

“Nicht dass ich fürchtete, ein Tier zu werden...”

Ökographie in Marlen Haushofers *Die Wand*

Stefan Herbrechter, Coventry University, UK

„...das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund.“ (Marlen Haushofer, *Die Wand*, Frankfurt: Ullstein 1987 [1963]: 44; *W* im weiteren Verlauf).

Aus gegebenem Anlass erscheint eine Relektüre Marlen Haushofers Roman, *Die Wand*, unumgänglich. Der auf dem Roman basierende Film (*Die Wand*, dir. Julian Pölsler, 2012) hat die Thematik der *Wand* wieder in das allgemeine Gedächtnis zurückgerufen, wo sie sich mit gegenwärtigen „post-öko-apokalyptischen“ Szenarien verbindet. In der Geschichte ihrer recht zögerlichen Rezeption wurde *Die Wand* gewöhnlich als „weibliche Robinsonade“ eingestuft. Dies schwingt auch noch im Filmkommentar Martin Schwickerts (in *Die Zeit*, 11. Oktober 2012) mit:

„Was bleibt übrig von einem Menschen, der gezwungen wird, ohne jegliche soziale Beziehungen zu leben? Dieser existenziellen Frage ging Marlen Haushofer in ihrem 1963 erschienenen Roman *Die Wand* nach. Die Vision einer vollkommenen Isolation entwickelte sich erst über die Jahrzehnte zu einem Weltbestseller. Vor allem in den achtziger Jahren stiegen die Verkaufszahlen, weil die Frauenbewegung in dem Roman den Entwurf zu einer radikalen Emanzipation sah und die Friedensbewegung eine postnukleare Apokalypse darin erkannte...“

Die Rahmenbedingungen für die Rezeption des Films als auch des Romans scheinen deutlich abgesteckt – einerseits die Geschlechterthematik, die die Frauenbewegung sowohl in der existenziellen Isolation der Erzählerin und einzigen Überlebenden nach dem Ende der patriarchalen Zivilisation erkennt, und andererseits die pazifistische Auslegung des Kalten Krieges eines prophetischen Überlebensszenarios nach dem Atomkrieg. Nicht daß diese Auslegungen notwendigerweise im Zeitalter „nach dem Kalten Krieg“ (d.h. dem Zeitalter des globalen Bioterrors) und des „Postfeminismus“ vollkommen unzeitgemäß wären, aber es scheint doch, daß der Roman/Film eine zusätzliche Dimension im heutigen Kontext stärker hervortreten läßt. Sowol das Anliegen der Frauen- als auch der Friedensbewegung konzentriert sich auf die Isolation des *Menschen* angesichts der Katastrophe, die alles Leben jenseits der Wand versteinert. Beide sind daher grundsätzlich *humanistisch* und *anthropozentrisch* motiviert, jedoch freilich auf sehr verschiedene Weise: die weibliche Robinsonade und das „weibliche Schreiben“, welches die namenlose Protagonistin vertritt, stehen für die Möglichkeit des Überlebens und die Frage nach einem Neuanfang – was wird aus „uns“ Menschen nach dem Ende der Zivilisation? Was wird aus der (rekonstituierten Tier-) „Familie“? Auch die pazifistische Lobby verlangt nach einem Neuanfang, oder einer Umkehr. Beide unterliegen der „Logik der Rettung“, könnte man sagen, beide sind „ökologisch“ im eingeschränkten, nämlich *anthropozentrischen*, Sinne.

Genau hier liegt jedoch, meines Erachtens, eine sehr viel radikalere und zeitgemäßere Lesart der *Wand* begraben. Es ist im Grunde fraglich, ob es in Haushofers Roman (noch) um eine „Logik der Rettung“ geht. Die Protagonistin ist allenfalls gespalten, was eine Rückkehr oder einen Neuaufbau der menschlichen Zivilisation angeht. Aus diesem Grund ist es auch sehr fraglich, ob es sich bei der *Wand* (noch) um eine humanistische oder anthropozentrische Erzählung handelt, denn die Erzählerin ist ebenso gespalten, was den drohenden „Verlust“ ihrer eigenen Menschlichkeit angeht. Vielmehr scheint Haushofers Roman hier ein „posthumanistisch-postanthropozentrisches“ Weltbild vorwegzunehmen, das seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts aus diversen moralischen aber auch system-internen Gründen an Dynamik gewonnen hat. Der nachfolgende Essay versucht, diese Thematik und diesen Kontext anhand einer Relektüre einiger zentraler Passagen des Romans näher zu verdeutlichen.

Hierbei rücken insbesondere zwei Gedanken in den Vordergrund, die für die Tierspurenthematik dieses Bandes von Bedeutung sind: bewegt sich Haushofers Roman auf einer Fluchtlinie, von einer *écriture féminine* hin zu einer *écriture animale* und womöglich darüber hinaus? Und welche Rolle spielt die Fiktion allgemein im gegenwärtigen (posthumanistischen) „Deanthropozentrierungsprozess“?

1. Von der *écriture féminine* zur *écriture animale* zur...

Die zentrale Thematik des Schreibens wurde von Haushofer selbst hervorgehoben und daher in der Literaturkritik quasi von Beginn an in den Mittelpunkt gerückt. Das Motto „Vielleicht, dass ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln konnte...“ (Marlen Haushofer, *Eine Handvoll Leben*, Roman, München: DTV, 1991 [1955]: 156), wurde selbst zum Titel einer der umfassendsten Aufsatzsammlungen zu Haushofers Werk (Anke Bosse & Clemes Ruthner, Hgg., Tübingen: Francke, 2000). Wolfgang Nierlin fasst die Problematik der Schrift in der *Wand* in einem Absatz mit dem Titel „Zwischen alter und neuer Schrift“ zusammen:

„Marlen Haushofers Roman *Die Wand* ist deklariert als Bericht einer namenlosen Ich-Erzählerin, die aus und vor der Abgeschiedenheit ihrer Verbannung spricht. Von Anfang an erzeugt diese Maske eine doppelte Bewegung der Schrift, in der zwischen vermeintlicher Authentizität und ihrer fiktionalen Durcharbeitung das Schreiben selbst zum Thema wird. Indem die Berichterstatterin die Geschichte ihres Überlebens schildert, erzählt sie zugleich von den Bedingungen, Möglichkeiten und Funktionen ihrer Aufzeichnungen, die als Bewegung des Schreibens thematisch werden“. (Nierlin, *Die Dialektik der Grenze als Problem des Verstehens. Untersuchungen zu Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*, Magisterarbeit Heidelberg, 1998: 86-7)

Die Unabdingbarkeit des Aufzeichnens als menschliche Selbstversicherung, als auch die Sinnlosigkeit der „Kulturtechnik des Schreibens“ angesichts der existenziellen Isolation der einzig Überlebenden, konstituieren die „strukturelle Ambivalenz“ der Erzählung. In diesem „Schreiben, um zu überleben“ sieht

