacht wird.

„Also [...] in diesem Film spricht weder die Hauptdarstellerin noch der Hauptdarsteller, weil der [...] männliche Hauptdarsteller ist der Hund [...], aber es gibt eine andere Form der Kommunikation und Martina Gedeck und ich haben uns sehr früh auf diese andere Form der Kommunikation eingependelt.“<sup>193</sup>

Dass es so weit gekommen ist, ist auch dem Umstand zu verdanken, dass die Jahre der Arbeit an dem Film auch Neuorientierungen zulassen. Es ist nicht von Anfang an klar, dass die Frau nicht spricht, und auch die Einteilung in die Ebenen wie sie nun gegeben ist, liegt nicht von vorne herein auf der Hand:

„Es gab einmal eine Drehbuchfassung, wo die Frau, Martina Gedeck, ein paar Sätze sagte, aber dann habe ich mich irgendwann entschlossen und habe gesagt: „Nein sie spricht keinen einzigen Satz im Film und ich lasse sie nur aus dem Off sprechen und diese Off-Sprache hat ja dann ihre Fortsetzung und Überhöhung erfahren in den Bach-Partiten. Weil für mich ist Bach in diesem Film keine Musik,

---

<sup>192</sup> Armer, Alan A.: *Lehrbuch der Film- und Fernsehregie*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1997. S. 147.

<sup>193</sup> Pöslers (2012), 5'4" - 5'32".

sondern für mich ist es eine andere Form von Sprache und die dritte Überhöhung dann ist die Stille.  
[...] Die unterste ist der Text von Marlen Haushofer<sup>194</sup>

### 3.3.1.1. Ein Dialog zwischen Mann und Frau zu Filmbeginn

Luises Stellung als Frau, die sich vom Patriarchat nicht einschüchtern lässt, wird im Film mehr betont als im Roman. Schon alleine deswegen, weil sie als einzige Frau dominant zu Wort kommt. In der Szene des Films, in der die Rüttlingers kurz nach der Ankunft bei der Hütte beschließen, noch einmal in das nahegelegene Dorf zu fahren spielt sich etwas ab, das im Vergleich zum Buch den Umgang zwischen Frau und Mann abweichend reflektiert: Luise und Hugo, mit denen die Frau zum Jagdhaus fährt, streiten sich vor dem Weggang von eben diesem Haus am Tag der Ankunft wegen Luchs, dem Hund. Luise will den Hund zurücklassen. – „Der Hund bleibt da! Das blöde Hundsvieh folgt ja nicht. [...] Du gehst jetzt bei Fuß!“ Hugo antwortet: „Dir folgt er nicht, weil du ihn völlig falsch behandelst.“ (*Die Wand*, 6'14" – 6'22') Die Frau tritt „herrisch“ auf, der Mann besänftigend gegenüber dem Hund. Es könnte demnach also solche und solche Frauen geben. Einfühlsamkeit und Fürsorge sind so gesehen per se keine femininen Charaktereigenschaften. Im Buch hingegen sagt sich die weitgehend namenlose Frau über Hugo unter anderem: „[W]ahrscheinlich wußte er nicht einmal, daß sein eigener Hund Flöhe hatte“, und spricht da gerade dem Mann das Vermögen um den Hund zu sorgen ab, auch wenn auch hier nicht verschwiegen bleibt, dass Luise wenig Einfühlungsvermögen an den Tag legt: Die klischiert zugeschriebenen Rollen scheinen hier gleich zu Anfang verkehrt.

### 3.3.1.2. Sprachliche Ebene der Stimme aus dem Off

Die Stimme aus dem Off wird der These nach so eingesetzt, dass sie bewusst die Gedanken auf den Verdacht lenkt, dass die Frau das Opfer einer ganz tief verankerten Passivität ist. Diese kommt zur ihrer Stellung als Frau hinzu. Von RezipientInnen, die Geschlechterkonstruktionen insgesamt hinterfragen, kann dieser Verweis auf die inneren Konflikte der Frau als Kritik an ihrer Konstruktion als Opfer interpretiert werden.

Plötzlich schien es mir ganz unmöglich, diesen strahlenden Maitag zu überleben. Gleichzeitig wusste ich, dass ich ihn überleben musste und dass es für mich keinen Fluchtweg gab. 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.“

(*Die Wand*, 22'38" – 23'9")

---

<sup>194</sup> ebda. 1'38" - 2'39".

Solche episodischen Anfälle von Mutlosigkeit durchziehen den gesamten Film. Es werden Textausschnitte zu einer Veranschaulichung von Abhängigkeit montiert. Dies gelingt durch ein darauf zugeschnittenes Maß an Auswahl und Auslassung.

Gerade die Aussagen werden betont, die mit der zu Beginn gezeigten Einstellung konform gehen, dass eigentlich das Leben hinter der Wand und das Schreiben des Berichts mehr einem Überleben denn einem Leben gleichkommen. Es wird gezeigt, dass die Frau innerlich mehr auf das durch äußere Umstände provozierte Ende wartet, als dem aktiven Gestalten der Zeit nach dem *carpe diem*-Gedanken zugetan ist. So heißt es zum Beispiel:

„Zehn Tage waren vergangen, und nichts hatte sich an meiner Lage verändert. Zehn Tage lang hatte ich mich mit Arbeit betäubt, aber die Wand war noch immer da und keiner war gekommen, um mich zu holen.“ (*Die Wand*, 32'31" - 32'41")

### 3.3.1.3. Sprachliche Ebene der Bach-Partiten für Solo-Violine

„Eigentlich wollte ich keine Musik. Ich habe mit Michael Haneke, der mich immer wieder im Schneiderraum besucht hat und am Schneidetisch mit mir saß, gesprochen und er meinte: „Mach gar keine Musik“. Das war mir aber doch ein bisschen zu extrem. Und dann habe ich Julia Fischer gehört mit ihrem Konzert im Wiener Musikverein. Bach-Partiten. [...] Für mich ist diese Musik ja keine Musik sondern eine andere Ebene der Voice-Over. Und so bin ich auf die Idee gekommen, drei Ebenen der Voice-Over einzuführen.“<sup>195</sup>

Diesem letzten Satz nach ist also die Entdeckung der Bach-Partiten für den Film maßgeblich für die tonale Konzeptionierung des Films.

Warum aber doch einen solchen Komplex der Ausdrucksweisen auf die Leinwand bringen, der ja dem Publikum auch erschweren kann, in seinem Dickicht eine Antwort auf mögliche Fragen zu finden?

Eine Interpretation lässt ein Blick in die Geschichte der klassischen Musik zu. Über die Hinlänglichkeit der Worte für Ausdruckszwecke machen sich in deren Verlauf einige Musikschaffende Gedanken:

„Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht dazu hin, [...]“<sup>196</sup>, so Mendelssohn in einem Brief Marc André Souchay am 15. Oktober 1842. Des Weiteren meint er, dass er in der Musik nicht wie viele ZuhörerInnen eine gegenüber den Worten höhere Vieldeutigkeit wahrnimmt. Es bereitet

---

<sup>195</sup> Pölsler, Julian Roman: *Die Wand* – Interview mit Regisseur Julian Pölsler. Berlinale-Bärenfest 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=qBaP0AaUY8k> (25.2.2015). 14.02. 1'28 - 1'40“.

<sup>196</sup> Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*. Hg. Von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn 1864. S. 337.

ihm keine Schwierigkeiten, eine konkrete Bedeutung zu identifizieren. Er nimmt sogar das Gegenteil wahr:

„Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch sie scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so unverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. [...] Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort, oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem einen nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl erwecken kann wie im andern – ein Gefühl das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.<sup>197</sup>“

Es ist wagemutig, dass jemand angesichts der im selben Absatz geäußerten Meinung, es könnte durch wörtliche Mitteilung keine zureichend genau Kommunikation erfolgen, meint, etwas schaffe es doch mehr als Worte, alle im Gleichtakt fühlen zu lassen. Denn: Wer kann womit ausdrücken, dass er oder sie sich genauso fühlt wie das Gegenüber, wenn doch die Worte nicht zureichend sind? Dieser Widerspruch soll aber stehen bleiben wie eine Notwendigkeit. Beantwortet werden soll die Frage, was mit der Musik von Johann Sebastian Bach zusätzlich zu Worten ausgedrückt werden kann.

Womit Bach gemeinhin assoziiert wird, ist die Frage, die an erster Stelle steht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass seine Musik ausgerechnet immer dann einsetzt, wenn die Kamera auf einem Landschaftspanorama weilt. Wird er etwa dazu instrumentalisiert, den Kitsch noch mehr zu unterstreichen, in der Art einer Verbindung von ländlichem Raum und althergebrachten Werten wie der Höhe klassischer Musik? Diese Frage ist angeführt um etwas auszuschließen: Nämlich, dass es bloßer Kitsch ist, der auch nur in einem Teil des Filmes zur Schau gestellt wird und dass hier irgendetwas so angeordnet ist, dass sich eine kontrastlose Einheit ergibt.

Bachs Werke, über Zeit- und Raumgrenzen hinausgehend, über sich selbst hinausreichend<sup>198</sup>, haben in der Adaption des Romans von Marlen Haushofer eine ganz andere Funktion als etwas zu vereindeutigen.

Bachs Weltbild changiert zwischen Pietismus, Orthodoxie und Aufklärung.<sup>199</sup> – Die streng lutherische Orthodoxie ist vom Pietismus unterwandert, der Missfallen gegenüber den

---

<sup>197</sup> ebda. S. 337

<sup>198</sup> Ho, Chia-Hao: *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001 – 1006) von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung und Aufführungspraxis*. Diplomarbeit Univ. Wien 2005. S. 6.

<sup>199</sup> vgl. Jank, Sabine: *Johann Sebastian Bach - Sei Solo: Analyse ausgewählter Stücke der sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo unter besonderer Berücksichtigung von Zahlensymbolik*. Diplomarbeit: Univ. für Musik u. Darst. Kunst Wien 2000. S. 9.

schönen Künsten sieht aber ab von der Redekunst.<sup>200</sup> Wenn nun der Film als multisprachliches Meisterwerk der Rhetorik sogenannten Kitsch in seinen Bildern transportiert, dann drückt sich durch die ihm inhärente Kritik, die Gegenstimme der Bach-Partiten, eine interessante Spannung aus, die den Kitsch wiederum zu einer eigenen Botschaft macht.

Es ist rhetorisch ein guter Kniff, jemanden herzunehmen für diese kritische Botschaft, der selbst ein Meister der klassischen Rhetorik ist und der es auch beherrscht, sie außerhalb des Zusammenhanges der herkömmliche Rede zu verwenden, sie durch Notation sprechen zu lassen<sup>201</sup>. Im Zusammenhang mit der im Barock aufgekommenen Ansicht, die Instrumental-Musik sein nicht mehr als eine ‚Rede ohne Worte‘, entsteht eine interessante Mehrdeutigkeit.<sup>202</sup>

Die genau wahrnehmenden Sinne erfahren angesichts Pöslers Verfilmung – in ihrer Erzählweise nur auf den ersten Blick nicht streng komponiert – durch eine Zusammenschau aller Kontrapunkte, wie streng durchdacht dieses Gesamtwerk wirklich ist. Ihnen offenbart sich die Möglichkeit eines tiefen Eindringens in die Materie der Gegenwart. Dies ermöglicht der Rückgriff auf die Historie durch verschiedene Tonebenen und zeitliche Achsen, detailgetreu als Abbild vermittelt oder als Kommentar gesetzt, je nachdem wie die Bedeutungen reflektiert und gegeneinandergehalten oder zusammen gelesen werden:

„Wird in einem Film ein bekanntes Musikstück verwendet, dann ist dieses Affektpotential historisch fixierbar.“ So sind „[...] Rezeptionsgeschichte [...], [...] welt- und kunstanschauliche Ideologisierung und die nachweisbare Identifizierung vieler Hörer mit den dadurch bewirkten Bedeutungszuweisungen, eine Vorgabe für das Verstehen der Bilder.“<sup>203</sup>

Welchem Bedeutungszusammenhang entspringt Johann Sebastian Bach?

1720 vollendet er die sechs Sonaten und Partiten für Solo-Violine. Zu dieser Zeit hält er der lutherischen Gemeinde die Treue, wobei er aber ob seines reformierten Bekenntnisses keine kirchlichen Aufgaben übernimmt.<sup>204</sup>

Zu den Denkern seiner Zeit zählt der Bach-Schüler und Gründer der Societät der musikalischen Wissenschaften Lorenz Christoph Mizler, der sich neben der Musik im geistigen Umfeld von Mathematik und Philosophie bewegt und seine Dissertation über die

---

<sup>200</sup> ebda. S. 10.

<sup>201</sup> ebda. S. 28 - 29.

<sup>202</sup> ebda. S. 30.

<sup>203</sup> Kanzog (1997), S. 27.

<sup>204</sup> vgl. Jank (2000), S. 1.

*Musik als Teil der philosophischen Erziehung* seinem Lehrer widmet. Auch der Erfinder des binären Zahlensystems und Begründer der Differentialgleichung Gottfried Wilhelm Leibniz, bekannt für seine Definition der Musik als unbewusste Rechenübung der Seele, ist darunter. Christian Wolff, Mathematiker, Theologe und Philosoph, dessen Meinung nach die philosophische Erkenntnis auf der historischen und mathematischen aufbauen soll, zählt zu ihnen. Genauso zu erwähnen ist der Theologe wie Philosoph Johann Christoph Gottsched, der vermittels Logik und Metaphysik Reformschritte gegen Aberglauben und Orthodoxie einleitet sowie den *Versuch einer kritischen Dichtkunst* unternimmt. Als zwar kein Zeitgenosse, dennoch aber Einfluss, ist Jacob Böhme zu nennen, der Bachs Hang zu (Zahlen-)Symbolik und Symmetrie erklärt.<sup>205</sup>

Die Musik Bachs also ist eine in gewisser Weise berechnete und berechnende Sprache, deren philosophischer Mehrwehrt und Symbolkraft sie zu einem idealen Vehikel für den Transport von Kritik macht. Gerade auch deswegen, weil Bach beeinflusst ist von DenkerInnen, die postulieren, dass Musik nur dann völlig zu begreifen sei, wenn sie mit Mitteln der Mathematik begründet und beides unter dem Begriff Philosophie aufgehoben wird,<sup>206</sup> was im weiteren Sinn für die *Wand*-Verfilmung, in der die Partiten bewusst als Stimme eingesetzt werden, heißt, dass man auf verborgene Erkenntnisse stoßen kann, nimmt man die Mühe auf sich, die Berechnung zu entschlüsseln.

Was genau soll jetzt aber auseinanderdividiert werden? Welche Rechnung soll aufgehen dabei, Bach einer so genauen Studie zu unterziehen? Die Antwort liegt zum Teil darin, dass die Sei Solo den Takt des Denkens zu den Bildern mitbestimmen.

Richard R. Efrati betont, dass Bach von einem für Innovationen offenen Geist war, mit Verständnis für den Wandel von Geschmäckern im Laufe der Zeit. Das lässt der Autor aus einem Memorandum an den Leipziger Stadtrat hervorgehen. Laut Thurston Dart sind die Sonaten durch eine Synthese aller konfligierenden musikalischen Stile unter anderem Frankreichs und Italiens des frühen 18. Jahrhunderts geprägt und deuten in die klassische Richtung des späten 18. Jahrhunderts, nehmen also Kommendes vorweg.<sup>207</sup>

„Zu dieser Zeit haben die Komponisten nicht viel mehr als die baren Noten niedergeschrieben. Oft erscheint sogar die Note, die den Höhepunkt der Phrase bildet, nicht im Notenbild, u. zw. dort, wo sie ein Vorschlag ist, den der Interpret hinzuzufügen hatte. [...] Da die Zeichen auf verschiedene Art

---

<sup>205</sup> Jank (2000), S. 4 – 7.

<sup>206</sup> vgl. Haase, Rudolf: *Leibniz und die Musik*. Hommerich: Eckhardt 1963.S. 78.

<sup>207</sup> vgl. Efrati, Richard R.: *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach*. Zürich, Freiburg: Atlantis 1979. S. 8.

gedeutet werden konnten, hatte sich der Komponist auf das Stilgefühl der Interpreten, sowie seine Kenntnis der Spielregeln, weitgehend zu verlassen.“<sup>208</sup>

Auch wer Literatur interpretiert, findet Leerstellen, in die sich einzuschreiben eine neue Sicht auf die Dinge ergibt, die wiederum Leerstellen aufweist und so fort.

Die Cembalistin und Violinistin Wanda Landowska betont die mannigfaltigen Möglichkeiten, ein Werk zu interpretieren, ohne ihm seinen Charakter zu nehmen, indem man gleichzeitig mit dem Ursprung seiner Entstehung den Anspruch der Gegenwart an die Umsetzung reflektiert. Angesichts der *Wand*-Verfilmung liegt der Anspruch an die Reflexion der geschlechtlichen Identitäten ebenfalls im Wandel der Zeiten nahe.<sup>209</sup> Verlängerungspunkte und Ornamentik eines musikalischen Werkes aus dem 18. Jahrhundert und die „Notation der Geschlechternomen“ nach dem Muster vergangener Zeiten – wenn auch hier ein Zeitraum angesprochen wird, der wesentlich kürzer ist – weisen im entsprechenden Kontext in der Art ihrer Handhabung durchaus Verwandtschaft auf.

Auch die Auslegung der nicht zur Gänze aufgeschriebenen musikalischen Verzierungen wird in Teilen den Kenntnissen und der Aufführungspraxis der Interpretierenden überlassen oder gar deren Geschmack, was wiederum schon damals in Konflikt mit mancher Lehrmeinung gerät. Hier kann zum Beispiel der französische Musiker und Musikwissenschaftler Camille Saint-Saëns genannt werden. Er vergleicht den Vorgang der Interpretation mit einer durchaus von Verlust und Hinzudichtung geprägten Übertragung von Sprache zu Sprache, wo eigentlich Wissen gefragt ist. Auch in der Auslegung des Umgangs mit dem Geschlecht gibt es diverse Ungereimtheiten durch die Zeit hindurch.

Wie getreu den Vorhaben auch jeweils die Auslegung sein mag, wichtig ist eine dadurch in ihrer Einprägsamkeit wertvolle Vermittlung des zugrundeliegenden Stückes. Efrati nimmt hier zum Beispiel den deutschen Komponisten Johann Joachim Quantz her, um zu erläutern, dass eine Notwendigkeit besteht, das Gehör dann und wann aufzumuntern, durch Dissonanzen, damit die Konsonanzen es nicht allzu sehr ermüden. Es ist also der Dissens nicht per se zu vermeiden. Pöslers *Wand* entspricht dieser Forderung als Film. *Die Wand* ist kein Werk, das ohne Kontroversen an der öffentlichen Meinung vorbei existiert. Die Verfilmung wiederum ist so formuliert, dass sie in sich die Brücke zwischen den voneinander abweichenden Haltungen trägt, bietet aber für jede Haltung genug Reibungspunkte.

