Nick Büscher

Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut

Es ist ein merkwürdiges Gefühl, für Mäuse zu schreiben.
(Marlen Haushofer, *Die Wand*)

1 Prekäres Schaffen und Archivieren oder: Die literarische ‚Nische‘ der Schriftstellerin Marlen Haushofer

Es ist ein besonderes Unterfangen, sich der Thematik ‚Archiv und Literatur‘ im Jahr des 100. Geburtstages und 50. Todestages der oberösterreichischen Schriftstellerin Marlen Haushofer (1920–1970) zu widmen, fällt doch ein Blick auf die aktuelle Nachlasssituation Haushofers ernüchternd aus, wie bereits Daniela Strigl (vgl. 2008, 11) feststellt: Teile des Nachlasses, vorwiegend das Manuskript eines der prominentesten Texte, *Die Wand*, werden im Österreichischen Archiv für Literatur in Wien verwahrt, die sogenannten Kinderbücher wie *Himmel, der nirgendwo endet* sind im StifterHaus in Linz untergebracht, während ein Großteil des Nachlasses, dessen Umfang nicht abzuschätzen ist, sich im Privatbesitz von Sybille Haushofer befindet. Zersplittert und fragmentarisch erscheint somit der literarische Nachlass, der ein Nachlass in Teilen ist und sich dem unermüdlichen Bestreben des Archivars wie der Literaturwissenschaft, sich einen Überblick verschaffen, systematisieren und wissenschaftlich daran arbeiten zu wollen, entzieht.¹ In Anbetracht der aktuellen Nachlasssituation musste der Anspruch, anlässlich des ‚Haushoferjahres‘ 2020 eine Ausgabe des Gesamtwerks vorlegen zu können, ein gut gemeinter, aber wenig realistischer Vorsatz bleiben.

Versucht man, diese nicht nur im Sinne des archivarisches Anspruchs präkäre Nachlasssituation zu erfassen, so zeigt der biografische Hintergrund des literarischen Schaffens Haushofers, dass die Schriftstellerin sich zeitlebens ihre

¹ Das Archiv wird mit Marcel Lepper und Ulrich Raulff allgemein begriffen als „Institution, die über die Aufbewahrung authentischer Dokumente wacht, solche anzulegen und zu beglaubigen ermöglicht, solche aus dem öffentlichen Verkehr zieht und dadurch für den faktischen oder rechtlichen Zweifelsfall vorhält“ (Lepper und Raulff 2016, 1). Die Übergabe des Nachlasses in ein Literaturarchiv ist laut Detlev Schöttker vom „Unsterblichkeitswunsch“ der Schriftstellerinnen und Schriftsteller getragen, „von einem Überlieferungswunsch [...], der über den eigenen Tod hinausweist“ (Schöttker 2016, 237).

literarische ‚Nische‘ suchen musste.² Im Kontrast zu anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie Adalbert Stifter, Thomas Bernhard oder Ingeborg Bachmann beschränkte sich der Platz des literarischen Schaffens zeitlich wie räumlich, musste Haushofer den familiären und beruflichen Verpflichtungen Genüge tun, um Freiheit zum Schreiben zu erhalten. Kein eigener Schreibtisch oder gar ein Arbeitszimmer diente der Schriftstellerin für das literarische Wirken, sondern lediglich der Küchentisch musste zum Schreiben herhalten, während die Manuskripte oftmals in Schulheften niedergeschrieben worden sind, wie Christine Schmidjell bezüglich der Werkgenese der *Wand* gezeigt hat (vgl. 2000, 41–58, insb. 45–46).³ Petra-Maria Dallinger hat darauf hingewiesen, dass das Arbeitszimmer als „selbstverständlicher Ort für den Arbeitsprozess“ (Dallinger 2016, 107) bei Haushofer fehlt und eher „als ein innerer Raum vorstellbar“ (Dallinger 2016, 119)⁴ ist, welcher mit Lotte Podgornik als „Spaltung“ (Podgornik 1993, 52) begriffen werden kann. So lässt sich auch insgesamt eine gewisse Parallelität zwischen der Partikularität des Nachlasses und der Schriftstellerinnenexistenz Haushofers feststellen.

Bei Haushofer lässt sich, so die These, im Schreiben als Frau ein Bewusstsein dafür feststellen, dass das eigene literarische Schaffen in bestimmten Räumen der Produktion und des Schreibens stattfindet und dass auch die Frage des Archivs und des Nachlasses im Raum steht. Das Schreiben und Schaffen der

2 Auf die biografischen Implikationen des Haushofer'schen Werkes im Kontext ihres Rollenkonfliktes als Autorin und Mutter hat bereits Elke Brüns hingewiesen (Brüns 2000, 30). Strigl betont ebenfalls, dass Haushofers Schriftstellerdasein wenig Anerkennung in ihrer Familie findet (vgl. Strigl 2008, 177 und 281) – bezeichnend ist auch die Tatsache, dass Haushofer mit der Nachlassverwaltung testamentarisch nicht ihre Familie, sondern ihren befreundeten Schriftstellerkollegen Oskar Jan Tauschinski betraute (vgl. Strigl 2008, 328). Das „Doppelleben“ (Strigl 2008, 181) von Literatur und Familie ist für Haushofer zunehmend belastend und im „Kampf um ein paar Schreibstunden“ (Strigl 2008, 218; vgl. auch 287) verlangt dies einiges Organisationsgeschick: „In der ganzen Wohnung liegen und hängen Schreibblocks, auf denen sie während der Hausarbeit Einfälle notiert. Ihre Erzählungen und Romane trägt sie in Schulhefte ein“ (Strigl 2008, 219; vgl. Judex 2010, 19). Mit Klaus Kastberger kann dies als Ausdruck eines spezifischen Nachlassbewusstseins begriffen werden, als Form der „Lesart der eigenen Papiere, die so tut, als würden diese schon jetzt der eigene Nachlass sein“, und „in einem quasi testamentarischen Akt eine Art Autorschaft und damit eine singuläre Definitionsmacht übt“ (Kastberger 2017, 415).

3 Nicht nur Schmidjell „verblüfft mit der Verwendung von Kalenderblättern die Parallelität der Handlungsweise mit jener der schreibenden Protagonistin“ (2000, 56), zeigt dies doch die Konvergenz der Schreibsituation von Autorin und schreibender Figur.

