



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Drei letzte Menschen. Gedankenexperimente der deutschsprachigen Literatur nach 1945.“

Eine vergleichende Analyse von Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006).

verfasst von

Lena Marina Pospischil

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 350

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Italienisch

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Eva Horn

Inhalt

1. Einleitung	3
1.1. Vorgehensweise.....	4
1.2. Zielsetzung	5
2. Begriffsklärung: Apokalypse, Gedankenexperiment	6
3. Arno Schmidt: <i>Schwarze Spiegel</i>	9
3.1. Handlung	9
3.2. <i>Deutschland ganz für sich allein</i> – Situation.....	11
3.2.1. <i>Locus amoenus: (in der) Natur</i>	13
3.2.2. <i>Schwarze Spiegel</i>	16
3.3. „ <i>Ich brauche niemanden</i> “ – Charakterisierung	18
3.4. Narratologische Anlage	22
3.4.1. 1.5.1960 – 1962 – Aufbau	22
3.4.2. „... <i>warum ich noch diarriere</i> “ – Vermittlung.....	24
3.4.3. <i>Wortgewirx im Wald</i> – Sprache.....	26
3.4.3.1. Syntax	27
3.4.3.2. Rhetorischer Apparat	29
3.4.3.3. Intertextualität.....	31
3.5. <i>Die Bombe ist eingeschlagen</i> – historischer Kontext	34
4. Marlen Haushofer: <i>Die Wand</i>	40
4.1. Handlung	41
4.2. (Über)Leben hinter der Wand – Situation.....	42
4.2.1. <i>Eingeschränkte Bewegungsfreiheit</i>	43
4.2.2. <i>Von Mühen und Bemühungen</i>	46
4.2.3. <i>Ambivalente Wände</i>	47
4.3. „ <i>Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen.</i> “ – Charakterisierung.....	49
4.4. Narratologische Anlage	53
4.4.1. <i>Menschen- und Krähenzeit</i> – Aufbau.....	53
4.4.2. „ <i>Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben</i> “ – Vermittlung.....	56
4.4.3. <i>Monotonie hinter der Wand</i> – Sprache.....	60

4.4.3.1. Intertextualität.....	62
4.5. <i>Vor der Wand</i> – historischer Kontext	65
5. Thomas Glavinic: <i>Die Arbeit der Nacht</i>	69
5.1. Handlung	69
5.2. <i>Urbane Einsamkeit</i> – Situation.....	71
5.2.1. Technische (Un)möglichkeiten	71
5.2.2. Wien: Sozialruine und Erinnerungsraum.....	75
5.2.3. Unnatur	78
5.3. <i>Die Personen Jonas</i> – Charakteristik	81
5.4. Narratologische Anlage	86
5.4.1. <i>47 Tage</i> – Aufbau	86
5.4.2. <i>Unter Beobachtung</i> – Vermittlung	88
5.4.3. <i>Spannung? Angst. Verstörung!</i> – Sprache.....	92
5.4.3.1. Intertextualität.....	94
5.5. <i>Die Jahrtausendwende</i> – historischer Kontext	96
6. Vergleich	100
7. Fazit.....	109
8. Abstract	110
9. Bibliographie	111
9.1. Primärtexte	111
9.2. Sekundärtexte	111
9.2.1. Einzelwerke	111
9.2.2. Sammelbände	112
9.2.3. Periodika.....	114
9.2.4. Internet	115
10. Lebenslauf	117

1. Einleitung

In der folgenden Diplomarbeit sollen drei Werke der deutschsprachigen Literatur nach 1945 - *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* - analysiert und verglichen werden. Den Romanen liegt die Annahme zugrunde, das Ende der Welt sei gekommen und jegliches menschliches Leben, bis auf einen beziehungsweise eine Überlebende(n), sei vernichtet worden. Alle drei Werke verbinden somit die Themen „Apokalypse“ und „Einsamkeit“.

Das Thema „Apokalypse“ fasziniert die Menschheit seit jeher und ist seit Aufzeichnung der Bibel auch schriftlich oft thematisiert worden. Galt der Weltuntergang einst als gottgewollt und vorherbestimmt, so änderte sich diese Meinung mit den Empirikern und Aufklärern des 18. Jahrhunderts schlagartig. Mit dem Denken, und schließlich dem Entwickeln der Atombombe im 20. Jahrhundert, erhält das Thema jedoch eine Präsenz wie selten zuvor, da mit dieser Erfindung die vom Menschen gewollte und durchführbare Apokalypse tatsächlich möglich wird. Von diesem Zeitpunkt an imaginieren viele Autoren, vor allem angelsächsischer Länder, den Weltuntergang und eine (un)mögliche Welt danach. Neben englischen und amerikanischen Schriftstellern gibt es jedoch auch einige deutschsprachige Autoren, die sich dem Thema widmen, wie etwa Arno Schmidt (*Schwarze Spiegel*, 1951) oder Marlen Haushofer (*Die Wand*, 1963). Da die beiden Autoren über ein ähnliches Thema schreiben und mit nur zwölf Jahren Abstand publizieren, macht es Sinn, sie miteinander zu vergleichen. So soll veranschaulicht werden, wie eine Welt nach dem Tod aller Menschen in einem von Kriegs- und Nachkriegsstimmung geprägtem Österreich und Deutschland in den Augen zeitgenössischer Schriftsteller ausgesehen haben könnte. Mit dem Jahrtausendwechsel war ein neuer Grund zur Unruhe und Panik in den Menschen geboren und nach Meinung der abergläubischen Mehrheit konnte die Menschheit diesen Jahreswechsel gar nicht unbeschadet überstehen. 2012 gab es bereits die nächsten Gerüchte vom Ende der Welt, weil in diesem Jahr der Kalender der Maya endete. Zu diesem Anlass entstanden Lieder, Filme und erneut eine große Anzahl an Büchern, die sich dem vermeintlichen Weltende widmeten. Die Angst vor der Apokalypse wird heutzutage regelrecht vermarktet. Mittlerweile auch schon vor neun Jahren schrieb der Autor Thomas Glavinic seinen Roman *Die Arbeit der Nacht* und nimmt diese Thematiken und die Ängste der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts vor dem Ende der Welt und dem Verschwinden allen Lebens in sein Werk auf. Auch wenn Glavinic erst etwa fünfzig Jahre nach Haushofer und Schmidt sein Werk verfasst, hat es einen scheinbar sehr ähnlichen Plot. Alle drei Autoren legen ihre Werke nicht wirklich in der Zukunft, sondern zu ihren Lebzeiten an und schreiben damit über einen Weltuntergang, den sich die Menschen aktuell vorstellen können und der nicht mehr fern scheint. Sie imaginieren in ihren Werken

eine Welt, die, bis auf einen Protagonisten, ohne Menschen auskommt und bauen ihre literarischen Räume um die eine zentrale Figur herum. Überlegungen wie diese werden auch als Gedankenexperimente bezeichnet. Auf die Begriffe Apokalypse und Gedankenexperiment soll zu Beginn der Arbeit noch kurz eingegangen werden. Es ist sicher ergiebig und spannend drei Werke deutschsprachiger Autoren, die sich auf unterschiedliche Art und Weise dem Gedankenexperiment eines letzten Überlebenden widmen, zu vergleichen, um sichtbar zu machen, wie die Schriftsteller diese Experimente sprachlich und inhaltlich realisieren. Vor allem Glavinic wird häufig nachgesagt, dass er sich in eine literarische Tradition einreicht und den Inhalt seiner Erzählung von Vorgängern, wie Marlen Haushofer, Arno Schmidt oder Herbert Rosendorfer übernommen hat. Daniela Strigl schreibt dazu etwa: „Seine Spuren hat Haushofers Text auch dort hinterlassen, wo er als Vorbild verleugnet wird: In Thomas Glavinic‘ Roman *Die Arbeit der Nacht*.“¹ Genauer wird sich meine Analyse auf die Art des Erzählens, auf das Erzählte sowie auf die historischen Hintergründe vor denen die Autoren geschrieben haben, beziehen. Im Hauptteil meiner Arbeit sollen die Besonderheiten der drei Romane in Form von Einzelanalysen ausführlich herausgearbeitet und abschließend miteinander verglichen werden.

1.1. Vorgehensweise

Besieht man den Forschungsstand zu den genannten Romanen näher, wird sichtbar, dass sich die Literatur hauptsächlich auf die Rezeptionsvarianten der drei Romane bezieht. Zu Hauf finden sich Erläuterungen, die das Robinsonmotiv der Werke herausarbeiten. Weitere Lektürearten, die sich in der einschlägigen Forschungsliteratur finden, sind utopische und dystopische Ansätze sowie Genderlektüren. Ich möchte mich in meiner Arbeit von diesen Zuschreibungen lösen und die Romane möglichst unvoreingenommen als das lesen, was sie sind – Zeitzeugnisse letzter Menschen. Was damit konkret gemeint ist, wird sich im Laufe der Arbeit zeigen. Methodisch werde ich die Werke, vom konkreten Text ausgehend, analysieren, wobei jeder Roman einzeln hinsichtlich seiner Handlung, der Situation des letzten Menschen, der Zeichnung dieser letzten Person, der narrativen Realisierung und dem historischen Kontext beschrieben wird. Der soziohistorische Kontext, in den die Werke eingeschrieben sind, wurde bisher eher selten in die zahlreichen Betrachtungen der Werke miteinbezogen. Dabei geht es mir aber nicht um die privaten Verhältnisse des Autors, sondern um den

¹ Strigl, Daniela: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie? Die fabelhafte Welt der Marlen Haushofer. In: Kastberger, Klaus und Neumann, Kurt (Hrsg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Zsolnay 2013 (2. Lfg.), S. 207

Schriftsteller als einen Repräsentanten seiner Zeit, also jemanden, der aus einer bestimmten gesellschaftspolitischen Stimmung heraus einen Roman produziert.

1.2. Zielsetzung

Ziel der Arbeit ist es, die drei Werke *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* zu vergleichen und festzustellen wie sehr sie einander ähneln oder sich voneinander unterscheiden. Die drei Romane haben dieselbe Ausgangslage, wobei jeweils die beiden Konzepte Einsamkeit und Apokalypse miteinander verbunden werden. Genau deshalb soll in dieser Arbeit gezeigt werden, wo sich in den Romanen Gemeinsamkeiten und Unterschiede finden und woher diese rühren.

Meine Hypothese dazu lautet: Drei Romane, die mit derselben Thematik und einer sehr ähnlichen Ausgangslage spielen, müssen einander in gewissem Maße ähneln. Sie unterscheiden sich jedoch in ihrer Ausformung, wobei der historische Kontext vor allem für die Ausgestaltung der Situation des letzten Menschen eine entscheidende Rolle spielt.

2. Begriffsklärung: Apokalypse, Gedankenexperiment

Im ersten Kapitel sollen kurz zwei Begriffe geklärt werden, die für alle drei Werke grundlegend sind. *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* sind Gedankenexperimente, in denen die Konzepte „Einsamkeit“ und „Apokalypse“ literarisch verbunden werden.

Gedankenexperimente sind sogenannte *Was wäre wenn...* - Überlegungen, in denen jemand Voraussetzungen und Folgen eines Problems im Geiste durchspielt, um theoretisches Wissen über tatsächlich Mögliches zu erlangen.² Das klingt zwar relativ einfach, ist aber eine sehr komplexe Angelegenheit und gerade Nutzen und Einsatzort dieser Experimente sind oft nicht leicht zu definieren. Robert Pfaller wirft diesbezüglich einige interessante Fragen auf.

Hat das Gedankenexperiment wissenschaftlichen Nutzen und bereitet es etwa empirische Experimente vor oder soll es gar wirkliche Experimente ersetzen? Ist es ein Instrument der Ethik, das helfen soll richtige Entscheidungen zu treffen? Oder handelt es sich um eine künstlerische Darstellung einer unwirklichen Welt?³

Antworten auf Fragen wie diese sind schwer zu finden und können nur auf den jeweiligen Einzelfall, nicht aber allgemein gegeben werden. Fakt ist, dass Gedankenexperimente oder – spiele, wie sie auch manchmal genannt werden, in den verschiedensten Disziplinen zum Einsatz kommen. Die wichtigsten sind dabei die Philosophie und die Naturwissenschaften, aber auch in der Literatur haben sie ihren Platz. Der Philosoph Ludwig Wittgenstein etwa nutzte Gedankenexperimente als Gegenbilder zur Realität. Sie bieten seiner Meinung nach die Möglichkeit auf Verlust dessen, was man bisher als unwiderlegbar und gegeben, hingenommen hat.⁴ Besonders ist Gedankenexperimenten weiter, dass sie sich häufig nicht auf eine Disziplin beschränken lassen, sondern einander durchdringen und beeinflussen, ein Beispiel dafür findet sich etwa in Kapitel 3.5.

Die drei zu analysierenden Werke schildern die Konsequenzen eines Gedankenexperiments. Die Autoren spielen das Gedankenexperiment selbst nicht durch, sondern illustrieren die Auswirkungen einer grundlegenden Katastrophe, die teils ganz ungeklärt bleibt. Voraussetzung für die vorliegenden Werke ist jedoch immer das Weltende.

² Vgl. Horn, Eva: War Games. Der Kalte Krieg als Gedankenexperiment. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 319

³ Vgl. Pfaller, Robert: Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 265f

⁴ Vgl. Ebd., S. 267

Das Wort Apokalypse stammt aus dem Griechischen und bedeutete ursprünglich *Enthüllung*. Vom Christen- und Judentum wurde es mit *Offenbarung* übersetzt. Heute wird es hauptsächlich im Sinne von *Weltende* und *Grauen* gebraucht. Die Bedeutungsverschiebung des Begriffs spiegelt sich auch in der Geschichte der Apokalypse als literarisches und religiöses Konzept wider.

Das Mittelalter und die frühe Neuzeit waren noch heilsgeschichtlich, also an der biblischen Idee von Apokalypse, orientiert⁵, hierbei erzählt die Apokalypse in prophetisch-visionärem Sinne zwar vom Ende der Welt, aber auch vom Kommen Gottes. Die prophetisch-apokalyptische Zukunftserwartung wird als Eschatologie bezeichnet. Mit Offenbarung ist gemeint, dass die Welt nie grundlos zu Ende geht und genau dieser Grund enthüllt wird. Naturkatastrophen, Kriege, Seuchen und ähnliches wurden damals dem Zorn Gottes auf die Menschen zugeschrieben. Der Weltuntergang wurde als gottgewolltes Ereignis erlebt, wobei sich der Zirkel von Weltuntergang und Erlösung oder Offenbarung immer fortsetzt. Die wohl bekannteste apokalyptische Erzählung der Bibel ist die Johannes-Offenbarung, auf die auch in den vorliegenden Werken immer wieder Bezug genommen wird. Erst das naturwissenschaftliche Denken des 18. Jahrhunderts bringt Veränderung. Die Menschen beginnen Katastrophen als empirisch begründet zu verstehen und schreiben sie nicht mehr dem Willen Gottes zu. Sie fragen sich im Gegensatz, was für ein Gott das ist, der den Menschen so furchtbare Dinge antut.⁶ In der neuesten Geschichte geht man von der vom Menschen selbst verursachten Katastrophe aus, wobei die Selbstzerstörung als letzte Stufe des Säkularisierungsprozesses an die Stelle der Selbstverwirklichung getreten ist. In dieser Zeit sind auch *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* angesiedelt. Ein weiterer großer Unterschied zur ursprünglichen Idee von Apokalypse ist die Endgültigkeit - wurde das Weltende früher als etwas Relatives verstanden, ist es heute etwas Endgültiges.⁷ So ist auch den drei Werken gemein, dass zwar die Apokalypse stattfindet, die Offenbarung und Erlösung jedoch ausbleiben. Es beginnt kein neues Zeitalter, das Weltende ist endgültig. Der Grund für die Bedeutungsverschiebung und das besonders große Interesse am Thema, gerade im 20. Jahrhundert, hängt mit der Stationierung von Atomwaffen auf der ganzen Welt, Kriegen, Seuchen und Atomreaktorunfällen, wie jenem in Tschernobyl zusammen. Die Vernichtung aller Menschen durch die eigene Spezies wird real möglich.⁸ Zusammenfassend lassen sich drei gemeinsame Merkmale des modernen Endzeitbewusstseins ausmachen: die Totalität

⁵ Vgl. Faulstich, Werner; Grimm, Gunter; Kuon, Peter (Hrsg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 7

⁶ Vgl. Ebd.

⁷ Vgl. Ebd., S. 9

⁸ Vgl. Ebd., S. 7

(niemand kann sich dem Untergang entziehen), die Entropie (Auflösung aller Herrschafts- und Ordnungssysteme) und die Irreversibilität (die Vernichtung kann nicht gestoppt oder rückgängig gemacht werden).⁹

Wichtig ist auch der Begriff Postapokalypse, der, wie naheliegt, die Zeit nach dem Eintreten des Weltuntergangs, bezeichnet. Da in den vorliegenden Werken zu Beginn die Katastrophe bereits geschehen ist, können sie als postapokalyptisch bezeichnet werden. Im Zentrum der drei Romane steht jeweils ein oder eine Überlebende/r, der oder die mit der völligen Einsamkeit umzugehen lernen muss.

⁹ Vgl. Ebd., S. 10

3. Arno Schmidt: *Schwarze Spiegel*

In Arno Schmidts 1951 erschienenem Roman geht es um einen namenlosen Protagonisten, der als vermeintlich letzter Mensch die Welt nach einer atomaren Katastrophe bewohnt. Die Erzählung ist in zwei Teile geteilt, wobei sich der erste Teil hauptsächlich mit dem Sesshaftwerden des Protagonisten beschäftigt. Im zweiten Teil steht die Beziehung zu Lisa, einer weiteren Überlebenden, auf die der Ich-Erzähler etwa zur Hälfte des Werks trifft, im Zentrum. Nach einiger Zeit, die die beiden letzten Menschen zusammen verbringen, entscheidet sich Lisa jedoch zu Ende des Romans, den Protagonisten wieder zu verlassen und dieser bleibt somit erneut als letzter Mensch zurück.

Die Erzählung beschließt die Trilogie *Nobodaddys Kinder*, die aus den Werken *Brands Haide* (1950), *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) und *Schwarze Spiegel* (1951) besteht. *Brands Haide* und *Schwarze Spiegel* wurden erstmals 1951 in einem Werk veröffentlicht. Der Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns* erschien selbstständig 1953. Doch auch wenn die Erzählungen nicht in chronologischer Reihenfolge geschrieben und publiziert wurden, liegt ihnen der „sie verbindende Gedanke zugrunde, dass Faschismus und der Wille zur kriegerischen Auseinandersetzung den allgegenwärtigen Zeitgeist bestimmt und nach 1945 dergestalt fortlebt, dass sich die zunächst einsetzende atomare Aufrüstung in einem nahezu alles vernichtenden Atomkrieg entlädt.“¹⁰ In allen drei Teilen steht eine Figur im Zentrum des Geschehens, die in ihrem Mikrokosmos eine Spiegelung politischer und menschlicher Thematiken und Geschehnisse der Zeit darstellt.¹¹ *Aus dem Leben eines Fauns* ist dabei der erste Teil der Trilogie, in dem der zweite Weltkrieg kurz bevorsteht, beziehungsweise im Verlauf des Romans ausbricht. *Brand's Haide* schließt daran an, ist 1946 angesiedelt und erzählt von den Kriegsheimkehrern, während *Schwarze Spiegel*, das für die Arbeit zentrale Werk, in der damaligen Zukunft um 1960 angesiedelt ist und von einer postapokalyptischen Welt nach einem fiktiven dritten Weltkrieg erzählt.¹²

3.1. Handlung

Der Roman schildert mehrere Episoden aus dem Leben des Protagonisten. Der Leser, den es im Gedankenexperiment des Romans eigentlich nicht mehr gibt, erfährt vor allem die Gedanken des Ich-Erzählers über die verschwundene Menschheit. Die Geschichte setzt am 1.5.1960, fünf Jahre nach der Atomkatastrophe ein. Der Leser begegnet dem namenlosen

¹⁰ Preußner, Ulrike: Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts "Nobodaddy's Kinder". Bielefeld: Aisthesis 2007, S. 139

¹¹ Vgl. Meyer, Udo: Arno Schmidt Nobodaddy's Kinder. Studien zur Erzähltechnik. Münster u.a.: Waxmann 1989, S. 7

¹² Vgl.: Preußner: Aufbruch, S. 140

Protagonisten, der auf seinem Fahrrad durch ein menschenleeres Deutschland fährt, wobei seine Unternehmungen als völlig gewöhnliche Handlungen beschrieben werden.

Das Rad war durchgesehen; und mit ein paar kecken Scherenschnitten hatte ich mir auch das Hinterhaar gelichtet: sind wir nicht Knaben hübsch und fein?! Also ich war reif für einen Dorfbummel, mit Feuerrohr und Axt. [...] Siedlungshäuser, recht geschmackvoll gebaut und angeordnet; auch viele Kiefern hatte man stehen lassen, [...] Ein Baräckchen: ‚Gemischtwarenhandlung‘.¹³

Die Erzählung setzt also mit einer scheinbar gewöhnlichen Szene ein, in der der Protagonist einen unbekannten Ort erkundet. Ungewöhnlich ist jedoch, dass alle Häuser und Geschäfte bereits seit fünf Jahren leer stehen und nur noch von Skeletten „bewohnt“ werden. „Im ersten Stock lagen fast ein Dutzend Gerippe, Männer und Frauen...“¹⁴. Auch den Grund für die ausgerottete Welt nennt der Ich-Erzähler gleich zu Beginn: „Atombomben und Bakterien hatten ganze Arbeit geleistet...“¹⁵. Der Leser erfährt, dass die Katastrophe, die zur aktuellen Situation des Mannes geführt hat, ein atomarer, alles Leben vernichtender dritter Weltkrieg war. Bereits nach kurzer Zeit stößt er auf ein Verpflegungslager aus Zeiten des Krieges, indem er genießbare Nahrung und Holz findet. Das beendet sodann sein Nomadendasein. Bis zu diesem Zeitpunkt bereiste der Protagonist weite Landstriche und begab sich, vor allem zur Nahrungsbeschaffung, von einem Ort zum anderen. Mit dem Auffinden des Verpflegungslagers beschließt er sesshaft zu werden. Er baut ein Haus mitten im Wald, reist nach Hamburg und richtet sich häuslich ein.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Ankunft und dem Aufenthalt Lisas bis zu ihrer Abreise. Als das Ego auf die letzte Frau trifft, denken beide zuerst an die Vernichtung des anderen. Das plötzliche Zusammentreffen mit einer anderen Person wird nach fünf Jahren Einsamkeit als Bedrohung verstanden. Als sie aber einen Waffenstillstand schließen, entsteht ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, Häuslichkeit und sogar eine Liebesbeziehung zwischen den beiden. Für kurze Zeit besteht die Möglichkeit einer Wiederholung der Schöpfungsgeschichte, wobei die beiden letzten Menschen als die ersten Menschen eines neuen Zeitalters fungieren könnten. Dieser Wunsch wird jedoch enttäuscht. Lisa verlässt den Protagonisten wegen ihrer ständigen Rastlosigkeit¹⁶, was dieser mit den Worten „So verließ ich das Haus, schob mich an die Wand: der letzte Mensch.“¹⁷ reflektiert. Es wird klar, dass es für das Menschengeschlecht keine Hoffnung mehr gibt, nur ob das, bedenkt man den stark

¹³ Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 7

¹⁴ Ebd., S. 11

¹⁵ Ebd., S. 10

¹⁶ Vgl. Vollmer, Hartmut: Das vertriebene und das flüchtende Ich. Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts. In: Schardt, Michael M. (Hrsg.): Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 93

¹⁷ Schmidt: Spiegel, S. 94

zynischen Grundton des Romans, wirklich ein trauriges Ende ist, bleibt dem Leser überlassen. Der Protagonist selbst ist während des ganzen Romans davon überzeugt, es sei besser, dass keine Menschen mehr existieren und dass mit seinem Tod auch „der letzte Schandfleck verschwunden sein [wird]“¹⁸.

Die Handlung besteht im Groben also aus zwei großen Themen: der physischen und psychischen Überlebenseicherung und dem Zusammentreffen der zwei letzten Menschen auf Erden, sowie der Unmöglichkeit ihrer Beziehung zueinander.

3.2. *Deutschland ganz für sich allein* – Situation

Die Handlung eines Romans ist immer Teil einer narrativen Welt und wie jede Erzählung wird auch *Schwarze Spiegel* in einem einmal mehr, einmal weniger bestimmten Raum realisiert. Die im Roman genannten Orte bestimmen die Situation, in der sich der Ich-Erzähler befindet. Dabei beschreibt Schmidt eine Welt aus realen Plätzen, die teilweise weltbekannt sind und die er selbst kennt.¹⁹ Der Bewegungsraum in der Erzählung *Schwarze Spiegel* ist auf einen Umkreis von etwa 100 km im Norden Deutschlands begrenzt. Zwar scheint es als wäre der Protagonist in den letzten fünf Jahren noch weiter gereist, doch ist nicht die Rede von anderen Plätzen, die er besucht hat. Aus dem Zitat „Wenn da noch Einiges vorhanden wäre, bedeutete das längeren Aufenthalt in dieser Gegend für mich“²⁰, wird, als der Protagonist auf das englische Verpflegungslager stößt, ersichtlich, dass längere Aufenthalte am selben Ort bisher nicht zu seinem Leben nach der Katastrophe gehörten. Besonders bedeutend ist die Natur sowohl als realer Ort als auch als idyllischer Topos.

In die Beschreibung der Situation einführend, sollen zunächst die im Roman genannten Orte näher vorgestellt und somit die Umgebung und der Bewegungsraum des Protagonisten abgesteckt werden. Die erste Ortsangabe, die sich im Roman findet, ist ein Straßenschild, das auf die „Holzindustrie Cordingen“²¹ verweist. Gleich darauf trifft das Ego auf einen Trigometrischen Punkt, der ursprünglich der Beobachtung der Landvermessung diene. Ein solcher findet sich auch in der Realität nahe der Holzindustrie Cordingen, allerdings kann der Erzähler nicht an der exakten Stelle des T.P. stehen²², da, so schreibt Meyer, dort keine Durchgangsstraße verläuft. Meyer schreibt dazu weiter

wäre der T.P. nicht, so fiel die Bestimmung des Erzählstandortes leicht: das Ich steht dann auf der Kreuzung der Straßen von Walsrode nach Jarlingen, in Süd-Nord-Richtung, und Cordingen-

¹⁸ Ebd., S. 43

¹⁹ Vgl. Meyer: Studien, S. 13

²⁰ Schmidt: Spiegel, S. 16

²¹ Ebd., S. 9

²² Vgl. Meyer: Studien, S. 17

*Ebbing in Ost-West-Richtung [...] Biegt er nach rechts ab, so passiert er auf der Gefällstrecke den Bahnhof Cordingen, überquert die Warnau [...] und kann dann links in die Uferstraße einbiegen, wo er vorläufigen Aufenthalt nehmen wird.*²³

Hamburg ist der einzige Ort, von dem der Leser erfährt, dass der Ich-Erzähler ihn bereist und der etwas weiter entfernt liegt. Das Einrichten seiner Hütte führt den Protagonisten in die etwa 100 Kilometer entfernte Stadt. Die Episode in Hamburg dient vor allem der Befriedigung intellektueller Wünsche. Schmidts Ego schafft keine Möbel, wie es das Wort Einrichtung vielleicht nahegelegt hätte, aus Hamburg fort, sondern begibt sich in die Universitätsbibliothek, um Bücher für sein Haus mitzunehmen. „Im Katalog. Ich suchte ganz sachlich nach Liste meine Desiderata zusammen: Barockromane; ein großes Kostümwerk; Ellingers ETA Hoffmann (300 Bände standen schon zu Hause; etwa 200 brauchte ich noch).“²⁴ Die Reise nach Hamburg wird ebenfalls sehr genau beschrieben, so dass der Leser nachvollziehen kann, auf welchem Wege sich der Protagonist dorthin begibt.²⁵ Die Fahrt und der Aufenthalt in der Stadt sind für den Verlauf der Handlung zwar eigentlich irrelevant, jedoch spielt diese sowohl im privaten Gedächtnis des Autors als auch im nationalen Gedächtnis Deutschlands eine wichtige Rolle. Arno Schmidt wurde 1914 in Hamburg geboren, wo er bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr lebte und die Schule besuchte. Erst 1928, nach dem Tod des Vaters, zog die Familie in die Geburtsstadt der Mutter nach Schlesien.²⁶ In Tagebuchaufzeichnungen von Schmidts Frau Alice finden sich außerdem zahlreiche Verweise darauf, dass sie und ihr Mann immer wieder in dessen Geburtsstadt zurückkehrten, um etwa die National- und, wie auch der Protagonist in *Schwarze Spiegel*, die Universitätsbibliothek aufzusuchen.²⁷ Auch die anderen Orte, die im Roman genannt werden, spielen eine Rolle in Schmidts Biographie. Im Jahr 1945 wird Arno Schmidt aus englischer Kriegsgefangenschaft in das niedersächsische Dorf Cordingen entlassen, wo er sich 1946 gemeinsam mit seiner Frau im Mühlenhof Cordingen bei Walsrode niederlässt. Auf den Mühlenhof verweist er im Werk ebenfalls, wie auch auf Cordingen und Walsrode: „diesmal kam ich von hinten in den Mühlenhof [...] ein literarischer Hungerleider, Schmidt hatte er sich geschimpft.“²⁸ Im selben Atemzug verweist der Erzähler aber nicht nur auf das alte Heim des Schriftstellers, sondern mit einiger Ironie auch auf diesen selbst.

²³ Ebd., S. 17

²⁴ Ebd., S. 43

²⁵ Vgl. Ebd., S. 37 – 39

²⁶ Vgl. Schmidt: *Spiegel*, S. 97

²⁷ Vgl. Kersten, Joachim (Hrsg.): *Arno Schmidt in Hamburg*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2011, S. 119 - 123

²⁸ Schmidt: *Spiegel*, S. 34

Auch der Ort Benefeld wird in der Erzählung, in Zusammenhang mit dem dort damals ansässigen Fußballverein, genannt. Der Sportplatz diente damals der Spielgemeinschaft Benefeld-Cordingen, besteht bereits seit 1947 und existiert auch heute noch. Benefeld befindet sich etwa 100 Kilometer südlich von Hamburg. Der Protagonist nennt auch die damaligen Spieler. Laut Meyer sind die Spielernamen korrekt und lassen sich in die Jahre um 1950 einordnen.²⁹

In Benefeld entdeckt der Protagonist ein Schild, das auf ein englisches Verpflegungslager verweist „Mensch, 8 miles von hier war ein englisches Verpflegungslager gewesen“³⁰. Tatsächlich befand sich das Verpflegungslager beim Bahnhof Düşhorn „Ein einsamer Bahnhof: DÜSHORN“³¹. Düşhorn ist ein Ort nahe Cordingen und befindet sich laut Karte etwa 12 Kilometer entfernt von Benefeld, was Schmidts Angabe erneut verifiziert. Da ihm das Verpflegungslager Essen „Biskuitkanister [...] Alles noch gut“³², sowie massenhaft „Holz, viel Holz!“³³ bietet, entscheidet sich der Ich-Erzähler dafür, an diesem Ort sein Haus zu bauen. „Das englische Verpflegungslager gleich bei der Hand“³⁴.

3.2.1. Locus amoenus: (in der) Natur

Der Ort, wie auch der Akt des Hausbauens, sind für den Protagonisten sehr wichtig. Auf die Stelle, an der er seine Hütte bauen wird, stößt er durch Zufall, es scheint Schicksal zu sein.

*Ich hatte die Richtung drinnen verloren, und fand mich plötzlich am Waldrand wieder, nur hundert Meter vom Schienenstrang, auf einem kleinen freien Stellchen. Wacholder bildeten zwei feine Halbkreise: das mußten sehr alte Pflanzen sein, der Größe nach zu urteilen [...]. Auch der Boden so fest und sauber, daß ich mich behaglich seufzend hingob. Wunderbar!*³⁵

Der Mann findet seinen *locus amoenus* zufällig und verschmilzt an dieser Stelle quasi mit der Natur. Nachdem die Menschheit fast vollständig ausgelöscht ist, beginnt die Natur sich zurückzuholen, was einmal nur ihr gehörte. Langsam aber sicher verschwinden alle Indizien, die noch an die Menschheit erinnern. Von Pflanzen überwucherte Straßen, Autowracks und Skelette repräsentieren im Roman den Zerfall der „zivilisierten und technisierten“ Welt, die im Begriff ist, sich zu renaturieren.³⁶ „Hinter Neunkirchen erkannte ich die frühere Fahrbahn überhaupt nur daran, dass die Tännchen noch so klein waren [...] in 20 Jahren findet Niemand

²⁹ Vgl. Meyer: Studien, S. 18

³⁰ Schmidt: Spiegel, S. 16

³¹ Ebd., S. 20

³² Ebd., S. 20

³³ Ebd., S. 23

³⁴ Ebd., S. 29

³⁵ Ebd., S. 28

³⁶ Vgl. Hinrichs, Boy: Utopische Prosa als längeres Gedankenspiel. Untersuchungen zu Arno Schmidts Theorie der modernen Literatur und ihrer Konkretisierung in "Schwarze Spiegel", "Die Gelehrtenrepublik" und "Kaff auch Mare Crisium". Tübingen: Niemeyer 1986, S. 201

mehr Straßen auf der Welt“³⁷ Es scheint im Roman geradeso, als wäre ein Atomkrieg das beste gewesen, das der Pflanzenwelt geschehen konnte. Die Theorie von der Natur, die sich wieder alles zu eigen macht, sobald die Menschheit nicht mehr existiert, wird auch in dem populärwissenschaftlichen Gedankenexperiment *The world without us*³⁸ und in *Die Wand* aufgegriffen. Das Vorherrschen der Natur ist auch einer der bedeutendsten Faktoren, die die Situation des Ich-Erzählers bestimmen.

An diesem beinahe mystischen, von der Natur beherrschten Ort beginnt der Ich-Erzähler den Bau seiner Blockhütte. Die Hütte im Wald ist ein zentrales Motiv der gesamten Trilogie. In *Aus dem Leben eines Fauns* entdeckt die Hauptfigur eine Hütte, die sie in Beschlag nimmt. In *Brand's Haide* wird von dem Bau einer solchen Hütte taggeträumt und in *Schwarze Spiegel* erfüllt sich der Protagonist diesen Traum und errichtet die Hütte eigenhändig. Die Hütte fungiert nach Preußner als Refugium, das den Erzähler vor der Außenwelt schützt und sein Eingehen in die Natur ermöglicht. Die Natur, vor allem die Pflanzenwelt, wird hier nicht nur wertgeschätzt und bewundert, sondern dem zerstörerischen Menschen als positive Alternative gegenübergestellt.³⁹ „Viele Pilzruinen (noch vom vorigen Jahr); weit drinnen dahlte ein Wässerlein durch stark grün verbräunte Reiser, sickerte aus einer großen Wiese zusammen, gesetzlos und schön.“⁴⁰

Der Protagonist will nicht in eine der „leeren Schalen der Häuser“⁴¹ einziehen, distanziert sich weiter von den Überresten vergangener Zeiten und baut in Ermangelung einer Alternative ein Haus, das an die Gegebenheiten seiner Umgebung angepasst ist und sich mit den vorhandenen Ressourcen realisieren lässt. Auch hier ist er vom Schicksal, das ihn das Holzlager in Cordingen finden lässt, begünstigt. Mit dem Bau der Hütte gibt der Protagonist nach fünf Jahren das Vagabundieren auf.⁴² Götz deutet die archaische Hütte als Symbol der Simplizität. Diesem Ansatz könnte noch hinzugefügt werden, dass auch die Protagonisten Coopers sowie Defoes Robinson Crusoe Hütten gebaut haben, um darin ein einfaches Leben zu führen.⁴³ In der andächtigen Betrachtung der Dinge liegt nach Götz jedoch nicht die Bewunderung der Natur. Stattdessen führt er diese auf die real erlebten Mängel der Kriegs- und Nachkriegszeit zurück.⁴⁴

³⁷ Schmidt: Spiegel, S. 38

³⁸ Vgl. Weisman, Alan: Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde. München: Piper 2007.

³⁹ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 168

⁴⁰ Schmidt: Spiegel, S. 27

⁴¹ Ebd., S. 10

⁴² Vgl. Hinrichs: Untersuchungen, S. 206

⁴³ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 178

⁴⁴ Vgl. Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler 1989, S. 281

Am Häufigsten wird die Hütte im Wald aber als *locus amoenus* verstanden. Der Ort ist abgeschlossen und findet sich inmitten eines Kreises von Wacholdersträuchern. Diese stehen für die Lieblichkeit des Ortes und dementsprechend spricht Lisa auch vom „[W]acholdern“⁴⁵, als sie mit dem Ich-Erzähler schläft. Axel Dunker, der die Hütte im Wald als eindeutiges Symbol der Idylle versteht, führt diesen Gedanken weiter und sieht sie gar als eine Metapher Arkadiens. Er begründet das unter anderem damit, dass Arkadien in der Literatur oft mit Italien gleichgesetzt wurde und auch Schmidt in seinem Werk mehrere Male auf Italien, genauer noch auf Neapel, das lange Zeit als die literarisch bedeutendste Stadt Italiens galt, verweist.⁴⁶ Auch Goethes *Italienische Reise* hat ihren Höhepunkt in Neapel. In *Schwarze Spiegel* findet sich die erste konkrete Erwähnung der Stadt auf Seite 25, als der Protagonist über den Titel einer Reisebeschreibung nachdenkt. Nochmals ist von der Stadt die Rede, als sich Lisa Makkaroni zu essen wünscht, die den Inbegriff neapolitanischen Hochlebens darstellen. Mit der Idylle wird allerdings ironisch gebrochen als das italienische Gericht nur in haltbarer Form aus der Dose verfügbar ist.⁴⁷ Die Ironie mit der der Wunsch nach der Speise zunichte gemacht wird, kann als Metapher für das Scheitern der Idylle zwischen den letzten beiden Menschen verstanden werden.

Als Idylle wurde aber nicht nur die Hütte im Wald gedeutet, sondern auch die Natur an sich. Gnüg wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob Schmidt das Gedankenexperiment einer postapokalyptischen Welt nicht verharmlost, indem er den Raum so inszeniert, dass dem Protagonisten seine persönliche Utopie ermöglicht wird. Sie beschreibt diese als die Utopie des Polyhistor und Bibliophilen, der sich fern jeden Kulturbetriebs, fern der Hektik des industriellen Zeitalters aufhält.⁴⁸ Sie versteht die Preisungen der Natur und der leeren Welt als Beschreibungen eines nachkriegserischen Utopias.

