

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA NĚMECKÉHO JAZYKA

Die Verfilmung des Romans „Die Wand“ von Marlen Haushofer. Eine Analyse der Tiersymbolik.

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Irena Chavíková

Učitelství pro střední školy, NJ-PS

Vedoucí práce: Dr. Clemens Tonsern

Plzeň, 2015

Hiermit versichere ich, dass ich vorliegende Arbeit selbständig unter Verwendung von angeführten Literatur und Informationsquellen erarbeitet habe.

Wien am 28. April 2015

Bc. Irena Chavíková

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mir mit der Erstellung meiner Masterarbeit geholfen haben.

Erstens möchte ich mich herzlich bei Dr. Clemens Tonsern für seine Betreuung, seine wertvollen Ratschläge und auch seine Unterstützung beim Schreiben dieser Arbeit bedanken.

Großer Dank gilt auch dem Österreichischen Austauschdienst (OeAD), der mir einen Forschungsaufenthalt in Wien ermöglichte. Während dieses Aufenthaltes konnte ich den reichen Bestand der Universitätsbibliothek in Wien nutzen und so viele wichtige Quellen für die vorliegende Masterarbeit erschließen. An der Universität Wien habe ich darüber hinaus auch Lehrveranstaltungen besucht, die mir neue wichtige Anstöße gegeben haben.

Schließlich möchte ich mich auch herzlich bei Dr. Tina Welke und Prof. Renate Faistauer bedanken, die mir mit der Betreuung der Masterarbeit in Wien geholfen haben. Ich danke besonders Frau Dr. Tina Welke für kritische Anmerkungen und ihre Hilfe beim Verfassen der Arbeit im Bereich der Filmanalyse.

Mein Dank gilt abschließend meiner Familie und meinen Freunden für ihre emotionale Unterstützung während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit.

Zadání práce

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Die Schriftstellerin Marlen Haushofer	8
1.1 Marlen Haushofer: Leben und Werk	8
1.2 Autobiographische Merkmale in der Literatur	9
1.3 Die Verbindung der Hauptfigur von „ <i>Die Wand</i> “ mit der Autorin	11
2. Das Genre der Literaturverfilmung	13
3. Der Film „<i>Die Wand</i>“ von Marlen Haushofer	17
3.1 „ <i>Die Wand</i> “ - Handlung	17
3.2 Der Auftritt von Wesen männlichen Geschlechts in „ <i>Die Wand</i> “	19
3.3 Weltvernichtung, Entstehung der Wand.....	22
3.4 Marlen Haushofer als vorfeministische Schriftstellerin	23
3.5 Tiere, ihre Symbolik und ihre Bedeutung im Roman und in der Verfilmung	25
3.5.1 Die Katze im Roman und der Verfilmung	27
3.5.1.1 Die Katze als Symbol	29
3.5.2 Der Hund im Roman und der Verfilmung	31
3.5.2.1 Der Hund als Symbol	32
3.5.3 Die Kuh im Roman und der Verfilmung	34
3.5.3.1 Die Kuh als Symbol	36
3.5.4 Die Krähe im Roman und der Verfilmung.....	37
3.5.4.1 Die Krähe als Symbol.....	38
4. Filmanalytische Beobachtungen	41
4.1 Entstehung der Wand.....	41
4.2 Die Jagd	42
4.3 Das Gitter	43
4.4 Die Technik	45
4.5 Der Mann	47
Schlussfolgerung	49
Resümee	52
Literaturverzeichnis	53
Anhang	6

Einleitung

Als Thema dieser Masterarbeit wurden Marlen Haushofer und ihr Roman „*Die Wand*“ – der auch verfilmt wurde - ausgewählt. Diese Auswahl geht auf mehrere Gründe zurück. Erstens ist das Leben der Person von Marlen Haushofer interessant, zweitens verkörpert das Wirken und die Werke dieser Autorin einen bedeutenden Teil der österreichischen Kultur und Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nachdem ich die Verfilmung des Romans gesehen habe, kam ich zur Überzeugung, dass die filmische Fassung eine nähere Analyse wert ist. Die Handlung im Allgemeinen, das Leben der namenlosen Erzählerin und die Art und Weise, auf welche die Tiere im Roman und in der Verfilmung dargestellt sind, erscheinen als sehr bemerkenswert. Sowohl der Roman als auch der Film hinterlassen bei den LeserInnen bzw. den ZuschauerInnen besondere Gefühle und den Drang, über die Handlung und die Symbolik des Romans nachdenken zu müssen. Da das Thema „Der Roman und seine Verfilmung“ zu breit wäre, wurde es noch stärker eingegrenzt. Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Tiersymbolik im Roman und Film „*Die Wand*“, die in beiden medialen Formen eine besondere Rolle spielt. Die Tiersymbolik näher zu beleuchten und über die Analyse der Tiersymbolik zu einem besseren Verständnis von Roman und Film beizutragen, ist auch eines der Hauptziele der gegenständlichen Arbeit.

Die vorliegende Masterarbeit ist in zwei größere Teile gegliedert. Der theoretische Teil der Arbeit beschäftigt sich zunächst mit dem Leben von Haushofer. Es werden nicht nur ihr Leben, sondern auch autobiographische Bezüge zu ihren Romanen thematisiert. Ferner wird auch das Genre der Literaturverfilmung näher erläutert. Im praktischen Teil liegt das Hauptaugenmerk näher auf dem Roman und der daraus entstandenen Literaturverfilmung. Die nähere Analyse der Ereignisse im Film wird auch mit dem Roman verglichen. Obwohl die Literaturverfilmung als gelungen zu bezeichnen ist, weist die Verfilmung im Gegensatz zum Roman einige Unterschiede auf. Die größten Unterschiede weist bezeichnenderweise die Darstellung der Tiere im Film auf. Da der Film zeitlich begrenzt ist und die erzählte Zeit fast zweieinhalb Jahre beträgt, ist es unmöglich, alle Ereignisse aus dem Roman zu bearbeiten. Deshalb wirkt im Film die Darstellung der Tiere von größerer Bedeutung, als sie im Roman zu konstatieren ist. Dabei ist zu beobachten, dass die Tiere im Film nicht anders als im Roman dargestellt werden, sie

wirken auf die ZuschauerInnen lediglich emotionell „tiefer“. Ferner werden im praktischen Teil die für die Interpretation wichtigen Szenen aus dem Film näher erklärt und im Anschluss eingehend analysiert.

Der Schwerpunkt dieser Masterarbeit liegt auf der Tiersymbolik. Für die nähere Analyse wurden die Katze, der Hund, die Kuh und die Krähe ausgewählt. In den Kapiteln, die der Tiersymbolik gewidmet sind, wird die Auswahl dieser Tiere entweder zur Person Haushofer oder zur Handlung im Roman in Bezug gesetzt. Das letzte Kapitel ist der filmischen Analyse und Interpretationen von ausgewählten Szenen aus dem Film gewidmet. Diese Szenen können auf den ersten Blick womöglich unwichtig erscheinen, tatsächlich sind sie aber von großer Bedeutung und können den unaufmerksamen ZuschauerInnen verborgen bleiben.

Eine weitere Absicht der vorliegenden Masterarbeit ist die Erläuterung des Lebens und des Werkes von Haushofer, die mit Fug und Recht als eine der bedeutendsten österreichischen SchriftstellerInnen bezeichnet werden kann. Dass Haushofer immer wieder ein Thema in der Literatur ist, beweist auch ein Artikel aus dem Jahr 2015 in der Onlineausgabe der österreichischen Zeitung „der Standard“, in dem Haushofers Beitrag zur Literatur zusammengefasst wird.¹ Der Roman und die Literaturverfilmung sollen so verglichen und interpretiert werden, dass auch unerfahrene LeserInnen eine angemessene Einführung in den Roman und in den Film und somit auch zu Marlen Haushofer erhalten. Der Schwerpunkt der Tiersymbolik ermöglicht hoffentlich, sowohl den Roman als auch den Film tiefer zu begreifen. Dadurch soll auch dazu motiviert werden, sich intensiver mit dem Leben und Werk von Haushofer auseinanderzusetzen.

¹ vgl. <http://diestandard.at/2000017682221/Marlen-Haushofer-Schriftstellerin-am-Kuechentisch> (abgerufen am 20.6.2015 um 17:40)

1. Die Schriftstellerin Marlen Haushofer

Die österreichische Autorin Marlen Haushofer gilt gemeinhin als eine bedeutende Persönlichkeit im Bereich der deutschsprachigen Literatur. Sie ist nicht nur in Österreich bekannt, sondern wird in vielen Ländern gelesen. In einigen Ländern gehören ihre Bücher zur Pflichtlektüre in den Schulen. Ihre Bücher haben viele interessante, für einige vielleicht auch prägende Ideen. Nach Hermann Kunisch ist sie als eine „feministisch veranlagte Schriftstellerin“ zu bezeichnen, die in ihren Meinungen sehr radikal war. Weiter beschreibt Kunisch die Schriftstellerin Haushofer als „eine Frau, die die Gesellschaft duldete“ (Kunisch 2003: 496).

Marlen Krisper, die Haushofer persönlich kannte, attestiert Haushofer sogar eine „abgespaltene Persönlichkeit“ (Krisper 2009: 11). Aufgrund dieser Aussagen und Bemerkungen über Haushofers Persönlichkeit, soll die vorliegende Arbeit zunächst ihre Person und ihr Werk ins gesellschaftliche Bewusstsein bringen. Literarische Werke kann man auch oft nur dann vollständig verstehen, wenn man die AutorInnen, ihr Leben und die Umstände kennt, unter denen das Werk entstanden ist. Ohne diesen Hintergrund kann man das Werk im Allgemeinen vielleicht verstehen, aber man sieht die kleinen Details nicht, welche die AutorInnen darin verbergen.

Das folgende Kapitel soll deshalb das Leben von Haushofer näher beschreiben. Ferner ist ein Kapitel den Umständen gewidmet, die Marlen Haushofer und auch ihre Werke beeinflussten. Ein weiteres Kapitel ist der Suche nach den Hintergründen im Zusammenhang mit der Entstehung des Romans „*Die Wand*“ gewidmet.

1.1 Marlen Haushofer: Leben und Werk

Marlen Haushofer – mit eigentlichem Namen Marie-Helene Haushofer (geb. Frauendorfer) – wurde am 11. April 1920 in Frauenstein in Oberösterreich geboren. Sie hatte mit ihrem Bruder Rudolf eine fröhliche Kindheit, die sie auf dem Land verbrachte. Man kann von einer ländlich-idyllischen Kindheit sprechen. Eine starke Veränderung kam, als sie das private Mädchengymnasium in Linz besuchen musste. Es war ein Wechsel vom freien Leben in der Natur in die strenge und prüde Erziehung im Kloster. Der Wechsel

zwischen diesen zwei völlig unterschiedlichen Lebensweisen, beeinflusste nach der Meinung vieler ForscherInnen zu Haushofer auch ihre späteren Werke sehr stark (Krisper 2009: 77). Folgt man Krisper, tragen alle Werke Haushofers, in denen die Hauptfigur eine Frau ist, autobiographische Züge (Krisper 2009: 11). Nach dem Besuch des Gymnasiums, studierte Haushofer Germanistik und Kunstgeschichte in Wien. Das Studium musste sie jedoch wegen einer Schwangerschaft unterbrechen. Im Jahr 1941 wurde ihr Sohn Christian geboren. Unmittelbar nach Christians Geburt heiratete Haushofer den Zahnarzt Manfred Haushofer. Im Jahr 1943 kam der zweite Sohn Manfred zur Welt. Kurz danach gab sie ihre erste Kurzgeschichte heraus (vgl. Krisper 2009: 77f.).

Haushofer bekam in Folge für ihre Werke viele Preise: Im Jahr 1952 wurde Haushofer mit dem Staatlichen Förderungspreis ausgezeichnet, dann folgten Preise wie der des Theodor-Körner-Stiftungs-Fonds (1953), der Arthur-Schnitzler-Preis (1963), der Kinderbuchpreis der Stadt Wien (1967) und schließlich der Österreichische Staatspreis für Literatur (1968). Haushofer starb am 21.3.1970 an Knochenkrebs in Wien. Nach der Heirat mit Manfred Haushofer hat Haushofer mit ihrem Ehemann auch in München und in Prag gelebt. Sie kehrte aber immer wieder nach Wien zurück (vgl. Kunisch 2003: 496f.).

Haushofers schriftstellerischer Tätigkeit und ihrem spezifischen Schreibstil widmet sich das nächste Kapitel.

1.2 Autobiographische Merkmale in der Literatur

In den 1970er Jahren etablierte sich in Österreich die Frauenbewegung, mit der Haushofer laut Kunisch sympathisierte. Ferner formuliert Kunisch die These, dass Haushofers durch die Frauenbewegung beeinflusste Werke, „ein zeitgenössisches weibliches Bewusstsein spiegeln, das sich von gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten abgeschnitten sah und resignierte“ (Kunisch 2003: 496). Im Unterschied dazu schreibt Krisper aber darüber, dass Haushofer nicht den Feminismus beschreibt, sondern, dass sie über den Wahnsinn der Normalität schreibt. Diese Normalität ist für alle anderen selbstverständlich und völlig in Ordnung, Haushofer aber nimmt dazu eine andere Stellung ein (Krisper 2008: 62).

Es geht um Isolation, um die Darstellung der Entfremdung von der Realität, um die Wohnungen, die für die Frauen eine Gefangenschaft sind, in der sie schwer arbeiten müssen. Vielleicht beeinflusste Haushofers Meinung ihre Arbeit als ein „Arbeitsmaid“

oder später ihre Rolle einer bürgerlichen Hausfrau. Haushofer thematisierte Wohnungen in ihren Werken als solche, die das Leben der Frauen von der Gesellschaft trennen (Kunisch 2003: 496).

Nach Rita Morrien gibt es zahlreiche Belege dafür, dass es für Haushofer schwierig war, ihre schriftstellerische Tätigkeit mit den Pflichten als Ehefrau und Mutter zu verbinden. Eine Art von Flucht vor der Realität und dem am Haushalt orientierten Leben waren ihre Ausflüge nach Wien, wo sie ihre Freunde und andere SchriftstellerInnen traf. In dieser Gesellschaft war es für Haushofer besonders wichtig, dass niemand Einblick in ihre bürgerliche Existenz in Steyr hatte. Die unzufriedene Haushofer stellte erst nach einigen Jahren fest, dass nicht das Leben einer Hausfrau, sondern das Schreiben für sie der Lebenssinn ist. Haushofer bedauerte auch, dass sie nur wenig Zeit zum Schreiben und zum „Sich-Selbst-Projektieren“ hatte (Morrien 1996: 25).

Gemäß Morrien bereute Haushofer sogar, dass sie Kinder hatte. Haushofer meinte einmal: „Wenn ich vorher gewußt hätte, daß Schreiben mein Lebensinhalt ist ... hätte ich vielleicht keine Kinder bekommen“ (Haushofer zitiert nach Morrien 1996: 25).

Nach der übereinstimmenden Meinung aller ForscherInnen, die sich eingehend mit dem Leben und Werk von Haushofer beschäftigt haben, projizierte Haushofer ihr Leben in ihre Werke. Immer wenn die Hauptfigur eine Frau war, hatte diese Figur etwas mit der Autorin und ihrem Leben zu tun. Krisper schreibt in diesem Zusammenhang, dass Haushofer auch selbst sagte, dass alles Schreiben autobiographisch sei und alle ihre Figuren von ihrer abgespaltenen Persönlichkeit ausgehen (Haushofer zitiert nach Krisper 2009: 11). Das projizierte „Ich“ kann man in Werken wie „*Die Tapentür*“ (1957), „*Himmel, der nirgendwo endet*“ (1960), „*Die Mansarde*“ (1969), „*Wir töten Stella*“ (1958) oder „*Die Wand*“ (1963) sehen (vgl. Kunisch 2003, 496f.).

Die Figuren, die von Haushofer in den einzelnen Romanen gezeichnet werden, gehen immer von einer Figur aus. Es handelt sich immer um eine Person – eine Frau, die nur einen anderen Namen hat und in einer anderen Situation auftritt. Für diese Figur, die alle Romane durchdringt, ist charakteristisch, dass sie sich immer hinter einer Wand, einer Tapentür oder einer Mansarde versteckt. Dennoch ist es schwierig, das reale Leben von Haushofer in den Werken finden und mit Sicherheit zu bestimmen, was erdacht ist und was die Autorin selbst erlebt hat (vgl. Krisper 2009: 12-13).