---

<sup>208</sup> ebda. S. 11.

<sup>209</sup> ebda. S. 12.

„Die „musikalische Linie“ ist eine Folge formbildender Töne. Mehrere gleichzeitig erscheinende Linienzüge können von uns erfaßt werden, im Gegensatz zu der Sprache, die uns nur einen einzigen Gedankengang zu verfolgen erlaubt“<sup>210</sup>, schreibt Efrati in den späten 70ern. Ob es um die Sprache und die Ausdrucksmöglichkeiten tatsächlich so steht, kann natürlich Grund einer Diskussion sein. Behält man aber allein den Vorteil im Auge, der sich demnach aus der Musik als Darstellungsmittel ergibt, so lässt sich der Einsatz der Bach-Partiten in der Verfilmung noch besser verstehen. Die Sei Solo treten auf als sprachliche Gestalt, die die Vielschichtigkeit der Sache greifbarer machen will.

Mit dem Verweis auf die potentielle Verknüpfbarkeit einer musikalischen Linie mit einer Figur (hier referiert der Autor noch auf die Gestaltpsychologie) und dem Verweis auf die Verbindung der seelischen Verfasstheit des Komponisten mit seiner Zuhörerschaft bei der Übertragung dieser Bilder kommt Efrati zum Schluss: „Die Dichotomie von Raum und Zeit ist in der Musik aufgehoben. Räumliche Gebilde erscheinen nur in einem Zeitablauf, während andererseits sich die Zeit in räumlichen Figurationen offenbart.“<sup>211</sup> – Im Film öffnet sich durch die Positionierung der Partiten mit jedem Raum, der durch das Bild schon erweitert wird, ein Stück mit Geschichte gefüllte Gegenwart.

Richard R. Efrati nimmt in diesem Sinne Bezug auf Susanne Langer<sup>212</sup> – „Just as words can describe events we have not witnessed, places and things we have not seen, so music can present emotions and moods we have not felt, passions we did not know before.“<sup>213</sup> – Der Ort, den sich die Frau im Werk vorstellt, ist ein Ort, den es eigentlich nie gegeben hat und wahrscheinlich nur mit Ausnahme geben wird, einer ohne Männer und deren Dominanz, ein Ort ohne die herkömmlichen Zusammenhänge.

Wie nimmt sich diese Metaebene nun konkret im filmischen Material aus?

Das erste Mal setzt Bach in Form der Sarabande der Partita No 2 ein (*Die Wand*, 20'20" - 20'50"). Die Sarabande, so ist in der Analyse der Sei Solo von Sabine Jank zu lesen, entwickelt sich von einem mexikanischen Tanz zu Ehren des Fronleichnamfestes, ursprünglich „wild und zügellos im Charakter“, durch Vordringen nach Italien, Frankreich und England immer mehr auf eine ernste Form zu, die bald geprägt ist von auffällig „gravitativem [...] Rhythmus“.<sup>214</sup> Diese Hintergrundinformation trifft sich sehr gut mit

---

<sup>210</sup> ebda. S. 74

<sup>211</sup> ebda. S. 76.

<sup>212</sup> ebda. S. 77.

<sup>213</sup> Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite and art*. New York: Penguin Books 1948. S. 180.

<sup>214</sup> Jank (2000), S. 78.

dem, was im Bild zu sehen ist. Die Szene verdeutlicht den Gedanken, dass erst der Schlüssel das Schloss als solches markieren kann. Die Frau tritt das erste Mal so mit der Wand in Konflikt, dass sie die Bodenhaftung verliert und quasi entgegen dem Gesetz der Schwerkraft in einen inneren Zustand der Fassungslosigkeit gerät. Gleichzeitig aber ist sie in einem Zustand, der als unendliche Schwere zu beschreiben ist und erst recht mit dem Boden verbindet, aus dem sich zu erheben für einen Moment unmöglich erscheint. Die Ernsthaftigkeit der Musik macht diesen lähmenden Konflikt eindringlich. Wie beschrieben, ist die Sarabande von einer Geschichte des Reisens geprägt, die mit einem Bedeutungswandel einhergeht. Im Film kann dieses Musikstück auf die Reise der Frau anspielen. Sie erinnert an den Ort, an dem die Frau zuvor in einem täglichen Tanz des Sich-Im-Kreise-Drehens den „Leib des Herrn“ besungen hat. Geblieben ist ihr noch der Rest von städtischer Noblesse, ersichtlich an Kleidung und Zaghafteigkeit im Umgang mit der Natur. Ihr früherer Charakter wird erst da deutlich, wo sie sich nicht mehr in ihrer gewohnten Umgebung befindet, weil er sich so vom neuen Umfeld abhebt.

Das zweite Mal (*Die Wand*, 42'33" - 43'55") kommt die Musik in Form des Doubles zwischen Allemande und Courante der Partita Nr. 1 zum Einsatz, zwischen einem Tanz mittlerer Würde, der an Ernsthaftigkeit überwiegen lässt und einem doch mehr von Lebendigkeit geprägten Satz. Die Töne spiegeln sich in Text und Bild wieder – die Protagonistin ist zwischen innerer Aufgabe und einer Tendenz zur Bewegungslosigkeit angesichts der Unmöglichkeit, jemals gefunden zu werden und des doch drängenden Verlangens nach Auswegsuche hin- und hergerissen, als wohnten ihr zwei gegeneinander strebende Seelen inne. Das elektromagnetische Brummen, auf das noch einzugehen sein wird, löst Bach ab. Die Weltschwere macht sich einmal mehr bemerkbar.

Ein drittes Mal (*Die Wand*, 54'42" – 65'25") ist Bach in einem rascheren Tempo zu hören. Hier ruft er die Erinnerung an das Leben und den schon erwähnten Tanz vor der Zeit der Wand auf. Er markiert diesmal den Übergang von einer Situation, in der die Frau die Fassung zu verlieren droht, zu einem Punkt, an dem sie es schafft, alles allein und also solo so unter Kontrolle zu bringen, wie man es auch in der Zeit vor der Wand von ihr erwartet hätte. Die Kamera gleitet über fein sortierte Vorräte, das Essen schmeckt – die beiden Katzentiere teilen sich die Schüssel, Luchs wacht und die Frau leckt während dem Verzehr von Erdäpfeln an ihrem Salzstein wie ein Tier, das der Verführung nachgibt – in dem Fall der Verführung durch den Menschen. Die Ernteerträge aus der erledigten Pflicht werden zu einer Art von Zuhause. Für einen Moment.

Vor dem vierten Anheben Bachs (*Die Wand*, 1h5'48" - 1h6'35") in Form eines sehr langsamen Tanzsatzes – mittlerweile ist der Winter hereingebrochen und die ohnehin vorhandene verhältnismäßige Ruhe (vor dem Sturm) ist noch auffälliger – verschwimmt sich die Frau gedanklich mit Bella und vergleicht ihr eigenes Los mit dem ihrigen. Sie ordnet sich dabei unter und meint, dass die Kuh ihr Los mit mehr Würde trägt, als sie ihr eigenes. Die Realität holt sie ein. Es ist wieder nur der Gleichtakt in dem sie sich bewegt. Sie entkommt ihrem Menschsein nicht.

Die Erkenntnis, dass dieses Nicht-Entkommen-Können immer auch zum Teil eine Ansichtssache ist, kommt auf musikalischer Ebene (*Die Wand*, 1h14'20" - 1h16'18") ebenfalls in ruhiger Form hervor. Wann ist schon auf der Bergspitze oben eine Jägerin mit Hund vor der Weite zu sehen? Ist dies nicht eine allzuoft auf Bildern so dargestellte männliche Domäne? Hier wird Weitblick symbolisiert. Die Frau erinnert sich während der Niederschrift ihres Berichts auch gerne und leicht an diese Zeit.

Einsatz Nr. 6 erfolgt in Form der ebenfalls einst ausgelasseneren Chaconne der Partita No 2 (*Die Wand*, 1h29'59" - 1h31'44"). Eine Verbindung kann hergestellt werden zur anfänglichen Sarabande. Die Frau wird noch einmal zurückgeholt zu dem Moment, der die Ursache für die Existenz der nunmehr so manifesten Grenze, der Wand, darstellt – die Auslöschung des Männlichen. Hier noch einmal bewusst mit langen Haaren, einer Reminiszenz an das frühere weibliche Sein.

Die Müdigkeit, die die Frau nach diesem Schritt überfällt, findet ihren Ausdruck in einer siebten und letzten langsamen musikalischen Einlage (*Die Wand*, 1h35'43" - 1h36'44"). Die Frau schleift den Toten zur Aussichtsplattform und lässt ihn da den Abhang hinunterrollen wo einst die Wahl besteht, die weiteren Schritte abzuwägen, die mit diesem radikalen Einbruch eliminiert wird.

#### **3.3.1.4. Ebene der Stille**

Die Stille ist ein Ort, an dem das ausgetragen wird, was zwischen den Zeilen längst laut geworden ist. Meinungen, Binsenweisheiten, althergebrachte Einschätzungen, die Argumente des Alltags so stützen, dass eine beständige Durchlässigkeit ein komfortables „Durchwursteln“ als Status Quo erhalten bleiben kann. Sie zeigt sich in Ansichten, die wortlos kommuniziert werden und den Bildern als Subtext innewohnen.

### 3.3.1.5. Das Radio

Abgesehen von den Inhalten, die es im Film transportiert, kann man dem Radio noch eine weitere Bedeutung zuordnen. Der historische Bezug zur Zeit der Romanentstehung dadurch ergeben, dass sich tatsächlich 1963 die ersten FM/AM-kompatiblen Autoradios durchsetzen<sup>215</sup>. Differenzierteren Modulationsmöglichkeiten ist eine geringere Störanfälligkeit geschuldet – ein Bonus für die Kommunikation von weltgeschichtlichen Ereignissen wie zum Beispiel auch der Rede von John F. Kennedy in West-Berlin zwei Jahre nach Beginn der Arbeit am Mauerbau.

#### 3.3.1.5.1. Der innere Frieden aus dem Radio / „Freedom is a journey“

Auf die einleitende Sequenz des Filmes, in der die Frau ihre Lage und den Grund für das Schreiben des Berichtes erklärt, folgt die Sequenz, die die Lage erst herbeiführt. – Die Fahrt der Protagonistin ins Gebirge, gemeinsam mit den Rüttlingers, Hugo am Steuer, Luise am Nebensitz, sie selbst am Rücksitz Platz findend. (*Die Wand*, 3'21" - 5'25") Das ist auch die Sequenz, in der das Autoradio eine tragende Rolle bekommt. – „»Freedom is a journey, a journey to yourself«, tönt der Themensong, von Julian Pölser selbst verfasst. Freiheit ist Aufbruch und Selbsterkenntnis.“<sup>216</sup>

Weiters ist zu hören: „Please give me freedom, freedom and love“. Was daran nun irritiert ist die Bitte um den Frieden. In seltensten Fällen wird Liebe und Frieden zu erbetteln sein, das eine ergibt sich öfter als es herbeigezwungen werden kann, das andere ist zu erwirken und eine Arbeit, deren Ende nicht zu erwarten ist, deren Lohn sich dennoch schon während dem Tun zeigt, wenn Frau / Mann es nicht darauf anlegt, ihn vor die Füße gelegt zu bekommen. Der Song greift so die Auslieferungs-Problematik im Roman auf und kritisiert sie auf Ebene des Filmes. Lida Bach hierzu:

„Die vermeintliche Autarkie ist tatsächlich ultimative Passivität: »Je weniger ich mich wehrte, desto erträglicher würde es sein.« Es sei ja nicht der erste Tag, denn sie so überleben müsse. Der Fatalismus hindert sie, die Metaphern für ihre Geisteshaltung zu deuten, die für den Zuschauer offensichtlich sind wie das eines Fuchses, der »einsam seinen vorgezeichneten Weg geht«. Das Vertraute vermittelt Geborgenheit, auch wenn es das des eigenen Gefängnisses ist.“<sup>217</sup>

Und doch ist die Reise ein Ausbruch aus einer Gewohnheit. Im Buch nämlich ist an der Stelle vor Anbruch der Fahrt zu lesen:

---

<sup>215</sup> Silva, Paulo G. R. / Huijsing, Johan H.: *High Resolution IF-to-Baseband. ΣΔ ADC for Car Radios*. Dordrecht: Springer 2008 (Analog Circuits and Signal Processing). S. 7.

<sup>216</sup> Bach, Lida: *Panorama – Die Wand (D 2012). Hinter Glas*. In: Titel Kulturmagazin 18.02.2012. <http://titelmagazin.com/artikel/232/10559/panorama---die-wand-d-2012.html>

<sup>217</sup> ebda.

„Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet, meine beiden Töchter waren fast erwachsen, und ich konnte mir meine Zeit einteilen, wie es mir gefiel. Allerdings machte ich wenig Gebrauch von meiner Freiheit. Ich war immer schon eine selbsthafte Natur gewesen und fühlte mich zu Hause am wohlsten.“<sup>218</sup>

Bald träumt die Frau noch einmal davon, im roten Mercedes zu fahren, aus dessen Radio „Freedom is a journey“ erklingt. Diesmal sitzt sie selbst am Steuer, ins Bild gerückt von einer Großaufnahme. Nimmt sie ihr Schicksal quasi selbst in die Hand? Nein, es ist ihr Traum, die Führung zu übernehmen, doch auch ihre Träume sind von Versagensängsten durchzogen. Sie fährt auf einen schwarzen Wagen zu, von dem sie sich einen Ausgang aus ihrer Situation erwartet. Der Wagen ist auf der anderen Seite der Wand. In ihrem Mercedes fährt sie sich die Front kaputt und die Offensive wird zu einem schrecklichen Erwachen in der Gefangenschaft des eigenen Kopfes. Den ZuseherInnen wird so die Reflexion der selbst mitgetragenen Isolation ermöglicht. (*Die Wand*, 29‘33“ - 31‘17“) Die Hauptfigur sagt ja selbst über ihren Zustand der Verlorenheit: Nicht einmal die Karte der realen Welt ringsum kann da helfen. (*Die Wand*, 36‘52“ - 38‘39“)

### **3.3.1.5.2. Die innere Freiheit / Verweis auf Aung San Suu Kyi**

„Wenn Authentizität eine so große Rolle spielt, warum spielt der Film nicht in den sechziger Jahren?“, lautet eine Frage an Julian Pölsler, der darauf ein Argument vorbringt, in dem er gleichzeitig auch den Einsatz der Radio-Botschaft zu Filmbeginn rechtfertigt, näher erklärt:

Dazu gab es heftige Diskussionen. Der Mercedes ist ein Modell aus den sechziger/siebziger Jahren. Ich habe versucht, einen zeitlosen Film zu machen, weil ich glaube, dass die Thematik an keine Zeit gebunden ist. Bedrohung ist immer präsent und auch die Vereinsamung ist ein ewig gültiges Thema. Der Film transportiert ja auch eine Botschaft, die aus dem Radio tönt. Das ist eine Rede von Aung San Suu auf Burmesisch über Demokratie und Freiheit. Ich hatte einmal die Idee, den Film dieser Frau zu widmen. Ich bewundere sehr, wie sie sich hinter der Wand, die man ihr errichtet hat, durchschlägt. Inzwischen ist es zum Glück zu einer Wende gekommen und diese Radiorede ist zu einer geheimen Botschaft geworden. Aung San Suu steht als Metapher für Menschen, die sich nicht fürchten und die bereit sind, für ihre innere Freiheit hinter eine Wand zu gehen.“<sup>219</sup>

Das regt zu Gedanken darüber an, welche Wände es sind, hinter die man sich begeben kann, ohne mit dem Verschwinden dahinter auch die innere Freiheit einzubüßen.

Über die Friedensnobelpreisträgerin aus Birma, die wider den Determinismus, wider ein sogenanntes Schicksal, für etwas eintritt und das inmitten von Instabilität in

---

<sup>218</sup> Haushofer (2009), S. 10.

<sup>219</sup> Schiefer (2011), S. 2.

überregionalem Ausmaß, wird in der Einleitung zu ihrem Gespräch mit Alan Clements geschrieben:

„Sie erklärt, wie sie zu dem Entschluß kam, alles zu wagen und sich an dem Kampf des birmanischen Volkes zu beteiligen, ihn schließlich sogar anzuführen, einem Kampf, der ausgefochten wird von »einer großen Zahl von Frauen und Männern, die tagtäglich ihr Leben aufs Spiel setzen für die Prinzipien und Rechte, die [...] eine würdige Existenz« garantieren.“<sup>220</sup>

Aung San Suu Kyi und ihre stimmliche Präsenz in der Romanverfilmung sind kein Zufall. Sie deuten auf das hin, woran es der Protagonistin mangelt: Die Kraft, ihre eigene Stimme zu erheben.

Beide Frauen leisten auf gewisse Weise Beihilfe zum Arrest. Für die Freiheitskämpferin ist die Arrestierung aber Nebenwirkung des Versuches sich und andere aus einer Lage zu manövrieren, für die Protagonistin ist es das Symptom einer als Möglichkeit immer wieder verworfenen Aktion gegen das Eingeschlossensein. Beide Personen sind Widrigkeiten ausgesetzt, beide nehmen sie von vorne herein auch als präsent an. Der Grundsatz, den Aung San Suu Kyi ihres Vaters wegen verinnerlicht hat – „Hoffe auf das Beste und mach dich auf das Schlimmste gefasst!“<sup>221</sup> – könnte dem Handeln beider zugrunde liegen. Der Unterschied liegt jedoch in der Umsetzung, der in einem Fall von Lethargie und einer schwer auf dem Handeln lastenden Müdigkeit gezeichnet ist.

Ein weiterer wichtiger Punkt: beide Frauen haben eine Art von Familie, die von ihrem Handeln abhängt. Über Aung San Suu Kyi kann man nicht sagen, dass sie ohne Kinder und familiäre Verantwortungen ist und deswegen natürlich mehr Freiheit hat, sich mit Risiko für ein Ideal einzusetzen. Sie ist aber von der Sorte Mensch, die das Emotionale nicht über die Praxis obsiegen lassen, wie ein Ausschnitt aus einem von Alan Clements geführten Interview zeigt:

„Clements: Das muß eine ziemlich dramatische Erfahrung gewesen sein, mitzerleben, wie die eigene Ehefrau oder die eigene Mutter in den Hungerstreik tritt.

Suu Kyi: Na ja, wissen Sie, wir in unserer Familie haben für Melodramatik nicht viel übrig. Wir denken lediglich an die praktische Seite der Dinge. [...]

Clements: Sie sind in dieser Hinsicht extrem rational...

Suu Kyi: Nein, ich meine lediglich, daß Melodramen ziemlich dumm sind. Man darf im Leben die Dinge nicht übertreiben.

Clements: Aber was ist mit schlichten Empfindungen ohne jede Melodramatik?

---

<sup>220</sup> Kyi, Aung San Suu (2009), S. 7.

<sup>221</sup> ebda. S. 15.