*Ein friedliches Leben in menschenfreundlicher Natur und mit Literatur - das ist die Wunschutopie eines zivilisationsmüden doch kulturenthusiastischen Intellektuellen kurz nach dem 2. WK, dem angesichts der sinnlosen Greuel und Zerstörungen, des sinnlosen Todes von Millionen Menschen der Glaube an eine die Welt positiv gestaltende Vernunft abhanden gekommen ist.*⁴⁹

Zbytovsky wertet die Lobpreisungen der Natur jedoch etwas kritischer und hinterfragt Gnügs Theorie eines nachkriegszeitlichen Utopias. Nach Zbytovsky steht die Katastrophe zwar im Zentrum von Schmidts Frühwerk, andererseits wird aber eine beinahe romantische Beziehung

⁴⁵ Schmidt: Spiegel, S. 92

⁴⁶ Vgl. Dunker, Axel: Im Wachholderring oder »Der nächste Fußpfad in Richtung Arkadien«. Arno Schmidts Erzählung »Schwarze Spiegel« als Idylle. In: Weninger, Robert (Hrsg.): *Wiederholte Spiegelungen. Elf Aufsätze zum Werk Arno Schmidts*. München: Edition text + kritik 2003, S. 103 – 107

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 106f

⁴⁸ Vgl. Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 281

⁴⁹ Ebd., S. 282

zwischen Mensch und Natur deutlich. Für ihn lassen sich diese beiden Kontroversen so zusammenführen, dass die Naturidyllen, die bei Schmidt geschaffen werden, zwangsläufig scheitern müssen.⁵⁰ Zbytkovsky versteht die Naturidylle als das eigentliche Gedankenspiel des Romans, weil sie eine kurzzeitige Nische am Weg in die unaufhaltbare Endkatastrophe darstellt. Die Naturidylle, die Gnüg zur Wunschutopie der Nachkriegszeit macht, ist für Zbytkovsky nur ein kurzer Ausnahmezustand, bevor die Katastrophe zu Ende gebracht wird.⁵¹ Bei Friedhelm Rathjen findet sich eine ähnliche Idee. Er zitiert dabei aus dem letzten Part der *Schwarzen Spiegel*, wo es heißt „So verließ ich den Wald und schob mich ans Haus: der letzte Mensch.“⁵² Sowohl Rathjen als auch Zbytkovsky folgend kann der Satz so gedeutet werden, dass mit Lisas Gehen die Möglichkeit eines neuen Paradieses stirbt und sich der Protagonist somit auch aus der Naturidylle zurückziehen muss und sich ans Haus drückt.⁵³ Zu einer ähnlichen Konklusion kommt auch Axel Dunker. Die Arkadiendichtung und die Idylle sind rein künstliche Gattungen, die einen Kontrastraum zur schrecklichen Realität darstellen sollen. Die Idylle bleibt insofern aber immer nur Bewusstseinsstand der Einbildungskraft, so Dunker, weshalb eben auch das idyllische Leben im Wachholderring nur Imagination sein und gar nicht Realität werden kann.⁵⁴

Die Natur spielt im Roman eine wichtige und vielschichtige Rolle. Seit Ende des Krieges ist sie stark aufgeblüht und stellt für den Protagonisten einen quasi paradiesischen Lebensraum dar, in dem er sich ansiedelt. Trotzdem wird die Vorstellung vom Paradies oder eines modernen Arkadiens schließlich enttäuscht. Die Natur lässt das wahre Paradies erst zu, wenn auch der letzte Mensch verschwunden ist und auch die Hütte im Wald, so idyllisch sie auch scheint, bleibt nur der Zufluchtsort für den letzten Menschen.

3.2.2. Schwarze Spiegel

Noch ein weiterer, weniger greifbarer Raum spielt eine Rolle im Roman und beschreibt die Situation des Protagonisten – die Welt der Schwarzen Spiegel. Der Titel des Romans ist verschiedenartig interpretiert und gedeutet worden. Ein erster Verweis findet sich im Werk selbst, wo der Titel relativ am Anfang in die Handlung integriert wird „Schwarze Spiegel lagen viele umher“⁵⁵. Die schwarzen Spiegel können hier ganz einfach als Metapher für die dunklen Wasserlacken, die sich nach einem heftigen Gewitter überall in der Landschaft

⁵⁰ Vgl. Zbytkovsky, Stepan: Der Mensch im Katastrophenuniversum. Zum Verhältnis von Historie, Naturgeschichte und Poetik im Frühwerk Arno Schmidts. In: *Ecozon@* 3/2012, S. 65

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 71

⁵² Schmidt: Spiegel, S. 94

⁵³ Vgl. Rathjen, Friedhelm: Schwarze Spiegel oder Leben in Wäldern. In: Schweikert, Rudi Zettelkasten 19. Wiesenbach: Bangert & Metzler 2000, S. 178.

⁵⁴ Vgl. Dunker: Wachholderring, S. 112f

⁵⁵ Schmidt: Spiegel, S. 27

finden, stehen. Ein wenig umfassender betrachtet, wurden die schwarzen Spiegel aber auch als Metapher für den Eingang in die Unterwelt gedeutet. „Im 6. Buch der Vergil’schen Aeneis ist [am Eingang zur Unterwelt] von einem ‚schwarzen See‘ (Vers 238) umgeben von ‚finsteren Wäldern‘ die Rede, durch die Aeneas in die Unterwelt hinabsteigen wird.“⁵⁶ Die dunklen Lacken, die bei Schmidt als schwarze Spiegel bezeichnet werden, könnten Sinnbild für die schwarzen Seen sein. So gesehen, befindet sich der Protagonist in der menschenleeren Welt bereits am Eingang zur Unterwelt, an der Grenze zum Tod. Dass er sich an der Grenze zur negativ konnotierten Unterwelt befindet, könnte so gedeutet werden, dass die selbstzerstörerische Menschheit kein anderes, positives Ende verdient.

Nach Foucault ist der Spiegel die einzige Möglichkeit, sich selbst zu beobachten. In einer menschenleeren Welt kann nur durch einen Spiegel eine Perspektive eingenommen werden, die es ermöglicht, sich selbst zu beobachten.

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. [...] Der Spiegel funktioniert als Heterotopie in dem Sinne, daß er den Platz den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.⁵⁷

In diesem Sinne könnte der Spiegel als eine weitere Möglichkeit, das Erlebte zu sichern, angenommen werden. Erst durch das Sehen der eigenen Welt im Spiegel kann der Protagonist sicher sein, dass diese Welt, die nur noch er erlebt, auch wirklich so existiert, wie er sie wahrnimmt. Zugleich erscheint die gesamte Welt aber eben auch wieder ganz unwirklich, da sie nur eine Spiegelung ist. Der Spiegel im Sinne von Foucault hat eine gespaltene Funktion und Wirkung, da er einerseits Sicherheit über den realen Raum, andererseits aber nur eine trügerische Spiegelung der Wirklichkeit bietet. Er unterstreicht in gewissem Maß die Fiktionalität dieses Gedankenspiels.

Der Begriff *Schwarzspiegel* hingegen kommt aus der Barockmalerei. Schwarzspiegel dienten den Künstlern dazu „Projektionen in der richtigen Perspektive und Proportion auf die Fläche zu bannen“⁵⁸. Ähnlich wie mit Hilfe der *Camera obscura* fanden die barocken Maler mit

⁵⁶ Wort- und Sacherläuterungen: In: Schmidt: Spiegel, S. 134

⁵⁷ Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992. S. 39

⁵⁸ Hagestedt, Lutz und Kischel, André: Herr der Welt. Kommentiertes Handbuch zu Arno Schmidts "Schwarze Spiegel". München: Belleville 2009, S. 22

dieser Technik zu einer sehr realistischen Darstellung in ihren Bildern.⁵⁹ Auch im Kurzroman werden die fiktiven Verhältnisse sehr realistisch und möglich beschrieben. Zwar sind die Geschehnisse ein reines Gedankenexperiment, doch werden sie als bittere Wirklichkeit abgebildet. Diese Interpretationsweise lässt sich mit der ambigen Deutung von Spiegeln nach Foucault zusammenführen. Der Titel spiegelt somit zwar den Experimentcharakter des Romans wider. Gleichzeitig beschreibt er aber auch die Situation des Protagonisten, da das Ich zuletzt sein einziges Gegenüber in seinem Spiegelbild findet.

3.3. „*Ich brauche niemanden*“ – Charakterisierung

Neben der Situation, in der der Protagonist lebt und die ihn vor allem zu dem macht, der er ist, soll im folgenden Kapitel noch etwas näher auf die Charakterisierung und die auffälligen Merkmale des letzten Menschen eingegangen werden. Das soll jedoch keine psychologische Arbeit werden, die nach dem Warum hinter den Aktivitäten des Protagonisten fragt, sondern allenfalls eine Beschreibung der Umstände, die ihn zu dem machen, der er ist. Der Leser trifft den Mann erst fünf Jahre nach dem Unglück, dieser hat sich also längst in seinem neuen Leben zurechtgefunden.

Das auffälligste Charakteristikum, das den Protagonisten beschreibt, ist die Einsamkeit, die Isolation oder unvoreingenommener das Alleinsein, mit dem er sich bis zum Auftauchen Lisas tagein, tagaus seit fünf Jahren konfrontiert sieht. Die trotz allem unablässige Suche nach anderen Menschen entspringt beim Ich-Erzähler der *Schwarzen Spiegel* nicht dem Wunsch nach einer Begegnung, sondern der Befürchtung einer solchen. Der Erzähler ist fünf Jahre lang wie ein Nomade durch leeres Land gereist, und obwohl er nie auf jemanden gestoßen ist, ist er rund um die Uhr bewaffnet. Geplagt von ständigem Misstrauen, erwartet er nahezu die Konfrontation mit einem anderen Menschen, die jedoch sehr unwahrscheinlich erscheint.⁶⁰ Der Protagonist, der, aufgrund von Aussagen wie „Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein: das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört!“⁶¹, als Misanthrop bezeichnet werden kann, gibt zumindest vor, sein einsames Leben der Vergangenheit vorzuziehen. Im Widerspruch dazu nimmt jedoch das Nachdenken über die Möglichkeit doch nicht der einzige Überlebende zu sein, einiges an Zeit in Anspruch. Denn obwohl der Erzähler bereits zu Beginn betont, „Seit fünf Jahren hatte ich keinen Menschen mehr gesehen, und war absolut nicht böse darüber“⁶², leidet er dennoch unter der Einsamkeit, so dass er etwa den Versuch unternimmt, mittels eines Detektors andere möglicherweise

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 22

⁶⁰ Vgl. Hinrichs: Untersuchungen, S. 201

⁶¹ Schmidt: Spiegel, S. 43

⁶² Ebd., S. 12

Überlebende ausfindig zu machen. Auch wenn der Mann die Menschheit verachtet und ständig ihre Unvernunft und Dummheit anprangert, stellt ihr gänzliches Fehlen doch ebenfalls ein Problem dar. Guntermann beschreibt das als eine gewisse Zwiespältigkeit im Protagonisten, der seine Einsamkeit zwar genießt und sich vor allem im ersten Teil des Romans als *Herr der Welt*⁶³ fühlt, sie jedoch auch wieder nur erträgt. Für Schlöndorff bedeutet die Aussage „der letzte Mensch brauche niemanden“, dass er sehr wohl die Abwesenheit aller anderen brauche, um so zum uneingeschränkten Subjekt zu werden.⁶⁴ So allein und zufrieden der Protagonist also auch scheint, so wichtig ist die ganze Zeit über das (abwesende) andere.

Warum sonst, fragt sich Rathjen, richtet sich der Protagonist ein Wohnzimmer mit Couch im Zentrum ein, wenn nicht, um möglichen Besuch empfangen zu können.⁶⁵ Auch wenn dieser gänzlich unmöglich scheint, lässt das Unterbewusstsein des Ich-Erzählers es doch nicht zu, ein Haus nur für die letzte Person auf Erden zu bauen und einzurichten. Vielleicht sind es die bloßen Konventionen, die den Protagonisten dazu treiben, das Wohnzimmer so einzurichten und Rathjen gibt dieser Handlung zu viel Bedeutung, Fakt ist jedoch, dass das Ego seine Isolation nicht nur positiv erlebt, wie der zweite Teil des Romans zeigt. Guntermann beschreibt die Isolation und Einsamkeit des Egos „als erlittene? und zugleich auch gewünschte! (Lebens)form.“⁶⁶ Auch an seiner Art sich immer wieder an einen Leser zu wenden, wird deutlich, dass er dem Alleinsein zwiespältige Gefühle entgegenbringt. Der Protagonist wendet sich einerseits in Form seiner Tagebuchaufzeichnungen an sein Publikum, andererseits jedoch auch etwa als er eine Postkarte schreibt. Rathjen greift diesen Gedanken auf und macht die Aufzeichnungen des Ich-Erzählers zu dessen Gefährten.⁶⁷ In gewisser Weise ist er sich also in seinen Aufzeichnungen von Erlebnissen und Gedanken selbst ständiger Gefährte. Doch nicht nur in seinen Schriften, auch in realen Spiegelungen wird er sich so selbst zum Gegenüber. Schlöndorff weist in seinem Aufsatz vor allem auf das Auflösen des anderen hin, das sich in Schmidts Werk immer wieder findet und den Protagonisten einsamer macht, als die grundlegende Isolation selbst. So etwa in der Szene zu Beginn, als er sich in einem Fenster rasiert. Zwar spiegelt er sich in diesem, kann aber auch

⁶³ Vgl. Hagestadt und Kischel: Kommentiertes Handbuch.

⁶⁴ Vgl. Schlöndorff, Leopold: Die mögliche Welt des *Anderen*. Das Ende und der Andere in (post-)apokalyptischen Narrativen bei Arno Schmidt und Ferdinand Grautoff. In: Wieser, Veronika et al. (Hrsg.): *Abendländische Apokalypsik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Berlin: Akademie 2013, S. 317

⁶⁵ Vgl. Rathjen: *Leben in Wäldern*, S. 154

⁶⁶ Vgl. Guntermann, Georg: Der Rückzug als Kritik. Schwarze Spiegel als literarisches Zeitdokument. In: *Zettelkasten. Jahrbuch der GESELLSCHAFT DER ARNO-SCHMIDT-LESER*, 11. Jg. (1992), H. 11, S. 89

⁶⁷ Vgl. Rathjen: *Leben in Wäldern*, S. 152

durch sich hindurch sehen. Diese Metapher zeichnet sehr schön die einsame Situation des Ichs, da alles, was an Gegenübern existiert, nicht real, sondern in Auflösung begriffen ist.⁶⁸

Neben Spiegelungen und möglichen Projektionsflächen des Mannes tritt im zweiten Teil des Romans eine echte Gefährtin in das Leben des Protagonisten. Der letzte Mann und die letzte Frau begegnen sich zunächst prinzipiell misstrauisch wie Feinde. Einer muss den anderen erst niederstrecken, bevor darüber nachgedacht werden kann, was diese Veränderung für ihr beider Leben bedeutet. Sie schließen einen Waffenstillstand, der nicht mehr aufgehoben wird, wodurch aus einem friedlichen Nebeneinander ein Miteinander wird. An diesem Punkt hat der Leser für kurze Zeit das Gefühl, dass die Geschichte eine positive Wendung nehmen kann, die beiden letzten Menschen eine Familie gründen, die Menschheit am Leben erhalten und so die Schöpfungsgeschichte wiederholen. Der Roman lässt sich allgemein ähnlich der Schöpfungsgeschichte an, denn auch in der Bibel ist die Rede davon, dass eine neue Zeit nur dann beginnen kann, wenn die alte Welt vernichtet ist. Auch Hinrichs verweist darauf, dass die Schöpfungsgeschichte immer auch eine Geschichte vom Untergang ist. Der Untergang der Menschheit wird als notwendiges Ende der von Beginn an missratenen Spezies Mensch verstanden, die sich durch ihre Unvernunft schließlich selbst ins Verderben stürzt.⁶⁹ Bevor Eva in das Romangeschehen tritt, ist Adam der Herr der Welt, der sich nackt zum Sonnen auf die Straße legt und keinerlei Scham kennt, da er ganz alleine ist. Als Lisa, die vermeintliche Eva, jedoch Teil der Handlung und sogar zur Gefährtin des Protagonisten wird, entsteht die Möglichkeit auf ein neuerliches Paradies. So knapp Schöpfung und Untergang zusammenstehen, so schmal ist auch der Grad, den die beiden Protagonisten beschreiten. Von ihrer Entscheidung hängt die Weiterexistenz der Menschheit ab und auch, wenn der Protagonist diesen Fakt nicht bewusst erwähnt, ist ihm doch klar, dass wenn sie sich entscheiden zusammenzubleiben, die Menschheit überleben könnte. Wie auch Schlöndorff betont, kann der Mensch allein noch existieren, während die Menschheit schon nicht mehr existiert, da die Gattung Mensch auf dem Prinzip der Binarität beruht. Diese Binarität wird jedoch nur kurzzeitig wiederhergestellt, da sich Lisa entschließt, wieder fortzugehen und der Protagonist abermals als letzter Mensch zurückbleibt. Hinsichtlich seiner misanthropischen Grundeinstellung sollte man meinen, das sei in seinem Sinne, die Stimmung des Romans zu Ende hin ist jedoch gedrückt. Es wirkt, als würde der Protagonist nun resignieren und einsehen, dass die Möglichkeit eines Anderen nun, wo sie endlich Realität geworden ist, erst

⁶⁸ Vgl. Schlöndorff: Welt des Anderen, S. 318

⁶⁹ Vgl. Hinrichs, Boy: Nobodaddy's Kinder. Die Trilogie: ‚Schwarze schmierige Wurzel‘, ‚giftgrüner Natternstengel‘, ‚prahlende Blume(nbüchse)‘. In: Zettelkasten. Jahrbuch der GESELLSCHAFT DER ARNO-SCHMIDT-LESER, 11. Jg. (1992), H. 11, S. 57

recht gestorben ist. Das Ende der Menschheit ist gekommen und eine Wiederholung der Schöpfungsgeschichte findet nicht statt.

Die beiden letzten Menschen charakterisiert bei Schmidt also nicht nur die Einsamkeit, sondern auch die Macht über den Fortbestand der Menschheit zu entscheiden. Die beiden sind zu dem Zeitpunkt die mächtigsten Menschen der Welt. Schlussendlich trifft Lisa aber die Entscheidung den Protagonisten zu verlassen, womit der Untergang besiegelt ist.

Lisa ist jedoch nicht die einzige weibliche Gefährtin des Romanhelden, auch die Natur wird dem Ich-Erzähler zur Partnerin sowie zur Projektionsfläche sexueller Gelüste. Durch das Verschmelzen mit der Natur erhält das Menschsein weniger Bedeutung, was auch sprachlich realisiert wird. Immer wieder finden sich Wörter aus der Natur, wie *fließen* oder *gießen*, die ein konstantes ineinander Eingehen verschiedener Substanzen, in diesem Fall die Verbindung von Mensch und Natur, beschreiben. Beispiele dafür sind: „daß ich mich behaglich seufzend hingooß“⁷⁰ oder „mischte mich in die Nacht: haderte mit Zweigen, ahmte Menschenstimmen nach, wurde Moosen gut; den Wind mochte ich aus einem Gebüsch aufgestört haben, denn er sprudelte unwillig Blättriges...“⁷¹. Diese Verbindung mit der Natur geht soweit, dass diese quasi zur (Liebes)partnerin des Protagonisten wird⁷²: „[M]anchmal beschlich mich eine schlacksige Windin und zerwarf mir die Haare, wie ne halbwüchsige fleglige Geliebte.“⁷³ In diesem Fall wird der Wind als Frau personifiziert und als Gespielin erotisiert. Die Partnerin Natur, die den Protagonisten zu Vereinnahmen beginnt, ist einerseits Ausdruck des Auflösens der Menschheit und andererseits Ausdruck der ständigen Sehnsucht nach einem Gegenüber.

Dem Ich-Erzähler, der sich dem konstanten Wunsch nach einem Gegenüber nicht verwehren kann, wird dafür das Paradies verwehrt. Die reale Partnerin, Lisa, verlässt ihn wieder und die Natur lässt keine echte Beziehung zu. Das Aufgehen in der Natur, das sich das Ego wünscht, wird zu einem Eingehen in die Natur, was Statik und den Verlust der Individualität bedeutet.⁷⁴

Schmidts letzter Mensch betont zwar mehrmals, die Einsamkeit zu bevorzugen und die anderen Menschen nicht zu vermissen. Trotz allem charakterisiert ihn genau die Abwesenheit der und die Gedanken an die anderen. Vor allem die – fehlenden – Beziehungen machen aus dem letzten Menschen, was er ist.

⁷⁰ Schmidt: Spiegel, S. 28

⁷¹ Ebd., S. 13

⁷² Vgl. Zbytkovsky: Katastrophenuniversum, S. 64; Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 176

⁷³ Schmidt: Spiegel, S. 13

⁷⁴ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 170, 176

3.4. Narratologische Anlage

Im folgenden Kapitel soll die erzähltechnische Realisierung des Romans untersucht werden, da auch die sprachliche Gestaltung und Umsetzung des Inhalts für die Beantwortung der Forschungsfrage relevant ist.

3.4.1. 1.5.1960 – 1962 – Aufbau

Der Roman erzählt von zwei Perioden im Leben des Protagonisten. Der erste Teil, der das Sesshaftwerden des Ich-Erzählers beschreibt, dauert etwa ein dreiviertel Jahr. Der zweite Teil, in dem Lisa die zentrale Rolle spielt, beschreibt etwa drei Monate⁷⁵.

Mittels einiger aufbauender Analepsen zu Beginn des Werks erfährt der Leser die Dauer: „Seit fünf Jahren hatte ich keinen Menschen mehr gesehen, und war nicht böse darüber;“⁷⁶, und den Grund für das Fehlen der Menschheit: „Atombomben und Bakterien hatten ganze Arbeit geleistet“⁷⁷. Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Werks geschieht ein Zeitsprung von etwa eineinhalb Jahren. Festmachen kann man all das an den genauen Datierungen, die sich im gesamten Werk finden und dieses strukturieren. Genaue Datierungen sind zwar ein typisches Merkmal eines Tagebuchs, wie es der Ich-Erzähler führt, zusätzlich zeigen sie auch, dass Zeiten und Daten immer noch eine wichtige Rolle im Leben des Protagonisten spielen und, obwohl das Datum in einer menschenleeren Welt eigentlich irrelevant sein müsste, scheint das Notieren von Tagen und Wochen fast wie ein Ritus, der mit Kontrollbesitz und -verlust zusammenhängt. Zeit ist etwas rein Menschliches, sie wurde vom Menschen erfunden und wird als Maßeinheit auch nur von diesem genutzt und gebraucht. Der Verlust des Menschlichen kann also in direkte Verbindung mit dem Verlust von Zeit und Datierungen gesetzt werden, den der Mann offensichtlich fürchtet.

Auch die konkreten Daten sind interessant. Der Roman setzt am 1.5.1960 ein⁷⁸. Die Katastrophe liegt zu diesem Zeitpunkt bereits fünf Jahre zurück.⁷⁹ Der Atomschlag kann also auf das Jahr 1955 datiert werden. Das Jahr 1955 lag zur Zeit des Verfassens noch vier Jahre in der Zukunft, was den Roman zu einer Zeitutopie macht.⁸⁰ Jener 1. Mai 1960 war ein Sonntag und da das Jahr ein Schaltjahr war, genau der 122. Tag des Jahres, also genau der Tag, an dem exakt ein Drittel des Jahres vorüber war. Der erste Mai ist weiters ein bedeutendes Datum, da er bereits seit 1889 als Kampftag der Arbeiterbewegung gefeiert wird und seit dem Ende des

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 168

⁷⁶ Schmidt: Spiegel, S. 12

⁷⁷ Ebd., S. 10

⁷⁸ Vgl. Schmidt: Spiegel, S. 9

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 12

⁸⁰ Vgl. Meyer: Studien, S. 146

ersten Weltkrieges, 1919, ein gesetzlicher Feiertag ist. Die Nacht vom 30. April auf den 1. Mai wird als Walpurgisnacht gefeiert, der ebenfalls symbolische Bedeutung zukommt.⁸¹ Diese wird in der Untersuchung von *Die Wand* noch genauer dargelegt. Das zweite Kapitel beginnt am 20. Mai 1962⁸², ebenfalls einem Sonntag. Ob Schmidt bewusst zwei Sonntage gewählt hat, bleibt offen, anzunehmen ist es jedoch nicht, da Wochentage im Werk keine Rolle spielen und es unwahrscheinlich scheint, dass er sich einen Wochentag in neun beziehungsweise elf Jahren ausrechnete.⁸³ Das zweite wichtige Datum, das den Verlauf des ersten Kapitels bestimmt, ist eine Mondfinsternis, die der Protagonist am 5. September erwartet und die ihm vor allem dazu dient, zu kontrollieren, ob er die Daten noch richtig mitrechnet.

Nochmal die Mondfinsternis (das war wieder der Pedant, der sich ums Datum sorgte!) – Nach meiner Rechnung müßte die Totalität am 5.9. um 5 Uhr 23 MEZ eintreten; die Sonne ging dann bei mir hier kurz vor 6 auf; also würde der Mond eine Stunde vorher im Westen dicht über den Wäldern stehen; alpha betrug nur 0,5 Grad; also war die Eintauchtiefe fast maximal. – Na da war noch ein Monat bis hin.⁸⁴

Der Protagonist bezeichnet sich hier selbst als Pedanten, dem vor allem Daten von großer Bedeutung sind. Ihm scheint klar zu sein, dass solcherlei Gedanken in seiner Situation eigentlich nicht mehr wichtig sind, trotzdem kann er nicht von dieser menschlichen Eigenschaft lassen. Bis zum Eintreten der Mondfinsternis möchte der Mann sein Haus fertigstellen und einrichten. „Zwei Tage nehme ich zum Möbel holen; besser drei. Dann ist der 2.9. Bis zur Eklipsis gebe ich noch für Kleinigkeiten zu“ [...] Am 6. wollte ich nach Hamburg starten. [...] Etwa am 10. zurück.“⁸⁵ Insofern kann man sagen, dass das Naturereignis den ersten Teil des Werks zeitlich determiniert. Nach Fertigstellung des Hauses am 22. Juli⁸⁶ verschwimmt die Zeit etwas und die genauen Datierungen werden durch Beschreibungen von Unternehmungen und Arbeiten ersetzt.⁸⁷

Auffällig ist, dass die Datierungen im zweiten Teil deutlich weniger werden, der Leser erfährt den Tag, an dem der Protagonist Lisa begegnet und schließlich, zu Ende des Romans das Datum von Lisas Geburtstag. Axel Dunker vermutet, dass die Zeit mit dem Auftauchen der Frau unwichtig wird und andere Gedanken, Wünsche und Sorgen in den Vordergrund rücken.

⁸¹ Vgl. Hagestadt und Kischel: Kommentiertes Handbuch, S. 30

⁸² Vgl. Schmidt: Spiegel, S. 55

⁸³ Vgl. Herr der Welt 30

⁸⁴ Schmidt: Spiegel, S. 35f

⁸⁵ Ebd., S. 36f

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 33

⁸⁷ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 30

Er deutet die Abgehobenheit von der Zeit weiters als Voraussetzung einer möglichen Idylle.⁸⁸ Sollte also die Zusammenführung der letzten Frau und des letzten Mannes die Wiederholung der paradiesischen Schöpfung möglich machen, so ist nach Dunker die Auflösung der Zeit eine der Voraussetzungen dafür. Eine andere Erklärung findet Meyer, der das Auflösen der Zeit als Symbol des Sterbens der Menschen versteht.⁸⁹ Die Zeit, als etwas vom Menschen Erfundenes, verliert ihre Bedeutung mit dem Ende der Menschheit.

3.4.2. „...warum ich noch diariere“ – Vermittlung

Arno Schmidts Erzählung *Schwarze Spiegel* entfaltet sich in Form tagebuchartiger Aufzeichnungen⁹⁰ worauf auch der Protagonist selbst verweist. „Ich möchte wissen, warum ich überhaupt noch diariere“ (SS 49). Auf die ironische Reflexion seiner Situation folgt ein Bewusstseinsstrom. „Ich habe keine Lust mehr im Sinnlosen zu stochern: wie sauber und fest könnte ich Arbeiter leben („Oh dass ich doch ein Schreiner wäre“). Meine Hände riechen nach Cheddar-Cheese, mein Gesäß juckt: wie wird das erst riechen!“⁹¹ In nur sechs Zeilen gerät der Protagonist von der Frage, welchen Sinn das Führen eines Tagebuchs in seiner Situation noch hat, zur Frage nach dem Geruch seines Gesäßes. Schmidt spielt häufig mit dem Modus der Vermittlung und so finden sich in *Schwarze Spiegel* neben Monologen und Bewusstseinsströmen auch einige direkte und erlebte Reden. Besonders der Bewusstseinsstrom ist jedoch eine Art, Erlebtes wiederzugeben, die der Form des Tagebuchs entspricht. Das Tagebuch dient normalerweise der Reflexion und Ausformulierung von Gedanken eines Subjekts. Es ist privat und wird gewohnheitsmäßig von niemand anderem als dem Schreibenden gelesen. „[...] so enthält ein Tagebuch vornehmlich Aufzeichnungen eines einzelnen Schreibers über Dinge, die er im Laufe des Tages mit eigenen Augen beobachtete oder die ihn innerlich beschäftigten. [...] Für die einzelne Eintragung des Tagebuchs gibt es keinerlei Maß und Regel, weder in Bezug auf den Inhalt noch auf den Umfang oder die äußere Form.“⁹² Auch der Nutzung verschiedener Zeiten steht im Falle von Tagebuchaufzeichnungen nichts im Wege, der Erzähler bedient sich des Präteritums, um Ereignisse nachträglich zu notieren, auch wenn die Nachzeitlichkeit teils unmöglich erscheint, wie etwa folgendes Zitat zeigt. „Wildschweine; und ich schaltete am Gewehr: soll ich?!“⁹³ Fragt sich der Mann erst beim Notieren seiner Erlebnisse „soll ich?!“, so ist die Gelegenheit

⁸⁸ Vgl. Dunker: Wacholderring, S. 99f

⁸⁹ Vgl. Meyer: Studien, S. 31

⁹⁰ Vgl. Kaiser, Gina: „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“: Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“ und Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität. München 2011, S. 114

⁹¹ Schmidt: Spiegel, S. 49

⁹² Boerner, Peter: Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969, S. 11

⁹³ Schmidt: Spiegel, S. 49

das Wildschwein zu schießen lang vorüber. „Die Verwendung des epischen Präteritums genügt, um eine Erzählung diesem Typ [späteres Erzählen] zuzuschreiben, auch wenn mit der bloßen Verwendung des Präteritums noch nichts über den genauen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Erzählten ausgesagt ist.“⁹⁴ Im Präsens werden dagegen Monologe, Bewusstseinsströme und direkte Reden realisiert. Die monologischen Reflexionen finden weiters auf zwei Ebenen statt. Die Gedanken des Egos zum Diarieren fasst es während des Schreibprozesses, die monologische Äußerung zum Schießen der Wildschweine findet jedoch im Moment des Erblicken des Tieres und nicht im nachträglichen Moment der Verschriftlichung der Ereignisse statt. „Angesichts dieser scheinbaren Zeitlosigkeit spricht Käte Hamburger dann auch von einer ‚fiktiven Gegenwärtigkeit‘ des Erzählten und davon, daß das Präteritum im Rahmen einer fiktionalen Erzählung ‚seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen‘ verliert.“⁹⁵ Die Erzählung auf ein Tagebuch zu beschränken, wäre insofern nicht ausreichend. Der Leser hat quasi das Gefühl, das Geschehen gleichzeitig mit dem Protagonisten zu erleben. Dieser Effekt wird durch den ständigen Wechsel von Präteritum und Präsens, also Nach- und Gleichzeitigkeit ausgelöst. „Gegenüber die Telefonzelle; ich **schrift** kalt hinein und **raffte** den Hörer zum Ohr: ‚Mnja?!‘; Utys **meldete** sich; tote Leitung, also auflegen, sorgsam, auflegen.“⁹⁶ Die Situation wird zu Beginn im Präteritum beschrieben, doch folgt dann die Aufforderung an sich selbst „auflegen, sorgsam, auflegen“. Zusätzlich verstärkt wird das Gefühl, dass es sich bei dem Roman nicht nur um Tagebuchaufzeichnungen handelt durch die zahlreichen Digressionen, mittels derer der Erzähler dem Leser die Situation näher erklärt. „vor und um (und in) Hamburg hatte ganz im Anfang eine große Schlacht (mit unzähligen Luftattacken von beiden Seiten) stattgefunden“⁹⁷. Der eigentlich inexistenten Leser erfährt so von den Hintergründen des Krieges. Zum wiederholten Mal wird an dieser Stelle das Paradoxon vom letzten Menschen in der Literatur sichtbar. Warum sollte dieser zusätzliche Informationen liefern, über die er Bescheid weiß, wenn er nicht davon ausgeht, dass es noch andere Überlebende gibt, die diese Informationen je lesen und gebrauchen können. Auch den Ich-Erzähler beschäftigt dieser Gedanke, was sich an seinen Worten „Ich möchte wissen, warum ich überhaupt noch diariere“⁹⁸ zeigt. Antwort darauf gibt es jedoch keine. Eine Hypothese, die in der Sekundärliteratur geläufig ist, ist die

⁹⁴ Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck (8. Auflage) 2009, S. 71

⁹⁵ Hamburger, Käte: In: Martinez, Scheffel: Erzähltheorie, S. 72

⁹⁶ Schmidt: Spiegel, S. 17

⁹⁷ Ebd., S. 39

⁹⁸ Ebd., S. 49

Annahme, dass das Fehlen eines Gegenübers zwingender Maßen zum Selbstgespräch führt, um sich des eigenen Überlebens sicher zu sein.⁹⁹

Zum Schreiben des Tagebuchs kommen noch andere schriftliche Formen der Vermittlung, so schreibt der Protagonist etwa einen seitenlangen Leserbrief¹⁰⁰, seine Memoiren für Lisa¹⁰¹ und relativ zu Beginn des Romans den Abriss einer phantastischen Erzählung¹⁰². Diese Formen der Vermittlung geben dem Leser vor allem Aufschluss über den Charakter des Protagonisten.

Wie für ein Tagebuch üblich, findet sich auch in *Schwarze Spiegel* ein Ich-Erzähler, was nach Genette jedoch eine stark vereinfachte Sichtweise ist. Er kritisiert, dass die meisten Arbeiten zur Erzähltheorie zwei prinzipiell unterschiedliche Dinge, nämlich die Perspektive und die Stimme, miteinander vermengen, wodurch die eigentliche Erzählsituation verfälscht wird.¹⁰³ Im Falle von *Schwarze Spiegel* scheint die Erzählsituation relativ. Da nur ein Mensch die Katastrophe überlebt, macht ihn das zum einzig möglichen Beobachter sowie zum Erzähler. Genette nennt das interne Fokalisierung¹⁰⁴ mit einem autodiegetischen Erzähler, der Teil der Handlung ist. Das Besondere an Schmidts Protagonisten ist jedoch, dass dieser nicht nur Teil der Handlung ist, sondern die Handlung vollständig bestreitet. Ohne ihn gäbe es keine berichtete Handlung mehr. Besonders im ersten Teil der Erzählung existiert nur, was der Protagonist sieht, erlebt und wovon er berichtet. Genette spricht im Zusammenhang mit Wahrnehmung zusätzlich von *Fokalisierung*. Diese bezeichnet den Blickwinkel, aus dem das Geschehen wahrgenommen wird, dabei ist jedoch nicht nur die wahrnehmende Figur, sondern auch die Situation, in der sich die wahrnehmende Figur befindet, entscheidend. Der *point of view* kann sich im Laufe der Zeit ändern, auch wenn die Situation und die wahrnehmende Figur dieselben bleiben. Kurze Zeit hat man auch in *Schwarze Spiegel* das Gefühl, dass sich die Wahrnehmung des Protagonisten ändert, als Lisa in sein Leben tritt. Zwar schwindet die misanthropische Einstellung des Egos nicht, doch kommt es durch die Beziehung der beiden zu einem Perspektivenwechsel im Protagonisten, der den Erhalt des Menschengeschlechts plötzlich doch wieder in Erwägung zieht. Als Lisa ihn jedoch verlässt, resigniert er vollends.

3.4.3. Wortgewirx im Wald – Sprache

Neben dem Inhalt und der besonderen Situation, nur einen Menschen zu erleben, der die Realität des Werks wahrnehmen und vermitteln kann, hat das gesamte Textkorpus von Arno Schmidt jedoch noch eine weitere Besonderheit - seinen eigenartigen, unverständlichen aber

⁹⁹ Vgl. Kaiser: postapokalyptische Robinsonade, S. 117 und Vgl. Hinrichs: Untersuchungen, S. 214

¹⁰⁰ Vgl. Schmidt: Spiegel, S. 55 – 61

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S. 85 - 89

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 25

¹⁰³ Vgl. Genette: In: Martinez, Scheffel: Erzähltheorie, S. 63

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 64

auch unverkennbaren Stil, seine sprachliche Kreativität. Bei der Betrachtung seines Stils lassen sich verschiedene Merkmale herausfiltern, die sich laut Sekundärliteratur in den verschiedensten Prosawerken aus Schmidts Frühzeit finden. Diese werden nun aufgelistet, mit Hilfe des Werks belegt und ihre Funktion für den Verlauf des Romans beschrieben. Besonders hervorzuheben sind dabei häufig auftretende rhetorische Stilmittel, intertextuelle Bezüge, die besondere Syntax und fremdsprachige Ausdrücke.

Zur Sprache Schmidts sind bereits Arbeiten, Dissertationen und Bücher verfasst worden, weshalb der folgende Abriss unmöglich vollständig sein kann. Die kurze Auseinandersetzung mit dem Thema ist für meine Arbeit auch nur von peripherer Bedeutung.

3.4.3.1. Syntax

Vor allem Barbara Malchow hat sich in ihrer Abhandlung von 1980 lange mit dem Stil Schmidts auseinandergesetzt. Zwar konzentriert sich Malchow in ihrer Untersuchung nicht auf die Werke der *Nobodaddy's Kinder*-Trilogie, doch können ihre Ergebnisse nach Preußner durchaus auch darauf angewendet werden. In *Schwarze Spiegel* finden sich vor allem Einfachsätze¹⁰⁵ und Satzreihen¹⁰⁶, kaum Satzgefüge¹⁰⁷, aber viele Ellipsen. Erklärt wird das Auslassen verschiedener Satzglieder und das daraus resultierende Auftreten von Paraphrasen und Ellipsen damit, dass das Ego dem Leser nur das verrät, was aus seiner Perspektive wesentlich erscheint.¹⁰⁸ „Die Wiedergabe der Realitätsvorgänge als artikuliert Bewusstseinsempfindung des Ich-Erzählers bewirkt eine Verknappung und Verkürzung der Sätze, ein hastigeres Erzähltempo.“¹⁰⁹ Charakteristisch ist weiter, dass auf Selbsterklärendes verzichtet wird, wobei der Erzähler davon ausgeht, dass intendiert werden kann, was ausgelassen wird. Außerdem interessant ist, dass die Satzglieder nach Wichtigkeit geordnet werden, wobei es zu Nach- und Voranstellungen kommt, um die zentrale Idee hervorzuheben.¹¹⁰ Die Schwerpunktsetzung oder Betonung innerhalb der verkürzten Sätze wird zusätzlich durch eine besondere Zeichensetzung gestützt. Die Satzzeichen finden sich teilweise innerhalb der Sätze und stehen häufig zwischen zwei Leerzeichen, was ihnen die Wichtigkeit eines eigenen Wortes verleiht. Mehrmals werden Strichpunkte verwendet, die Abgrenzung und Zusammengehörigkeit in einem ausdrücken.¹¹¹ Des Weiteren findet sich ein erhöhter Einsatz von Klammern, die meist dazu dienen, die Gedanken des Ichs näher

¹⁰⁵ Vgl. Malchow, Barbara: *Schärfste Wortkonzentrate. Untersuchungen zum Sprachstil Arno Schmidts*. München: Edition text + kritik 1980, S. 29f

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 35

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 45

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 35 und Vgl. Preußner: *Aufbruch*, S. 188

¹⁰⁹ Preußner: *Aufbruch*, S. 200

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 188

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 195

auszuführen, beziehungsweise erklärende Einschübe zu umschließen. Paradoxerweise treten diese Gedanken durch die Klammern separiert von den anderen auf und werden so bewusst als Gedanken markiert, wobei der gesamte Roman eigentlich ein einziger Bewusstseinsstrom ist. Eine weitere Methode, Phrasen einzuschieben, ist das Setzen von Gedankenstrichen, die jedoch sowohl als Zeichen für die Ausdehnung der Zeit als auch zur Hervorhebung eines bestimmten Satzteils dienen.¹¹² Auch Martin Walser kommentiert die „Eigenartigkeit der Sprache“¹¹³ Schmidts, wobei auch er zu dem Schluss kommt, dass Schmidt eben kein Interesse am lückenlosen Erzählen hat und den Erzählfluss durch einen gesteigerten Einsatz von Satzzeichen bewusst behindert und stört. Dabei zitiert er Schmidt selbst, der seine Prosa einmal als *dehydriert* bezeichnete, denn „Wasser hat jeder Leser ja sowieso genug!“¹¹⁴. Gemeint ist damit, dass der Leser genug Vorwissen und Phantasie mitbringen muss, um das Werk lückenlos lesen zu können.

Anhand eines Beispiels soll nun gezeigt werden, was bisher theoretisch beschrieben wurde. Bereits der erste kurze Abschnitt der ersten Seite eignet sich zur Analyse der Syntax.