Franziska Frei Gerlach Haushofers Vorwegnahme der feministischen Begrifflichkeit der *écriture féminine* (Gerlach, *Schrift und Geschlecht: Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Berlin: Erich Schmidt, 1998: 157). Es ist dieses „weibliche Schreiben, als Überlebensstrategie, als Bruch mit der vorgegebenen Ordnung, als Schauplatz, an dem Sprache, Körper und Unbewusstes eine neue Verbindung eingehen können“ (Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Freiburg: Königshausen & Neumann, 1996: 1), in dem eine „radikale Infragestellung des patriarchalischen Systems und der rationalitätskritische Ansatz Haushofers“ (*ibid.*: 27) stattfinden können. Rita Morrien zeigt in ihrer Studie zum „weiblichen Textbegehren“ wie das Tagebuchschreiben bei Haushofers Protagonistinnen dazu dient „sich einen Lebensraum jenseits der von Selbstverzicht und Beschränkungen geprägten realen Existenz zu schaffen“ (*ibid.*: 55). Diese existenzielle Form des Schreibens dient als Schutzvorrichtung gegen den „Wahnsinn“, wie die Erzählerin der *Wand* erklärt:

„Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will.“
(*W* 7)

Allerdings handelt es sich beim Schreibprozess in der *Wand* um einen recht komplexen Vorgang, der Aufzeichnung und Erinnerung voneinander trennt, quasi eine doppelte Schrift, oder die Schrift und ihr Double. Die Erzählerin ist „angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil [sie] ja nie damit rechnete, diesen Bericht zu schreiben“ (*W* 7), weshalb sie auch befürchtet, dass sich in ihrer „Erinnerung vieles anders ausnimmt, als [sie] es wirklich erlebte“ (*W* 7). Bericht und Notizen sind also sowohl zeitlich als auch „ontologisch“ voneinander getrennt. Die spärlichen Notizen wurden nicht bereits mit der Absicht eines späteren „Berichts“ verfasst. Es gab auch Zeiten, als die Erzählerin überhaupt keine Notizen machte: „Solange ich auf der Alm war, machte ich keine Notizen“ (*W* 177). Der Bericht, d.h. *Die Wand* entsteht notgedrungen erst „post factum“, nachdem alles geschehen ist und die Zeit buchstäblich stehengeblieben ist:

„Ich weiss nicht genau, wie spät es ist. Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags. Meine Uhr ist verlorengegangen...“ (*W* 8)

Der Aufstieg zur Alm geht einher mit einer tiefgreifenden Verwandlung der Erzählerin „in eine fremde Frau“ und mit einer „Zeitlosigkeit“ ausserhalb der Schrift: „Wahrscheinlich machte ich auch keine Aufzeichnungen darüber, weil mir alles ein wenig unwirklich erschien. Die Alm lag ausserhalb der Zeit“ (*W* 182).

„Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungerne. Das Geschriebene hebt sich nicht deutlich vom Papier ab. Die zarten grauen Striche verschwimmen auf dem gelblichen Grund. Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier.“ (*W* 8)

Diese verblässende und verschwimmende Schrift des letzten Überlebenden Menschen ist das einzige, das den Verlust des Verstandes und der Erinnerung hinauszögert. Die spärliche Ressource Papier bestimmt auch die Länge des Berichts, dessen Ende mit dem letzten Kalenderblatt zusammenfällt. Die Zeitspanne der Niederschrift beträgt vier Monate:

„Heute, am fünfundzwanzigsten Februar, beende ich meinen Bericht. Es ist kein Blatt Papier übriggeblieben“ (W 276). „Als im November der Winter hereinbrach, beschloss ich, diesen Bericht zu schreiben. Es war ein letzter Versuch. Ich konnte doch nicht den ganzen Winter am Tisch sitzen mit dieser einen Frage im Kopf, die mir kein Mensch, überhaupt niemand auf der Welt, beantworten konnte...“ (W 275)

Die Frage, die das Schreiben motiviert ist demnach letztendlich die Frage nach dem Menschen (und den Tieren): „Ich verstehe nicht, was geschehen ist. Noch heute frage ich mich, warum der fremde Mann Stier und Luchs getötet hat“ (275).

Aufschreiben gegen das Vergessen, jedoch auch aufschreiben, um vergessen zu können – die Erzählerin hat demnach den vollen Umfang der Aporie des „Pharmakon“ erkannt (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967: 413ff.), wonach Arznei und Gift letztendlich nicht auseinanderzuhalten sind. Man muss vergessen um zu schreiben und schreiben, um zu vergessen. „Am zehnten Dezember finde ich eine seltsame Notiz: ‚Die Zeit vergeht so schnell.‘ Ich erinnere mich nicht, sie geschrieben zu haben“ (W 236). Am Ende des Berichts, nachdem die alles motivierende Frage gestellt ist, beschreibt die Erzählerin ihren Seelenzustand mit den folgenden Worten: „Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, dass es noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter... etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen“ (W 275). Es ist keine Zuversicht, sondern die temporäre Fixierung der Erinnerung, die dem Neuen Platz verschafft und einer menschlichen Selbstvergewisserung dient, auch wenn sie nur vorübergehend Erleichterung bewirkt – Schreiben also als „Therapie“, sozusagen. Dies wird noch einmal deutlich in einer Reflektion darüber, warum die Alm kein Ort des Schreibens sondern der reinen „Sinnlichkeit“ ist:

„In der Erinnerung ist der Sommer überschattet von Ereignissen, die viel später eintraten. Ich spüre nicht mehr, wie schön es war, ich weiss es nur noch. Das ist ein schrecklicher Unterschied. Deshalb gelingt es mir nicht, das Bild der Alm zu zeichnen. Meine Sinne erinnern sich schlechter als mein Hirn, und eines Tages werden sie vielleicht ganz aufhören, sich zu erinnern. Ehe dies eintritt, muss ich alles niedergeschrieben haben.“ (W 213)

Eine unglaublich komplexe Logik unterliegt diesem Gedankenzug: zwei Formen der Erinnerung werden unterschieden – die der Sinne und die des „Hirns“, die eine, „affektive“, basiert auf dem „Spüren“, die andere, „rationale“, auf dem „Wissen“. Die affektive Erinnerung steht über der rein rationalen, welche sekundär ist. Seltsamerweise soll ausgerechnet die Schrift bewirken, das Verblässen des Affektes aufzuhalten, ja vielleicht sogar die Sinnlichkeit der Alm

festzuhalten und wieder zugänglich zu machen. Es ist als ob die Schrift das Hirn überlisten könnte und seine Dominanz unterlaufen. Es geht bei der Aufzeichnung in der *Wand* also im wörtlichem Sinne um einen „Erfahrungsbericht“, um eine „sinnliche Schrift“, eine ganz andere Schrift, die sich zwischen das rationale Erinnern und das sinnliche Vergessen schiebt (vgl. „Fast immer waren die Gedanken schneller als die Augen und verfälschten das wahre Bild.“ (W 210)). Bevor wir uns jedoch dieser Idee einer vielleicht nicht mehr ganz menschlichen, vielleicht auch ganz und gar „unmenschlichen“ Schrift weiter nähern, noch ein paar Bemerkungen zum Thema „Geschlecht“ im Zusammenhang mit der erwähnten *écriture féminine*.