Die Unzufriedenheit, die Marlen Haushofer in ihren Büchern darstellte, rührt davon her, dass sie ihre Einstellung zur Gesellschaft und zum Leben als nicht befriedigend empfand. Haushofer hat sich dem bürgerlichen Leben völlig angepasst, obwohl ihre

Lebensvorstellungen völlig anders waren. Haushofer war der Meinung, dass sie daran nicht das Geringste ändern konnte und dass sie dies alles einfach durchstehen musste. Sie ließ das Leben über sich ergehen. Man könnte sagen, dass sie im Zeitgeist verloren ging. Haushofer weiblichen Figuren waren auch immer verloren und gleichzeitig von der Gesellschaft getrennt (vgl. Krisper 2009: 55f.).

Die Verbindung der Hauptfiguren in Haushofers Romanen mit ihr selbst ist sehr offenkundig. Im Roman „*Himmel, der nirgendwo endet*“ wird eine zufriedene Kindheit in einem Forsthaus beschrieben, die frohe Kindheit endet aber in einem Internat. Das ist nahezu dieselbe Geschichte, die auch Marlen Haushofer als Kind erlebte. Im Roman „*Die Tapetentür*“ wird das Thema der Liebe und Sexualität besprochen. In diesem Roman ist die Hauptfigur kein Kind mehr, sondern eine junge Frau, die ihren Mann verlässt und ein neues Leben beginnen will. Im Roman „*Die Mansarde*“ ist die Hauptfigur taub und es wird beschrieben, wie sich die taube Frau von der Familie abschotten will. Die taube Frau symbolisiert hier eine Frau, die nicht mehr zuhören will – die mit ihrem Leben unzufrieden ist. Auch der Roman „*Die Wand*“ weist autobiographische Züge auf (Krisper 2009: 12-13).

Der Roman „*Die Wand*“ (1963) und seine Verfilmung (2012) bilden den Schwerpunkt dieser Arbeit. Der Roman „*Die Wand*“ gehört zu Haushofers berühmtesten Werken und wird nicht nur in Österreich, sondern auch im Ausland gelesen. Kunisch ist der Meinung, dieser Roman wegen der Abwesenheitsgeschichte berühmt wurde. Es ist nicht das erste Mal, dass diese „Regel“ gilt – wenn man in einem Werk ein Stück von sich selbst preisgibt, dann ist es auch erfolgreich. Der Roman „*Die Wand*“ wurde unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und vor dem Hintergrund der Aufrüstungs- und Umweltdebatte besonders häufig als Endzeitvision und Warnutopie gelesen (Kunisch 2003: 497).

1.3 Die Verbindung der Hauptfigur von „*Die Wand*“ mit der Autorin

Die Hauptfigur in dem in 1963 erschienenen Roman „*Die Wand*“ ist wie auch in den oben beschriebenen Werken von der Gesellschaft getrennt. Diese Trennung von der Gesellschaft verspüren sowohl die Figuren in den Romanen von Haushofer, als auch Haushofer selbst. Die Hauptfigur befindet sich in einem Raum, aus dem sie nicht weg kann. Sie ist allein und niemand kann ihr helfen. Die Figur im Roman „*Die Wand*“ stellt

uns die täglichen Pflichten der Frauen vor, wie sie die Autorin kannte und erlebte. Eine Frau hatte verschiedene Rollen, sie musste alles können und beherrschen. Die Frau im Roman „*Die Wand*“ konnte wie ein Kind Erdbeeren pflücken, oder aber auch Holz sägen wie ein Mann, zu Hause kochen, sich gleichzeitig um eine Katze und eine Kuh kümmern. Die Figur im Roman „*Die Wand*“ wird jedoch auch als ein geschlechtsloses Wesen, das der sinkenden Sonne nachsieht, dargestellt (Krisper 2009: 59). Die Tiere symbolisieren hier ihre Kinder, die ihr gehorchen müssen. Nach Brüns kann man diesen Rollenwechsel als ein Kinderspiel betrachten. Die Hauptfigur spielt aber nicht mehr mit Steinen, Fichtenzapfen oder Schneckenhäusern, sondern mit lebendigen Tieren und sie phantasiert über das Leben und Überleben (Brüns 1998: 54).

Ungeklärt bleibt die Frage, warum Haushofer eine solche Geschichte mit einer Science-Fiction Thematik beschreibt. Nicht nur Brandtner, sondern auch Morrien, erklären es damit, dass in der Zeit der Entstehung des Romans „*Die Wand*“ Angst vor einer nuklearen Katastrophe herrschte. In den USA wurde gerade an der Entwicklung der Neutronenbombe gearbeitet. Es war auch eine Reaktion auf den Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945. Der Roman „*Die Wand*“ arbeitet mit diesem katastrophischen Szenario (Brandtner, 2012: 32-33).

Die Wand symbolisiert die Rückkehr zur Natur. Niemand und nichts überlebt die Atomkatastrophe, alle und alles sind tot. Nur ein paar Menschen und Tiere konnten dem Tod hinter einer gläsernen Wand entkommen. Hinter der Wand existiert kein Leben mehr, alle sind tot, oder – wie es im Film dargestellt ist – alle sind versteinert (Morrien 1996: 27). Die Protagonistin sucht jetzt den Weg zur Normalität und zur Natur. Dabei geht es auch um die Frage nach dem Sinn und dem „Wie“ des Weiterlebens (Brandtner, 2012: 33). Morrien vergleicht diese Situation mit Robinson Crusoe und spricht im Hinblick auf „*Die Wand*“ über einer „weiblichen Robinsonade“ (Morrien 1996: 27).

Der Hintergrund vom Haushofers Leben und ihrem Werk ist ein wichtiger Punkt, der nicht nur zum allgemeinen, sondern auch tieferen Begreifen des Romans „*Die Wand*“ und seiner Verfilmung beiträgt. Folgende Kapitel beruhen auf diesem theoretischen Teil, der die Umstände des Entstehens des Romans „*Die Wand*“ auch in der Verbindung mit dem Leben von Haushofer thematisiert.

2. Das Genre der Literaturverfilmung

Die Entstehung der Literaturverfilmung geht wesentlich auf die Wirtschaftskrise im Jahr 1907 zurück. Die Filmindustrie begann zu stagnieren. Gleichzeitig war auch eine Krise der Ästhetik des Filmes bemerkbar. Um wieder Menschen in die Kinos zu locken, wurde es nötig, die Filme den Bedürfnissen der Menschen anzupassen und interessante Stoffe zu bearbeiten. Da die Literatur eine unerschöpfliche Menge an Stoff bietet, griffen die FilmemacherInnen in dieser Zeit oft verstärkt auf die Literatur zurück. Das stellt gemäß Joachim Paech die Geburtsstunde der Literaturverfilmungen dar (Paech 1997: 85).

In der Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen kommt es bald zu Diskussionen darüber, welcher Stoff höhere Qualität aufweist. Besonders intensiv wird erörtert, ob die Literaturverfilmung als eine eigenständige Kunstform anzusehen ist, oder ob es sich nur um ein Plagiat handelt (Gast 1999: 12). Anne Bohnenkamp vertritt die Meinung, dass die Literaturverfilmungen oft als „abgeleitete Werke“ weniger geschätzt werden, und dass sie eher als eine „hybride Kunstform“ zu betrachten sind (Bohnenkamp 2005: 9). Darüber hinaus ist noch das Problem der unterschiedlichen Wahrnehmung von Literatur und dem Film zu thematisieren. Wolfgang Gast beschäftigt sich mit diesem Thema eingehend. Gast schreibt über die zwei Perspektiven (Literatur und Film) wörtlich:

„[...] ist das dann noch Literatur, was dort auf dem Bildschirm erscheint? Fehlt nicht gerade das, was Literatur ausmacht: ein sprachlicher Text, dessen sprachliche Bilder im Kopf des Lesers mit Hilfe von Phantasie und Einbildungskraft generiert bzw. komplettiert werden; ein geschlossenes, beziehungsreiches, sprachliches, ästhetisches Textgebilde, das ich nicht auseinanderreißen kann, ohne es zu zerstören und - nicht zuletzt – eine damit eng verknüpfte Rezeptionsweise des Mediums Buch, die es dem Leser erlaubt, sein Lesetempo selbst zu bestimmen, bei Textstellen einzuhalten und darüber nachzudenken“ (Gast 1999: 9).

Gast schreibt weiter über ein Experiment, das die Gehirnwellen-Aktivitäten beim Lesen und beim Zuschauen untersucht. Aus diesem Experiment geht hervor, dass das Lesen eine schnelle und gute Aktivität fördert. Im Unterschied dazu sind beim Sehen eines Filmes die Analyse und auch das Verstehen bewusster (Gast 1999: 10). Dies ist auch damit verbunden, auf welche Weise ein Film die Informationen bearbeitet. Wenn es sich nicht um einen „Unterhaltungskonsum“ handelt, bieten Filme die Möglichkeit zur Teilnahme, aktiven Rezeption, gedanklichen Auseinandersetzung und ästhetischen Erziehung. Vieles hängt bei Filmen also vom Regisseur ab (Gast 1999: 11). Bohnenkamp stimmt Gast zu. Sie behauptet, dass Sehen eines Filmes einerseits nicht so viele mentale Prozesse

herausfordert, andererseits das künstlerische Niveau des Filmes auch vom spezifischen Umgang mit dem Stoff abhängig ist (Bohnenkamp 2005: 10). Die Ergebnisse aus dem von Gast präsentierten Experiment können nicht nur für Eltern und LehrerInnen hilfreich sein. Wegen des allgemein verbreiteten Gedankens, dass der Film nicht mit der Phantasie arbeitet, hatten Eltern und LehrerInnen lange Zeit Angst, dass mit dem Einsatz von Film im Unterricht der Versuch unterbunden werden kann, die SchülerInnen zu einem kompetenten und lustbetonen Umgang mit Büchern und Literatur zu erziehen (Gast 1999: 10).

Ein Vorteil der Literaturverfilmungen ist, dass sie in der Regel zu einem höheren Verkauf von Büchern führen. Die Literaturverfilmungen bieten die Hoffnung, dass sich die ZuschauerInnen durch das, was sie als Lichtbild gesehen haben, für den Originaltext interessieren werden. Dieses Ereignis nimmt man aber unterschiedlich wahr. Einige Menschen bevorzugen sogar die Literaturverfilmung gegenüber dem Buch, weil sie schneller und verständlicher ist als „ein dicker Roman“ (Paech 1997: 91). Andere können nach dem Sehen der Literaturverfilmung enttäuscht sein, weil ihr lektürebedingtes Bild filmisch anders realisiert wurde. Für viele ZuseherInnen kann die Literaturverfilmung auch eine verschwommene Erinnerung an eine längst vergangene Lektüre bedeuten (Gast 1999: 14). Gast ergänzt die oben ausgeführte These des deutschen Film- und Medienwissenschaftlers Paech noch weiter, wenn er behauptet, dass ohne Literaturverfilmungen einige literarische Werke nicht hätten gelesen werden können (Gast 1999: 14).

Ferner ist festzuhalten, dass die Literaturverfilmung immer ein Film ist und Literatur als eine literarische Vorlage auch etwas anderes bedeutet. Die Literaturverfilmung stellt den ZuschauerInnen nur eine von vielen möglichen Interpretationsmöglichkeiten der literarischen Vorlage vor. Bei einer Literaturverfilmung geht es immer um eine „Bearbeitung“ eines literarischen Stoffes, bei der es zu einer Anpassung an das neue Medium Film und den kulturellen Kontext des Filmes kommt (vgl. Gast 1999: 14f.).

Diese Anpassung des neuen Mediums an den kulturellen Kontext kann aber manchmal auch zur Folge haben, dass für einige Rezipienten die Verfilmung verständlicher und populärer als die literarische Vorlage ist (Bohnenkamp 2005: 15). Die Unterschiede zwischen der Literaturverfilmung und der Literatur haben viele Ursachen,

eine von ihnen ist, dass der Film eine begrenzte Länge haben muss. Das kann gerade im Fall von verschiedenen Romanverfilmungen zur Ursache haben, dass es zu zahlreichen Reduktionen kommt (Bohnenkamp 2005: 33). Mit der Lektüredauer und der Dauer der Filmaufführung beschäftigt sich auch Susanne Koch in ihrem Buch mit dem Titel „Literatur – Film – Unterricht“, das aus dem Jahr 2009 stammt. Sie ist der Meinung, dass es wegen der Länge mancher literarischen Vorlage zur Verkürzung und einem schnelleren Ablauf der Handlung kommt. Bei den Literaturverfilmungen kann es zu einer Verdichtung der Handlung kommen, oder man folgt nur dem Haupterzählstrang des Romans. Aus der Tatsache, dass ein Film maximal zwei bis drei Stunde dauert, ergibt sich, dass der Zuschauer angeblich nicht fähig ist den Sachverhalt richtig wahrzunehmen, da seine Konzentration mit der Zeit nachlässt. Ferner vertritt Koch auch die Meinung, dass sich die ZuschauerInnen dieser Verkürzungen bewusst sind und die Literaturverfilmungen auch unter dieser Voraussetzung beurteilen sollen (vgl. Koch 2009: 43f.).

Der Terminus „Literaturverfilmung“ wird in der Fachliteratur häufig noch mit einem weiteren Begriff verbunden, nämlich mit dem der „Adaption“. Unter einer Adaption versteht man eine Verfilmung von fiktionalen Texten für das Kino und Fernseher. Oft erscheint auch die Gefahr, dass die Adaption eher als eine Anpassung betrachtet wird. Diese missverstandene Anpassung führt zur Abwertung der Adaption und zur höheren Bewertung der literarischen Vorlage. Erwähnenswert ist ferner, dass diese Adaption mit dem literarischen Stoff so arbeitet, dass sie neu formuliert wird. Bei einer Adaption entscheidet letzten Endes die künstlerische Qualität darüber, ob die Vorlage oder die Bearbeitung wertvoller ist (Gast 1993: 45).

Bohnenkamp schließt sich in diesem Zusammenhang der These von Paech an. Sie behauptet, dass die Literaturadaption wichtig ist, weil das Feld der Literaturverfilmungen und die Typen der Umsetzung der Literatur vielfältig sind. Bohnenkamp versteht unter einer Adaptation einen Typ der Literaturverfilmung. Sie benutzt die Typologie von Helmut Kreuzer aus dem Jahr 1981, der eine Gliederung „Aneignung von literarischem Rohstoff“, „Illustration“, „Dokumentation“ und „Transformation“ vorschlägt. Unter der „Illustration“ wird die Bebilderung der Literatur verstanden. Die „Dokumentation“ bedeutet die Abfilmung einer Theaterinszenierung oder ähnliche Verfilmungen und die „Transformation“ ist der Versuch, ein analoges Werk zu gestalten, bei dem die medienspezifischen Bedingungen den Einsatz der Verfahren und die Veränderungen leiten (vgl. Bohnenkamp 2005: 35f.).

Es gab und gibt in der Fachliteratur zahlreiche Diskussionen zu der Thematik der Literaturverfilmung. Daraus geht hervor, dass die ZuschauerInnen eine große, vielleicht auch sogar die wichtigste Bedeutung haben, da sie den Film interpretieren. Die Bewertung der Literaturverfilmungen ist letztendlich immer sehr subjektiv. Die einen können Literaturverfilmungen als eine Verwertung der literarischen Vorlage wahrnehmen, andere wiederum betrachten die Literaturverfilmungen als Werke, die sich auf das Filmische konzentrieren und die literarische Vorlage an den Rand drängen. Dabei geht es auch um die Frage der Grenzen zwischen der Literatur und Literaturinterpretationen und dem Film und der Literaturwissenschaft (vgl. Bohnenkamp 2005: 17f.).

3. Der Film „*Die Wand*“ von Marlen Haushofer

Der Film „*Die Wand*“ feierte im Jahr 2012 seine Premiere. Er wurde unter der Regie von Julian Pölsler gedreht. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Marlen Haushofer. Die Adaption des Romans leitete auch Julian Pölsler. Im Film spielen insgesamt nur 6 Personen. Die Hauptprotagonistin, die keinen Namen hat, wird von Martina Gedeck dargestellt. Ferner treten im Film Ulrike Beimpold als Luise und Karlheinz Hackl als Hugo auf. Julia Gschnitzer und Hans-Michael Rehberg sind als die alten Bauern hinter der Wand zu sehen, Wolfgang M. Bauer spielt den am Ende plötzlich auftauchenden Mann. Der Film wurde als eine deutsche und österreichische Produktion eingespielt. Dementsprechend wird im Film Deutsch gesprochen, die synchronisierte englische Version heißt „The Wall“.²

Nach Brandtner gab es bereits ab den 1980-er Jahre den Gedanken, den Roman zu verfilmen. Ein erstes Drehbuch von Karin Brandauer und Heide Kouba wurde im Jahr 1991 vorgelegt, aber nicht realisiert. Erst im Jahr 2003 begann Julian Pölsler an der Verfilmung zu arbeiten. Im Jahr 2010 begannen die Dreharbeiten, die bis zum Frühjahr 2011 dauerten. Die Handlung des Filmes wurde in der Steiermark und im Salzkammergut in Szene gesetzt (Brandtner 2012: 52).