„Lichter? (ich hob mich aus den Pedalen) -: - Nirgends. (Also wie immer seit den fünf Jahren). Aber: der lakonische Mond längs der zerbröckelten Straße [...]“¹¹⁵

Das Zitat zeigt, dass hier nichts für jemanden Außenstehenden beschrieben wird, sondern der Leser eine Situation miterlebt. Der Protagonist notiert nicht, dass er sich auf seinem Fahrrad befindet, diese Information erhält der Leser aus dem Bild, wie sich das Ich aus den Pedalen hebt. Weiter wird nicht allein mit Worten, sondern eben auch mittels Satzzeichen die Situation dargestellt. „-: -“ steht für den Moment, in dem sich der Mann auf seinem Fahrrad aufrichtet und nach Lichtern Ausschau hält. Zusätzlich zu der Information, dass er von Dunkelheit umgeben ist, erfährt der Leser mittels eines Einschubs in Form eines unvollständigen Satzes in Klammern, dass dies bereits seit fünf Jahren so ist. Das einzige Licht, das er sieht, kommt vom Mond, doch auch hier findet keine Schilderung der Umgebung statt, stattdessen wird der Eindruck des Ichs auf den Leser übertragen. Dieser soll sehen, was der Protagonist wahrnimmt. Wie zuvor theoretisch beschrieben, sind die Worte hier auf das wesentlichste beschränkt und vermitteln nur, was dem Wahrnehmenden im Moment bedeutend erscheint. Erklärungen sind auf ein Minimum begrenzt und es erfolgen keine

¹¹² Vgl. Ebd., S. 199

¹¹³ Vgl.: Walser, Martin: Arno Schmidts Sprache. In: Drews, Jörg und Bock, Hans-Michael: Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts. München: Edition text + kritik 1974, S. 16

¹¹⁴ Schmidt, Arno: In: Drews, Bock: Solipsist, S.20

¹¹⁵ Schmidt: Spiegel, S. 9

Schilderungen oder Erzählungen.¹¹⁶ Auch die besondere Rolle der Satzzeichen kann anhand des Zitats gut festgemacht werden.

3.4.3.2. Rhetorischer Apparat

Die Sprache, derer sich Schmidt in *Schwarze Spiegel* bedient, ist stilistisch besonders und beinhaltet eine große Anzahl rhetorischer Figuren, von denen, so Ulrike Preußner, Metaphern und Vergleiche zwei der häufigsten sind.¹¹⁷ Neben den Metaphern hebt Preußner vor allem die Antropomorphisierungen hervor, die oft gleichzeitig auch sprachliche Bilder sind. Sie führt das Personifizieren der Umgebung, toter Dinge, besonders aber der Natur, auf die Lage des Protagonisten zurück. In Ermangelung eines Gesprächspartners wird der Raum zum „vermenschlichten“ Gegenüber¹¹⁸, wie etwa in folgendem Zitat sichtbar wird: „*mischte mich in die Nacht: [...] Den Wind mochte ich aus dem Gebüsch aufgestört haben, denn er sprudelte unwillig Blättriges, jagte ein paarmal im Umkreise, und verscholl erst dann rauschend forstein. Selbst die kleinsten Kiefern stachen schon katzenwild um sich, wenn man sie zu plump anfasste...*“¹¹⁹

Belebt wird der Wind dadurch, dass er wie aus dem Schlaf aufgestört wird, woraufhin er „Blättriges sprudelt“. Das Verb „sprudeln“ kann als Synonym für „viel sprechen“ verstanden werden. Der Wind bleibt weiter das handelnde Subjekt, das „umher jagt“ und dann „verschallt“. Schmidt bedient sich hier des Präteritums des für heutiges Verständnis alten, längst nicht mehr gebrauchten Verbs *verschallen*. Allerdings könnte es auch als neologistische Ableitung des Adjektivs *verschollen* gedeutet werden. Neben dem Wind wird auch der Kiefernwald zum menschlichen Gegenüber. Die Kiefern können als Metapher für Frauen gelesen werden, die stechen, beißen oder kratzen, wenn sie zu grob angefasst werden. Das Bild könnte insofern als Aufruf vorsichtig und respektvoll mit Frauen umzugehen, gedeutet werden. Es wurde schon festgestellt, dass der Erzähler die Natur größtenteils weiblich imaginiert und teils auch sexuelle Anspielungen auf sie übertragen werden. Auch die kursiv gedruckte Einleitung des Zitats zeigt, dass er sich in die nächtliche Natur wie in eine Menschenmenge mischt.

Ein weiteres, häufig genutztes und sehr auffälliges Stilmittel ist der Neologismus. Nach der Untersuchung von Malchow 1980 gehören Wortneubildungen allgemein zu den auffallendsten Merkmalen in Arno Schmidts Werken. Sie machen in seiner Prosa durchschnittlich zehn bis zwanzig Wörter pro Seite aus und verlangen aufgrund ihrer

¹¹⁶ Vgl. Walser: Arno Schmidts Sprache, S. 18

¹¹⁷ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 204

¹¹⁸ Vgl. Ebd., S. 206

¹¹⁹ Schmidt: Spiegel, S. 13

Komplexität die gesteigerte Aufmerksamkeit des Lesers.¹²⁰ Malchow vermerkt weiter, dass etwa 70% der Neologismen Komposita sind und nur durchschnittlich 30 % Ableitungen.¹²¹ Entscheidend ist aber, dass die Wortneuschöpfungen immer nach den Regeln der deutschen Grammatik, in Form von Komposita, Ableitungen und Verkürzungen entstehen und nicht nur wahllos zusammengestellte Buchstaben sind, wie es im Expressionismus durchaus gängig war. Was Schmidt jedoch von den Expressionisten übernimmt, sind Neologismen mittels der Präfixe *ver-* und *zer-*, außerdem verweist er in seinen Werken oft auf namhafte Expressionisten wie Stramm, Ehrenstein und Döblin. Neologismus-Häufungen, die im Expressionismus sehr beliebt waren, bleiben dagegen aus.¹²²

Auch in *Schwarze Spiegel* sind einige Wortneuschöpfungen zu finden. Bereits auf der ersten Seite¹²³ finden sich vier Neologismen, die verschiedenen Funktionen haben. Die „Silberlarve“ hat die Funktion einer Metapher und steht für den sichelförmigen, blassen Mond. Der „Karabinermund“ und die „Skelettdame“ sind Substantivkomposita, die, wie auch die Wortneuschöpfung „Kreatorium“ - ein Synonym für die Schöpfung -, der Verkürzung des Inhalts auf das Wesentliche dienen.¹²⁴ Malchow verweist weiter darauf, dass die Neologismen bei Schmidt eben keine unbestimmbaren Gefühle, wie es im Expressionismus häufig der Fall war, ausdrücken sollen, sondern dass sie im Gegenteil eine Beschreibung der Realität und die Spiegelung dieser im Bewusstsein des Erzählers darstellen.

*Die Neologismen Schmidts erfüllen dabei die wichtige Funktion, auch ungewöhnliche Erfahrungen und subjektive Impressionen des Individuums sichtbar und für den Leser nachvollziehbar zu machen. Diese Beziehung zum Leser betont Schmidt selbst ausdrücklich, da er ihm bewußt ‚schärfste Wortkonzentrate injizieren‘ will, um ihm die ‚Illusion eigener Erinnerung‘ zu suggerieren...*¹²⁵

Dieser leserbezogene Ansatz erscheint in der objektiven Realität der *Schwarzen Spiegel* erneut paradox, da es ohne einen möglichen Leser keinen Sinn macht, die Impressionen des Erzählers jemandem zugänglich zu machen. Neben Komposita und Ableitungen finden sich auch onomatopoetische Neologismen, wie etwa das Verb „wumpte“ – von *wummern*, das ein dumpfes mit Erschütterungen verbundenes Geräusch ausdrücken soll. Die zentrale Funktion der Neologismen ist es persönliche Eindrücke und Erfahrungen des Erzählers, auf das Wesentlichste begrenzt, mitzuteilen.

¹²⁰ Vgl. Malchow: Sprachstil Schmidts, S.97

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Vgl. Ebd. 143f

¹²³ Vgl. Schmidt: Spiegel, S. 9

¹²⁴ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 202

¹²⁵ Malchow: Sprachstil Schmidts, S. 146

Der allgemeine Grundton des Romans kann als ironisch oder gar zynisch bezeichnet werden. Der Erzähler zieht auf knappen hundert Seiten ein Resümee über die Unvernunft und Dummheit der Menschen, deren Ende er zynisch, wie es sich für einen Misanthropen gehört, mit den Worten „das war nun das Ergebnis! Jahrtausendlang hatten sie sich gemüht: aber ohne Vernunft!“¹²⁶ kommentiert.

3.4.3.3. Intertextualität

Bevor die Intertextualität in Schmidts und später auch in den anderen beiden Werken behandelt werden kann, muss der Begriff kurz definiert werden, da er je nach Ansatz und wissenschaftlicher Disziplin weiter oder enger gefasst werden kann. Ich halte mich dabei an den von Weise 1997 definierten Begriff von Intertextualität, der vor allem über die besondere Qualität von Intertextualität in literarischen Texten spricht. Nach Weise ist jeder literarische Text insofern intertextuell, als in der Regel zu allen Texten Prätexte bestehen, auf die diese referieren. Allerdings müssen bei Intertextualität zwei Dimensionen unterschieden werden. Horizontale Intertextualität nennt Weise die sinnverknüpfende Dimension, bei der der Text hinsichtlich semantischer Aspekte auf den Prätext referiert. Vertikale Intertextualität beschreibt dagegen die klassifizierende Dimension und bezieht sich auf die Zuordnung von Texten zu bestimmten Genres oder Textklassen.¹²⁷ In den drei Werken finden sich beide Dimensionen.

Schmidts Intertextualität kann als explizit bezeichnet werden¹²⁸, da seine Verweise nicht nur unterschwellig, sondern direkt vorhanden sind. Sie sind teils Reminiszenzen an Dichterkollegen und teils Verweise auf bestimmte Werke. Umgesetzt wird das mittels Namens- oder Titelnennungen sowie durch Zitate und Anspielungen, die nach Weise einen wichtigen Teil intertextueller Bezüge ausmachen.¹²⁹ Zitate stehen bei Schmidt meist unmarkiert im Text, werden also nicht als solche ausgewiesen. Das Zitat „einmal lebt ich [...] bedarfs nicht“¹³⁰ stammt etwa aus dem Schlussvers Friedrich Hölderleins Gedicht *An die Parzen*, wo es heißt „Einmal lebt ich, wie Götter und mehr bedarfs nicht.“ Es zeigt, dass der Protagonist sein Leben nicht mehr sehr wichtig nimmt. Er hat gelebt und an „mehr bedarfs nicht“. Als Grund dafür, dass die Zitate unmarkiert im Text stehen, nennt Preußner, dass der Protagonist so eine Geisteswelt produziert, die einerseits der objektiven Realität des Werks entgegengesetzt wird, diese andererseits aber auch verändert und die Möglichkeit der

¹²⁶ Schmidt: Spiegel, S. 22

¹²⁷ Vgl. Weise, Günter: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. In: Klein, Josef (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1997, S. 39

¹²⁸ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 210

¹²⁹ Vgl. Weise: Intertextualität, S. 39

¹³⁰ Schmidt: Spiegel, S. 18

Spiegelung von Denk- und Erzählverläufen über intertextuelle Referenzen ermöglicht.¹³¹ Zusätzlich kann noch angefügt werden, dass das Einbauen der Zitate in den Fließtext die Einheit des Textes verstärkt.

Neben echten Zitaten nutzt Schmidt auch Anspielungen. Der Unterschied besteht darin, dass Anspielungen keine wörtlichen Wiedergaben, sondern indirekte Bezugnahmen auf Prätexte sind¹³², die jedoch auf verschiedenen Ebenen realisiert sein können. Bei stilistischen Anspielungen bedient sich der Dichter eines repräsentativen Sprachduktus und charakteristischer Neologismen, während bei motivischen Anspielungen die Figurenkonstellationen, Handlungselemente oder die Gestaltung der Atomsphäre von anderen Texten übernommen werden.¹³³ Motivisch angespielt wird in *Schwarze Spiegel* zum Beispiel auf ein Volkslied von Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Mit den Worten „sind wir nicht Knaben hübsch und fein“¹³⁴ werden bei Schmidt Knaben statt Mädchen besungen und auch der weitere Wortlaut ist leicht verändert.¹³⁵

Weise nennt als wichtigste Funktion von Intertextualität die Sinnstützung und -erweiterung¹³⁶. Auch in *Schwarze Spiegel* dienen die intertextuellen Bezüge als Ergänzung und Stützung der objektiven sowie subjektiven Realität des Werks.¹³⁷ Um also die Situation des letzten Menschen verständlicher zu machen, finden sich wiederholte Verweise auf Robinsonaden und andere Insulanergeschichten. Gina Kaiser ordnet in ihrer Dissertation von 2011 Schmidts Kurzroman der Gattung Robinsonade zu,¹³⁸ wofür durchaus einiges spricht. Jedes Werk der Gattung Robinsonade ist im Grunde intertextuell, da sie alle an Daniel Defoes *Robinson Crusoe* angelehnt sind. Zu dieser, dem Roman zugrunde liegenden Intertextualität, kommen jedoch noch explizite, intertextuelle Bezüge, die in Form von Namens- und Titelnennungen realisiert werden. So versteht sich der Protagonist selbst etwa als „Robinson mit 2 Flinten“¹³⁹ und nennt anschließend an seinen Leserbrief verschiedene literarische Werke, die Wanderung und Leben in der Natur zum Thema haben. „Kennen und schätzen Sie Meyerns ‚Dya-Na-Sore‘, Moritzens ‚Anton Reiser‘, Schnabels ‚Insel Felsenburg‘?“¹⁴⁰ Der Ich-Erzähler verweist so mehrmals darauf, dass sich seine Situation an diversen literarischen Werken messen lässt.

¹³¹ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 213

¹³² Vgl. Weise: Intertextualität, S. 43

¹³³ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 214

¹³⁴ Schmidt: Spiegel, S. 14

¹³⁵ Vgl. Hagestadt und Kischel: Kommentiertes Handbuch, S. 58

¹³⁶ Vgl. Weise: Intertextualität, S. 40

¹³⁷ Vgl. Preußner: Aufbruch, S. 210

¹³⁸ Vgl. Kaiser: postapokalyptische Robinsonade, S. 177

¹³⁹ Schmidt: Spiegel, S. 63

¹⁴⁰ Ebd., S. 61

„Die Literatur- bzw. Kunstsucht“ der Schmidtschen Erzähler bringt es demnach per se mit sich, dass sie in einer Welt der intertextuellen Bezüge leben...“¹⁴¹ Durch die verschiedenen intertextuellen Referenzen erfährt der Leser mehr über den Charakter der Figur und kann tiefer in deren Innenleben eintauchen.¹⁴²

Auch die vielen Fremdwörter, derer sich der Ich-Erzähler bedient, sind einerseits intertextuelle Anspielungen und untermauern andererseits den Intellekt und das Gelehrtentum des Protagonisten. „Cherchez les Constables“, „capita aut navim“, „Edward the seventh, fidei defensor“, „Bon!“, „flash and report“ und „no use“¹⁴³ sind nur die ersten der unzähligen fremdsprachigen Ausdrücke, die *Schwarze Spiegel* birgt. Der Ich-Erzähler bedient sich, wie die Zitate zeigen, englischer, französischer, aber auch italienischer und lateinischer Ausdrücke. Zurückzuführen könnte dies auf Schmidts Arbeit als Übersetzer sein.¹⁴⁴ Ein anderer Ansatzpunkt kann eine Referenz auf die Siegermächte des zweiten Weltkriegs sein, da sich der Erzähler vorrangig eben jener Sprachen bedient.

Im Allgemeinen wird der Eindruck erweckt, dass die intertextuellen Verweise Maßstab des Intellekts von Erzähler und Leser sind. Der Protagonist zeigt anhand von Titel- und Autorennennungen, aber auch anhand zahlreicher Zitate sein enzyklopädisches Wissen.¹⁴⁵ Dies gibt Anlass zu glauben, er wolle, dass nur belesene Personen seine Schriften verstehen. Untermalt wird das durch die Kritik an „leichter“ Lektüre wie etwa an Liedern oder Illustrierten, die er mit den Worten: „Illustrierte: die Pest unserer Zeit! Blödsinnige Bilder mit noch läppischerem Text“¹⁴⁶ kommentiert. Ulrike Preußer versteht das Unmaß intertextueller Referenzen jedoch nicht als Ausschlusskriterium der weniger Gebildeten, sondern als Anlass mehr zu lesen. Sie ist der Meinung Schmidt gehe von einem prinzipiellen Nicht-Verstehen der Leserschaft aus, das jedoch Neugierde produziere und zum Anreiz werde, mehr zu lesen,¹⁴⁷ um das Werk entschlüsseln zu können.

¹⁴¹ Preußer: Aufbruch, S. 211

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 214

¹⁴³ Vgl.: Schmidt: Spiegel, S. 9-12

¹⁴⁴ Arno und Alice Schmidt arbeiteten in den Jahren vor 1950 in Benefeld als Dolmetscher für Englisch. Arno übersetzte etwa Stanislaw Lem, James Joyce und Edgar Allen Poe ins Deutsche.

¹⁴⁵ Vgl. Doll, Jürgen: Gehirntiere und Schreckensmänner. Intellektuelle Überlegenheit und Aggressivität im Frühwerk Arno Schmidts. In: Germanica 49/2011, S. 122

¹⁴⁶ Schmidt: Spiegel, S. 16

¹⁴⁷ Vgl. Preußer: Aufbruch, S. 212

3.5. **Die Bombe ist eingeschlagen** – historischer Kontext

Aus Sicht des Schriftstellers liegt das ausschlaggebende Ereignis des Romans, die Vernichtung der Menschheit, in der Zukunft, was das Werk formal zu einer Zeitutopie macht.¹⁴⁸ Interessant an Zeitutopien ist nach Meyer, dass

*[...] die Zeitutopie [...] die Zeitgeschichte des Erzählers [birgt]; d.h. der Autor befürchtet z.B. einen geschichtlichen Zustand als Resultat von Strömungen und Entwicklungen seiner Zeit, von, durch ihn erkannten, allgemeinemenschlichen Konstanten, den er antizipiert und den er seinen Helden, den Erzähler, erleben und dokumentieren läßt. [...] die Übermittlung der Zeitgeschichte erfolgt [...] im Medium des fiktionalen Textes und untersteht zunächst der Autorintention.*¹⁴⁹

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, dass die soziohistorischen Entwicklungen und Stimmungen zu Schmidts Lebzeiten sich auch in seinem Werk *Schwarze Spiegel* finden. Die Ängste und Themen der Nachkriegszeit und der frühen fünfziger Jahre werden im Zuge dieses Gedankenexperimentes dargestellt, was sich an verschiedenen Punkten im Werk festmachen lässt.

Der 1914 geborene Arno Schmidt kennt nur die Welt zur Kriegs-, Zwischenkriegs-, erneuten Kriegs- und Nachkriegszeit, hat also das Bild von Zerstörung und Gefahr ständig vor sich. Außerdem spricht die aktuelle Zeit der Wiederaufrüstung, der Blockteilung Deutschlands in Ost und West sowie die Entwicklung menscheitsvernichtender Waffen für die Möglichkeit des Ausbruchs eines dritten, alleszerstörenden Weltkriegs¹⁵⁰, wie er in *Schwarze Spiegel* imaginiert wird. Die vom Krieg völlig zerstörte Welt symbolisiert dabei zweierlei. Schmidt flicht in sein Werk sowohl die vom Krieg gezeichnete Vergangenheit, die 1950 immer noch spürbar und allgegenwärtig ist, als auch eine erschreckend mögliche Zukunft ein. Besonders die Erwähnung des mit Leichen übersäten, zerstörten Hamburg beschwört die Erinnerung an die Schrecken des zweiten Weltkriegs herauf. Der im Werk dem dritten Weltkrieg zugeschriebene Luftangriff fand in der Realität 1943, nur acht Jahre vor Erscheinen des Romans, während des zweiten und nicht zu Beginn des dritten Weltkriegs statt. Der Angriff wurde unter dem Codenamen Operation „Gomorrha“ geführt, was auf das erste Buch Mose zurückgeht, in dem geschrieben steht "Da ließ der Herr auf Sodom und Gomorrha Schwefel und Feuer regnen." Wie der Herr Schwefel und Feuer auf Sodom und Gomorrha regnen ließ, so ließen Flotten der Royal Air Force Bomben auf Hamburg „regnen“. Etwa 35.000 Menschen starben in jenen schicksalhaften Tagen Ende Juli 1943, 255.000 Wohnungen

¹⁴⁸ Vgl. Meyer: Studien, S. 146

¹⁴⁹ Ebd., S. 146

¹⁵⁰ Vgl. Schardt, Michael M. (Hrsg.): Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 92, 276

wurden zerstört, was zusätzlich etwa die Hälfte der Überlebenden obdachlos machte.¹⁵¹ Auch die Leichenberge, an denen der Ich-Erzähler in Hamburg an den Unterführungen des Dammtorbahnhofes vorbeigeht¹⁵², weisen auf die vielen Opfer des Luftangriffes 1943 hin. Was Schmidt in seiner Beschreibung Hamburgs jedoch negiert, ist die Zerstörung großer Teile der Universitätsbibliothek. Diese ist in seiner Beschreibung intakt und bietet dem Protagonisten all die Werke, die er wünscht. „Im Katalog: Ich suchte ganz sachlich nach Liste meine Desiderata zusammen“. ¹⁵³ Er nimmt hier Abstand von der grausamen Realität. In Wirklichkeit verbrannten von einem Bücherbestand von etwa 850.000 Werken gut 700.000. Auch das Gebäude der Bibliothek war soweit zerstört worden, dass diese in das Wilhelm-Gymnasium ausgelagert werden musste. Bedeutend später erst wurde die Bibliothek ins Zentrum verlegt und neu aufgebaut.¹⁵⁴ Bezeichnenderweise bleibt dieser Ort, gefüllt mit Reliquien der Hochkultur, in Schmidts Gedankenspiel unversehrt, was dem intellektuellen Erzähler zugutekommt.

Das Werk weist von der gerade verlebten Vergangenheit in eine utopische Zukunft.¹⁵⁵ Durch die Entwicklung der Atombombe entsteht in den 1940er Jahren erstmals die reale Möglichkeit einer Vernichtung allen Lebens. Selbst der an der Entwicklung beteiligte Dr. Leo Szilard warnte vor der Anwendung der Waffe und unterzeichnete, gestützt von Mitentwicklern, eine Petition, die sich gegen den Einsatz der Bombe aussprach.¹⁵⁶ Mit dem Abwurf der Atombombe über Hiroshima und Nagasaki zu Ende des zweiten Weltkriegs ließ sich ihre Existenz jedoch nicht mehr verheimlichen und es zeigte sich, was für eine enorme Macht die Waffe besitzt. Dass ein Atomkrieg die Ursache für den Schwund alles menschlichen Lebens ist, wird in *Schwarze Spiegel* bereits auf der zweiten Seite geklärt, wenn der Ich-Erzähler seine Umgebung mit den Worten: „Wie immer: die leeren Schalen der Häuser. Atombomben und Bakterien hatten ganze Arbeit geleistet.“¹⁵⁷ beschreibt. Aber auch später lassen sich Referenzen auf eine Atomkatastrophe finden. Als der Ich-Erzähler einen Briefkasten öffnet, liest er einen Liebesbrief, den er nur mit den Worten „Hoffentlich hast Du Sie noch erreicht, ehe die Wasserstoffbombe neben Eure Umarmungen schwebt.“¹⁵⁸ kommentiert. Die Gefahr

¹⁵¹ Vgl. <http://bildungsserver.hamburg.de/das-unternehmen-gomorrha/2369862/gomorrha/> (18.09.2014; 14:05)

¹⁵² Vgl. Schmidt: Spiegel, S. 42

¹⁵³ Ebd., S. 43

¹⁵⁴ Vgl.: <http://www.sub.uni-hamburg.de/bibliotheken/portrait/geschichte.html> (18.09.2014; 14:45)

¹⁵⁵ Vgl. Vollmer: Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts, S. 93

¹⁵⁶ Vgl. Dotzler, Bernhard: Dr. Szilard oder Wie man lernte die Apokalypse zu denken. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 145f

¹⁵⁷ Schmidt: Spiegel, S. 10

¹⁵⁸ Ebd., S. 18

eines Weltkriegs unter Einsatz von Atomwaffen war zu Beginn der 1950er Jahre durchaus realistisch.

Der kalte Krieg, der seinen Namen aufgrund der eiskalten Berechnungen, auf denen er basierte, erhielt, wird symbolisch durch das Bild eines Schalters ersetzt. Durch Umlegen des Schalters konnte quasi von Frieden auf Krieg geschaltet werden und das jederzeit. Einmal den Schalter betätigt, sollte die Aktion nicht mehr rückgängig zu machen sein.¹⁵⁹ Das Prinzip des kalten Krieges wurde „mutual assured destruction“ (MAD) genannt und gründet auf der Idee, dass beide Gegner nach einem Erstangriff noch genügend Zeit und Schlagkraft besäßen, den Angreifer mit einem Gegenschlag schwer zu schädigen.¹⁶⁰ Horn bezeichnet das auch als das „Gleichgewicht des Schreckens“¹⁶¹. Nur das Bewusstsein, dass auf jeden Erstschatz ein Gegenschlag folgen würde, und es somit keinen Sieger geben kann, hält die beiden Großmächte aus rationaler Logik vom Erstschatz ab¹⁶². Sie beschreibt den Kalten Krieg aus genau diesem Grund als eigentlich nicht mehr führbar, da es keinen Gewinner eines solchen Kriegs geben konnte. Hätte eine der Großmächte den Krieg begonnen, wäre es unweigerlich zum Gegenschlag gekommen, wodurch die gesamte Menschheit, wie es bei Schmidt der Fall ist, ausgerottet worden wäre.¹⁶³ Herman Kahn nennt diesen hypothetischen Status des Krieges „thinking the unthinkable“ – „Statt den Krieg zu führen, bereitete man ihn vor und spielte ihn durch...“.¹⁶⁴ Diejenigen, die diesen Krieg „führten“, waren auch keine Soldaten in Uniformen, sondern Geheimdienstmitarbeiter, die die jeweils gegnerische Macht ausspionierten, um auf Strategien reagieren und eigene entwickeln zu können und Wissenschaftler, die die dafür notwendige Technik entwickelten. Die Technik spielte im Kalten Krieg eine wichtigere Rolle als in irgendeinem Konflikt zuvor. Plötzlich war es möglich, mit einer Waffe ganze Landstriche und Länder auszulöschen. Doch nicht nur das Gedankenexperiment einer leeren, postapokalyptischen Welt, wie es Schmidt durchführt, wurde in der Literatur imaginiert. Viel früher, als die Umsetzung einer Atomwaffe noch gar nicht spruchreif war, stellten Schriftsteller und Wissenschaftler bereits Überlegungen an, die sich um die Entwicklung von Waffen drehten, die der Welt ein Ende bereiten könnten. Der sogenannte Vater der Science Fiction, H.G. Wells, publizierte 1914 seinen Roman *The World set free*. Darin wird in Form eines längeren Gedankenspiels erstmals ein atomarer Weltkrieg

¹⁵⁹ Vgl. Horn, Eva: War Games. Der Kalte Krieg als Gedankenexperiment. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 310

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 325

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 326

¹⁶³ Vgl. Ebd., S. 325

¹⁶⁴ Ebd., S. 311

beschrieben.¹⁶⁵ Der Roman erschien noch vor dem ersten Weltkrieg, die Fertigstellung der Atombombe setzte er darin für 1933 an, früher als in Wirklichkeit, wie sich zeigen sollte. Bevor Wells diesen Roman aber schrieb, las er die wissenschaftlichen Ausführungen Frederick Soddis, die sich mit den jüngsten Entdeckungen der Kernphysik beschäftigten.¹⁶⁶ Leo Szilard ist es dann, der 1933 Wells Roman liest und versteht, dass der Schriftsteller von technischen Entwicklungen schreibt, die durchaus umsetzbar sind. Wells kann so als Erfinder und Szilard schließlich als Entwickler der Atombombe bezeichnet werden. Szilard ist sich aber sofort auch der Gefahr einer solchen Waffe bewusst, weshalb er ihre Entwicklung der Geheimhaltung durch die Regierung unterstellt.¹⁶⁷ Dieser kleine Exkurs soll zeigen, welche Macht Literatur haben kann. Erst die Lektüre von Wells Roman bringt den Wissenschaftler Szilard dazu, sich der Entwicklung der Atombombe zu widmen. Wells hingegen nimmt für seinen Roman konkrete Anleihe bei Soddy. So beeinflussen Wissenschaft und Fiktion einander immer wieder.

Was das Umlegen des Schalters und das Auslösen von Schlag und Gegenschlag für Konsequenzen haben könnte, imaginiert Arno Schmidt in seinem Werk *Schwarze Spiegel*. Das Gedankenexperiment eines dritten, atomaren Weltkriegs ist hier bereits durchgespielt und es werden die Folgejahre in Form eines erneuten Gedankenexperiments beschrieben. Oft wird *Schwarze Spiegel* als Warnutopie¹⁶⁸ beschrieben, doch es ist nicht direkt die Vernichtung der Menschheit, vor der gewarnt wird. Diese macht den Protagonisten im Gegenteil, gar nicht unglücklich „Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein: das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört!“¹⁶⁹. Schmidt warnt, sofern er überhaupt vor irgendetwas warnt, vor der Dummheit und Unvernunft der Menschen, die nicht nur fähig sondern auch bereit sind, sich selbst zu vernichten. „Vor der Sperre – wo ein Leichenberg haufte, drehte ich um, und ging den Corso wieder zurück: dazu also hatte der Mensch die Vernunft erhalten.“¹⁷⁰ Die Warnung richtet sich insofern weniger gegen die Waffen und die Vernichtung an sich, sie stellt eher eine Kritik an der Gesellschaft dar, die, gelenkt von Feindseligkeit und der realen Möglichkeit, eine Vernichtung ernsthaft in Erwägung zieht.

Ein weiterer Verweis darauf, dass Schmidt in *Schwarze Spiegel* die reale Stimmung der Zeit aufarbeitet, ist die Nennung von Malthus und Annie Besant und der Angst vor unkontrolliertem Bevölkerungswachstum. Malthus veröffentlichte seine Schrift *An essay on*

¹⁶⁵ Vgl. Dotzler: Wie man lernte die Apokalypse zu denken, S. 148

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 150

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 151

¹⁶⁸ Vgl. Gnüg, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart: Reclam 1999.

¹⁶⁹ Schmidt: Spiegel, S. 43

¹⁷⁰ Ebd., S. 42

the principle of population erstmals 1798 und auch Annie Besant publizierte *The law of population* bereits Ende des 18. Jahrhunderts, doch auch das 20. Jahrhundert war von Gedanken an zu starkes Bevölkerungswachstum geprägt:

*Die Bevölkerungslobby sorgte mit Öffentlichkeitskampagnen in den fünfziger und sechziger Jahren dafür, daß in den Industrieländern das Bevölkerungswachstum in den Entwicklungsländern als Bedrohung empfunden wurde. Im Rahmen dieser Kampagnen wurden ganzseitige Anzeigen in den großen Tageszeitungen veröffentlicht. Zu sehen waren z.B. Bilder von endlosen Massen hungernder Kinder und Bomben in den Bäuchen schwangerer Frauen, so z.B. noch 1974 auf einer Briefmarke in Kenia mit der Aufschrift ‚Die Bevölkerungsbombe tickt‘.*¹⁷¹

Weiters wurde in diesen Jahren die Entwicklung der Antibabypille vorangetrieben und schließlich zu einem erfolgreichen Ergebnis geführt. Diese sehr wichtige und positive Erfindung war nicht nur aus dem Antrieb entstanden, der Frau selbst die Möglichkeit auf Entscheidung zu geben, wann und ob sie Kinder haben wollte, sondern auch aus Angst vor Überbevölkerung. So schrieb bereits Malthus in seinem Text:

*[:::] that [there are] two types of checks hold population within resource limits: positive checks, which raise the death rate; and preventive ones, which lower the birth rate. The **positive checks** include hunger, disease and war; the **preventive checks**, abortion, **birth control**, prostitution, postponement of marriage and celibacy.*¹⁷²

Malthus Vorschläge zur Kontrolle des Bevölkerungswachstums sind sehr radikal und erschreckend, aber er nennt bereits 1798 als Präventivmaßnahme die Geburtenregelung, die in direktem Zusammenhang mit Verhütung steht. Annie Besant setzte sich ihrerseits verstärkt für die Rechte der Frau hinsichtlich Empfängnisverhütung ein. Sie und ihr Partner Bradlaugh wurden sogar angeklagt, unmoralisches Material veröffentlicht zu haben. Vor Gericht sagten sie aus "we think it more moral to prevent conception of children than, after they are born, to murder them by want of food, air and clothing." Besant und Bradlaugh mussten dafür jeweils sechs Monate ins Gefängnis. Kurz darauf veröffentlichte Besant aber ihr Werk *The law of population*, in dem sie das Thema wieder aufnahm. Das Thema verlor auch in den nächsten zwei Jahrhunderten nicht an Aktualität und Präsenz und so meint Schmidts Ich-Erzähler: „[...] hätten sie nur auf Malthus und Annie Besant gehört; aber 1950 waren sie schon soweit gewesen, daß die Bevölkerung der Erde jeden Tag um 100000 zunahm: Einhunderttausend!! [...] wie gut daß es so gekommen ist!“¹⁷³ und „[...] hätten sie wenigstens durch legalisierte Abtreibung und Präservative die Erdbevölkerung auf hundert Millionen stationär gehalten;

¹⁷¹ Ruppert, Uta [Hrsg.]: Lokal bewegen – global verhandeln. Internationale Politik und Geschlecht. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag 1998, S. 168

¹⁷² Geoffrey Gilbert, introduction to Malthus T.R. 1798. *An Essay on the Principle of Population*. Oxford World's Classics. In: http://en.wikipedia.org/wiki/An_Essay_on_the_Principle_of_Population#cite_note-6 (30.01.2015; 16:35)

¹⁷³ Schmidt: Spiegel, S. 52

dann wäre genügend Raum gewesen [...] aber alle Staatsmänner, die Waschweiber, hatten dagegen geeifert“.¹⁷⁴

Doch auch im Bauen der Hütte im Wald, im Bauen eines Refugiums, eines Zufluchtsortes, an einer geschützten Stelle nahe Nahrungsressourcen lässt sich die Realität der 1950er Jahre wiederfinden. Das Bauen der Hütte im Wald kann als Analogie für das Bauen eines Schutzbunkers und vorrangiges Schützen der eigenen Gemeinschaft verstanden werden. Die 1950er Jahre sind vom Rückzug ins Private geprägt. Die Angst vor Überwachung und der Atombombe war so präsent und allgegenwärtig, dass viele Familien ihre Keller zu Bunkern umfunktionierten.

Allgemein zeigt sich also, dass Schmidt in seinem Roman verschiedenste zeit- und sozialpolitische Themen aufgreift, die meist mit Krieg in Verbindung stehen.

¹⁷⁴ Ebd., S. 22

4. Marlen Haushofer: *Die Wand*

Das zweite Werk, das ich einer konkreten Analyse unterziehen werde, ist Marlen Haushofers *Die Wand*. Der Roman kommt erstmals 1963 auf den Markt, gute zehn Jahre nach Arno Schmidts Werk *Schwarze Spiegel*. *Die Wand* hatte bei erstem Erscheinen nur geringen Erfolg. Eine Radioübertragung der Lesung des Romans durch Elfriede Ott erhöhte aber bald das Interesse. Richtige Breitenwirkung erzielte das Werk jedoch erst bei einer Neuauflage 1983, da sich der Roman auf die Frauenbewegung der frühen 80er Jahre anwenden ließ.¹⁷⁵ In *Die Wand* steht eine namenlose Frau mittleren Alters im Zentrum, die als vermeintlich einziger Mensch eine Katastrophe unbekannten Ausmaßes überlebt und sich in einem durch eine Wand begrenzten Raum ein neues Leben aufbaut. Innerhalb der Grenzen der Wand befinden sich neben einem Jagdhaus und einer Almhütte nur Wiesen und Wälder. Mit ihr zurück bleiben einige Tiere. Um überleben zu können, muss die Frau lernen, die Ressourcen der Natur zu nutzen, wobei sie in einem tagebuchartigen Bericht ihre Erlebnisse notiert. Der Roman beginnt mit dem Eintreffen der Frau in der Jagdhütte und endet offen.

Erste Ansätze des Romans finden sich bereits 1961 in einem von Haushofers Arbeitsheften. Der ursprüngliche Titel lautete *Die gläserne Wand*, wurde dann jedoch auf *Die Wand* reduziert. In den ersten handschriftlichen Fassungen trug die Protagonistin noch den Namen Isa und es wurde aus personaler Erzählperspektive von den Vorkommnissen berichtet. Erst im Laufe der Überarbeitungen wurde der Name gestrichen und die Protagonistin zur namenlosen Frau. Auch die Erzählform änderte sich. Statt von Isa zu berichten, wurde die Protagonistin zur zentralen Erzählerfigur.¹⁷⁶ „Der Kunstgriff, eine namenlose Frau einen tagebuchartigen Bericht aus der Endzeitperspektive verfassen zu lassen, konnte von Haushofer erst nach Beginn der Niederschrift im eigentlichen Schreibprozeß, entwickelt werden.“¹⁷⁷ Nach Sabine Seidel, die sich in ihrer Dissertation auf Schmidjell beruft, geschahen der Perspektivenwechsel und die Namensstreichung bereits nach dem Schreiben der ersten 25 Seiten.¹⁷⁸ Auch der Faktor, dass das Werk zu Beginn sehr stark autobiographisch geprägt war, verliert sich mit der Zeit. Haushofer sagte einst selbst über ihre schriftstellerische Tätigkeit,

¹⁷⁵ Vgl. Strigl, Daniela: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie? Die fabelhafte Welt der Marlen Haushofer. In: Kastberger, Klaus und Neumann, Kurt (Hrsg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Zsolnay 2013 (2. Lfg.), S. 207

¹⁷⁶ Vgl. Strigl, Daniela: „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“. Marlen Haushofer – die Biographie. Berlin: List Taschenbuch im Ullstein Verlag 2008, S. 248

¹⁷⁷ Schmidjell, Christine: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 48

¹⁷⁸ Vgl. Seidel, Sabine: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Dissertation an der phil. Fakultät der Universität Passau 2005, S. 74

dass sie nie über etwas anderes als ihre eigenen Erfahrungen schreibe.¹⁷⁹ Die ersten Fassungen erzählen außerdem noch viel mehr vom früheren Leben der Frau, wohingegen sich in der Endfassung kaum mehr Einschübe über ein vergangenes Leben finden.¹⁸⁰

4.1. Handlung

Der Roman beginnt mit der Rahmenhandlung, die das Schreiben des Berichts darstellt. „Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. [...] Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung zu schauen und mich zu fürchten.“¹⁸¹ Die Erzählerin klärt den unter den vorliegenden Umständen eigentlich nicht mehr existenten Leser darüber auf, wie und weshalb dieser Bericht zustande gekommen ist. Dann erst beginnt die Erzählung, die sich über etwa zweieinhalb Jahre erstreckt. Sie erzählt vom Tag ihrer Ankunft im Jagdhaus bis zum Zeitpunkt, als das zur Verfügung stehende Papier aufgebraucht ist, womit auch der Bericht und folglich der Roman enden.