Im Unterschied zu typischen Vertreterinnen der *écriture féminine* beschreibt die weibliche Protagonistin ihr Überleben ausserhalb der patriarchalischen Zivilisation als eine Chance für eine neue Geschlechtslosigkeit oder gar eine „nachgeschlechtliche“ Welt beinahe im Sinne Donna Haraways („A Cyborg Manifesto“, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991: 150ff.): „Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewusstsein abhanden, eine Frau zu sein. Mein Körper, gescheiter als ich, hatt sich angepasst und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmass eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, dass ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank sass und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen“ (W 82). In dem Masse wie die Protagonistin sich mehr und mehr in ihre neue Tierfamilie einfügt, wird ihr früheres weibliches Äusseres für sie irrelevant: „Ich dachte kaum einmal an meine Erscheinung. Meinen Tieren war es gleichgültig, in welcher Schale ich steckte, sie liebten mich gewiss nicht wegen meines Aussehens“ (W 257). Ihr eigenes Spiegelbild wird ihr zunehmend fremd und unbedeutend: „[Mein Gesicht] sah ganz fremd aus, mager, mit leichten Höhlungen in den Wangen... Meine Tiere hingen an meinem vertrauten Geruch, an meiner Stimme und an gewissen Bewegungen. Ich konnte mein Gesicht ruhig ablegen, es wurde nicht mehr gebraucht“ (W 230-1).

Indem sich Marlen Haushofers Erzählerin als möglicherweise letzte Repräsentantin der menschlichen Spezies erkennt, und ihr menschliches-weibliches Gesicht ablegt, muss sie sich ebenfalls mit der Empfindung vertraut machen, dass ihre Niederschrift keinen menschlichen Leser mehr finden wird. Warum also weiterschreiben? Dies hat einen konkreten Effekt auf den Adressaten (im Gegensatz zum tatsächlich existierenden oder nicht existierenden „menschlichen“ Leser). Die Erzählerin muss in der Tat die „Unmenschlichkeit“ des Adressaten einbeziehen und ihre Niederschrift als nicht mehr (ausschliesslich) menschlichen Akt legitimieren: „Seit einigen Tagen ist mir klar geworden, dass ich immer noch hoffe, ein Mensch werde diesen Bericht lesen“ (W 84). Im Gegenzug verlangt die Erzählung auch vom Leser eine Haltung, die die immerschon stillschweigend vorausgesetzte Unterscheidung Mensch/Nichtmensch suspendiert. Es handelt sich daher bei der *Wand* schon nicht (allein) um eine *écriture féminine (avant la lettre)*, sozusagen) sondern vielleicht eher um eine *écriture animale*.

Das erste Anzeichen hierfür findet sich in dem Bewusstsein der Erzählerin/Protagonistin, von ihren Tieren beobachtet zu werden: „Es kränkt mich, aber wer weiss, vielleicht kennt die Katze mich besser, als ich selbst mich kenne, und ahnt, wozu ich fähig bin. Während ich dies schreibe, liegt sie vor mir auf dem Tisch und sieht aus grossen gelben Augen über meine Schulter auf einen Fleck der Wand“ (W 50; vgl. Jacques Derridas ähnliche Erkenntnis als Ausgangspunkt für eine Umbewertung der Mensch-Tier Beziehung in *L'Animal que donc je suis*, Paris: Galilée, 2006: 18ff.).

Das Bewusstsein, dass das Schreiben unter tierischer Beobachtung erfolgt, bewirkt eine Form der Selbstreflektion, die wiederum die Aufzeichnung beeinflusst. Man könnte bereits hier den Eindruck gewinnen, dass die Handlung des Schreibens nicht mehr eindeutig zuzuordnen ist. Auch wenn es zweifelsohne einem gewissen Anthropomorphismus, vielleicht sogar Animismus, gewiss aber einem Ventriloquismus gleicht, wenn die Erzählerin „für“ ihre Tiere spricht, so ist dennoch klar, dass die Erzählung „unter dem Zeichen des Tieres“ steht:

Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer grossen Augen. Sie hat sich angewöhnt zu antworten, wenn ich zu ihr spreche. Geh nicht fort heute nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie, und das mag heissen, man wird sehen. Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen.“ (W 52; vgl. hierzu Sarah Kofmans „*écrire comme un chat*“, *Autobiogriffures – du chat murr d'Hoffmann*, Paris: Galilée 1984)

Die Vorstellung einer „tierischen Schrift“ wird jedoch im Verlaufe des Berichts, in dem Masse, wie der Erzählerin bewusst wird, dass sie nicht mehr unbedingt für einen menschlichen Nachlass schreibt, zunehmend wörtlich und „materiell“ genommen:

„Viel eher aber werden Mäuse den Bericht fressen... Wahrscheinlich fressen sie beschriebenes Papier genauso gern wie unbeschriebenes... Es ist ein merkwürdiges Gefühl, für Mäuse zu schreiben. Manchmal muss ich mir einfach vorstellen, ich schreibe für Menschen, es fällt mir dann ein wenig leichter.“ (W 84-5)

Die Idee der „Mäuseschrift“ – schreiben mit, durch und „für“ Mäuse (im wörtlichen Sinne, d.h. mit der Gewissheit, dass die Aufzeichnung sowohl „für die Katz“ ist, als auch aller Wahrscheinlichkeit nach von Mäusen vertilgt werden wird) geht über den selbsterkannten Anthropomorphismus (der es der Erzählerin einfacher fallen lässt zu schreiben, solange sie sich (noch) einen menschlichen Adressaten vorstellt) hinaus.