3.1 „*Die Wand*“ - Handlung

Wegen den marginalen Unterschieden, die der Roman und seine Verfilmung aufweisen, wird der Inhalt des Romans „*Die Wand*“ in Folge nach der literarischen Vorlage zusammengefasst. Die Unterschiede zwischen der Romanvorlage und der Literaturverfilmung sind zwar nicht groß, lediglich einige Teile des Romans wurden im Film wahrscheinlich aus zeitlichen Gründen weggelassen.

Im Roman „*Die Wand*“ wird das Leben einer Frau im Wald beschrieben, die hinter einer unsichtbaren Wand gefangen gesetzt wird. Die Wand wird im Roman als ein Symbol des Endes der Welt wegen eines Atomkrieges benutzt. Wie schon erwähnt wurde,

² vgl. http://www.imdb.com/title/tt1745686/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (abgerufen am 13.3.2015 um 15:23).

fürchteten sich die Menschen in der Zeit der Entstehung des Roman, dass wieder ein Krieg kommt und zwar ein Atomkrieg. Da sich um eine völlig andere Art der Waffen handelt, die auch die Welt verändern können, beschreibt auch Haushofer die veränderte Lebensweise nach dem möglichen Einsatz der Atomwaffen. Um die Tatsache, dass es sich um eine Atomwaffe und damit verbundene Angst handelt, richtig zu verstehen, müssen die LeserInnen mit bestimmtem Vorwissen ausgerüstet sein. Der Roman wird auch durch die Schreibweise eigenartig. Schmidjell schreibt, dass der Wechsel zwischen Erzählzeit und rückblickendem Erzählen zu einem besonderen Spannungsverhältnis führt. Der Bericht, den die Erzählerin verfasst, stammt aus der Zeit, nach dem der Mann ihre Tiere getötet hat. Sie hat zwar vorher regelmäßige Notizen gemacht, das Schreiben des Berichtes hält die Erzählerin dann davor ab, verrückt zu werden (vgl. Schmidjell 2000: 49).

Die Handlung von „*Die Wand*“ setzt mit einem Familienausflug ein. Die namenlose Erzählerin fährt mit ihren Verwandten Hugo und Luise und ihren Hund Luchs zum Jagdhaus. Da das Paar noch zu einer Feier ins Dorf gehen will, bleibt die Erzählerin in der Hütte allein. In der Nacht passiert etwas Unerklärliches und am Morgen stellt die Erzählerin fest, dass sie hinter einer gläsernen Wand gefangen ist. Die namenlose Hauptfigur ist wahrscheinlich die einzige Überlebende der Katastrophe. Die Hauptfigur muss ein neues Leben beginnen, um zu überleben (vgl. Haushofer 2001: 7-17).

Während den Untersuchungen der Umgebung mit dem Hund Luchs findet die Erzählerin noch eine Kuh namens Bella. Später kommt noch eine Katze zu ihrem Jagdhaus (vgl. Haushofer 2001: 18-39). Die Erzählerin muss hart arbeiten – Holz sägen, Kartoffeln anbauen, später auch Heu besorgen und sich um ihre Tiere kümmern. Die Katze bekommt mehrmals Kätzchen und die Kuh wirft auch ein Kalb – einen für die Erzählerin wichtigen Stier. Als die Katze zum ersten Mal Kätzchen bekam, überlebte nur eine weiße, die später Perle genannt wird (vgl. Haushofer 2001: 66-68). Perle verläuft sich später im Wald und stirbt. Aus dem zweiten Wurf überleben zwei Kater – Panther und Tiger. Panther verschwindet bald, der Tiger bleibt aber bei der Erzählerin und wird ihr ein guter Freund (vgl. Haushofer 2001: 98 – 147).

Der Hund Luchs steht der Erzählerin am nächsten. Im Roman „*Die Wand*“ wird oft beschrieben, wie die Erzählerin sowohl mit dem Hund Luchs als auch den Katzen zusammenspielt. Um sowohl sich selbst aber auch den Tieren Nahrung zu besorgen, muss die Hauptfigur auch wilde Tiere jagen, was ihr gar nicht gefällt. Am Anfang werden

mehrmals Hoffnungen auf eine Rettung ausgesprochen, später denkt die Erzählerin nicht mehr so oft darüber nach. Im Roman „*Die Wand*“ findet man auch zahlreiche Überlegungen über das Leben und den Tod, Erinnerungen an die Familie, über die technische Entwicklung der Menschheit und die Rückkehr zur Natur (vgl. Haushofer 2001: 120-123, 184-185, 202-204).

Die Handlung endet mit einer Szene, als auf der Alm plötzlich ein Mann auftaucht, der den Stier und Hund Luchs tötet. Um ihre Tiere zu schützen, tötet die Hauptfigur den Mann. Nach dem Höhepunkt der Handlung denkt die Erzählerin noch darüber nach, was und wie sie ohne ihren treuen Freund Luchs leben kann. Sie ist aber entschlossen weiterzumachen, was durch „ihre neue Hoffnung“ dargestellt wird, welche eine weiße Krähe verkörpert, die beim Jagdhaus auftaucht (vgl. Haushofer 2001: 247-251).

3.2 Der Auftritt von Wesen männlichen Geschlechts in „*Die Wand*“

Im Roman „*Die Wand*“ treten nur vier Wesen männlichen Geschlecht auf. Hugo, der Hund Luchs, Stier und am Ende der namenlose Mann. In diesem Kapitel wird die Bedeutung und Symbolik der männlichen Wesen näher erläutert. Da der Hund Luchs und der Stier in einem selbständigen Kapitel dieser Arbeit analysiert werden, wird das Hauptaugenmerk im folgenden Abschnitt auf Hugo und vor allem auf die Person des tötenden Mannes gelegt.

Hugo ist der Ehemann von Luise, der Cousine der Erzählerin. Hugos Sinn für das Sammeln von Sachen und Lebensmittelvorräten hat der Erzählerin das Überleben gesichert. Die Erzählerin sagt, dass ihr Bericht eigentlich mit Hugo anfangen sollte, da sie ihm dankbar sein muss, doch der Bericht beginnt anders (vgl. Haushofer 2001: 8). Bereits dieser Umstand kann als eine von den Haushofers spezifischen Stellungen zu der Mann-Frau Beziehung in der damaligen Gesellschaft gelesen werden.

Durch das Erscheinen des Mannes am Ende wird die bisherige Art und Weise des Lebens der Erzählerin zerstört. Man kann ihn nicht nur als tötenden Mann beobachten, sondern auch als Symbol für einen Mann, wie ihn Haushofer im Allgemeinen wahrnimmt. Der Mann denkt nicht langfristig, er kommt und tötet, er ist sehr gefährlich. Man kann sich der Meinung von Bunzel schließen, dass der Mann den Stier wegen dem Fleisch tötete, der

Mann betrachtete den Stier nur als eine Nahrungsquelle, im Gegenteil zur Frau, die gegenüber den Tieren auch Zuneigung und Empathie empfindet (Bunzel 2000: 114). Lorenz geht mit ihrer Meinung noch weiter, denn sie betrachtet den Mann primär als Jäger und Plünderer (Lorenz 1979: 184). Gemäß den bereits angeführten Aussagen, denken Frauen angeblich eher an die Zukunft als die Männer. Als die Kuh Bella ganz am Anfang erscheint, hätte die Erzählerin sie auch töten können, um Fleisch zu haben, sie dachte aber an die Zukunft und wusste, dass ihr die lebendige Kuh mehr Nutzen bringen wird. Vielleicht wollte dadurch Haushofer den LeserInnen zeigen, dass Frauen besser mit dem Leben „umgehen“ können, weil sie vernünftiger sind. Diese Meinung wird von Geno Hartlaub bestätigt, wenn sie behauptet, dass es Haushofer gelang, in überraschend einfacher Weise zu beschreiben, dass Frauen besser als Männer wirtschaften und überleben können (vgl. Hartlaub 2012: 75-76). Wie auch Lorenz schreibt, jagte die Erzählerin im Gegensatz zu den Männern als Jägern im Allgemeinen nur für ihren eigenen Bedarf (Lorenz 1979: 184).

Nach Liliane Studer entdeckt die Frauen vertretende Erzählerin, abgeschnitten von allen Bedingungen unter denen sie zu leben gewohnt ist, ihre Autonomie. Die Erzählerin beginnt sich selbst vertrauen, lernt ihre ungeahnten Fähigkeiten kennen und wird autonom (Studer 2000: 9). Laut Lorenz passt sich die Erzählerin an das Leben im Wald an und obwohl sie oft denkt, nicht mehr ein Mensch zu sein, bleibt sie human. Lorens Erachtens nach baut sich die Erzählerin eine „ihr stimmige Welt“ auf (Lorenz 1979: 184).

Im Gegenteil zu der Erzählerin hat sich der Mann, der auch hinter der Wand lebt, verändert und verhält sich wie ein Tier. Uwe Schweikert beschreibt den Mann als ein völlig verwildertes Wesen, das ein hässliches Gesicht hat, die Kleider schmutzig und verkommen, obwohl sie aus teurem Stoff waren. Die Erzählerin hat nach Schweikert am Anfang auch oft darüber nachgedacht, ob sie einen überlebenden Mann treffen wollte, doch als er erschien, erschießt sie ihn (Schweikert 1986: 15). Studer beschreibt diese Situation auch als eine „*Ich oder Du*“ – Frage. Die Erzählerin ist sich bewusst, dass das Zusammenleben mit einem Mann unmöglich wäre (Studer 2000: 29).

Wenn man in diesem Zusammenhang zu der biblischen Geschichte von „*Adam und Eva*“ zurückkehrt, wurden diese beiden – die erste Frau und der erste Mann – wegen den Sündenfall aus dem Paradies vertrieben. Im Roman „*Die Wand*“ treten wieder zwei Menschen auf – eine Frau und ein Mann, die allein in einem begrenzten Raum leben. Doch

jetzt geht es laut Brüns nicht mehr um Liebe, sondern um Hass. Brüns schreibt wörtlich: „Der plötzlich auftauchende, letzte, überlebende Mann wird von der letzten Frau erschossen“ (Brüns 1998: 26-27). Es liegt also die Schlussfolgerung nahe, dass im Roman „*Die Wand*“ im Unterschied zur Bibel – in welcher der Anfang der menschlichen Zivilisation dargestellt wird – das Ende der Menschheit beschrieben wird.

Die Entscheidung der Erzählerin den Mann zu töten, könnte darauf zurückzuführen sein, dass er das „Paradies“ der Erzählerin gestört hat. Brüns behauptet, dass das Leben im Wald eine Rückkehr in kindische Träume und ihre Wiedergewinnung bedeuten kann (Brüns 1998: 27). Brüns These lässt sich weiterführend vertiefen. Die Erzählerin sei stark, selbständig und nicht von einem Mann abhängig. Es handelt sich dabei vielleicht um einen Kindheitstraum, der nicht erfüllt wurde. In der Gesellschaft, in der die Autorin des Romans „*Die Wand*“ lebte, wurden Frauen oft eher als Mutter, Ehefrauen und Hausfrauen betrachtet, die wenig Autonomie und Freiheit hatten. Diese Meinung bestätigt auch Studer, die darauf hinweist, dass sich Haushofer von den geisttötenden Arbeiten im Haushalt und dem öden Alltag überwältigt fühlte und dass die Kindererziehung für die Frauen psychisch und physisch sehr belastend sei (vgl. Studer 2000: 11; 18). Deshalb liegt die These nahe, dass die Erzählerin den Mann nicht nur als Gefahr für ihre Tiere, aber auch für ihre Autonomie und ihr „Paradies“, bzw. für eine Welt ohne öde Frauenpflichten betrachtet. Diese These wird auch von Lorenz unterstützt. Lorenz ist der Ansicht, dass sich die Erzählerin die Autonomie der weiblichen Persönlichkeit sichert und den Mann tötet, obwohl dadurch das gesamte menschliche Zusammenleben und die menschliche Zukunft gefährdet ist (Lorenz 1979: 187). Evelyne Polt-Heinzl verweist darauf, dass in einem Manuskript von Haushofer steht, dass „wenn der Mann gekommen (sic!) und mich um Essen gebeten hätte, ich hätte ihm freudig geholfen. Er war ja der einzige Mensch“ (Haushofer zitiert nach Polt-Heinzl 2000: 73), in diesem Satz sieht Polt-Heinzl einen Ausdruck der weiblichen Rolle der Ernährerin. Da das Verständigungsmittel der Menschen – die Sprache – in der letzten Szene im Roman „*Die Wand*“ gar nicht benutzt wurde, hatte sie keine andere Wahl, als sich gegen den Mann zu wehren (Polt-Heinzl, ebda).

Nach Schweikert musste die Erzählerin ihr Paradies verlassen, wie auch Kinder ihre ausgedachte Welt verlassen müssen. Schweikert schreibt, dass durch den Mord auch dieses Paradies auf der Alm für immer verschlossen ist, die Erzählerin will sich nicht mehr zurückkehren, was ein Erkenntnis auch am Ende des Romans „*Himmel, der nirgendwo*“

endet“ darstellte. Man kann nie wieder in seine Kindheit zurückkehren (Schweikert 1986: 15).

Abschließend ist noch auf ein bemerkenswertes Detail hinzuweisen, das vielen LeserInnen nach ForscherInnen vielleicht entgangen ist: Im Roman „*Die Wand*“ werden mit dem Erscheinen des tötenden Mannes alle Wesen männlichen Geschlechts getötet. Der Mann tötet den Hund Luchs und den Stier, die Erzählerin tötet den Mann. Damit bleiben in der Welt hinter der Wand nur weibliche Wesen übrig.

Nicht nur die Darstellung der männlichen Wesen, aber auch der Entstehung der Wand und damit verbundener Weltvernichtung ist ein Teil des Romans „*Die Wand*“. Die Entstehung der Wand und ihre Gründe thematisiert folgendes Kapitel.

3.3 Weltvernichtung, Entstehung der Wand

Der idyllische Ausflug ist durch eine „mysteriöse“ Entstehung der Wand gebrochen. Der Roman „*Die Wand*“ beginnt gerade mit dem Ausflug und der am Morgen entstandenen Wand.

Die Erzählerin durchsucht den Raum, der ihr zur Verfügung steht und beschreibt auch das, was sie hinter der Wand sieht (vgl. Haushofer 2001: 18-28). Dabei wird die Natur mit folgenden Worten beschrieben: „Der Tod sei sanft gekommen, alles sei tot. Der Tod ist rasch und liebevoll gekommen“ (Haushofer 2001: 28).³ Die Erzählerin macht sich auch Gedanken darüber, welche Waffe benutzt wurde. Wie bereits erwähnt, hatten die Menschen in der Zeit der Entstehung des Romans „*Die Wand*“ Angst vor einem Atomkrieg. Weder im Roman noch im Film wurde die Angst vor dem Atomkrieg wortwörtlich erwähnt. Man spricht aber über eine der Großmächte, der es gelungen ist, eine ideale Waffe auszudenken. Eine Waffe, welche die Erde unversehrt hinterlässt und alle Menschen tötet. Die Erzählerin beschreibt die Waffe als ein Gift. Sie behauptet, dass der Sieger kommt, wenn das Gift seine Wirkung verliert. Doch die Sieger lassen auf sich unter der Voraussetzung, dass sie immer noch lebendig sind, lange warten (Haushofer 2001: 38). Die Tatsache, dass alles – wahrscheinlich auch die Sieger – getötet wurden, stellt die Erzählerin daran fest, dass keine Flugzeuge mehr fliegen. Auch wenn die Wolken

³ Filmische Darstellung [Die Wand 0:25:12 – 0:25:33]

durch die Wand gehen können, können sie nicht mehr durch die Atomkatastrophe vergiftet sein, denn in diesem Fall müsste auch die Erzählerin sterben (Haushofer 2001: 137). Die toten Menschen und die Natur hinter der Wand beschreibt die Erzählerin nicht nur als tot, sondern auch als schlafend oder anorganisch, wie in Pompei (vgl. Haushofer 2001: 52).