Suu Kyi: Ich glaube, es gibt nichts, worüber man in Gefühle ausbrechen müsste. Und was hilft es denn, wenn man emotional wird? Es verbraucht lediglich mehr Energie.“<sup>222</sup>

Nun heißt es aber nicht, dass dieses Plädoyer für einen Weg ohne das Zuviel an Emotion einen Rückschluss auf eine Gefühllosigkeit Aung San Suu Kyis beim Durchsetzen des Ideals legitimiert. Vielmehr ist das Gefühl eine wichtige Komponente des Tuns, die jedoch nicht die Kontrolle erhält. –

„Ich vergesse nie, daß meine Kampfgefährten, die im Gefängnis sitzen nicht nur körperlich, sondern auch seelisch leiden, bei dem Gedanken an ihre Angehörigen, die draußen nicht sicher sind – in dem großen, unter einem autoritären Regime stehenden Gefängnis Birma.“<sup>223</sup>

Nicht nur die Arbeit selbst wird von einem Mitgefühl begleitet, sondern auch der Blick auf jene, denen der Weg vor die Türen der Gefängnisse verwehrt ist – seien es reale im Sinne jener in Birma, oder aber seien es im Kopf entstandene, wie die der *Wand*-Protagonistin. Auch der Weg in die Freiheit verläuft nicht emotionslos. Dieser ist ja auch nur durch die Vorstellung einer Freiheit getrieben, die stärker sein muss als die historischen und gegenwärtigen Tatsachen, um überhaupt gegen diese angehen zu können.

„Clements: In Ihrem Essay »In Quest of Democracy« [...] haben Sie geschrieben: »Güte ist in gewissem Sinn der Mut zur Anteilnahme« [...], Mut, Mitgefühl zu haben?

Suu Kyi: Ja, und fürsorglich zu sein. Sie benötigen ein ungeheures Reservoir an Mitgefühl und Stärke, weil Sie die ganze Zeit davon an andere abgeben. Und wenn Sie nicht sehr viel davon haben, dann wird es Ihnen sehr schnell ausgehen. Dann schaffen Sie es nicht.“<sup>224</sup>

Es liegt durchaus in der Person selbst, wie sie mit sich und anderen umgeht und wohin der Weg führt, auch wenn es Determinanten gibt, die diesen Mikrokosmos beeinflussen und aus dem Konzept bringen können. Für Aung Sun Suu Kyi spielt dabei die Achtsamkeit eine große Rolle. Wenn sich die Achtsamkeit aber wie im Falle der *Wand*-Protagonistin mehr auf die Faktoren konzentriert, die quer zu den eigenen Interessen stehen, dann kann durch bereits vorausgedachte Verhinderung eine tatsächliche provoziert werden – im Sinne einer self-fulfilling prophecy.

Als Antwort auf die Frage nach den Lehren, die ihren sicheren Tritt auf dem von ihr mitgeschaffenen Weg beeinflussen, erinnert sich Aung San Suu Kyi auch:

„Das Wichtigste war, daß man niemals achtsam genug sein kann. Er sagte, es könne durchaus passieren, daß man zuviel *panna* – Weisheit – habe oder zuviel *viriyā* – daß man sich übermäßig anstrengt. Mit der Achtsamkeit könne man es jedoch nie übertreiben. Darauf habe ich in den letzten sieben Jahren ganz besonders geachtet (lacht).“<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> ebda. S. 141.

<sup>223</sup> ebda. S. 142.

<sup>224</sup> ebda. S. 180.

<sup>225</sup> ebda. S. 29.

Ein Spruch, wie er Kalendarien von sogenannten Hausfrauen aber auch allen anderen gerne ziert und passend zur Handhabe der Achtsamkeit ist – „Verbringe nicht die Zeit mit der Suche nach einem Hindernis, vielleicht ist keins da“ – sei hier angeführt. Es hat doch mit einer kafkaesken Situation etwas gemein, dass eine Person plötzlich durch eine über Nacht auftauchende Wand von ihren sonstigen „Tätigkeiten“ abgehalten „wird“. Man bedenke den Käfer, der durch *Verwandlung* in die Lage einer eingeschränkten Beweglichkeit manövriert „wird“. <sup>226</sup> Die Anführungszeichen sind hier in Reflexion der mehr oder weniger greifenden äußerlichen Faktoren beziehungsweise innerer (De-)Motivationslagen gesetzt.

„Niemand kann mich demütigen, außer mir selbst,“<sup>227</sup> ist nämlich eine weitere Aussage von Aung San Suu Kyi, die sich wie der Satz: „Wir können nur auf uns selbst vertrauen“<sup>228</sup>, kaum von einer Binsenweisheit unterscheidet, genau aber den Unterschied im Denken in sich birgt. Im Idealfall resultiert aus dem Denken auch Handeln. Die Kraft, das Denken auch wirken zu lassen, entscheidet über Aktion oder Immobilität.

Der *Wand*-Protagonistin gehen Achtsamkeit, Fürsorglichkeit und ein Auge auf die anderen auch nicht ab, jedoch führt eine übermäßige Anstrengung im Anwenden der Weisheit auf ihre Umgebung zur Blockade. – Um diese Weisheit etwas näher zu umreißen und an die weiter oben, im Kontext des Stall-Ausschnitts versprochene Erläuterung zu knüpfen: Der Film verbildlicht das. Ein Beispiel ist dieser immer wieder Einhalt gebietende Blick in die Ferne. Diese Verbundenheit mit der Weite löst Gedanken an Determinismus in den ZuschauerInnen aus. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Frau der Natur zu viel Einfluss auf ihre eigenen Geschicke zuspricht. Dabei scheint die Protagonistin diese Nähe nicht bewusst vorauszusetzen, sondern mehr zu fühlen. Sie scheint zu verschwimmen mit ihrer Umgebung, in deren Zusammenhänge sie wehrlos eingebunden ist.

Sie verdrängt so die Möglichkeit etwas zu bewirken, das über das Dasein als Überlebende hinausgeht, ignoriert ihre Kompetenzen, von denen sie annimmt, sie habe sie gar nie besessen.

„Gegen ein Uhr Mittags ruhte ich mich aus. Der Wald lag dunstend in der Mittagssonne und warme Duftwolken stiegen aus den Latschen zu mir auf. Es war jetzt viel stiller als in der Mondnacht. Als läge der Wald schlafgelähmt unter der gelben Sonne. Ein Raubvogel zog hoch im Blauen seine Kreise. Luchs schlief mit zuckenden Ohren und die große Stille senkte sich wie eine Glocke über mich. Ich

---

<sup>226</sup> vgl. Seitz, Karin: *Die Jetzt-Zeit-Frau*. Ray Filmmagazin 09/12. <http://www.ray-magazin.at/magazin/2012/09/oesterreichischer-film-julian-roman-poelslers-haushofer-verfilmung-die-wand>

<sup>227</sup> Kyi (2009), S. 167.

<sup>228</sup> ebda. S. 182.

wünschte, immer hier sitzen zu dürfen. In der Wärme, im Licht, den Hund zu Füßen und den kreisenden Vogel zu Häupten. Als ich weitergehen musste, tat ich es mit tiefem Bedauern und ganz langsam verwandelte ich mich unterwegs wieder in das einzige Geschöpf, das nicht hierher gehörte, in einen Menschen, der verworrene Gedanken hegte [...]“ (Die Wand, 43'17" - 45'50")

Diese Szene ruft die Mondnacht wieder in Erinnerung, in der die Frau ebenfalls das „Große“ so stark wahrnimmt, das sie umgibt, in dem sie selbst aber meistens ein Fremdkörper ist. Auf der rein sprachlichen Ebene ist sie zum einen von einem Einschlag geprägt, den die Kritik als Kitsch bezeichnen könnte. Das Vokabular gibt allerdings auch weitere Hinweis darauf, dass die Wand eine teils im Kopf bestehende ist. Die Formulierung ist von Konjunktiven durchzogen, die übrigens nicht nur für die Untersuchung der weiblichen Perspektive wichtig sind, sondern auch auf den Schauplatz bezogen sind. In Österreich haben Konjunktive eine besondere Bedeutung, die nicht selten in kabarettistischer Form rezipiert wird. – „Man kann sagen, der Konjunktiv ist die österreichische Form der Wirklichkeit.“<sup>229</sup>

Aung San Suu Kyi und die Protagonistin sind also beide starke Frauen. Die eine jedoch ist achtsam und vorausblickend zugunsten des Tuns, die andere hat zuviel *panna*, möchte man es so nennen. Sie ist so „weise“, dass sie mit allem so verbunden ist, dass sie die Dinge einfach nimmt wie sie sind, weil sie vom Lauf der Dinge weiß. Sie weiß, dass alles sowieso immer so kommt, wie man es sich nicht und dann doch wieder gedacht hat. Sie lebt im Sinne des Gedankens der statistischen Physik, dass schon alles so kommt wie es kommen soll, wenn man nur lange genug wartet. – „Ein System ändert sich stets so, dass seine Wahrscheinlichkeit zunimmt.“<sup>230</sup> Das Problem für ein Leben nach diesem Gedanken ist eben der Zeitfaktor. Er ist bedeutend für ein Menschenleben, das zu lang ist, um es wartend zu verbringen und gleichzeitig zu kurz dafür, viel zu tun.<sup>231</sup> Wobei man der Protagonistin natürlich lassen muss, dass sie innerhalb der Mauern ihres eigenen Gefängnisses sehr agil ist. Eine innere Getriebenheit widerspricht dem Verharren.

„Jetzt hatte ich also die Täler, die ich erreichen konnte, ohne tagelang wegubleiben, erforscht. Ich konnte noch zur Alm aufsteigen und von dort aus das Land überblicken, aber weiter hinein in den langgezogenen Gebirgsstock konnte ich mich nicht wagen. Natürlich würde man mich finden, wenn es da drüben keine Wand gab. Ja, ich musste mir sagen, dass man mich längst hätte finden müssen. Ich konnte ruhig daheim sitzen bleiben und warten. Aber immer wieder fühlte ich mich dazu getrieben selber etwas gegen die Ungewissheit zu unternehmen.“ (Die Wand, 41'57" - 42'31")

---

<sup>229</sup> Gunkl: *Das Beste aus den nächsten sechs Programmen mit Ausnahme des fünften: Ein Abend im Konjunktiv*. <http://www.gunkl.at/Db%20intro.htm>

<sup>230</sup> Kinnebrock, Werner: *Bedeutende Theorien des 20. Jahrhunderts: Relativitätstheorie, Kosmologie, Quantenmechanik und Chaostheorie*. München: Oldenbourg 42013. S. 21.

<sup>231</sup> vgl. ebda. S. 184 - 185.

Innerhalb ihrer mit dem eigenen, von Sorgen geschulten Verstand gesetzten Grenzen bewegt sie sich. – Und dieser Raum ist ohnehin ein sehr begrenzter: „Es ist bei dieser Frau sehr wichtig, dass sie lernt zu ihrem Frausein zu stehen“<sup>232</sup>, kommentiert Karin Schiefer die Außenwirkung der dargestellten Frau. Sobald sie aber an das Tor zur Möglichkeit kommt und das tatsächliche „Wegbleiben“ vom „Alltag“ notwendig wird, legt sie Bescheidenheit im Fußfassen an den Tag. So scheint es, als sei die Bewegung eine, deren Zielgerichtetheit knapp bemessen ist. Die Wand ist zwar da, jedoch sind es auch die alltäglichen Routinen, die doch weggesperrt werden sollten.

Im Buch zum Beispiel reflektiert die Frau den Umgang mit Phänomenen, die durchaus zu Handlungen anregen könnten, wie Aung San Suu Kyi sie setzt:

„Hätte sich die Katastrophe in Belutschistan abgespielt, säßen wir völlig ungerührt in den Kaffeehäusern und läsen darüber in der Zeitung. Heute sind wir Belutschistan, ein sehr entferntes, fremdes Land, von dem man kaum weiß, wo es liegt, ein Land, in dem Menschen wohnen, die vermutlich gar keine richtigen Menschen sind, unterentwickelt und unempfindlich gegen Schmerzen; Zahlen und Nummern in fremden Zeitungen. Keine Ursache, sich aus der Ruhe bringen zu lassen.“<sup>233</sup>

Trotz der Lage, in der sie sich befindet und in der es wahrscheinlich höchst wünschenswert wäre, jemand anderer empfinde, dass sie oder ihn so eine prekäre Situation etwas angeht, verneint sie die Sinnhaftigkeit ihrer Reflexion. Dabei wäre das Vorgehen gegen die Misere des „gegenwärtigen Belutschistans“, genannt auch Welt hinter der Wand, auch in ihrem Sinn. So wie Suu Kyi eine zu große Emotionalität als Hemmnis ansieht, urteilt die *Wand*-Protagonistin über ein zu großes Maß an Phantasie. Dabei vergisst sie aber nicht zu erwähnen, wie wichtig ein durch Phantasie gewonnenes Einfühlungsvermögen eigentlich für Anteilnahme ist:

Ich erinnere mich sehr gut, wie wenig Phantasie die meisten Menschen besaßen. Wahrscheinlich war das ein Glück für sie. Phantasie macht den Menschen überempfindlich, verletzbar und ausgeliefert. Vielleicht ist sie überhaupt eine Entartungserscheinung. Ich habe den Phantasielosen ihren Mangel nie angekreidet, manchmal habe ich sie sogar um ihn beneidet. Sie hatten ein leichteres und angenehmeres Leben als die anderen.<sup>234</sup>

Dennoch schließt sie ernüchternd die Überlegung ab:

„Das gehört eigentlich nicht in meinen Bericht. Es läßt sich eben nicht vermeiden, daß ich manchmal nachdenke über Dinge, die für mich gar nicht von Bedeutung sind. Ich bin so allein, daß ich dem fruchtlosen Denken nicht immer entrinnen kann. Seit Luchs tot ist, ist es damit viel schlimmer geworden.“<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Schiefer (2011), S. 1.

<sup>233</sup> Haushofer 2009, S. 45.

<sup>234</sup> ebda. S. 45.

<sup>235</sup> ebda. S. 45.

Beide Punkte werden auch im Film vermittelt.

Ein weiterer Punkt, auf den Aung San Suu Kyi indirekt aufmerksam macht, ist die Bedeutung von Kampfszenen. „Es ist [...] so, daß die Vernünftigen als erstes ihr Heil im Gespräch suchen, und die weniger vernünftigen suchen es zunächst in den Waffen.“<sup>236</sup> – Bezieht man dies wieder auf den Film, so kann man sagen: Oft ist es aber nicht nur die Unvernunft, die zur Waffe greifen lässt, sondern auch die Angst. So zum Beispiel auch im Falle der Tötung der Tiere, der Ermordung des Mannes in Folge und in gewissem Sinn auch das Vorgehen der Frau gegen sich selbst. Auf die Tiere projiziert sie ihr eigene Leid: „Sie können nicht fliehen und müssen die Wirklichkeit bis zu ihrem Ende ertragen. Selbst ihr Tod ist ohne Trost und Hoffnung, ein wirklicher Tod.“<sup>237</sup> Aus anderen Zitaten geht zwar hervor, dass die Frau sich ohnehin zuweilen nichts sehnlicher wünscht, als den Tod und die ewige Ruhe. Was den Tieren den Tod bringt wiederum, verurteilt sie aber, wodurch kenntlich wird, dass sie es mit diesen Todesphantasien nicht ganz ernst meint, nicht von Vernunft geleitet ist, sondern von einem Problem mit sich und der Welt – „Manchmal versuche ich, mit mir umzugehen wie mit einem Roboter: Tu dies und geh dorthin und vergiß nicht, das zu tun. Aber es geht nur kurze Zeit. Ich bin ein schlechter Roboter, immer noch ein Mensch, [...]“.<sup>238</sup> Im Grunde verlangt sie etwas von sich selbst, das auf keinen Fall förderlich für ein harmonisches Auskommen mit sich und der Welt ist, sondern einen Keil zwischen sowohl sich und die anderen, als auch zwischen das Selbst und ihre Bilder davon treibt. Eine Depersonalisation wird eingeleitet. Der Film veranschaulicht das.

### 3.3.1.6. Der Klang der Wand

„Ich [...] wollte, außer bei der ersten Begegnung, wo sie zum ersten Mal an die Wand stößt, [...] diese Wand nicht physisch darstellen, sondern vielmehr akustisch und da habe ich lange experimentiert: Wie klingt die Wand, wenn man dagegen stößt oder in ihre Nähe kommt. Und da habe ich gehört, durch Zufall im Internet entdeckt, dass es Menschen gibt, die angeblich die Erdrotation hören. Und dann habe ich einen befreundeten Wissenschaftler gefragt, wie denn das klingen könnte, so eine Erdrotation, und er hat gemeint, das klingt so ähnlich wie ein elektromagnetisches Feld. Deshalb ist dann dieser seltsame Ton fast wichtiger geworden als die Visualisierung der Wand.“<sup>239</sup>

Dass nun ein Ton zur Manifestierung der unsichtbaren Wand eingesetzt wird, der für einen Gutteil der Menschheit nicht unbedingt hörbar ist, ist eine Spezialität, die als weiterer Fingerzeig auf die verfahrenere Situation der Frau hindeuten kann.

---

<sup>236</sup> Kyi (2009), S. 180.

<sup>237</sup> Haushofer (2009), S. 211.

<sup>238</sup> ebda. S. 211.

<sup>239</sup> Pölsler (2012), 8'11" - 9'7".

Daniela Strigl stellt in Bezugnahme auf einen kritischen Text von Elfriede Jelinek in einigen Gedanken über *Die Wand als Trick* fest, dass es eigentlich für ein ängstliche Existenz ganz praktisch ist, etwas zu imaginieren, das sich nach außen erklären lässt, mit dem Argument aber, dass es eben nicht jede/r wahrnehmen kann, „weil man, wo einen eine Wand am Fortgehen hindert, endlich einen Grund hat, „nicht verreisen zu müssen““<sup>240</sup> und es ziemlich lange dauern könnte, bis jemand einem mit absoluter Beweissicherheit auf die Schliche kommt.

### **3.3.2. Die Rolle der visuellen Ebene**

Wie sich noch zeigen wird, treffen sich allein bei einer Rückschau auf die Assoziationen zu Bach unter Julian Pöslers Regie die Künste in der Form, in der sie hervorragend dazu geeignet sind, dem unsagbaren Leid der Frau, provoziert durch innere und äußere Kämpfe, an eine Oberfläche zu verhelfen, dem Leid der Frau – allgemein gesehen und auf die zwei Interpretationen durch Marlen Haushofer und Julian Roman Pöslers bezogen. Was nicht in Worte zu fassen ist, drückt der Film mit verschiedenen anderen Kommunikationsmitteln aus. Der Film ermöglicht es zugleich, dieses Leiden als weibliches Leiden an sich in Frage zu stellen und andere Erklärungen als die Geschlechterdifferenz für die Wahrnehmung der Protagonistin zu finden.