Der Tierschrift im Sinne von „Tierspuren“ kommt jedoch auch eine zentrale Bedeutung beim Erinnerungsprozess im postapokalyptischen Überlebensszenario und postanthropozentrischem Umfeld der Erzählerin zu. Die Erinnerungsspur, die von Derrida immer schon als ausserhalb der Unterscheidung Mensch-Nichtmensch gedacht wurde (*De la grammatologie*:

19ff., 121) spielt auch in der *Wand* eine derart ambivalente Rolle, in der „Tier- und Menschenspuren“ als eine Form von bedeutungstragender „Schrift“ innerhab einer Mensch-Tier-Beziehung auf komplexe Art und Weise in der Erinnerung der Erzählerin verwachsen:

„Es wundert mich nicht, dass ich noch immer die dürren Äste hinter mir knistern höre unter dem leichten Tritt seiner Sohlen. Wo anders sollte eine kleine Hundeseele spuken als auf meiner Spur? Es ist ein freundlicher Spuk und ich fürchte ihn nicht. Luchs, schöner braver Hund, mein Hund, wahrscheinlich macht nur mein armer Kopf das Geräusch deiner Tritte, den Schimmer deines Fells. Solange es mich gibt, wirst du meine Spur verfolgen, hungrig und sehnsüchtig, wie ich selbst hungrig und sehnsüchtig unsichtbare Spuren verfolge. Wir werden beide unser Wild nie stellen.“ (W 117)

Selbstverständlich wäre es einfach, den immer noch sehr „humanistischen“ weil anthropozentrisch, rührend aber auch durch Selbstmitleid motivierten Ton dieser Passage aufzugreifen (ich werde hierauf im letzten Teil kurz zurückkommen). Und sicherlich liegt in der sehr gut dosierten „Tragik“ des Berichts seine grosse Anziehungskraft und Stärke, aber dennoch wäre eine solche Lektüre zu einseitig und nicht grosszügig genug. In der Erinnerung verwischt die Unterscheidung zwischen menschlicher und tierischer Spur. Und der Anthropozentrismus der Erzählerin wird immer wieder relativiert in Passagen wie der nachfolgenden, in der die Erzählerin auf die „Andersheit“ und „Undeutbarkeit“ einer ganz anderen, nachmenschlichen Schrift anspielt:

„Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünsche ich mir, diese Last der Entscheidung liege nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch, und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch. Davon wird mich erst der Tod befreien. Wenn ich ‚Winter‘ denke, sehe ich immer den weissbereiften Fuchs am verschneiten Bach stehen. Ein einsames Tier, das seinen vorgezeichneten Weg geht. Es ist mir dann, als bedeute dieses Bild etwas Wichtiges für mich, als stehe es nur als Zeichen für etwas anderes, aber ich kann seinen Sinn nicht erkennen. (W 128)

Die Verwandtschaft mit dem Gedanken Derridas, dass aus der Sonderstellung des Menschen eine ausserordentliche Verantwortung erwächst, der man sich auch in einem postanthropozentrischen und posthumanistischen Weltbild nicht entziehen darf (z.B. in „Il faut bien manger‘ ou le calcul du sujet, *Points de suspension*, Paris: Galilée, 1992: 291ff.) ist ebenso gegeben, wie die Einsicht, dass genau diese Verantwortung die unausweichliche Begrenzung des menschlichen Verstehens ausmacht: das Tier (welches ich bin/dem ich folge [*que je suis*]) als ein „(Tier-)Zeichen“ [*animot*] für etwas ganz „Anderes“, dessen Sinn sich mir als Mensch entzieht (vgl. Derrida, *L'animal que donc je suis, passim*).

Dies ist keineswegs eine Abgrenzung von dem Tier „in“ mir, oder von dem Tier das ich „bin“ oder das ich „verfolge“ [*que je suis*], wie die Erzählerin zu verstehen gibt. Im Gegenteil, tierisches Schreiben ist auch gleichzusetzen mit „Schreiben als Tier“. In der Schrift, im Niederschreiben, wird die Erzählerin eins mit ihren

Tieren, denen sie (schriftlich) nachfolgt, indem sie ihr gemeinsames Leben nachzeichnet. So vergleicht sie zum Beispiel ihre absurde Hoffnung auf eine Rückkehr in die „Zivilisation“ zu den Menschen mit einem „Maulwurf“:

„Und doch sitzt in mir noch immer diese Hoffnung. Ich kann nur nachsichtig darüber lächeln. Mit diesem verstockten Eigensinn habe ich als Kind gehofft, nie sterben zu müssen. Ich stelle mir diese Hoffnung als einen blinden Maulwurf vor, der in mir hockt und über seinen Wahnsinn brütet. Da ich ihn nicht aus mir vertreiben kann, muss ich ihn gewähren lassen.“ (W 76)

Es ist dieser Maulwurf, der „schreibt“, wie die Erzählerin ihren (menschlich-tierischen) Trieb zur Schrift bezeichnet: das Tier, das sie in ihrer Schrift verfolgt und dem sie zugleich mittels ihrer Schrift nachfolgt. Am eindruckvollsten jedoch ist die gesamte Komplexität des Zusammenhangs zwischen Mensch-Tier-Schrift – dem Tier, das „in mir schreibt“, und das Tier, das ich durch das Schreiben „werde“ – in der folgenden „Traumpassage“, in der die Erzählerin ihre Tierfamilie beschreibt:

„Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstossen könnte. Es sieht nur befremdend aus, wenn ich es niederschreibe, in Menschenschrift und Menschenworten. Vielleicht müsste ich diese Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen. Aber das ist mir noch nicht möglich. Wahrscheinlich werde ich nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein. Vielleicht könnte es ein Genie, aber ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat und auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende.“ (W 235)

Die Beschränkung der „Menschenschrift“ bei der „Tierwerdung“ (vgl. „verwandelt“) der Erzählerin geht hier über ein rein „tierisches Schreiben“ noch weiter hinaus und weist sowohl zurück als auch voraus in eine Zeit eines radikalen proto- oder postanthropozentrischen Schreibens „mit Kieselsteinen“ oder „Schneestöcken“. Diese „ökologische“ Schrift wird in einem späteren Abschnitt noch etwas weiter untersucht werden. Zunächst jedoch möchte ich die „postanthropozentrische“ und „posthumanistische“ Haltung der Erzählerin noch weiter nachzeichnen und hierbei die Frage der Schrift noch von einem etwas anderen Blickwinkel aus betrachten.

2. Überleben: Postapokalypse, Ökozid und postanthropozentrisches Schreiben

Posthumanismus sollte nicht mit mehr oder weniger naiven Cyborgisierungsphantasien gleichgesetzt werden. Der Effekt der Vorsilbe „post-“ ist eher dekonstruktiv. Es handelt sich bei einem „kritischen Posthumanismus“ (vgl. Stefan Herbrechter, *Posthumanismus – Eine kritische Einführung*, Darmstadt: WBG, 2009) um eine Durcharbeitung humanistischer Werte und Reflexe. Daher auch die Nähe zu einem „postanthropozentrischen“ und „ökologischen“

Denkversuch. „Nach“ dem humanistisch-anthropozentrischen Menschenbild erscheint nicht ein neuer Mensch, sondern ein Wesen, das sich viel zu lange verkannt, überschätzt und vor seiner wahren Verantwortung gedrückt hat. Das „Überlebensszenario“ in Haushofers Erzählung fällt natürlich in die Zeit des Kalten Krieges und der Vision einer atomaren Selbstzerstörung (vgl. die Bemerkung der Erzählerin auf Seite 10: „Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen...“), vor der die Wand die Protagonistin auf wundersame Weise bewahrt hat. Die atomare Bedrohung ist nicht verschwunden, auch wenn die Blockstruktur des Kalten Krieges einer „multilateralen Welt“ mit neuen, im Zeitalter der Globalisierung und des (Bio)Terrors nicht mehr zu lokalisierenden Gefahren gewichen ist. Die atomare Selbstvernichtung der Menschheit bleibt möglich, wahrscheinlicher jedoch scheint heute ein „Ökozid“ – entweder eine vom Menschen im Zeitalter des „Anthropozän“ selbst verursachte, speziebedrohende Ökokatastrophe, wie zum Beispiel ein Klimawandel; oder eine gen- oder biotechnologisch herbeigeführte Vernichtung wie durch neue biologische Kampfstoffe oder Viren; oder auch, ganz „banal“ ein kosmisches Ereignis wie ein Meteoriteneinschlag.