Die nach der Katastrophe entstandene Wand kann als ein vielfältiges Symbol interpretiert werden. Regula Venske betrachtet die Wand als eine Metapher für die Isolation der weiblichen Hauptfigur. Die Wand dient nicht nur als Schutz von der ausgerüsteten Außenwelt, sondern zugleich auch als ein Gefängnis. Venske spricht über ein Asyl und ein Exil gleichermaßen, die Wand kann auch als ein Symbol für die Einsamkeit betrachtet werden. Zum einen kann die Wand als ein Symbol für die Einsamkeit einer bürgerlichen Frau oder zum anderen Einsamkeit der schreibenden Frau wahrgenommen werden. Das Leben hinter der Wand stellt für die einzige überlebende Frau das Angebot dar, ihre eigene Identität zu finden (vgl. Venske 1987: 112f.).

Die Hauptprotagonistin, die im Wald allein geblieben ist, kann als eine Anspielung an die Frau-Mann Beziehungen wahrgenommen werden, wie sie auch Haushofer kannte und im ihren Leben erlebte. Die genauere Beschreibung dieser Beziehungen ist Thema des folgenden Kapitels.

3.4 Marlen Haushofer als vorfeministische Schriftstellerin

Marlen Haushofer als Verfasserin von sogenannter Frauenliteratur ist auch für ihre feministische Weltanschauung und Schreibweise bekannt. Nach Venske kann der Roman „*Die Wand*“ als ein vorfeministischer Roman der Entmannung gelesen werden (Venske 1987: 103). Laut Stephan, Venske und Weigel war es für Schriftstellerinnen (wie Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Unica Zürn und Marlen Haushofer) nicht einfach, sich in der Nachkriegszeit durchzusetzen. Die oben genannten Autoren beschreiben die Entstehung der Frauenliteratur mit folgenden Worten:

„Es geht um Anregung zur (Wieder-)Entdeckung bzw. Neulektüre einer Schriftstellerinnengeneration, die einen eigentümlichen Ort im Dazwischen einnimmt: zwischen Tradition und Moderne, zwischen männlichem Literaturbetrieb und noch nicht existenter Frauenbewegung bzw. Frauenöffentlichkeit, zwischen mythischem, phantastischem und realistischem Schreiben. Auffällig ist, daß die Literatur dieser Generation thematisch und die Erfahrungen, Mythen und Bilder des „Weiblichen“ kreist, daß in ihr eine Kritik am Mann und an der herrschenden (männlichen) Ordnung

und den ihr innewohnenden Gewaltverhältnissen zum Ausdruck kommt“ (Venske, Weigel 1987: 8).

Im folgenden Zitat geht also um die Beschreibung der Mann-Frau-Beziehung auf eine besondere Art. Weiter beschreibt Venske die Frauenliteratur als scharfe und bittere Kritik an den Männern, an einer „Männlichkeit“, von der Haushofers sämtliche Texte handeln: Die Männlichkeit wird nicht als biologische Kategorie verstanden, sondern als ein bürgerlich-patriarchalisches Konstrukt. Die Kritik an der männlichen Zivilisation und Gesellschaftsordnung wird immer auch wie eine Kritik an den Männern als Einzelwesen betrachtet (vgl. Venske 1987: 99f.).

Laut Studer nimmt Haushofer das weibliche Leben nur als Dulden wahr. Frauen werden lediglich als Mütter, Ehefrauen und Hausfrauen betrachtet (Studer 2000: 11-12). Studer schreibt weiter, dass es nach Haushofer nach der Annahme der Rolle der Mutter und Hausfrau keinen Ausweg gibt (Studer 2000: 23). Wie schon erwähnt wurde, hätte Haushofer keine Kinder gewollt, wenn sie sich früher dessen bewusst gewesen wäre, dass ihr Lebenssinn das Schreiben ist.⁴ Wenn also Studer schreibt, dass Frauen in der oben genannten Rollen keinen Ausweg mehr haben, stimmt sie mit Moriens schon erwähnter Aussage über Haushofers Unzufriedenheit mit ihrem Leben überein.⁵ Auch Gerlach ist der Meinung, dass Haushofer versuchte, den Lebensalltag mit Literatur zu bewältigen (Gerlach 1998: 156).

Lorenz gibt in diesem Zusammenhang bekannt, dass ihrer Meinung nach die LeserInnen schockiert werden können, weil die klassischen erwartenden Werte (wie Werturteile, Liebe zwischen Geschlechtern oder Erfüllung der Rolle der Frau durch Ehe und Mutterschaft) in Haushofers Romanen nicht erfüllt werden. Dieses Ereignis kann zur Ursache haben, dass Haushofers Werken nicht nur positiv sondern auch negativ beurteilt werden. In Haushoferschen Romanen geht es nach Lorenz nicht um Liebe, aber um den Sexus und um die Abhängigkeitsverhältnisse, in dem die Frau vom Mann und die Kinder von beiden abhängig sind (Lorenz 1979: 173).

Haushofers Meinungen in ihren Werken „missachten“ die Männer. Im Roman „*Die Wand*“ kann man auch solche Teile finden. Wie bereits erwähnt, hat die Erzählerin in „*Die Wand*“ mehrmals über Selbstmord nachgedacht. Sie litt unter Ängsten um die anvertrauten

⁴ vgl. das Kapitel „Autobiographische Merkmale in der Literatur“ in der vorliegenden Arbeit, s. 9 - 10

⁵ vgl. das Kapitel „Autobiographische Merkmale in der Literatur“ in der vorliegenden Arbeit, s. 10

Geschöpfe und wünscht sich ihre Bürde abwerfen zu können (Haushofer 2001: 65). Die Ängste beschreibt die Erzählerin folgend:

„Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen; ein Mann hätte mich nicht verstanden, und die Frauen, denen ging es doch genau wie mir. Und so tratschten wir lieber über Kleider, Freundinnen und Theater und lachten, die heimliche verzehrende Sorge in den Augen. Jede von uns wußte darum, und deshalb redeten wir nie darüber. Es war eben der Preis, den man für die Fähigkeit bezahlte, lieben zu können“ (Haushofer, ebda).

Der Mann ist dem Zitat nach also in Haushofers Augen unfähig, die weiblichen Probleme und alltägliche Meinung zu begreifen. Die Frauen sind sich dieser Last bewusst, aber sprechen nicht darüber. Durch dieses Schweigen kommt man wieder zurück zum weiblichen Erdulden des Lebens, wie es auch Studer beschreibt (vgl. Studer 2000: 11-12; 18; 22-23).

Die Erzählerin fühlt sich auch nicht mehr wie eine Frau. Sie ist nicht mehr so jung, ihre Hände sind von der Arbeit mitgenommen, sie hat sich die Haare kurz geschnitten, trägt nicht mehr ihre goldene Ringe und hat ein Doppelkinn. Sie muss sich dem anpassen, was gerade zu tun ist, egal ob es sich um eine „männliche“ oder „weibliche“ Arbeit handelt. Manchmal fühlt sie sich wie ein altes, geschlechtsloses Wesen. Sie betrachtet sich laut eigenen Angaben nicht mehr als eine begehrenswerte Frau, sie ist vielmehr einem Baum bereits ähnlicher als einem Menschen. Die Erzählerin ist dem Baum nicht nur dem „Aussehen“ nach ähnlich, sondern braucht auch wie er ihre ganze Kraft zum Überleben (Haushofer 2001: 75-76).

3.5 Tiere, ihre Symbolik und ihre Bedeutung im Roman und in der Verfilmung

Als Hauptthema der vorliegenden Arbeit wurde die „Tiersymbolik“ ausgewählt. Wenn man den Film „*Die Wand*“ sieht, stellt man wahrscheinlich schnell fest, dass das Auftauchen von einzelnen Tieren im Film von herausragender Bedeutung ist. Beim Sehen des Filmes hat man nicht nur deshalb das Gefühl, dass den Tieren allgemein eine zentrale Stellung zukommt, weil tendenziell eher Tierweibchen vorkommen. Die Tiere ersetzen in einem an Figuren nicht sehr reichen Film auch die Protagonisten. Im Unterschied zum Film werden die Tiere im Roman etwas anders beschrieben. Sie verkörpern für die Erzählerin primär einen Teil der „neuen Welt“ vor und werden auf diese Art und Weise

eher als mühsam beschrieben. Im Roman wird also nicht so sehr der Eindruck vermittelt, dass die Tiere etwas wirklich Außergewöhnliches sind, sieht man von der Kuh Bella und vom Hund Luchs ab. Es ist anzunehmen, dass das filmische Darstellen der Tiere durch die feministisch-orientierte Stellung Haushofers verstärkt wurde.

Eine wichtige Frage bei der Interpretation von „*Die Wand*“ ist, warum es sich bei den Tieren meistens um Weibchen handelt. Hat Haushofer ihre feministische Weltansicht auch in den Roman eingearbeitet, wenn sie nur über die Erzählerin als einzig fähige Frau schreibt, die es schafft, in der freien Natur mit nur wenigen Vorräten zu überleben? War es ein Zufall, dass die Hauptprotagonistin im Wald eine verlorene Kuh findet oder hat Haushofer als Autorin dies mit Absicht so geschrieben? Es liegt auf der Hand, dass ein Stier der Hauptprotagonistin nicht helfen hätte können, da er keine Milch gibt. Es könnten aber mehrere Rinder auftauchen und nicht nur eine Kuh. Auch bei der Katze können sich die LeserInnen oder ZuschauerInnen diese Fragen stellen. Schmidjell gibt an, dass Haushofer in einem Brief angemerkt hat, dass die Arbeit an „*Die Wand*“ sehr mühsam war, da sie sich immer Gedanken über die Richtigkeit des Geschriebenen, insbesondere über die Tiere und die Pflanzen machen musste (Schmidjell 2000: 42). Wenn man sich eingehender mit diesen Fragen beschäftigt, eröffnet sich rasch die Schlussfolgerung, dass die Auswahl der Tiere im Roman keineswegs zufällig sein kann. Auch laut Polt-Heinzl wird die Erzählerin stark an die Natur gebunden, indem sie die Tiere beobachtet und die Pflanzen konkret benennen kann. Ferner denkt Polt-Heinzl auch, dass die Tatsache, dass die Erzählerin den Tieren so nahe steht, sich nicht nur aus ihrer Einsamkeit ergibt, sondern dass es sich dabei um ihre „Grundeinstellung“ handelt (Polt-Heinzl 2000: 69). Bemerkenswert ist ferner, dass die Erzählerin selbst namenlos ist, die Tiere immer Namen tragen (Brandtner 2012: 92).

Für die nähere Analyse im Rahmen der Tiersymbolik wurden die Katze, der Hund, die Kuh und die Krähe ausgewählt. Es handelt sich dabei um die wichtigsten Tiere im Roman, die gemeinsam in einem geschlossenen Raum leben müssen. Wolfgang Bunzel sieht in den Beziehungen zwischen der Erzählerin und ihren Tieren ein familiäres Dreieck. Das familiäre Dreieck beschreibt Bunzel mit Worten:

„Der Hund Luchs übernehme dabei „the role of a substitute husband“, der Kuh Bella dagegen komme die Funktion der „großen Nährmutter“ zu. Die Katze schließlich als das am wenigsten domestizierte Tier schaffe „through her dual existence as both hunter and pet a constant link between the domestics microcosm and nature’s macrocosm“. Zusätzlich fungieren die Tiere als eine Art Kindersatz. [...] Gleichzeitig sind sie aber auch Versorger und Beschützer und durchbrechen so ein einseitiges Rollenmodell, wie

es im sozialen Raum zwischen Mann und Frau sich etabliert hat (Bunzel 2000: 110-111).

Laut Bunzel sind die Beziehungen zwischen der Erzählerin und den Tieren also tiefer, als es sich auf den ersten Blick scheint. Die Tiere sind für die Hauptheldin nicht nur Nutztiere, sondern sie sind in die Rolle von Menschen geschlüpft. Die Tiere sind ein fester Teil des Lebens der Erzählerin geworden. Die Tiere sind also aus mehreren Perspektiven für die Erzählerin wichtig und auch deshalb ist es von entscheidender Bedeutung, die Tiere und ihre Symbolik eingehend zu analysieren.

In den nächsten Kapiteln werden deshalb die Tiere und ihre Symbolik sowohl im Roman als auch in der Verfilmung untersucht.

Um das Verständnis der folgenden Kapitel, besonders denjenigen Teilen mit dem Schwerpunkt auf die Filmanalyse zu erleichtern, wurden zu einigen ausgewählten Szenen auch Bilder im Anhang hinzugefügt, auf die mitunter verwiesen wird.

3.5.1 Die Katze im Roman und der Verfilmung

Die Katze weist im Roman und in der Verfilmung die größten Unterschiede auf, auch deshalb wird das folgende Kapitel der Katze gewidmet.

Eines Tages erscheint bei dem Jagdhaus eine Katze, die bleibt und laut dem Roman später auch dreimal Kätzchen bekommt. In der Verfilmung gebärt die Katze nur einmal die weiße Perle,⁶ von den Katern Panther und Tiger⁷ ist in der Verfilmung keine Rede, genauso wenig wird davon berichtet, dass die Katze beim dritten Mal vier tote Kätzchen gebar.⁸ Sowohl im Buch als auch im Film findet man nur eine kleine Erwähnung über den Kater, nach dem die Katze gerufen hat und den sie auch im Wald suchte. Das Rufen der Katze nach dem Kater ist für die Erzählerin nicht besonders angenehm. Sie hat Angst vor einer Verletzung der Katze im Wald. In diesem Sinne können meiner Meinung nach männliche Wesen als diejenigen interpretiert werden, welche zu „gefährlichem Verhalten“ locken. Als bemerkenswert könnte man auch erachten, warum die Katze den Kater suchen

⁶ Geburt von Perle im Roman (Haushofer 2001: 66)

⁷ Geburt von Panther und Tiger im Roman (Haushofer 2001:144)

⁸ Der dritte Wurf der Katzen im Roman (Haushofer 2001: 221)

musste und warum nicht der Kater auf der Suche nach der Katze war. An diesem Beispiel sieht man vielleicht auch das Behagen der Männer, die sich viele Sachen gefallen lassen und von den Frauen ihren Einsatz und Mühe erwarten. Diese Einschätzung bestätigen schon erwähnte Belege von anderen Autoren, in denen im Zusammenhang mit „*Die Wand*“ über Frauen als den Männern dienend Hausfrauen gesprochen wird (vgl. Studer 2000: 11, 18, 23; vgl. Venske 1987: 112f.; vgl. Gerlach 1998: 156).

Da die Darstellung der Katze anders im Roman und in der Verfilmung ist, muss man sich mit der Frage auseinandersetzen, warum Regisseur Pölsler die Kater Panther und Tiger im Film nicht erwähnt hat. Wie in dieser Arbeit bereits angedeutet wurde, wirken die Tiere sowohl auf die LeserInnen als auch die ZuschauerInnen anders. Das Weglassen der zwei Kater Panther und Tiger im Film hat einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung und Interpretation des Romans, obwohl beide Kater nicht lange bei der Erzählerin bleiben. Der Kater Panther verschwindet bald im Wald. Der zweite Kater Tiger bleibt zwar länger bei der Erzählerin und ist für sie sehr wichtig, verschwindet später aber auch. Im Roman findet man zahlreiche Beschreibungen, wie die Erzählerin zusammen mit dem Kater Tiger gespielt hat. Der Schreibstil der Erzählerin, der durch Zeitsprünge gekennzeichnet ist, wird auch im Erzählen über Tiger benutzt. Die Erzählerin beschreibt den Tod von Tiger während er noch lebendig ist. Dabei spricht sie auch ihren Wunsch aus, denken zu können, dass er ein wildes Leben im Wald führt, anstatt tot zu sein (Haushofer 2001: 145-147).

Die Beziehung der Erzählerin zu Tiger hat ferner auch ihre Beziehung zu Luchs verändert. Der Kater Tiger verlangt immer mehr Aufmerksamkeit und Luchs beginnt eifersüchtig sein. Die Erzählerin schreibt, wie sie Luchs erklären musste, dass sich zwischen Luchs und der Erzählerin nichts geändert hat. Luchs hat das auch verstanden und beginnt dann Tiger zu beschützen (Haushofer 2001: 151). In diesem Teil des Romans wird deutlich, welche Art der Beziehung zwischen der Erzählerin und dem Hund herrscht. Im übertragenen Sinn kann man diese Szene und die Beziehung zwischen beiden als eine reale Beziehung zwischen der Frau und dem Mann interpretieren. Luchs tritt hier als „Ehegatte“ und Tiger als ein Rivale auf, der um die Liebe und Zuneigung der Erzählerin kämpft.