#### **3.3.2.1. Die Farbgebung**

Pöslers arbeitet mit natürlichem Licht. Die Farbgebung changiert je nach Einfall desselben. Die Effekte ergeben sich durch ein Spiel mit Licht und Schatten, das die Frau manchmal nur wenig von ihrer Umgebung trennt, dann und wann klar abgrenzt davon und zwar in einem Rhythmus, der zur zuvor schon erwähnten vertikalen Strukturierung der Handlung zwischen Tal und Alm passt.

Im Jagdhaus ist es meistens die Kerze, die das Gesicht der Frau erhellt, ein Licht, das vom Menschen selbst „geschaffen“ ist und in dessen Schein sie etwas schreibt, das ihr selbst Sichtbarkeit verleihen kann – wenn sie diese Chance auch eher verneint.

Da, wo es augenscheinlich wird, dass sie sich mit ihrem gegen das Frausein gerichteten Handeln nur abkapselt vom Möglichkeitsraum des gesamten Seins, hebt sie sich als Schatten vom Hintergrund ab. (*Die Wand*, 1h15'53“) Das ist der Fall in

---

<sup>240</sup> Strigl, Daniela: *Gegen die "Wand": zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in "Der Tod und das Mädchen V"*. In: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), Nr. 3-4. S. 76.

Gegenlichtaufnahmen, die als Quelle das Licht von Sonne respektive Mond benutzen, das über dem Menschen steht und sich einer Kontrolle mehr entzieht, als das Feuer einer Öllampe.

### 3.3.2.2. Die Rolle der Tieraufnahmen

„Ich wollte ja keine Lassie-Verfilmung machen“<sup>241</sup>, ist dem Regisseur wichtig zu betonen. Wenn er sich aber auch davon distanziert, sagt alleine die Erwähnung dieser Verfilmung als möglicher Vorwurf gegen den Regisseur selbst, etwas über die Verbindung dazu aus. Was der jüngere Film nämlich mit dem teilt, von dem er sich getrennt sehen will, ist das Aufzeigen einer Nähe beziehungsweise Distanz zwischen Mensch und Tier. Dem typischen Repertoire an domestizierten Tieren kommt eine besondere Aufmerksamkeit zu und in Buch und Film zeigen sich anhand des Umganges mit diesen schon Modi, die auch rückschließen lassen auf das Verhalten der Menschen untereinander.

Bevor aber noch ein einziger Vierbeiner eingeführt werden kann, treten in der ersten Filmminute, die noch vom Vorspann geprägt ist, die Vögel auf, genauer gesagt Krähen. Sie, nach volkstümlicher Überlieferung ein Symbol für drohendes Unwetter und als Vorboten für düstere Ereignisse bekannt, verkörpern mythologisch betrachtet Weisheit. Tatsächlich zählen die Tiere zu den klügsten und anpassungsfähigsten. Das letztere Adjektiv ist auch für die Hauptprotagonistin von Bedeutung. Sie passt sich auch an, wobei sie sich da mehr fügt als eine Krähe. Die Vögel werfen ihre Kinder früh selbstständig aus dem Nest, richten sich ihre Umgebung nach einer Art von eigenem Willen ein und instrumentalisieren andere für sich.<sup>242</sup> Die Frau hingegen wartet, bis sie durch Außenwirkung vom Nest – von ihrem früheren Leben – ausgesperrt wird oder, betrachtet man das anders, bis sie sich hinausträumt aus dem Zusammenhang, der sie umästelzt. Am Ende geht sie aber nur weiter ins Dickicht hinein. Die Verschwisterung mit der Figur der „Anti-Krähe“ zeigt eine Szene im zehnten Filmkapitel, in der die Frau von ihrer Erfahrung mit der weißen Krähe berichtet:

„In diesem Herbst ist eine weiße Krähe aufgetaucht. Sie fliegt immer ein Stück hinter den anderen und lässt sich allein auf einem Baum nieder, den ihre Gefährten meiden. Ich verstehe nicht, warum die anderen Krähen sie nicht mögen. Für mich ist sie ein besonders schöner Vogel. Aber für ihre Artgenossen bleibt sie abscheulich. Ein trauriges Un Ding, das es nicht geben dürfte. Eine weiße

---

<sup>241</sup> Pölsler (2012), 1'57" - 1'59".

<sup>242</sup> Collmar, Katrin: *Intelligenz im Tierreich. Anpassungsfähige Raben. Mobilfunk hilft Raben*. In: Süddeutsche.de (Heimliche Gewinner der Tierwelt). <http://www.sueddeutsche.de/wissen/heimliche-gewinner-der-tierwelt-raben-nutzen-mobilfunk-1.2094952>

Krähe. Sie bleibt sitzen, bis der große Schwarm abgeflogen ist und dann bringe ich ihr ein wenig Futter. Sie kann nicht wissen, warum sie ausgestoßen ist. Sie kennt kein anderes Leben. Immer wird sie ausgestoßen sein, und so allein, dass sie die Menschen weniger fürchtet als ihre schwarzen Brüder. Jeden Tag warte ich auf die weiße Krähe und locke sie. Und sie betrachtet mich aufmerksam aus ihren rötlichen Augen. Ich kann sehr wenig für sie tun. Meine Abfälle verlängern vielleicht ein Leben, das nicht verlängert werden sollte. Aber ich will, dass die weiße Krähe lebt und manchmal träume ich davon, dass es im Wald noch eine zweite gibt und die beiden einander finden werden. Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr.“ (*Die Wand*, 1h22'31“ - 1h24'14“)

Auch andere gefiederte GenossInnen gibt es. Oft wecken verschiedene Arten von Flugvögeln die Frau aus ihrem Schlaf, aus dem sie selbst lieber nicht mehr erwachen würde.

Weiters treten auch die typischen „Opfer“ der Domestizierung auf: Hund und Katze.

Der Haus- und Hoflogik nach folgt der Hund als Rudeltier, wenn er schon selbst nicht die führende Rolle übernehmen kann, eher als eine Katze, der Hund dient gerne, im Wesen der Katze liegt das nicht. Die Katze lernt von der Mutter, ist also noch mehr mit dem Wurzeldenken zu verbinden. Letztere lässt sich zeigen, wo sie wohnen, schlafen und fressen kann, geht anderen Regelmäßigkeiten aber nicht überwiegend aus Fremdwillen heraus nach. Das bemerkt auch die Hauptdarstellerin Martina Gedeck, wenn sie in Erinnerung an die Zeit der ersten Bekanntschaft mit dem Motiv sagt: „und dann fing die an die Drehbuchseiten anzuknabbern. Und da wurde mir klar: [...] Hier muss man das Leben sprechen lassen und das ist immer konkret und ist immer an ein Lebewesen gebunden.“<sup>243</sup> Dreht man es so herum, kann man sagen, dass die Frau, die sich selbst immer wieder mit etwas (Natur oder Tiere) identifiziert, dem von außen etwas aufgedrückt wird, naturgegebenmaßen dem fremden Willen nicht standhalten kann. Sie fühlt sich aufgrund ihrer Natur von der männlichen Seite dominiert. Dabei hat sie aber weit mehr Handlungsspielraum als eine Katze, männliche Katzen gibt es zudem auch.

Den Männern wiederum fällt es nach dieser Sichtweise vielleicht gar nicht auf, was sie bewirken, weil sie ja auch nur aufgrund ihrer Natur handeln. Über die Arbeit mit dem im Film auftretenden Hund sagt ja Julian Pölsler auch etwas sehr Bezeichnendes und kann sich dabei das Schmunzeln nicht verhalten: „Es war so ein gentlemen's agreement. Ich hab ihn gebeten, das oder jenes zu spielen und er hat meistens mir den Gefallen getan und hat es dann so gemacht wie ich es wollte.“<sup>244</sup> Die Männer haben demnach ihre eigene Sprache. Gehorchen hat für sie eine andere Bedeutung als für Frauen. Wiederum haben

---

<sup>243</sup> Gedeck, Martina: In: [Interview mit Martina Gedeck auf] *Die Wand*. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012. 4'45 - 5'4“.

<sup>244</sup> Pölsler (2012), 7'41“ - 7'55“.

aber die Männer unter den Menschen auch mehr Handlungsspielraum als Hunde. Zudem gibt es auch weibliche Hunde. Weiters muss man bedenken, dass Hunde in ihren ersten Jahren durch das Patriarchat zur Untertänigkeit hin erzogen werden<sup>245</sup>.

Dieser Exkurs soll hier seinen Platz haben, da sowohl in der feministischen als auch in der postfeministischen Deutung und in von Gender Studies inspirierten Analysen Tiere so als Projektionsflächen verwendet werden, als könnte man ihnen per se etwas zuschreiben. Interessant ist dies deswegen, weil es in einem Rahmen passiert, in dem eigentlich versucht wird, auf eine Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau hinzuwirken. Diese wird aber allem Anschein dort wieder nicht geltend gemacht, wo Tiere als Objekte zur Stützung einer den Menschen betreffenden Argumentation herbeigezogen werden.

Der Hund nun jedenfalls, der Rudel gewohnte Vertreter einer stillen Übereinkunft, ist es der gleich eingangs aufzeigt, wie es um das Geschlechterverhältnis um ihn herum bestellt ist. Als sich die Hauptfigur nach geraumer Einsamkeit dem Hund das erste Mal annähern möchte, ist er noch misstrauisch. Am nächsten Morgen aber ist er es, der überhaupt dafür sorgt, dass sie aufsteht. Er ist noch in der Schwebelage zwischen Unterordnung gegenüber den Rüttlingern und der Entwicklung von Führungseigenschaften gegenüber der Frau. Die Frau schickt ihn aber auf der Erkundungstour voraus und er ist auch derjenige, der sich zuerst an der Wand stößt. Er entdeckt als Mann und Vorhut also quasi diese Grenze und prägt die Erfahrung für die Frau vor – der Hund tritt auf als Garant menschlicher Identität, wie auch die Sekundärliteratur es zuweilen formuliert.<sup>246</sup>

Wie es auch bei meiner eigenen Analyse von Werner Schwabs Drama *Mein Hundemund* schon zielführend war<sup>247</sup>, ist es auch hier dienlich, eine Perspektive auf den Hund einzubringen, die ihn einer Vereinnahmbarkeit durch Zugehörige einer Seite der Geschlechter entzieht: „Die Gegenstände sind die einzigen „Existenzen“, deren Koexistenz tatsächlich möglich ist, da ihre Unterschiede sich nicht gegeneinander richten, wie dies bei den Lebewesen der Fall ist, [...]“ schreibt zum Beispiel Jean Baudrillard, der den Gegenstand als „[...] das vollkommene Haustier selbst.“ betrachtet. „Das schönste Haustier“ stellt für ihn der Hund dar, welchen er als „[...] geschlechtlich nicht bestimmt [...]“ und als „[...] eine Art Mittelding zwischen Wesen und Sachen.“ betrachtet. Selbiger, „als Zeichen für ein Versagen auf dem Gebiet der menschlichen Kontakte [...]“ ist für ihn, „[...]

---

<sup>245</sup> vgl. Lercher (2001), S. 70.

<sup>246</sup> vgl. Lercher (2001). S. 40 ff.

<sup>247</sup> vgl. Kraml, Barbara: *Zur subversiven (Sprach-)Körper-Metaphorik im Fäkalidrama Mein Hundemund von Werner Schwab*. Bachelorarbeit Univ. Wien 2011. S. 29.

das einzige Wesen, dessen Eigenschaften die Person entfalten, anstatt sie einzuengen.“<sup>248</sup>

Im vierten Filmkapitel ist es auch Luchs, der die Kuh aufstöbert. Als er dann durch die Erschießung wegfällt, da wo sie sich schon stillschweigend verstehen, fühlt sich die Frau wie eine Amputierte, eines zusätzlichen Sinnes beraubt und, was das Schlimmste ist: alleine. – „Luchs war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter.“ (*Die Wand*, 1h11'1" - 1h11'9") Eine Weitwinkelaufnahme vom Schnee verdeutlicht, wie sehr die Frau ohne ihn gerne in das unendliche Weiß eingehen möchte. Sie stellt sich vor, dass er sie noch verfolgt, wo er schon tot ist und vergleicht sich dabei mit etwas Inexistenten. – „Wahrscheinlich macht nur mein armer Kopf das Geräusch deiner Tritte [...]. Solange es mich gibt, wirst du meine Spur verfolgen, hungrig und sehnsüchtig, wie ich selbst hungrig und sehnsüchtig unsichtbare Spuren verfolge. Wir werden beide unser Wild nicht stellen.“ (*Die Wand*, 1h1'19" - 1h1'42")

Wie kommt es, dass sie so empfindet und spricht? Der Hang, auf ihn als Freund und Wächter zu bauen, ist weit fortgeschritten: „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. [...] Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen.“ (*Die Wand*, 1h26'31 - 1h27'30") – Etwas, das übrigens in der Szene eingangs nur Hugo Rüttlinger zu teilen scheint mit dem Hund, ein Mann also.

„Die Herbstkrankheit verschonte mich auch im Wald nicht, aber da ich sie mir kaum erlauben konnte, trat sie gemildert auf. Vielleicht hatte ich auch nicht Zeit, sie besonders zu beachten. Luchs war sehr aufgekratzt und munter [...]. Ich habe ihn nie länger als drei Minuten mürrisch gesehen. Er konnte einfach der Aufforderung, fröhlich zu sein, nicht widerstehen und das Leben im Wald war eine ständige Verlockung für ihn. Sonne Schnee, Wind, Regen, alles war ein Anlass zur Begeisterung. Ich konnte neben Luchs nie lange traurig bleiben. Es war fast beschämend, dass es ihn so glücklich machte, mit mir zusammen zu sein. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Größenwahn dem Hund. Sogar ich bildete mir manchmal ein, es müsste an mir etwas Besonderes sein, wenn Luchs sich bei meinem Anblick fast vor Freude überschlug. Und natürlich war nie etwas Besonderes an mir. Luchs war wie alle Hunde einfach menschen-süchtig.“ (*Die Wand*, 58'17" – 1h4")

In einer der letzten Szenen, in der die Frau in Eintracht mit dem Hund wandert, nimmt einen Moment lang ein Ameisenhaufen eine Bildhälfte ein. (*Die Wand*, 1h27'59" - 1h28'9") Ein Verweis auf das Kollektiv und seine Wirkung auf das Ich, welches sich einem Kollektiv unterworfen sieht, möglicherweise sogar einem männlichen.

---

<sup>248</sup> Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Aus dem Französischen von Joseph Garzuly. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. Frankfurt/New York: Campus 1991 (Reihe Campus 1039). S. 114 - 115.

Eine andere wichtige Rolle nehmen Katzen ein. Das ist nicht überraschend – „Es wird ihnen nicht gefallen – es ist eine Katzengeschichte“. Mit diesen Worten übergab Marlen Haushofer Hans Weigel nicht etwa *Bartls Abenteuer*, sondern das Manuskript ihres Romans *Die Wand*<sup>249</sup>. Im Buch überträgt die Frau immer wieder menschliche Emotionen auf das Tier: „Noch war keine Spur zu erkennen von dem düsteren melancholischen Brüten, das die erwachsenen Katzen zeitweise befällt.“<sup>250</sup>

Die Katze ist eher zu anthropomorphisieren als der Hund. – Ihr wohnt ein starker Drang nach Freiheit inne.<sup>251</sup> Sie wird höchstwahrscheinlich nicht umsonst für Slogans wie „Pro-choice, pro-feminism, pro-cats“ herbeigezogen. Nach Knapp ist die Katze gleichzeitig „hunter“ und „pet“ und somit in einer Stellung zwischen „domestic microcosm“ und „nature’s macrocosm“.<sup>252</sup> „Katzenhaftes als Unfertiges, Widerspenstiges, Nicht-Domestiziertes“<sup>253</sup>, ist eine mögliche Erklärung der Fokussierung auf die Katze für Iris Denneler. Eine gewisse Bewunderung für dieses Tier, für das Animalische an sich, sickert im Roman immer wieder durch:

„Ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung. Ich weiß nicht warum ich das tue. Es ist fast ein innerer Zwang, der mich dazu treibt. Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein, und würde bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstoßen. Nicht, dass ich fürchtete ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm. Aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. Ich will nicht, dass mir dies zustößt. In letzter Zeit habe ich genau davor die größte Angst. Und diese Angst lässt mich meinen Bericht schreiben.“ (*Die Wand*, 34‘43“ – 35‘ 24“)

Bevor die erste Katze sich zur Frau gesellt, um die Spannung zu veranschaulichen, zeigt sich, dass die Frau unweigerlich in den Abgrund stürzen muss, wenn sie daran festhält, sich so sehr vor diesem Abgrund zu fürchten. Psychologisch prädestiniert steuert sie dann nämlich exakt aus dem Grund auf ihn zu, findet genau deswegen die Worte und die Taten nicht, nach denen schon andere Frauen gesucht haben.

„Am 30. Mai regnete es den ganzen Tag einen warmen, fruchtbaren Regen, der mich zwang, in der Hütte zu bleiben, wenn ich nicht durchnässt sein wollte. An jenem Abend kam die Katze in mein Haus. Wir waren also zu viert. Die Kuh, die Katze, Luchs und ich. Luchs stand mir am nächsten. Er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund. Mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit.“ (*Die Wand*, 35‘25“ - 36‘35“) –

---

<sup>249</sup> Denneler, Iris: *Lauter Katzengeschichten? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer*. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. S. 87.

<sup>250</sup> Haushofer (2009), S. 192.

<sup>251</sup> vgl. Lercher (2001), S. 40 ff.

<sup>252</sup> Knapp (1995), S. 295.

<sup>253</sup> Denneler (2000), S. 87.

Die Katze kann nicht mithalten mit dem, was die Frau im Hund sieht. Schnell wird klar, dass es sich nicht lohnt, mit einem Messer in der Hand dazustehen, bereit zum Angriff wenn ein Miauen vor der Türe tatsächlich „nur“ eine Katze offenbart. Der Unterschied zwischen der Katze und dem Hund in ihren Augen macht sich bemerkbar, als mit der einen Katze eine zweite einhergeht. (*Die Wand*, 48'32" - 49'43") Es ist Perle. Ein weiteres Gegenteil zu dem, was die Frau als mit Durchsetzungsvermögen gesegnet bezeichnen würde.