4 Ich stimme Dallinger in ihrer Einschätzung zu, dass der materielle Minimalismus im Schreiben und Schaffen Haushofers als „ironisierender Umgang mit den eigenen Fähigkeiten und ‚Produkten‘“ (Dallinger 2016, 118) zu betrachten ist und eine Form der Selbstdistanzierung darstellt. Zur prekären Schreibsituation der Schriftstellerin Haushofer vgl. Frieling 2012.

weiblichen Figuren wird durch das Changieren zwischen Bewahren und Vernichten der Schrift bestimmt, die Schreibsituationen jenseits „genuine[r] Ordnungszusammenhänge“ (Kastberger und Maurer 2016, 8)⁵ ist existenziell prekär und dem Bewusstsein der Desillusionierung des eigenen Bemühens unterworfen.⁶ Dabei zeigen sich Parallelen hinsichtlich des Wechselspiels zwischen der Sisyphusarbeit des literarischen Schaffens und Bewahrens einerseits und dem Wissen um die Vergeblichkeit des eigenen Tuns andererseits. Die von Klaus Kastberger und Stefan Maurer so bezeichnete „Werkstatt des Dichters“ (Kastberger und Maurer 2016, 7) ist der vom Leben abgerungene Schutzraum, der zur Bedingung der Möglichkeit schriftstellerischen Überlebens wird. Im Sinne Haushofers ist das Schreiben auch immer ein Schreiben über sich,⁷ ohne dass dieses notwendigerweise zu rein biografistischen Auslegungen der literarischen Texte führen muss. In Anbetracht des biografischen Hintergrunds und der konkreten Arbeitssituation der Schriftstellerin Haushofer, die ihr Schaffen Strigl zufolge bewusst als „Hausfrauenprosa“ (Strigl 2008, 241)⁸ inszenierte, zeigt bei genauerer

5 Das vergebliche archivarische Bemühen nach dem „Gesetz der Ablage“ (Kastberger 2016, 13), wie es Kastberger für Friederike Mayröcker in Form des literarischen ‚Gesamtarchivs‘ der Wohnung der Schriftstellerin aufzeigt und auch die darin enthaltene Verweigerung, sich der „Formation des Archivs“ (Kastberger 2016, 19) zu unterwerfen, zeigt sich bei Haushofer in ähnlicher Form der Verweigerung durch Vernichtung. Auf diese Art und Weise entzieht sich die Schriftstellerin biografisch wie literarisch jener „Verfügbarmacht“ (Kastberger 2016, 21) nachträglicher Sortierung, Ordnung und Klarstellung, die jedoch auch Verzerrung, Verfälschung und Unordnung bedeuten kann, und dem Gesetz des Archivs, wonach „[a]lles, was geschrieben wird, [...] heute potenzieller Teil des Literaturarchivs [ist]“ (Kastberger 2016, 22). Folgt man dieser Logik, verweigert sich der Haushofer'sche Nachlass den „Ordnungsprinzipien“ des Archivs, die laut Kastberger mit den funktionalen Zusammenhängen literarischer Produktion nichts zu tun haben und der „Topologie“ der „Werkstatt des Dichters“ und den singulären Ablage- und Ordnungsprinzipien nicht gerecht werden können (Kastberger 2017, 416); zu den Spezifika der Ordnung literarischer Nachlässe vgl. Thaler 2018, 89–101.

6 Auf diesen Zusammenhang hinsichtlich der Praxis der Schriftstellerin Haushofer, die „jene Methode praktizierte, die sie einige ihrer Figuren anwenden läßt“, weist bereits Strigl hin: „Sie führte über Jahrzehnte Tagebücher, die sie stets nur für eine gewisse Zeit aufbewahrte, um sie dann zu verbrennen“ (2008, 11; vgl. auch Strigl 2010, 137). Während sich Mayröcker mit den Mitteln der „Archivkrankheit“ (Kastberger 2017, 418) wehrt, in ihrer ‚Messie-Wohnung‘ „[d]as Archiv [...] den Körper der Autorin [überwuchert] und [sich] gleichsam selbst [schreibt]“ (Kastberger 2017, 419), reagiert Haushofer mit der Vernichtung ihres potenziellen Nachlasses und Überführung desselben in den ideellen Raum ihres Werks; in beiden Fällen ist die archivarische Unverfügbarkeit des Nachlasses das Resultat.

7 In einem Interview bekräftigt Haushofer das Schreiben als quasi-autobiografischen Prozess, da sie „nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen [schreibe]“ und ihre Figuren „abgespaltene Persönlichkeiten“ von ihr seien (Haushofer und Pablé 1986, 130).

8 Richtigerweise weist Strigl dabei auch auf den Umstand hin, dass sich darin eine ähnliche,

Betrachtung der literarischen Texte eine gewisse Konvergenz zwischen der außerhalb wie innerhalb der Fiktion vorhandenen Situation künstlerisch Schaffender im Allgemeinen wie Schreibender im Speziellen.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich eine werkbezogene Konvergenz zwischen der autorinnenbiografischen wie literarischen Verweigerungshaltung gegenüber (literatur-)archivarischen Ordnungs- und Bewahrungsbemühungen einerseits und der Vernichtung als anti-archivarischer Reflex andererseits. Letzteres kann als Akt der Selbstbestimmung verstanden werden, um sich vor der von Kastberger so formulierten archivarischen Formation des Nachlasses als „das Werk plus das Werk-Außerhalb minus dem Autor“ (Kastberger 2016, 24)⁹ zu schützen. Die Autonomie der Autorin Haushofer wie ihres Werks zeigt sich darin, sich dem Archiv als institutionellem (oder imaginiertem) Ort der systematischen Be- und Verwahrung von Literatur im weiteren Sinne zu entziehen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich Literatur in den Texten Haushofers realisiert, sodass dieselbe keiner Archivierung mehr bedarf. Literatur entgrenzt sich im Interfiktionalen der Texte zur Realität dergestalt, dass nicht die Literatur im Archiv bewahrt wird, sondern die Literatur selbst zum Archiv wird. Haushofers Literatur unternimmt dabei den Versuch, sich der eigenen Archivierung zu entziehen, indem sie das Leben archiviert und sich selbst dadurch ‚verlebendigt‘. Im Fokus der folgenden Betrachtung stehen *Die Tapetentür* (1957), *Wir töten Stella* (1958), *Die Wand* (1963), *Bartls Abenteuer* (1964), *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) und *Die Mansarde* (1969), wobei die ambivalente Haltung der schreibenden und schaffenden Figuren zur Bewahrung und Vernichtung der Schrift sowie der Subjektivität und Entgrenzung in den Mittelpunkt rückt: Nicht Literatur wird zum Teil des Archivs, sondern vielmehr wird das Leben zum Archiv der Literatur.¹⁰

wenn auch gänzlich entgegengesetzte Form von Autorinszenierung manifestiert, wie sie Ingeborg Bachmann praktiziert hat und bei Haushofer das Einschreiben in „eine[] weibliche[] Autorschaft“ und nicht das Unterwerfen unter das „Gesetz des männlichen Genie-Ideals“ bedeutet (vgl. Strigl 2008, 241); zu Selbstinszenierung und Understatement beim Schreiben von Kinderbüchern vgl. Wexberg 2010, 104–106.