Im Unterschied zu der Geburt von Panther und Tiger wird in der Verfilmung die Geburt der ersten Angorakatze „Perle“ dargestellt. Es handelt sich dabei um das erste Auftauchen eines Albino-Tieres. Das Motiv des weißen Tieres wird also nicht nur einmal

(nämlich bei der weißen Krähe) benutzt.⁹ In Anbetracht dessen, dass die Erzählerin zweimal ein Albino-Tier in den Mittelpunkt rückte, wird deutlich, dass die Albino-Tiere Träger einer speziellen Symbolik sein müssen. Die „weißen Tiere“ sind etwas Außergewöhnliches, etwas, das in der Natur nicht oft vorkommt, wie es auch die nach der Katastrophe entstandene Wand ist. Die Albino-Tiere vermitteln die Absurdität der Wand und der neuen Lage der Erzählerin. Sowohl die weißen Tiere als auch die Erzählerin müssen um ihr Überleben besonders kämpfen. Die Hauptfigur äußert sich im Roman zu der weißen Katze mit den Worten, dass sie am „unrechten Ort“ zur Welt gekommen und gleichzeitig zu einem frühen Tod beurteilt sei (Haushofer 2001: 68). Das zweite Albino-Tier, das auftaucht, ist die Krähe. Der Symbolik der weißen Krähe wird noch ein eigenes Kapitel gewidmet werden.¹⁰

In dem folgenden Kapitel wird die Symbolik der Katze beschrieben. Dabei wird nach den Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählerin und der Katze gesucht.

3.5.1.1 Die Katze als Symbol

Der Symbolik der Katze werden laut Butzer und Jacob drei zentrale Bedeutungen zugeordnet. Erstens ist die Katze ein Symbol des Göttlichen, Teuflischen und Geheimnisvollen. Zweitens ist sie ein Symbol des Weiblichen und der erotisch-sexuellen Anziehung bzw. Gefährdung. Drittens ist die Katze auch Symbol für das Wilde, Grausame und Unberechenbare (vgl. Butzer/Jacob 2012: 210f.). Laut Biedermann tritt die Katze ferner als ein Symbol des Hilfsgeistes der Hexen und der Verbundenheit mit den Mächten der Finsternis auf. Dies führt Biedermann auf die Fähigkeit der Katze zurück, auch in der Dunkelheit sehen zu können (Biedermann 1989: 232). In dem Roman und der Verfilmung können wir diese von Butzer und Jacob zugeordnete Symbolik der Katze finden.

Die Katze als ein geheimnisvolles und teuflisches Wesen wird in der Szene des Umzuges zur Alm dargestellt. Die Katzen leben ihr eigenes Leben und brauchen den Menschen oder seine Liebe nicht so sehr, wie der Hund. Die Erzählerin behauptet dies auch, indem sie an einer Stelle festhält: „Es hieß ja immer, sie [*die Katzen*, Anm. I.Ch.]

⁹ vgl. die Kapitel „Die Krähe im Roman und der Verfilmung“ und „Die Krähe als Symbol“ in der vorliegenden Arbeit, s. 37 - 40

¹⁰ vgl. das Kapitel „Die Krähe als Symbol“ in der vorliegenden Arbeit, s. 38 - 40

hingemehr am Haus als an einem Menschen“ (Haushofer 2001: 149). Die Katze ist nach dem Umzug von der Alm zurück ins Jagdhaus gelaufen. Sie wollte „zu Hause“ bleiben, was für die Erzählerin schwierig war. Unter dem Geheimnisvollen kann man die Ungebundenheit der Katze und damit verbundene Freiheit verstehen. Auch im Roman schreibt die Erzählerin, dass die Katzen mit ihren Gesten auf ihre Freiheit und Unabhängigkeit beharrten, dass sie immer alleine auf eine Bank springen wollten und nie zufrieden waren, als sie die Erzählerin auf die Bank setzte (Haushofer 2001: 110).

Die Katze als Symbol des Weiblichen kann als ein für die Interpretation des Romans wichtiger Aspekt betrachtet werden. Die Erzählerin im Roman „*Die Wand*“ als einziger Mensch im Wald ist ein guter Kontrast zu der Weiblichkeit. Durch das schwierige, einsame Leben im Wald bekommt die Erzählerin ein anderes Aussehen und Verhalten. Die Erzählerin ist sehr bald keine erotisch und sexuell anziehende Frau mehr. Wie bereits erwähnt wurde, beschreibt Haushofer die Stellung der Frauen in der Gesellschaft der 1950er (und 1960er Jahre) als nicht besonders glücklich.¹¹ Die Frauen mussten gehorchen und sich der Gesellschaft anpassen, ähnlich wie die Erzählerin im Roman ihrem neuen Leben. Die Katze im Roman ist als ein selbständiges und unabhängiges Wesen zu interpretieren. Die Katze führt ein Leben, das sich vielleicht auch die Erzählerin wünscht. Genau diesen Drang nach Freiheit und Veränderung beschreibt auch Zerling als einen weiteren Symbolgehalt der Katze. Laut Zerling sehen Psychologen in der Katze nicht nur das weibliche Triebleben, sondern auch die Sehnsucht nach Freiheit (vgl. Zerling 2003: 159f.). Auch Biedermann meint, dass die Katzen weder gefangen noch eingeschlossen sein wollen. Ferner räumt Biedermann ein, dass die Katzen unverdrossen und listig seien (Biedermann 1989: 233). Das Symbol des Weiblichen stellt nach Butzer und Jacob auch „Weisheit“ und „weibliche Gottheiten“ dar (Butzer/Jacob 2012: 211). Die Erzählerin in „*Die Wand*“ betrachtet sich selbst hingegen aber nicht als besonders klug, sie spricht häufig darüber, was sie alles noch nicht kennt. Die Erzählerin gibt zu, immer nur für Prüfungen gelernt und vieles davon vergessen zu haben. Sie spricht auch über das Verlangen, in Bibliotheken zu gehen und verschiedene Bücher zu lesen. Das kann sie aber nicht mehr tun, weil ihre einzige gegenwärtige Aufgabe ist, ihre Tiere am Leben zu halten. Die Erzählerin beschließt diese Ausführungen mit der Aussage, dass sie nie eine gebildete Frau sein wird (Haushofer 2001: 204-250).

¹¹ vgl. das Kapitel „Die Verbindung der Hauptfigur von „*Die Wand*“ mit der Autorin“ in der vorliegenden Arbeit, s. 11 - 12

Nicht nur die Katze, sondern auch der Hund spielt im Roman und in der Verfilmung eine wichtige Rolle. Dem Hund und seiner Symbolik werden die nächsten zwei Kapitel gewidmet.

3.5.2 Der Hund im Roman und der Verfilmung

Im Roman „*Die Wand*“ kommen im Allgemeinen tendenziell eher weibliche Figuren vor. Männliche Figuren treten im Roman immer nur kurzfristig auf. Der bayrische Schweißhund namens Luchs ist das einzige Wesen männlichen Geschlechts, das im Roman vorkommt und auch länger bei der Erzählerin bleibt. Es ist bemerkenswert, warum gerade ein Hund und nicht eine Hündin ausgewählt wurde. Zu dieser Frage äußert sich Lorenz mit den Worten: „Das einzige männliche Haustier der namenlosen Heldin, der Hund, ist der Funktion nach in die Rolle des Gefährten, beinahe Gatten gerückt“ (Lorenz 1979: 184). Der Freund Hugo, mit dem die Erzählerin zur Jagdhütte gekommen ist, fährt nach kurzer Zeit weg. Die Kater, die im Roman vorkommen, verlaufen sich und sind früher oder später tot. Der Stier, den die Kuh gebärt, ist nur aus dem Grund zur Welt gekommen, um die Kuh zu befruchten. Der am Ende plötzlich erscheinende Mann wird gleich ermordet. Diesen Ausführungen zu männlichen Wesen im Roman nach zu schließen, hat der Hund Luchs also eine bemerkenswerte Stellung im Roman. Der Hund in der Rolle des Mannes entspricht möglicherweise auch den diesbezüglichen Vorstellungen der Erzählerin, einen wirklichen „Mann“ wollte sie nicht. Über einen potenziellen Mann heißt es wörtlich an einer wichtigen Stelle im Roman:

„Auf jeden Fall wäre er körperlich stärker als ich, und ich wäre von ihm abhängig. Vielleicht würde er faul in der Hütte umherliegen und mich arbeiten schicken. Die Möglichkeit, Arbeit von sich abzuwälzen, muß für den Mann eine große Versuchung sein. Und warum sollte ein Mann, der keine Kritik zu befürchten hat, überhaupt noch arbeiten? Nein, es ist schon besser, wenn ich allein bin“ (Haushofer 2001: 60).

Zwischen dem Hund und der Erzählerin entsteht zwar ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, aber sonst begrenzt der Hund das Leben der Erzählerin nicht weiter; eine solche Eingrenzung des eigenen Lebens erwartet sich die Erzählerin jedoch von einem Mann (Haushofer 2001: 60)

Der Roman und seine Verfilmung weisen einen nicht unerheblichen Unterschied in dem Verhalten des Hundes auf. Als die Erzählerin und der Hund Luchs auf der Suche nach

Hugo und Luise ins Dorf gehen und dabei die Wand finden, benimmt sich der Hund Luchs im Roman anders als im Film. Im Roman kollidiert der Hund Luchs als erster mit der Wand, er heult und drängt die Erzählerin mit seinem Körper zurück. Er schützt sie damit vor einer Verletzung (Haushofer 2001: 13). In der Verfilmung läuft Luchs vor der Erzählerin her und als er mit der Wand zusammenstößt, läuft er wieder zurück ins Jagdhaus, ohne die Erzählerin zu beschützen.¹² Im Unterschied zum Roman, wo der Hund seine beschützende Aufgabe erfüllt, läuft er in der Verfilmung also feige nach Hause. Im ersten Fall bestätigt der Hund Luchs die den Hunden zugeordnete Symbolik, im zweiten Fall verneint er sie völlig. Dieser Thematik und der Symbolik des Hundes ist das nächste Kapitel gewidmet.

3.5.2.1 Der Hund als Symbol

Laut Zerling begleitet der Hund die Menschen als Haustier seit mindestens 18 000 Jahren. Der Hund wird auch in den Mythologien verschiedenster Kulturen auf der ganzen Welt thematisiert, vor allem wegen seiner Fähigkeiten, zu denen eine gute Nase, feines Gehör und phänomenaler Orientierungssinn gehören (Zerling 2003: 140).

Butzer und Jacob schreiben, dass den Hunden folgende Symbolik zugeordnet wird. Erstens handelt sich um das Symbol des Wächters, zweitens werden die Hunde als treue Begleiter betrachtet und drittens sind die Hunde ein Symbol der Differenz von Natur und Kultur (vgl. Butzer/Jacob 2012, 192f.).

Der Hund Luchs im Roman und in der Verfilmung entspricht diesen Bedeutungen. Der Hund schützt nicht nur das Territorium, sondern auch die Erzählerin, was bei Butzer und Jacob als Wächtersymbolik des Hundes genannt wird (Butzer/Jacob 2012: 192). Der Hund Luchs im Film ist auch ein vorbildliches Beispiel des Hundes als Symbol für Treue. Butzer und Jacob behaupten, dass es nicht der Hund ist, der die Identität des Menschen garantiert, sondern vielmehr der Mensch, der den Hund als Garanten seiner eigenen Identität entwirft (Butzer/Jacob 2012: 193). Im Roman und in der Verfilmung ist der Hund Luchs der beste Freund der Erzählerin.¹³

¹² [Die Wand - 0:12:17 – 0:13:51]

¹³ Die Wand [00:36:00 – 00:36:29] und [0:57:20 – 0:58:33]

Im Laufe der Zeit wird die Beziehung zwischen der Erzählerin und dem Hund Luchs durch das gemeinsame Zusammenleben immer intensiver und es zeigt sich eine offensichtliche emotionale Abhängigkeit der beiden zueinander. Herbrechter schreibt, dass der Hund Luchs der sechste Sinn der Erzählerin ist und zu einem „Quasi-Menschen“ wird (vgl. Herbrechter 2014: 52f.). Den Hund als Quasi-Menschen sieht Herbrechter vor allem in dem Teil des Romans, in welchem Haushofer die Beziehung zwischen der Erzählerin und dem Hund Luchs mit folgenden Worten beschreibt:

„In jenem Sommer vergaß ich, dass Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. [...] Ich hatte auch eine Menge dazugelernt und verstand fast jede seiner Bewegungen und Laute. Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen“ (Haushofer 2001: 241).¹⁴

Im Film „*Die Wand*“ wird die Beziehung zu dem Hund auch intensiv dargestellt. Die Kamera mit der Einstellungsgröße „Nah“ zeigt in einer wichtigen Szene die Kammer mit dem Blick auf das Fenster und die Erzählerin. Die Schärfe des Kamerablickes ist auf die Bäume im Hintergrund gerichtet. Die Kammer ist unscharf. Die Erzählerin sieht aus dem Fenster, dann wendet sie sich langsam um. Bei dieser Bewegung ändert sich auch die Schärfe der Kamera. Die Bäume sind unscharf, dann wird das Gitter im Fenster scharf gezeigt und als die Erzählerin sich umgedreht hat, konzentriert sich die Kamera in aller Schärfe auf sie. Das Gitter im Fenster ist aus der analytischen Sicht bemerkenswert. Seiner Bedeutung und seiner weiteren Analyse wird noch ein Teil im vierten Kapitel eingehender gewidmet. Die Erzählerin richtet den Blick auf den Hund Luchs, über den sie gerade als ihren treuen, besten Freund spricht. Sie geht zu ihm und küsst ihn, als ob er ein Mann wäre.¹⁵ Der Hund Luchs widersetzt sich nicht und legt seinen Kopf auf ihren Arm. Die Kameraeinstellung ist „Groß“ und die Kameraperspektive richtet sich ein bisschen von oben aus der Aufsicht auf die beiden. Die ZuschauerInnen sehen niemanden in die Augen, es wird nur die Nähe zwischen dem Hund Luchs und der Erzählerin gezeigt.¹⁶

Unter dem Symbol der „Differenz von Natur und Kultur“ verstehen Butzer und Jacob, dass der Hund das „kulturfähigste Tier“ ist, dass auch zu differenzierten Dienstleistungen erzogen werden kann, wie es z.B. beim Schäfer-, Blinden- oder Jagdhund der Fall ist (Butzer/Jacob 2012: 193). Der Hund Luchs wird zu einem Jagdhund erzogen, der aber später eher ein treuer Freund und Begleiter der Erzählerin ist. In der Funktion als

¹⁴ Dieser Teil aus dem Roman „*Die Wand*“ wird in der Verfilmung thematisiert: *Die Wand* [01:26:30 – 01:27:21]

¹⁵ Ein Screenshot ist zur besseren Veranschaulichung als Anhang 1 beigelegt.

¹⁶ *Die Wand* [0:57:51 – 0:58:33]

Spürhund hilft Luchs der Erzählerin bei der Jagd hilft und als sie den verlorenen Kater Tiger suchen. Diese Szene kommt wie bereits erwähnt nur im Roman vor, da Tiger in der Verfilmung nicht erwähnt wird. Die Erzählerin schickt den Hund Luchs los, um Tigerspuren zu verfolgen. Der Hund Luchs sucht Tiger bis zum Teich, wo seine Spur verlor (Haushofer 2001: 220). Die Symbolik des treuen und wachsamem Wächters ist nach Zerling einer der wichtigsten Symbole des Hundes (Zerling 2003: 143).

Laut Brüns ist der Hund auch als ein Symbol der Angst der Frau zu verstehen, von ihrem Vater verlassen zu werden (vgl. Brüns 1998: 56f.). Brüns beschreibt die Beziehung Hugo-Luise-Erzählerin als ein ödipales Dreieck, das mit einem Familienausflug beginnt (Brüns 1998: 56-57.).