„In wenigen Wochen wurde mir klar, dass Perle, das zausige, kleine Dinge im Begriff war, sich in eine Schönheit zu verwandeln. Perle war ein kleines Wunder. Aber schon damals wusste ich, dass sie am unrechten Ort geboren war. Eine langhaarige weiße Katze mitten im Wald ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chance. Vielleicht hatte ich sie deshalb so gern.“ (*Die Wand*, 49'06" – 49'34")

Die Katze wird mittels Nahaufnahme wieder psychologisiert und auf eine Ebene mit der Frau geholt. Sie hält ja die Katze in den Armen und kann theoretisch auch Sorge dafür tragen, dass dieses durch Projektionen von außen so zum Sterben verurteilte Tier doch überlebt. Ihre eigene Fähigkeit als Beschützerin steht aber gar nicht zur Debatte. Die Frau malt sich für die Katze nicht mehr als einen Abgrund aus, weil sie sich selbst mit ihr identifiziert. Sie kategorisiert sich und die Katze als von Wunder und Schönheit belastete Wesen, als Existenzen, die vom Verderben getroffen werden müssen, weil sie in ihrer Besonderheit zu schwach dafür sind, der rauen Umgebung Widerstand zu leisten. Perle „wird“ dann auch erfolgreich „gestorben“, in der nach traurigem Röhren klingenden Brunftzeit der Hirsche, in der es beide Katzen „hinaus in den feuchten Wald“ zieht. (*Die Wand*, 1h2'4" – 1h2'59") Ein paar Tage Föhn vor dem endgültigen Wintereinbruch sind ihr Verderben. Es ist schlicht und einfach kein zu verteidigender Platz für das Weibliche gedacht.<sup>254</sup>

Es scheint, als müsse es immer etwas geben, das außerhalb der weiblichen Wesen noch ist und die Fähigkeit hat, über Gedeih und Verderb der Frauen zu entscheiden. Auch Bella, die Kuh, wird nur durch die Möglichkeit einer nahenden Geburt ernster genommen. Irgendwer muss ja auch der Vater sein, der Vater des neuen Lebens. Die Kuh erhält Symbolwert in Hinsicht auf Nahrung und Fruchtbarkeit – die teilt sie mit der Naturgewalt Regen und seinen Kindern, den Pflanzen aus dem Erdreich der Ewigkeit. Sie ist eine nützliche Zeitgenossin, wie es von einer Frau erwartet wird. Das wird auch durch die Szene der Kalbgeburt reflektiert, vor der man ein Stück baumelndes Fleisch auf der

---

<sup>254</sup> Knapp (1995), S. 299.

Leinwand sieht – metaphorisch für den Kreislauf des Lebens. (*Die Wand*, 1h8'49" - 1h9'27")

Ihr Kind hat einen ganz anderen Stellenwert. Es ist zum Ernährer befähigt. Wohl aber ist es auch das Kind einer, die der Frau an sich aufgrund ihrer Gewalt schon Furcht einflößt. Das Kind einer stärkeren Frau, die möglicherweise etwas vom Typ der Protagonistin trennt. Diese traut sich zu Beginn der Bekanntschaft nämlich keinen Schritt auf das Tier zuzugehen. Als sie sich vorwagt, doch nur mit einem Vorwurf an die eigene Unfähigkeit, so ein Tier zu halten – es verlangt ja „einen sesshaften Herrn.“ Die Frau vermeint sich als „der Besitzer und der Gefangene einer Kuh“.

„Inzwischen war mir klar geworden, dass diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen sesshaften Herrn. Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh.“ (*Die Wand*, 28'19" – 28'33").

Weil sie so viel Macht zugeschrieben bekommt, diese Kuh, bekommt sie auch einen Namen, ganz im Gegensatz zur Frau. – „Ich dachte an einen Namen für meine Kuh und nannte sie Bella. Eigentlich hätte sie gar keinen Namen gebraucht. Sie war die einzige Kuh im Wald.“ (*Die Wand*, 26'53" - 29'17") Hier fällt schon wieder eine gewisse Ironie auf, die der Film betont. Die Frau selbst ist nämlich nicht einmal die einzige Frau im Land, nur hinter der Wand. Für sich selbst eine andere Bezeichnung zu finden als die, die mit dem Geschlecht einhergeht, fällt der Protagonistin aber nicht ein, ist auch nicht relevant, wie an anderer Stelle in der Arbeit beschrieben wird. Die Erklärung dafür: Eine Frau eignet sich selbst zugeschrieben hervorragend dazu, einen Haushalt an abhängig Gemachten zu ernähren, nicht aber um die eigene Abhängigkeit zu durchleuchten und möglicherweise zu verändern oder sich sogar aus dieser Definition herauszunehmen und zu einer Fähigkeit zu machen. – „Wenn ich den ersten Sommer zurückdenke, ist er viel mehr von der Sorge um meine Tiere überschattet, als von meiner eigenen verzweifelten Lage.“ (*Die Wand*, 49'36" - 49'43"). Die Tiere machen das familiäre Umfeld der Hauptfigur aus und helfen bei der Reetablierung der Zustände vor der Wand.<sup>255</sup> Immer wieder, wenn die Gedanken an einen Ausweg fallen, hält der Drang zur Fürsorge die Frau davon ab, Taten zu setzen. Selbst die Taten, die bedingen, dass das Überleben überhaupt möglich ist, verurteilt sie. Die ebenso vorhandenen Zeichen für einen erfolgreichen Weg hin zur sogenannten Freiheit versteht sie nicht zu deuten, will sie vielleicht nicht deuten. Ein Beispiel hierfür ist das Auftauchen eines Fuchses, der stellvertretend für die Beanspruchung von Raum und Leben für sich steht und wohl auch mit dem Tod von Perle zu tun hat. Die Protagonistin

---

<sup>255</sup> Wrienz (1997), S. 88.

stützt sich bei der Reflexion dieses Zusammenhanges auf das Versagen der von Grund auf durch Vorfahren zum baldigen Verderben bestimmten Angorakatze. Die Möglichkeit, es dem Fuchs gleichzutun und ihren Raum zu markieren, zieht sie aber nicht in Betracht. Sie schießt ihn nicht, weil er nicht wissen kann, was er tut und darum für Unrecht nicht bestraft werden kann. Der Fuchs ist „[e]in einsames erwachsenes Tier, das seinen vorgezeichneten Weg geht.“ Determinismus pur. Sie bemerkt es aber nicht, will es wiederum nicht. „Es ist mir dann, als bedeute dieses Bild etwas Wichtiges für mich. Als stehe es nur als Zeichen für etwas anderes. Aber ich kann seinen Sinn nicht erkennen.“ Sie schlussfolgert:

„Das einzige Wesen im Wald, das wirklich Recht oder Unrecht tun kann, bin ich. Nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünschte ich, diese Last der Entscheidung läge nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch. Davon wird mich erst der Tod befreien.“ (Die Wand, 1h3'38" – 1h5'7")

Obwohl sie also ein weiteres Mal feststellt, dass sie Möglichkeiten hat, ihr Handeln bewusst und gezielt zu setzen, bleibt sie tatenlos. Worin sie sich begibt ist also eine durch das „Es war schon immer so, es wird auch so bleiben“-Argument fein säuberlich legitimierte Unmündigkeit. Vermittels dieser schrammt sie gerade so an der Kante zum Abgrund als Überlebende dahin, jederzeit bereit abzustürzen, aber nicht bereit, sich aufzuraffen. An dieser Kante verliert sie dann auch noch das letzte Tier und damit ihre Seinsgrundlage. – Ohne Kinder kann es keine Mutter geben. Nur Bella bleibt übrig.

Der Seinsgrundlage fühlt sie sich zumindest so lange beraubt, bis ein anderer Einfluss von außen das Leben eventuell wieder in die Bahnen lenkt und im Unterfangen einer Suche nach einem eigenen Weg wieder Aufschub gewährt. – „[E]twas Neues kommt heran und ich kann mich ihm nicht entziehen.“ Das kann als Referenz auf die in der Ferne brüllende Kuh als werdende Mutter und ein Inzesttabu – Stier steht unter Verdacht – gelesen werden. Wie dem auch sei, ist es aber ein weiterer Fingerzeig darauf, dass es schon einiger Überwindung bedarf, dem Kreislauf der Fremdbestimmung zu entkommen.

Der Film zeigt, dass die Frau auch realisiert haben könnte, dass ihr eigenes Handeln wesentlich zur Mitgestaltung der Umwelt beitragen kann. Die verbleibende Kuh ist als Partnerin für dieses Unterfangen geeignet. Warum, ist aus dem Buch schon bekannt: „Bella ist stärker als der stärkste Mann“<sup>256</sup>. Es kommt also manchmal auch auf den Wechsel der Perspektive an. Es gibt Gefängnisse, deren Gitter man nur selbst durchbrechen kann. Das eigene Denken und die Sprache zu hinterfragen, die man

---

<sup>256</sup> Haushofer (2009), S. 188.

gewohnt ist, bewirkt hier schon sehr viel. Der Film bringt diese Chance zur Veränderung mit einem feinen Unterschied zur Geltung. Die Aussicht auf das Neue bleibt ohne die Hinzufügung, die im Buch noch einen kleinen Einbruch nach dem Aufflackern der Hoffnung bedingt. Dort ist nach der Aussicht auf eine veränderte Zukunft zu lesen: „Wenn die Zeit ohne Feuer und ohne Munition kommen wird, werde ich mich mit mir befassen und einen Ausweg suchen.“<sup>257</sup> Dieser Satz gibt Anlass zur Besorgnis, weil eine Zukunft ohne Konflikte nur mittgetragen werden kann von Menschen, die sich aktuell schon mit der Lösung von Problemen befassen. Es ist wenig zielführend, darauf zu hoffen, dass man auf einer Tabula rasa von „Friede, Freude, Eierkuchen“ fallen gelassen wird. Fazit des Buches sozusagen: „Am nächsten Tag nahm ich meine gewohnte Arbeit wieder auf.“<sup>258</sup> Der Film endet mit einem positiveren Ausblick auf das Kommende.

Beispiele:

| <i>TC</i> | <i>Kamera</i>                                 | <i>Handlung</i>                                       | <i>Screenshot</i>  | <i>Ton</i>                            |
|-----------|---|---|--|---------------------------------------|
| 36'16"    | Totale  <br>Normalsicht<br>  still            | Tiere werden mit<br>Nahrung versorgt                  |   | Off –<br>"Wir waren<br>also zu viert" |
| 36'3"     | Totale  <br>Aufsicht  <br>Begleit-<br>schwenk | Frau entdeckt die<br>durchnässte Katze vor<br>der Tür |  | Miauen                                |
| 36'51"    | Nahe  <br>Normal-<br>sicht   still            | Frau verletzt sich<br>durch Rückstoß ihrer<br>Waffe   |  | Hund winselt                          |
| 46'32"    | Totale  <br>Aufsicht  <br>still               | Wild verendet   |  | elektro-<br>magnetisches<br>Geräusch  |

<sup>257</sup> ebda. S. 275.

<sup>258</sup> ebda. S. 274.

|          |                                       |   |  |  |
|----------|---------------------------------------|---|--|--|
| 49'17"   | Nahe   Normal-sicht   Begleit-schwenk | Frau hält Perle im Arm                          |    | Off – „schon damals wusste ich, dass sie am unrechten Ort geboren war“ |
| 1h3'50"  | Totale   Obersicht   still            | Frau sieht Fuchs am Bach                        |    | Off – „Ich hätte ihn schießen können“                                  |
| 1h9'3"   | Nahe   Normal-sicht   Begleit-schwenk | Frau zieht Kalb                                 |    | Ketten-geräusche, Stöhnen vom Kraftaufwand                             |
| 1h23'50" | Totale   Aufsicht   Still             | Frau füttert weiße Krähe                        |   | Off – „Und sie betrachtet mich aufmerksam“                             |
| 1h32'24" | Nahe   Aufsicht   still               | Frau kommt bei totem Stier und seinem Mörder an |  | elektro-magnetisches Geräusch  |
| 1h33'24" | Nahel   Normal-sicht   Still          | Frau nimmt toten Hund von der Erde auf          |  | elektro-magnetisches Geräusch  |

### 3.3.2.3. Die Rolle der Landschaftsaufnahmen

Die in der Einleitung angesprochene Oberfläche zeigt sich unter anderem auch in Form der Landschaft und der darauf projizierten Stimmung, die sich zu ihrer eigenen Wirkung hinzugesellen.

„Also ich muss einmal sagen, in all meinen Filmen spielt die Natur eine [...] wichtige Rolle und hier besonders, weil Haushofer hat sich ja immer zurückgezogen auch in die Natur, wenn sie geschrieben hat und ich glaube, dass diese Natur so eine Projektion der Zustände dieser Frau von innen nach außen ist und eine mögliche – es gibt ja viele Interpretationsmöglichkeiten für die Wand – [...] ist ja,

dass diese Wand eigentlich ja nur im Kopf dieser Frau sich befindet und sie immer mehr vereinsamt und dass der Wald als Metapher für diese Einsamkeit steht [...]“<sup>259</sup>.

Hierzu passt – um an die musikwissenschaftliche Annäherung zu knüpfen – ein weiteres Detail aus Richard R. Efratis Abhandlung. Es bezieht sich auf die Bildebene und das, was diese zu Wort und Ton beisteuern kann. Efrati weist darauf hin, dass es in Gesprächen zwischen Johann Peter Eckermann und Goethe im April 1829 eine Stelle gibt, die sich um die Landschaftsbilder von Claude Lorrain dreht.<sup>260</sup> Da heißt es, dass diesen Bildern zwar die Wahrheit innewohnt, eine Wahrheit aber, die keine Spur von Wirklichkeit enthält. Dies beschreibt auch sehr gut einige Stellen des Films. Es gibt einige längere, vom Klang der Partiten untermalte Einstellungen, in denen die Frau in der Weite der Landschaft zu sehen ist. Das, wovon sie sich umgeben sieht, worin sie sich eingebettet und gleichzeitig verloren empfindet, worüber sie auch vielleicht hinwegsieht, in sich selbst hinein und in Richtung Möglichkeiten, wirkt dabei ganz surreal.

Julian Pölsler zur Verbindung des von ihm wieder aufgenommenen Stoffes mit der Malerei:

„[E]s gibt ein sehr interessantes Bild im Kunsthistorischen Museum in Wien, das heißt „Das Waldinnerste“ und ich bin, wie ich Drehbuch geschrieben habe, sehr lange vor diesem Bild gestanden und habe mir das immer wieder angeschaut und hab dann gemerkt, dass der Seelenzustand dieser Frau, wie ihn Marlen Haushofer beschreibt, sehr viel mit diesem Bild und sehr viel mit dem Begriff „Das Waldinnerste“ zu tun hat.“<sup>261</sup>

Daran knüpfend ist Jean Jaques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* eine interessante Quelle – und wir bewegen uns hier immer noch im Fundus einer musikwissenschaftlichen Abhandlung. Dort ist vom größten Wunder der Kunst die Rede, der Kunst, die vorwiegend durch Bewegung wirkt und dazu imstande ist, die Ruhe abzubilden sowie Schlaf, Stille, Nacht, Einsamkeit und Lautlosigkeit Gehör zu verschaffen.<sup>262</sup>

Landschaftseindrücke, Musik und Zitate aus dem Buch machen gemeinsam deutlich, unter welchem Schmerz die Frau leidet.

„Die Katastrophe hatte mir eine große Verantwortung abgenommen und ohne dass ich es sogleich merkte eine neue Last auferlegt. Als ich die Lage endlich klar überblicken konnte, war ich längst nicht mehr fähig, irgendetwas daran zu ändern. Ich glaube nicht, dass mein Verhalten einer gewissen Schwäche oder Sentimentalität entsprang. Ich folgte einfach einem Trieb, der mir eingepflanzt war

---

<sup>259</sup> Pölsler (2012), 3'37" - 4'25".

<sup>260</sup> Efrati (1979), S. 78.

<sup>261</sup> Pölsler (2012), 4'27" – 5'3".

<sup>262</sup> Efrati (1979), S. 78.

und den ich nicht bekämpfen konnte, wenn ich mich nicht selbst zerstören wollte. Ich kann nicht sehen, was daran unehrenhaft sein sollte, wie jedes Tier die auferlegte Last zu tragen.“ (*Die Wand*, 49'45" - 50'14")

So spricht die Protagonistin und ist eigentlich kein Tier. Sie läuft als einziges Wesen mit Entscheidungsgewalt bewaffnet durch den Wald und ist sich dessen auch bewusst. Dennoch macht sie keinen Gebrauch von ihrer Fähigkeit.

Beispiele:

| TC     | Kamera                                     | Handlung   | Screenshot   | Ton                                    |
|--------|--|--|--|--|
| 4'38"  | Panorama   Aufsicht   kein Schwenk         | Das Auto verschwindet nahezu im Wald                   |    | Radio – "Freedom is a journey" (leise) |
| 20'42" | Weitwinkel   Aufsicht   still              | Die Frau tastet die Wand noch einmal ungläubig ab      |   | Partita                                |
| 43'41" | Halbtotale   Aufsicht   vertikaler Schwenk | Frau und Hund schauen nach Aufstieg in das Land hinein |  | Partita                                |
| 44'57" | Nahe   Aufsicht   Diagonalschwenk          | Frau reflektiert die Verbindung zur Natur              |  | Stille                                 |
| 45'    | Super-totale   Untersicht   Begleitschwenk | Frau sieht Raubvogel im Flug                           |  | Schrei des Raubvogels                  |
| 48'26" | Weitwinkel   Normal-sicht   still          | Frau wird innerlich von der Gewalt der Natur berührt   |  | Donnern                                |

50'10"

Weitwinkel |  
Untersicht |  
still

Frau wandert  
bewaffnet im Nebel  
über einen Hügel



Off – „Ich  
folgte einfach  
einem Trieb“

52'8"

Halbnahe |  
Aufsicht |  
Begleit-  
schwenk

Frau trägt die  
Heuernte einher



elektro-  
magnetischer  
Klang

1h13'59"

Super-  
totale |  
Aufsicht |  
Horizontal-  
schwenk

Frau reflektiert die  
Entfernung von  
Zeitgrenzen auf der  
Alm

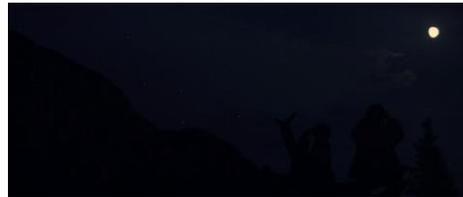


Off – „auf der  
Alm [...] machte ich  
keine Notizen“

1h14'13"

Totale |  
Normal-  
sicht | still

Frau sitzt mit Hund  
unter dem Mond



Off –  
„Sommerduft,  
[...] Gewitter-  
regen“

1h14'23"

Halbtotale |  
Untersicht |  
kein  
Schwenk

Frau holt Mond mit  
Fernglas heran



Partita

1h15'50"

Panorama |  
Normalsicht  
| still

Frau steht mit Tieren  
auf Anhöhe und blickt  
in die Berge



Partita

1h15'53"

Totale |  
Untersicht |  
still

Frau steht mit Hund  
am Hang, gewandt  
Richtung  
untergehender Sonne



Partita

1h16'1" Groß-  
aufnahme |  
Untersicht |  
Begleit-  
schwenk

Frau schaut in den  
Himmel



Partita

1h18'21" Halbtotale |  
Normal-  
sicht | still

Frau denkt über die  
Wirkung der Alm auf  
ihre Ich-Konstruktion  
nach



Off – „ein  
einzelnes  
abgesondert-  
es Ich“

### 3.3.2.4. Die Kleidung der Frau

Betrachtet man den Wechsel von Kleidern, die dem weiblichen Klischee entsprechen, zu mehr für Wald und Abenteuer gedachten Überwürfen als Marker für einen Übergang zur Selbstbestimmung, dann ist das vierte Filmkapitel insofern interessant, als hier die Frau das erste Mal Hosen trägt. Man könnte an diesem Punkt noch eine kommende Chronologie vom Kleid weg annehmen und eine Entwicklung hin zu etwas anderem. Dem ersten Auftritt in Hose ist allerdings wieder eine Szene nachgereiht, in der die Frau die stadttypische Mischung – hier jagt ein Vorurteil das andere – aus Kleid und hohen Schuhen spazieren führt und dies, wie schon zuvor, an einer Stelle, da die Wand ganz deutlich ist. (*Die Wand*, 29'31" – 31'15") Rückgriff hin oder her, es ist zu vermuten, dass es hier um mehr gehen kann, als darum, zu entdecken, dass der Film nicht chronologisch aufgebaut ist. Es wird auch eine Anregung gegeben, die Gleichzeitigkeit der Pole wahrzunehmen, zwischen denen sich dieses Wesen bewegt, das so gerne von ideologisch orientierten VertreterInnen nur einer Sicht auf die Dinge vereinnahmt wird.