Die „proto-posthumanistische“ Affinität Haushofers mit der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts liegt genau in dieser fiktiven Auseinandersetzung mit dem ökologischen und postanthropozentrischen Effekt der postapokalyptischen Überlebenssituation nach dem Ökozid. Haushofers Erzählung ist faszinierend, da sie weder anklagt noch warnt, sondern versucht das Menschsein schonungslos „nachzivilisatorisch“ und dennoch nicht zynisch sondern „verantwortungsvoll“ zu denken:

„Es gab ja nichts mehr, was mich ablenken und geistig beschäftigen konnte, keine Bücher, keine Gespräche, keine Musik; nichts. Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, dass die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war.“ (W 211)

Die Aufzeichnung eines letzten Überlebenden entspricht immer einem Sonderfall der Autobiographie. Jede Autobiographie ist jedoch immer schon eine *Autohetero*-graphie, da sie von einer „Figur“ erzählt wird, die sich mit einem realen „Ich“ als identisch erklärt, dieses Selbst jedoch quasi als Anderen darstellen muss, in dem Sinne: seht, das bin „ich“! Sie ist ebenso eine *Autohetero-thanato*-graphie, da sie ein Leben von einer fiktiven Erzählsituation aus beschreibt, die unklar lässt, ob das reale autobiographische Subjekt noch am Leben ist oder nicht. Aus erzähltechnischen Gründen muss die autobiographische Figur ihr eigenes Leben als „abgeschlossen“ oder „beendet“ denken. Im Falle der Niederschrift der Erzählerin in der *Wand* geht dies aber noch einen Schritt weiter. *Die Wand* gehört zu einer schnell anwachsenden Anzahl eines neuen autobiographischen Subgenres, das man als *Autohetero-thanato-anthropo*-biographie bezeichnen könnte, in der die Biographie des „*anthropos*“ von seinem Ab- oder Überleben her quasi „postanthropozentrisch“ aufgezeichnet wird (vgl. Stefan Herbrechter, „Posthumanism, Subjectivity, Autobiography“, *Subjectivity* 5.3 (2012): 327-47; und Matthew A. Taylor, *Universes Without Us: Posthuman Cosmologies in American Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press,

2013). Die hieraus erwachsene Schonungslosigkeit ist Teil der Anziehungskraft dieser Situation und steht in enger Verbindung mit der hieraus erwachsenden Verantwortung des Erzählenden:

„Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle, denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot.“ (W 40)

Die Erzählerin sieht die patriarchalische Gesellschaft, die sie als Frau ein halbes Leben lang dazu gezwungen hat, sich zu verleugnen und welche sie in die innere Einsamkeit getrieben hat, mit einem nüchternen Auge: „Auch das Alleinsein, das uns so viele Generationen begleitet hat, stirbt mit mir aus. Das ist nicht gut und ist nicht schelcht; es ist einfach“ (W 104). Das verdammende Urteil der Zivilisationskritik der Erzählerin und die neue postanthropozentrisch-posthumanistische und ökologische Situation der Überlebenden drücken sich in der folgenden Passage in ihrer ganzen Intensität aus:

„Die Dinge geschehen eben, und ich suche, wie Millionen Menschen vor mir, in ihnen einen Sinn, weil meine Eitelkeit nicht gestatten will, zuzugeben, dass der ganze Sinn eines Geschehnisses in ihm selbst liegt. Kein Käfer, den ich achtlos zertrete, wird in diesem, für ihn traurigen Ereignis einen geheimnisvollen Zusammenhang von universeller Bedeutung sehen... Nur wir sind dazu verurteilt, einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann... Ich bedaure die Tiere, und ich bedaure die Menschen, weil sie ungefragt in dieses Leben geworfen werden. Vielleicht sind die Menschen bedauernswerter, denn sie besitzen genausoviel Verstand, um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren... Es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher... Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mussten. Ich weiss nur, dass es zu spät ist. (W 238)

Die sehr gedämpfte existenzialistische Tragik dieser Passage und die an Nietzsche erinnernde Kritik des menschlichen Narzissmus (vgl. auch W 220), ist wiederum eine Spur eines von der Erzählerin selbst erkannten aber unauslöschlichen Humanismus, der die Sonderstellung des Menschen selbst noch in seiner Bedauernswertigkeit sieht: „Mitleid war die einzige Form der Liebe, die mir für Menschen geblieben war“ (W 228). Dies ist jedoch Ursprung einer Verantwortung (gegenüber dem Anderen – ob Mensch, Tier oder Umwelt), an die die Erzählerin mit ihrem ironischen „Vernunftsaufruf“ zur Liebe appelliert.

Es ist also nicht so, dass die Erzählerin ihr Menschsein verneint, auch fürchtet sie sich nicht, wie gesehen, zum Tier zu werden, und dennoch folgt die „Deanthropozentrierung“ in der *Wand* der Logik einer „strategischen“ Misanthropie (vgl. Daniel Cottom, *Uncommon Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006: 148ff.), um den „Abgrund“, in den der Mensch zu fallen droht, klarer und schonungsloser ins Auge zu fassen. Misanthropisch ist die Protagonistin zunächst, weil sie verstehen will, warum der „fremde Mann“ ihre Tiere getötet hat – der eigentliche Beweggrund zur Niederschrift des

Berichtes. Aber hieraus entsteht eine weibliche, letztendlich lebensbejahende und „ethisch-ökologische“ Haltung:

„Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben... Aber ich verstehe, warum die anderen immer in der Übermacht waren. Lieben und für ein anderes Wesen sorgen ist ein sehr mühsames Geschäft und viel schwerer, als zu töten und zu zerstören... Ich habe viel über diese Dinge nachgedacht, und vielleicht bin ich jetzt soweit, dass ich auch die Mörder verstehen kann. Ihr Hass auf alles, was neues Leben erschaffen kann, muss ungeheuer sein.“ (W 161-2)