Allerdings ist zu hinterfragen, ob Brüns ungeteilt zugestimmt werden kann: Brüns spricht über Hugo wie über einen Vater, über Luise als Mutter und über die Erzählerin als Tochter. Diese These von Brüns ist kritisch zu betrachten, weil die familiären Beziehungen in diesem Dreieck eindeutig anders sind. Wenn man dieses Dreieck und die Beziehungen, wie sie auch Brüns beschreibt, nur als ein vorbildliches Muster wahrnimmt, dann ergibt sich eine andere Frage: Warum soll Haushofer Angst davor haben, von ihrem Vater verlassen zu werden? Wie bereits erwähnt wurde, sind die Romane von Haushofer oft stark autobiographisch geprägt. Den Ausführungen von Studer nach war die Beziehung von Haushofer zu ihrem Vater unkompliziert, der Vater war sogar oft stolz auf seine Tochter. Im Gegensatz dazu war die Beziehung mit der Mutter nicht so einfach. In dieser Beziehung gab es oft Streitereien und nach der Geburt des Bruders von Haushofer wuchs auch eine „Wand“ zwischen der Mutter und ihrer Tochter (vgl. Studer 2000: 12f.).

Der Hund Luchs steht der Erzählerin also ganz nah. Nicht nur der Hund Luchs, aber auch die Kuh Bella spielt eine Schlüsselrolle. Die Bedeutung und die Symbolik der Kuh behandeln die nächsten zwei Kapitel.

3.5.3 Die Kuh im Roman und der Verfilmung

Die im Film und im Roman auftretende Kuh ist sehr wichtig für die Handlung und auch für die Erzählerin. Die Kuh ist weiblich, allerdings handelt es sich dabei eher nicht um einen Beleg für den „feministisch“ orientierten Stil von Haushofer, sie musste ein

weibliches Rind auswählen, weil ein Stier nicht von Bedeutung wäre. Die Kuh gibt Milch und symbolisiert zunächst einmal eine Art der Hoffnung für das Überleben der Erzählerin. Auffällig ist, dass es sowohl im Roman als auch in der Verfilmung nur eine einzige Kuh gibt, es treten keine anderen weiblichen Artgenossen auf. Im Roman „*Die Wand*“ werden zwar mehrere Kühe erwähnt, die sich eher schlafend als tot hinter der Wand befinden, aber im Film nicht dargestellt werden. Im Roman erscheint die Kuh, während die Erzählerin die anderen toten Kühe hinter der Wand beobachtet. Sie hört plötzlich hinter ihrem Rücken Gebrüll und des Bellen vom Hund Luchs. Die Erzählerin kümmert sich gleich um die Kuh, melkt sie und führt sie nach Hause (Haushofer 2001: 28-31).

In der Verfilmung durchsucht die Erzählerin die Umgebung und den Hund Luchs treibt sein Jagdinstinkt in den Wald. Dann erscheint die Kuh, die von Luchs verfolgt aus dem Wald rennt, bleibt stehen und sieht die Erzählerin an. Die Kamera wechselt den Blick zwischen der Kuh und der Erzählerin, wobei die Erzählerin mit einer größeren Einstellungsgröße gezeigt wird. Die Kuh läuft auf die Erzählerin zu, die sich daraufhin ängstlich hinter einem Felsen zu verbergen versucht. Als die Hauptfigur zurückgeht, ist die Einstellungsgröße „Halbtot“; die ZuseherInnen sehen die rennende Kuh und die Erzählerin, die verschwommen zu sehen ist. Das macht die ZuschauerInnen auf die Kuh aufmerksam, man gewinnt auch das Gefühl, dass die Kuh wütend ist und eine potentielle Gefahr darstellt. Dann beginnt sie aber Gras zu fressen, wodurch die Wahrnehmung wieder „gemildert“ ist.¹⁷ Die Hauptfigur kommt hinter dem Felsen hervor und spricht auf die Kuh ein. Damit endet die Szene und es beginnt eine nächste, in der die Kuh schon im Stall steht.¹⁸

Die Kuh spielt auch im Roman immer wieder eine besondere Rolle. Die über Selbstmord nachdenkende Erzählerin kann die Kuh nicht einfach zurücklassen. Sie hat das dringende Gefühl, sich um die Kuh zu kümmern. Das Besitzen der Kuh bringt der Erzählerin nicht nur Vorteile, es ist nicht nur ein Segen, sondern auch eine große Last, wie es die Erzählerin im Roman (und auch im Film) nennt: sie ist BesitzerIn und Gefangene der Kuh geworden (Haushofer 2001: 31).¹⁹ Die Erzählerin denkt mehrmals über eine Flucht nach. Sie will unter der Wand durchkriechen und weglaufen, aber wegen des Hundes Luchs und der Kuh Bella kann sie das aber nicht tun. Die Erzählerin denkt auch

¹⁷ Die Screenshots der Kuh aus dieser Szene sind zur besseren Veranschaulichung als Anhang 2 beigelegt.

¹⁸ [Die Wand 0:26:02 – 0:27:15]

¹⁹ [Die Wand 0:27:18 – 0:27:34]

über Selbstmord nach, aber der Gedanke an Luchs und Bella hält sie davon ab (Haushofer 2001: 37).²⁰ Die die Erzählerin am Leben erhaltende Bedeutung des Hundes und insbesondere der Kuh wird in der Fachliteratur als sehr wichtig bezeichnet. Schweikert fasst zusammen, dass „die Tiere die Frau davon abhalten, in Verzweiflung zu fallen, gar wie in ihrem früheren Leben oft, an Selbstmord zu denken“ (Schweikert 1986: 14).

Die Erzählerin hofft, dass die Kuh ein Kalb erwartet, was mit der Hoffnung auf Milch verbunden ist. Wenn die Kuh Bella nicht trächtig wäre, könnte die Erzählerin nur darauf hoffen, möglichst lange Milch von ihr zu bekommen. So gebärt sie aber einen Stier, der wiederum zur Befruchtung Bellas führen soll. An dieser Stelle weisen der Roman und die Verfilmung kleine Unterschiede auf. Im Roman werden die zahlreichen Versuche, die Kuh zu befruchten eingehend beschrieben (Haushofer 2001: 212-213). In der Verfilmung findet man darüber keine Erwähnung. Nachdem der Stier seine „Aufgabe“ erfüllt hat, wird er von dem unbekanntem Mann getötet, während Bella wurde die Tötung erspart bleibt.

Die Kuh Bella und das Stier beeinflussen wesentlich die Qualität des Lebens der Erzählerin hinter Wand. Die symbolischen Verbindungen zwischen der Kuh und der Erzählerin werden im nächsten Kapitel ein Thema.

3.5.3.1 Die Kuh als Symbol

In Bezug auf die Symbolik des Stieres ist laut Butzer und Jacob zuerst festzuhalten, dass der Stier Symbol für Reichtum und Fruchtbarkeit ist. Der Stier symbolisiert unter anderem Gefahr, Zerstörung, Sexualität und die damit verbundene Dämonisierung des Erotischen. Der Stier ist ferner auch Symbol des Frühlings (vgl. Butzer/Jacob 2012: 426f.). Im Roman kann der Stier wirklich das Reichtum und die Fruchtbarkeit symbolisieren. Wie bereits erwähnt, sichert er der Erzählerin mehr Milch und befruchtet schließlich auch die Kuh Bella. Der Stier als Symbol der unbändigen Sexualität oder sogar der Dämonie des Erotischen ist nicht unbedingt mit der Handlung des Romans und der Verfilmung in Verbindung zu setzen. Bei einem Blick auf Haushofers Leben könnte die Sexualität jedoch ein bedeutendes Thema sein. Laut Strigl war Haushofer während ihrer Schulzeit in einem katholischen Internat untergebracht, wo sie mit einer strengen und pruden Einstellung zur

²⁰ [Die Wand 0:32:48]

Sexualität erzogen wurde. Haushofer und andere Mädchen aus dem Internat durften beispielweise nie ganz nackt baden. Es wurde den SchülerInnen ferner untergesagt, ihren eigenen Körper nackt zu sehen (vgl. Strigl 2007: 83f.). Auch der Geschlechtsverkehr wurde Haushofer als etwas Abscheuliches vermittelt (Strigl 2007: 92). Allerdings ist festzuhalten, dass weder im Roman, noch der Verfilmung eine Stelle zu finden ist, die sexuelle Konnotation aufweist und sich in Bezug auf den Stier keine sexuelle Symbolhaftigkeit finden lässt.

Eindeutiger zu definieren ist hingegen die Bedeutung der Kuh. Die Kuh Bella wird im Roman als „Nährmutter“ der Erzählerin benannt (Haushofer 2001: 171). Laut Zerling ist die Grundbedeutung der Kuh gerade der nährende Aspekt der Natur; die Kuh ist ferner auch als ein „Füllhorn zyklischer Erneuerung“ und als Garant „ewigen fruchtbaren Lebens“ anzusehen (Zerling 2003: 183). Eben diese Bedeutung wird der Kuh Bella auch im Roman und in der Verfilmung beigemessen. Die Erzählerin beschreibt die Kuh als ein starkes Wesen, das in seiner Stärke jeden Mann übertrumpft. Die Erzählerin ist der Meinung, dass die Kuh Bella „stärker als der stärkste Mann ist“ (Haushofer 2001: 171-172).

Hans Biedermann ist der Meinung, dass die Symbolik des Stiers im Gegensatz zu der der Kuh ambivalent sei. Die Bedeutung der Kuh ist laut Biedermann in jedem Fall positiv, da sie unter anderem auch Macht symbolisiert. Die Kuh wird außerdem als Tier von kleiner Dynamik, aber großer Ausdauer beschrieben, dass auch als ein Symbol der Mutter Erde angesehen werden kann (vgl. Biedermann 1989: 257f.). Im Bezug auf den Roman stellt die Kuh in der Tat „Macht“ dar, da sich bald alle Tätigkeiten und Gedanken der Erzählerin ausschließlich um das Wohl der Kuh drehen.

Das letzte für die Handlung wichtige Tier, ist die Krähe. So wie die Kuh die Ernährung der Erzählerin sicherstellt und der Hund ihr bester Freund ist, kann man auch die Krähe als eine Hoffnung an andere Zeiten betrachten.

3.5.4 Die Krähe im Roman und der Verfilmung

Von den Tieren, die im Roman und der Verfilmung vorkommen, ist noch die Krähe zu erwähnen. Die Darstellung der Krähe scheint sowohl im Roman als auch der

Verfilmung sehr wichtig, deshalb wird der Krähe und ihrer Symbolik bereits ein selbständiges Kapitel gewidmet. Die Krähe scheint auf den ersten Blick nicht von großer Bedeutung sein, da sie vom Nutzen oder der Freundschaft her für die Erzählerin nicht so wichtig sein kann. Am Ende des Romans kommt es aber zu einer entscheidenden Wende und die Krähe wird zu einem wichtigen Subjekt. Die größere Bedeutung wird der Krähe durch ihre Färbung verliehen. Da es sich um ein Albinotier handelt, verstärkt es die Wahrnehmung und die Krähe wird zu einem wichtigen Teil der ganzen Handlung.

3.5.4.1 Die Krähe als Symbol

Die Krähe hat laut Zerling dieselbe Symbolik wie der Rabe. Gemäß zahlreichen Legenden und Mythen in vielen Kulturen war der Rabe am Anfang weiß, nachdem er aber das göttliche Feuer gestohlen hatte und sich dabei die Federn verbrannte, wurde er schwarz (Zerling 2003: 164). Weiter hält Zerling sowohl die Raben als auch die Krähen für ein Symbol des Absterbens der Natur, der Zerstörung. Krähen werden aber auch als ein scheinbarer Widersinn der Gegensätze im Leben betrachtet, wobei Krähen die Ausgewogenheit in der Natur herstellen können (Zerling 2003: 165). Die Krähe als Symbol der Zerstörung und des Absterbens der Natur ist im Hinblick auf den Roman „*Die Wand*“ mehr als zutreffend. Da die Wand wegen der Atomkatastrophe entstand und sich alles verändert hat, ist die Natur tot – oder wie es die Erzählerin im Roman nennt „eher schlafend als tot“ (Haushofer 2001: 28). Die Welt wurde zerstört.

Der Film beginnt mit dem Krächzen der Krähen.²¹ Im Hintergrund sehen die ZuschauerInnen beschriebene Blätter und wissen noch nicht, um welchen „Bericht“ es sich dabei handelt. Neben den Blättern und der allgemeinen Daten zum Film hören die ZuschauerInnen das Krächzen von Krähen im Off-Ton.²² Unter Off-Ton ist in der filmischen Terminologie zu verstehen, dass der Urheber nicht im Bild erscheint (Rußegger 2003: 27). Im Film „*Die Wand*“ ist alles dunkel und durch das Krächzen der Krähen bekommen die ZuschauerInnen ein unangenehmes Gefühl, dass etwas nicht stimmt. Die Symbolik der Krähe wird im Film ganz deutlich gleich am Anfang gezeigt, wodurch die ZuschauerInnen mit entsprechendem Vorwissen das Thema des Filmes entschlüsseln

²¹ [Die Wand, 0:00:00 – 0:01:02]

²² Ein Screenshot dieser Szene ist zur besseren Veranschaulichung als Anhang 3 beigelegt.

können. Bemerkenswert ist ferner, dass der Film mit Krähen beginnt und endet. Am Ende wird im Film über die weiße Krähe gesprochen und dabei hören die ZuschauerInnen im Hintergrund auch wieder das Krächzen der Krähe. Filmisch wird der „Untergangsroman“ – wie Brüns das Werk von Haushofer nennt (vgl. Brüns 1998: 54) – mit dem Symbol des zerstörerischen Krächzens gleichsam eingerahmt. Es liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die Krähen als Symbol die Laune und aktuelle Lage der Erzählerin unterstreichen, nicht nur vor der Erscheinung des tötenden Mannes, sondern auch in Bezug auf den Tod des Hundes Luchs und des Stieres. Wegen dieses Ereignisses musste die Erzählerin ein neues Leben beginnen, sie sieht jetzt auch ein Stück weiter (Haushofer 2001:250).

Die Albino-Krähe die am Ende auftaucht, hat im Roman und in seiner Verfilmung eine bemerkenswerte Rolle. Nach dem grauenhaften Erscheinen des Mannes hat die Erzählerin keine guten Aussichten. Sie hat ihren besten Freund, den Hund, verloren. Ihre Welt wurde zerstört. Nach Brandtner ist der Blick in die weitere Zukunft für die Erzählerin eher düster. Die traurige Erzählerin findet in diesem Fall den Ausweg in der Hinwendung zu den Schwachen und Ausgestoßenen, im Bild der weißen Krähe (Brandtner 2012: 46). Die Erzählerin fühlt sich ebenso alleine und von der Gesellschaft ausgestoßen, wie die weiße Krähe. Laut Nolte stellt die weiße Krähe weniger eine Zukunftsvision, als eine Versinnbildlichung der gegenwärtigen Lebensweise der Erzählerin dar. Das Warten der Krähe verweist laut Nolte allerdings auf etwas Neues, auf jemand anderen und bedeutet die Hoffnung der Erzählerin auf eine menschliche Beziehung, die außerhalb patriarchaler Gewaltverhältnisse steht und auf Liebe beruht. Die Erzählerin wünscht sich nach Jahren der Einsamkeit wieder eine Beziehung zu Menschen (Nolte 1992: 71).

Allerdings ist die weiße Krähe nicht zwangsläufig mit der Hoffnung auf eine neue reine Beziehung gleichzusetzen. Die weiße Krähe kann auch als ein Wesen mit einem ähnlichen Schicksal interpretiert werden, das der Erzählerin Mut zum Weitermachen geben kann, indem sie alleine in der Welt bleibt. Dieser These widerspricht aber Stefan Herbrechter, wenn er der Ansicht ist, dass sich die Erzählerin für die Albino-Krähe noch eine andere weiße Krähe im Wald wünschte und hoffte, dass sie sich finden und zusammenleben können. In dieser Hoffnung der Erzählerin sieht auch Herbrechter die Sehnsucht nach einem Gefährten (Herbrechter 2014: 51). Christof Laumont verortet zwischen der Erzählerin und der weißen Krähe eine große Verwandtschaft und behauptet ferner auch, dass die Albino-Krähe einsam und traurig sei (Laumont 2000: 151). Viele namhafte ForscherInnen haben den Gedanken zum Ausdruck gebracht, dass die weiße

Krähe und die Erzählerin viele Gemeinsamkeiten aufweisen: Alle sind sich darin einig, dass beide einsam und ausgestoßen sind und sich beide dem Schicksal entgegenstellen müssen, wahrscheinlich lediglich mit dem Unterschied, dass die weiße Krähe keine Ahnung hat, warum sie ausgestoßen ist.²³

²³ vgl. Haushofer 2001: 229

4. Filmanalytische Beobachtungen

Im folgenden Kapitel möchte ich mich ausgewählten Sequenzen aus dem Film widmen, die entweder inhaltlich wichtig sind oder die filmisch sehr bemerkenswert dargestellt werden. Zuerst wird die filmische Gestaltung der Wand beschrieben, weiters wird der Jagd besondere Aufmerksamkeit eingeräumt, welche der Erzählerin widerwärtig ist. Mit dieser Szene ist auch die Symbolik des gefrorenen Herzens verbunden. Weiter wird die filmische Darstellung und Bedeutung des Gitters im Fenster näher erläutert. Ein Kapitel wird auch der Technik und ihrer Bedeutung gewidmet. Letztlich wird sodann auch noch die bedeutende Szene mit dem am Ende auftauchenden Mann eingehender analysiert.