Die Frau reist mit einem zum Kopftuch werdenden Schal an. Praktischer Schutz gegen Fahrtwind ist hier genauso implizit wie ein Hinweis auf die Bedeutung von Verhüllung für die Weiblichkeit. (*Die Wand*, 4'21" - 4'30") Sie bewegt sich mit einem Kleid und Stöckelschuhen neben dem Hund vor der Hütte in Waldumgebung. Damit ist sie das unangepasste Element, das sich selbst in der Bewegungsfreiheit zwischen Stock und Stein einschränkt. Gleichzeitig lässt der Stoff die Knie hervorschauen und überspannt die Brüste gerade so, als sei auf allzu blickdichte Unterwäsche verzichtet worden. Damit steht sie schon wieder ein Stück weit für Emanzipation – die Frau bestimmt selbst, wem sie ihr Fleisch wie offenbart und wem nicht – „free the boobs“ – wiederum aber ist sie damit möglicherweise schon als Sexualobjekt betont. (*Die Wand*, 6'34 - 8'6")

Auf dem Weg ins Dorf, auf der Suche nach den Rüttlingers, stößt die Frau in ihrer Frauenkleidung schon vor der Wand an Widerstände: „Ich hatte nicht daran gedacht, meine Bergschuhe anzuziehen und stolperte ungeschickt über die scharfen Steine“. (*Die Wand*, 11'25" - 17'40") Man kann ihr das zum Vorwurf machen und sagen, sie verhält sich wie eine typische Frau. Man kann ihr aber auch Glauben schenken, wenn man die nächste Szene mitbedenkt, in der die Frau einem eingefrorenen Paar vor einer Keusche jenseits der Wand gegenübersteht, einem Paar, das möglicherweise bestehend aus Bauer und Bäuerin auf das typische Rollenbild verweist.

„Entschuldigung! Entschuldigung! Ich...“. (*Die Wand*, 18'3" – 18'5") Mehr bringt die Frau angesichts der beiden nicht heraus. Ein rarer Moment, in dem man sie selbst sprechen hört. Viel hat sie aber nicht zu sagen. Sie nimmt die anderen zu schnell als solche wahr, von denen sie keine Aufmerksamkeit bekommt. Es sind VertreterInnen einer Großelterngeneration, die mit der Tradition verbunden werden können. Die beiden können einerseits für das stehen, was die Frau verlassen möchte, dafür, dass sie nicht länger in der Zweiteilung zwischen Verkleideten und Hosenträgern leben möchte, sondern Freiheit im Tun anstrebt. Hierfür spricht die Spiegelung der Hauptprotagonistin in der ebenfalls sitzenden Position der Bäuerin. Sie können aber genauso zeigen, dass eine Frau, nicht nur deswegen, weil sie einen Rock trägt eine unterjochte Ahnungslose ohne Handlungskompetenz ist – eine Bäuerin kann sich den Tag nicht mit Sitzen und Gesichtsmasken vertreiben, die Arbeit ist das tägliche Brot, Ahnung von der Natur hat sie auch. (*Die Wand*, 17'40" - 19'47")

In einer folgenden Phase, in der sie stadttypisches Funktionsgewand trägt, wird klar, dass es nicht die Hose sein kann, kein äußeres Merkmal, dass ihre Lebensfähigkeit ausmacht. Schon besser gerüstet, trägt sie die Angst vor der Natur und den Wesen in ihr noch an sich, wie die zögerliche Bekanntschaft mit der Kuh zeigt. (*Die Wand*, 26'6" - 28'17")

Zwischenzeitlich ist sie von einem Mann nicht mehr zu unterscheiden. (*Die Wand*, 33'43" - 33'58") In Lederjacke und mit überkreuzten Gewehren am Rücken geht sie einher, die Haare kurz, im Wald des Fuchses und kann sich doch nicht verteidigen. (*Die Wand*, 1h4" – 1h1'13") Im Verlauf der Jahreszeiten trägt sie mehr und mehr traditionelles, auf häufiges Zubringen von Zeit unter dem freien Himmel zugeschnittenes Gewand – Lodenmantel, darunter Strickware, robuste Hosen und festes Schuhwerk. (*Die Wand*, 1h6'37" - 1h7'5") Die Abkehr vom feministisch negativ konnotierten Femininen ist aber eine rein äußere, die Zuschreibung von Stärke aufgrund der oberflächlichen Transformation ist nicht zulässig.

Der Film vermag es hier viel deutlicher als das Buch zu zeigen, dass die Frau sich in der

Wahl ihrer Kleider und nicht nur da noch mehr der Umwelt anpasst, als in der Zeit vor der Wand. Hier nämlich, in ihrer selbst gewählten Enklave, ist das Zentrum ein Häuschen, das aufgrund der zuvor dort herrschenden männlichen Dominanz keine Frauenkleider in den Schränken offeriert und nicht etwas deswegen, weil die Frau sich das so zurechtgelegt hat. Sie schlüpft also nur unter die Fittiche der zuvor vor Ort herrschenden Gewohnheit. Einen Hinweis darauf kann ein Element im Film geben, das in der Art im Buch nicht vorkommt. Ihm ist das nächste Unterkapitel gewidmet.

Beispiele

| <i>TC</i> | <i>Kamera</i>                               | <i>Handlung</i>  | <i>Screenshot</i>  | <i>Ton</i>                     |
|-----------|---|--|--|--------------------------------|
| 4'28"     | Großaufnahme   Normalsicht   Begleitschwenk | Fahrt ins Gebirge mit Stadtkleidern, insbesondere Tuch                                     |    | Radio – "Freedom is a journey" |
| 7'58"     | Totale   Normalsicht   still                | Annäherung an Luchs nach der Abfahrt der Rüttlingers                                       |   | Vogelgezwitscher               |
| 13'55"    | Totale   Normalsicht   kein Schwenk         | Die Frau stößt auf dem Weg ins Dorf in Stadtkleidern an die Wand                           |  | elektromagnetisches Geräusch   |
| 25'40"    | Halbtotale   Normalsicht   kein Schwenk     | Begegnung mit Paar in traditioneller, dem Rollenbild angepasster Kleidung vor der Keusche. |  | elektromagnetisches Geräusch   |
| 26'33"    | Halbtotale   Untersicht   Begleitschwenk    | Erkundungstour durch den Wald in Funktionsgewand   |  | elektromagnetisches Geräusch   |

|         |   |   |  |   |
|---------|---|---|--|---|
| 32'10"  | Halbnahe  <br>Normalsicht  <br>still                  | Kurzhaarige Frau<br>zündet in<br>Hauskleidung<br>(Herrenschlafanzug<br>und Strickweste)<br>Kerze an |  | Reibung von<br>Streichholz an<br>Abriebfläche |
| 1h24"   | Halbnahe  <br>Untersicht  <br>Begleit-<br>schwenk     | Bewaffneter Aufbruch  |  | Regen<br>Off – „Ich<br>wende den<br>Kopf“     |
| 1h6'49" | Supertotale  <br>Aufsicht  <br>Horizontal-<br>schwenk |   |  | Waldrauschen                                  |

### 3.3.2.4.1 Der menschenleere Kleiderbaum – Hinweis auf den Mangel an rhizomatischem Denken im Umgang mit Gender und Sex?

In Anbetracht der Vögel, die immer wieder durch das Bild schwirren, durch Klänge oder auch bildlich dargestellt, wird der Baumsequenz noch ein weiteres Stück kritischer Beigeschmack verliehen: „Sehet die Vögel unter dem Himmel an: sie säen nicht, sie ernten nicht und sammeln keine Vorräte in Scheunen; euer himmlischer Vater ernährt sie.“<sup>263</sup>, heißt es in der Bibel. Hieraus kann man die Vögel zum Beispiel als ein bewusst betontes Kontrastprogramm zum traditionellen „Denken von der Wurzel bis zur Spitze“ sehen.

Kurz vor der eigenen Wandlung der Frau in ein Männergewand tragendes, Waffen mit sich führendes Wesen kurzen Haars, begegnet sie einem Baum, an dem Kleider hängen. Kleider von Frauen scheinen es zu sein, es könnten aber auch solche von Männern noch dabei sein. (*Die Wand*, 56'34" - 57'38") Die Frau geht irritiert auf den Stamm des Baumes zu, sodass sie unter dem Blick der Kamera selbst quasi als Wurzel gedeutet werden könnte. Da die Wandlung allein durch äußere Merkmale sehr dem Stereotyp entspricht, kann an dieser Stelle vielleicht eine Kritik gesehen werden. Vielleicht ist diese Szene der Kritik an einem Denken gewidmet, das aus einem Punkt – dieser ist das vorab postulierte gegenseitige Widerstreben von Mann und Frau – alle anderen Ereignisse um sich herum

<sup>263</sup> Mt 6,26. In: *Die Bibel. Einheitsübersetzung online. Das Neue Testament. Matthäus-Evangelium*, Kapitel 6, Vers 26. <http://www.bibelwerk.de/Bibel.12790.html/Einheitsuebersetzung+online.12798.html>

in einen Kausalitätszusammenhang bringt. Es wird vielleicht ein Denken angeprangert, das ein von der Wurzel ausgerichtetes ist und sich anderen Startpunkten für einen Gedankengang verwehrt, zieht man die Texte von Gilles Deleuze und Félix Guattari heran, die sich mit dem rhizomatischen Denken befassen.

Eine Anregung der beiden lautet zum Beispiel: „Bildet Rhizome und keine Wurzeln, pflanzt nichts an! Sät nichts aus, sondern nehmt Ableger! Seid weder eins noch multipel, seid Mannigfaltigkeiten! Zieht Linien, setzt nie einen Punkt!“<sup>264</sup>

Nicht um das Anstreben eines Seins im Punkt geht es bei dem Problem, dem die Protagonistin gegenüber steht. Es geht vielmehr darum, in der Verbindung zu leben, gemeinsam die Vielheit zu begrüßen und verschieden sein zu können ohne gegeneinander zu sein und das Andere in einem anderen Punkt als Feindbild zu schaffen. Ein von mehreren Seiten zugänglicher, ausfransender Komplex ermöglicht Bewegung ohne verpflichtende Anfänge und Enden.

Den Prinzipien von Konnexion, Heterogenität, Vielheit, asignifikantem Bruch und Kartographie nach<sup>265</sup>, wäre es der Frau ohne den Haushalt an Angst, den sie mit sich trägt möglich, mehr als nur ein Abbild ihres Inneren zu schaffen und neue Linien zu zeichnen, ihren eigenen Seelenwald mit der Welt zu verbinden.

Dass diese Theorie durchaus zum Film passt, zeigt, dass nach der Szene mit dem Kleiderbaum ein Zitat aus dem Buch Eingang in den Film findet, dass eine Auflösung der Frau nach außen hin thematisiert:

„Manchmal verwirren sich meine Gedanken und es ist, als würde der Wald in mir Wurzeln schlagen. Im zweiten Sommer waren die Grenzen noch streng gezogen. Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten. Mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, dass es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird.“ (Die Wand, 1h17'5"- 1h17'40")

Die Frau kann ihren utopischen Gedanken nur umsetzen, wenn sie das „Andere“, das Männliche nicht mehr als Fixum ansieht und somit auch sich keinen feststehenden Charakter mehr zuschreibt. Erst dann muss sie sich dem Anpassungsdruck nicht mehr beugen und kann sich auch ohne Unterdrückung ausdrücken. – „Dem Wunsch fehlt nichts, auch nicht der Gegenstand. Vielmehr ist es das Subjekt, das den Wunsch verfehlt, oder diesem fehlt ein feststehendes Subjekt; denn ein solches existiert nur kraft Repression.“<sup>266</sup> Durch diese Szene und die Einstellung, die den Baum – wenn man ihn als Widersacher

---

<sup>264</sup> Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve 1992. S. 41

<sup>265</sup> Köttl, Christoph: *Rhizom*. <http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/papersucks/site/browse.php?artid=1169&arttyp=k#>

<sup>266</sup> Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 36.

der Frau sieht – in einer für Duelle typischen Einstellungsgröße zeigt, wird veranschaulicht, welche Geister es sind, mit denen die Frau sich auseinandersetzen hat.

Dass der Vergleich nicht hinkt, zeigt folgendes Zitat aus dem Roman: „Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben.“<sup>267</sup>

Beispiel:

| TC     | Kamera   | Handlung  | Screenshot   | Ton   |
|--------|--|---|--|---|
| 57'13" | Halbnahe  <br>Untersicht  <br>Vertikal-<br>schwenk | Die Frau bewegt sich mit noch langen Haaren auf den Baum zu |  | Klang erinnert an elektromagnetisches Brummen |

### 3.4. Das Frauenbild im gegenwärtigen Kontext

Die Zeit von der Erstveröffentlichung des Romans bis zu seiner filmischen Adaption ist, wie in einem früheren Kapitel erklärt wird, von Errungenschaften im Zuge der rückblickend als zweite Welle der Frauenbewegung<sup>268</sup> bezeichneten Entwicklung geprägt. Dennoch ist die Situation heute von Ambivalenzen gezeichnet. Im Frauenbericht des BMBF von 2010 ist zu lesen:

„Die ökonomische Situation der Frauen wird von der Beharrlichkeit des traditionellen Rollenverhaltens von Frauen und Männern geprägt. [...] Etwa die Hälfte der Lohnunterschiede zwischen Frauen und Männern kann mit einer unterschiedlichen Bildungs- und Berufslaufbahn, einer vertikalen und horizontalen Segregation der Geschlechter nach Branchen und Berufen, einer geringeren Berufserfahrung der Frauen und mit dem Familienstand erklärt werden. Wesentliche zusätzliche Faktoren sind die geringere regionale Mobilität der Frauen infolge von Betreuungsarbeit im Haushalt, die häufigeren Erwerbsunterbrechungen sowie die kürzere Wochenarbeitszeit.“<sup>269</sup>

Die Implementierung der auf dem Papier fixierten Reglements ist nach wie vor ein heikler Punkt. –

„Gleichstellungsziele sind Bestandteil der Charta der Grundrechte, ebenso die affirmative action, das Ergreifen von Maßnahmen zur Förderung unterrepräsentierter sozialer Gruppen. Die EU hat eine

<sup>267</sup> Haushofer (2009), S. 82.

<sup>268</sup> vgl. Rosenberger, Sieglinde: *Was hat die Frauenbewegung bewirkt und erreicht*. In: [http://austriaforum.org/af/AEIOU/Frauenbewegung\\_-\\_Errungenschaften](http://austriaforum.org/af/AEIOU/Frauenbewegung_-_Errungenschaften)

<sup>269</sup> Biffi, Gudrun: *Die ökonomische Situation der Frauen in Österreich*. In: Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): *Frauenbericht 2010. Bericht betreffend die Situation von Frauen in Österreich im Zeitraum von 1998 bis 2008. Teil II. Bericht zu ausgewählten Themen zur Entwicklung der Situation von Frauen in Österreich*. Wien: BKA Österreich 2010. S. 467. [https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb\\_2010\\_t2\\_3biffi\\_26077.pdf?4dz8a1](https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb_2010_t2_3biffi_26077.pdf?4dz8a1) (25.2.2015)

Strategie zur Gleichstellung 2010–2015 mit fünf Schwerpunktzielen verabschiedet, ein Europäischer Pakt für die Gleichstellung der Geschlechter 2011–2020 liegt vor, und auch die Europa-2020-Ziele enthalten die Erhöhung der Frauenerwerbsquote. Diese umfangreichen Gleichstellungsrechte werden jedoch in der Praxis durch die wettbewerbsdominierte Politik der EU unterlaufen: Deregulierungs- und Privatisierungsbemühungen führen zum Abbau von – insbesondere für Frauen wichtigen – öffentlichen und sozialen Dienstleistungen.“<sup>270</sup>

Wiederum ist es aber eine Zeit, in der auch trotz akuter Fälle von Diskriminierung das Geschlecht als Ursache für eine Differenz in Frage gestellt wird. Gender Mainstreaming ist ein wichtiges Schlagwort. Queere Perspektiven drängen auf eine Aufhebung von (negativ konnotierten) Zuschreibungen hin und wollen eine neue Zeit einläuten, in der Unterschied maximal insofern gefeiert wird, als er heißt, dass wir Individuen alle gleich sind darin, anders als der / die jeweils Andere zu sein und es für Othering keinen Grund mehr gibt. Diese Bestrebungen sind zwar vorwiegend auf ausgewählte Kreise konzentriert und nicht immer von Bedeutung für die Allgemeinheit, in der sich wiederum solche finden, die das Bemühen verlachen, die Sprache von Wertungen zu befreien. Die Chancen, Gehör zu finden, wachsen jedoch in dieser Zeit, die von Dekonstruktion als Modewort geprägt ist:

Zu keiner Zeit war der menschliche Körper ein ursprünglicher, natürlicher und selbstbestimmter. Von je her wurde er von außen beeinflusst, geschmückt, verändert und diszipliniert, medizinisch und pharmazeutisch behandelt. Er ist das Ergebnis eines Sozialisierungsprozesses, entsprechend der jeweiligen Kultur und ihren Normen, in der der Mensch lebt. Der postmoderne Körper gilt als ein von außen konstruierter - der weibliche, durch den männlichen Blick. Geschlechterrollenklischees resultieren daraus.<sup>271</sup>

Diese werden stärker hinterfragt als zuvor.