Die Erzählerin treibt ihre letztendlich unmögliche Deanthropozentrierung bis an die Grenze, indem sie versucht, völlig illusionslos zu leben und sich in ihre neue ökologische Situation („das grosse Sonne-, Mond-, Sterne-Spiel“) einzufügen:

„Die Menschen hatten ihre eigenen Spiele gespielt, und sie waren fast immer übel ausgegangen. Worüber sollte ich mich beklagen; ich war einer von ihnen und konnte sie nicht verurteilen, weil ich sie so gut verstand. Es war besser von den Menschen wegzudenken. Das grosse Sonne-, Mond- und Sterne-Spiel war auch nicht von Menschen erfunden worden.“ (W 209-19)

Von den Menschen wegzudenken heisst, sich sowohl posthumanistisch als auch vielleicht sogar posthuman zu denken, und sich dabei der grössten Gefahr, dem Abgrund der „Unmenschlichkeit“ auszusetzen: „Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist, und ich wusste, dass dieser Zustand nicht anhalten durfte, wenn ich am Leben bleiben wollte“ (W 210).

Gegen Ende der Erzählung ist die namenlose Protagonistin („Es fällt mir auf, dass ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.“ (W 44-45)) selbst über ihren eigenen Deanthropozentrierungsprozess erstaunt:

„Bald würde es keine Strasse mehr geben... Es war mir, als lebte ich schon fünfzig Jahre im Wald, und die Türme waren nichts mehr für mich als Bauwerke aus Stein und Ziegel. Sie gingen mich nichts mehr an... Ich durfte nicht versuchen, die alte Trauer künstlich am Leben zu erhalten. Die Umstände meines früheren Lebens hatten mich oft gezwungen zu lügen; jetzt aber war längst jeder Anlass und jede Entschuldigung für eine Lüge weggefallen. Ich lebte ja nicht mehr unter Menschen.“ (W 263)

Es bleibt also die Frage nach der Gefahr dieser „Deanthropozentrierung“, oder die Gefahr der „Unmenschlichkeit“, die den Abgrund bezeichnet, wenn ein Mensch, am Tier vorbei, in die Tiefe stürzt. „Der einzige Feind, den ich in meinem bisherigen Leben gekannt hatte, war der Mensch gewesen“ (W 23) erklärt die Erzählerin und wendet sich stattdessen dem Schutz ihrer neuen Tierfamilie zu, quasi als Wiedergutmachung, denn „Solange es Menschen gab, hatten sie bei ihren

gegenseitigen Schlächtereien nicht auf die Tiere Rücksicht genommen“ (W 41). Aus diesem Grunde auch reicht eine simple „Tierwerdung“ des einzigen überlebenden Menschen nicht nur nicht aus, sondern sie wäre in der Tat katastrophal:

„Ich weiss nicht, warum ich das tue [i.e. Schreiben], es ist fast ein innerer Zwang, der mich dazu treibt. Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein, und würde bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstossen. Nicht dass ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund.“ (W 44)

Die Protagonistin ist quasi „verurteilt“ dazu, ein Mensch zu sein und ein gewisses Menschsein vor dem Heideggerianischen „Abgrund des Seins“ zu bewahren. Daher auch die Absicht, den fertiggestellten Bericht „vor sich selbst“ zu verstecken: „Wenn ich am Ende angelangt bin, werde ich ihn gut verstecken und ihn vergessen. Ich will nicht, dass das fremde Ding, in das ich mich verwandeln könnte, ihn eines Tages finden wird“ (W 44). Die „Verwandlung“ in einen Unmenschen – nicht ein Untier wohlge­merkt – wäre im Grunde eine Beleidigung der tierischen – nicht sosehr der menschlichen – „Natur“. Teil dieser Natur ist, wie auch bei Heidegger die „pastorale“ Hirtenfunktion des Seins des Menschen, welche jedoch im Falle der Erzählung auf einer Vernunft beruht, die vor allem den nichtmenschlichen Anderen gewidmet ist: „Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er will, nur die Vernunft darf ihn nicht verlassen, die Vernunft, die er braucht, um mich und die Tiere am Leben zu erhalten“ (W 65). Es ist das enge Zusammenleben mit den Tieren, deren tierische Existenz sie quasi nachverfolgt und teilt (vgl. oben *que je suis*), und weshalb sie sich ihnen gegenüber verantwortlich fühlt, das ihr „Menschbleiben“ verlangt, nicht mehr jedoch aus einer hierarchischen Sonderstellung heraus, sondern aus purer, quasi „zweifelhafter“ Verantwortung: „Die Katze und ich, wir waren aus dem selben Stoff gemacht, und wir sassen im gleichen Boot, das mit allem, was da lebte, auf die grossen dunklen Fälle zutrieb. Als Mensch hatte ich nur die Ehre, dies zu erkennen, ohne etwas dagegen unternehmen zu können. Ein zweifelhaftes Geschenk der Natur, wenn ich es recht überlege“ (W 201-2). In Passagen wie dieser wird auch klar, dass es für Haushofer nicht, wie zum Beispiel bei Heidegger darumgeht, irgendeine „Weltarmut“ des Tieres zu beschwören, um den Menschen als den „Hüter des Seins“ zu legitimieren (z.B. Martin Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt: Klstermann, 1983: 273ff.). Der Akzent liegt eher wie bei Derrida (im Gefolge Jeremy Benthams) auf der „Mitleidenschaft“ oder natürlichen „Sympathie“ zwischen Mensch und Tier: „Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht. Wir sind von einer einzigen grossen Familie, und wenn wir einsam und unglücklich sind, nehmen wir auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern gern entgegen. Sie leiden wie ich, wenn ihnen Schmerz zugefügt wird, und wie ich brauchen sie Nahrung, Wärme und ein bisschen Zärtlichkeit“ (W 235).

Dennoch geht es nicht um eine Idealisierung der Natur: „Die Natur schien mir manchmal eine einzige grosse Falle für ihre Geschöpfe“ (W 240). Auch sind Tiere

keine „besseren Menschen“, wie das manchmal in postanthropozentrischen Szenarien stilisiert werden mag. Als Beispiel hierfür dient die Episode mit der „weissen Krähe“. „Fremd und böse sind für mich immer noch dasselbe. Und ich sehe, dass nicht einmal die Tiere davon frei sind“ (W 251). Die Erzählerin bedauert die Existenz der Albino-Krähe („ein Unding, das es nicht geben dürfte“ (W 252)), denn „sie kann nicht wissen, warum sie ausgestossen ist, sie kennt kein anderes Leben. Immer wird sie ausgestossen sein und so allein, dass sie den Menschen weniger fürchtet als ihre eigenen schwarzen Brüder“ (W 252). Das „Privileg“ des Menschen liegt für die Erzählerin, die sich längst von der modernen technischen Zeit gelöst hat und stattdessen sich nach der „Krähenzeit“ richtet (W 249) vielleicht genau hier: „Ich will, dass die weisse Krähe lebt, und manchmal träume ich davon, dass es im Wald noch eine zweite gibt und die beiden einander finden werden“ (W 252). Es ist sicherlich kein Zufall, und dies trägt zweifellos auch zum tragischen und „residuellen“ Humanismus der Erzählung bei, wenn die letzte Szene der weissen Krähe gilt: „Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über den Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weisse Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich“ (W 276).