4.1 Entstehung der Wand

Die Entstehung der Wand wird im Film angedeutet. Die Erzählerin ist nur mit dem Hund Luchs alleine im Jagdhaus. Hugo und Luise sind noch nicht aus dem Dorf zurückgekommen. Die Hauptprotagonistin will nicht mehr auf ihre Rückkehr warten und geht schlafen. Beim Einschlafen wird ihr Gesicht detailliert gezeigt. Dann richtet sich die Kamera auf die Landschaft, dabei schwankt die Kameraeinstellung von der „Totale“ zu „Weit“ (Faulstich 2002:17). Der Ton am Anfang dieser Szene ist zunächst sehr leise, wird aber immer stärker. Es handelt sich um einen geheimnisvollen, metallischen, depressiven Klang. Am Ende hört man noch ein Hämmern im Hintergrund. Die Situation kulminiert, als die Kamera wieder auf die Erzählerin gerichtet ist. Die Einstellungsgröße der Kamera ist detailliert, wir sehen ihr Gesicht mit dem Detail auf ihre Augen. Der sich steigernde Ton erreicht sein Höhepunkt, wodurch symbolisiert wird, dass der dramatische Prozess, der in der Nacht stattfand, abgeschlossen ist. In diesem Moment wacht auch die Ich-Erzählerin auf. Um die Szene etwas zu „entdramatisieren“, hören die ZuschauerInnen nun Luchs winseln. Dabei ist die Kamera immer noch auf die Augen der Erzählerin gerichtet.

Dann steht die Hauptfigur auf, wodurch den ZuschauerInnen das Gefühl vermittelt wird, dass die Situation nicht so schlimm sein kann, wie es die Szene vorher angedeutet hat.²⁴

4.2 Die Jagd

Wie bereits erwähnt, jagt die Erzählerin nur für ihren eigenen Bedarf, im Unterschied zu den Männern und anderen Jägern, die häufig töten, so lange es etwas zu töten gibt. Im Film wird die Stellung der Erzählerin zur Jagd in einer Szene sehr eingehend beschrieben. Im Roman steht geschrieben, dass sich die Erzählerin immer in einen Menschen verwandelt, wenn sie das blutige Geschäft der Jagd betreibt. Die Erzählerin gibt oft zu verstehen, wie sehr es ihr zuwider ist, das Wild zu erschießen und trägt dieses Ereignis auch nie wie alle anderen in ihren Kalender ein. In einer besonders bemerkenswerten Szene schießt die Erzählerin ein Reh. Das Reh stirbt langsam und offenkundig ist es ein qualvoller Tod. Den ZuschauerInnen wird das Sterben des Rehs gezeigt, welches mit den Blicken auf die Erzählerin ergänzt wird. Zuerst wird die Erzählerin mit der Einstellungsgröße „Groß“ gezeigt, später dann schon detailliert. Die Erzählerin schaut direkt in die Kamera. Durch diese Einstellung werden die ZuschauerInnen direkt angesprochen, sie werden direkt in die Handlung einbezogen. Die Nachricht, wie sehr das Töten der Erzählerin zuwider ist, ist direkt an die ZuschauerInnen gerichtet.²⁵ Als das Reh tot ist, wendet die Erzählerin den Blick ab. Dadurch wird den ZuschauerInnen noch intensiver vermittelt, wie sehr sie sich für ihre Tat schämt. Um das Wahrnehmen des Widerstandes gegenüber der Jagd und dem Töten zu verschärfen, ist die Beleuchtung in der Szene mit dem Fokus auf die Erzählerin dunkel. Die Dunkelheit soll bei den Zuschauern offensichtlich die Gefühle der Trauer und der Unzufriedenheit hervorrufen.²⁶

Mit der Jagd und ihren Gefühlen hängt auch eng die Szene mit dem gefrorenen Herzen zusammen. Einmal hängt die Erzählerin das Herz eines getöteten Rehs auf einem Hacken am Dachboden auf. Das gefrorene Herz kann naheliegenderweise als Symbol für die Gefühle der Protagonistin wahrgenommen werden, welche auch „gefroren“ sind. Durch

²⁴ [Die Wand 0:08:51 – 0:10:15]

²⁵ Die Screenshots des Rehs und der Erzählerin sind zur besseren Veranschaulichung als Anhang 4 beigelegt.

²⁶ [Die Wand 0:44:48 – 0:46:27]

das Leben im Wald hat sie sich selbst und ihre Stellung zu den Menschen verändert, ihre Gefühle sind anders und genau das wird auch durch das gefrorene Herz symbolisiert. Die Erzählerin meint in dieser Szene, sich krank zu fühlen, wobei es sich um eine Reaktion auf das Töten handeln kann. In Verbindung zu dieser Aussage kann das gefrorene Herz auch die Erzählerin selbst darstellen, da sie den Gefühlen und der Stimme ihres Herzens nicht zuhören darf, um zu überleben. Sie musste ihre Gefühle ausschalten, um kaltblütig töten zu können.²⁷ Diese Szene wird im Film „*Die Wand*“ im Übrigen sehr exakt nach der Romanvorlage gestaltet (Haushofer 2001: 128).

4.3 Das Gitter

In Hinblick auf den Film „*Die Wand*“ ist hervorzuheben, wie der Regisseur Pölsler mit kleinen Details spielt. Ein Beispiel hierfür ist, wie Pölsler das Gitter in einem Fenster im Jagdhaus filmisch darstellt. Wenn man dieses filmanalytisch genauer unter die Lupe nimmt, wird klar, dass das Gitter in zwei Szenen von herausregender Bedeutung ist.

In der ersten Szene handelt sich um einen Zeiteinsatz. Die Erzählerin erzählt über einen Tag aus der Vergangenheit, die Zuschauer sehen sie aber in der Gegenwart. Der Screenshot aus dem Film zu dieser Szene ist im Anhang zu finden.²⁸ Der Kamerablick ist von hinten auf das Jagdhaus gerichtet. Der Zuschauer sieht das Fenster mit dem Gitter und hinter dem vergitterten Fenster steht die Erzählerin, die nach draußen schaut.²⁹ Im Gitter in diesen Szenen ist unschwer ein Symbol für das Gefängnis zu entdecken, in dem die Erzählerin eingesperrt ist. Aus der filmischen Sicht ist auch der Moment des Zeitwechsels interessant. Die Erzählerin geht mit dem Hund Luchs aus dem Haus, wahrscheinlich um einen kleinen Spaziergang zu machen. In dieser Szene, die in Wirklichkeit schon in der Vergangenheit liegt und über die jetzt nachträglich erzählt wird, ist der Blick der Erzählerin hinter dem vergitterten Fenster aus der Gegenwart heraus auf die Vergangenheit gerichtet. Entsprechend der filmischen Darstellung blickt die Erzählerin direkt in die Vergangenheit, nämlich auf sich selbst. Auf die ZuschauerInnen kann diese Szene auch melancholisch wirken. Die Erzählerin blickt aus der dunklen, traurigen Kammer in eine

²⁷ [Die Wand 01:05:50 – 01:07:30]

²⁸ Ein Screenshot ist zur besseren Veranschaulichung als Anhang 5 beigelegt

²⁹ [Die Wand 0:23:01 – 0:23:23]

deutlich freundlichere Vergangenheit, in der sie den Hund Luchs noch hatte und vom schrecklichen Ereignis mit dem plötzlich auftauchenden Mann noch nicht frustriert war.³⁰ Schriftlich wird diese Szene im Roman „*Die Wand*“ nur vergleichsweise grob beschrieben, denn es wird nur die Erinnerung an diesen Tag beschrieben (Haushofer 2001: 25), filmische Darstellung ist in diesem Fall detaillierter. Die „Vergangenheit“ wird filmisch mit positiven Farben gezeigt: die Sonne scheint und alles ist hell erleuchtet. Der Bedeutung von Licht im Film hat sich Knut Hickethier eingehender gewidmet. Hickethier hält fest:

„Jede Raumdarstellung ist durch das Licht geprägt. [...] Auch für die Darstellung des Menschen im Raum spielt das Licht eine entscheidende Rolle, weil die Beleuchtung unterschiedliche Stimmungen erzeugt und diese als Eigenschaften einer Situation oder auch eines Charakters verstanden werden. Die Ausleuchtung des Raums setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. Sie gibt vor, was wir von diesem Raum sehen, sie verändert ihn“ (Hickethier 2012: 77).

In der Verfilmung von „*Die Wand*“ wird intensiv mit Beleuchtung gearbeitet. In Anlehnungen an die Ausführungen von Hickethier, der die Wichtigkeit des Lichtes beschreibt, kann man im Film „*Die Wand*“ anhand dieses Wissens verschiedene Szenen besser erschließen und begreifen. Zum Beispiel in der bereits erwähnten Szene mit dem Gitter und dem Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit, spielt das Licht eine Schlüsselrolle.

Die zweite Szene, in der das Gitter wichtig ist, kommt am Ende des Filmes vor. Die Erzählerin endet ihren Bericht und spricht darüber, dass dies noch kein Ende ist, dass alles weiter geht und dass sie immer weiter machen muss, obwohl sie den Stier und den Hund Luchs verloren hat. Dabei ist die Kamera wieder von außen nach innen gerichtet. Die ZuschauerInnen sehen die Erzählerin wieder hinter dem vergitterten Fenster wie in der oben eingehend analysierten Szene. Diesmal nähert sich die Kamera der Erzählerin. Durch diese Annäherung verschwindet das Gitter. Die Erzählerin spricht über das Weitermachen; durch ihre Entschlossenheit „verschwindet“ das Gitter. Da die Hauptprotagonistin wieder direkt in die Kamera schaut, zeigt sie den ZuschauerInnen, dass sie sich ihrem Gefängnis und ihrem neuen Leben entgegensetzt hat und nicht aufgeben will.³¹

³⁰ [Die Wand 0:23:01 – 0:23:23]

³¹ [Die Wand 01:37:13 – 01:37:53]

4.4 Die Technik

Bei einer genaueren Analyse vom Roman und der Verfilmung *„Die Wand“* ist ferner auch die Darstellung der Technik erwähnenswert, die im Vergleich zwischen Film und Roman kleine Unterschiede aufweist. Im Roman wird die Technik oft als etwas Überschüssiges und nicht mehr Brauchbares thematisiert. In der Verfilmung wird die Technik ebenso dargestellt, die Gestaltung weist aber kleine Unterschiede auf. Das Radio, über das die Erzählerin verfügt, funktioniert nach der „Katastrophe“ nicht, obwohl sich die Erzählerin über jede Art der Musik freuen würde (Haushofer 2001: 22). Eine größere Bedeutung hat das Auto, das im Roman und in der Verfilmung anders dargestellt wird. Ferner werden in der Verfilmung im Gegensatz zum Roman mehrere „technische Errungenschaften“ gezeigt.

Das Auto, mit dem die Erzählerin gemeinsam mit Hugo und Luise zum Jagdhaus kommt, bleibt dadurch, dass Hugo und Luise zu Fuß in das Dorf gegangen sind, beim Jagdhaus. So wird es im Roman beschrieben und ebenso in der Verfilmung dargestellt. Die weitere Darstellung des Autos im Roman und Film unterscheidet sich jedoch. Im Film *„Die Wand“* sagt Hugo der Erzählerin, dass die Schlüssel stecken. Wenn sie noch ins Dorf kommen wolle, solle sie das Auto nehmen.³² Dem Roman ist diese Szene nicht zu entnehmen, später wird sogar beschrieben, dass die Erzählerin nicht gerne Auto fährt. Auch wenn den Mut aufgebracht hätte, hätte sie keine Schlüssel zur Verfügung gehabt, da Hugo sie ins Dorf mitnahm (Haushofer 2001: 35). Im Film *„Die Wand“* fährt die Erzählerin zumindest einmal mit dem Auto. Als sie das Auto fährt, hören wir sogar ein Lied, wahrscheinlich aus dem Radio oder von einer Kassette, die im Autoradio steckt. Dieses Lied kann man auch am Anfang vernehmen, als die Reisenden auf dem Weg zum Jagdhaus sind. Man kann aber nicht feststellen, ob die Erzählerin wirklich Radio hört, oder ob es nur ein musikalischer Hintergrund im Film ist. Die Erzählerin sieht plötzlich ein Auto, das sich hinter der Wand befindet. Die Tatsache, dass das Auto hinter der Wand ist, stellt die Erzählerin erst fest, als sie mit voller Geschwindigkeit in die Wand stößt. Den ZuschauerInnen wird dann ein Blick auf die Erzählerin und das kaputte Auto vermittelt. Die Einstellungsgröße dabei ist „Weit“. Der Blickwinkel geht vom fremden, leeren Auto hinter der Wand aus. Die Erzählerin lehnt sich an die Wand, während sich neben ihr das

³² [Die Wand 0:06:00]

zerstörte Auto befindet. Das Bild wirkt auf die ZuschauerInnen traurig, denn obwohl die unsichtbare Wand nicht zu sehen ist, sehen die ZuschauerInnen ihre tragische und mächtige Wirkung.³³

Bemerkenswert ist ferner die Darstellung des Kranes, der nur in der Verfilmung vorkommt. Es handelt sich um ein Beispiel aus dem Bereich der Technik, das im Roman „*Die Wand*“ nicht thematisiert wird. Allerdings findet sich im Roman „*Die Wand*“ eine Stelle, zu welcher diese filmische Darbietung gehört. Im Roman ist die Erzählerin auf einem Entdeckungsspaziergang, sie hat Angst, mit dem Hund Luchs wieder gegen die Wand zu stoßen, deshalb streckt sie vor sich einen Stock aus. Als sie in die Wand stößt, sieht sie außer dem Wald nichts (Haushofer 2001: 55). In der Verfilmung wird die Szene genauso dargestellt, allerdings mit dem Unterschied, dass sich hinter der Wand ein Kran befindet, der einen Wagen mit Holz belädt.³⁴

Die Bedeutung der Technik für die Menschen wird sowohl im Roman als auch in der Verfilmung vergleichsweise intensiv erörtert. Die Technik bedeutet nach der Katastrophe nichts mehr. Vor der Katastrophe wurde die Technik nicht nur als Gebrauchsgegenstand betrachtet, nach der Beschreibung der Erzählerin wurde sie sogar zu einem Götzen gemacht. Schließlich drückt die Erzählerin ihre Vorstellung über die Technik hinter der Wand aus. Die Hauptfigur beschreibt, wie die Erde plötzlich leer und tot aussieht, wo ab und zu ein „toter“ Mensch zu Boden fällt. Da die Erzählerin im Wald Hugos Auto hat, das sie aber nicht benutzen kann, wird es zu einem Haus der Tiere, das schließlich von Pflanzen überwachsen wird. Die Erzählerin beschreibt das Aussehen des Autos in den verschiedenen Jahreszeiten – besonders im Frühling und im Sommer ist es schön, wenn die Blumen blühen, im Winter gefällt ihr die „Schneehaube“. Das Auto im Wald wird zu einem Heim für Tiere im Gegensatz zu den Autos in der Stadt, in denen laut der Erzählerin keine Tiere leben können (Haushofer 2001: 202).

Im Film wird diese Szene nicht dargestellt. Es wurde bereits erwähnt, dass die Erzählerin im Film mit dem Auto gegen die Wand gefahren ist. Filmisch wurden die Technik und technische Gegenstände und Hilfsmittel mehrmals nur als Gebrauchsmittel dargestellt. Die Technik wird aber weder im positiven noch im negativen Sinne thematisiert. Im Gegensatz zu der Verfilmung findet man im Roman gleich an mehreren

³³ [Die Wand 0:28:49 – 0:30:24]

³⁴ [Die Wand 0:38:24 – 0:41:17]

Stellen Werturteile zur Technik, über ihre Bedeutung vor der Katastrophe und ihre vollkommene Bedeutungslosigkeit in der Zeit hinter der Wand (vgl. Haushofer 2001: 35; 202-204).