---

<sup>270</sup> Vana, Monika: *Baustelle oder Abstellgleis? Europas Arbeitsmarkt für Frauen*. In: Aslan, Berivan / Schwentner, Judith (Hg.): *Grüner Frauenbericht 2014. Für Selbstbestimmung und Chancengleichheit*. Wien: Planetverlag 2014. S. 26

<sup>271</sup> Grundnig, Christine: *Körper. Frauen. Körper*. In: Die Brücke März 2003.  
[http://cassini.at/press/pres\\_die\\_bruecke\\_2002.htm](http://cassini.at/press/pres_die_bruecke_2002.htm) (25.2.2015)

#### 4. Conclusio

Auf die Frage hin, ob die Frau in der filmischen Darstellung eine Gerettete ist oder nicht, äußert sich Julian Pölsler ambivalent:

„Das eine wie das andere: von Tag zu Tag, von Ereignis zu Ereignis wechselnd. Am Schluss habe ich versucht, diese depressive Grundstimmung hell zu gestalten. Ich glaube, sie ist eine Gerettete, weil sie bereit ist, mit sich und dem, was sie ausmacht, sich wirklich auseinanderzusetzen. Sie kann ja nicht mehr vor sich selbst davonlaufen.“<sup>272</sup>

Beide, Marlen Haushofer und Julian Roman Pölsler, erzählen die Geschichte ein und derselben Frau, jedoch aus zwei Perspektiven, die sich nicht da unterscheiden, wo der eine Blick ein weiblich geprägter und der andere ein männlich geprägter ist, wenn man solche Begriffe verwenden möchte, sondern da, wo einmal ein Leiden als ursprüngliches erzählt wird und da, wo es nacherzählt wird mit Einflüssen all der Stimmen, die sich im Laufe der Zeit über die Grundstimme gelegt haben und den Diskurs mittragen.

Vereinnahmt werden kann der Stoff deswegen von FürsprecherInnen verschiedener gesellschaftlich relevanter Themen, weil er etwas Existenzielles berührt, das den Menschen an sich betrifft. Feminismus, Psychoanalyse – ob von AnhängerInnen Freuds oder Lacans ins Gespräch gebracht – sowie Poststrukturalismus und damit einhergehende Modifizierungen der zuvor genannten Begriffe stehen in einem Naheverhältnis zueinander. Zentral ist bei allen die Verortung des Ichs und dessen (In-)Stabilität innerhalb der Umgebung, die auf es einwirkt.

Marlen Haushofer zeigt auf, was es für ein einzelnes Wesen bedeuten kann, wenn es die Last der Welt auf seine Schultern nimmt und zu seiner Stellung als unterdrücktes Geschlecht addiert:

„Kein Käfer, den ich achtlos zertrete, wird in diesem, für ihn traurigen Ereignis einen geheimnisvollen Zusammenhang von universeller Bedeutung sehen. [...] Nur wir sind dazu verurteilt, einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann. Ich weiß nicht, ob ich mich jemals mit dieser Erkenntnis abfinden werde. Es ist schwer, einen uralten eingefleischten Größenwahn abzulegen. Ich bedaure die Tiere und ich bedaure die Menschen, weil sie ungefragt in dieses Leben geworfen werden. Vielleicht sind die Menschen bedauernswerter, denn sie besitzen genausoviel Verstand, um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren. Das hat sie böse und verzweifelt werden lassen und wenig liebenswert. [...] Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mußten. Ich weiß nur, daß es zu spät ist.“

Einige ernüchternde Rezensionen sehen im Film nicht mehr als eine komprimierte

---

<sup>272</sup> Schiefer (2011), S.1.

Textfassung mit Bildern<sup>273</sup>, „Postkartenidyllen einer Aussteiger-Einsamkeit mit uralten Holztischen, getrockneten Früchten und malerisch drapierten Katzen, die der Regisseur mit Bach-Partiten unterlegt“. Manche sehen nicht nur das, bemerken zumindest die Rede von Aung San Suu Kyi als neues Element, bezeichnen aber dennoch die „Kinoversion mehr als konsequente Illustration denn Interpretation des Buches.“<sup>274</sup> Dass der Film aber mehr offenbart, was über einen reinen Bezug zur „Jetzt-Zeit“ geht, wurde gezeigt.

Julian Pölsler macht deutlich, dass durch gekonntes Subtrahieren der negativen Gedanken und einer Bewusstmachung der Mauern im eigenen Kopf vielleicht doch ein Weg gangbar ist, Hand in Hand mit der Welt rundherum und nicht im Kampf gegen sie. Ein Sprengen der Ketten im Sinne der Performanztheorie<sup>275</sup> hat mehr Aussicht auf Erfolg, wenn damit nicht das Selbst mit aufgelöst wird. Für das Unterfangen insgesamt braucht es die richtige Motivation: Diese wird im Buch noch mehr von der aussichtslos scheinenden Position einer vom Patriarchat dominierten Frau geprägt: „[M]ein Herz klopft rascher, wenn ich mir vorstelle, daß Menschengenossen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden. Viel eher aber werden die Mäuse den Bericht fressen“.<sup>276</sup>

Der Film gibt der Szenerie auf der Alm mehr Gewicht. Dort konzentriert sich die Frau ohne Bäume vor den Augen mehr auf die Analyse ihres persönlichen Waldes. Sie sieht sogar davon ab, ihren Fokus auf Stücke von Papier zu lenken, die womöglich ohnehin erst nach ihrem Ableben von Relevanz sind. Sie lässt sich mehr auf die Gegenwart ein, was wiederum einen positiven Einfluss auf die vorgestellte Zukunft hat.

Die Feststellung, dass es wenig bringt, allzu verknüpft an einen Befreiungsversuch heranzugehen, bekommt im Film ein besonderes Gewicht. Die Flucht vor den anderen Menschen, die versuchte Flucht aus der eigenen Rolle, angeleitet von allzu widersprüchlichem Denken, wird als nicht einmal gedanklich gelungenes Experiment hervorgehoben. – „Und schließlich gab ich körperlich geschlagen und gebrochen meine sinnlose Flucht auf und stellte mich meinen Gedanken. Es kam dabei gar nichts heraus.“  
(*Die Wand*, 1h37'27" - 1h37'45")

---

<sup>273</sup> Wannaz, Michèle: „*Die Wand*“. *Philosophischer Horrortrip*. In: Neue Zürcher Zeitung Online. 3.1.2013. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/philosophischer-horrortrip-1.17918416> (27.12.2014)

<sup>274</sup> Yun, Vina: *Das Innere im Außen*. In: Standard Online. 30.09.2012 <http://diestandard.at/1348284453345/Das-Innere-im-Aussen> (28.1.2015)

<sup>275</sup> Fredman, Jenny: *Bilder von Weiblichkeit, Männlichkeit und Zusammenleben in Marlen Haushofers Die Wand. Eine genderspezifische Untersuchung*. Växjö Universität 2006. (25.2.2015)

<sup>276</sup> Haushofer (2009), S. 84.

## Literaturverzeichnis

### Primärquellen

*Die Wand*. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: Kauf-DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012.

Fischer, Julia: *Johann Sebastian Bach: Sonatas and Partitas for Solo Violin. BWV 1001 – 1006*. Netherlands: PentaTone Classics 2005. (PTC 5186 072)

Haushofer, Marlen: *Die Wand*. Roman. List: Berlin 2009.

Haushofer, Marlen: *Mach dir keine Sorgen (Tagebucheintrag vom 26. Februar 1970)* in: Haushofer, Marlen / Duden, Anne: *„Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt: Verlag neue Kritik 1986.

Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. 2. Auflage. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2004.

### Sekundärquellen

Armer, Alan A.: *Lehrbuch der Film- und Fernsehregie*. Aus dem Englischen übersetzt von Gesine Flohr. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1997.

Alge, Susanne: *Kollaborateurinnen der eigenen Unterdrückung. Aus dem Nachlaß der Marlen Haushofer*. In: *Literatur und Kritik* 261/262 (1992), S. 89.

Annuß, Evelyn: *Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007. (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3) S. 34-60.

Babka, Anna: *Feministische Literaturtheorien*. In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV 2004. (UTB 2527). S. 191-222.

Barthes, Roland: *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (edition suhrkamp 1367).

- Battiston, Régine: *Marlen Haushofer : écrire pur transcender sa condition de femme*. In: Lerousseau, Andrée: *Des femmes en dialogue avec le siècle*. Lille: Université Charles-de-Gaulle 2010. S. 61-72.
- Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Aus dem Französischen von Joseph Garzuly. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. Frankfurt/New York: Campus 1991 (Reihe Campus 1039).
- Bauer, Ludwig: *Notationssystem zur Transkription suprasegmentaler intonatorischer Merkmale im filmischen Dialog*. In: Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer & Ledig 1997 (Diskurs Film Bd. 4). S. 185-194.
- Bellour, Raymond: *Der unauffindbare Text*. Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Valérie Périllard. montage / av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 8/1, 1999, S. 8-17. (Orig.: *Le texte introuvable*. In: *Ça/Cinéma* 2,7-8, 1975, S. 77-84.)
- Bordwell, David / Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Boston u. a.: Mc Graw Hill 2008.
- Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000.
- Breitling Gisela: *Sprechen und Stummsein. Die künstlerische Rede. Gedanken über Redekonvention und weibliches Selbstverständnis*. In: *Die Horen*. Bd. 4. (1983). 28. Jahrgang. Ausgabe 132. S. 205-218.
- Burghardt, Kirsten: *Kinetische Zeichen. Notationsverfahren für Bewegungsabläufe im Spielfilm*. In: Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer & Ledig 1997 (Diskurs Film Bd. 4). S. 195-199.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. (edition suhrkamp 1722 = Neue Folge 722. Gender Studies.)
- Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

- Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 485 - 500.
- Cermenek, Anja: *Literaturverfilmung – ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi)*. Diplomarbeit Univ. Wien 2010.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve 1992.
- Denneker, Iris: *Lauter Katzensgeschichten? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer*. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..."* Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. S. 81 - 99.
- Dusar, Ingeborg: *Marlen Haushofer vs. Ingeborg Bachmann. Fragen der Kanonisierung in der Literaturkritik*. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..."* Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. 231 – 254.
- Ebenbichler, Maria Magdalena: *Frau und Natur in Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*. Diplomarbeit Univ. Salzburg 2004.
- Efrati, Richard R.: *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach*. Zürich, Freiburg: Atlantis 1979.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink <sup>3</sup>2013. (UTB 2341)
- Fliedl, Konstanze: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers*. In: Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 35 (1986), H. 1/2, S. 35 - 52.
- Fliedl, Konstanze / Aspetsberger, Friedbert (Hg.): *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverlag 2001. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 12).
- Fliedl, Konstanze: *Marlen Haushofer*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994. S. 624 - 634.

- Gerlach Frei, Franziska: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. (Münchener Universitätschriften: Geschlechterdifferenz & Literatur. Publikationen des Münchner Graduiertenkollegs Bd. 8)
- Groiß, Sabine: *Fluchtversuche der Heldinnen im Werk von Marlen Haushofer : Versuch einer autobiographischen Betrachtung*. Diplomarbeit Univ. Salzburg 1987.
- Günzel, Stephan: *Philosophie*. In: Kessler, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer Susanne / Frey, Oliver (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS-Verlag 2005. S. 89 - 110.
- Haase, Rudolf: *Leibniz und die Musik*. Hommerich: Eckhardt 1963.S. 78.
- Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien: Ueberreuter 2005. (Österreichische Geschichte 1890-1990)
- Haushofer, Marlen / Duden, Anne: *„Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt: Verlag neue Kritik 1986.
- Henn, Marianne: *Frauen – MitSprechen, MitSchreiben: Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1997. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 349)
- Hickethier, Knut: *Binnendifferenzierung oder Abspaltung – Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Germanistik. Das Hamburger Modell der Medienwissenschaft*. In: Matthias Kraus / Thomas Meder u. a. (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren 2000. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film und Fernsehen 8). S. 35 - 56.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler <sup>5</sup>2012.
- Ho, Chia-Hao: *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001 – 1006) von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung und Aufführungspraxis*. Diplomarbeit Univ. Wien 2005.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979.
- Jank, Sabine: *Johann Sebastian Bach - Sei Solo: Analyse ausgewählter Stücke der sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo unter besonderer Berücksichtigung von Zahlensymbolik*. Diplomarbeit Univ. für Musik u. Darst. Kunst Wien 2000.
- Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer & Ledig 1997 (Diskurs Film Bd. 4)

- Kinnebrock, Werner: *Bedeutende Theorien des 20. Jahrhunderts: Relativitätstheorie, Kosmologie, Quantenmechanik und Chaostheorie*. München: Oldenbourg <sup>4</sup>2013.
- Knapp, Gerhard P.: *Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's Die Wand. A Female Utopia of the 1960s and Beyond*. In: Knapp, Gerhard P. / Labrousse Gerd: 1945-1995. *Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi 1995. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39). S. 281 – 305.
- Koloszar-Koo, Claudia: *Literaturtransfer im Medium Film. Die filmische Aufbereitung Shakespearscher Dramen und die Problematik ihrer Synchronisation*. Dissertation Univ. Wien 2008.
- Kowalewski, Marina: *Selbstmordphantasien bei Hertha Kräftner, Unica Zürn und Marlen Haushofer*. Dissertation Univ. Graz 1991.
- Kraml, Barbara: *Zur subversiven (Sprach-)Körper-Metaphorik im Fäkaliendrama Mein Hundemund von Werner Schwab*. Bachelorarbeit Univ. Wien 2011.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978. (edition suhrkamp 949)
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau <sup>2</sup>2005.
- Kuhlmann, Dörte: *Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur*. Wien: Edition Selene <sup>3</sup>2009.
- Kyi, Aung San Suu: *Die Friedensnobelpreisträgerin aus Birma im Gespräch mit Alan Clements*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Lachinger, Johann: *Unsichtbare Wände. Kommunikationsbarrieren in Marlen Haushofers Romanen: Die Tapetentür und Die Mansarde*. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..." Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. S. 207 - 215.
- Lange-Kirchheim, Astrid: *Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek*. In: Penkwitt, Meike: *Männer und Geschlecht*. Freiburg: Jos Fritz 2007. (Freiburger Geschlechterstudien 21). S. 255 - 280.

- Landfester, Ulrike: *Die Frau an der Wand*. In: Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtselfen...“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2000.
- Leicht, Eveline: *Zwischen Einsamkeit und Isolation : eine Untersuchung der Romane von Marlen Haushofer*. Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 1987
- Lercher, Marie Christin: *Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden“: Patriarchat und Tiermetapher in Marlen Haushofers „Die Wand“*. Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 2001.
- Lorenz, Dagmar C.: *Biographie und Chiffre: Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Ann Arbor, Michigan: UMI 1974.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck 2012
- Mendelsohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*. Hg. Von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn 1864. S. 337.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008. (UTB 2415)
- Mikunda, Christian: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV 2002.
- Monaco, James: *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. (rororo-Sachbuch: rororo film + TV 60655)
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Nolte, Anke: *Marlen Haushofer: "... und der Wissende ist unfähig zu handeln"; weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*. Münster: Waxmann 1992.
- Ogrzal, Timo: *Kairologsische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995.
- Pelinka, Anton: *Die Kleine Koalition: SPÖ-FPÖ 1983-1986*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1993. S. 103.

- Pölsler, Roman Julian: In: [*Interview mit Julian Roman Pölsler auf*] *Die Wand*. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012.
- Pölsler, Roman Julian: In: [*Interview mit Julian Roman Pölsler anlässlich der Deutschland-Premiere auf*] *Die Wand*. Regie: Julian Roman Pölsler. AT/DE: Coop99/Starhaus, 2011. Fassung: DVD-Video. Berlin: Arthaus 2012.
- Pölsler, Julian Roman / Gürtler, Christa: „*Mich fasziniert der klare Blick von Marlen Haushofer.*“ *Julian Pölsler im Gespräch mit Christa Gürtler über seinen Film Die Wand*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Marlen Haushofer 1920 - 1970* Linz, 2010.
- Postl, Gertrude: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache & Geschlecht*. Wien: Passagen 1991.
- Putzhuber, Hermann: *Die heimliche Faszination des Opfern: ein Motiv für die Fortschreibung des Opferdiskurses in der feministischen Rezeption der Werke Marlen Haushofers*. Dissertation Univ. Innsbruck 1993.
- Schaller, Wolfgang: ...einfach ein Uding. Die Männerbilder in Haushofers Werk. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..."* *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000. S. 157 - 176.
- Schaudig, Michael: *Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion*. In: Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer & Ledig 1997 (Diskurs Film Bd. 4). S. 163-183.
- Schmidjell, Christine: *Die Verrücktheit einer Generation : Schreibweisen von 'Jungen Autorinnen' nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers*. Dissertation Univ. Wien 1988.
- Schmidjell, Christine (Hg.): *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk*. Linz: Landesverlag 1991.
- Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Niemeyer: Tübingen 1981. (Medien in Forschung + Unterricht. Serie A. Bd. 4).

- Seibert, Ernst: *Fortschreibung und Selbstinterpretation in der Literatur Marlen Haushofers*. In: Blumesberger, Susanne: *Frauen schreiben gegen Hindernisse: zu den Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Wien: Praesens 2004. S. 109-121.
- Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV 2004.
- Silva, Paulo G. R. / Huijsing, Johan H.: *High Resolution IF-to-Baseband. ΣΔ ADC for Car Radios*. Dordrecht: Springer 2008 (Analog Circuits and Signal Processing).
- Strigl, Daniela: *Gegen die "Wand": zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in "Der Tod und das Mädchen V"*. In: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), Nr. 3-4. S. 73-96.
- Strigl, Daniela: *Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus*. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: *"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtselfeln ..."* Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000, S. 121-136
- Strigl, Daniela: *»Wahrscheinlich bin ich verrückt...«*. Marlen Haushofer – die Biographie. Berlin: List 2008.
- Studer, Liliane: *"Ich wußte natürlich, daß es unmöglich war": die tödliche Einsamkeit der Frauen in Marlen Haushofers Romanen*. In: Katschnig-Fasch, Elisabeth / Huber, Cécile u. a.: *Einsamkeiten. Orte. Verhältnisse. Erfahrungen. Figuren*. Wien: Turia + Kant 2001. S. 205-218.
- Tabah, Mireille: *Die Mythologisierung der Geschlechterdifferenz im Werke Marlen Haushofers*. In: Vanhelleputte, Michel: *Geschlechterdifferenz in der Literatur : Studien zur Darstellung der weiblichen Psyche und zum Bild vom anderen Geschlecht in zeitgenössischer Dichtung*. Frankfurt a. M., Wien: Lang 1995. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1473)
- Talirz, Ulrike: *Frau und Natur – Klischee oder Chance. Marlen Haushofer. Margaret Atwood*. Diplomarbeit Univ. Innsbruck 1991.
- Venske, Regula: *Schriftstellerin mit der Seele eines Möbelpackers: Marlen Haushofer*. In: Walter Buchebner Gesellschaft: *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Wien: Böhlau 1991. S.22-32.

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Heyne  
2011.

Volk, Stefan: *Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren  
Vorlagen.* Marburg: Tectum 2010.

Wrienz, Anna Elisabeth: *Marlen Haushofers „Die Wand“: das weibliche Ich in Zeit und  
Raum.* Diplomarbeit Univ. Klagenfurt 1997.