9 Im Sinne Haushofers sollte der „Prozess“ des literarischen Schaffens nicht offengelegt werden und die „Geheimnisse[] des literarischen Schreibens“ (Kastberger 2016, 26) sollten nicht am Nachlass ablesbar sein, womit sich das Werk Haushofers seiner eigenen ‚Entzauberung‘ entzieht.

10 Dem Anspruch folgend, den bereits Ernst Seibert (vgl. 2004, 111) formuliert hat, dass eine Integration der sogenannten ‚Kinderliteratur‘ in das Gesamtwerk Haushofers geboten ist, wird in der Textauswahl das Œuvre Haushofers unabhängig von dieser Genrezuschreibung berücksichtigt. Unabhängig davon konstatiert Seibert für die ‚Kinderliteratur‘ „[d]as konstante Beibehalten der Kindheitsperspektive“ (2004, 112) und die Verweigerung einer konventionellen Erzählweise, sodass man insbesondere die ‚Kinderliteratur‘ Haushofers als Archiv der Kindheits Erinnerung bezeichnen kann.

2 Das Prekäre des Schreibens als Frau und des Archivierens

In Haushofers Texten ist der Schreibtisch für die weiblichen Figuren die ambivalente Projektionsfläche für das isolative wie unverfügbare literarische Schaffen. So streichelt die Protagonistin Annette in der *Tapetentür* lediglich den Schreibtisch ihres Mannes Gregor, auch für die kleine Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* besitzt der Schreibtisch des Vaters etwas Unverfügbares und Traumhaftes, ist jener Ort des Schreibens ein „Heiligtum“ (H 145), das die Mutter nie abstauben darf. Der Schreibtisch bleibt den weiblichen Figuren als Ort des künstlerischen Schaffens vorenthalten, sie müssen sich, wie die namenlose Ich-Erzählerin in *Die Wand*, mit dem Küchentisch des Jagdhauses¹¹ begnügen oder sich wie im Roman *Die Mansarde* zurückziehen in die Einsamkeit derselben, um am Zeichentisch ihr „Mansardenleben“ (M 26) führen zu können. Mit Strigl ist dies als doppelte Flucht der Protagonistin in Ertauben und das anschließende Waldexil zu betrachten, die schließlich im Rückzug zum „Zufluchtsort“ (Strigl 2008, 304) der Mansarde mündet.¹² Der Ort des künstlerischen und weiblichen Schaffens ist reduziert und prekär, begründet Markus Bundi zufolge jedoch als „Schreibort, an dem sich die Erzählinstanz [...] einrichtet“, den literarischen „Sprachraum[]“ (Bundi 2019, 35). Mit Elke Brüns können diese Orte als „Bilder der weiblichen Existenz und ihrer Behinderungen“ (Brüns 2000, 30; vgl. auch Gürtler 2012, 99) gelesen werden. Evelyn Polt-Heinzl betrachtet die Mansarde zu Recht als „eine Art exterritoriales Gehege“ (Polt-Heinzl 2010, 39),¹³ das Schutzraum und Gefängnis zugleich ist (vgl. Podgornik 1993, 67). In der *Wand* ist die Bedingung der Möglichkeit des Schreibens nichts weniger als die Isolation hinter einer gläsernen Wand, nach Christa Gürtler in der Reihung der „Metaphorisierung der Räume“ (Gürtler 2012, 99)¹⁴ des Erinnerns und Verdrängens der radi-

¹¹ Auch Haushofer schreibt ihren Roman am „Küchentisch“ (Strigl 2008, 245) in der neu bezogenen Wohnung im Taborweg in Steyr und besitzt keinen eigenen Ort des Schreibens.

¹² Auch hier zeigt sich wiederum die Ähnlichkeit des biografischen Kontextes der Schriftstellerin Haushofer und ihrer kunstschaaffenden Figur, die sich mit der bürgerlichen Existenz abgefunden und sich ein dementsprechendes Exil für ihr künstlerisches Schaffen gesucht hat (vgl. Strigl 2008, 304–305).

¹³ Laut Polt-Heinzl (vgl. 2010, 35–36) zeigt die *Mansarde* auf, wie das Nachkriegsösterreich mit den Ambivalenzen der Wiederaufbaujahre nach dem Zweiten Weltkrieg und den nicht aufgearbeiteten NS-Verbrechen umgeht.

¹⁴ Gürtler (2012, 104) setzt an der literarisch vermittelten Erinnerungskultur nach dem Zweiten Weltkrieg bezüglich traumatischer Kriegserfahrungen aus Täter- und Opferperspektive an, wobei das Schreiben der Figuren selbst bei Haushofer zum Teil einer ins Private übersetzten Erinnerungskultur wird. Hierbei fungiert die Schrift „als Erinnerungsmedium, das als Wunschvorstellung das Vergessen verspricht“ (vgl. Judex 2010, 24).

kalste Ort der Isolation und Abgeschiedenheit, jenseits dessen die Menschheit vernichtet worden ist. Dem ungeachtet gestaltet sich die Schreibsituation schwierig, sind die Notizen „spärlich“ (W 7) und ihre Erinnerung an dieselben meist trügerisch (vgl. W 236). Auch das Schreibinventar ist rudimentär: „Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. Die zarten grauen Striche schwimmen auf dem gelblichen Grund. Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier“ (W 8), bis „kein Blatt Papier übriggeblieben [ist]“ (W 276).