Am 30. April beginnt die aufgezeichnete Erzählung damit, dass Luise und Hugo die verwitwete, namenlose Erzählerin mit in ihr Jagdhaus auf dem Land nehmen, um dort gemeinsam mit ihr das Wochenende zu verbringen. Als die beiden abends noch ins Dorf spazieren, bleibt die Protagonistin allein mit Hugos Hund Luchs im Jagdhaus zurück. Als sie am nächsten Tag aufwacht, stellt sie fest, dass die Hausherren noch nicht zurückgekehrt sind, weshalb sie sich auf den Weg ins Dorf macht, um die beiden zu suchen. Dabei stößt sie auf eine unsichtbare Wand. Als klar ist, dass die Wand wie eine Kuppel über einen bestimmten Raum gestülpt ist und es kein Entkommen gibt, muss sie sich in dieser Umgebung arrangieren. Auf der anderen Seite der Wand sieht sie die alten Nachbarn, die wie versteinert dastehen. „Wenn der Mann am Brunnen tot war, und daran konnte ich nicht mehr zweifeln, mußten alle Menschen im Tal tot sein, und nicht nur die Menschen, alles was lebend gewesen war.“¹⁸² Innerhalb der Wand jedoch leben Flora und Fauna weiter und so geschieht es, dass die Frau zu einer Reihe tierischer Gefährten kommt. Begonnen mit *Luchs*, der ihr treuester Partner wird, über *Bella*, eine Kuh, deren Kalb *Stier* und die alte Katze, die namenlos bleibt und mehrmals Junge bekommt. Im Laufe der Zeit lernt die Protagonistin immer mehr über Ackerbau und Landarbeit, so dass sie es immer wieder schafft, ihr eigenes und das Überleben

¹⁷⁹ Vgl. Kaukoreit, Volker und Brandtner, Andreas (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente zu: Marlen Haushofer: Die Wand. Stuttgart: Reclam 2012, S. 21, 25

¹⁸⁰ Vgl. Schmidjell: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand*, S. 50f und Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: Marlen Haushofers Roman Die Wand im Fassungsvergleich. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 61

¹⁸¹ Haushofer, Marlen: Die Wand. München: dtv 1992, S. 7.

¹⁸² Ebd., S. 18

ihrer Tiere zu sichern. Hugos „Sammelwut“ hilft ihr dabei, da dieser sowohl Nahrungsmittel als auch Streichhölzer im Jagdhaus bunkerte.

Die Frau ist die letzte Überlebende einer Katastrophe, die nie näher bestimmt wird. Das scheint auch nicht wichtig, da die Ursache weder ergründet noch bekämpft werden kann. Stattdessen beschreibt der Roman vor allem die Überlebensbemühungen der Protagonistin und deren Umgehen mit den Folgen und Auswirkungen der Katastrophe. Auf diese Art und Weise durchlebt die Protagonistin fast zwei Jahre bis das zentrale, einschneidende Erlebnis des Romans passiert. Im zweiten Sommer, den sie auf der Alm verbringt, taucht plötzlich ein weiterer Überlebender, ein völlig verwilderter Mann auf, der Stier und Luchs tötet, woraufhin die Frau ihn erschießt. Die gesamte Szene spielt sich ohne einen Wortwechsel zwischen den beiden Menschen ab. Die gemeinsame Art verbindet sie nicht, im Gegenteil, die Tat des Mannes macht sie zu Feinden. Der Tod von Stier und Luchs ist ein schwerer Schlag. Zu Ende des Romans weiß die Protagonistin aber immerhin bereits, dass Stier es geschafft hatte, Bella zu schwängern, so dass diese weiterhin Milch geben wird, was überlebensnotwendig ist. Der Tod ihres Partners Luchs bereitet ihr dagegen großen seelischen Schmerz. Mit positiv gefärbten Gedanken an eine ungewisse Zukunft endet der Roman. „Ich sehe, dass dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. [...] Luchs wird es nie wieder geben, aber etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen.“¹⁸³

Die Handlung des Romans entfaltet sich gleichmäßig ohne erheblichen Spannungsaufbau und findet ihren Höhepunkt in der Ermordung Stiers, Luchs‘ und des Mannes zu Ende des Romans. Auch wenn an dieser Stelle ein Höhepunkt festgemacht werden kann, ist es doch kein Wendepunkt, da sich das Leben der Protagonistin nicht einschneidend ändert. Das Hauptziel - auszuhalten und zu überleben - besteht weiterhin. Der Text ist zwischen zwei Großereignissen, einer kollektiven Vernichtungskatastrophe und einer individuellen Tötungskatastrophe, angesiedelt¹⁸⁴, wobei vor allem die physischen Überlebensbemühungen sowie die Liebe und Sorge um ihre Tiere die Handlung des Romans ausmachen.

4.2. (Über)Leben hinter der Wand – Situation

Im folgenden Kapitel soll die Situation, in der sich die Frau befindet, beschrieben werden. Zentral sind vor allem äußerliche Faktoren, die das Leben der Frau in den Bergen charakterisieren und beeinflussen. Auch der Raum spielt eine wichtige Rolle, da er sich im Lauf der Zeiten verändert und die Protagonistin dieser Veränderung ausgeliefert ist. Im

¹⁸³ Ebd., S. 226

¹⁸⁴ Vgl. Seidel: Reduziertes Leben, S. 94

Gegensatz zu Schmidts Protagonist ist die namenlose Frau an einen Ort gefesselt, der sich nach Tages- und Jahreszeit verändert, dem sie aber nicht entkommen kann.

4.2.1. Eingeschränkte Bewegungsfreiheit

Allgemein ist der Roman auf zwei Großräume aufgeteilt - innerhalb und außerhalb der Wand.¹⁸⁵ Cristof Laumont bezeichnet den Raum „innerhalb“ der Wand auch als isolierten Überlebensraum und jenen jenseits der Wand als Todesraum.¹⁸⁶ Von der Welt außerhalb der Wand erfahren sowohl der Leser als auch die Protagonistin nur was die Augen der Frau erfassen können: Erstarrung und Tod. Die Menschen und Tiere auf der anderen Seite der Wand scheinen zu Stein erstarrt. Doch dieser Raum betrifft die Protagonistin nicht und beeinflusst auch ihre Situation nicht weiter, weshalb sich die folgende Analyse auf die konkreten Schauplätze innerhalb der Wand beschränkt. Hier lassen sich zwei Plätze ausmachen, die im Folgenden näher beschrieben werden sollen – das Jagdhaus und die Alm.

Das Vorherrschen von nur zwei Orten im ganzen Roman zeigt schon, dass die Welt hinter der Wand per se durch Immobilität und Reduktion des Bewegungsraums charakterisiert ist.¹⁸⁷ Diese vorherrschende Situation beruht einerseits auf dem buchstäblichen Eingesperrt-Sein durch die Wand, andererseits kann die Protagonistin nicht einmal den gesamten Raum innerhalb der Wand erkunden, weil sie durch ihre Arbeiten und die Sorge um ihre Tiere an das Jagdhaus beziehungsweise die Alm gefesselt ist. „Inzwischen war mir klargeworden, daß diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein.“¹⁸⁸, kommentiert die Frau, als ihr klar wird, welche Verantwortung und Arbeit das Tier mit sich bringt.

Im Laufe des Romans kommt der Leser, so Seidel, weiter zu dem Schluss, dass Mobilität hinter der Wand nicht nur schwer möglich ist, sondern auch zu Tod und Verlust führt. Konkret verweist sie dabei auf den mühsamen Aufstieg zur Alm, die schließlich Schauplatz des Mordens wird, weil sich die Protagonistin zu lange davon entfernt hat.¹⁸⁹ Nur aufgrund der örtlichen Distanz kommt sie zu spät, um ihre Tiere zu retten. Doch nicht nur an dieser Stelle wird klar, dass Bewegung hinter der Wand zum Tod führt, auch die Katzenjungen, um die sich die Frau von Beginn an Sorgen macht, können nur dann überleben, wenn sie zu Hauskatzen werden und sich nicht wirklich vom Jagdhaus entfernen. Ihrer Natur entsprechend

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 78

¹⁸⁶ Vgl. Laumont, Christof: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorische Realismus. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 139

¹⁸⁷ Vgl. Seidel: Reduziertes Leben, S. 78f

¹⁸⁸ Haushofer: Wand, S. 28

¹⁸⁹ Vgl. Seidel: Reduziertes Leben, S. 78f

laufen die Katzen aber doch von zuhause fort, woraufhin sie bald der Tod ereilt. Die Protagonistin kann überleben, weil sie selbst, wie sie schon zu Beginn des Romans feststellt, ein Wesen ist, das sich zu Hause am Wohlsten fühlt.¹⁹⁰ Die Sesshaftigkeit ist Teil des Charakters der Frau, weshalb sie sich auch im Jagdhaus am Sichersten fühlt. Es ist ihre Basisstation. Dort finden sich die meisten Ressourcen, die ihr Überleben und das ihrer Tiere sichern. Auch wenn „das Jagdhaus in einem kleinen Kessel, am Ende einer Schlucht, unter steil aufsteigenden Bergen“¹⁹¹ liegt und diese Schlucht als dunkel, feucht und düster¹⁹² beschrieben wird, ist doch für alle Bewohner klar, dass es das wahre Heim der kleinen Familie ist. So schreibt die Frau im dritten Sommer über ihre Ankunft im Jagdhaus „Um sieben Uhr brachen wir [von der Alm] auf, und um elf erreichten wir das Jagdhaus. [...] Luchs begrüßte das Jagdhaus freudig. Er begriff, daß wir nach Hause gekommen waren.“¹⁹³ Auch die alte Katze, die sich im Gegensatz zu ihrem Jungen, Tiger, nicht zur Übersiedelung auf die Alm zwingen lässt, kehrt weiterhin jeden Morgen in das Jagdhaus zurück, um im Bett der Frau zu schlafen. „Als ich das Jagdhaus betrat sah ich gleich die kleine Mulde im Bett“.¹⁹⁴

Die Alm stellt den Gegenort zum Jagdhaus dar. Sie befindet sich auf einem Berg, von dem aus man das Tal überblicken kann. „Es war ein seltsames Gefühl, unbehindert von Bergen und Bäumen, eine weite Fläche überblicken zu können.“¹⁹⁵ Die Wiesen, auf denen die Almhütte liegt, sind saftig grün und die Atmosphäre ist hell und leuchtend. „Die Referenzlosigkeit der Alm und die Abgeschlossenheit von allem, lässt es zu, dass die Protagonistin diesen Ort für sich neu besetzen kann.“¹⁹⁶ Im ersten Sommer auf der Alm scheint es, als wäre die Zeit stehen geblieben und als würden nur Ausgeglichenheit und Ruhe existieren. Die Frau selbst kann die Geschichte zu diesem Ort schreiben. „Ich begriff, daß alles, was ich bis dahin gedacht und getan hatte [...] nur ein Abklatsch gewesen war. Andere Menschen hatten mir vorgedacht und vorgetan.“¹⁹⁷ Dieser Gedanke bekommt auf der Alm eine ganz neue Bedeutung, weil die Alm ein noch unbesetzter, freier Ort ist. „Vergangenheit und Zukunft umspülten eine kleine Insel des Jetzt und Hier.“¹⁹⁸ Die Alm scheint der Protagonistin eine Insel außerhalb jeder Zeit zu sein. Sie geht spazieren und bewegt sich unbeschwerter und leichter als in der Nähe des Jagdhauses. Die Alm ist prinzipiell positiv

¹⁹⁰ Vgl. Haushofer: Wand, S. 9f

¹⁹¹ Ebd., S. 11

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 152

¹⁹³ Ebd., S. 177

¹⁹⁴ Ebd., S. 156

¹⁹⁵ Ebd., S. 243

¹⁹⁶ Torke, Celia: Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 215

¹⁹⁷ Haushofer: Wand, S. 173

¹⁹⁸ Ebd., S. 175

konnotiert und fungiert zunächst auch insofern als locus amoenus, so Celia Torke, als sie die „traditionsfreie Gegenwelt zur historischen Last“¹⁹⁹ darstellt. Die weitläufigen sonnigen Wiesen der Alm stehen im Gegensatz zum tannenbesetzten, dunklen Revier des Jagdhauses, das eindeutig männlich konnotiert ist. Die blühende, weibliche Natur der Alm bildet ein Gegenbild zum Flachland des Jagdhauses, in dem Ordnung und Disziplin herrschen. Dem männlich rationalen Weltbild wird also diese weiblich, freie Ausflucht, die fast wie eine Traumwelt erscheint, gegenübergestellt. Die positive Besetzung endet aber abrupt mit dem Auftauchen des Mannes, mit dem die Alm zum Schauplatz für Mord und Totschlag wird, was ihre Konnotation radikal ändert.²⁰⁰ „Alles, was ich nicht unbedingt brauchte, liegt heute noch auf der Alm, und ich werde es nicht holen.“²⁰¹ In der kritischen Werkausgabe von Reclam, 2013, wird die Alm als zu Beginn offener Raum beschrieben, an dem eine Loslösung von sich selbst möglich wird. Nach der finalen Szene auf der Alm wird diese jedoch zu einem Ort nackter Einsamkeit.²⁰² Ulf Abraham bezeichnet die Alm auch als „Sommerquartier Utopias“, was sie erneut zu einem locus amoenus macht. Allerdings verweist auch er auf die Wandlung der Alm, die von einem utopischen zu einem unbetretbaren Ort wird. Der Paradiescharakter war reine Illusion.

Der auf zwei Plätze beschränkte Raum, den die Protagonistin für sich nutzen und besetzen kann, hat auch symbolische Bedeutung. Die Alm als paradiesischer Ort in der Höhe steht dem Jagdhaus als Ort der Mühsal und Arbeit auf der Erde gegenüber. Diese Gegensätze spiegeln den Dualismus von Himmel und Erde wider. Die Mühsale des Jagdhauses geben zwar Sicherheit, doch die Zeit auf der Alm wird zunächst als eine Art Belohnung dargestellt.²⁰³ Dieses Bild kann aber aufgrund der Geschehnisse auf der Alm nicht durchgehalten werden, stattdessen wird der Bewegungsraum der Frau, mit dem Tod von Luchs und der Unmöglichkeit eines erneuten Betretens der Alm, noch begrenzter. Der Lebensraum der Protagonistin zu Ende ihres Berichts ist auf das Jagdhaus und dessen direkte Umgebung beschränkt. „Aber wenn ich es auch nicht sehen will, ohne Luchs bin ich eine Gefangene des Kessels geworden.“²⁰⁴ Doch nicht nur ihr Bewegungs-, auch ihr Spielraum ist begrenzt, worauf Haushofer selbst in einem Interview verweist, wenn sie davon spricht, dass die Frau ja

¹⁹⁹ Torke: Robinsonin, S. 242

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 243

²⁰¹ Haushofer: Wand, S. 225

²⁰² Vgl. Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 100

²⁰³ Vgl. Ebd., S. 122

²⁰⁴ Haushofer: Wand, S. 103

wirklich nichts anderes hätte tun können, als sie im Roman beschrieben hatte.²⁰⁵ Die Möglichkeiten der Protagonistin sind aber nicht nur geographisch stark eingeschränkt, sondern auch durch die zahlreichen Arbeiten, die sie zu erledigen hat. Um diese soll es im nächsten Kapitel gehen.

4.2.2. Von Mühen und Bemühungen

„So vieles gab es, was ich tun sollte, Holz hacken, Erdäpfel ernten, Acker umstechen, Heu aus der Schlucht holen, die Straße richten und das Dach ausbessern. Kaum hoffte ich mich ein wenig ausruhen zu dürfen, lag schon wieder eine neue Arbeit vor mir.“²⁰⁶ Zwar beschwert sich die Protagonistin selten über ihre Aufgaben und Arbeiten, trotzdem schwingen in ihrem Bericht oft Trauer und Wut über ihre körperlichen Unzulänglichkeiten mit, die so viele Arbeiten schwer bis unmöglich machen. „Jeden Abend im Bett denke ich über diese Tür nach, und ich könnte weinen, daß ich so ungeschickt und unfähig bin.“²⁰⁷ Später relativiert sie „Natürlich gibt es immer noch eine Menge Arbeiten, mit denen ich nicht fertig werde, aber ich bin ja auch erst mit vierzig darauf gekommen, daß ich Hände besitze.“²⁰⁸ In ihrem Leben vor der Wand war sie nicht auf handwerkliche Arbeit angewiesen, jetzt lernt sie, dass ihre Hände ihr wichtigstes Werkzeug sind. „Zimmermannsarbeit fällt mir immer noch besonders schwer. Dafür bin ich in der Landwirtschaft und der Tierpflege nicht ungeschickt.“²⁰⁹ Das ganze Werk hindurch überlegt sie, Bellas Stall ins Jagdhaus zu verlegen, dazu müsste sie allerdings eine Wand durchbrechen und eine Tür einbauen. Dem fühlt sie sich jedoch nicht gewachsen fühlt. Zu Ende ist ihre Sorge um Bella jedoch stärker als ihre Angst zu versagen und sie entscheidet, das Projekt in Angriff zu nehmen.²¹⁰

Wolfgang Bunzel stellt fest, dass die Frau gar nicht anders agieren kann, als sie in ihrer Lage tut, da sie sich mit einer Situation konfrontiert findet, „die eine den Gegebenheiten der Natur entsprechende Existenz erzwingt, ein agrarisches Wirtschaften mit einfachsten Mitteln.“²¹¹ Sie muss sich mit ihrer Situation arrangieren und die Ressourcen, die sie zur Verfügung hat, nutzen. Auch wenn die Landwirtschaft sie vor einige Herausforderungen stellt, versucht sie, diese zu bewältigen, um ein Überleben zu sichern. Diese Notwendigkeiten charakterisieren

²⁰⁵ Vgl. Strigl, Daniela: „Die Wand“ (1963) – Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. Vortrag bei: Das Verbindende der Kulturen, INST Konferenz, Konferenzzentrum Wien, November 2003. Publikation als CD-Rom, hrsg. von Herbert Arlt, S. 2

²⁰⁶ Haushofer: Wand, S. 81

²⁰⁷ Ebd., S. 44

²⁰⁸ Ebd., S. 113

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. Ebd.d, S. 226

²¹¹ Bunzel, Wolfgang: „Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben“ Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 110

ihren Alltag. Eine wichtige Rolle bei der Sicherung ihres Überlebens übernehmen die Tiere - physisch vor allem Bella, psychisch vor allem Luchs. Diese sind ihr aber nicht nur eine Stütze, sondern stellen sie auch vor große Herausforderungen und benötigen ihre Aufmerksamkeit und Fürsorge. „Ihr Tagesablauf orientiert sich an den Bedürfnissen ihrer Tiere: die ständige Sorge um sie wird als Lebenssinn und Last zugleich reflektiert.“²¹² Als sie krank ist, hohes Fieber hat und kaum aus dem Bett aufstehen kann, ist ihre Fürsorge für die Tiere zwar auf ein Mindestmaß reduziert, trotzdem sind diese der Grund, niemals ganz aufzugeben. Die Beziehung zwischen den Tieren und der Frau kann als symbiotisch bezeichnet werden, da diese zwar ihr Überleben sichern, die Frau aber auch für das Überleben der Tiere verantwortlich ist.

Eine weitere Last ihres täglichen Lebens ist die Jagd. Die Bewohner des Jagdhauses können nicht nur von Milch, Kartoffeln und Bohnen leben, vor allem Luchs und die Katzen, aber auch die Frau, brauchen tierisches Eiweiß um zu überleben. Trotzdem kann sich die Frau bis zum Ende des Berichts nicht daran gewöhnen, ein Tier zu schießen und schon gar nicht nachvollziehen, wie manche Menschen aus reiner Freude Jagen können.

4.2.3. Ambivalente Wände

Das Bild der „Wand“ ist verschiedenartig interpretiert worden. Seidl verweist auf das „zerstörerische und trennende Potential [der Wand, das] die Geschichte erst in Gang“²¹³ setzt und Wolfgang Bunzel beschreibt die Lebensumstände, die durch das Auftauchen der Wand geschaffen werden als „wenig menschenfreundlich“²¹⁴. Ossberger und Laumont verweisen dagegen auf die Ambivalenz der Wand, die zwar einerseits diese menschenleere Welt produziert, aber andererseits als Rückzugsraum und Schutz der Frau und ihrer Tiere dient.²¹⁵ Das ist ein Ansatz, der sich häufig in der Literatur findet. Nicht nur, dass die Wand die Frau vor dem Erstarrungstod bewahrt, sie ermöglicht ihr auch ein völlig anderes Leben. Zwar ist dieses, wie bereits gezeigt wurde, von Mühsal und Arbeit geprägt, doch versteht der Leser bereits zu Beginn des Romans, dass auch ihr Leben vor der Wand nicht locker und leicht verlief. „Plötzlich schien es mir ganz unmöglich, diesen strahlenden Maitag zu überleben. Gleichzeitig wusste ich, daß ich ihn überleben mußte [...] Ich mußte mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese

²¹² Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35 (1986), H. 1/2, S. 40

²¹³ Seidl: Reduziertes Leben, S. 73

²¹⁴ Bunzel: In: Bosse und Ruthner: Splitterwerk, S. 110

²¹⁵ Vgl. Ossberger, Ingrid: Unsichtbare Wände. Zu den Romanen von Marlen Haushofer. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hrsg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged: JATE 1993, S. 285 und Laumont: In Bosse und Ruthner: Splitterwerk, S. 139

Weise überleben mußte.“²¹⁶ Die Wand hat also zwei Seiten und erzwingt, aber ermöglicht auch ein anderes Leben.

Ein weiterer Zugang ist, dass die Wand exemplarisch für die Trennung des früheren Lebens der Frau von ihrem gegenwärtigen steht, so wie eine Wand auch Haushofers schriftstellerisches Leben von ihrem familiären trennte, schreibt etwa Ossberger.²¹⁷ Weiters wurde sie als Wand zwischen Männern und Frauen interpretiert, die prinzipiell undurchdringlich sei, weshalb den männlichen Eindringling auch nur der Tod ereilen kann. Cristof Laumont weist in seinem Aufsatz aber auch auf die starke Bildlichkeit der Wand hin. Die Frau beschreibt diese einmal selbst als Rätsel, wodurch sie bereits in der Erzählung als ein Symbol markiert wird, das es zu entschlüsseln gilt.²¹⁸ Weiter spricht Laumont von der allegorischen Bedeutung der Wand als Außenmauern des Berichts, den die Protagonistin schreibt. Der Text existiert nur hinter den Mauern und wird auch deswegen geschrieben. Wie das Schreiben des Berichts die Rahmenerzählung ist, steht für Laumont die Wand als bildlicher Rahmen der Erzählung.

Marlen Haushofer selbst gab dagegen einmal eine Erklärung der Wand ab, die sich sehr weit von allem Greifbaren entfernt und die Wand als Metapher für zwischenmenschliche Barrieren versteht.

*Ob die Wand je über die Menschheit kommt, jene äußerliche Wand nämlich, von der die Apokalyptiker unter den Technikern gern reden, kann ich nicht sagen. Aber vorstellen könnte ich es mir schon. Aber, wissen Sie, jene Wand, die ich meine, ist eigentlich ein seelischer Zustand, der nach außen plötzlich sichtbar wird. Haben wir nicht überall Wände aufgerichtet? Trägt nicht jeder von uns eine Wand, zusammengesetzt aus Vorurteilen, vor sich her? [...] eine einmal aufgerichtete Wand muß gar nicht immer als negativ angesehen werden. [...] Man sitzt rund um einen Tisch und ist – so viele andere Menschen, so viele andere Wände – weit, sehr weit voneinander entfernt.*²¹⁹

Haushofer griff das Motiv der Wand auch später in zahlreichen ihrer Werke wieder auf.

Spannend an der Wand ist aber vor allem, dass diese zwar Voraussetzung aber nicht Gegenstand der Erzählung ist.²²⁰ Einerseits bestimmt die Wand zwar den ganzen Roman, sie ist aber eigentlich nicht Teil davon. „Die Wand ist so sehr ein Teil meines Lebens geworden, daß ich oft wochenlang nicht an sie denke: [...] Was ist denn auch so besonders an ihr? [...] Die Wand ist ein Ding, das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts

²¹⁶ Haushofer: Wand, S. 23

²¹⁷ Ossberger: Unsichtbare Wände, S. 286

²¹⁸ Vgl. Laumont: Die Wand in der Wirklichkeit, S. 139

²¹⁹ Strigl: Biographie, S. 264f

²²⁰ Vgl. Seidl: Reduziertes Leben, S. 73

an.²²¹ Die Wand ist etwas so Unverständliches und Unvorstellbares, dass die Frau sie zwar akzeptiert, es ihr aber sinnlos erscheint, sich länger mit Gedanken an sie aufzuhalten. „Es hat keinen Sinn darüber nachzudenken. Ein Wissenschaftler [...] hätte wahrscheinlich mehr herausgefunden als ich, aber es hätte ihm wenig genützt. Mit all seinem Wissen könnte er nichts anderes tun als ich, warten und versuchen am Leben zu bleiben.“²²² Die Protagonistin denkt sehr praktisch und rational über ihre Situation. Sie versteht genug, um zu wissen, dass kein Wissen der Welt etwas an ihrer Situation ändern kann, weshalb sie auch nur sehr spärliche Vermutungen über die Ursache der Katastrophe anstellt. „Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzu sehr den Kopf. Ich nahm an, sie wäre eine neue Waffe [...]“.²²³ Wahrscheinlich wird die Wand auch deshalb sehr viel vielschichtiger und ambivalenter gedeutet, weil sie nicht ausführlich genug beschrieben wird und bis zum Ende des Romans ein Rätsel bleibt.

4.3. „Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen.“ – Charakterisierung

Im folgenden Kapitel soll die Protagonistin etwas näher beschrieben werden, wobei es auch hier vor allem um die Elemente geht, die sie zu der machen, die sie hinter der Wand ist. Das Alleinsein sowie alle möglichen und unmöglichen Beziehungen der Frau spielen dabei erneut eine wichtige Rolle.

Die Protagonistin in *Die Wand* ist vor allem ein in Veränderung begriffener Mensch. Die Veränderung, die sie durchlebt, ist die schleichende und unauffällige Anpassung an ihre Umgebung, zurückzuführen auf harte, landwirtschaftliche Arbeit und die Gesellschaft ihrer tierischen Gefährten. Sie wird immer mehr zu einem Teil der Natur und verliert viel Menschliches, das ihr aber ohnehin nur als Hindernis erscheint.²²⁴ Durch ihr einsames Leben in der Natur bereitet sich die Frau bereits unbewusst auf den Eingang in die Natur vor.²²⁵

Mein Körper, gescheiter als ich, hatte 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

²²¹ Haushofer: *Wand*, S. 124

²²² Ebd., S. 35

²²³ Ebd., S. 34

²²⁴ Vgl. Abraham, Ulf: *Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer*. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35 (1986), H. 1/2, S.77

²²⁵ Vgl. Schmidt, Ricarda: *Frauenphantasien über Frauen und Natur*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 38 (1988), S. 175

*sehr altes, geschlechtsloses Wesen. [...] Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen.*²²⁶

In diesem Anpassungsprozess schwindet auch die Trennwand zwischen Mensch und Tier immer weiter. Die Frau wird sich mit der Zeit selbst so fremd, dass sie sich nur noch mit den Tieren identifizieren kann, die zu ihrer Spiegelfläche werden.²²⁷ Wobei man diese Aussage differenziert betrachten muss, denn fremd wird der Protagonistin die Frau, die sie früher war. „Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, [...] empfinde ich sehr wenig Sympathie für sie.“²²⁸ Das geschlechtslose Wesen, das sie zum Zeitpunkt des Schreibens ist, scheint ihr nicht unsympathisch zu sein. Durch das (Er)leben im Naturraum entfernt sie sich von jeder konventionellen Weiblichkeit und beginnt sich einem Baum ähnlicher als einer Frau zu fühlen. Bunzel beschreibt sie auch als sexuell indifferent. Die Frau, die die Protagonistin einmal war, ist dagegen dabei sich gänzlich aufzulösen.²²⁹

Ein wichtiger Punkt dieses Auflösungsprozess ist auch die Namenlosigkeit. Der Name ist eine kulturell menschliche Markierung, die Frau hat daran aber kein Interesse, schreibt ihren eigenen Namen nie auf und ist bereits dabei, ihn zu vergessen. Auch ihre Tiere haben teils keine Namen, sondern werden mit ihrer Gattungsbezeichnung angesprochen (Vgl.: Katze, Stier), und teils metonymische Namen, die nicht willkürlich gewählt sind, sondern sich nach Eigenschaften oder äußerlichen Merkmalen richten (Vgl.: Tiger, Perle).²³⁰ Daniela Strigl bewertet diesen Prozess der Veränderung und Auflösung als positiv und schreibt, dass die Protagonistin als Person an Bedeutungslosigkeit gewinnt.²³¹ Einen etwas anderen Ansatz findet Ricarda Schmidt, die nicht nur die Veränderung der Frau, sondern auch die Aufspaltung ihrer Persönlichkeit als wichtig empfindet. Die Protagonistin ist für Schmidt in „das Ich vor der Wand, das Ich, das auf Rettung hofft, das Ich, das sich im Wald einrichtet, das Ich, das die Ruhe der Berge genießt, das einsame Ich [und] das zukünftige vielleicht verrückte Ich“²³² geteilt. Diese Aufspaltung ihrer Persönlichkeit spiegelt auch ihre Gefühle hinsichtlich des Alleinseins wider. Einerseits ist sie das Ich, das sich im Wald eingerichtet hat und die Ruhe genießt und andererseits ist sie das Ich, das immer noch auf Rettung und Retter hofft.

²²⁶ Haushofer: Wand, S. 68

²²⁷ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 116f

²²⁸ Haushofer: Wand, S. 69

²²⁹ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 114

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 115

²³¹ Vgl. Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 129

²³² Schmidt: Frauenphantasien, S. 174

Oftmals wurde die Einsamkeit im Wald mit dem Paradies, das sich die Frau wünscht, gleichgesetzt. So schreibt Ulf Abraham etwa „Der scheinbare Alptraum des Alleinbleibens in einer toten Welt enthüllt sich bald als der eigentliche Wunschtraum der Heldin. Verdächtig schnell hat sie ‚nicht mehr das Verlangen, die Wand zu zerschlagen‘.“²³³ Ganz so einfach ist es aber nicht. Dass die Frau das Verlangen, die Wand zu zerschlagen, ablegt, hängt nicht ausschließlich damit zusammen, dass sie es nicht mehr möchte, sondern damit, dass sie einsieht, dass es schlicht unmöglich ist. Trotzdem sprechen viele Teile des Romans dafür, dass die Frau die Abwesenheit der Menschen nicht nur negativ empfindet. So schreibt sie etwa: „Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war. Warum das so war, weiß ich nicht, wahrscheinlich, weil ich nie daran dachte, daß ich auch im Wald auf Menschen treffen könnte.“²³⁴ Konkret bedeutet das, dass sich die Protagonistin bereits in ihrem früheren Leben dann unwohl fühlte, wenn Menschen in ihrer Nähe waren. „Seit es die Wand gibt, sind Vorsichtsmaßnahmen gegen Menschen lächerlich [geworden]. „Aber da bisher jede Gefahr von Menschen gedroht hatte, konnte ich mich nicht so schnell umstellen. Der einzige Feind, den ich in meinem Leben gekannt hatte, war der Mensch gewesen.“²³⁵ Dass die Frau aber in ihrem Leben vor allem den Menschen fürchtete ist weder überraschend noch ungewöhnlich, da der Mensch als einziges Lebewesen nicht nur seinen Trieben, die einigermaßen berechen- und vorhersehbar sind, folgt. Ein Mensch kann willkürliche, jeder Logik widersprechende Entscheidungen treffen, was auch die Schlusszene zeigt.

Wenn auch die Einsamkeit hinter der Wand nicht optimal ist, ist es doch auch kein Raum für Mitmenschen.²³⁶ An einer Stelle ihres Berichts stellt die Protagonistin ein Gedankenexperiment an. Sie überlegt, wie es wäre, nicht vollkommen allein überlebt zu haben, wenn etwa der Jäger bereits in seiner Hütte angekommen wäre oder sie aber einen schwächeren, weiblichen Partner bei sich hätte. Allerdings, so Ossberger, bedeutet ein männlicher, stärkerer Partner mögliche Unterwerfung und Zwänge, ein weiblicher bedeutet möglichen Verlust.²³⁷ – „Nein, es ist schon besser, wenn ich allein bin.“²³⁸, lautet das Fazit der Frau aus dem Gedankenexperiment. Einzig mit den Tieren funktioniert das Zusammenleben und sie baut eine innige Beziehung zu diesen auf. Nach Abraham ist es für die Frau leichter mit den Tieren, als mit einem anderen Menschen zu leben, weil diese nicht widersprechen, doch auch

²³³ Abraham: Topos und Utopie, S. 76

²³⁴ Haushofer: Wand, S. 48

²³⁵ Abraham: Topos und Utopie, S. 76

²³⁶ Vgl. Ebd.

²³⁷ Vgl. Ossberger: Unsichtbare Wände, S. 284

²³⁸ Haushofer: Wand, S. 55

diese Folgerung macht nur einen Teil der Wahrheit aus. Die Frau empfindet es als leichter, Tiere zu lieben: einerseits weil die sexuelle Komponente der Liebe entfällt²³⁹ und andererseits, weil den Tieren menschliche Eigenschaften, wie etwa das ständige Widersprechen, die Streitsucht, die Eifersucht oder der Neid fehlen.

Die Frau und ihre Tiere werden im Wald zu einer neuen kleinen Familie. „Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit.“²⁴⁰ Olga Flor deutet Luchs Rolle als „vollständige[n] Ersatz für menschliche Gesellschaft“²⁴¹. Er wird zum Partner der Frau, der sie überall hin begleitet und mit dem sie spricht. Bella wird zur Nährmutter der kleinen Familie und die alte Katze ist eine Art Spiegelbild der Frau. Ihrer Natur nach ist sie der Frau zwar weniger zugetan als Luchs, kehrt aber trotzdem immer wieder zu dieser zurück und belohnt sie gelegentlich mit etwas Zärtlichkeit. Die Frau ist von ihren Tieren sowohl physisch als auch emotional abhängig.²⁴² Sie schreibt etwa, dass sie ohne die Katze und Luchs den ersten Winter wohl nicht überlebt hätte²⁴³, oder auch, dass sie vor allem deshalb nicht an Selbstmord denkt, weil sie Bella und Luchs nicht im Stich lassen will.²⁴⁴ Einerseits braucht sie die Tiere als Beschützer, Versorger und Partner und andererseits sind sie auch ihre Kinder, um die sich die Frau kümmern muss.²⁴⁵ So ist das Leben der Frau durch Sorge und Fürsorge bestimmt. „Solange es ein Geschöpf im Wald gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben.“²⁴⁶ Für Ricarda Schmidt ergibt sich daraus ein Bedeutungsgefüge aus „Leben-Lieben-Weiblichkeit“²⁴⁷, das die Frau charakterisiert. Der Fakt, dass sie von sich selbst behauptet, sterben zu müssen, wenn es nichts mehr zu lieben gibt, zeigt, dass sie die gänzliche Einsamkeit nicht ertragen könnte. In *Die Wand* zeigen sich verschiedene Arten von Einsamkeit, denn nur weil in ihrer Welt keine Menschen mehr leben, ist sie noch nicht völlig allein. Olga Flor spricht außerdem von einer prinzipiellen oder existentiellen Einsamkeit²⁴⁸, die auch vor dem Auftauchen der Wand schon bestanden hat und die auch in einem Raum voller Menschen bestehen kann. Die Frau kommentiert das mit den Worten „Auch das Alleinsein, das uns so viele Generationen

²³⁹ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S.112

²⁴⁰ Haushofer: *Wand*, S. 43

²⁴¹ Kastberger, Klaus und Neumann, Kurt (Hrsg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Wien: Zsolnay 2013 (2. Lfg.), S. 205

²⁴² Vgl. Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich, S. 69

²⁴³ Vgl. Haushofer: *Wand*, S. 108

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 34

²⁴⁵ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 112f

²⁴⁶ Haushofer: *Wand*, S. 133

²⁴⁷ Schmidt: *Frauenphantasien*, S. 176

²⁴⁸ Vgl. Kastberger und Neumann: *Grundbücher*, S. 205

begleitet hat, stirbt mit mir aus. Das ist nicht gut und nicht schlecht; es ist einfach.“²⁴⁹ Auch hier wird nochmals deutlich, dass Einsamkeit nicht zwingend durch die Abwesenheit der anderen, sondern auch mit der Existenz von anderen, von denen man sich unverstanden fühlt, entsteht. Mit dem Tod des letzten Menschen stirbt schließlich jede Art von Alleinsein aus.

Abschließend möchte ich noch einmal auf Wolfgang Bunzel verweisen, der die Veränderung der Frau als etwas Essentielles versteht, um ihr Überleben zu sichern. Diese Veränderung die sich durchmacht und die sie charakterisiert, wäre ohne die Wand nicht möglich gewesen. Trotzdem zeigt der Roman, dass die Trennung zwischen dem Menschen und den Tieren aufrecht erhalten bleibt, weil sich der Mensch nie vollständig in die Natur eingliedern kann.²⁵⁰ Zwar ist der gemeinsame Nenner im Leben der Frau und der Tiere, der ihre symbiotische Beziehung ermöglicht, die Verbundenheit mit der Natur, trotzdem wird es dem Menschen nie gelingen, ganz in diese einzugehen.

4.4. Narratologische Anlage

4.4.1. Menschen- und Krähenzeit – Aufbau

Der Roman spielt auf drei verschiedenen Zeitebenen: Die Rahmenhandlung des Berichtsschreibens, die bereits vergangene Zeit hinter der Wand und die Zeit vor Erscheinen der Wand. Die Rahmenhandlung stellt mit dem Schreiben des Berichts die Gegenwart der Protagonistin dar. Die zentrale Zeitebene des Romans ist aber jene ihrer Berichterstattung der letzten zweieinhalb Jahre hinter der Wand. Die Erzählung dieser Ereignisse ist es, die den Roman ausmacht. Erzählt wird dabei chronologisch vom Tag ihrer Ankunft im Jagdhaus bis zu dem Moment in der Gegenwart an dem kein Stück Papier mehr übrig geblieben ist und sie ihren Bericht somit zwangsläufig beenden muss.

Wie auch in *Schwarze Spiegel*, werden in *Die Wand* vor allem Daten aber auch Uhrzeiten genannt, die für die Protagonistin vor allem zu Beginn noch von großer Bedeutung sind. „Ich nahm mir auch fest vor täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren.“²⁵¹ Zwischen den Zeilen gelesen, erkennt der Leser, dass ihr Datum und Uhrzeit zum Zeitpunkt des Schreibens nicht mehr so wichtig sind und sie auch nicht mehr wirklich nachvollziehen kann, warum ihr dies einst so wichtig erschien.

²⁴⁹ Haushofer: Wand, S. 87

²⁵⁰ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 118

²⁵¹ Haushofer: Wand, S. 37

*Heute, am fünften November, beginne ich meinen Bericht. [...] Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. Im Laufe des vergangenen Winter sind mir einige Tage abhanden gekommen. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben [...] Ich weiß nicht wie spät es ist. Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags.*²⁵²

Mit diesen Worten beginnt sie ihren Bericht und es wird klar, dass das genaue Datum und die genaue Uhrzeit zum Zeitpunkt des Schreibens keine bedeutende Rolle mehr spielen. Trotzdem sind vor allem Daten ein Strukturmerkmal des Romans, was fehlt, ist jedoch eine Jahreszahl. Das Fehlen der Jahreszahl soll in Kapitel 4.5. näher untersucht werden.

Die Erzählung beginnt am 30. April mit der Ankunft im Jagdhaus. In der Nacht zum ersten Mai erscheint die Wand und schließt so die Protagonistin ein und alle anderen Menschen aus. Celia Torke verweist in ihrer Untersuchung des Romans auf Laumont, der das Datum folgendermaßen interpretiert: „Den Wechsel zwischen alter zu neuer Weltordnung lässt sie [Haushofer] in der Nacht zum 1. Mai stattfinden, jenem heidnischen Datum, welches die Wende ‚zwischen Winter und Sommerhalbjahr, zwischen Alltag und phantastischer Gegenwelt des Aberglaubens‘ markiert.“²⁵³ Torke, die in ihrer Untersuchung vor allem das Geschlecht der Protagonistin hervorhebt, bezeichnet den Anbruch der neuen Welt zu diesem kultisch weiblichen Datum als besonders signifikant und als Abwendung von der bisherigen männlich-rational geprägten Ordnung.²⁵⁴ Dem entgegensetzen ist, dass die Protagonistin die kultische Idee von Weiblichkeit nicht erfüllt. „Die Fraulichkeit [...] war von mir abgefallen“.²⁵⁵ Im Laufe der Erzählung wird sie immer mehr zu einem geschlechtslosen Wesen und beschreibt sich als „nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen.“²⁵⁶

Mit Verweisen auf Arbeiten und Ereignisse, die sie zu bestimmten, immer auch genannten Daten erledigt, werden die Wochen, Monate und Jahre abgearbeitet. Am 2. Mai etwa beginnt sie mit Haselnusssträuchern die Wand abzustecken, wovon sie jedoch Abstand nehmen muss, als sie plötzlich der Kuh begegnet.²⁵⁷ Am 10. Mai ist sie mit einer Inventur des Jagdhauses beschäftigt²⁵⁸ und den Juni über verbringt sie mit Bauarbeiten an Bellas Stall.²⁵⁹ Wie es für Berichte üblich ist, finden sich immer konkrete Daten. Erst im Laufe der Zeit hinter der Wand wird der Protagonistin bewusst, dass Uhrzeit und Datum für den letzten Menschen keine Relevanz mehr haben. Erstmals ganz außerhalb der Zeit fühlt sie sich aber erst auf der Alm.