4.5 Der Mann

Eine der wichtigsten Stellen im Film ist die Szene mit dem Mann, die sehr emotional gedreht wurde. Die Szene beginnt mit dem Blick auf die den Bericht schreibende Erzählerin. Sie schaut nicht direkt in die Kamera, die ZuschauerInnen sehen in ihren Augen Trauer und teilweise auch Unverständnis. Dann steht sie auf, ihre schnelle Bewegung verleiht der Szene eine Dynamik, durch die den ZuschauerInnen klar ist, dass etwas passiert ist. Die Filmmusik unterstreicht die Dramatik noch weiter. Die Erzählerin erinnert sich an das, was passiert ist und sieht das Geschehene vor ihrem inneren Auge.³⁵

Dass es sich dabei um Erinnerungen handelt, wird mit der Musik betont. Die ZuschauerInnen hören keine Geräusche aus der Szene, nur unbestimmte Töne, die auch deutlich langsamer sind, als die Handlung, welche die ZuschauerInnen sehen. Dadurch wird die Handlung emotional aufgeladen. Die noch nichts ahnende Erzählerin befindet sich mit dem Hund Luchs auf der Rückkehr vom Jagdhaus. Dieser bemerkt, dass etwas nicht stimmt. Dabei konzentriert sich die Kamera detailliert auf die Augen des Hundes. Luchs läuft zu der Alm und die Erzählerin folgt ihm. Der Blick auf die sich erinnernde Erzählerin in der dunklen Kammer unterstreicht die Dramatik. Die Kamera blickt in die Vergangenheit, die ZuschauerInnen sehen die Berge und von Blut schmutzige Hände mit einer Axt.³⁶ Dann wird wieder die Erzählerin in der Gegenwart, die Musik wird dabei immer dramatischer. Der Mann tötet den Stier mit einer Axt und kämpft mit dem Hund. Die Kamera vollzieht einen Schwenk, sodass die ZuschauerInnen kein klares, detailliertes Bild von der Situation bekommen. Die Erzählerin erreicht die Alm und sieht das Gräuel, das da passiert. Sie läuft los, um die Waffe zu holen und in diesem Moment ändert sich auch die Musik langsam. Zu den dramatischen Geräuschen beginnen auch Geigen zu spielen. Die Geigen werden immer lauter und die Geräusche ändern sich und erinnern jetzt

³⁵ [Die Wand 01:27:39 – 01:32:11]

³⁶ Die Screenshots des Hundes Luchs, der Erzählerin und des Mannes sind zur besseren Veranschaulichung als Anhang 6 beigefügt

an einen Herzschlag. Der Ton im Film „*Die Wand*“ klingt nun melancholisch und die ZuschauerInnen bekommen dadurch das Gefühl, dass etwas endet und nicht mehr wieder gut gemacht werden kann. Auch die Schnitte und Sprünge zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart veranschaulichen, dass die Erzählerin das Geschehene nicht mehr wieder rückgängig machen kann. Bereits bevor die Erzählerin die Waffe holt, sind sowohl der Stier als auch der Hund Luchs tot. Die Erzählerin erschießt den Mann, der den Stier und den Hund Luchs getötet hat; mit dem Schuss hört auch die Musik abrupt auf.

Schlussfolgerung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, das Leben von Marlen Haushofer näher zu beleuchten und den Roman „*Die Wand*“ und seine Verfilmung zu analysieren. Der theoretische Teil wird dementsprechend dem Leben von Haushofer und ihrem Roman „*Die Wand*“ gewidmet. Es wurde dabei auch wiederholt auf die Verbindung zwischen der Erzählerin aus dem Roman „*Die Wand*“ und Haushofer hingewiesen. Im praktischen Teil der Arbeit werden der Roman und seine Verfilmung näher beschrieben und analysiert, wobei der Schwerpunkt auf der Tiersymbolik liegt. Es werden auch die Verbindungen zwischen den für die Analyse ausgewählten Tieren, ihrer Symbolik im Roman und im Film und zu Haushofer gesucht. Schließlich werden ausgesuchte Szenen aus dem Film näher erläutert, um die Analysen und Interpretationen abzurunden.

Der theoretische Teil dieser Masterarbeit hatte zum Ziel, ein Bild von Marlen Haushofer und ihrem Leben zu vermitteln. Im Entstehungsprozess der Arbeit wurde festgestellt, dass die Verbindungen zwischen Haushofer und ihren Werken größer sind, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Deshalb galt das Hauptaugenmerk denjenigen Ereignissen, welche auf den Roman „*Die Wand*“ bezogen sind. Auch die Verknüpfung zwischen den einzelnen Werken ist bemerkenswert. Die Hauptfiguren in Haushofers Werken haben häufig gemeinsame Merkmale und sie „wachsen“ gleichermaßen auch mit der Erzählerin. Die Erläuterung aller Verbindungen und Zusammenhänge würde den Rahmen dieser Masterarbeit jedoch sprengen, sodass der Versuch unternommen wurde, die wichtigsten Aspekte herauszuarbeiten.

Im praktischen Teil werden die Interpretation und die Analyse des Romans und der Verfilmung zueinander in Beziehung gesetzt. Es wird nicht nur die Tiersymbolik erläutert, sondern auch auf einige wichtigen Szenen im Film hingewiesen, die für eine angemessene Interpretation und das richtige Deuten des Dargestellten wichtig sind. Es handelt sich dabei oft um scheinbare Kleinigkeiten, die jedoch eindeutig auf größere Zusammenhänge hindeuten oder die Gefühle der ZuschauerInnen sehr bewusst in eine vom Regisseur intendierte Richtung lenken. Als ein vorbildliches Beispiel kann man die filmische

Darstellung des Gitters nennen, die den ZuschauerInnen die Welt als ein Gefängnis darstellt, das aber durch die Entschlossenheit der Erzählerin an Bedeutung verliert.³⁷

Die Analyse der Tiersymbolik hat zum Ergebnis geführt, dass die Tiere wesentlich dazu beitragen, die Lage der namenlosen Erzählerin hinter der Wand darzustellen. Die Bedeutung der für die Analyse herangezogenen Tiere ist sowohl in Hinblick auf die Erzählerin als auch in Bezug auf Haushofer als groß einzuschätzen.

Bei der Analyse der Symbolik der Katze und im Vergleich der Katze im dem Roman und in der Verfilmung hat sich gezeigt, dass die Bedeutungen, die der Katze als einem Symbol gegeben werden, die Erzählerin sowohl im Roman als auch in der Verfilmung näher beschreiben können. Besonders der Bezug zwischen der Katze als ein Symbol der Weiblichkeit und der erotischen Anziehungskraft ist als ein starker Kontrast zum Leben der Erzählerin zu betrachten, welche die Merkmale der Weiblichkeit hinter der Wand mit der Zeit verliert. Als mangelhaft kann man in der Verfilmung das Weglassen des Katers Tiger betrachten. Da es sich um ein weiteres Wesen männlichen Geschlechts handelt, das die Erzählerin hinter der Wand länger begleitet, könnte seine nähere Analyse auch von größerer Bedeutung sein. Weil der Kater Tiger nur im Roman auftritt, wurde er in dieser Arbeit jedoch nicht ausführlich thematisiert.³⁸

Die Einschätzung der weißen Krähe lässt unterschiedliche Deutungen zu. Die Beziehung der Krähe zu der Erzählerin ist nicht eindeutig zu interpretieren. Die Vorstellung davon, wie die Erzählerin – wenn sie den Bericht nicht mehr schreiben kann – weiterlebt, kann bei den ZuschauerInnen unterschiedlich sein. Jeder kann sich nicht nur auf der Grundlage des Auftauchens der weißen Krähe eine andere Meinung dazu bilden. Mögliche Interpretationsvorschläge von ForscherInnen wie Brandtner oder Nolte, die behaupten, dass die weiße Krähe auch wie die Erzählerin ausgestoßen sei und dabei gleichzeitig nach einer neuen Beziehung sehne, wurden in einem selbständigen Kapitel näher erläutert (vgl. Brandtner, 2012: 46 und Nolte: 1992:71).³⁹ Es liegt aber die Schlussfolgerung nahe, dass die Erzählerin in der ausgestoßenen weißen Krähe eine Hoffnung auf das Weitermachen und Überleben sieht. Diese These wird durch die schon erwähnte Darstellung des Gitters noch weiter unterstützt.

³⁷ vgl. das Kapitel „Das Gitter“ in der vorliegenden Arbeit, s. 43 - 44

³⁸ vgl. die Kapitel „Die Katze im Roman und der Verfilmung“ und „Die Katze als Symbol“ in der vorliegenden Arbeit, s. 27 - 31

³⁹ vgl. das Kapitel „Die Krähe als Symbol“ in der vorliegenden Arbeit, s. 38 – 40

Im Rahmen der näheren Analyse der Symbolik des Hundes konnte festgestellt werden, dass der für die Erzählerin wichtiger Hund im Roman und in der Verfilmung recht eindeutig die Bedeutung eines „Gatten“ hat. Durch diese Erkenntnis übersteigt der Hund Luchs die dem Hund im Allgemeinen zugeordnete Symbolik des treuen Wächters, da der Hund im Roman und in der Verfilmung nicht nur als ein Tier wahrgenommen werden kann, sondern auch als ein Mensch und als männlicher Begleiter der Erzählerin.

In der Suche nach einem möglichen Zusammenhang zwischen der Symbolik der Kuh und der Erzählerin, bzw. der Autorin des Romans konnten nur wenig bemerkenswerte Ergebnisse zu Tage befördert werden. Die Kuh erfüllt im Roman und in der Verfilmung die Rolle der Nähmutter. Bei der Kuh als Nähmutter handelt es sich auch um eine weithin verbreitete Erklärung der Symbolik der Kuh. Als bemerkenswert kann hingegen die Verbindung zwischen dem Stier und der Erzählerin, bzw. der Autorin angesehen werden. Dem Stier wird im Allgemeinen die Symbolik des Erotischen und Dämonischen zugeschrieben. Da Haushofer bekanntlich im Internat sehr streng katholisch erzogen wurde, wurde sie aller Wahrscheinlichkeit noch auch eher prüde, wenn nicht sogar alles Sexuelle tabuisierend und herabwürdigend erzogen. Auch viele ForscherInnen zum Leben und Werk Haushofers behaupten, dass die Erziehung im Internat Haushofers Haltung zu den Männern und zur Erotik stark beeinflusste und dass der Aufenthalt im katholischen Internat den Grundstein für ihre spätere feministisch: bzw. vorfeministisch orientierte Grundeinstellung gewesen ist (Venske 1987: 103). Als ein Beleg für diese Grundeinstellung kann abschließend noch der Umstand angeführt werden, dass am Ende des Romans und der Verfilmung nur eine Frau und andere weibliche Wesen übrig bleiben, alle männlichen Wesen aber entweder weggelaufen sind oder getötet wurden.

Die vorliegende Masterarbeit kann auch als eine Einführung zu den Werken von Marlen Haushofer und vor allem zu ihrem Roman „*Die Wand*“ angesehen werden. Die Arbeit soll ein Interpretationsanstoß sein, der beim besseren Begreifen des ganzen Werkes von Haushofer helfen soll. Das Werk von Haushofer ist in jedem Fall sehr bemerkenswert und sollte – nicht nur in Österreich – mehr gelesen werden.

Resümee

The topic of this master thesis is Marlen Haushofer, her novel „The Wall“, as well as its subsequent filmization. Marlen Haushofer is a distinguished austrian novelist and her works are an important part of Austrian culture. This master thesis is split into two major parts. The theoretic part addresses the life of the novelist, while taking the autobiographic aspect of her novels into special consideration. The second, practical part, concerns itself with the novel and its filmization with a special emphasis on the animal symbolism in both. The cat, dog, cow and crow were chosen for a detailed analysis. In the chapters which focus on animal symbolism, the connection of the animals to either the author or the plot of the novel or movie is addressed. In the final chapters of the thesis a few select scenes of the movie are analysed, either due to their high cinematic quality, or their importance for interpreting the plot.

Literaturverzeichnis

A) Primärliteratur

Haushofer, Marlen: *Die Wand*. München: DTV, 2001.

B) Sekundärliteratur

Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. München: Droemer Knauer, 1989.

Bohnenkamp, Anne: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Brandtner, Andreas; Kaukoreit, Volker: *Marlen Haushofer. Die Wand*. Stuttgart: Reclam, 2012.

Brüns, Elke: *Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998.

Bunzel, Wolfgang: Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben. In: Bosse, Anke, Ruthner, Clemens (Hrsg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...* Tübingen: A. Francke, 2000.

Butzer, Günter, Jacob, Joachim: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Carl Ernst Poeschel, 2012.

Gast, Wolfgang: *Film und Literatur. Grundbuch*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1993.

Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmung –Themen, Texte, Interpretationen*. Bamberg: C.C Buchners, 1999.

Frei Gerlach, Franziska: *Schrift und Geschlecht: feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

Hartlaub, Geno: Tagebuch der Einsamkeit. In: Brandtner, Andreas (Hg.): *Marlen Haushofer. Die Wand*. Stuttgart: Reclam, 2012.

Herbrechter, Stefan: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“: Ökographie in Marlen Haushofers „*Die Wand*“. In: Rossini, Manuela (Hg.): *Animal Traces/Tierspuren/Traces animales*. Köln: Böhlau, 2014.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2012.

Koch, Susanne: *Literatur – Film – Unterricht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Kunisch, Hermann: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Band 1, A-J*. München: Nymphenburger, 2003.

Krisper, Marlene: *Das ordentliche Leben der Marlen Haushofer. Ein Essay*. Steyer: Ennsthaler, 2009.

Laumont, Christof: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus. In: Bosse, Anke, Ruthner, Clemens (Hrsg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...* Tübingen: A. Francke, 2000.

Lorenz, Dagmar C.G.: „Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich“ In: *Modern Austrian Literature* vol. 12, ³/₄, 1979, 171 – 191.

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/New York: Waxmann, 1992.

Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1997.

Polt-Heinzel, Evelyne: Marlen Haushofers Roman „*Die Wand*“ im Fassungsvergleich. In: In: Bosse, Anke, Ruthner, Clemens (Hrsg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...* Tübingen: A. Francke, 2000.

Rußeger, Arno: „Nulla dies sine kinema. Eine kleine Einführung in die Filmanalyse in sechs Abschnitten“. In: Wintersteiner, Werner (Hrsg.): *Film im Deutschunterricht. ide* (= *Informationen zur Deutschdidaktik*), Heft 4. Innsbruck: Studien Verlag, 2003.

Schmidjell, Christine: Zur Werkgenese von *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: Bosse, Anke, Ruthner, Clemens (Hrsg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtselfeln...* Tübingen: A. Francke, 2000.

Stephan, Inge, Venske, Regula, Weigel, Sigrid: *Frauenliteratur ohne Tradition?* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1987.

Schweikert, Uwe: Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „*Die Wand*“. In: Duden, Anne (Hg.): *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer.* Frankfurt: Neue Kritik, 1986.

Strigl, Daniela: *Wahrscheinlich bin ich verrückt... Marlen Haushofer – die Biographie.* Berlin: Ullstein, 2007.

Studer, Liliane: *Die Frau hinter der Wand.* München: Econ Ullstein List, 2000.

Venske, Regula: „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...“ Marlen Haushofer. In: Stephan, Inge, Venske, Regula, Weigel, Sigrid: *Frauenliteratur ohne Tradition?* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1987.

C) Internetquellen

http://www.imdb.com/title/tt1745686/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm abgerufen am 13.3.2015 um 15:23

<http://diestandard.at/2000017682221/Marlen-Haushofer-Schriftstellerin-am-Kuechentisch> abgerufen am 20.6. um 17:40

D) Filmographie

Pölsler, Julian: *Die Wand.* D/Ö, 2012

Anhang

Anhang 1

Screenshot; Die Wand, 0:58:18



Anhang 2

Screenshot; Die Wand 0:26:37



Screenshot; Die Wand, 0:26:51



Screenshot; Die Wand, 0:26:53



Anhang 3

Screenshot; Die Wand, 0:00:32



Anhang 4

Screenshot; Die Wand, 0:45:28



Screenshot; Die Wand, 0:45:33



Anhang 5

Screenshot; Die Wand, 0:23:13



Screenshot; Die Wand, 0:23:18



Anhang 6

Screenshot; Die Wand, 01:28:36



Screenshot; Die Wand, 01:28:53



Screenshot; Die Wand, 01:29:17