Auch die Tätigkeit des Schreibens und Schaffens der weiblichen Figuren ist von einem negativen Selbstbild geprägt, das Schreiben erfolgt oftmals heimlich und unter Entbehrungen. Eine bestimmte „Eintragung“ (T 61) im Tagebuch empfindet Annette selbst als Laster (vgl. T 12) und isoliert sie. Das Schreiben selbst wird zu etwas Anrühigem, sind Schriftsteller doch in Annettes Augen „raffinierte[] Lügner“ (T 93), und das Lesen ist für die bezeichnenderweise in einer Bibliothek tätigen Protagonistin „keine besondere Gabe“ (T 128). Im Schreiben und künstlerischen Schaffen liegt etwas Isolatorisches und Solipsistisches; auch wenn die namenlose Ich-Erzählerin in der *Mansarde* es beispielsweise mit ihrem Talent „zu einer gewissen Meisterschaft gebracht“ (M 21) hat, so bleibt dieses meist heimlich und die Ergebnisse des eigenen Schaffens verschwinden im Zeichentisch. Die Figur Anna befindet in *Wir töten Stella* ebenfalls, dass der einzige Mensch, der ihr einen wichtigen Brief schreiben könnte, sie selbst sei, wobei sie sich allerdings diesem Schreiben an sich selbst verweigert. Doch schreibt sie Stellas „jämmerliche Geschichte“ (WTS 10) auf und folgt damit einem Bewahrungs- und Archivierungsimpuls, da sie gegen das Vergessen anschreibt und aufschreibt, „was [sie] zu schreiben habe“ (WTS 7). Begreift man diesen „Akt des Schreibens“ mit Bundi als „das Vor-Augen-Führen einer Studie und deren Analyse in einem“, so wird das Schreiben zum archivierten Dokument der „Selbstenttarnung“ (Bundi 2019, 37–38). In ähnlicher Weise muss sich Annette im „Konflikt zwischen Erinnern/Wissen und Vergessen/Über-Leben“ (Podgornik 1993, 55) dazu „zwingen, weiterhin Aufzeichnungen zu machen“ (T 67), um dem Verblasen der Erinnerung vorzubeugen. Im Schreiben der weiblichen Figuren liegt etwas Zwanghaftes und Existenzielles, wie auch die namenlose Ich-Erzählerin der *Wand* ihre Aufgabe betont, einen „Bericht“ (W 7) zu verfassen. Dies ist „fast ein innerer Zwang“ (W 44), um nicht aufzuhören, ein Mensch zu sein, denn dieser „stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund“ (W 44): Das „Erzählen und Schreiben wird zur rettenden Möglichkeit, gegen das Verstummen zu revoltieren“ (Judex 2010, 22).

Die Protagonistin Annette stellt fest, dass es eine „Versuchung“ sei, „das Leben zugunsten von Stein, Glas und Leinwand“ (T 29) zu verachten. Das weib-

liche Schreiben bleibt dabei etwas Anrühiges und Brutales, wie auch Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* findet, die sich eine „schöne traurige Geschichte“ (H 59) ausdenkt, jedoch nach dem Aufschreiben merkt, dass sie „eine schöne lebendige Geschichte mit ihrem Bleistift umgebracht“ hat: „Alles, was in ihrem Kopf so lebendig und leuchtend gewesen ist, wird matt und grau“ (H 60). Auch die Protagonistin der *Mansarde* beschreibt die zerstörende Brutalität der Namensgebung mit dem Aufspießen und Töten: „Genau wie Schmetterlinge, die ein Sammler aufgespießt hat. Du bist ein Kohlweißling, wage nicht zu widersprechen, ich habe dich dazu gemacht. Der tote kleine Körper widerspricht nicht“ (M 194). Und so durchbricht nicht nur die ebenfalls namenlose Katze in *Die Wand* das Schreiben der Ich-Erzählerin, indem sie ihr „zart den Bleistift aus der Hand [schlägt] und [] sich auf den beschriebenen Blättern breit[macht]“ (W 107), sondern auch Kater Bartl aus *Bartls Abenteuer* entzieht sich der künstlerischen Fixierung, als die Kinder ihn malen wollen: Er gibt ein „schlechtes Modell“ ab, indem er ständig „seine Miene [änderte]“ und so „sehr sonderbare Bilder“ entstehen; noch dazu „marschierte [er] über die Meisterwerke“, „setzte sich sogar auf sein Bildnis“ und „zerbiß die Kohle“ (BA 134).

3 Die Evidenz der Vergeblichkeit – eine Desillusionierung des Schreibens

Obgleich die Figuren in Haushofers Texten um die Vergeblichkeit ihres Schaffens und Schreibens wissen, handeln sie in diesem Bewusstsein, so wie die Ich-Erzählerin in der *Wand*, die trotz der offensichtlichen Abwesenheit von Menschen Nachrichten hinterlässt: „Während ich den Zettel schrieb, wunderte ich mich über die unsinnige Hoffnung, die daraus sprach, aber ich konnte einfach nicht anders“ (W 169). Sie nährt diese Hoffnung wider besseres Wissen, wie sie auch die weiße Krähe füttert, die auf ihrer Lichtung aufgetaucht ist und für die sie ebenfalls das Ende ihrer Einsamkeit wünscht: „Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr“ (W 252). Die Ich-Erzählerin schreibt gegen die Evidenz der Vergeblichkeit ihrer eigenen Existenz wie ihres literarischen Schaffens in „wahnsinnige[r] Hoffnung“ (W 76) an, obwohl sie weiß, dass wahrscheinlich niemals „Menschenaugen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden“, denn „[v]iel eher aber werden die Mäuse den Bericht fressen“ (W 84). Dabei scheint es irrelevant, ob das Papier beschrieben ist oder nicht, „[w]ahrscheinlich fressen sie beschriebenes Papier genauso gern wie unbeschriebenes“ (W 84), sodass es „ein merkwürdiges Gefühl [ist], für Mäuse zu schreiben“ (W 85). Das Schreiben für Mäuse ist ein ambivalentes Bild: Es steht einerseits für die Vernichtung der Schrift und das Zunichtemachen von Archi-

vierungsbemühungen sowie andererseits für die Inkorporation des Berichtes in den Kreislauf des Lebens. Ähnlich vergeblich bis absurd gestaltet sich die Episode im *Waldexil*,¹⁵ als die namenlose Protagonistin der *Mansarde* im Zustand der Taubheit zur ZuhörerIn eines Mannes wird, der regelmäßig zu ihr ‚sisyphushaft‘ spricht und sie als Gegenüber, als „menschliche Attrappe“ (M 142) für sein Selbstgespräch benötigt.