²⁵² Ebd., S. 7

²⁵³ Torke: Robinsonin, S. 214

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

²⁵⁵ Haushofer: Wand, S. 68

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 24 - 26

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 33

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 45

„Wahrscheinlich machte ich auch keine Aufzeichnungen, weil mir alles ein wenig unwirklich erschien. Die Alm lag außerhalb der Zeit.“²⁶⁰ Haushofer bedient sich bei der Beschreibung dieses Sommers dem Mittel der Dehnung. Im gesamten Text zeigt sich eine ungleichmäßige Verteilung. Ihr erstes Jahr hinter der Wand beschreibt die Frau auf etwa 130 Seiten, den ersten Sommer auf der Alm dehnt sie auf etwa 40 Seiten. Der zweite Sommer auf der Alm, in dem es zum unschönen Finale des Romans kommt, wird dagegen auf nur acht Seiten beschrieben. Das kann darauf zurückgeführt werden, dass die Protagonistin in ihrem ersten Jahr hinter der Wand vieles zum ersten Mal erlebt. Mit der Zeit werden die Arbeiten aber Alltag und sie erzählt nur noch von speziellen Ereignissen.

Während des zweiten Jahres hinter der Wand, als die Frau einsieht, dass sich an ihrer Lage nichts mehr ändern wird und keine Menschen mehr kommen werden, wird Zeit immer unwichtiger. „Meine Uhr und mein Wecker waren stehengeblieben, und ich wußte weder Tag noch Stunde.“²⁶¹ Bereits Plato stellte sich die Frage, ob die Zeit nur im menschlichen Bewusstsein existiert und ob mit dem Sterben der Menschheit auch die Zeit ausbleibt.²⁶² Diese Überlegung stellt auch die Frau an. „Früher war ich immer irgendwohin unterwegs, immer in großer Eile und erfüllt von rasender Ungeduld.“²⁶³ In ihrem Leben hinter der Wand gibt es keine Gefühle wie Langeweile oder Stress. Sie tut, was zu tun ist und wenn nichts mehr zu tun ist, kann sie sich getrost ausruhen. In ihren ersten Monaten im Jagdhaus versteht sie das jedoch noch nicht und arbeitet ohne Unterlass, nur aus dem Zwang heraus, immer etwas zu tun haben zu müssen, um nicht über ihre Situation nachzudenken.²⁶⁴ Später jedoch lernt sie, dass die Zeit als einengendes Moment nur mit den Menschen besteht. Somit bedeutet das Ende der Menschheit auch das Ende der Zeit. Gemeint sind hier vor allem Faktoren, die mit dem menschlichen Verständnis von Zeit zusammenhängen, wie Stress, Langeweile, Zeitdruck oder Pünktlichkeit. Naturgemäß richten sich auch Flora und Fauna nach einer gewissen Zeitlogik, die aber eben natürlichen Abläufen und Prozessen, wie zum Beispiel der Sonne, folgen.²⁶⁵

Auch die Frau beginnt sich an natürlichen Ereignissen zu orientieren, die sich zyklisch wiederholen, wie etwa an der Heuernte, dem Versorgen der Tiere oder der Ankunft der weißen Krähe. Diese Zyklen der Natur sind für das Leben der Protagonistin sehr wichtig und

²⁶⁰ Haushofer: Wand, S. 150

²⁶¹ Ebd., S. 204

²⁶² Vgl. Torke: Robinsonin, S. 209

²⁶³ Haushofer: Wand, S. 182

²⁶⁴ Vgl. Torke: Robinsonin, S. 207

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 208

strukturieren es. Auch „der Kreislauf des Zeugens und des Gebärens“²⁶⁶ wiederholt sich mehrmals. Dieses zyklische Verständnis von Zeit ist etwas sehr weibliches, da auch der weibliche Körper einem Zyklus folgt. Wie schon bei Schmidt wird also auch bei Haushofer die Natur weiblich charakterisiert. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Natur für Schmidts Protagonisten zu einem Objekt der Begierde und für Haushofers Protagonistin zur Identifikationsfläche wird.²⁶⁷

Die zeitliche Chronologie der Erzählung wird aber nicht nur über das natürliche Verstreichen der Zeit, über das Arbeiten und über zyklische Wiederholungen, sondern auch über Verluste konstruiert. Die Todesfälle ihrer Tiere häufen sich, bis schließlich auch Luchs, ihr treuer Partner, stirbt.

Der Roman endet schließlich am 25. Februar, etwa zweieinhalb Jahre nach Auftauchen der Wand und ist von einer positiven Grundstimmung geprägt: „Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter [...] Stier, Perle, Tiger und Luchs wird es nie wieder geben, aber etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen.“²⁶⁸ Auch Seidel bezeichnet diese Textstelle als Hoffnungsträger. Sie verdeutlicht jedoch auch nochmals die Immobilität der Protagonistin.²⁶⁹

4.4.2. „Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben“ – Vermittlung

Die Erzählerin selbst nennt ihre Aufzeichnungen einen Bericht, trotzdem sieht sich der Leser von Beginn an verleitet, diesen als eine Art Tagebuch zu verstehen, weil die Notizen doch intime und persönliche Details, wie Träume oder Erinnerungen, enthalten. Der Protagonistin ist es jedoch wichtig, ihr Schreiben als Bericht zu klassifizieren, da ein Bericht größere Faktentreue aufweist und ihn die Protagonistin als Aufgabe und nicht als persönliches Schaffen versteht.²⁷⁰ Auch Seidel sieht hier ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch eines Berichts auf „größtmögliche Exaktheit, Objektivität und Neutralität“ und der „massive[n] Präsenz der Erzählerin im Text“²⁷¹. Es entsteht das Gefühl, statt der sachlichen Dokumentation der Ereignisse ein Tagebuch zu lesen. Auch die Ich-Erzählerin thematisiert die Problematik ihres Berichts. „Ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. Dieser Mangel haftet wohl allen Berichten an.“²⁷² So versucht die Protagonistin zwar durchwegs objektiv zu bleiben, kann diesem Anspruch jedoch

²⁶⁶ Schmidt: Frauenphantasien, S. 174

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 168

²⁶⁸ Haushofer: Wand, S. 226

²⁶⁹ Vgl. Seidel: Reduziertes Leben, S. 93

²⁷⁰ Vgl. Torke: Robinsonin, S. 212

²⁷¹ Seidel: Reduziertes Leben, S. 76

²⁷² Haushofer: Wand, S. 7

nicht immer gerecht werden. Fraglich ist auch, wie sachlich ein Bericht des letzten Menschen überhaupt sein kann. Wie im vorhergegangenen Kapitel bereits gezeigt wurde, sind die hohe Dichte von Daten und die chronologische Erzählung von Erlebnissen Charakteristika von Berichten. Ihr Bericht weist insofern nicht nur Ähnlichkeiten mit einem Tagebuch, sondern auch mit Chroniken auf. In der Tat wird die Ich-Erzählerin auch als „Chronistin“²⁷³ bezeichnet.

Die Situation, in der die Frau ihren Bericht schreibt, wurde in den letzten Kapiteln schon beschrieben, nun soll auf den konkreten Anlass eingegangen werden. Als sie nach zweieinhalb Jahren, eingeschlossen von der Wand, ihren Bericht beginnt, ist Luchs gerade gestorben. Die Mischung aus ständiger Einsamkeit, drückender Dunkelheit und der klirrenden Kälte des Winters, lässt die Protagonistin ihren Bericht schreiben. Wie die Ich-Erzählerin selbst erklärt, tut sie dies nicht aus Freude am Schreiben, sondern um den Verstand nicht zu verlieren und den langen Winter in den Bergen zu überstehen.²⁷⁴ Ricarda Schmidt bezeichnet ihr Schreiben als therapeutisches Schreiben²⁷⁵, das nur den Zweck hat, sie zu beschäftigen und davor zu bewahren, verrückt zu werden. Auch Hiltrude Gnüg schließt sich dieser Ansicht an und bezeichnet den Bericht nicht nur als Schilderung eines Alltags, sondern als „Seelenanalyse, physisches Erfahrungsprotokoll [und] Mediation über das Leben“²⁷⁶. Das Schreiben kann also als Aufarbeitung ihrer Erfahrungen und Erlebnisse, aber auch ganz banal als Beschäftigung verstanden werden, die sie gerade im Winter, wo wenig Arbeit zu verrichten ist, benötigt. Dazu kommt noch der Verlust von Luchs, der ihr sonst in schlimmen, dunklen Stunden Gesellschaft leistete. Nachdem ihr das letzte Gegenüber genommen wurde, wird das Schreiben auch als Gesprächsersatz essentiell. „Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten.“²⁷⁷ Einen weiteren Anlass sieht Bunzel in der Fähigkeit zu schreiben, die die Frau als eines der letzten Merkmale von den Tieren unterscheidet.²⁷⁸

Ihr Schreiben selbst ist durch verschiedene erzähltechnische Charakteristika gekennzeichnet. Primär dadurch, dass der Roman auf drei Erzählebenen aufgeteilt ist - der Gegenwart des Schreibens, die Erlebnisse der letzten zweieinhalb Jahre, die den Bericht ausmachen, und die Zeit vor der Wand, die in Form von Erinnerungen in die Erzählung einfließt. Dies zeichnet

²⁷³ Strigl: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie?, S. 213

²⁷⁴ Vgl. Haushofer: Wand, S. 7

²⁷⁵ Schmidt: Frauenphantasien, S. 174

²⁷⁶ Gnüg, Hiltrude und Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 214

²⁷⁷ Haushofer: Wand, S. 174

²⁷⁸ Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 117

sich klarerweise auch in ihrem Schreiben ab. Der Großteil des Romans ist im Präteritum gehalten, da der Bericht mit Hilfe von Kalendernotizen und mit zeitlicher Distanz nachträglich aufgeschrieben wird. Wenn die Frau das Erzählen ihrer Erlebnisse jedoch unterbricht, um ihr Schreiben oder die gegenwärtige Situation zu kommentieren, wechselt sie ins Präsens. „Es wird Zeit für mich, in den Stall zu gehen und eine halbe Stunde mit Bella zu verbringen, ehe ich sie wieder für eine Nacht allein in der Dunkelheit zurücklassen muß. Und morgen wird es sein, wie es heute ist.“²⁷⁹ An dieser Stelle unterbricht sie ihre Arbeit am Bericht, weil ihre tägliche Arbeit im Stall ansteht und wechselt sogar ins Futur, was die Monotonie ihres Alltags noch verstärkt. Ihre Erlebnisse der Vergangenheit sind zu großen Teilen ihre Gegenwart und werden auch ihre Zukunft sein.

Neben ihren Aufgaben und Arbeiten ist die Frau selbst einer der Hauptinhalte des Berichts. Sie schreibt aus der Ich-Erzählperspektive und wie auch in *Schwarze Spiegel* finden wir in *Die Wand* interne Fokalisierung und einen autodiegetischen Erzähler. Da die Frau die einzige Figur des Romans ist, die sprechen kann, ist sie auch die einzige, die von den Ereignissen berichten kann. Die Beschreibungen und Bewertungen ihrer Erlebnisse sind somit sehr subjektiv. So sehr ein Bericht auch den Anspruch erhebt, objektiv und sachlich zu sein, so subjektiv ist der Bericht der Frau. Der Mann, der Eindringling - er kann aufgrund seiner Taten nur so genannt werden - bekommt keine Möglichkeit, Teil der erzählten Welt zu werden, da er sofort aus dieser verstoßen wird. Dass der Roman um die letzte Überlebende herum konstruiert ist, zeigt auch das große Aufkommen von Personalpronomina der ersten Person. Allein auf der ersten Seite des Werks, die in der mir vorliegenden Ausgabe aus 303 Wörtern in 36 Zeilen besteht, finden sich 39 Personalpronomina der ersten Person. Das ist etwa jedes siebente Wort, circa eines pro Zeile und macht einen Anteil von etwa 13% der gesamten Wortanzahl aus.²⁸⁰ Das zeigt, dass die Ich-Erzählerin sich selbst ins Zentrum ihres Berichts stellt, was wieder den Eindruck eines Tagebuchs erweckt.

Doch selbst wenn nur die Frau übrigbleibt und auch aus ihrer Perspektive berichtet wird, wurde bereits festgestellt, dass sich die Protagonistin im Laufe der Zeit hinter der Wand verändert und in viele verschiedene Ichs teilt. Diese Aufspaltung wird auch erzählerisch realisiert. Es gibt drei Ebenen der Erzählung und parallel dazu auch eine Dreiteilung der Frau, so Venter.

Die Erzählerin der Erzählzeit ist zugleich die Hauptfigur der erzählten Zeit, die durch das Erscheinen der Wand wiederum in zwei verschiedene Figuren gespalten wird: in ein Ich vor und

²⁷⁹ Haushofer: *Wand*, S. 91

²⁸⁰ Vgl. Torke: *Robinsonin*, S. 211 und Vgl. Haushofer: *Wand*, S. 7

*ein Ich nach der Isolation. Es ist deshalb möglich, zwischen drei Figuren zu unterscheiden, die durch zwei Ereignisse im Roman voneinander getrennt werden: durch die Katastrophe, die den Roman einleitet und durch den Tod des Mannes zum Ausgang der Erzählung.*²⁸¹

Die Frau übernimmt also verschiedene Rollen, jene der Erzählerin und jene der Hauptfigur ihrer Erzählung. Diese Hauptfigur ihrer Erzählung besteht jedoch auch aus mehr als einer Person, da sich die Frau in den zweieinhalb Jahren hinter der Wand stark verändert. Auch Celia Torke verweist auf die aus den verschiedenen Zeitebenen resultierende Doppelstruktur, die den Eindruck einer personalen Dissoziation zwischen jetzigem und früherem Ich verschärft.²⁸² Um diese Veränderung auch sprachlich zu verstärken, wechselt die Erzählerin zeitweise in die personale Erzählsituation, wenn sie über ihr Ich vor der Wand spricht. „Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war [...] empfinde ich wenig Sympathie für sie.“²⁸³ Torke bezeichnet es geradezu als radikale Distanzierung von sich selbst²⁸⁴, dass sich die Protagonistin nicht mehr mit der Frau aus ihrem früheren Leben identifizieren kann, obwohl teilweise gar nicht so viel Zeit zwischen Aufschreiben und Erleben vergangen ist und sich auch „die Existenzbedingungen der Erzählerin [...] nur graduell von denen der Protagonistin“ unterscheiden²⁸⁵. „Ich habe zweieinhalb Jahre darunter gelitten, daß diese Frau so schlecht ausgerüstet war für das wirkliche Leben.“²⁸⁶ Das Zitat zeigt, dass sie die letzten zweieinhalb Jahre verändert haben und sie die Lebensweisen ihres früheren Ichs nicht mehr nachvollziehen kann. Auch Schmidjell verweist auf die Spannung, die sich aus der Ich-Erzählsituation vor dem Kontrast von Erzählzeit und rückblickendem Erzählen für die Erzählerin ergibt.²⁸⁷

Zum rückblickenden Erzählen gehören auch die Erinnerungen an ein früheres Leben, die sie in ihren Bericht einfließen lässt. Mittels dieser Rückblicke auf ein vergangenes Leben erhält der Leser eine vage Idee vom Leben der Frau vor dem Auftauchen der Wand.

Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen. [... Auch] als ich am zehnten Mai erwachte, dachte ich an meine Kinder als an kleine Mädchen [...] Die beiden eher unangenehmen, lieblosen und streitsüchtigen Halberwachsenen, die ich zurückgelassen hatte, waren plötzlich ganz unwirklich geworden. Ich trauerte nie um sie [...] Wahrscheinlich klingt das sehr grausam, ich

²⁸¹ Torke: Robinsonin, S. 213

²⁸² Vgl. Ebd., S. 212

²⁸³ Haushofer: Wand, S. 69

²⁸⁴ Vgl. Torke: Robinsonin, S. 200f

²⁸⁵ Vgl. Seidl: Reduziertes Leben, S. 75

²⁸⁶ Haushofer: Wand, S. 69

²⁸⁷ Vgl. Schmidjell: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand*, S. 49

*wüsste aber nicht, wem ich heute noch etwas vorlügen sollte. Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot.*²⁸⁸

Ihr Bericht wird auch zu einer Art Bekenntnis oder Beichte gegenüber einem nicht mehr existenten anderen. Die Frau thematisiert diese grundlegende Widersprüchlichkeit ihres Berichts selbst, wenn sie schreibt: „Es ist ein merkwürdiges Gefühl, für Mäuse zu schreiben. Manchmal muss ich mir einfach vorstellen ich schreibe für Menschen, es fällt mir dann leichter.“²⁸⁹ Allgemein bleiben die Erinnerungen an ein früheres Leben im Bericht jedoch auf ein Mindestmaß reduziert. Die Frau versucht beinahe zwanghaft eine gewisse Distanz zu ihren Erinnerungen zu wahren. Celia Torke beschreibt das als eine Art Erinnerungsverweigerung, die in der Literatur selten anzutreffen²⁹⁰ ist. Aus der Sicht der Frau ist das Verhalten aber durchaus verständlich. Mit dem Auftauchen der Wand wird ihr früheres Leben schlagartig irrelevant und es wäre eine zusätzliche Belastung, ständig über Vergangenes nachzudenken.

Neben den Erinnerungen an ein Leben vor der Wand sind aber auch die Erinnerungen an die vergangene Zeit hinter der Wand erzählerisch interessant. Der Leser weiß von Anfang an über den kommenden Verlust von Luchs Bescheid. „Seit Luchs tot ist, schläft sie [die Katze] tagsüber auf seinem alten Platz unter dem warmen Ofen.“²⁹¹ Textstellen wie diese sind interessant, weil sie sowohl Analepsen als auch Prolepsen darstellen. Vom gegenwärtigen Zeitpunkt des Bericht-Schreibens ausgehend liegt das Ereignis von Luchs‘ Tod bereits in der Vergangenheit, in der Chronologie der Erzählung liegt es aber noch in der Zukunft. „Die Vorgriffe auf die Schlusskatastrophe von Luchs‘ Ermordung durchziehen gleichsam wie Phantomschmerzen des schreibenden Ichs den ganzen Roman.“²⁹², schreibt Sabine Seidel und beschreibt damit genau die verschiedenen Erzählebenen, die den Roman charakterisieren.

4.4.3. Monotonie hinter der Wand – Sprache

Über die Sprache Marlen Haushofers wurde viel diskutiert und geschrieben. Allgemein wurde ihre Sprache als sehr einfach, schmucklos, detailreich und unprätentiös bezeichnet²⁹³. Gewertet wurden diese Faktoren jedoch sehr unterschiedlich. Nach Celia Torke bedient sich die Autorin eines sehr realistischen Sprachstils, der ihr hilft ein glaubwürdiges Szenario zu entwerfen.²⁹⁴ Dieser Anschauung schließen sich auch Martinez und Scheffel an, die die

²⁸⁸ Haushofer: Wand, S. 33f

²⁸⁹ Vgl. Haushofer: Wand, S. 70

²⁹⁰ Vgl. Torke: Robinsonin, S. 201

²⁹¹ Haushofer: Wand, S. 88

²⁹² Seidel: Reduziertes Leben, S. 88

²⁹³ Vgl. Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 99 und Strigl, Daniela: Nach Strich und Faden. Keine Pflichtverteidigung. In: Literatur und Kritik, Jg. 37 (2003), H.1, S. 58f

²⁹⁴ Vgl. Torke: Robinsonin, S. 211

„erzählte Welt als homogen, uniregional, stabil und möglich“²⁹⁵ verstehen. Auch Daniela Strigl bezeichnet Haushofers Stil in *Die Wand* als eigenen, sehr transparenten und präzisen, der dem Thema angemessen ist.²⁹⁶ Olga Flor verweist auf die Parallelität zwischen dem Thema und der Sprache, da sich die Monotonie der Geschehnisse auch in der Sprache und im Rhythmus ihres Schreibens abzeichnet. Sie beschreibt die Sprache als klar und bewusst einfach, als hart und so direkt wie das, was sie darstellt.²⁹⁷ Auch Polt-Heinzl verweist darauf, dass die Autorin „vor allem in der sprachlichen Feinstruktur [...] den Zwangscharakter und die Härten des Alltagslebens“²⁹⁸ darstellt. Ähnliches findet sich auch in der Kommentarausgabe des Reclamverlags zu *Die Wand*, wo von einer zugleich bedrückenden und befreienden Schwerelosigkeit die Rede ist, die den Stillstand der Geschichte beschreibt, der sich dann als außergewöhnliche Ruhe ausbreitet.²⁹⁹

Beim ersten Erscheinen des Werks in den 1960er Jahren wurde die Schlichtheit der Sprache weniger positiv gewertet³⁰⁰. Man warf ihr vor, zu schlicht und konventionell zu schreiben. Weiters wurde das Fehlen sprachlicher Elemente kritisiert, die in den fünfziger und sechziger Jahren Einzug in die österreichische Literatur gefunden hatten.³⁰¹ Auch deshalb wurde Haushofer oft als altmodisch und für die avantgardistische Moderne der 60er Jahre als nicht zeitgemäß gehandelt.³⁰² Ulf Abraham unterstützt diese Ansicht und meint, dass Marlen Haushofer traditionelle Romane schrieb, die sich traditioneller Stilmittel, wie der Rahmenhandlung, analytischer Rückblenden oder der Tagebuchform bedienten. Womit sie, im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen der 1960er Jahre, in der Tat als nicht sehr experimentierfreudig gilt.³⁰³ Die Einfachheit der Sprache kann verschiedenartig gedeutet werden und wurde es auch je nach zeitlichem und sozialem Kontext.

Das Vokabular, dessen Haushofer sich bedient, stammt zu großen Teilen aus der Landwirtschaft und Viehzucht, was dem Thema des Romans entspricht. Die Sprache kann als praktisch bezeichnet werden, da sie dem Thema angemessen ist und der Erzählerin nutzt, um zu beschreiben, was passiert. Ganz anders als bei Schmidt hat die Sprache hier keinen Selbstwert, sondern dient rein dazu, die Situation zu beschreiben.

²⁹⁵ Martinez und Scheffel: Erzähltheorie, S. 127

²⁹⁶ Vgl. Strigl: Nach Strich und Faden, S. 60

²⁹⁷ Vgl. Kastberger und Neumann: Grundbücher, S. 205

²⁹⁸ Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich, S. 66

²⁹⁹ Vgl. Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 91

³⁰⁰ Vgl. Strigl: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie?, S. 208

³⁰¹ Vgl. Ossberger: Unsichtbare Wände, S. 279

³⁰² Vgl. Fleischanderl, Karin: In finsterner Unschuld. Marlen Haushofer gegen den Strich gelesen. In: Literatur und Kritik, Jg. 37 (2003), H.1, S. 46

³⁰³ Vgl. Abraham: Topos und Utopie, S. 55

Aufgrund dieser Sachlichkeit herrscht zwischen dem Text und der Erzählerin, wie auch zwischen dem Text und dem Leser immer eine gewisse Distanz. Auch wenn die Frau von ihren Empfindungen schreibt, wird kein echtes Gefühl transportiert. Der Satz „Ich wunderte mich sehr darüber.“³⁰⁴ beispielsweise, beschreibt das Wundern als Tätigkeit, die eigentliche Verwunderung wird allerdings nicht ausgedrückt. Gefühle werden in *Die Wand* meist nur beschrieben, jedoch nicht gelebt. „Dann hörte ich ein lautes Pochen und sah um mich, ehe ich begriff, daß es mein eigener Herzschlag war, der mir in den Ohren dröhnte. Mein Herz hatte sich schon gefürchtet, ehe ich es wußte.“³⁰⁵

Raum für Metaphern oder andere rhetorische Figuren lässt der Roman kaum, die Schlichtheit der Sprache wird von Anfang bis zum Ende durchgezogen. Wenn doch Symbole oder sprachliche Bilder zu finden sind, so werden diese auch als solche ausgewiesen. „Wenn ich ‚Winter‘ denke, sehe ich immer den weißbereiften Fuchs am verschneiten Bach stehen. [...] Es ist mir dann, als bedeute dieses Bild etwas Wichtiges für mich, als stehe es nur als Zeichen für etwas anderes.“³⁰⁶ So verhält es sich auch mit der Wand und der weißen Krähe. Die Wand ist und bleibt für die Frau ein Rätsel, das sie zeitlebens nicht mehr entschlüsseln wird und die weiße Krähe ist in ihrer Rolle als Außenseiterin Spiegelfläche der Protagonistin selbst.

4.4.3.1. Intertextualität

Auch in *Die Wand* finden sich zahlreiche intertextuelle Bezüge, trotzdem ist die Intertextualität von ganz anderer Art als jene Arno Schmidts. Die Intertextualität ist hier eher etwas Grundlegendes. Es finden sich weder Zitate noch konkrete Anspielungen auf andere Texte, aber die Ideen, Motive und Themen die hinter dem Roman stehen, finden sich in der Literatur häufiger.

Die Wand als konkretes Objekt im Roman ist, wie bereits im Kapitel 4.2.3. gezeigt wurde, eher Schutzwall als Bedrohung. Diese Deutung entspricht der Funktion der strahlenden Kuppel als Motiv in der Science Fiction Literatur. *Die strahlende Kuppel* war ein Heftroman der 1950er und 1960er Jahre, den Marlen Haushofer angeblich mit Begeisterung las.³⁰⁷ Abgesehen von der Verwandtschaft zu trivialer Science Fiction-Literatur verweist Strigl aber auch auf die thematische Nähe zur Bibel. Sie beschreibt die Erzählung *Die Wand* als die „apokalyptische Utopie einer erklärten Heidin“³⁰⁸. Auch die Protagonistin ist sich sicher, dass die Menschen selbst für ihren Untergang verantwortlich sind, wenn sie sich das auch nicht

³⁰⁴ Haushofer: *Wand*, S. 12

³⁰⁵ Ebd., S. 13

³⁰⁶ Ebd., S. 106

³⁰⁷ Vgl. Strigl: *Biographie*, S. 248

³⁰⁸ Strigl: *Wirtschaftswunderwelt*, S. 3

genauer erklären kann. Ein Neuanfang scheint auch hier nur dann möglich, wenn die Menschheit gesamt verschwindet. Auch die rätselhaften Katastrophe, bei der nur Lebewesen nicht aber die Natur zerstört wird, erinnert an die Offenbarung des Johannes, in der die giftigen Heuschrecken nur den Menschen, nicht aber der Umwelt schaden sollen.³⁰⁹ Bei Haushofer wird jedoch die Hoffnung auf paradiesische Erlösung ausgespart. Während bei Schmidt die Möglichkeit eines erneuten Paradieses zumindest für kurze Zeit besteht, wird der Mann in *Die Wand* sofort getötet.

Der Vergleich mit *Robinson Crusoe* wurde in der Sekundärliteratur bereits so häufig gezogen, dass dieser hier nicht behandelt und lieber auf andere, weniger thematisierte Werke eingegangen werden soll. Thomas Bernhards Roman *Frost* etwa ist ebenfalls 1963 erschienen. In beiden Romanen wird eine Art Rückzug ins Gebirge beschrieben, wo das Alleinsein eine zentrale Rolle spielt. Beide Texte sind weiter als Reaktion auf die österreichische Wirklichkeit um 1960 zu verstehen, auf die ich im nächsten Kapitel noch genauer eingehen möchte. Außerdem fantasiert Bernhards Figur über eine vom Menschen unberührte Natur und auch die Frau in *Die Wand* steht dem Fakt positiv gegenüber, dass die Natur Besitz von Kulturgütern, wie etwa Hugos Mercedes, nimmt. „Heute ist er [der Mercedes] ein herrliches Heim für Mäuse und Vögel.“³¹⁰ Doch nicht nur Bernhards Werk behandelt dieses Thema, auch Hans Leberts Erzählung *Das Schiff im Gebirge* spielt in einem einsamen Dorf im Gebirge und geht von einer ähnlichen existentiellen Engführung wie *Die Wand* aus. In düsteren Bildern, die die Gewalt der Natur und auch den zerklüfteten Seelenzustand des Protagonisten beschreiben, zeichnet Lebert ein abgründiges, auswegloses Szenario, aus dem es kein Entrinnen gibt. Ganz langsam und schier endlos, wie der Winter im Gebirge dauert das Sterben des Protagonisten.³¹¹

Auch zur griechischen Sage von Sisyphos, der als Bestrafung einer Arbeit nachgehen muss, die nie beendet werden kann, findet sich in Haushofers Roman ein Verbindungspunkt. Die Ich-Erzählerin muss sich mit der Monotonie und teilweise der Vergeblichkeit ihrer Arbeiten abfinden, denn so sehr sie sich auch abmüht, die Arbeiten im Wald enden nie. Besonders das Bild der Frau, die das Butterfass von der Alm zurück ins Tal rollt, erinnert an den Abstieg Sisyphos vom Gipfel. Wie Sisyphos kann auch die Frau ihrem Schicksal nicht entgehen, beginnt sie die Arbeiten aufzugeben, schadet sie nur sich selbst. Das macht aus der Frau „vielleicht die einzige Gestalt, die zu einer Bejahung ihrer Pflichten gefunden hat, weil jede

³⁰⁹ Vgl. Ebd.

³¹⁰ Haushofer: *Wand*, S. 183

³¹¹ Vgl. <http://www.buchkritik.at/kritik.asp?IDX=3529> (05.03.2015; 17:20)

Vernachlässigung ein Ende ihrer Welt bedeuten würde.“³¹², wie Haushofer selbst einmal angibt.

Neben dem Mythos von Sisyphos weist *Die Wand* auch zu Albert Camus' Werk *Die Pest* intertextuelle Bezüge auf. Beide Romane sind sehr realistische Darstellungen, obwohl die Katastrophen beider Werke einen totalen Verstoß gegen jede Normalität darstellen. Während die Pest zwar schon seit Jahrhunderten aus dem Land verschwunden und ihre Rückkehr unvorstellbar ist, übersteigt die Wand jegliche Erklärungs- und Vorstellungswelten der Menschen. Die katastrophalen Konstellationen führen in beiden Texten zum Eingeschlossen-Sein, wodurch auch die Situationen, mit denen die Akteure konfrontiert sind, einander ähneln: Die Trennung von geliebten Personen, die schrittweise Rücknahme der Zivilisation, Hunger, Krankheit und Fluchtversuche.³¹³ Camus beschreibt weiters den Stellenwert von Menschen und Tieren. Für ihn stellen die Tiere die Natur dar, während sich die Menschen nur in dieser bewegen und auch die Frau weist in ihrem Bericht immer wieder darauf hin, dass sie das einzige Lebewesen ist, das nicht wirklich in Wald gehört. So wie sie auch nie zu einem Tier werden kann.³¹⁴

Eine letzte eindeutig intertextuelle Referenz zu Haushofers Text stellen vor allem zwei Werke Franz Kafkas dar. In Kafkas *Bericht einer Akademie* (1919) berichtet ein Affe von einem erfolgreichen Sozialisationsexperiment, welches ihn aus seinem bisherigen Leben als Affe befreit und zu einem Mitglied der menschlichen Gesellschaft gemacht hat.³¹⁵ Neben dem Verwandlungsprozess, den die Frau jedoch nicht vollständig durchläuft, ist der Titel auffällig. Auch bei Kafkas Werk handelt es sich um einen Bericht. Anders als der Affe berichtet die Frau über ihre immer stärker werdende Nähe zu den Tieren, er dagegen über die größer werdende Nähe zu den Menschen. Verweise lassen sich aber auch zu Kafkas Werken *Das Schloss*, *Das Urteil* oder *Die Verwandlung* finden. Grundlegend ist all diesen Werken eine unbekannte und vor allem unwahrscheinliche Ausgangssituation. Danach jedoch entfalten sich alle Romane ganz realistisch.³¹⁶ Bunzel spricht gar vom „Vorbild Kafka“, dem Haushofer jedoch insofern nicht folgt, als die Verwandlung nicht komplett vollzogen wird.³¹⁷

³¹² Haushofer, Marlen: In: "Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder." Ein Gespräch mit Dora Dunkl. In: Anne Duden (Hrsg.): "Oder war da manchmal noch etwas anderes?" Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1986, S. 135

³¹³ Vgl. Strigl: Vertreibung aus dem Paradies, S. 133ff

³¹⁴ Vgl. Bunzel: Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 118

³¹⁵ Vgl. Ebd., S. 117f

³¹⁶ Vgl. Kastberger und Neumann: Grundbücher, S. 216f

³¹⁷ Vgl. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs, S. 118

4.5. *Vor der Wand* – historischer Kontext

Auch bei diesem Roman macht es Sinn die geschichtlichen Hintergründe, vor denen das Werk entstanden ist, in eine umfassende Analyse miteinzubeziehen. Haushofer begann ihr Hauptwerk zu Beginn der 1960er Jahre und veröffentlichte es schließlich 1963. Dem Jahr der Veröffentlichung gehen zwei geschichtlich bedeutende Jahre voraus: der Bau der Berliner Mauer, 1961, und die Kuba Krise, 1962. Diese für den Konflikt der beiden Großmächte, USA und Russland, repräsentativen Ereignisse fanden also in der konkreten Zeit vor der Veröffentlichung statt. Der Bau der Berliner Mauer ist weiters deshalb interessant, da genau das Motiv der Mauer im Roman aufgegriffen wird.³¹⁸

Im Roman selbst wird, anders als in *Schwarze Spiegel*, keine Jahreszahl genannt, weshalb nicht festgemacht werden kann, ob das Werk eine Zeitutopie ist. In ursprünglichen Fassungen finden sich jedoch Indizien, die die Annahme bestätigen, dass der Roman auch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung spielt.³¹⁹ Die späten 1950er und 1960er Jahre waren vom Kalten Krieg geprägt, der bereits in Kapitel 3.5. ausführlich beschrieben wurde. Deshalb verwundert es auch nicht, dass Haushofer die ersten Ideen zu dem Roman in den Jahren kamen, in denen die USA „an der Entwicklung einer Neutronenbombe [arbeiteten], deren zerstörerische Wirkung sich weitgehend auf Menschen und Tiere beschränken sollte.“³²⁰ Auch Elke Brüns reiht den Roman in die Geschehnisse der Zeit ein und schließt sich somit Schmidjell und Polt-Heinzl an. „Gezeichnet von der Atmosphäre des nuklearen Wettrüstens der 50er und 60er Jahre skizziert dieser ‚Untergangsroman(...)‘ ein mögliches Endzeitszenario.“³²¹ Dass dieser Verlauf auch der Protagonistin möglich erscheint, zeigt das folgende Zitat: „Ich nahm an, sie [die Wand] wäre eine neue Waffe, die geheimzuhalten einer der Großmächte gelungen war; eine ideale Waffe, sie hinterließ die Erde unversehrt und tötete nur Menschen und Tiere.“³²² Auch das Wort „Großmächte“ ist eine direkte Assoziation zum Kalten Krieg, der vor allem zwischen den beiden Großmächten Amerika und Russland ausgetragen wurde. Weiters wird Hugo als Paranoiker beschrieben, der den nächsten Krieg fast schon erwartete.

Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen, und das bewog Hugo dazu, sich in seinem Jagdhaus einen kleinen Vorrat von Lebensmitteln und anderen wichtigen Gegenständen einzulagern.“³²³ – „Ich glaube, am liebsten hätte er sich einen Bunker gekauft und

³¹⁸ Vgl. Kastberger und Neumann: Grundbücher, S. 215

³¹⁹ Vgl. Schmidjell: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand*, S. 56f und Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich, S. 62

³²⁰ Vgl. Strigl: Biographie, S. 262 und Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 33

³²¹ Torke: Robinsonin, S. 191

³²² Haushofer: *Wand*, S. 34, 35

³²³ Ebd., S. 9

wagte es nur nicht, weil ihm der Gedanke so asozial erschien und er großen Wert darauf legt nicht so zu erscheinen.³²⁴

Diese Textbeispiele zeigen, dass Hugo von einem erneuten Krieg ausging und bereits präventiv darauf reagierte. Sie zeigen weiter, was als Ursache der Katastrophe angenommen werden kann und Celia Torke sowie Olga Flor als eindeutig ansehen, nämlich dass die Protagonistin die „einzig[e] Überlebende einer atomaren Katastrophe“³²⁵ ist.³²⁶ Auch Ulf Abraham ist sich sicher, dass Haushofer einen Atomkrieg imaginiert, der das Jagdhaus und dessen Umgebung ausspart, weil sie durch eine unsichtbare Wand geschützt werden. Die radioaktive Vernichtung wird hier aus- und die Frau eingesperrt.³²⁷ Strigl schreibt weiter, dass die Bilder von der Atombombe und vom Supergau ohne Zweifel in der Rezeption fortwirken.³²⁸ Wie zeitgemäß Vorstellungen vom Rückzug in die Einsamkeit angesichts globaler Bedrohungen damals wirklich waren, zeigt auch ihr Vorkommen in der Trivallliteratur. Das 1961 in der utopischen Perry-Rhodan-Reihe erschienene Heft *Die strahlende Kuppel* berichtet vom Überleben unter einer energetischen Kuppel, die die Bewohner vor einer Art Eiszeit schützt.³²⁹

Die Annahmen, mit der Katastrophe sei eine Atomkatastrophe gemeint, sind zwar naheliegend, werden aber im Roman nicht bestätigt. Was für die Frau jedoch feststeht, ist, dass die Menschheit selbst für ihren Untergang verantwortlich ist. „Wir hätten rechtzeitiger erkennen sollen, daß [die Liebe] unsere einzige Möglichkeit war, unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben [...] Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mußten, ich weiß nur, daß es zu spät ist.“³³⁰ Die Protagonistin erinnert daran, dass die Welt nur durch Liebe und Fürsorge und nicht durch Krieg vor dem Untergang gerettet werden hätte können. Dieser Kritik am Verhalten der Menschheit ist es auch zuzuschreiben, dass Haushofers Roman ebenfalls immer wieder als Warnutopie verstanden wird. So schreibt auch Celia Torke, dass der Roman „ein lautstarker Appell an die Menschheit [ist], sich der Bedrohung bewusst zu werden, die vom Menschen in einer noch immer selbstzerstörerischen Weltordnung ausgeht.“³³¹ Diesem warnenden Grundton ist es auch zuzuschreiben, dass der Roman vor allem bei seinem zweiten Erscheinen 1983 viel Beachtung fand, da in den 1980er Jahren nach einer ruhigeren Periode stark nachgerüstet wurde, worauf die Menschen mit

³²⁴ Ebd., S. 83

³²⁵ Torke: Robinsonin, S. 192

³²⁶ Vgl. Kastberger und Neumann: Grundbücher, S. 205

³²⁷ Vgl. Abraham: Utopie und Topos, S. 75

³²⁸ Vgl. Strigl: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie?, S. 210

³²⁹ Vgl. Ebd., S. 212

³³⁰ Haushofer: Wand, S. 196

³³¹ Torke: Robinsonin, S. 240

Massenprotesten und Friedensdemonstrationen reagierten. In diesem Kontext schien das Werk als Warnung passend.³³²

Ein weiteres Detail des Romans verweist auf den Kalten Krieg. Im ersten Jahr denkt die Protagonistin noch einige Male über die Ursache der Katastrophe nach und kommt, wie oben zitiert, zu dem Schluss, dass es sich bei der Wand um eine Kriegswaffe handeln muss, weshalb es auch Gewinner geben muss. Nach einiger Zeit wird ihr jedoch klar, dass es keine Sieger gibt, da sie diese früher oder später hätten finden müssen³³³. Diese Tatsache erinnert an das Prinzip des Kalten Krieges, bei dem auf einen Angriff automatisch ein Gegenschlag folgen und der Angreifer wie der Angegriffene vernichtet werden sollte.