Zeemann, Dorothea: Eine Frau verweigert sich. In: Anne Duden u. a.: „Oder war da  
manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt a. M.: 1986. S.  
67-69.

### Internetquellen

Almhofer, Edith / Lang, Gabriele u. a.: *Die Qualität der Differenz – Chancen und  
Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich.* SWS-Rundschau  
(41.Jg.) Heft 1/2001. S. 53 - 70. [http://www.sws-  
rundschau.at/archiv/SWS\\_2001\\_1\\_Almhofer\\_et\\_al.pdf](http://www.sws-rundschau.at/archiv/SWS_2001_1_Almhofer_et_al.pdf) (25.2.2015)

APA: *Am schlechtesten kommen die Frauen weg.* In: [diestandard.at](http://diestandard.at).  
[http://diestandard.at/1318726209646/Elfriede-Jelinek-Am-schlechtesten-  
kommen-die-Frauen-weg](http://diestandard.at/1318726209646/Elfriede-Jelinek-Am-schlechtesten-kommen-die-Frauen-weg) (22.5.2015)

Bach, Lida: *Panorama – Die Wand (D 2012). Hinter Glas.* In: Titel  
Kulturmagazin 18.02.2012.  
<http://titelmagazin.com/artikel/232/10559/panorama---die-wand-d-2012.html>  
(30.11.2014)

Biffi, Gudrun: *Die ökonomische Situation der Frauen in Österreich.* In:  
Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): *Frauenbericht 2010. Bericht betreffend  
die Situation von Frauen in Österreich im Zeitraum von 1998 bis 2008. Teil II.  
Bericht zu ausgewählten Themen zur Entwicklung der Situation von Frauen  
in Österreich.* Wien: BKA Österreich 2010. S. 467.  
[https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb\\_2010\\_t2\\_3biffi\\_26077.pdf?4d  
z8a1](https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb_2010_t2_3biffi_26077.pdf?4dz8a1) (25.2.2015)

- Bohren, Andreas: *Die Person Marlen Haushofer. Versuche einer Annäherung*.  
[http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die\\_person\\_marlen\\_haushofer.html](http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die_person_marlen_haushofer.html)
- Collmar, Katrin: *Intelligenz im Tierreich. Anpassungsfähige Raben. Mobilfunk hilft Raben*. In: Süddeutsche.de (Heimliche Gewinner der Tierwelt).  
<http://www.sueddeutsche.de/wissen/heimliche-gewinner-der-tierwelt-raben-nutzen-mobilfunk-1.2094952> (27.12.2014)
- Daucher, Kurt / Pölsler, Julian: „*Die Wand*“: *Das Interesse am Film ist sehr viel größer als erwartet*. nachrichten.at 31.01.2012.  
<http://www.nachrichten.at/oberoesterreich/steyr/Die-Wand-Das-Interesse-am-Film-ist-sehr-viel-groesser-als-erwartet;art68,809194> (12.11.2014)
- Fredman, Jenny: *Bilder von Weiblichkeit, Männlichkeit und Zusammenleben in Marlen Haushofers Die Wand. Eine genderspezifische Untersuchung*. Växjö Universität 2006. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:205545/FULLTEXT01.pdf> (25.2.2015)
- Gedeck, Martina / Kleinau-Metzler, Doris: *Eine Frau überlebt und lernt leben. Martina Gedeck im Gespräch mit Doris Kleinau-Metzler*. In: a tempo. Das Lebensmagazin 10/2012. S. 6 - 10. [http://www.a-tempo.de/at\\_data/issues/201210/a-tempo.pdf](http://www.a-tempo.de/at_data/issues/201210/a-tempo.pdf) (6.1.2015)
- Grundnig, Christine: *Körper. Frauen. Körper*. In: Die Brücke März 2003.  
[http://cassini.at/press/pres\\_die\\_bruecke\\_2002.htm](http://cassini.at/press/pres_die_bruecke_2002.htm) (25.2.2015)
- Gunkl: *Das Beste aus den nächsten sechs Programmen mit Ausnahme des fünften: Ein Abend im Konjunktiv*. <http://www.gunkl.at/Db%20intro.htm>
- Horak, Gabi: *In den Händen der Trümmerfrauen*. In Anschläge Oktober 05.  
<http://www.anschlaege.at/2005/oktober05/truemmerfrauen1.htm> (25.2.2015)
- HVB: *50 Klassiker fürs Leben*. [http://www.buecher.at/show\\_content.php?sid=80](http://www.buecher.at/show_content.php?sid=80)
- Kilb, Andreas: *Video-Filmkritik: „Die Wand“*. *Das Ende der Welt ist der Anfang des Waldes*. FAZ online 10.10.2012.  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-die-wand-das-ende-der-welt-ist-der-anfang-des-waldes-11919566.html>  
 (25.2.2015)

Köttl, Christoph: *Rhizom*.

<http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/papersucks/site/browse.php?artiid=1169&arttyp=k#> (25.2.2015)

Kreisky, Eva / Löffler, Marion: *Frauenpolitische Entwicklungen und Brüche*. In: Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): *Frauenbericht 2010. Bericht betreffend die Situation von Frauen in Österreich im Zeitraum von 1998 bis 2008. Teil II. Bericht zu ausgewählten Themen zur Entwicklung der Situation von Frauen in Österreich*. Wien: BKA Österreich 2010. S. 391.

[https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb\\_2010\\_t2\\_kreisky\\_26080.pdf?4dz8a1](https://www.bmbf.gv.at/frauen/publikationen/fb_2010_t2_kreisky_26080.pdf?4dz8a1) (25.2.2015)

Mairhuber, Ingrid: *Geschlechterpolitik im Sozialstaat Österreich seit Anfang der 80er*. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, Heft 1/1999, S. 35-47.

[http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/mairhuber\\_geschlechterpolitik.pdf](http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/mairhuber_geschlechterpolitik.pdf) (25.2.2015)

Pauleit, Winfried: No 11: *Die kleine Form: Roland Barthes, die kleine Form und der Film*. 21.3.2010. <http://www.nachdemfilm.de/content/roland-barthes-die-kleine-form-und-der-film> (25.4.2014)

Pölsler, Julian Roman: *Die Wand – Interview mit Regisseur Julian Pölsler*. Berlinale-Bärenfest 2012. 14.02.

<https://www.youtube.com/watch?v=qBaP0AaUY8k> (25.2.2015). 1'28 - 1'40".

Pölsler, Julian / Friz, Kalle u. a.: *Die Wand. Martina Gedeck zu Gast im Delphi in Stuttgart*. Stuttgart: Stuttgarter Filmtheater 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=RmjKPhGWh5A> (25.2.2015)

Pölsler, Julian / Wolf, Rochus et al.: *Vom Wald und der Natur gezwungen*.

*Julian Pölsler im Interview zu „Die Wand“*. <http://www.kino-zeit.de/news/vom-wald-und-von-der-natur-gezwungen-julian-polsler-im-interview-zu-die-wand> (27.12.2014)

- Pyrker, Susanna: *Die Wand. Ein Film von Julian Roman Pölsler nach dem Roman von Marlen Haushofer. Presseheft.*  
[http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die\\_person\\_marlen\\_haushofer.html](http://www.marlenhaushofer.ch/biografie/einzelheiten/die_person_marlen_haushofer.html)
- Rafalski, Xenia Johanna: *Die Darstellung von Realität in Julian Roman Pöslers Film „Die Wand“.* Universität Köln 2013.  
[https://www.academia.edu/7788305/Die\\_Darstellung\\_von\\_Realit%C3%A4t\\_in\\_Julian\\_Roman\\_P%C3%B6slers\\_Film\\_DIE\\_WAND](https://www.academia.edu/7788305/Die_Darstellung_von_Realit%C3%A4t_in_Julian_Roman_P%C3%B6slers_Film_DIE_WAND) (27.12.2014)
- Rosenberger, Sieglinde: *Was hat die Frauenbewegung bewirkt und erreicht.* In:  
[http://austria-forum.org/af/AEIOU/Frauenbewegung\\_-\\_Errungenschaften](http://austria-forum.org/af/AEIOU/Frauenbewegung_-_Errungenschaften)
- Schiefer, Karin / Austrian Film Commission: *Julian R. Pölsler. Die Wand – Interview.* November 2011.  
[http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&artikel\\_id=1322552864766](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&artikel_id=1322552864766)  
 (28.1.2015)
- Schmidtkunz, Renata / Dohnal, Johann: *Johanna Dohnal im Interview: „Ohne Quote geht gar nichts“.* In: dieZukunft.at. Die Diskussionszeitschrift für Politik, Gesellschaft und Kultur. <http://diezukunft.at/?p=1034#more-1034> (25.2.2015)
- Schwickert, Martin: *Film "Die Wand". Gefangen in sich selbst.* In: Zeit Online. 11.10.2012. <http://www.zeit.de/kultur/film/2012-10/film-die-wand> (28.1.2015)
- Seitz, Alexandra: *Die Jetzt-Zeit-Frau.* Ray Filmmagazin 09/12. <http://www.raymagazin.at/magazin/2012/09/oesterreichischer-film-julian-roman-poelslers-haushofer-verfilmung-die-wand> (28.1.2015)
- SPÖ (Hg.): *Frauenbewegung.* In: dasrotewien.at. Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie. <http://www.dasrotewien.at/frauenbewegung.html>  
 (25.2.2015)
- Strigl, Daniela: *So kann eine Literaturverfilmung gelingen.* In: Die Furche 39 / 2012. <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=2548>  
 (26.1.2015)
- Strigl, Daniela: *»Wahrscheinlich bin ich verrückt...«. Marlen Haushofer – Die Biographie.* In Falter 40 / 2012.

[http://www.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue\\_id=715&item\\_id=9783548607849](http://www.falter.at/falter/rezensionen/buecher/?issue_id=715&item_id=9783548607849) (23.1.2015)

Unterholzner, Angelika: *Die Wand. Ein Film von Julian Roman Pölsler nach dem Roman von Marlen Haushofer. Schulmaterial.* Hg. von Thimfilm GmbH. Wien: 2012. <http://www.austrianfilm.at/assets/Die%20Wand/Schulmaterial/DW-SCHULMATERIAL-01.pdf> (26.1.2015)

Vana, Monika: *Baustelle oder Abstellgleis? Europas Arbeitsmarkt für Frauen.* In: Aslan, Berivan / Schwentner, Judith / Dziedzic, Ewa (Hg.): *Grüner Frauenbericht 2014. Für Selbstbestimmung und Chancengleichheit.* Wien: Planetverlag 2014. <https://www.gruene.at/themen/frauen-gleichbehandlung/der-gruene-frauenbericht-2014> (28.1.2015)

Verein Kultur Plus: *...die österreichische Schriftstellerin Marlen Haushofer. Literarische Tätigkeit:* <http://www.marlenhaushofer.at/Literarisches.htm> (22.5.2015)

Wannaz, Michèle: „Die Wand“. *Philosophischer Horrortrip.* In: Neue Zürcher Zeitung Online. 3.1.2013. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/philosophischer-horrortrip-1.17918416> (27.12.2014)

Würfel, Carolin: *Die Wand. Filmtipp.* In: Vogue Digital. <http://www.vogue.de/people-kultur/kultur-tipps/film-tipp-die-wand> (28.1.2015)

Yun, Vina: *Das Innere im Außen.* In: Standard Online. 30.09.2012 <http://diestandard.at/1348284453345/Das-Innere-im-Aussen> (28.1.2015)

Zylka, Jenni: *Kinodrama "Die Wand": Halb lebt sie im Paradies, halb in der Hölle.* In: Spiegel Online Kultur. 14.10.2012. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/die-wand-romanverfilmung-mit-martina-gedeck-nach-marlen-haushofer-a-860463.html> (28.1.2015)



## Zusammenfassung

1963 wird Marlen Haushofers Roman *Die Wand* veröffentlicht. 2012 kommt die filmische Adaption von Julian Pölsler in die österreichischen Kinos. In den Jahren dazwischen verändert sich nicht nur die Stellung der Frau, sondern auch der Blick auf sie.

Feminismus, Postfeminismus und Gender Studies prägen die Entwicklung mit. Dies schlägt sich wesentlich auch in der Rezeption des Buchs nieder, die durch die Literaturverfilmung erweitert wird.

Vermittels dreier sprachlicher Ebenen – Off-Text (Zitate aus dem Buch), Bach-Partiten für Solo-Violine (Sei solo) und Stille – sowie einer ausdrucksstarken Bildebene öffnet der Film neue Interpretationsräume. Der Regisseur operiert darüber hinaus mit dem Ausschnitt einer Rede von Aung San Suu Kyi. Er lässt einen selbst verfassten Song über den Weg zur inneren Freiheit hören. Auch ein intertextuell aufgeladenes Bild für das konservative „Wurzeldenken“ entwirft er. Ein bewusst provokantes Spiel mit leicht als Kitsch verkannten Landschaftspanoramen transportiert die Dramatik, die sich daraus ergibt, dass eine Person den (Seelen-)Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sieht.

Mit all dem fügt der Film zum Tenor der Sekundärliteratur eine wesentliche Stimme hinzu: Die Rolle der Frau in der Enklave wird nicht nur als Produkt einer primär gesetzten Geschlechterdifferenz erfahrbar, sondern auch als das Produkt eines individuellen Konflikts zwischen Ich und Welt.

Gerade die Vielfalt der Stilmittel und die achronologische Dynamik bei gleichzeitigen Anleihen an Größen der Geschichte bewirken, dass der Film der Realität nicht nur gerecht werden, sondern ihr Verständnis auch unterminieren und gerade dadurch fördern kann.

Eine Transformationsanalyse – angeregt von Stefan Volks funktional-strukturalistischem Textbegriff – vor dem Hintergrund filmphilologischer Überlegungen ergibt Folgendes:

Im Kontext von Judith Butlers Theorien zu Macht und Geschlecht kann der Film als dekonstruktivistischer Kommentar zu den feministischen Dimensionen des Stoffes gelesen werden. Johann Sebastian Bach trifft auf Gender Studies, Klassik und Postmoderne reichen einander die Hand und helfen der aufmerksamen Wahrnehmung der Gegenwart auf die Sprünge.



# Lebenslauf BARBARA KRAML

## Persönliche Daten

Name: Barbara Johanna Kraml  
Geburtsdatum: 17.07.1990

## Schul- und studienbegleitende praktische Erfahrungen

- 26.05.2014 → **akaryon GmbH internet | umwelt | förderung**  
(Recherche zu und Verfassen von Förderanträgen zunächst auf Praktikumsbasis; ab 1.9.2014 Projektassistenz (15h/Woche), ab 1.3.2015 Projektassistenz (30h/Woche))
- 16.09.2013 → **Viennale – Vienna International Film Festival**  
(Website & Social Media)
- 03.07.2013 - 18.08.2013 **Filmarchiv Austria / Viennale – Kino wie noch nie**  
(Platzdienst im Rahmen des Sommerkinos: u. a. Reservierungsannahme, Gästeinformation)
- 02.07.2012 - 28.09.2012 **Hauptverband des österreichischen Buchhandels**, Wien  
(Volontariat in der Redaktion des *Anzeigers*: u. a. Verfassen redaktioneller Texte für die Website [www.buecher.at](http://www.buecher.at) [CMS], Gestaltung einer Fachliteraturseite für den *Anzeiger*, Korrektorat, Veranstaltungsfotografie)
- 09/2011 - 04/2012 **Interkulttheater Wien**  
(Publikumsdienste)
- 09/2010 - 06/2012 **Kurzfilmfestival VIS Vienna Independent Shorts**  
(Pressearbeit, Betreuung der Website [www.viennashorts.com](http://www.viennashorts.com) [TYPO 3], Archivassistenz, Betreuung der Ticket-Hotline)
- 08/2010 - 10/2011 **lobby.16**, Wien  
(ehrenamtliche Nachhilfe in Deutsch und Englisch)
- 13.04.2010 - 28.05.2010 **Literaturhaus Wien**  
(Fachspezifisches Praktikum: u. a. Bearbeitung der Literaturhaus-Datenbanken, Mitarbeit in der Zeitungsausschnittsammlung, inhaltliche Aktualisierung der Website)
- 04/2009 - 10/2011 **Kinderwelt OÖ**  
(Kinderbetreuung im Rahmen von „Spielebus“-Ausfahrten)
- 01/2007- 02/2009 **Clusterland OÖ GmbH, Kunststoffcluster**, Linz  
(Stelle als freie Mitarbeiterin: u. a. Aktualisierung diverser Datenbanken, Bürotätigkeiten)
- 08/2006 **OÖV AG**, Linz  
(Ferialpraktikum in der Poststelle)
- 07/2006 **Sparkasse OÖ**, Linz  
(Ferialpraktikum: u. a. Kundenbetreuung am Schalter)
- 07 - 08/2005 **Fa. ITEM International**, Linz  
(Ferialpraktikum: u. a. Aktualisierung diverser Datenbanken)

## Ausbildung:

|                   |  |
|-------------------|--|
| 03/2012 →         | Master-Studium Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages, Universität Wien<br>Titel der in Erstellung begriffenen Masterarbeit:<br><i>Die filmische Adaption des Romans Die Wand von Julian Pölsler im Vergleich mit der Originalvorlage von Marlen Haushofer unter gendertheoretischen Aspekten</i>   |
| 10/2008 - 09/2011 | Bachelor-Studium Deutsche Philologie, Universität Wien<br>Titel der beiden Abschlussarbeiten:<br>Fachbereich Neuere Deutsche Literatur:<br><i>Zur subversiven Sprach-(Körper)-Metaphorik im Fäkaliendrama Mein Hundemund von Werner Schwab</i><br>Fachbereich Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache:<br><i>Institutionelle Diskriminierung im Ländervergleich – Ursachen und Lösungsstrategien</i> |
| 09/2000 - 06/2008 | NRG Fadingerstraße, Linz   |
| 09/1996 - 06/2000 | Grundschule, Europaschule, Linz  |

## Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend in Wort und Schrift)

Französisch (Maturaniveau)

Latein (Ergänzungsprüfung Latein an der Universität Wien mit Gut abgeschlossen)

## EDV-Kenntnisse

ECDL

Grundlagen der digitalen Bildbearbeitung (Photoshop, diverse Open-Source-Programme)

## Interessen

Fotografieren

(z.B. den Künstler Thomas Schrenk: Bsp.1, Bsp.2, Bsp.3 [Seitenportrait oben rechts])

Film

(Kino- und Festivalbesuche, Beschäftigung mit Film im privaten Rahmen, Auseinandersetzung mit den zyklischen Programmen des Österreichischen Filmmuseums)

Schreiben

(z.B. für den Verein KULTrausch zur Vernetzung und Förderung der österreichischen Kunst- und Kulturszene: <http://www.kultrausch.at.tf>)

Singen

Vereinsarbeit

(z.B. für den Kunst- und Kulturverein P14 Lektorat eines Buches über den Maler Thomas Schrenk [*Auge auf / eye on Thomas Schrenk*, Verlag Nausner & Nausner 2013, ISBN: 978-3-901402-51-7])