Die schreibende Protagonistin in der *Wand* betrachtet sich selbst als „Dilettant“ (W 84), und auch die Ich-Erzählerin in der *Mansarde* tut es ihr gleich, wenn sie sich ihr eigenes Nichtkönnen eingesteht und mit dem Scheitern an anderen Menschen gleichkommt, da sie „auch keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten“ (M 30). Es offenbart sich eine Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem eigenen Leben, da sie im *Waldexil* die Illustration von Kinderbüchern „mit freudiger Bosheit“ (M 172) vornimmt, während sie selbst von ihrer eigenen Familie getrennt ist (vgl. M 132). Und während ihr das Malen von Tieren gelingt, misslingen ihr menschliche oder menschenähnliche Darstellungen auf Weihnachtspostkarten, sehen die Engel doch aus „wie ein Eulenschwarm und das Christkind wie ein gewickelter Karpfen“ (M 30). Insgesamt zweifelt sie an ihrem Talent: „Wozu ich wirklich taue, weiß ich nicht, denn auch in der *Mansarde* beim Malen und Zeichnen erreiche ich ja nie mein Ziel“ (M 51). Ihr eigenes Schaffen erzeugt durchaus Angst, beispielsweise das Zeichnen einer Elster: „Sie sieht einsamer aus als irgendein Vogel zuvor, dazu ein bißchen böse und kalt. Ich mag diese Elster nicht, aber sie ist mir sehr gut gelungen. Nur möchte ich sie nicht in meinem Zimmer haben, ich fürchte mich vor ihr“ (M 139). Für Anna in *Wir töten Stella* ist das Aufschreiben, wie sie Stella getötet haben (vgl. WTS 26), eine Chronik des Scheiterns und der Unmöglichkeit, schreibend Ordnung in die Angelegenheiten zu bringen und, wie Gürtler für das Figurentableau Haushofers feststellt, „traumatische Erfahrungen“ (2012, 98) zu verarbeiten: „Einmal war alles gut und in Ordnung,

¹⁵ Die Absurdität des Handelns in Anbetracht der Einsicht in die Vergeblichkeit des eigenen Tuns verweist auf die existenzialistische Einsicht Albert Camus' im *Mythos von Sisyphos*, eingedenk der von den Göttern auferlegten „unnütze[n] und aussichtslose[n] Arbeit“ des Steinrollens, besiegelt er mit der willigen Annahme seines Schicksals „bewußt“ seinen Sieg: „Sisyphos [...] kennt das ganze Ausmaß seiner unseligen Lage: über sie denkt er während des Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg“, denn „[d]er absurde Mensch sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr“ (Camus 1959, 98). Jenes „Gefühl der Absurdität“ (Camus 1959, 15) ist es, wie auch Strigl feststellt, das die Schriftstellerin Haushofer in ihrem literarischen Schaffen antreibt und sowohl im literarischen wie archivischen Schaffen als „Einübung in das Absurde, das Sichabfinden mit der Vergeblichkeit“ (Strigl 2008, 269) beschrieben werden kann.

und dann hat jemand die Fäden verwirrt. Ich kann den Anfang nicht mehr finden“ (WTS 58). Das archivierende Schreiben der Geschehnisse verdeutlicht die Vergeblichkeit des Bemühens: „Ja, ich weiß, wie alles gekommen ist. Ich wickelte die Spule verkehrt ab und sehe, es hat so kommen müssen“ (WTS 59).

4 Oszillation zwischen Bewahren und Vernichten

Eine changierende Bewegung zwischen Bewahren und Vernichten prägt das Verhältnis der Protagonistinnen in Haushofers Texten zum Archiv des eigenen (literarischen) Schaffens. Die Bewahrung ist oftmals verbunden mit einer latenten Bedrohung durch mögliche Vernichtung. In der *Wand* etwa nimmt sich die Ich-Erzählerin fest vor, ihren Bericht nach Beendigung des Schreibens „gut verstecken und ihn vergessen“ (W 44) zu wollen, worin zugleich die anti-archivarische Bewegung des Vergessens enthalten ist. Das Bewahren ist immer zugleich auch ein Verstecken, Verbergen und Vergessen, wie es sich beispielsweise in dem Gedanken der Ich-Erzählerin an das Zurückziehen in „eine Höhle“ (W 103) vor dem nahenden Tod manifestiert, um selbst nie gefunden zu werden, um sich nicht „den toten Mund mit Papierblumen, Kerzen und ängstlichen Gebeten stopfen“ (W 227) zu lassen. Albtraumhaft erscheint ihr, obgleich sie dies umso lieber vergessen möchte, ihre „Angst um Vergangenes und Totes“ (W 131) aus dem Archiv ihrer Erinnerungen. So erscheint ihr auch die Zeit als allgegenwärtiges Archiv des erinnernden Bewahrens

wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen in ihren Fäden eingesponnen, eine Eidechse, die in der Sonne liegt, ein brennendes Haus, ein sterbender Soldat, alles Tote und alles Lebende. Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. Ein graues unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht erscheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden lässt. (W 237)

Der Protagonistin in der *Mansarde*, der Briefe aus dem Archiv ihrer verdrängten Vergangenheit anonym zugeschickt werden, ergeht es ähnlich: Sie erschreckt über die „vergilbte[n] Seiten aus einem Schulheft“ und über ihre „eigene Schrift“ (M 26); den Umschlag, „die gelbe Giftkröte“ (M 208), steckt sie zunächst „unter das Zeichenpapier“ (M 122) und verbirgt diesen.¹⁶ Überhaupt haben Kommoden

¹⁶ Dies kann als Gegenbewegung zu dem von Bundi für *Die Mansarde* festgestellten „konsequente[n] Ausräumen“ in der „Konfrontation zwischen reflektierender Erzählinstanz und deren eigenen Aufzeichnungen“ gedeutet werden (Bundi 2019, 112).

und Schubladen für die Protagonistinnen eine wichtige Funktion des Verbergens und Versteckens inne (Polt-Heinzl 2010, 44).¹⁷ Anna wird in *Wir töten Stella* nach dem Auffinden eines Schulaufsatzes an den Verlust ihrer Kindheit erinnert (vgl. WTS 29). Und auch Annette „mute[n]“ in der *Tapetentür* ihre Tagebuchaufzeichnungen „fremd an“, und sie bezweifelt ihre eigene Urheberschaft im Archiv des Geschriebenen: „Hatte wirklich sie selbst das geschrieben? [...] Es lag wohl daran, daß man nicht zugleich erleben und schreiben konnte und jede Aufzeichnung über Erlebtes sich sogleich in Reflexion verwandelte“ (T 123). Das Changieren zwischen Erinnern und Vergessen ist den weiblichen Figuren inhärent (Schäfer 2014, 142).