Doch nicht nur die aktuelle politische Lage beeinflusst den Schreibprozess, auch die Kriege der nahen Vergangenheit tragen ihren Teil zur Entwicklung des Romans bei. Inge Buck beschreibt den Text als Zeugnis ihrer zeitgeschichtlichen Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit.³³⁴ „Vorstellungen von gutem und reichlichem Essen verfolgten mich bis in den Traum. Zum Glück dauerte dieser Zustand nicht allzulange. Ich kannte ihn schon aus der Kriegszeit.“³³⁵ Diese Stelle verstärkt die Annahme, dass die Geschichte nicht in der Zukunft, sondern in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg und damit zur Zeit des Schreibens angesiedelt ist.

Ein zweites großes Thema, das der Roman aufgreift, ist der wirtschaftliche Boom der 1950er und 60er Jahre. Allerdings, so Strigl, lässt Haushofer alle großen technischen Erneuerungen und wirtschaftlichen Errungenschaften dieser Zeit „sterben“. So wird etwa der neue Mercedes von Hugo zu einem Haus für Mäuse und Vögel. Das Auto ist das unumstrittene Kultobjekt der Zeit und der Fakt, dass dieses, im Wald von Blätterwerk überwuchert, zu einem Nistplatz für Tiere wird, bedeutet das klare Ende des Wirtschaftswunders.³³⁶ Der Roman beschreibt eine Art Flucht aus dieser neuen, modernen und technisierten Welt³³⁷ und obwohl es im Fall von *Die Wand* ein erzwungener Rückzug ist, wird dieser freudig begrüßt. Olga Flor fügt dem hinzu, dass die technisierte, moderne Welt eine männliche ist. Der Mann steht für die Technik, wobei die modernen Techniken für die Katastrophe verantwortlich gemacht werden.³³⁸ Dem entgegen gestellt wird eine Frau, die sich auf dem Rückzug in die Natur befindet. In *Die Wand* rechnet die Autorin mit der Technik, dem Wohlstand sowie dem

³³² Vgl. Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 57

³³³ Vgl. Haushofer: *Wand*, S. 35

³³⁴ Vgl.: Kaukoreit und Brandtner: Erläuterungen, S. 108

³³⁵ Haushofer: *Wand*, S. 46

³³⁶ Vgl. Strigl: *Wirtschaftswunderwelt*, S. 3

³³⁷ Vgl. Strigl: *Nach Strich und Faden*, S. 58

³³⁸ Vgl. Kastberger und Neumann: *Grundbücher*, S. 205

wirtschaftlichen Boom ab. Die Protagonistin findet gezwungenermaßen zu einem Leben zurück, das reiner und wertvoller als das moderne und technisierte Leben ist.³³⁹

Das Fehlen der Jahreszahl widerspricht zwar keinesfalls den Deutungen, die soeben angestellt wurden, trotzdem enthebt es den Roman prinzipiell einer zeitlichen Zuordnung, was wohl ein bewusst gewähltes Stilmittel ist. Durch das Aussparen einer Jahreszahl kann der Roman seine Aktualität nicht verlieren. Die Botschaft erscheint eindeutig: Eine bessere Welt kann es nicht durch Krieg und Gewalt, sondern nur durch Liebe und Fürsorge geben.

³³⁹ Vgl. Strigl: Vertreibung aus dem Paradies, S. 132

5. Thomas Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*

Das dritte Werk, das an dieser Stelle analysiert wird, ist der Roman *Die Arbeit der Nacht*. Thomas Glavinics 2006 erschienener Roman ist das fünfte Werk des erst 1972 geborenen Steirers. Haushofers und Schmidts Roman liegen mit nur zehn Jahren Abstand zeitlich eher eng beisammen. Glavinics Roman erscheint dagegen erst etwa 50 Jahre später, in denen sich Zeit und Gesellschaft stark verändert haben. Erzählt werden darin jene sechs Wochen, die es der Protagonist Jonas schafft, in der urbanen Isolation zu überleben. In dem 400 Seiten starken Roman, der das umfassendste Werk des Autors darstellt, spielt vor allem das psychische Überleben als Bedingung des physischen eine zentrale Rolle. Das Werk stellt zudem existenzphilosophische Fragen.

Glavinic arbeitete zweieinhalb Jahre wie ein „Beamter“³⁴⁰ an dem Buch. Er selbst bezeichnet das Buch als für ihn am schwierigsten zu Schreibendes, da er sich mit vielen eigenen Ängsten auseinandersetzen musste. Es belastete seine Psyche, ständig an Einsamkeit und Isolation denken zu müssen.³⁴¹ Der Roman hatte vom Erscheinen an guten Erfolg und das Buch wurde von Kritikern und Rezensenten durchschnittlich positiv bewertet. Zu diesem Zeitpunkt hatte Glavinic sich bereits mit Büchern wie dem *Kameramörder* einen Namen gemacht.

5.1. Handlung

„Die Geschichte beginnt wie alle großen Geschichten, die von etwas Unerhörtem erzählen, mit dem Aufwachen.“³⁴² Der Protagonist Jonas erwacht an einem 4. Juli in seiner Wohnung auf der Brigittenauer Lände in Wien und findet sich als letzter Überlebender der Tier- und Menschenwelt wieder. „Er schaltete den Fernseher ein. Flimmern. Er schaltete den Computer ein. Server error. Er schaltete das Radio ein. Rauschen. [...] Er fuhr über die Heiligenstädter Brücke [...] Er hielt nach Leben Ausschau.“³⁴³ Zunächst versucht er mittels medialer Technik, wie dem Fernsehen, Radio, Computer und Handy Neuigkeiten zu erfahren und mit anderen Personen in Kontakt zu treten. Als diese Versuche keinerlei Wirkung zeigen und er auch an seinem Arbeitsplatz und in der Wohnung seines Vaters niemanden antrifft, begibt er sich an verschiedenste Plätze des öffentlichen Lebens, wie Bahnhöfe und den Flughafen, an denen normalerweise immer Menschen zu finden sind. „Er forschte in nahezu jedem öffentlichen Gebäude zwischen Ringstraße und Franz-Josef-Kai. [...] Er lief durch die Albertina, die Universität, die Redaktionen von Presse und Standard. Allerorts verteilte er

³⁴⁰ Interview von Klaus Nüchtern: „Es sind meine Ängste“. Im Gespräch mit Thomas Glavinic. In: <http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/> (28.02.2015, 14:40)

³⁴¹ Vgl. Ebd.

³⁴² Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. Der erste Mensch oder der letzte? Thomas Glavinics großer Roman über das Selbst, die anderen und die Brüchigkeit der Realität. In: <http://derstandard.at/2541416> (28.02.2015, 15:00)

³⁴³ Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München: dtv 2013, S. 9f

Zettel mit seiner Adresse und der Mobiltelefonnummer.“³⁴⁴ Er macht dies, um das Rätsel um die verschwundene Menschheit zu lösen. Bereits nach kurzer Zeit wird jedoch zumindest dem Leser klar, dass dieses furchtbare Rätsel nicht gelöst werden kann und sich nirgends Hinweise auf den Verbleib der Menschen und Tiere finden lassen. Um der völligen Vereinsamung entgegenzuwirken, beginnt Jonas all jene Orte Wiens zu besuchen, die er mit positiven Erinnerungen verbindet. Später weitert er die Suche nach Menschen und die gleichzeitigen Besuche von Erinnerungsstätten seines vergangenen Lebens auf ganz Österreich und Teile Europas aus. Fortbewegungsmittel stellen für den Protagonisten kein Problem dar, da Autos zur Verfügung stehen und das Benzin weiterhin strömt. Ebenso wie das Fließen von Strom wird dies jedoch nie hinterfragt oder erklärt. Eine besonders wichtige Rolle bei den Reisen in die Erinnerung spielen seine Freundin Marie und seine Familie.

Jonas wird ab dem ersten Tag in Einsamkeit von der ständigen Angst verfolgt, beobachtet zu werden und beginnt kleine, scheinbar unmögliche Veränderungen wahrzunehmen.

*Am Vorabend hatte er eine Streichholzschachtel gegen die Wohnungstür gelegt [...] Als er am Morgen die Tür kontrollierte, lag die Schachtel noch da. An der exakt gleichen Stelle. Nur daß die Seite mit dem Adler nach oben schaute, nicht mehr die mit der Fahne. Die Tür war versperrt. [...] Niemand war hiergewesen, niemand. Es war unmöglich.*³⁴⁵

Um das Rätsel zu lösen und die entstehende Paranoia zu bezwingen, beginnt er überall in Wien Kameras aufzustellen, um festzuhalten, was passiert, wenn niemand es sieht. Neben den Videokameras, die er in Wien verteilt, montiert er auch eine in seinem Schlafzimmer, um sich selbst beim Schlafen zu filmen. In der Folge stellt Jonas fest, dass er ein zweites Leben im Schlaf führt. Der Schläfer ist zunächst nur Jonas schlafwandelndes Ich, doch mit der Zeit entwickelt er eine Art furchtbares Eigenleben. Er beginnt Jonas entgegenzuarbeiten und zeigt sich kaltblütig und stark. Da es Jonas immer schlechter geht, er die Einsamkeit immer weniger erträgt und ihm das Wissen um den Schläfer immer mehr Angst bereitet, beschließt er eine letzte Reise anzutreten. Er fährt nach England, dem letzten Ort, an dem seine geliebte Freundin Marie körperlich anzutreffen war. Obwohl der Schläfer versucht diese Reise zu vereiteln, schafft es Jonas schließlich mittels Unmengen an Schlafmitteln nicht mehr einzuschlafen und nach England zu gelangen. Er nimmt Maries Sachen an sich und kehrt nach Wien zurück. Diese Reise ist die letzte des Protagonisten, der nunmehr die Gewissheit hat, dass er das Rätsel um die Menschheit nicht lösen kann und das Rätsel um sich selbst bereits gelöst hat. Er vermittelt dem Leser das Gefühl alles Mögliche getan zu haben, dreht eine

³⁴⁴ Ebd., S. 56

³⁴⁵ Ebd., S. 43

Abschiedsrunde durch Wien und stürzt sich in der finalen Szene mit Maries Hab und Gut vom Stephansdom, dem Wahrzeichen der Stadt. Nur durch den Selbstmord kann er der Einsamkeit und dem Schläfer entkommen, in der Hoffnung auf diese Weise auch Marie wiederzusehen. „Das Ende kommt leise und zurückgenommen, fast kammermusikalisch, wie ein Wechsel in eine andere Tonart, überraschend und zugleich notwendig, so dass einem ist, als hätte man es immer schon erwartet.“³⁴⁶

5.2. Urbane Einsamkeit – Situation

Jonas Ausgangssituation ist von einer ganz existentiellen Angst und Bedrohung geprägt, die den ganzen Roman über besteht, so Hillebrandt und Poppe.³⁴⁷ Diese durchwegs bedrückende und ängstigende Grundstimmung beruht auf verschiedenen Faktoren, die in der Folge beschrieben werden. Die Welt, in der Jonas lebt, ist ein moderner technisierter Ort, was seine gegenwärtige Situation und sein Handeln beeinflusst. Des Weiteren spielt Wien als Schauplatz eine wichtige Rolle, jedoch nicht zwingend in seiner Funktion als Hauptstadt Österreichs, sondern mehr als Großstadt per se sowie als Erinnerungsraum. Jonas findet sich im Gegenteil zu den Protagonisten der anderen beiden Romane nicht inmitten der Natur, die in den Fällen von Haushofer und Schmidt beinahe idyllische Züge annimmt, sondern in einem verlassenem „Großstadtdschungel“ wieder. Insofern sieht er sich auch mit ganz anderen Problemen der Überlebenssicherung konfrontiert.

5.2.1. Technische (Un)möglichkeiten

Der Protagonist befindet sich in einem Wien, ohne menschliches und tierisches Leben, in dem aber Maschinen weiterhin einwandfrei funktionieren. Elektrische Geräte lassen sich problemlos einschalten und bedienen, Strom und Warmwasser fließen, sogar sein Mobiltelefon hat weiter Empfang und auch Fortbewegungsmittel gibt es zur Genüge. „Um sein physisches Überleben zu sichern muss Jonas nicht lernen, wie man Ackerbau betreibt, sondern lediglich in den Nächsten Supermarkt einbrechen“³⁴⁸, denn auch die Kühlabteilung im Supermarkt funktioniert und hält die Produkte noch einige Zeit frisch. Trotz dieser eigentlich guten Lebensbedingungen überlebt Jonas aber nur knapp sechs Wochen.³⁴⁹

³⁴⁶ Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die Anderen. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html> (01.03.2015; 15:30)

³⁴⁷ Vgl. Hillebrandt, Claudia und Poppe, Sandra: ANGST-LEKTÜRE. Emotionsdarstellung und –evokation in Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), Sonderheft, S. 228f

³⁴⁸ Stuhlfauth, Mara: Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. Würzburg: Ergon-Verlag 2011, S. 74

³⁴⁹ Vgl. Hempen, Daniela: Wolfsvieh, Flügelbär und König Etzels Grab...: Ungezähmte Natur als falscher *locus terribilis* in Thomas Glavinic Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht*. In: Neophilologus 95 (2011), S. 292

Technische Geräte sowie Kommunikationsmedien spielen im gesamten Roman eine wichtige Rolle. Als erste Handlung nach Jonas' Erwachen am 4. Juli schickt er seiner Freundin Marie eine SMS. Für die Entwicklung des Romans ist das bedeutend, da es den ersten Versuch einer Kontaktaufnahme in der neuen Welt darstellt. Signifikant ist weiterhin, dass sich die Nachricht verschicken lässt und vermutlich auch einlangt, nur gelesen wird sie nicht mehr. Auch in der finalen Szene kommt ein Mobiltelefon vor, diesmal allerdings jenes von Marie, das er bei seinem Sprung vom Stephansdom bei sich trägt.³⁵⁰ „Er klemmte den Koffer zwischen die Beine. Er holte die alte Spieluhr aus der Tasche. Maries Mobiltelefon nahm er in die Hand. [...] Er kippte. Nach vorne.“³⁵¹ Das Mobiltelefon spielt in Jonas' Leben eine wichtige Rolle. Überall hinterlässt er seine Nummer, trägt es immer bei sich und wird nervös, wenn er keinen Empfang hat. In Ermangelung eines realen Gesprächspartners nimmt Jonas halbe Gespräche auf das Band seines Anrufbeantworters auf. Diesen ruft er dann vom Mobiltelefon aus ab und führt so ein Gespräch, während er im Auto oder zu Fuß unterwegs ist. „‘Ich freue mich mit dir zu reden. Wie geht es dir?’ – ‚Danke den Umständen entsprechend‘ [...] Wen er da hörte, das war er. [...] er erinnerte sich, wie er in seiner Wohnküche vor dem Rekorder gekniet und diese Sätze auf das Band gesprochen hatte.“³⁵² Neben Fragen nimmt er auch Handlungsanweisungen auf. Mara Stuhlfauth nennt dies das „Spiel mit dem Zufall“. Jonas braucht jemanden, der ihm sagt, was er tun soll und ihn lenkt.³⁵³

Neben dem Handy, versucht Jonas auch regelmäßig das Internet zu nutzen, um mit anderen Menschen Kontakt aufzunehmen und Informationen über das Vorgefallene zu erlangen. In einer Szene fährt Jonas auf den Donauturm. Im Sinne des Spurenlegers, auf den später näher eingegangen wird, hinterlässt er ein Zeichen. Im Sinne des Rätsellösers fragt er sich an dieser Stelle: „Vielleicht hatte er eine Prüfung zu bestehen. Einen Test, in dem es eine korrekte Antwort gab. Eine richtige Reaktion, die ihn aus seiner Lage erlöste. Ein Paßwort, ein Sesamöffnedich, eine Mail an Gott.“³⁵⁴ Dass seine Überlegungen in einer E-Mail an Gott gipfeln, ist bezeichnend. Beten hat in dieser einsamen Welt nichts Spirituelles mehr an sich, sondern ist die bloße Kontaktaufnahme mit Gott. Es zeigt sich außerdem erneut, dass alle technischen Geräte, bis auf jene, die einer zweiten Person bedürfen, weiterhin ihren Zweck erfüllen.³⁵⁵

³⁵⁰ Vgl. Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 119

³⁵¹ Glavinic: *Arbeit*, S. 391

³⁵² Ebd., S. 118

³⁵³ Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 88f

³⁵⁴ Glavinic: *Arbeit*, S. 64

³⁵⁵ Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Nach der Postmoderne: Thomas Glavinic apokalyptischer Roman *Die Arbeit der Nacht*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. 9. Jg. (2010), H. 9, S. 28 und Holzner, Birgit: Thomas Glavinics

Neben den bereits genannten Kommunikationsmedien werden vor allem Videokameras wichtig. Jonas beginnt schon kurz nach dem vierten Juli damit diese in ganz Wien, und wenig später auch in seinem eigenen Schlafzimmer, aufzubauen. Müller-Funk bezeichnet Jonas' Videokamerasystem korrekterweise als multifunktional³⁵⁶. Einerseits hat er so die Kontrolle über den gesamten Stadtraum Wien, andererseits hat er die Gewissheit, dass Orte, die von niemandem mehr wahrgenommen werden, trotz allem weiter bestehen. Dies zeigt sich besonders bei seiner letzten Reise nach England, wo er auch unterwegs mehrere Kameras anbringt, um sich seines Weges zu versichern. Es reicht nicht mehr die Orte zu erleben. Jonas muss sie zusätzlich auf einer Videokassette festhalten, um Gewissheit über ihre Existenz zu haben.³⁵⁷ Er traut sich selbst nicht mehr, weshalb die Videokameras in der ganzen Stadt auch Ausdruck von Jonas' Kampf gegen die Ungewissheit sind. Das Nicht-Wissen und Nicht-Verstehen der Situation macht die Angst zur Grundstimmung des Romans.³⁵⁸

Da Jonas seltsame Veränderungen in seiner Wohnung wahrnimmt, positioniert er auch eine Kamera in seinem Schlafzimmer, um sich selbst beim Schlafen zu filmen. Er versucht so die titelgebende *Arbeit der Nacht* auf Video zu bannen³⁵⁹ und auch hier ist seine Installation multifunktional. Jonas nutzt die Kamera, „um sich seines eigenen Daseins zu vergewissern“³⁶⁰ und sich vor dem Ich-Verlust zu schützen³⁶¹. Ihn quält die Frage nach seiner eigenen Existenz in Abwesenheit der anderen. Eine weitere Funktion der Videokameras ist das Gegenständlich-Machen eines Gegenübers, das sich Jonas so sehnlichst wünscht. Paradoxerweise weicht Jonas zwar konsequent seinem Spiegelbild aus, installiert aber zugleich Kameras, die ihn aufnehmen. Durch das Medium der Videokamera wird aus dem Ich ein anderes.³⁶² Dem Blick von außen wird viel Bedeutung beigemessen. Auch Stulfauth verweist darauf, dass Jonas mit dem Ansehen der Videobänder zu einem Objekt wird. „[D]ie dadurch entstehende Entfremdung verstärkt [jedoch] den Verlust der Ich-Identität“³⁶³, dem Jonas eigentlich vorzubeugen versucht. Sowohl Breitenstein als auch Mara Stulfauth verweisen darauf, dass Jonas durch den Wunsch nach einem Gegenüber und dem Verlust seines Ichs seinen Gegner

Endzeitroman *DIE ARBEIT DER NACHT*. In: Krones, Susanne und Zemanek, Evi: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: [transcript] 2008. S. 223

³⁵⁶ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 25

³⁵⁷ Vgl. Stulfauth: Moderne Robinsonaden, S. 87

³⁵⁸ Vgl. Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 226

³⁵⁹ Vgl. Ebd.

³⁶⁰ Weinzierl, Ulrich: Stell dir vor: Die Welt ist leer. In: <http://www.welt.de/print-welt/article147989/Stell-Dir-vor-Die-Welt-ist-leer.html> (04.03.2015)

³⁶¹ Vgl. Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 226

³⁶² Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 17

³⁶³ Stulfauth: Moderne Robinsonaden, S. 93

selbst erschafft.³⁶⁴ Insofern behält auch Radisch Recht, wenn sie schreibt, dass es schließlich nicht die Verlassenheit und Einsamkeit per se sind, die Jonas umbringen, sondern seine Bewältigungsstrategien.³⁶⁵ Anstatt sich seines Ichs zu versichern, entfernt er sich immer weiter davon. All seine krampfhaften Versuche mit jemandem Kontakt zu haben, wie etwa sein fingiertes Telefongespräch mit sich selbst, begünstigen schließlich nur seine Persönlichkeitsspaltung³⁶⁶, siehe dazu vor allem Kapitel 5.3.

Ein letzter Punkt der hinsichtlich technischer Möglichkeiten nicht fehlen darf, sind Jonas Versuche sich gegen die Zähheit der Zeit zu wehren. In der menschenleeren Welt merkt Jonas nur daran, dass Zeit vergeht, dass sich der Uhrzeiger oder die Sonne bewegen. „Stunde um Stunde starrte er auf die totale Bewegungslosigkeit, ohne etwas Ungewöhnliches zu bemerken. Die einzige Veränderung betraf den Schatten. [...] Es war der Lauf der Sonne.“³⁶⁷ Der Protagonist fühlt sich in einem Stillstand der Zeit gefangen und hat direkt Angst durch Langsamkeit ums Leben zu kommen. „Schon immer hatte er sich vorgestellt, man könne durch Langsamkeit sterben. Indem man die Ausführung einer alltäglichen Handlung zeitlich dehnte.“³⁶⁸ Durch den Gedanken gereizt, versucht er eine solchen Moment zu provozieren, als er bei einer Polaroidkamera den Auslöser drückt. „Er bemühte sich langsamer zu drücken. [...] Alles floß ineinander. Wurde zäh.“³⁶⁹ Um dieser Zähheit entgegenzuwirken, entscheidet er sich für ein sehr schnelles, spritziges Auto³⁷⁰, mit dem er mehrmals viel zu schnell durch die Innenstadt über die Rossauer Lände oder über die Autobahn fährt. Auch die Drehung des Restaurants am Donauturms stellt er auf die höchstmögliche Stufe, so dass sich dieses so schnell dreht, dass er nicht einmal mehr von unten hinauf sehen kann. Dieses Verhalten zeigt er auch im Prater, wo Jonas die Fahrgeschäfte auf die höchste Geschwindigkeit einstellt. Ähnlich verhält es sich auch mit der Stille. Als Großstadtbewohner ist Jonas völlige Stille nicht gewöhnt, weshalb er an Bahnhöfen, am Flughafen und in Geschäften die Alarmanlage auslöst, lautstark hupend durch die Gegend fährt und im Marriott Hotel in Salzburg eine CD mit klassischer Musik so laut aufdreht, dass sie im gesamten Hotel zu hören ist. Mara Stuhlfauth schreibt hierzu, dass Jonas das Sirenengeheul als angenehmen Kontrast zur drückenden Stille empfindet.³⁷¹

³⁶⁴ Vgl. Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman „Die Arbeit der Nacht“. In: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEDB0Z-1.52958> (04.03.2015, 16:30)

³⁶⁵ Vgl. Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: <http://www.zeit.de/2006/40/L-Glavinic> (04.03.2015, 16:30)

³⁶⁶ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 89

³⁶⁷ Glavinic: Arbeit, S. 89

³⁶⁸ Ebd., S. 49

³⁶⁹ Ebd., S. 90f

³⁷⁰ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 117

³⁷¹ Vgl. Ebd., S. 79f

Wolfgang Müller-Funk spricht zusammenfassend von drei medialen Aktivitäten, auf die sich Jonas im Roman konzentriert: das Verkehrsmedium Auto, das Medium der Videokamera sowie das Medium der Fotografien und Tagebücher. Das Letztgenannte öffnet die Türe zum Erinnerungsraum, der eines der zentralen Themen des nächsten Abschnitts ist. Was Müller-Funks Aufzählung hinzuzufügen ist, sind die Kommunikationsmedien Telefon und Internet.

5.2.2. Wien: Sozialruine und Erinnerungsraum

Der Protagonist der *Arbeit der Nacht* findet sich nach unschönem Erwachen nicht, wie Haushofers oder Schmidts letzte Menschen an einem Ort mitten in der Natur, sondern in einer Großstadt wieder. Jonas muss, um überleben zu können, nichts über Viehzucht oder Ackerbau lernen, sondern einfach einen der zahlreichen Supermärkte aufsuchen. Wie die Made im Speck sitzt der Protagonist zwischen verlassenen Konsumgütern.³⁷² Er lebt im 20. Bezirk auf der Brigittenauer Lände in Wien. Die Stadt Wien könnte dabei durch jede beliebige Großstadt ersetzt werden, da sie vor allem als Kulisse dient. Glavinic hat Wien nur deshalb zum Schauplatz gemacht, weil es die Stadt ist, die er am besten kennt.³⁷³ Und auch ein Leser, der die Stadt kennt, kann Jonas Routen problemlos nachvollziehen.

Doch bleibt Wien weiter Wien wenn die Menschen fehlen? Wie bereits auf andere Orte und den Protagonisten selbst bezogen, stellt sich hier die existentielle Frage, was mit einer Stadt passiert, die vollkommen verlassen ist. Müller-Funk verweist in seiner Untersuchung des Werks auf Georg Simmel und schreibt: „Topographie und Raumstruktur werden auf Grund des Ausnahmezustands der Welt skelettartig sichtbar. Der Raum, der äußerlich gleich geblieben ist, hat sich in seiner Logik und Symbolik schlagartig verändert.“³⁷⁴ Nach Georg Simmel stellt ein Raum keine natürliche oder physikalische Größe dar, sondern etwas menschlich Gesetztes und symbolisch Markiertes. Ohne Menschen mag der Raum gleich aussehen, doch er wird langsam aber sicher von der „Sozialruine“ auch zur physikalischen Ruine. Der Begriff Sozialruine findet sich ebenfalls bei Müller-Funk und trifft sehr gut die Situation, die Jonas in Wien nach dem 4. Juli vorfindet – den Verlust jeglicher sozialer Interaktion. Jonas kann oder will sich aber, im Gegensatz zu den anderen beiden Protagonisten, nicht auf die neue Situation einlassen und sucht stattdessen Zuflucht in der Vergangenheit. Er beginnt Ausflüge an Erinnerungsorte seines Lebens zu unternehmen. Dabei spielen vor allem Erinnerungen an seine Freundin Marie und an seine Familie eine zentrale Rolle. Sein erster Weg auf der Suche nach Halt und Zuflucht führt Jonas noch am 4. Juli in

³⁷² Vgl. Strigl: Wenn der Schläfer erwacht

³⁷³ Vgl. Interview von Klaus Nüchtern

³⁷⁴ Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 21

die Wohnung seines Vaters. In verzweifelten, ausweglos erscheinenden Situationen zeigt der Mensch oft regressive Tendenzen, wünscht sich jede Verantwortung abzugeben und so in ein frühkindliches Stadium zurückzukehren.³⁷⁵ Beim ersten Besuch der Wohnung seines Vaters rollt er sich auf dessen Bett zusammen, saugt seinen Duft auf und versucht sich in eine weit entfernte Vergangenheit zu verkriechen. Sein erster Tag in Einsamkeit endet somit mit Verweigerung.³⁷⁶ Die Sehnsucht nach seiner unbeschwerten Kindheit ist es auch, die ihn in seine Kindheitswohnung zurückkehren lässt, die mittlerweile als Büro einer Firma genutzt wird. Er richtet dort alles wieder so ein, wie es einmal war, um aus der aktuellen Situation zu flüchten. Höhepunkt dieser Bemühungen um die Vergangenheit bildet seine Reise nach England, dem Ort des letzten Aufenthalts seiner Freundin, und die Bergung ihrer persönlichen Gegenstände. Doch die Besuche der Erinnerungsorte haben nicht nur die Funktion dem Protagonisten Zuflucht vor der Gegenwart zu bieten, sie sollen ihn auch seiner selbst versichern, sein Ich stärken und der immer weiter fortschreitenden Auflösung seines Selbst entgegenwirken. Auch der Hirnforscher Eric Kandel macht darauf aufmerksam, wie wichtig Erinnerungen für das Identitätsbewusstsein des Menschen sind, da diese dem Leben Kontinuität verleihen.³⁷⁷ Erinnerungen in Form von Bildern, Fotos oder Tagebüchern sind fixierte indexikalische Zeichen, die Jonas helfen, sich zu vergewissern, wer er ist. Nach Müller-Funk versucht Jonas gar sein Ich, das dabei ist sich aufzuspalten, wieder zusammenzuführen, indem er sich an den Jonas erinnert, der er immer gewesen ist, oder dachte gewesen zu sein.

Orte, die er im Zuge dieses Prozesses besucht, sind etwa der Prater, der Donauturm, der Stephansdom und der Zentralfriedhof. Es sind sowohl persönlich markierte Orte, wie Plätze mit einer symbolischen Bedeutung. In der Episode am Donauturm denkt der Protagonist viel an Marie und an die Male, die er mit ihr im Café gewesen ist. Er liest all ihre gespeicherten Nachrichten, wobei ihm erschrocken bewusst wird, dass es ihm bereits schwer fällt sie sinnlich wahrzunehmen. „Er stellte sich ihr Gesicht vor, ihre Wangen, ihren hellen Blick. Ihr schönes dunkles Haar. [...] Es fiel ihm nicht leicht. Das Bild zerrann, wurde blaß. [...] Ihren Duft hatte er schon verloren.“³⁷⁸ Ihren Duft erhält er am Ende zurück, als er im Haus in England einlangt und sich in ihr Bett legt. Ein weiterer wichtiger Ort ist der Stephansdom. Voll bewaffnet betritt Jonas die Kirche und wundert sich über die Heiligenbilder die für ihn

³⁷⁵ Vgl. Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 78

³⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 78

³⁷⁷ Vgl. Eric Kandel: In: Ebd., S. 86

³⁷⁸ Glavinic: *Arbeit*, S. 64

nur noch „fahl[e] und glanzlos[e] [...] Fratzen“³⁷⁹ darstellen. Die Kirche ist nicht länger ein heiliger Ort, weil keiner mehr daran glaubt, sie ist nur noch Gedächtnis- und Erinnerungsort für den letzten Menschen. Der Stephansdom ist auch der letzte Ort, an den sich der Protagonist begibt. Zunächst erscheint es paradox, dass Jonas für seinen Selbstmord einen religiösen Ort auswählt, da Selbstmord in der katholischen Kirche doch als eine Todsünde gilt.

Eine weitere Konsequenz des radikalen Allein-Seins ist, dass er alles darf und kann, da es keine Gesellschaft und damit auch keine gesellschaftlichen Konventionen mehr gibt. Nach dem Philosophen Stirner ist der totale Egoismus die eigentliche menschliche Freiheit. Diese muss im Normalfall gezwungenermaßen zu kurz kommen und hinter dem Wohl der Gesellschaft stehen, doch für Jonas gilt all das nicht mehr. Er befindet sich in einer Ausnahmesituation, durch die er sich mit einer Pumpgun, einem Brecheisen, einem Beil und einem schnellen Auto bewegt. Müller-Funk bezeichnet diese als die „Instrumente des Triumphs des Egoismus des letzten Menschen über eine Gesellschaft“.³⁸⁰ In gewisser Weise lebt er diese totale Freiheit auch, wenn er etwa im Prater alle Fahrgeräte einschaltet und lautstark Musik erschallen lässt. Es erscheint fast wie die Erfüllung eines Bubentraums den Prater für sich allein zu haben und Lokführer der Liliputbahn zu spielen. Außerdem schießt er Scheiben von Geschäften ein, fährt mit seinem Auto mit hoher Geschwindigkeit durch die Innenstadt und direkt in Supermärkte. In dieser Welt gibt es keine Regeln, kein Richtig und kein Falsch, keinen Kläger und keinen Richter mehr. Wünschenswert ist diese Freiheit aber trotzdem nicht. So frei er ist, fühlt sich die leere Stadt trotzdem wie eine Art unsichtbares Gefängnis an. „Schon als Kind hatte er [...] über sein Ich nachgedacht. Über das Ich das gleichbedeutend war mit dem Leben, in das jeder eingesperrt war [...] das eigene Leben war ein Käfig.“³⁸¹ Denn auch die vermeintliche Freiheit die Jonas im Roman erhält, schlägt in das radikale Gegenteil um.³⁸² Zwar kann er sich geographisch überall hinbewegen und stößt auf keinerlei plastische Hindernisse, doch ist er eben in sein eigenes Leben eingesperrt. Bereits Heidegger und Satre gehen von einem modernen Menschen aus, der sich angesichts seiner Freiheit der Möglichkeiten mit einem Nichts konfrontiert sieht, das ihn ängstigt. Dies trifft auch auf Jonas zu. Jonas zerstörerische Tätigkeiten, sein Ausnutzen der vermeintlichen Freiheit scheinen immer mehr Taten der Verzweiflung zu sein.³⁸³ Auf der Suche nach Grenzen wird deutlich, dass ein Leben ohne diese ein gefährliches Unterfangen ist. Jonas

³⁷⁹ Glavinic: Arbeit, S. 56

³⁸⁰ Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 16

³⁸¹ Glavinic: Arbeit, S. 224

³⁸² Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 19

³⁸³ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 80

wandert bewusst, aber handlungsunfähig auf einem schmalen Grat zwischen irrationaler Freiheit und vollkommener Ohnmacht.

Dass das Alleinsein in der Großstadt nicht die pure Freiheit bedeutet, zeigt sich spätestens in Jonas Entscheidung seinem Leben ein Ende zu setzen. Mit Maries letzten Habseligkeiten stürzt er sich vom Stephansdom. Er setzt seinem Grauen auf dem Wahrzeichen Wiens ein Ende. Vielleicht schafft er es so die Sozialruine zu verlassen und Marie und seine Familie im Erinnerungsraum wiederzutreffen. Das Ende zeigt ein durchaus positives und hoffnungsvolles Bild.

5.2.3. Unnatur

Im vorangegangenen Kapitel wurde Jonas' Bewegungsraum vorgestellt und immer wieder darauf eingegangen, dass sich der Protagonist, ungleich Schmidts oder Haushofers Protagonisten, in einer Großstadt aufhält. Doch auch Jonas treibt es auf der Suche nach Erinnerungsorten einige Male ins Grüne.

Jonas ist der typische Stadtmensch des 21. Jahrhundert. Er fühlt sich in der urbanen Atmosphäre der Großstadt wohler und sicherer als in der Natur, die etwas Unbekanntes darstellt. Für Jonas gibt es „keinen erkennbaren Anlass, sein Verhältnis zur Natur zu überdenken.“³⁸⁴ Die Frage aufs Land zu übersiedeln stellt sich für den Protagonisten nicht, da er seine Situation nicht akzeptieren kann und somit auch nicht versucht sich bestmöglich in ihr einzurichten. Die einzigen Reisen ins Grüne, die Jonas unternimmt, haben das Ziel Orte der Erinnerung aufzusuchen. Dabei muss zwischen zwei Typen von Orten unterschieden werden: „Echte Natur“ und „Kultivierte Naturräume“, wie der grüne Prater oder der Campingplatz Mondsee. Diese stellen nach Daniela Hempen Zwischenorte zwischen wilder Natur und Zivilisation dar. Diese Zwischenorte zeigen auffällige Ähnlichkeiten mit loci amoeni.

*Es roch nach Wald. Im Schatten der Bäume war es weitaus kühler als zwischen den Ständen des Vergnügungsparks. [...] Am Heustadlwasser stieg er schwanend in eines der Boote. [...] Als die Hütte des Bootsverleihers außer Sicht war, hob er die Hölzer ins Boot. Er legte sich auf den Rücken. Ließ sich treiben. Über ihm blinkte die Sonne durch die Bäume. Er schrak aus einem Alptraum auf.*³⁸⁵

An diesem Moment scheint es gerade so, als schaffe es der Protagonist sich zu entspannen und die Natur zu genießen, als er plötzlich aus einem Alptraum aufschreckt. Für Jonas besteht eine direkte Verbindung zwischen dem freiwilligen Akt der Selbstaufgabe und dem

³⁸⁴ Hempen: Ungezähmte Natur, S. 292

³⁸⁵ Glavinic: Arbeit, S. 50

Ausgeliefertsein. Die Grenze zwischen Traum und Alptraum ist fließend.³⁸⁶ Auch die Episode am Mondsee beginnt mit einem Bild der Ruhe und des Friedens. „Hier war es schön. Die Bäume, deren Laub im Wind sanft rauschte. Die Wiese in sattem Grün. Die Sträucher am Ufer. Der See auf dessen Oberfläche Sonnenstrahlen blitzten. In der Ferne die Berge, die in einen tiefblauen Himmel aufragten.“³⁸⁷ Doch auch die idyllische Szene am Mondsee kann nicht andauern, erst schiebt sich eine Wolke vor die Sonne, dann erwacht Jonas vor Kälte und findet sich unter einem grauen Himmel, zehn Meter von seinem Zelt entfernt, wieder. Das Wetter hat sich geändert und wieder ist in der Nacht etwas geschehen, das er nicht beeinflussen konnte. Der Benzinhahn seines Mopeds ist offen und der Motor in Benzin ertränkt. Immer nervöser werdend versucht er den Campingplatz zu verlassen, da zum Nebel auch noch immer stärker werdender Regen kommt. „Jonas hüpfte wild auf die Kurbel, glitt ab, kippte mit dem Moped um. Stellte es wieder auf, versuchte es von neuem. Der Regen wurde stärker. Die Reifen rutschten [...] Jonas war von Nebel eingehüllt.“³⁸⁸ Aus der idyllischen Seestimmung wird eine horrorfilmartige Alptraumstimmung, aus der Jonas zu entkommen versucht. Auch wenn er völlig durchnässt ist und friert, hält er nicht an, bevor er den nächsten größeren Ort erreicht. Die Natur hält für Jonas nur scheinbar positive Momente bereit, die schon nach kurzer Zeit in Alpträumen enden.

Als wahrer Alptraum entpuppt sich auch Jonas Ausflug nach Kanzelstein, wo er als Kind oft seine Sommerferien verbrachte. Er sieht sich dort mit alten Ängsten konfrontiert. „Die Wiesen ringsum, der Wald, der hinter dem Haus aufragte, er hatte alles schon gesehen, als Junge.“³⁸⁹ Auch diese Episode beginnt eigentlich ganz friedlich und voll schöner Erinnerungen an seine Kindheit und seine Familie, doch die Ruhe kann nicht die Oberhand behalten. Das Haus in Kanzelstein ist von dichtem Wald umgeben, der für Jonas das Ungewisse per se symbolisiert. Ein Bild, das bereits in der mittelalterlichen Literatur genutzt wurde. Während die Protagonisten mittelalterlicher Werke jedoch auf der Suche nach Abenteuer und Gefahr waren, ängstigt Jonas diese Ungewissheit. Bei seinem Ausflug in den Wald stößt Jonas auf die Grenze zwischen Zivilisation und ungezähmter Natur, als sein Mobiltelefon anzeigt, keinen Empfang mehr zu haben.³⁹⁰ „Die Uhr an seinem Mobiltelefon zeigte halb sechs an. Der Akku war beinahe leer. Ihm fiel auf, daß er kein Sendesignal empfing. Das beunruhigte ihn. [...] es war ein Hinweis zu weit gegangen zu sein. Er drehte

³⁸⁶ Vgl. Hempen: Ungezähmte Natur, S. 296

³⁸⁷ Glavinic: Arbeit, S. 148

³⁸⁸ Ebd., S. 153

³⁸⁹ Ebd., S. 252

³⁹⁰ Vgl. Hempen: Ungezähmte Natur, S. 297

um.³⁹¹ Auf seinem Rückweg hört Jonas jedoch plötzlich eine Glocke ertönen. Erneut auf ein Zeichen hoffend, beginnt er dem Klang zu folgen und verläuft sich schließlich.