Dies steht in starkem Kontrast zur vorangegangenen „Mordszene“, in der die Protagonistin (zumindest vom humanistisch-anthropozentrischen Standpunkt aus betrachtet) „kaltblütig“ den fremden (und wahrscheinlich letzten) Mann erschießt, nachdem er ihren Stier und ihren Hund getötet hat: „Ich war froh, dass er tot war; es wäre mir schmerzlich, einen verletzten Menschen töten zu müssen. Und am Leben hätte ich ihn doch nicht lassen können“ (W 273). Es ist genau diese scheinbare „Kaltblütigkeit“, diese „Selbstdistanz“, die der Erzählerin unheimlich vorkommt, da sie gegen ihre innersten menschlichen (anthropozentrischen) Reflexe verstößt. Aber vielleicht ist dies genau der Preis, den es zu zahlen gilt, um durch den Abgrund der Unmenschlichkeit ein neues, vielleicht posthumanistisches Menschenbild zu erkennen. So zumindest könnte man die folgende zentrale Passage lesen, in der sich die Protagonistin beinahe in Harawayscher Art sowohl die Grenzen zwischen Mensch und Maschine als auch zwischen Mensch und Tier in weiser Voraussicht in Schwingungen versetzt:

„Ich weiss nicht, ob ich es ertragen werde, nur noch mit der Wirklichkeit zu leben. Manchmal versuche ich mit mir umzugehen, wie mit einem Roboter... Aber es geht nur kurze Zeit. Ich bin ein schlechter Roboter, immer noch ein Mensch, der denkt und fühlt, und werde mir beides nicht abgewöhnen können. Deshalb sitze ich hier und schreibe alles auf, was geschehen ist, und es kümmert mich nicht, ob die Mäuse die Aufzeichnungen fressen werden, oder nicht.“ (W 211-12)

Die gleiche cartesianische Vermischung von Maschine und Tier – und die letztlich unhaltbare Abgrenzung des Menschen von beiden, die hieraus erfolgen soll (vgl. Neil Badmington, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*, London: Routledge, 2004: 6ff.) – kommt der Erzählerin beim Anblick einiger Ameisen in den Sinn: „Ich war nie fähig, einen Ameisenhaufen zu zerstören. Meine Haltung gegen die kleinen Roboter schwankte zwischen Bewunderung, Grausen und Mitleid. Natürlich nur, weil ich sie mit Menschaugen betrachtete. Einer

riesigen Überameise wäre wahrscheinlich mein Treiben höchst rätselhaft und unheimlich erschienen“ (W 220).

Und genau wie Donna Haraway ein paar Jahrzehnte nach ihr, könnte man sagen, dass die Erzählerin der *Wand* in ihrer nachzivilisatorischen und nachtechnischen Welt „auf den Hund gekommen“ ist (vgl. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm, 2003; s. auch Manuela Rossini, „To the dogs: Companion speciesism and the new feminist materialism, *Kritikos* 3 (September) 2006: <http://intertheory.org/rossini>). In der Beziehung zwischen „*companion species*“ spiegelt sich die volle Ambiguität des menschlichen Seins:

„Ich konnte neben Luchs nie lange traurig bleiben. Es war fast beschämend, dass es ihn so glücklich machte, mit mir zusammen zu sein. Ich glaube nicht, dass wildlebende erwachsene Tiere glücklich oder fröhlich sind. Das Zusammenleben mit dem Menschen muss im Hund diese Fähigkeit geweckt haben. Ich möchte wissen, warum wir auf Hunde wie ein Rauschgift wirken. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Grössenwahn dem Hund. Sogar ich bildete mir manchmal ein, es müsste an mir etwas Besonderes sein, wenn Luchs sich bei meinem Anblick vor Freude fast überschlug. Natürlich war nie etwas Besonderes an mir, Luchs war, wie alle Hunde einfach menschen-süchtig.“ (W 116-17)

Das symbiotische „Ökotope“ Mensch-Hund, das die Zivilisation in dieser Erzählung weitestgehend ersetzt, beruht auf gegenseitiger, drogenähnlicher Abhängigkeit. Für die Erzählerin ist Luchs ihr „sechster Sinn“ (W 149), ohne den sie sich wie ein „Amputierter“ fühlt. Seine quasi Menschlichkeit wird im Verlaufe der Erzählung immer mehr betont: „Manchmal bildete ich mir ein, dass Luchs, wären ihm plötzlich Hände gewachsen, bald auch zu denken und zu reden angefangen hätte“ (W 137; zum Zusammenhang zwischen Hand-Denken-Mensch siehe Derrida, „La main de Heidegger (Geschlecht II)“, *Psyché – Invention de l'autre*, Paris: Galilée, 1987: 415ff.). Schliesslich, kurz vor der Katastrophe am Ende des Berichts, ist die Trennung zwischen Mensch und Hund ganz aufgehoben: „In jenem Sommer vergass ich ganz, dass Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wusste es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren... Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen“ (W 265). Die Grösse des Verlustes nach dem Tod des Hundes für die Protagonistin lässt sich hieraus in seinem gesamten, postanthropozentrischen Ausmass erkennen, und er erklärt ebenso den Kontrast in der Behandlung des toten fremden Mannes und dem Körper des toten Hundes, der viele Leser Haushofers schockiert(e).

3. Ökographie – Ökologisches Schreiben

Abschliessend möchte ich kurz zur Frage der Schrift in *Die Wand* zurückkehren und sie mit der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts verknüpfen. Es geht beim postanthropozentrischen Posthumanismus grundsätzlich um eine neue Ökologie in dem Sinne, dass das moderne humanistische und anthropozentrische Weltbild für seine eigenen apokalyptischen Tendenzen verantwortlich gemacht wird. Die

besten Intentionen der wohlmeinendsten humanistischen Bildung und Menschenliebe können sich der Tatsache nicht entziehen, dass die Zivilisationsgeschichte „postanthropozentrisch“ betrachtet allenfalls ein sehr gemischtes Fazit erlaubt. Für uns ist es das Zeitalter des „Anthropozän“, in dem die volle, vorwiegend ausbeuterische und negative Auswirkung der menschlichen Zivilisation auf den Planeten sichtbar wird, weil sie alles Leben zu verschlingen droht, welche sich im Nachhinein in Haushofers *Wand* bereits widerspiegelt. In diesem Sinne ist das Verlangen der Erzählerin nach einer „nachmenschlichen“ Schrift ein interessanter Ansatz für eine neue „Ökographie“, d.h. einem ökologischen Schreiben, welches das posthumanistisch-postanthropozentrische Überleben quasi performativ aufzeichnet. Die Erkenntnis eines neuen ökologisch motivierten Schreibens könnte man in den folgenden Ausspruch der Erzählerin hineindeuten: „Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, dass es nicht langsam von einem grösseren Wir aufgesogen wird“ (W 185). Allmählich verwächst die Erzählerin mit dem Wald und den Bergen, während auf der anderen Seite der Wand allein die Pflanzenwelt zu überleben scheint (W 21): „Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, dass die Menschen zurückkommen“ (W 185).