Das Memorieren lexikalischen Wissens fällt den Figuren in Haushofers Texten indes schwer, so stellt beispielsweise die Ich-Erzählerin der *Wand* fest, dass in ihrem „Gedächtnis ein furchtbares Durcheinander [herrscht]“ (W 224), den Büchern selbst begegnet sie mit sentimentaler Distanz: „Ich werde, wenn ich je herauskommen sollte, alle Bücher, die ich finde, liebevoll und sehnsüchtig streicheln, aber ich werde sie nicht mehr lesen“ (W 224–225). Auch Kater Bartl widersetzt sich in *Bartls Abenteuer* dem Geschriebenen, indem er gegen „die Zeitung“ des Vaters schlägt oder auf den „Heften und Büchern“ der Söhne herumspaziert (BA 167). In ähnlicher Weise wehrt sich die Protagonistin der *Mansarde* dagegen, „die Namen zu wissen, die im Naturgeschichtsbuch stehen“ (M 6). So zeigt sie auch einen ausgeprägten Widerwillen gegen das Aufräumen des „Bücherkasten[s]“ (M 39) wie auch im „Hang, Dinge zu verlieren“ (M 41), einen inneren Widerstand gegen das Archiv, dessen Bewahrungscharakter ihr fernsteht. Insbesondere die Hausarbeit, wie hier vor allem das Abstauben von Büchern, ist ihr unangenehm und zeigt ihr die „Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens“ (M 118) auf: „Nichts ist so bitter wie der Staub aus alten Büchern“ (M 42). Das Aufräumen des Bücherschranks endet in Chaos und Unübersichtlichkeit, wobei bezeichnenderweise niemand die Bücher liest, auch und gerade die „Klassiker“ (M 45) nicht, die hoch oben stehen und besonders staubig sind (vgl. M 47).

Das Archiv ist auch gleichbedeutend mit dem Unverfügbaren und Verbote-
nen, so ist in *Himmel, der nirgendwo endet* der verschlossene „Bücherkasten“ (H 90) für die kleine Meta ein unerreichbarer Ort. Für Annette in der *Tapetentür* bleibt selbige das Portal in die Erinnerungen einer verlorenen Kindheit (Schäfer 2014, 149), die ihr verschlossen bleibt, denn „es gab keine Tapetentür mehr und

¹⁷ Damit einher geht laut Polt-Heinzl auf dem Hintergrund der Funktionsfähigkeit der österreichischen Nachkriegsgesellschaft „der streng geregelte Umgang mit den verschwiegenen und weggesperrten Fakten des Familienarchivs“ (Polt-Heinzl 2010, 44).

es gab keinen Gang, der in das Land der murmelnden Bäche, des blühenden Schierlings und der sonnedurchglühten Holzstapel führte“ (T 150). Auch in der *Mansarde* wird dieselbe zum Archiv, zum Ort des Schaffens und Scheiterns, des Erinnerns und Vergessen(wollen)s in „widersprüchliche[r] Bewegung“ (Podgornik 1993, 59); dort liest die Protagonistin die Briefe, die sie während ihres Aufenthaltes im Waldexil heimlich geschrieben und in der Matratze versteckt hatte (vgl. M 53). Auf diese Weise wird nun auch die *Mansarde* als Archiv des eigenen Schaffens zum „bedrohliche[n] Ort“ (M 93) und entfaltet in der Bewegung zwischen Erinnern und Vergessen eine eigene Dynamik (Podgornik 1993, 74). Für die Ich-Erzählerin in der *Wand* sind die „Bücher [...], die in den toten Häusern aufgestapelt sind“ (W 84), nicht nur unverfügbar, sondern schlichtweg irrelevant, da sie „nicht mehr dazu fähig sein [wird], das Gelesene zu behalten. [...] Jetzt ist es zu spät. Ich werde sterben, ohne meine Chance genützt zu haben“ (W 84).

Zum Verhaltensrepertoire der Protagonistinnen gehört die Vernichtung der Schrift, so verbrennt die namenlose Ich-Erzählerin in der *Wand* nach dem Lesen von „Magazinen“ aus Ärger über die Kochrezepte und ihren maßlosen Hunger „die ganzen Rezepte in einem Schwung“ (W 129). Die Protagonistin in der *Mansarde* ist ebenso wenig zimperlich mit den eigenen Produktionen, wenn sie diese für misslungen hält, indem sie „das Blatt zerriß und in den Papierkorb warf; dieses kleine Ungeheuer durfte nicht einmal im Schrank überleben“ (M 22–23). Sie vernichtet ihr eigenes Werk, wenn es ein „sonderbare[s] Geschöpf“ ist, „das [sie] gar nicht hatte zeichnen wollen“ (M 177–178), und verweigert es somit der Archivierung. Ansonsten ist das Archiv selbst von Zerstörung bedroht, wie die Protagonistin feststellen muss, die danach strebt, ein Tier zu malen, das nicht so aussieht, als sei es einsam, da die einzig gelungene Zeichnung eines Stars, der nicht einsam ist, aufgrund einer Bombenexplosion „im Krieg verloren[ging]“ (M 22). Auf diesen Zusammenhang zwischen Schaffen und Zerstören verweist auch die Erinnerung Metas, dass ihre Mutter ihre liebe Mühe damit hat, die Phantasiewörter im Kreuzworträtsel, die sich ihr Vater ausgedacht hat, auszumerzen, indem sie das Kreuzworträtsel „mit dem Radiergummi bearbeitet und in mühevoller Arbeit in ein gewöhnliches ordentliches Rätsel zurückverwandelt“ (H 133). In der *Tapetentür* hält die Protagonistin Annette ihr privates Archiv, den „Berg alter Briefe, Karten und Photographien“, für etwas „Morbides und Widerwärtiges“, das sie zusammen mit ihren Tagebüchern verbrennt (T 96). Auch die namenlose Ich-Erzählerin der *Mansarde* bekennt, dass „jede Vergangenheit [] ja liquidiert [gehört]“ (M 66), sodass sie die ihr zugeschickten Briefe, die ihre eigenen Aufzeichnungen enthalten, dieses „gefährliche Zeug“ (M 103), verbrennt (vgl. M 60). Und auch während ihres Exils im Wald vernichtet sie die Briefe ihres Mannes Hubert nach dem Lesen – „aus einem gewissen Sinn für Ordnung“ (M 103) – sofort im Feuer (vgl. M 172). Der Ich-Erzählerin erscheint diese Ein-

äschung – auch von Menschen – als „sehr reinliche Lösung dieser letzten Frage“ (M 200).¹⁸ Auch der Jäger, der sie während ihrer Zeit im Jagdhaus betreut, schreibt Zettel, um mit der an akuter Taubheit erkrankten Ich-Erzählerin zu kommunizieren, die er sogleich verbrennt (vgl. M 59; 101); die Konversationszettel ihres Mannes erleiden dasselbe Schicksal der Vernichtung, denn „abends verbrannten wir dann alles, was er mir tagsüber aufgeschrieben hatte“ (M 97).