Er blickte zurück. Dichter Wald. Er wußte nicht einmal aus welcher Richtung er gekommen war. [...] In der Mitte einer Lichtung ließ er sich nieder. [...] In diesem Moment wußte er, daß an diesem Tag das Wolfsvieh kommen würde. [...] ‚Nein, bitte nicht‘, flüsterte er schwach, und Tränen stiegen ihm in die Augen. Die Dunkelheit ängstigte ihn.³⁹²

Wie schon an jenem Morgen am Mondsee, fühlt sich Jonas der Natur hilflos ausgeliefert. Nach Daniela Hempen machen sich bei Jonas fast schon ecophobische Züge bemerkbar.³⁹³

Weiters wird hier das Wolfsvieh, ein Mischwesen aus Wolf und Bär, genannt, das der Protagonist vor allem unter der Dusche fürchtet. „Jedesmal wenn er die Augen zumachte, stieg in ihm die Furcht vor diesem Wesen auf, das herantanzte und ihn bedrohte. [...] Es sprengte herbei, rüttelte an der Duschkabine, wollte sich auf ihn stürzen.“³⁹⁴ Jonas realisiert, dass er häufig von tierischen Mischwesen träumt. „Das verwunderte ihn. Tiere waren ihm nie wichtig gewesen. [...] Sich etwa ein Haustier anzuschaffen wäre ihm nie in den Sinn gekommen.“³⁹⁵ Trotzdem erinnert er sich etwa an einen Kindheitstraum, in dem er einem überdimensionalen Dachs im Obstgarten gegenübersteht. „Er fürchtete sich vor dem mächtigen Vieh, das doppelt so breit war wie er selbst, doch es benahm sich ihm gegenüber nicht feindselig.“³⁹⁶ Auch nach der Episode im Wald in Kanzelstein träumt er von einem Mischwesen, das ihm jedoch nicht mehr wohlgestimmt ist.

Ein Ungeheuer war unterwegs. [...] Das Vieh hatte einen Buckel, ähnlich wie ein Kamel, doch es war viel breiter, viel schwerer, und es ging halb aufrecht. Aus seinem Rücken ragten verkümmerte Flügel. [...] Flüchtende Menschen schrien in Panik. [...] das schlimmste war nicht der Anblick. Nicht die Erschütterungen [...] nicht die Gefahr. Das schlimmste war die Tatsache, daß es dieses Vieh wirklich gab.³⁹⁷

Mara Stuhlfauth verweist darauf, dass Ungeheuer in Form tierischer Mischwesen ein besonders markantes Bild in Jonas Träumen darstellen. Dieses Ungeheuer manifestiert sich schließlich im Wolfsvieh und stellt Jonas personifizierte Angst dar.

Der Fakt, dass das Objekt, das Angst macht, ein Mischwesen ist, ist nach Stuhlfauth auf zwei Punkte zurückzuführen. Einerseits stehen die verschiedenen Tiere für verschiedene Faktoren,

³⁹¹ Glavinic: Arbeit, S. 266

³⁹² Ebd., S. 268f

³⁹³ Vgl. Fußnote: In: Hempen: Ungezähmte Natur, S. 301

³⁹⁴ Glavinic: Arbeit, S. 191

³⁹⁵ Ebd., S. 282

³⁹⁶ Ebd., S. 254

³⁹⁷ Ebd., S. 282

die dem Protagonisten Angst machen³⁹⁸ und andererseits sind sie eine Spiegelung seiner selbst. Auch Jonas wird, durch die voranschreitende Persönlichkeitsspaltung geprägt, zum Mischwesen. Diese zeigt sich konkret ebenfalls in einem tierischen Traum. Jonas ersetzt hier den eigenen Kopf durch den eines Vogels, Hirsches, Schweines, Hundes oder Bären ersetzt. Diese Metamorphose symbolisiert die zunehmende Spaltung seiner Persönlichkeit.³⁹⁹

Die Natur und ihre tierischen Vertreter sind in *Die Arbeit der Nacht* also durchwegs negativ konnotiert und die vermeintlichen loci amoeni entpuppen sich als eigentliche loci terribili.⁴⁰⁰

5.3. Die Personen Jonas – Charakteristik

„Jonas. Jo-nas. Es war ihm immer schwergefallen, seinen Namen zu lesen und zu glauben, daß dieses Wort ihn bezeichnete. Auf dem Papier stand der Name Jonas. Diese Linien, diese Buchstaben bedeuteten: jener Mensch.“⁴⁰¹

Wie auch die beiden anderen Protagonisten wird die Figur Jonas vor allem durch die Situation, in der sie sich befindet, charakterisiert. Aufgrund der radikalen Isolation kann Jonas nicht über die Interaktion mit anderen Menschen charakterisiert werden. Es entfällt somit jegliche Art der Fremdcharakterisierung. Die Gestaltung von Jonas Charakterzügen ist geradezu minimalistisch. Eigenschaften „wie z.B.: Geselligkeit, Großzügigkeit, Ehrlichkeit, aber auch Angeberei, Neid, Eifersucht sind für dieses Gedankenexperiment nicht von Interesse. [...] Jonas‘ Mut, seine Aktivität und Ausdauer und seine Ängste [sind] die im Vordergrund stehenden Wesensmerkmale.“⁴⁰² Alles, was Jonas Persönlichkeit ausmacht, hat mit der Situation zu tun, in der er sich befindet. Zentral ist hier, wie auch bei Schmidt und Haushofer, die Einsamkeit. Während die anderen beiden Protagonisten diese jedoch durchaus auch positiv beurteilen, ist die vollkommene Isolation für den post-modernen Menschen Jonas reiner Alptraum. Anders als Robinson Crusoe, aber auch die Frau hinter der Wand und der Mann in *Schwarze Spiegel*, hat Jonas keine Aufgabe im Sinne seiner Überlebenssicherung, kann die Welt nicht neu entdecken und eine andere Seite von sich kennenlernen.⁴⁰³ Jonas schafft es nicht seine neue Situation zu akzeptieren und sich in seinem neuen Leben einzurichten. Stattdessen irrt er wie ein „Getriebener [...] oft hilflos und zunehmend verzweifelt“⁴⁰⁴ durch Wien, Österreich und schließlich ganz Europa. In seiner sich selbst auferlegten Rolle des Spurensuchers und Spurenlegers hinterlässt er überall Karten mit

³⁹⁸ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 106

³⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 107

⁴⁰⁰ Vgl. Hempen: Ungezähmte Natur, S. 298

⁴⁰¹ Glavinic: Arbeit, S. 338

⁴⁰² Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 114

⁴⁰³ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 15

⁴⁰⁴ Hempen: Ungezähmte Natur, S. 292

seinem Namen und kleinen Botschaften. Außerdem reist er auf der Suche nach Erinnerungen umher, um seine sich auflösende Identität zu sichern. In der leeren Welt und in Ermangelung anderer Personen beginnt auch Jonas Identität zu verblassen.⁴⁰⁵ Dieser Fakt zeigt, wie sehr sich der Mensch über andere Menschen definiert und wie wichtig der Vergleich mit anderen Menschen für das eigene Identitätsbewusstsein ist. Kann man überhaupt von einem Ich sprechen, wenn es kein Du mehr gibt? Jonas Gedanken kreisen immer wieder um Existenz- und Sinnfragen. Wobei hier vor allem die Sinnlosigkeit Jonas' Lebens in Einsamkeit eine große Rolle spielt. Jeder Mensch braucht Gründe und einen bestimmten Antrieb, die seinem Leben Sinn geben und es lebenswert machen.⁴⁰⁶ In Jonas Leben fehlt dieser Antrieb von außen. Zwar sucht er wie verrückt nach einer Erklärung, einer Aufgabe und irgendeinem Sinn hinter der gesamten Situation, der ihm das Überleben-Wollen erleichtern würde, doch es findet sich nichts. Jonas wird von Müller-Funk auch als Spurensucher bezeichnet, da er die gesamte Situation zu Beginn für ein Rätsel und sich selbst für den Auserwählten, der es lösen muss, hält. Als jedoch klar ist, dass es keine Lösung zu diesem Rätsel gibt und sich kein Sinn hinter den Geschehnissen findet, scheint der Tod der einzige Ausweg zu sein.

Die sinnlose Suche nach Sinn, sowie die Einsamkeit und die zunächst noch unerklärlichen Ereignisse tragen dazu bei, dass Jonas von einem grundsätzlichen Misstrauen erfüllt ist, das sich zu Paranoia und dem ständigen Gefühl von Verfolgung ausweitet. Aus Verzweiflung und Frustration beginnt sich auch sein Verhalten zu verändern. Er ist aggressiv, destruktiv und verkrampft, zerstört wahllos Dinge und Geschäfte und ist in immer schlechterer psychischer Verfassung. Obwohl sich Jonas eigentlich nichts sehnlicher wünscht, als wieder Menschen um sich zu haben, fürchtet er auch nichts mehr als das. Er beginnt sich zu bewaffnen und immer weitere Teile Europas mit Videokameras zu überwachen. „Aggressiv und destruktiv geworden, greift er imaginäre Feinde an, weil ihm das Gefühl zu agieren eine gewisse Sicherheit spendet.“⁴⁰⁷ Die Pumpgun, für die Jonas sich entscheidet, ist nicht nur Verteidigungswaffe; Macht demonstrierend schießt er damit wahllos Türen und Fenster ein.

Trotz allem fehlt ihm nichts mehr als die Gesellschaft und das Gespräch mit einem Anderen. Langsam aber sicher beginnt er sich ein Gegenüber zu schaffen. Zunächst mittels Videoaufnahmen seiner selbst, während er jedoch paradoxerweise seinem Spiegelbild ausweicht.⁴⁰⁸ Später auch mittels Telefonaten mit seiner eigenen zuvor aufgenommenen Stimme, die ihm Fragen stellt und Anweisungen gibt. „Er sehnt sich nach Jemandem, der ihm

⁴⁰⁵ Vgl. Breitenstein: Die letzte Welt

⁴⁰⁶ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 118

⁴⁰⁷ Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 220

⁴⁰⁸ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 17

sagt, was er tun, worauf er achten soll. Doch da es niemanden mehr gibt, inszeniert er ein Frage-Antwort-Spiel mit sich selbst.“⁴⁰⁹ Dabei folgt er den zuvor aufgenommenen Anweisungen oder Karten, die er schreibt und dann wie eine Zauberkugel befragt. Er wird durch dieses Spiel von außen geleitet, was ihm Sicherheit gibt. Geradezu begeistert springt Jonas darauf an, Entscheidungen nicht selbst treffen zu müssen. Nachdem alle rationalen Versuche seine Situation zu verstehen gescheitert sind, verlässt er sich auf Zufall und Schicksal. Das Problem ist, dass er sich von seinen eigenen Anweisungen unter Druck setzen lässt und auch dieses Spiel die Persönlichkeitsspaltung vorantreibt.

Mehrfach wurde auf Faktoren verwiesen, die Jonas Persönlichkeitsspaltung begünstigen. Im Folgenden wird der Schläfer, Jonas schlafwandelndes Ich, und das Verhältnis der beiden zueinander beschrieben. Der Schläfer stellt Jonas „ureigenes unter dem Druck der extremen Umstände in die Selbstzerstörung getriebenes menschliches Ich“ dar, dessen locus terribilis die Leere der Welt als Metapher für die Leere in sich ist.⁴¹⁰ Mara Stuhlfauth schreibt, dass sich der „tagaktive, bewusst handelnde Protagonist Jonas [...] aus seinem nachtaktiven, unbewussten Schlafwandler Ich ein Gegenüber, den Schläfer“⁴¹¹ erschafft. Die äußeren Umstände völliger Einsamkeit treiben Jonas dazu, sich sein Gegenüber selbst zu erschaffen.

Das Schläfer-Ich, das Jonas auf den Videobändern sieht, scheint ihm jedoch vollkommen fremd. „Ein Wesen mit kalten Augen, einem unkontrollierten Eigenleben und unauslotbaren Trieben.“⁴¹² Im Blick des Schläfers findet Jonas anstelle von Wut und Hass nur Ruhe, Kälte und eine erschreckende Leere, die sich mit ihm befasst.⁴¹³ Nicht nur Jonas beobachtet seinen Doppelgänger, stattdessen scheint es, als würde auch dieser ihn beobachten. Der Schläfer kommuniziert auch und gibt Jonas zeitweise so zu verstehen, dass hier jemand ist, der nachts aktiv wird.⁴¹⁴ Der Schläfer entwickelt Fähigkeiten, die sein waches Pendant nicht hat. Eines Morgens etwa erwacht Jonas und sieht das Messer seines Vaters in der Wand stecken, als er versucht es herauszuziehen, ist dies unmöglich. In der folgenden Nacht, zieht der Schläfer selbiges ohne jede Anstrengung aus der Wand, in die er es offensichtlich zuvor gestochen hat. Danach spielt er damit „in der Nähe seines Halses“, was Jonas Angst macht. „Der Schläfer nickte, wie um etwas zu bekräftigen und ging hinaus.“⁴¹⁵ Spannend ist die Formulierung „spielte damit in der Nähe seines Halses“. Da der Roman aus der dritten Person und aus Jonas

⁴⁰⁹ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 88

⁴¹⁰ Hempen: Ungezähmte Natur, S. 301

⁴¹¹ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 92

⁴¹² Radisch: Die Welt ist leer

⁴¹³ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 219

⁴¹⁴ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 96

⁴¹⁵ Glavinic: Arbeit, S. 242

Sicht geschrieben ist, bezieht sich das Possessivpronomen *seines*, auf den Hals des Schläfers, der jedoch auch der Hals des Beobachters Jonas ist. Der Schläfer beginnt den wachen Jonas zu bedrohen. Dass die beiden so verschiedenen Charaktere eben doch dieselbe Person sind, zeigt sich auch an einer anderen Stelle. „Der Schläfer ging an der Kamera vorbei, legte sich ins Bett, deckte sich zu. Der Schläfer schnarchte. Jonas erinnerte sich, wie oft ihm Marie sein Schnarchen vorgeworfen hatte.“⁴¹⁶ Er sieht also eine seiner Eigenschaften im Schläfer und langsam aber doch beginnt er ihn immer mehr in sich zu erkennen. „Für eine Sekunde sah er seine Augen. Seine.“⁴¹⁷ Mit der Zeit steigt in Jonas die Angst zum Schläfer zu werden und auch der Leser beginnt sich zu fragen, wer von beiden eigentlich der authentischere Jonas ist. Nach Sigmund Freud zeigen sich in Träumen Wünsche, Sehnsüchte und Aggressionen, die der Mensch sonst unterdrückt. Insofern ist die Frage, ob nicht der Schläfer das authentischere Ich als der wache Jonas ist⁴¹⁸, durchaus berechtigt. Auch Daniel Kehlmann folgt diesem Gedankengang und stellt fest, dass „vielmehr der Jonas der Tageswirklichkeit der Träumende“⁴¹⁹ ist. Da sich Jonas mit diesem Gedanken, respektive mit der Angst zum Schläfer zu werden, konfrontiert sieht, versucht er nicht mehr einzuschlafen. „Wenn er die Dinge soweit kommen ließ, daß der Schläfer ihn nur noch willkürlich an beliebigen Orten kurz erwachen ließ, ehe ihn der Schlaf gleich wieder übermannte, war er – Ja er war verloren.“⁴²⁰ Mit steigender Angst vor den Aktionen des Schläfers beginnt Jonas diesen zu bekämpfen und ihr Verhältnis verschlechtert sich. Jonas beginnt sich selbst immer mehr zu verlieren, weiß nicht mehr, wer er eigentlich ist und wer dieses andere Ich ist. Jonas steht vor der Problematik einerseits Angst vor dem Ich-Verlust und andererseits aber auch Angst vor dem eigenen Ich zu haben.⁴²¹

Im Falle von *Die Arbeit der Nacht* erwächst Jonas Doppelgänger und die Gefahr, die von diesem ausgeht, aus dessen eigener Psyche. Man bezeichnet das als *paranoid horror*.⁴²² „Die Konfrontation mit dem fremd gewordenen eigenen Ich, das als Doppelgänger personifiziert ist, hat seine Tradition in der romantischen Schauerliteratur und ist auch hier eng mit der Darstellung existentieller Ängste verbunden. [...] Die literarische Gestaltung des Doppelgängermotivs in der Arbeit der Nacht arbeitet mit Traum- und Wachzustand.“⁴²³ Jonas' Ich teilt sich in ein nacht- und ein tagaktives Ich. Jonas stellt beim Erwachen zwar

⁴¹⁶ Ebd., S. 129

⁴¹⁷ Ebd., S. 286

⁴¹⁸ Vgl. Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 109

⁴¹⁹ Kehlmann: *Die Hölle sind nicht die Anderen*

⁴²⁰ Glavinic: *Arbeit*, S. 220

⁴²¹ Vgl. Hillebrandt und Poppe: *Angst-Lektüre*, S. 226

⁴²² Vgl. Ebd., S. 242

⁴²³ Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 92f

Veränderungen fest, kann sich aber nie an die Aktionen erinnern. Er beginnt sich zu filmen, was den Schläfer zum Objekt macht und die Entfremdung noch weiter vorantreibt. Trotzdem bleibt bis zum Schluss ungeklärt, ob der Schläfer wirklich als nächtliches schlafwandelndes Alter Ego des Protagonisten existiert, oder ob es sich um eine Alptraumphantasie handelt. In Ermangelung anderer Personen kann nur ungewiss bleiben, ob Jonas hinsichtlich des Schläfers die Wahrheit sagt. Es ist durchaus möglich, dass er sich diesen nur einbildet oder aber er existiert wirklich als Möglichkeit Ängste und Aggressionen zu entladen.⁴²⁴ Diesen Gedankengang weiterführend, stellt sich auch die Frage, wie objektiv Videoaufnahmen sind oder überhaupt sein können, wenn es nur einen Zuseher gibt.⁴²⁵

Als grundlegende Tatsache ist anzumerken, dass Jonas der einzige der drei Protagonisten ist, der einen Namen hat, der zudem religiös markiert ist. Der biblische Prophet Jonas bekommt von Gott den Auftrag, die Stadt Ninive vor dem drohenden Untergang zu warnen. Da Jonas aber strenger noch als Gott mit den Menschen umgeht, widersetzt er sich dieser Forderung und flieht mit dem Schiff aufs offene Meer. Dort begegnet er mit seinen Männern starken Unwettern, geht über Bord und wird von einem Walfisch verschluckt, in dessen Magen er drei Tage lebt. Der Wal ist Jonas' Gefängnis aber auch seine Rettung vor dem sicheren Tod auf See. Schließlich warnt er die Stadt doch noch vor dem Untergang.⁴²⁶ Auch Jonas stellte sich in seiner Vergangenheit des Öfteren vor, ein Auserwählter zu sein.⁴²⁷ „Er hatte sich gewünscht, vor aller Augen durch eine Gefahr gegangen zu sein. [...] Er hatte ein Überlebender sein wollen. Ein Auserwählter hatte er sein wollen. Der war er jetzt.“⁴²⁸ Die Realität des Romans zeigt jedoch, dass ihn dies nicht glücklich macht. Im Gegenteil, wie die meisten Propheten, fühlt sich auch Jonas seiner Aufgabe nicht gewachsen. Die zusätzliche Schwierigkeit ist hier, dass nie klar wird, was denn die eigentliche Aufgabe ist. Die Hauptfigur ist nicht nur von der Gesellschaft isoliert, sondern auch von sich selbst und von jeglicher Sinngebung.⁴²⁹ Diese völlige Sinnlosigkeit seines Daseins bringt ihn schließlich um. Jonas ist in dem Roman zugleich Opfer und Täter⁴³⁰, womit reiht sich der Text, wie auch seine beiden Vorgänger, in die Liste säkularer Apokalypse-Erzählungen einreicht, in denen die

⁴²⁴ Vgl. Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 242f

⁴²⁵ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 219

⁴²⁶ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 26f und Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 233f

⁴²⁷ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 216; Glavinic: Arbeit, S. 93f und Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 84

⁴²⁸ Glavinic: Arbeit, S. 94

⁴²⁹ Vgl. Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 234

⁴³⁰ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 220

Menschen sowohl die Ursache als auch die Leidtragenden sind. „Die Arbeit der Nacht ist ein Endzeitroman, deren untergehender Held die Menschheit ist.“⁴³¹

5.4. Narratologische Anlage

5.4.1. 47 Tage – Aufbau

Die Erzählstruktur des Romans entwickelt sich chronologisch. Einzig zahlreiche Analepsen in Form von Erinnerungen werden in die Erzählung eingeflochten. Was jedoch zwischen dem 4. Juli und dem 20. August geschieht, wird chronologisch erzählt. Der Roman wird über verschiedene Merkmale strukturiert, von denen eines, wie auch bei Schmidt und Haushofer, Datierungen sind. Sein „neues Leben“ setzt mit dem Morgen des 4. Julis eines nicht näher bestimmten Jahres ein. Birgit Holzner und Müller-Funk vermuten, dass es sich um den Juli nach dem Jahrtausendwechsel handeln könnte.⁴³² Dieser Punkt wird jedoch in Kapitel 5.5. nochmals aufgegriffen und genauer besprochen. Der Protagonist selbst verweist immer wieder auf das Datum des 3. beziehungsweise 4. Juli als Schnittpunkt, an dem sich die Welt ändert. Als er am Morgen des 4. Juli das Haus verlässt und sich in einer scheinbar ausgestorbenen Stadt wiederfindet, überlegt er: „Es muß Feiertag sein. [...] Bloß war der 4. Juli kein Feiertag. Jedenfalls nicht in Österreich.“⁴³³ Nachdem er Wien nach weiterem Leben durchsucht hat, beginnt er bereits am übernächsten Tag seine ersten Erkundungsfahrten außerhalb Wiens, um sich zu vergewissern, dass auch die anderen Teile Österreichs menschenleer sind. Auf seinen Ausflügen und Reisen hinterlässt er überall Postkarten und Zettel, auf die er seinen Namen, das Datum und eine kurze Botschaft schreibt. Von Linz Hauptbahnhof aus schreibt er etwa eine Postkarte an seinen Vater.⁴³⁴ An seinem nächsten Stopp im Marriott Hotel in Salzburg wirft er ebenfalls eine Postkarte in den Briefkasten und hinterlässt zusätzlich einen Zettel mit der Aufschrift: „Hier ist jemand. 6. Juli.“⁴³⁵ Auch als Jonas bereits klar ist, dass niemand mehr seine Nachrichten finden wird, gibt er diese Tätigkeit nicht auf, sondern richtet die Nachrichten stattdessen an sich selbst: „Lieber Jonas, 21. Juli. Dein Jonas.“⁴³⁶ Nach Stuhlfauth stellen die Postkarten und Zettel mit Name, Datum und Telefonnummer eine Art „Ersatzkalender“ dar, der das Werk zeitlich konstituiert, wobei das Führen eines Kalenders an

⁴³¹ Ebd., S. 223

⁴³² Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 14

⁴³³ Glavinic: Arbeit, S. 9

⁴³⁴ Vgl. Ebd., S. 36

⁴³⁵ Ebd., S. 39

⁴³⁶ Ebd., S. 101

Robinson Crusoe und auch an die Protagonistin in *Die Wand* erinnert.⁴³⁷ Nur einmal denkt der Protagonist über die Zukunft nach, ohne sich dabei aber eine Zukunft vorstellen zu können.

Er lief zum Supermarkt. Fruchtsaft und H-Milch packte er in eine Tüte, sowie einen in Plastik verschweißten Marmorkuchen, der laut Aufdruck bis Ende Oktober haltbar war. Als er das Datum las, krampfte sich ihm der Magen zusammen. Ende Oktober. Würde er Ende Oktober noch immer durch diese verlassene Stadt laufen? Was geschah bis dahin? Was danach? Was im Dezember? Im Januar? [...] Ende Oktober. Januar. Februar. März. April. Mai. September.⁴³⁸

Er kann keine Pläne für diese Zeit machen, weil er sie eigentlich nicht erleben will und auch nicht erleben wird, weshalb die Prolepsen in rhetorischen Fragen über eine ungewollte Zukunft enden.

Neben konkreten Zeitangaben ist der Roman aber noch über andere Merkmale strukturiert. Stuhlfauth verweist darauf, dass Jonas in seinem psychischen Überlebenskampf gegen das Monstrum Einsamkeit mehrere Phasen durchlebt⁴³⁹, wobei sie sich auf Jonas' Reaktionen und Aktionen nach dem 4. Juli bezieht. Die erste sehr kurze Phase nennt sie Verdrängung und Ausschluss der Wirklichkeit. Wie ein Kind versteckt er sich im Bett seines Vaters, zieht sich die Decke über den Kopf und „[...] läßt die Jalousien seiner Wohnung herunter, um die für ihn unverständliche Außenwelt auszusperrern.“⁴⁴⁰ Die zweite Phase kann als detektivische Phase bezeichnet werden. Jonas versteht seine Einsamkeit als ein Rätsel, das gelöst werden muss. Mittels Erkundungsfahrten und dem Aufstellen von Videokameras versucht er nachzuvollziehen, wohin und weshalb die Menschen verschwunden sind – ein nutzloses Unterfangen. Weder Jonas noch der Leser erfahren jemals die Ursache der Katastrophe. Bereits während dieser Spurensuche setzt die Phase der Erinnerung ein. Um der Gegenwart zu entfliehen, begibt er sich an wichtige Punkte seiner Vergangenheit und flüchtet sich so in Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit seiner Freundin Marie. Schon bald beginnen seltsame Dinge zu geschehen, die sich der Protagonist nicht erklären kann, womit die Phase der Persönlichkeitsspaltung eingeleitet wird. Von weiterem Interesse sind jetzt die verschiedenen Phasen, die Jonas durchläuft, als er bereits von der Existenz des Schläfers weiß.

Anfänglich ist der Schläfer ein noch ganz friedlicher Teil von Jonas und dieser verarbeitet in seinen Träumen zunächst ganz prinzipiell seine Situation. In Jonas erstem Traum trifft er auf seine gesamte Familie, wobei alle Familienmitglieder genau sein aktuelles Alter, 35 Jahre,

⁴³⁷ Vgl. Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 79

⁴³⁸ Glavinic: *Arbeit*, S. 162

⁴³⁹ Vgl. Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden*, S. 76

⁴⁴⁰ Ebd., S. 78

haben.⁴⁴¹ Ein weiteres Bild seiner Isolation sowie der Wunsch nach der Rückkehr der anderen zeigen sich in einem Traum, in dem die Menschen in die Stadt zurückströmen. „Einzeln und in kleinen Gruppen kamen sie des Weges. Wie Menschen die von einem Fußballspiel zurückkehrten.“⁴⁴² Neben dem Thema Isolation und der Aufarbeitung seiner Situation spielen auch Wünsche eine wichtige Rolle in seinen Träumen. Die Wunscherfüllung ruft jedoch bereits Jonas schlafwandelndes Ich auf den Plan. So besorgt ihm der Schläfer etwa eine Jacke, die Jonas Wochen zuvor gesehen, aber aufgrund des Preises nicht gekauft hat. Ein weiteres Beispiel für einen offenkundigen Wunsch, der in einem Traum Ausdruck findet, ist als Jonas eines Morgens seine Schuhe übereinandergestellt findet. Offensichtlich hat der Schläfer diese so platziert, wie Jonas und Marie immer ihre Mobiltelefone hinlegten - als umarmten diese einander. Die Positionierung der Schuhe kann als Symbol für Jonas Sehnsucht nach Marie verstanden werden.⁴⁴³

Da Jonas den Schläfer ablehnt und fürchtet, entwickelt dieser mit der Zeit ein dem Protagonisten entgegenwirkendes Eigenleben, womit auch die letzte Phase der Einsamkeit – Jonas‘ Kampf mit dem Schläfer - einsetzt. Um sein finales Ziel, England, zu erreichen, darf er nicht mehr einschlafen, da sein wachschlafendes Ich gegen ihn arbeitet. In dieser Phase hat Jonas mit seinem Leben bereits abgeschlossen und weiß, dass die Reise nach England seine letzte sein wird. Das spürt wohl auch der Schläfer, der aufgrund seines primitiveren Wesens, vom Überlebenstrieb gesteuert, Jonas letzte Pläne zu vereiteln sucht, um am Leben zu bleiben. Jonas entscheidet sich aber gegen ein solches Leben und stürzt sich vom Stephansdom. Anders als die anderen beiden Romane endet *Die Arbeit der Nacht* mit einer Aktion. Das letzte Bild ist der fallende Jonas‘, der, anstatt sich in seinem neuen Leben einzurichten, beschließt seinem Leben ein Ende zu setzen. So endet mit dem Roman auch die Geschichte der Menschheit.

5.4.2. Unter Beobachtung – Vermittlung

Die Erzählsituation in *Die Arbeit der Nacht* ist sicher die spannendste der drei zu analysierenden Werke. Die Protagonisten bei Schmidt und Haushofer beschreiben ihre Erlebnisse aus ihrer Sicht, was insofern logisch erscheint, als außer ihnen niemand mehr existiert. In Glavinics Roman existiert neben Jonas auch niemand mehr, trotzdem werden seine Erfahrungen, Erlebnisse und Aktionen aus Sicht einer dritten Person geschildert. Es gibt einen personalen Erzähler, der mittels interner Fokalisierung aus Jonas Sicht von den

⁴⁴¹ Vgl. Glavinic: Arbeit, S. 51

⁴⁴² Ebd., S. 96

⁴⁴³ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 99

Geschehnissen berichtet. „In der dritten Person geschrieben, hat der Roman eine starke Außenperspektive [...] Der Leser sieht alles nur aus der Perspektive des Protagonisten, weiß nur was dieser weiß.“⁴⁴⁴ Die Perspektive aus der erzählt wird, ist also schnell geklärt. Schwieriger ist die Frage nach dem Erzähler zu beantworten. Wer beobachtet Jonas?⁴⁴⁵ Auch die Frage, ob dieser Erzähler nun homo- der heterodiegetisch ist, kann eigentlich nicht beantwortet werden, da es in der fiktiven Realität des Romans überhaupt keinen Beobachter mehr geben kann. Doch genau das ist der Erzähler - ein Beobachter. Auch Kristina Werndl verweist in ihrem Artikel darauf, dass Glavinic während des gesamten Romans mit dem Motiv des unsichtbaren, aber ständig präsenten Beobachters spielt.⁴⁴⁶ „Er hatte das Gefühl, es sei jemand da, zugleich wußte er, daß niemand da war. Und ihn quälte der Gedanke, daß beides stimmte.“⁴⁴⁷ Dieses Zitat, das vorrangig die ansteigende Paranoia des Protagonisten zeigt, lässt sich auch auf die Erzählerfigur anwenden. Zwar kann es diese eigentlich nicht mehr geben und doch ist sie da.

Ein erklärender Ansatz könnte sein, dass Jonas im Zuge seiner Persönlichkeitsspaltung eine so starke Außenperspektive annimmt, dass er zu seinem eigenen Beobachter wird. Wolfgang Müller-Funk führt diesen Gedankengang insofern weiter als er, sich auf Derridas beziehend, die Möglichkeit aufwirft die Gedoppeltheit von Protagonist und Erzählinstanz in Analogie zu den Spiegelszenen im Roman zu lesen. So gesehen, funktioniert der Roman selbst wie ein Spiegel, in dem sich Jonas von außen betrachtet.⁴⁴⁸ Der Erzähler wäre dann sowohl Teil als auch kein Teil von Jonas. Das genaue Beobachten der Handlungen auch mittels Medien ist jedenfalls ein zentraler Punkt des Romans, der nicht nur inhaltlich, sondern auch narrativ umgesetzt wird, wie das folgende Zitat zeigt. „Er war sich vollkommen bewusst, dass er eine Grenze überschritten hatte, aber war machtlos. Er konnte nur noch zusehen, und er war gespannt, was er als nächstes tun würde.“⁴⁴⁹ Erzähler, Leser aber auch der Protagonist selbst beobachten hier, „was mit einem Mann passiert, der auf einen Schlag alle sozialen Kontakte und Verhaltensziele verliert.“⁴⁵⁰ Die paradoxe Außenperspektive ist hier komplett, der Protagonist wartet ab, was er als nächstes tun würde, auch wenn er das, was er sich in der Szene auf Video ansieht, Stunden zuvor selbst erlebt hat.

⁴⁴⁴ Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 222

⁴⁴⁵ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 19

⁴⁴⁶ Vgl. Werndl, Kristina: Thomas Glavinic: Die Arbeit der Nacht. In: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127> (15.03.2015; 11:30)

⁴⁴⁷ Glavinic: Arbeit, S. 45

⁴⁴⁸ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 20

⁴⁴⁹ Glavinic: Arbeit, S. 207

⁴⁵⁰ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 75

Dass aber eigentlich kein anderer als Jonas neben der wahrnehmenden auch die erzählende Figur sein kann, zeigt etwa das folgende Zitat, wenn Jonas zu Beginn durch die leeren Straßen fährt. In erlebter Rede wird hier wiedergegeben, was in Jonas Kopf vor sich geht. „Er hielt nach Leben Ausschau. [...] Aber alles, was er sah, waren abgestellte Autos. Geparkt ganz vorschriftsmäßig, als seien ihre Besitzer nur für einen Moment in einen Hausflur verschwunden.“⁴⁵¹ Spannend daran ist die Wortstellung des letzten Satzes. Jonas nimmt zuerst die geparkten Autos wahr, ohne noch weiter darüber nachzudenken, erst danach wundert er sich, dass diese alle ganz vorschriftsmäßig abgestellt sind. Jonas Gedanken werden hier genauso wiedergegeben, wie sie ihm in den Sinn kommen. Ein „echter“ außenstehender Erzähler hätte diese wahrscheinlich grammatikalisch korrekt zusammengefasst, stattdessen erlebt der Leser die Szene aus Jonas Augen.⁴⁵² Die Erlebte Rede ist besonders geeignet, um das Figurenbewusstsein darzustellen, da so einerseits die psychischen Zustände und Vorgänge wiedergegeben werden, durch die Verwendung der dritten Person und des epischen Präteritums jedoch andererseits Distanz geschaffen wird. Der Leser findet in dieser Episode einen mehr oder weniger nahtlosen Übergang von Erzählerbericht und erlebter Rede. Dieser erlaubt einen Wechsel zwischen Figuren- und Erzählersicht und fördert die Beweglichkeit des Erzählens.⁴⁵³ Das Phänomen zeigt sich auch in anderen Teilen des Romans, etwa auf einer seiner zahlreichen Erkundungsfahrten. „Das Brecheisen warf er in den Kofferraum. Er ließ den Motor an [...] Das letztemal als er hier gesessen hatte. Was war da gewesen? Wann hatte er das letztemal hier gesessen? Wer hatte zuletzt hier gesessen? Entweder jemand anderer. Oder er selbst.“⁴⁵⁴ Auch hier findet ein fließender Wechsel von Erzählerbericht und erlebter Rede statt.

Neben Erzählerberichten und erlebter Rede treten noch andere Sprechaktstrukturen auf. Zitierte und autonome direkte, indirekte und erlebte Reden werden von Erzähler- und Bewusstseinsberichten abgelöst. Jonas, der die vollkommene Stille nicht erträgt, schaltet nicht nur Sirenen und Musik ein, sondern beginnt auch mit sich selbst und den Objekten zu sprechen. Immer wieder wiederholt er Phrasen wie, „Hallo, Niemand/Jemand hier“ und Ähnliches. Aussagen wie „Ha, ha, ha! Jetzt werden wir schmausen! Jetzt werden wir löffeln! Ha, ha, ha!“⁴⁵⁵ deuten dagegen auf seinen nicht mehr ganz stabilen Geisteszustand hin. Eine weitere Form der Vermittlung sind die Visitenkarten und Zettel mit kurzen Botschaften, die Jonas überall hinterlässt. Diese Nachrichten sind kursiv gedruckt und bestehen meist aus dem

⁴⁵¹ Glavinic: Arbeit, S. 10

⁴⁵² Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 77

⁴⁵³ Vgl. Martinez und Scheffel: Erzähltheorie, S. 59f

⁴⁵⁴ Glavinic: Arbeit, S. 201

⁴⁵⁵ Ebd., S. 214

aktuellen Datum, seinem Namen und seinem Aufenthalt, wie etwa „Hier ist jemand. 6. Juli. [...] Salzburg, Marriott, 7. Juli“⁴⁵⁶

Mindestens so komplex wie die Frage nach dem Erzähler ist aber auch die Frage nach dem Leser. Jede Geschichte richtet sich normalerweise an einen intendierten Leser oder Adressaten. In einer Gegenwart, denn Glavinic Werk ist nicht in die Zukunft versetzt, wie es in traditionellen Erzählungen der Apokalypse üblich ist,⁴⁵⁷ in der es keine Menschen mehr gibt, kann es auch keinen Leser mehr geben. Diesen Fakt zu ignorieren fällt bei Haushofer und Schmidt leichter, da deren Protagonisten ihre Aufzeichnungen auch aufgrund des Schreibprozesses an sich machen. Bei Glavinic scheint das weniger klar zu sein, denn weshalb schreibt dieser Erzähler? Mara Stuhlfauth hat darauf eine Antwort gefunden, die sich weit von der eigentlichen Geschichte entfernt. Sie schlägt vor den Roman wirklich als *Roman* zu lesen und den Erzähler als fiktiven Autor eines Gedankenexperiments zu verstehen. Stuhlfauth untermauert diese Theorie anhand des Textes. Auf den letzten Seiten findet sich etwa ein sprachliches Bild, in dem Jonas in ein Buch eingeht.⁴⁵⁸ „Durch diese poetologische Metapher wird Jonas auch innerhalb der Romanwelt zur Romanfigur und das dichterische Vorgehen selbst zum Thema des Romans.“⁴⁵⁹ Sie stellt weiter die Hypothese auf, dass Jonas im Laufe des Geschehens erkennt, bloße Fiktion zu sein. Sie begründet dies mit dem ständig wiederkehrenden Gefühl des Protagonisten, nicht selbst entscheiden zu können und von außen geführt zu werden. Weiters verweist sie auf die Episode, in der Jonas zu Ende des Romans eine Schriftstellerwohnung betritt, in der sich die Werke Glavinics befinden und er über das Schreiben reflektiert.⁴⁶⁰ Diese Herangehensweise ist zwar durchaus spannend, für die vorliegende vergleichende Analyse ist die offensichtlichere Lesart, die die Arbeit der Nacht als radikales Gedankenexperiment einer postapokalyptischen Welt darstellt, aber passender.

Erzähltechnisch interessant ist außerdem die Vermittlung von Gefühlen, auf die bereits in Kapitel 4.4.2. eingegangen wurde. Das vorherrschende Gefühl in Glavinics Roman ist, wie bereits einige Male erwähnt wurde, die Angst. Der ganze Roman wird von einer beunruhigenden und beängstigenden Stimmung, die sich nicht nur auf den Protagonisten beschränkt, sondern auch auf den Leser ausstrahlt, begleitet. Dennoch wird die „Emotion Angst an kaum einer Stelle explizit benannt“⁴⁶¹. Anders als Haushofer, deren Protagonistin in ihrem Bericht häufig darauf verweist Angst zu haben, wird Jonas' Angst nur indirekt

⁴⁵⁶ Ebd., S. 39, 41

⁴⁵⁷ Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 20

⁴⁵⁸ Vgl. Glavinic: Arbeit, S. 392

⁴⁵⁹ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 111

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 112 und Glavinic: Arbeit, S. 375

⁴⁶¹ Hillebrandt und Poppe: Angst- Lektüre, S. 227

vermittelt. Die Furcht spiegelt sich in seinen Handlungen. So führt ihn etwa einer seiner ersten Wege in eine Waffenhandlung, wo er eine Pumpgun kauft, die er von da an immer bei sich trägt. Auch das Abschließen und mehrfache Kontrollieren aller Räume von innen zeigt diese Angst. Wie auch in den anderen beiden Romanen geht die zentrale Angst scheinbar davon aus, doch noch einem Menschen zu begegnen. So sehr Jonas sich auch offenkundig wünscht, dass diese zurückkämen, richten sich doch alle seine Verteidigungsmaßnahmen gegen Menschen. Das Gefühl von Angst wird aber nicht nur über den Inhalt der Wörter und Jonas' Taten vermittelt, sondern auch durch die Interpunktion, über Wiederholungen und Exklamationen formal dargestellt.⁴⁶² Diese Methode erinnert an Schmidts Schreibstil.