Die neue Welt hinter der Wand ist eine Welt, die im wörtlichen Sinne ausserhalb der menschlichen Zeit zu existieren beginnt, und in der nun „Krähenzeit“ herrscht: „Ich richte mich nach der Sonne oder, wenn sie nicht scheint, nach dem Einflug und Abflug der Krähen und verschiedenen anderen Anzeichen. Ich möchte wissen, wo die genaue Uhrzeit geblieben ist, jetzt, da es keine Menschen gibt“ (W 64; vgl. auch W 258). In dieser Situation vergleicht die Erzählerin ihr Leben auf der Alm im Einklang mit der Natur: „Es war, als hätte eine grosse Hand die Uhr in meinem Kopf stillstehen lassen“ (W 191). In eindrucksvoller Weise schildert die Erzählerin, wie sie als letzter überlebender Mensch das Spinnennetz der Zeit zu zerreißen vermag und somit möglicherweise einer ganz anderen Welt, einer ganz anderen Zukunft Platz verschaffen kann:

„[Die Gleichgültigkeit und Allgegenwart der Zeit] dehnt sich aus in die Unendlichkeit 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 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. Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie nach meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden. (W 237)

4. Die posthumanistische Zukunft der Fiktion:

Es war nicht die Absicht dieser Relektüre der *Wand* zu zeigen, dass die Literatur die fiktionale Macht hat, die postanthropozentrische Gegenwart einfach „vorwegzunehmen“. Das zeitliche Verhältnis zwischen Schrift, Lektüre und Gegenwart ist nicht linear und erscheint auch nur im Nachhinein als „teleologisch“ im Sinne einer nachträglichen (Re-)Konstruktion: „es musste ja so kommen...“ Das Interesse der Relektüre, insbesondere von fiktionalen Szenarien wie zum Beispiel in der Erzählung *Die Wand*, liegt eher in einer „Selbstverunsicherung“, oder einem „Sich-Selbst-Ausserkraftsetzen“, um menschlichen, tierischen oder anderen Spuren neu verfolgen zu können, die andernfalls verwischt werden könnten. Nimmt man die unmögliche Gedankenfigur eines posthumanistisch-postanthropozentrischen Schreibens ernst, wird man Haushofers *Wand* als Verbündete bei einer (Re)Konstruktion neuer Ökologien, Politiken und Ethiken erkennen, die die Grenzen des humanistischen und anthropozentrischen Wertekanons und Konsenses verschieben, vielleicht sogar auflösen. Besonders wertvoll ist hierbei die Tatsache, dass es sich bei der *Wand* um einen Posthumanismus „ohne“ Technik handelt, einen Posthumanismus der ökologischen Entschleunigung: „Seit ich langsamer geworden bin, ist der Wald um mich erst lebendig geworden“ (*W* 221). Sinnbild dieses „greenings“ ist die Verwandlung von Hugos Mercedes im Verlaufe der Zeit: „Auch ich habe mitten im Wald so ein Ding stehen, Hugos schwarzen Mercedes. Er war fast neu, als wir damit herkamen. Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. Besonders im Juni, wenn die Waldrebe blüht, sieht er sehr hübsch aus, wie ein riesiger Hochzeitsstrauss... Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müsste mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab“ (*W* 222).

Die andere, vielleicht noch viel wichtigere Erkenntnis jedoch ist die Unüberwindbarkeit des humanistisch-anthropozentrischen Selbstbildes des (letzten) Menschen, der selbst am Grenzpunkt des Selbstzweifels und der klinisch-entlarvenden Selbstbetrachtung einem „residualen“ und „tragischen“ Humanismus zum Opfer fällt: „Plötzlich wusste ich, dass es dies alles nicht mehr gab. Das Gefühl, einen schrecklichen Verlust erlitten zu haben, überfiel mich mit Gewalt“ (*W* 230). Nicht dass die Erzählerin keine Zweifel an der Beschränktheit ihrer eigenen humanistischen Bildung hätte (*W* 83-4), jedoch ein Verlangen, unstillbar und doch suspekt, suspekt vielleicht gerade weil unstillbar, ein nostalgisches Gefühl des Verlustes... der „Humanität“, des „humanistischen Erbes“, der „Kultur“ – wer weiss – bleibt bestehen. Selbst in der Sinnlosigkeit, wie auch bei Camus zu sehen, herrscht paradoxer Weise noch menschliche „Grösse“: „Mach dir keine Sorgen – alles wird vergebens gewesen sein – wie bei allen Menschen vor dir. Eine völlig normale Geschichte“ (*W* 282, Nachwort).

Das Geheimnis liegt ohne Zweifel im Identifikationsprozess selbst. Selbst in der Verneinung des Menschseins, selbst in der Erfahrung der radikalen „Deanthropozentrierung“, in der Niederschrift wie im Leseakt bleibt die Identifikation ausserhalb der menschlichen Spezies zwangsweise eine blosser Metapher. Dennoch ist eine Spekulation, eine Fiktion, ein „Sprung“, die einzige Möglichkeit, von einer posthumanistischen und postanthropozentrischen fiktiven Zukunft (oder Vergangenheit) her, die posthumanisierenden und

deanthropozentrierenden Tendenzen der Gegenwart kritisch zu begegnen. In diesem Sinne werden „wir“ „uns“ ebenso wie die Erzählerin eines Tages mit der Wand als Ereignis beschäftigen müssen, denn „Die Wand ist so sehr ein Teil meines Lebens geworden, dass ich oft wochenlang nicht an sie denke... Die Wand ist ein Ding, das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts an, und deshalb träume ich nicht von ihr. Eines Tages werde ich mich mit ihr befassen müssen, weil ich nicht immer hier werde leben können...“ (W 150). Ebenso wie die Erzählerin, als letzter überlebender Mensch, werden wir „hier“ oder auch „so“ nicht viel länger weiterleben können: „Ich bin schon jetzt nur noch eine dünne Haut über einem Berg von Erinnerungen. Ich mag nicht mehr. Was soll denn mit mir geschehen, wenn diese Haut reißt?“ (W 66).