5 Die Literatur als Archiv des Lebens – die Utopie eines Literaturarchivs

Das Archiv steht innerhalb des textuellen Tableaus Haushofers im Gegensatz zum Leben, wodurch zugleich ein utopisches Streben der Texte evoziert wird. Dieses Streben vollzieht sich im Sinne der Utopie eines Archivs des Lebens und einer Verlebendigung des Archivs.¹⁹ Dies zeigt sich vor allem in der *Wand*, in der die Versteinerung allen Lebens einer Form von Konservierung und Archivierung gleichkommt und der Protagonistin „wie eine Ausgrabung in Pompeji“ (W 56) anmutet: „Steinmenschen, Steintiere und dazwischen Geröll und Felsbrocken“ (W 96), die, dem Verfall entzogen, die übrige Welt jenseits der Wand in ein immerwährendes Archiv verwandeln. Auch in der *Mansarde* wird der Baum im Winter mit einem „Kunstgegenstand, glashart und glänzend“ (M 14), assoziiert. Diesseits der Wand wird das Leben gleichermaßen zum Archiv, jedoch unter dem Gebot der Verlebendigung; so will die Ich-Erzählerin ihre „Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen“ (W 235). Schließlich ist „kein Blatt Papier übriggeblieben“ (W 276), das literarische Archiv kommt zu einem Abschluss, während die Archivierung des Lebens diesseits der Wand fortgesetzt wird. Auch Kater Bartl schreibt sich ein in das künstlerische Schaffen und „spazierte noch immer miauend über das mißhandelte Heft“ (BA 26–27). Das künstlerische Schaffen ist geprägt von einem utopischen Streben, beispielsweise wenn die Protagonistin in der *Mansarde* einen „Vogel“ zeichnen will, „der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist“ (M 21). Ziel der Malerei ist im Gegensatz zu den Zielen des Lebens ein „gradliniger Gedanke“ (M 73) und so ent-

¹⁸ In Anbetracht des biografischen Hintergrundes zeigt sich hierbei wiederum eine auffällige Parallele, da Haushofer selbst nach ihrem Tod auf ihren „ausdrücklichen Wunsch“ eingeäschert worden ist: „Nichts sollte von ihr übrigbleiben“ (Strigl 2008, 14).

¹⁹ Die im Schreiben und Archivieren sich manifestierende Verweigerungshaltung der Figuren des Haushofer'schen Œuvres kann in Anbetracht der konfliktären Rollen Autorin und Mutter als spezifisches Problem des weiblichen Schreibens begriffen werden, wobei das utopische Potenzial der Texte in der sich andeutenden Vereinigung beider Funktionen liegt (vgl. Brüns 2000, 34).

steht ein Bild im Kopf der Protagonistin (vgl. M 152), wobei sie zugleich befürchtet, dass sich ihre Hoffnung erfüllt: „Aber was würde nachher kommen, nach dieser Stunde des Triumphs? Vielleicht will ich deshalb nicht, daß der Vogel aus mir herauskommt“ (M 153). Auch ihre eigene Vergangenheit erscheint ihr als Bild, „meine eigene Schöpfung, ein großes Bild, das ich gemalt habe und das keine Korrektur verträgt“ (M 162), wobei sie sich selbst als „Zauberer“ (M 163) beschreibt. Ihr Wunsch ist die Heimkehr, die sie lediglich in ihrer eigenen Schöpfung verwirklicht sieht: „Meine Bilder sehen mich an, und ich weiß, daß ich daheim bin“ (M 175), wie sie auch den Drachen vor ihrem inneren Auge sieht, den sie schließlich malen will (vgl. M 214–215). Sie geht „mit geschlossenen Lidern, um die gelben, unschuldigen Augen des Drachen besser sehen zu können“ (M 220), womit der Übergang der Protagonistin aus dem Leben in das Archiv ihres eigenen Schaffens markiert wird, Theresia Klugsberger zufolge ist dies der bebilderte „Raum im Kopf“ (2010, 86), der in ihrem Traum, fliegen zu können (vgl. M 181–182), vorausgedeutet wird.

Vorherrschend ist eine ambivalente Sehnsucht nach dem Archiv, die mit der Regression in das Museale konvergiert. Gekoppelt ist dies zugleich an die Faszination für das Vergangene und für das Verschwinden im Archiv der Literatur. In der *Mansarde* ist dies verbunden mit Huberts Vorliebe für „Bücher über alte Schlachten“ (M 7) und dem Sonntagsritual des Besuchs im „Arsenal“ (M 16) mit „Figurinen in alten Soldatenuniformen“ (M 17); diese weisen eine frappierende Ähnlichkeit mit den versteinerten Menschen der *Wand* auf. Die Protagonistin hat Sehnsucht nach „Landschaften, in denen es keine Menschen mehr gibt, nur verwitterte Statuen“ (M 98), und sie hat „es gern, von Dingen umgeben zu sein, die (sie) nicht wahrnehmen und (ihr) nicht nahetreten“; so ist ihr folglich auch „die Stille und das Dahindämmern“ eine „Verlockung“, die zugleich „abscheulich“ ist (M 19).

In ähnlicher Weise ambivalent ist die utopische Verlebendigung der Schrift, da die Figuren wie Annette in der *Tapetentür* sich weigern, bestimmte Gedanken aufzuschreiben „aus der abergläubischen Furcht heraus, sie könnten Gestalt annehmen und Wirklichkeit werden“ (T 132). Positives Bild bleibt die Verlebendigung der Literatur, wie Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* befindet: „Es gibt Hunde, die im Haus herumlaufen, und Hunde, die in Bilderbüchern wohnen“, wobei die Grenze zwischen Literatur und Leben nicht existiere: „Nachts, wenn alles schläft, springen sie aus dem Buch heraus und spielen in der Stube“ (H 12). Utopisches Vorbild sind für Meta „Vaters Geschichten“ (H 13), dem sie als „Geschichtenerzähler“ (H 29) nacheifert: „Längst webt auch sie an diesem Gespinnst mit“ (H 46). So „werden [ihr] [die Bücher] immer wichtiger“ (H 124), und sie will „möglichst viele Bücher [...] lesen“ (H 159), um die „Zauberwelt“ (H 163) des Geschichtenerzählens zu verstehen. Hierzu erhält sie ihr eigenes „Bücher-

gestell“ (H 198) als Möbelstück, das für den Anfang ihres eigenen, persönlichen Literaturarchivs steht. Sie „zieht sich zu den Büchern zurück“ (H 198) und will schließlich ganz in der Literatur verschwinden: „Eines Tages wird sie zwischen den Buchdeckeln bleiben“ (H 89). In der Logik der Deckungsgleichheit von Literatur und Leben wird das Archiv zur Bewahrung von Literatur obsolet, da sich die Literatur in ihrer Selbstreferentialität²⁰ im Leben manifestiert und umgekehrt.

Literaturverzeichnis

- Brüns, Elke. „Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers“. *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. Anke Bosse und Clemens Ruthner. Tübingen, Basel: Francke, 2000. 25–38.
- Bundi, Markus. *Begründung eines Sprachraums. Ein Essay zum Werk von Marlen Haushofer*. Innsbruck, Wien: Limbus, 2019.
- Camus, Albert. *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Mit einem kommentierten Essay von Liselotte Richter. Deutsch von Hans Georg Brenner und Wolfdieterich Rasch. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Dallinger, Petra-Maria. „Adalbert Stifters Arbeitszimmer und andere Orte des Schreibens“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 107–124.
- Frieling, Simone. „Die undurchdringliche Wand der Konvention. Marlen Haushofers Not, keinen Raum für sich und ihr Schreiben zu finden“. *Literaturkritik.de* 11 (November 2012). <https://literaturkritik.de/id/17261> (15.3.2020).
- Gürtler, Christa. „Marlen Haushofer: Zwischen Erinnern und Vergessen, Aufbegehren und Anpassung“. *Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und Generationenerfahrungen in der österreichischen Literatur*. Hg. Joanna Drynda und Mitarbeit von Pawel Domeracki und Marta Wimmer. Frankfurt a. M.: Lang, 2012. 97–106.
- Haushofer, Marlen. *Bartls Abenteuer*. 5. Auflage. Berlin: List, 2008. [Textbelege unter der Sigle BA mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Die Mansarde*. 3. Auflage. Berlin: List, 2007. [Textbelege unter der Sigle M mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Die Tapetentür*. 9. Auflage. München: dtv, 2005. [Textbelege unter der Sigle T mit Seitenzahl]

20 Auf diesen Umstand weist Seibert hin, der aufzeigt, dass über die unterschiedlichen literarischen Texte Haushofers hinweg eine „Verflechtung der Erzählmuster, das Fortschreiben der von Anfang an festgelegten Erzählstoffe“ (2004, 116) festgestellt werden kann. Folglich ergibt sich aus dem Werk Haushofers ein erzählerisches ‚Gesamtarchiv‘, das sich in eigentümlicher Art und Weise der „Formation des Archivs“ (Kastberger 2016, 19) verweigert.

- Haushofer, Marlen. *Die Wand*. 10. Auflage. Berlin: List, 2007. [Textbelege unter der Sigle W mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Himmel, der nirgendwo endet*. 3. Auflage. Berlin: List, 2008. [Textbelege unter der Sigle H mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Wir töten Stella. Das fünfte Jahr. Novellen*. 4. Auflage. Berlin: List, 2007. 7–60. [Textbelege unter der Sigle WTS mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen, und Elisabeth Pablé. „Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“. *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Hg. Anne Duden. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 1986. 127–131.
- Judex, Bernhard. „Blick aus der Mansarde. Marlen Haushofer im Kontext der österreichischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 17–27.
- Kastberger, Klaus. „Chaos des Schreibens. Die Werkstatt der Dichterin und die Gesetze des Archivs“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 13–28.
- Kastberger, Klaus. „Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Am Beispiel von Friederike Mayröcker“. *Nachlassbewusstsein, Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Hg. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen: Wallstein, 2017. 409–427.
- Kastberger, Klaus, und Stefan Maurer. „Vorwort“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 7–12.
- Lepper, Marcel, und Ulrich Raulff. „Erfindung des Archivs“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 1–9.
- Podgornik, Lotte. „Erinnern und Erleben. Spaltung als weibliche Existenzform bei Marlen Haushofer (1920–1970)“. *Österreichische Dichterinnen*. Hg. Elisabeth Reichart. Salzburg, Wien: Otto Müller, 1993. 51–76.
- Polt-Heinzl, Evelyn. „Ein Käfig voller Schweigen oder Über den Bedarf an Schubladenkommoden. Die Abgründe von (Wohn-)Räumen und Ritualen in der Literatur der Nachkriegsjahre“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 31–48.
- Schäfer, Anja. „Marlen Haushofers *Die Tapetentür*. Weibliches Schreiben und geschriebene Weiblichkeit“. *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Hg. Laura Muth und Annette Simonis. Berlin: Bachmann, 2014. 133–152.
- Schmidjell, Christine. „Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte“. „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. Anke Bosse und Clemens Ruthner. Tübingen, Basel: Francke, 2000. 41–58.
- Seibert, Ernst. „Fortschreibung und Selbstinterpretation in der Literatur Marlen Haushofers“. *Frauen schreiben gegen Hindernisse. Zu den Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Hg. Susanne Blumesberger. Wien: Edition Praesens, 2004. 109–121.
- Strigl, Daniela. „„Da ich eine so miserable Briefschreiberin bin“. Die Brieffreundin Marlen Haushofer“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 137–148.

- Strigl, Daniela. „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“ *Marlen Haushofer – die Biografie*. 2. Auflage. Berlin: List, 2008.
- Schöttker, Detlev. „Produktivität des Archivs“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 237–246.
- Thaler, Jürgen. „Vom Rohen zum Gekochten: zur Ordnung des Nachlasses“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex unter Mitarbeit von Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 89–101.
- Wexberg, Kathrin. „‘Nichts bleibt, wie es ist.’ Die Kinderbücher von Marlen Haushofer“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 101–115.