5.4.3. *Spannung? Angst. Verstörung!* – Sprache

Liest man die Rezensionen zur sprachlichen Umsetzung des Romans, erinnern diese an Stimmen zu Marlen Haushofers *Die Wand*. Wenngleich der Roman sprachlich ganz anders realisiert ist, finden sich Urteile wie „sachlich lakonisch und parataktischer Stil“⁴⁶³, „Die Unaufgeregtheit seiner Sprache mißt er der lakonischen Handlung an, die Geschichte plätschert angenehm daher.“⁴⁶⁴ oder „schnörkel- und kunstlose Sprache und einen sehr unpersönlichen Stil.“⁴⁶⁵. Man scheint sich einig zu sein, dass die sprachliche Gestaltung des Romans einfach und eher uninteressant ist. Im Folgenden wird untersucht, wie zutreffend diese Aussagen sind.

Der Roman ist im Präteritum gehalten, das jedoch, wie auch in *Schwarze Spiegel*, dazu genutzt wird, gerade Geschehendes zu beschreiben. Im Text liegt keine echte Nachzeitigkeit vor, wie es etwa in Haushofers Bericht der Fall ist. „Er knipste das Licht an. Im Hals fühlte er Druck. Er schluckte. Er erkannte nichts wieder.“⁴⁶⁶ Vor allem der Akt des Schluckens hätte in einer mit zeitlicher Distanz geschriebenen Erzählung nur wenig Sinn. Im Moment der Handlung wird das Schlucken jedoch explizit genannt, da auf diese Weise Jonas' Gefühl der Beunruhigung ausgedrückt wird. Während der Bericht in *Die Wand* vor Personalpronomina der ersten Person nur so strotzt, gebraucht der Erzähler bei Glavinic ständig das Wort ER, was insofern nicht weiter verwunderlich ist, als *er* nun einmal das Geschehen ausmacht. Trotzdem lässt der Fakt, dass *er* in beinahe jedem Satz Subjekt ist, das Gefühl von Monotonie und Wiederholung aufkommen.⁴⁶⁷ Gezeigt wird so, dass eine Welt mit nur einer Person nicht sehr

⁴⁶² Vgl. Ebd., S. 231

⁴⁶³ Breitenstein: *Die letzte Welt*

⁴⁶⁴ Lhotzky, Martin: Der letzte Mensch auf Erden. Kein Anschluss: Thomas Glavinic erkundet die totale Einsamkeit. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-letzte-mensch-auf-erden-1386241.html> (16.03.2015)

⁴⁶⁵ Hillebrandt und Poppe: *Angst-* Lektüre, S. 222

⁴⁶⁶ Glavinic: *Arbeit*, S. 213

⁴⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 203: Zeile 13 – 25. 13 Mal *Er* in insgesamt 108 W. In 11 von 12 Sätzen ist *er* das Subjekt.

abwechslungsreich sein kann. Die Monotonie in Jonas' Leben spiegelt sich so auch in der Sprache wider.

Um die Ereignisse möglichst präzise zu beschreiben, bedient sich der Autor Kürzestsätzen und eines parataktischen Stils. Diese häufig elliptischen Sätze vermitteln dem Leser den Eindruck mitten im Geschehen zu sein. Zusätzlich steigern sie die Spannung und verstärken das vorherrschende Gefühl. „Das Glöckchen bimmelte. Er glaubte, es nicht auszuhalten. Er kniff die Augen zusammen. Öffnete sie vorsichtig. Blickte sich um. Nicht denken. Weiter.“⁴⁶⁸ Neben dem Wechsel von Erzählerbericht und erlebter Rede findet sich hier ein Spannungsaufbau mittels Kürzestsätzen. Als Leser neigt man dazu, die Sätze nur noch zu überfliegen, um zu erfahren, was passieren wird. Der Stil erinnert fast an den, vor allem im Naturalismus und in Kurzgeschichten beliebten, Sekundenstil, bei dem jedes Detail einer Situation beschrieben wird. Anders als in Kurzgeschichten werden hier jedoch nur jene Details beschrieben, die dem Protagonisten als alleinig Wahrnehmenden wichtig erscheinen. Werndl schreibt in ihrem Artikel, dass Glavinics Erzählstil trotz der kurzen Sätze langatmig scheint, weil eben jede Handlung ausführlich beschrieben wird. „Er schaute nach links und rechts. Er hustete. Zog die Handbremse. Er löste den Sicherheitsgurt. Er drückte den Knopf der Türverriegelung. Er wollte aussteigen, doch die Tür war versperrt.“⁴⁶⁹ Jean Paul sagte einmal Sprachkürze gäbe Denkweite, dem arbeitet Glavinic entgegen, indem er alles detailreichst beschreibt und die prinzipiell eher überschaubare Handlung auf 400 Seiten dehnt.⁴⁷⁰ Trotzdem unterstützen die kurzen Sätze den Spannungsaufbau, da der Leser danach giert, den nächsten Eindruck aufzuschnappen und zu erfahren, wie sich die Situation weiter entwickelt.

Zudem sind diese kurzen, sehr einfach gestrickten Sätze aber auch Ausdruck des 21. Jahrhunderts. Textnachrichten am Mobiltelefon spielen für Jonas eine wichtige Rolle, weil sie die letzte Präsenz seiner geliebten Marie darstellen. Die kurzen Sätze des Romans erinnern an die short messages, die sie einander schrieben. Auch die oft mündliche Konzeption der Sätze erinnert an Chat- oder SMS-Sprache. Die Ellipse ist eindeutig die dominante rhetorische Figur des Textes. Daneben finden sich aber noch zahlreiche Wiederholungen, Anaphern und Alliterationen, die die sinnlose Endlosschleife Jonas' einsamen Lebens ausdrücken sollen. Spannend ist aber nicht nur die Verwendung der Wörter, sondern auch die formale Umsetzung des Romans. Teilweise sind die Wörter fast wie Bildgedichte angeordnet.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 259

⁴⁶⁹ Ebd., S. 207

⁴⁷⁰ Vgl. Werndl: Thomas Glavinic.

„Hier lag er nun.

Unbedrängt vom Wolfsvieh.

Von Gespenstern.

Unbedrängt.“⁴⁷¹

Dieses Zitat ist insofern interessant, als es verschiedene Besonderheiten vereint. Zunächst hat es die Optik eines Gedichts. Von Zeile zu Zeile werden die Sätze um ein Wort kürzer, bis nur noch das zentrale Wort – unbedrängt – übrigbleibt. Dieses wird zusätzlich wiederholt, um ihm mehr Bedeutung zu geben. Legte man außerdem die letzten drei Sätze zusammen, ergebe sich ein Chiasmus ***Unbedrängt vom Wolfsvieh, von Gespenstern unbedrängt***. Auch Chiasmen und Parallelismen sind rhetorische Figuren, die sich häufig im Text finden. Als besondere Formen der Wiederholung verstärken sie nochmals die Monotonie in Jonas' Leben. Das Wort *unbedrängt* existiert zusätzlich als solches nicht, ist also ein Neologismus, mit dem hier sprachlich und formal gespielt wird.

5.4.3.1. Intertextualität

In Glavinics Werk finden sich wie auch in den beiden anderen Romanen verschiedene intertextuelle Bezüge. Immer wieder wird bei Glavinics doch relativ neuem Roman auf dessen grundlegende Intertextualität mit Haushofers *Die Wand* und Schmidts *Schwarze Spiegel* verwiesen.⁴⁷² Neben derselben Ausgangssituation finden sich auch konkrete Referenzen: Sowohl Jonas als auch die Frau hinter der Wand haben Zahnschmerzen. Während sich die Frau der Gefahr, die von ihren Zähnen ausgeht, zwar bewusst ist, weiß sie auch, dass sie es nie schaffen würde, sich selbst einen Zahn zu ziehen. Im Unterschied zu Jonas, der sich eines Nachts gleich zwei Zähne zieht. Vermutlich wäre Jonas im Wachzustand dazu auch nicht in der Lage gewesen, doch sein schlafendes Ego ist es. Ein konkreter Bezug zu Schmidts *Schwarze Spiegel* besteht dagegen in der Thematisierung des Autors. Schmidts Protagonist betritt in einer Szene das Haus eines Schriftstellers mit Namen Arno Schmidt und auch Jonas betritt zu Ende des Romans die Wohnung eines Schriftstellers, zwar wird Glavinics Name nicht genannt, doch finden sich in der Wohnung „je eine Dutzend Exemplare drei verschiedener Bücher [...] Ein Schachbuch, ein Krimi, ein Lebensratgeber.“⁴⁷³, mit denen ohne jeden Zweifel die zuvor veröffentlichten Bücher Glavinics gemeint sind.

⁴⁷¹ Glavinic: Arbeit, S. 380

⁴⁷² Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 216

⁴⁷³ Glavinic: Arbeit, S. 375

Neben den Verweisen auf die anderen beiden Werke sind aber vor allem die noch viel offensichtlicheren intertextuellen Bezüge zu nennen. Der Name Jonas, auf den bereits im Kapitel zur Charakterisierung der Figur hingewiesen wurde, ist neben der Bezeichnung für den Protagonisten auch eine intertextuelle Bezugnahme auf die Bibelgeschichte. Die Art der intertextuellen Referenz ist hier die Namensnennung. Als Jonas in seine Kindheitswohnung zurückkommt, stößt er im Badezimmer auf eine Handschrift an der Toilettentür, die er selbst dort anbrachte, als er noch ein Kind war und die Jahrzehnte überdauert hat. „In der Toilette entdeckte er neben dem Spülkasten in Kinderschrift die Sätze: *Ich und der Fisch*. [...] Er erinnerte sich gut. Er hatte das geschrieben. Doch er wußte nicht mehr, warum.“⁴⁷⁴ Jona(s) ist der Prophet, der, wie bereits erwähnt, von Gott auserkoren wurde, um den Bewohnern von Ninive den drohenden Untergang der Stadt zu prophezeien. Da er aber der Meinung ist, die Bewohner verdienen den Untergang, flieht er aufs Meer und erlebt dort verschiedene Abenteuer, wobei er zuletzt von einem *Walfisch* verschluckt wird. Dessen Bauch wird Jonas‘ Zuhause, Gefängnis, aber auch seine Rettung. Schließlich fügt sich der Prophet der Milde Gottes und warnt das Volk doch noch rechtzeitig. Der biblische Jonas spricht von einer Tiefe, die ihn umgibt sowie von seinem Schreien aus dem Rachen des Todes. Auch der Jonas der *Arbeit der Nacht* schreit wiederholte Male und befindet sich ebenfalls im metaphorischen Rachen des Todes, konkret an der Schwelle zwischen Leben und Tod.⁴⁷⁵ Ungleich jener des Propheten ist Jonas‘ Rettung aber der Tod.

Motivische Anspielungen finden sich hinsichtlich der Orts- und Zeitregie, aber auch der Figuren. Wie in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* kann der wienkundige Leser auch in *Die Arbeit der Nacht* die genauen Wege des Protagonisten nachvollziehen und wird den Großteil der Plätze, die Jonas besucht, wiedererkennen.⁴⁷⁶ Auch die Plätze, die die beiden Protagonisten besuchen, ähneln einander. Sowohl Jonas als auch der Leutnant begeben sich auf ihrer „Reise“ durch Wien in den Prater, der bei Schnitzler aufgrund der Uhrzeit, bei Glavinic aufgrund der Situation leer ist. Ebenfalls beide landen am Stephansplatz. Wobei das Wahrzeichen der Stadt, das zusätzlich ein religiöser Ort ist, klarerweise einen Anziehungspunkt darstellt. Ob diese Verwandtschaften jedoch bewusst gestaltet, oder eben passiert sind, weil der Prater und der Stephansplatz wichtige und bekannte Orte Wiens sind, sei dahingestellt.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 61

⁴⁷⁵ Vgl. Radisch: Die Welt ist leer.

⁴⁷⁶ Vgl. Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 77

Zudem ist der Bezug zu Franz Kafka zu erkennen, der auch bei der Untersuchung von Haushofers *Die Wand* auffällig war. In Kafkas Romanen, wie auch in *Die Arbeit der Nacht* finden sich Darstellungen von Einsamkeit, Entfremdung und Angst, die jedoch nie explizit bezeichnet werden. „Kafka zeigt seine Figuren [...] in Konfrontation mit ihren Mitmenschen [...] in Situationen nicht funktionierender Kommunikation.“⁴⁷⁷ Hillebrandt und Poppe bezeichnen Jonas quasi als die Weiterführung oder Zuspitzung von Kafkas Figuren. Dabei beziehen sie sich nicht auf die Entfremdung vom sozialen Umfeld, sondern auf die Entfremdung von sich selbst. Kafkas Figuren sind zwar Einsame oder Ausgeschlossene, Jonas ist aber tatsächlich von allen verlassen.⁴⁷⁸ Neben dieser grundlegenden Nähe der beiden Schriftsteller, findet sich noch ein konkreter Bezug. Die Bezeichnung „der Schläfer“, wie Jonas schlafendes Ich von seinem ersten Auftreten an genannt wird, erinnert in ihrer „Substantivierung und Personifizierung der als Bedrohung empfundenen Tätigkeit an die postum veröffentlichte Erzählung *Der Bau* von Franz Kafka. Der Ich-Erzähler in Kafkas Erzählung nimmt in seinem unterirdischen Bau ein ungewohntes beängstigendes Zischen wahr.“⁴⁷⁹ Wie Jonas versucht auch Kafkas Protagonist zuerst eine rationale Erklärung und Ursache für den Vorgang zu finden, doch das Geräusch und vor allem der Fakt, dass er der Ursache nicht auf den Grund gehen kann, ängstigen ihn. Er selbst beginnt das Geräusch durch den Akt der Personifizierung zum „Zischer“ zu dämonisieren. Beide Protagonisten merken jedoch schließlich, dass sie selbst ihr einziger Gegner sind. Im Falle Kafkas ist es die Lungentuberkulose des Protagonisten, die das zischende Geräusch verursacht, bei Glavinic ist es Jonas voranschreitende Persönlichkeitsspaltung, die den Schläfer erschafft.

„Mit der Idee einer Persönlichkeitsspaltung in Abhängigkeit von den Tageszeiten knüpft Glavinic an die Motivgestaltung von Aldous Huxleys *The Farcical History of Richard Greenow* (1920) an, dessen Hauptfigur sich mit dem Einschlafen ebenfalls in einen Doppelgänger anderen Charakters verwandelt.“⁴⁸⁰ Auch hier ist also eine motivische Anspielung auf ein Referenzwerk zu finden.

5.5. Die Jahrtausendwende – historischer Kontext

Die Arbeit der Nacht ist in einen völlig anderen soziohistorischen Kontext eingebettet als *Die Wand* oder *Schwarze Spiegel*. Zu Beginn des neuen Jahrtausends befindet sich Österreich weder in Kriegsstimmung noch in direkter Nachkriegszeit. Die Ursache des Untergangs der Menschheit kann also nicht konkret am zeitpolitischen Geschehen festgemacht werden.

⁴⁷⁷ Hillebrandt und Poppe: Angst-Lektüre, S. 229

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 230

⁴⁷⁹ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 96

⁴⁸⁰ Ebd., S. 93

Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass der Übergang ins neue Jahrtausend grundsätzlich von einer ängstlichen Stimmung begleitet war. Vor allem abergläubische Personen sahen in der Jahrtausendwende den möglichen Weltuntergang. Viel mehr noch als die Angst vor der Wende beschreibt der Roman aber die modernen Bedrohungen der Menschheit, die viel subtiler und alltäglicher sind als Atombomben. Da auch in diesem Werk keine genaue Jahreszahl zu finden ist, kann der Roman durchaus in der Gegenwart des Schreibens, 2006, angesiedelt werden. Wie sich zeigen wird, ist er aber auch heute, 2015, noch aktuell.

Der Verlust jeglicher sozialer Kontakte erscheint in der heutigen Welt unmöglich, ist man doch jederzeit und überall via Mobiltelefon, sozialer Netzwerke, Chaträume und Ähnlichem erreichbar. Jonas sieht sich aber mit dem Verlust des gesamten sozialen Raums konfrontiert⁴⁸¹, wobei nach Müller-Funk der hypermoderne telematische Mensch, für den Jonas steht, strukturell einsam ist, weil er mit einem Medium verschaltet ist, das einsam macht, dem Computer. Er führt das auf Jonas' Bewegung durch Wien zurück. Stets bewaffnet, hektisch und paranoid erinnert diese an ein Computerspiel.⁴⁸² Stuhlfauth beschreibt Jonas als „modernen, transzendental obdachlos gewordene[n] Mensch[en]“⁴⁸³, der versucht alle Probleme mittels moderner Technologien zu lösen, was aber scheitern muss. Auch dieser Roman stellt insofern eine Gesellschaftskritik dar. Die Kritikpunkte haben sich jedoch hinsichtlich des historischen Geschehens geändert.

Jonas überlebt in einer Welt, in der die Technik und Medien prinzipiell noch funktionieren. Durch das Verschwinden der Menschheit, können diese allerdings nicht mehr zur Kommunikation genutzt werden. Was bleibt, sind Jonas Misstrauen und Paranoia, gegen die er sich zu wehren versucht, indem er ganz Wien mit Kameras überwacht. Das Thema Überwachung ist heutzutage ein sehr präsent und wichtiges. Öffentliche Orte werden zu großen Teilen mit Kameras überwacht, um die Sicherheit der Bevölkerung zu verstärken, trotzdem trifft das Thema häufig auf Widerspruch, da Überwachung auch einen Eingriff in die Privatsphäre darstellt. Nicht nur der Staat auch Unterhaltungsmedien bedienen sich der an Überwachung grenzenden Beobachtung. Formate wie *Big Brother* folgen den Teilnehmern in jeder Lebenslage, dabei hat das Material umso mehr Erfolg, je peinlicher und intimer es ist. Der Zuseher sitzt wie durchs Schlüsselloch spähend zuhause am Sofa und beobachtet private Details der Personen, die sich wiederum bereitwillig in allen Situationen filmen lassen. Birgit Holzner verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die Sichtweise des Protagonisten

⁴⁸¹ Vgl. Breitenstein: Die letzte Welt

⁴⁸² Vgl. Müller-Funk: Nach der Postmoderne, S. 29

⁴⁸³ Stuhlfauth: Moderne Robinsonaden, S. 85

zwar ins Zentrum gerückt ist, sich dieser jedoch auf scheinbar nebensächliche Details konzentriert, was die passive und voyeuristische Struktur der Gesellschaft der Jahrtausendwende widerspiegelt.⁴⁸⁴ Voyeurismus und passives Beobachten sind Themen die Glavinics Roman sowohl inhaltlich als auch sprachlich aufnimmt. Jonas überwacht aber nicht nur, um sich seiner Umwelt zu versichern, sondern auch um Gewissheit über seine Identität zu haben. Auch das Verhalten, sich selbst zu filmen, entspringt in gewisser Weise dem Alltag. Viele Jugendliche und junge Erwachsene fotografieren sich fast täglich selbst, um diese Fotos dann, auf Kommentare und „Likes“ hoffend, im Internet zu veröffentlichen. Der Erfolg sogenannter „Selfies“ liegt wohl am Darstellungszwang der gegenwärtigen Gesellschaft. Mittels Selbstportraits können sich die Personen so präsentieren, wie sie gern gesehen werden wollen. Wie auch in Jonas Fall stellt diese Darstellungs- und Präsentationswut eine Art der Identitätsversicherung dar.

Weitere wichtige Themen im Roman sind Kommunikation und Interaktion, ohne die Jonas nicht zu leben vermag. Die Protagonisten in *Die Wand* und *Schwarze Spiegel* arrangieren sich der Natur und dem Ambiente. Jonas, der urbane Mensch des 21. Jahrhunderts, interessiert sich aber nicht für seine natürliche Umwelt, weshalb er auch keine Beziehung zu dieser aufbauen kann.⁴⁸⁵ Glavinic kritisiert insofern auch den modernen Städter, dem alles Natürliche fremd geworden ist. Interessant ist weiter, dass der Protagonist auf jede erdenkliche Art und Weise versucht zu kommunizieren. Während der Mann und die Frau das Schreiben als eine Möglichkeit der Kommunikation nutzen, nimmt Jonas unter anderem einige Phrasen auf den Anrufbeantworter auf, um sich dann mit diesem zu unterhalten und von ihm leiten zu lassen. Diese Episode erinnert an eine technische Möglichkeit, die vielleicht die Lösung für Jonas' Probleme gewesen wäre: Apple kauft im Jahre 2010 die Smartphone-Applikation Siri (Speech Interpretation and Recognition Interface) - eine Frauenstimme, die auf Fragen aller Art antwortet, sowie Auskünfte über Lokale, Zahnärzte, Supermärkte und Ähnliches gibt.⁴⁸⁶ Hinter dieser Stimme steckt kein Mensch, sondern nur eine Computerstimme. Im Sinne der Technik ist das sicher eine bahnbrechende Entwicklung, hinsichtlich zwischenmenschlicher Kommunikation bewegt sich die Menschheit mit Erfindungen dieser Art aber stetig in Richtung Isolation.

Kapferer stellt in ihrem Artikel die Hypothese auf, dass die menschenleere Stadt, in der sich Jonas bewegt, als Metapher für den Ausfall von Internet und sozialen Netzwerken gelesen

⁴⁸⁴ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 222

⁴⁸⁵ Vgl. Hempen: Ungezähmte Natur, S. 301

⁴⁸⁶ Vgl. <https://www.apple.com/ios/siri/> (22.03.2015; 18:25)

werden kann. Insofern käme heutzutage eine kommunikationslose Welt einer menschenleeren gleich. Zwar führt sie den Gedanken nicht weiter aus, doch ist durchaus ein Trend dahingehend erkennbar, zuhause am Sofa sitzend und via Smartphone, Tablet oder Laptop zu kommunizieren, anstatt auszugehen und Freunde zu treffen. Doch wie kommunikativ und sozial ist zwischenmenschlicher Kontakt ohne das Gesicht des anderen zu sehen und häufig auch ohne dessen Stimme zu hören? Vielleicht ist der heutige Mensch wirklich nah dran, auch ohne das Verschwinden aller Menschen in Isolation zu leben. Vielleicht liegt der Mangel einer Erklärung des Verschwindens der Menschen daran, dass sie gar nicht wirklich verschwunden sind, sondern einfach alle bereits so einsam, isoliert und für sich sind, dass sie niemanden mehr wahrnehmen können. Der Roman spielt stark mit dieser philosophischen und hypothetischen Ebene.

Weiters wird das Konsumverhalten der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts kritisiert. Radisch schreibt dazu in ihrem Artikel „Das Konsumparadies hat weiterhin 24 Stunden geöffnet. [...] Wozu?“⁴⁸⁷ Ständig geöffnete Supermärkte mit vielfältigem Angebot vereinfachen Jonas Leben vom praktischen Standpunkt aus gewaltig und spiegeln ebenfalls den konsumgeilen Menschen einer stark industrialisierten Gesellschaft wider, dem jederzeit alles zugänglich gemacht wird. Die Frage – Wozu – zeigt aber, dass in Ausnahmesituationen, wie der von Jonas, auch der materielle Überfluss nichts mehr nützt. Jonas und auch der Mann bei Schmidt sowie die Frau bei Haushofer haben keinen Bedarf an Konsumgütern, da sie nicht über das Ausbleiben eines Gegenübers hinweghelfen.⁴⁸⁸ Die Botschaft dahinter ist eindeutig; materielle Güter sind Luxus, die nichts mit der Befriedigung grundlegender Bedürfnisse zu tun haben, weshalb sie nur dann unentbehrlich erscheinen, wenn auf existentieller Ebene alles in Ordnung ist. Soziale Netzwerke, Computer und Handys scheinen das Leben und die Kommunikation zu erleichtern, wenn es aber niemanden mehr zum Kommunizieren gibt, helfen all diese Mittel und Medien auch nicht weiter.

Im Allgemeinen malt der Roman ein erschreckend reales Bild der Gesellschaft des aktuellen Jahrtausends, das von Gegensätzen wie Leere und Liebe, Ausweglosigkeit und Ohnmacht sowie Mitteilungssucht und Kommunikationsreduktion gekennzeichnet ist.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Radisch: Die Welt ist leer.

⁴⁸⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁸⁹ Vgl. Holzner: Thomas Glavinics Endzeitroman, S. 223

6. Vergleich

In diesem letzten Kapitel sollen nun die Romane zusammengeführt und verglichen werden. Innerhalb der Einzelanalysen wurden zwar bereits einige Vergleiche angestellt, im Folgenden soll dies aber noch konkreter und komprimierter geschehen. Dabei werde ich zwar nicht mit einzelnen Unterkapiteln arbeiten, aber doch der Gliederung der Arbeit hinsichtlich der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Analysepunkten folgen. Es soll gezeigt werden, wie ähnlich oder unterschiedlich die sprachliche, inhaltliche und erzähltheoretische Realisierung der drei Werke ist, wie sehr die drei letzten Menschen aneinander angelehnt sind und was für eine Rolle der soziohistorische Kontext schließlich wirklich spielt.

Schwarze Spiegel (1951) und *Die Wand* (1963) stammen aus einer ähnlichen historischen Periode. Sowohl Haushofer als auch Schmidt haben ein von Nachkriegszeit, kaltem Krieg und Aufrüstung geprägtes Gesellschafts- und Kulturverständnis, weshalb sie von einer ähnlichen Katastrophe ausgehen. In *Schwarze Spiegel* wird die Atomkatastrophe im Zuge des dritten Weltkriegs klar beim Namen genannt, während die Frau hinter der Wand, die eigentlich nichts über den Ursprung der Katastrophe weiß, ebenfalls eine Atomkatastrophe vermutet. Zurückzuführen ist das beide Male auf den Alltag des Kalten Krieges. Die Menschheit ist in beiden Werken eindeutig selbst für ihren Untergang verantwortlich und wird stark kritisiert. In beiden Endzeitvisionen wird die Natur weiters zum offensichtlichen „Gegenspieler der zerstörten Zivilisation“⁴⁹⁰. Die Natur holt sich im Verlauf der Zeit zurück, was ihr gehört und wird sowohl als Lebensraum als auch als Gefährte positiv gezeichnet. Die Rolle der Natur ist jedoch unterschiedlich, während sie für die Frau in *Die Wand* Lebens- und Nahrungsraum sowie Spiegelfläche ist, wird sie in *Schwarze Spiegel* zur Gespielin des Protagonisten erotisiert. Die Stadt wird dagegen sowohl in *Schwarze Spiegel* als auch in *Die Wand* als ein Ort des Todes und der wahrhaftigen Einsamkeit verstanden. Bei seinem Ausflug nach Hamburg findet der Mann nur Tote und zerstörte Häuser, während die Wälder und Wiesen in voller Blüte stehen. Auch die Frau verweist darauf, dass sie sich in der Stadt immer fürchtete, während sie im Wald nie Angst hatte. Diese Theorie bestätigend und doch ganz anders realisiert ist *Die Arbeit der Nacht*. Der Protagonist Jonas bleibt allein in der Großstadt zurück und hat im Gegensatz zu den anderen beiden Protagonisten furchtbare Angst vor der wilden Natur. Er ist weiter derjenige, der sein einsames Dasein am unglücklichsten fristet und in der Folge als einziger stirbt. Offensichtlich spielt die Natur hinsichtlich des Überlebens also eine wichtige Rolle. Schmidt und Haushofers Protagonisten überleben relativ gut mit und in der

⁴⁹⁰ Guntermann: Rückzug als Kritik, S. 77

Natur, Glavinics Protagonist überlebt nicht ohne Natur.⁴⁹¹ Für Jonas wird insofern eine Ausgangssituation gewählt, die, die literarischen Vorgänger betrachtend, wenig erfolgsversprechend ist. Ein Grund hierfür ist ebenfalls der soziohistorische Kontext. Der Großstadtbewohner des 21. Jahrhundert scheint zwar abhängig von Kommunikationsmitteln und -medien, ist aber trotzdem oder gerade deswegen isoliert von seinem „echten“ Umfeld und wirklich allein. Industrialisierung und Technisierung fallen bereits in die 50er und 60er Jahre, werden aber in *Schwarze Spiegel* und *Die Wand* gleichermaßen kritisiert und den modernen Objekten wird keine Beachtung geschenkt. Der Mercedes in *Die Wand* wird beispielsweise zum Brutplatz verschiedener Tiere. Im neuen Jahrtausend dagegen ist eine Welt ohne Technik nicht mehr vorstellbar, weshalb auch Jonas nicht in der Natur aufgehen und glücklich werden kann. Bezeichnend ist hierfür schon das Verhalten der Protagonisten nach dem Aufstehen. Während die Frau zunächst ihre Tiere versorgt und der Mann in den Wald geht, wirft Jonas erst einmal einen Blick auf sein Handy und dreht Fernseher und Laptop auf. Da es für Jonas, der allgemein für den modernen, westlichen Großstadtbewohner steht, aber eben nicht möglich ist dieses Verhalten abzulegen und sich auf ein neues, viel rudimentäreres Leben einzulassen, muss er mit der „zivilisierten“ Welt untergehen. In allen drei Werken findet sich also eine starke Kritik am Verhalten der Menschen, nur ist die Art der Kritik vom soziohistorischen Geschehen zum Schreibzeitpunkt abhängig. Schon hier wird deutlich, was sich auch an verschiedenen anderen Punkten noch zeigen wird, dass nämlich die Stimmung der Zeit für die Ausgestaltung des Themas ausschlaggebend ist.

Doch auch wenn die Natur eindeutige Bedingung des Überlebens ist, ist sie nicht der *locus amoenus*, der sie zeitweise zu sein scheint. In allen Fällen wird die Naturidylle früher oder später enttäuscht. Die Hütte im Wald in *Schwarze Spiegel* scheint der perfekte Ort zu sein und mit dem Eintreffen Lisas wirkt es geradezu so, als könnte sich dort der paradiesische Akt zwischen Mann und Frau wiederholen. Als Lisa jedoch entscheidet zu gehen, wird diese Idee enttäuscht und der Mann fühlt sich in seinem Heim erstmals wirklich einsam. Bei der Frau hinter der Wand wird die Idylle der Alm nicht nur enttäuscht, sondern ihre Symbolik sogar ins Gegenteil verkehrt. Der ruhige Platz außerhalb der Zeit, auf dem es zunächst keine Probleme zu geben scheint, wird zu einem Ort des Mordens und des Todes. Bei Glavinic wird die Idylle dagegen bereits enttarnt, bevor sich noch ein Gefühl von Leichtigkeit, Entspannung und Schönheit durchsetzen kann. Sowohl im Prater als auch am Mondsee erlebt Jonas kurze Momente des Friedens in der Natur, sofort jedoch werden diese von Alpträumen, schlechtem Wetter und Momenten der Angst überlagert.

⁴⁹¹ Vgl. Hempen: Ungezähmte Natur, S. 293

Am härtesten trifft der Verlust des *locus amoenus* die Frau, die nicht nur zwei ihrer Gefährten verliert, sondern auch einen Teil ihres Gebiets. Im Gegensatz zu den beiden Männern, die sich frei bewegen können und auf keine Grenzen stoßen, ist das Gebiet der Frau einerseits durch ihre Aufgaben und Pflichten im Jagdhaus und andererseits durch die Wand stark limitiert. Freiheit ist also sowohl im buchstäblichen Sinne als auch im Sinne Stirners unmöglich. Weder kann sie sich frei bewegen noch gänzlich egoistisch agieren. Sowohl Jonas als auch der Protagonist in *Schwarze Spiegel* haben und nutzen diese völlige Freiheit zeitweise, etwa wenn sich der Mann nackt mitten auf die Straße legt oder Jonas mit dem Auto in einen Supermarkt fährt und lärmend Türe und Einrichtung zerstört. Das Ausnutzen der Freiheit, die das Leben in Einsamkeit bietet, kann insofern keiner bestimmten historischen Zeit zugeordnet werden, sondern könnte eher auf das Geschlecht zurückgeführt werden. Die Frau ist aber nicht unglücklich über ihre begrenzten Möglichkeiten und Jonas kann mit der Regellosigkeit nicht umgehen. Einzig der Mann in *Schwarze Spiegel* scheint seine Möglichkeiten frei auszuschöpfen.

Neben dem Umgang mit Freiheit unterscheiden sich die letzten Menschen aber noch in diversen anderen Punkten. Kennzeichnend sind dabei immer die fehlenden Beziehungen, wegen derer die Einsamkeit erst wirklich einsam erscheint. Gemeinsam ist den drei Protagonisten, dass sie sich paradoxerweise davor fürchten, jemand anderem zu begegnen. In Konsequenz bewaffnen sie sich. Auch hier zeigt sich der Entstehungszeitpunkt. Während sich Haushofers Frau und Schmidts Mann mit einem Gewehr oder Messer bewaffnen, um zu jagen und sich notfalls verteidigen zu können, entscheidet sich Jonas für eine Pumpgun. Die Waffe dient ihm nicht vorrangig zur Verteidigung, sondern zur mutwilligen und sinnlosen Zerstörung. Sie ist nicht nur Ausdruck von Macht und Männlichkeit, sondern auch einer modernen, kapitalistischen Gesellschaft.

Zwar fürchten sie die Begegnung mit einem Anderen, gleichzeitig spielen aber Beziehungen und Dialoge eine sehr große Rolle. Der Mensch muss kommunizieren, was in den Werken auf verschiedensten Wegen geschieht. Einerseits findet sich schriftliche Kommunikation, auf die später näher eingegangen wird, und andererseits mündliche - zwischenmenschliche, wenn möglich. Die Frau hinter der Wand scheint es hierbei am „einfachsten“ zu haben, da sie als Gegenüber immer noch ihre Tiere hat, mit denen sie sprechen kann, zwar antworten diese nicht, doch vereinfacht auch das ihre Beziehung. Da es bei Glavinic gar kein lebendiges Gegenüber mehr gibt, muss Jonas andere Lösungen finden, um eine Konversation zu gestalten. Als einzige Ausnahme kommt es bei Schmidt zu einem echten Gespräch zwischen zwei realen und lebendigen Menschen. Bei Haushofer tritt zwar eine zweite Person auf, diese

wird aber noch bevor ein Gespräch entstehen könnte, umgebracht, womit die Frau bewusst ihre letzte Möglichkeit auf ein menschliches Gegenüber ausschaltet. Bei Schmidt wird die Möglichkeit auf einen Fortbestand der Menschheit und in Folge auch der Kommunikation nicht durch eine Handlung des Protagonisten, sondern durch die Entscheidung von Lisa beendet. Somit stehen die Protagonisten der *Wand* und *Schwarze Spiegel* am Ende erneut alleine da, ohne jedoch dieselben Erfahrungen gemacht zu haben. Das Zusammentreffen mit dem Eindringling hat nur Schmerz und Tod bereitet, was der Protagonistin bestätigt, wie schlecht und unberechenbar die Menschen sind und dass die Natur ohne sie besser dran ist. Der Mann in *Schwarze Spiegel* war sich seiner Einsamkeit dagegen vor dem Zusammentreffen mit Lisa sicherer. Nach ihrem Abgang stellt er eher resignierend fest, als letzter Mensch zurückgeblieben zu sein, was die Endstimmung negativ färbt. Bei Haushofer ist die Grundstimmung zum Schluss zwar von Trauer, doch auch von Hoffnung und Zuversicht geprägt. *Die Arbeit der Nacht* unterscheidet sich auch hier deutlich von den anderen beiden Werken. Als Einziger trifft Jonas niemals auf einen weiteren Überlebenden, womit auch die Form und der Ausgang eines solchen Treffens im 21. Jahrhundert ungewiss bleiben. Vielleicht ist der gegenwärtige Mensch aus Prinzip so einsam, dass eine Begegnung ausgeschlossen ist. Wen Jonas dafür trifft, ist seine zweite Seite, den Schläfer. So gesehen gibt es eine Art von Interaktion zwischen ihm und einem Gegenüber, das jedoch er und doch wieder nicht er ist. Während also Haushofer und Schmidt die Treffen der letzten Überlebenden komplett unterschiedlich gestalten, probiert Glavinic ein solches Treffen gar nicht aus, sondern lässt den Protagonisten sich selbst kennenlernen. Ähnlich der Begegnung in *Die Wand* enden auch die wiederholten Treffen mit dem Schläfer tödlich. Aus Angst vor dem gänzlichen Identitätsverlust begeht Jonas schließlich Selbstmord.

Interessant sind auch alle anderen Beziehungen, die für die Entwicklung der Romane eine Rolle spielen. In *Schwarze Spiegel* sind die Beziehungen auf Lisa beschränkt, die Frau hinter der Wand aber baut keine Beziehung zu dem Mann auf, der nur einen Eindringling in ihre Welt darstellt. Stattdessen führt sie starke Beziehungen zu ihren Tieren. Vor allem Luchs wird mehr als nur ihr Hund, er wird zu ihrem Vertrauten, ihrem Partner. Und genau das ist es, was die Frau rettet, die Liebe zu und von ihren Tieren. Sie weiß, sie wird erst dann aufhören zu lieben, wenn es kein lebendiges Geschöpf mehr gibt, das sie lieben könnte. Dieses Szenario findet sich wiederum in *Die Arbeit der Nacht*. Im Leben von Jonas gibt es nichts Lebendiges mehr, das er lieben könnte. In der Folge bringt er sich selbst um. Trotzdem ist es nicht richtig, dass Jonas nichts mehr liebt. Er lebt die letzten sechs Wochen seines Lebens in der Erinnerung an seine Freundin Marie, die er mehr als alles andere liebt. Auch um wieder mit

ihr vereint zu sein, springt er schließlich vom Stephansdom, wodurch auch in *Die Arbeit der Nacht*, wie in *Die Wand*, das Schlussbild positiv gefärbt ist, wenn auch erneut vor dem Hintergrund des Todes. In allen drei Romanen spielt das Thema Liebe eine Rolle, doch auch hier muss gerade hinsichtlich der Art von Liebe differenziert werden. *Schwarze Spiegel* ist das einzige der drei Werke, in dem Liebe mit Sex verbunden wird. Der Protagonist gibt zu, schon bei der ersten Begegnung mit Lisa, daran gedacht zu haben, sie zu vergewaltigen, später schlafen sie auch miteinander und selbst die Natur wird ihm, in Ermangelung eines weiblichen Gegenübers, zur erotischen Gefährtin. Für Jonas spielt Sex auch in den Erinnerungen an seine Freundin nie eine Rolle und Marlen Haushofer greift Sexualität nur im Sinne von Fortpflanzung, nicht aber im Sinne von Lust oder körperlicher Befriedigung auf. Ganz im Gegenteil scheinen die Beziehungen zwischen der Frau und ihren Tieren auch deshalb so gut zu funktionieren, weil die sexuelle Komponente ihrer Liebe entfällt. Auch mit den Themen Beziehungen und Liebe gehen die Autoren also ganz verschiedenartig um.

Auch Erinnerungen sind ein essentielles Thema, dem in den vorliegenden drei Werken aber ganz unterschiedliche Bedeutung beigemessen wird. Wieder stehen sich hier *Die Wand* und *Schwarze Spiegel* näher als *Die Arbeit der Nacht*. Die Protagonistin der Wand will ihre Vergangenheit vergessen. Sie hat kein Interesse daran, sich an ihr vergangenes Leben zu erinnern, auch weil es nichts gibt, was sie daran wirklich vermisst, nicht einmal ihre Töchter, die ihr, wie sie schreibt, schon viel zu lange fremd gewesen sind. Da ihr aktuelles Ich nichts mehr mit ihrem vergangenen zu tun hat, benötigt sie auch keinen Namen mehr, weshalb sie diesen nie aufschreibt. Auch der Mann in *Schwarze Spiegel* nennt weder seinen Namen noch erzählt er von seinem Privatleben vor der Bombenkatastrophe. Trotzdem sind Erinnerungen nicht so verpönt und unerwünscht, wie sie in *Die Wand* erscheinen. In *Schwarze Spiegel* ist es ganz einfach so, dass die postapokalyptische Situation bereits seit fünf Jahren besteht und alles davor bereits in Vergessenheit gerät und keinen Nutzen oder Bedeutung mehr hat. Der Leser erfährt vom früheren Leben des Erzählers nur, was dieser in seinen Memoiren, die er auf Wunsch von Lisa schreibt, festhält. Den großen Unterschied stellt wieder Jonas dar, der in einer Welt von Erinnerungen wandelt, wie bereits in der Einzelanalyse ausführlich dargelegt wurde. Als Einziger vermisst er die Welt vor der Katastrophe und flüchtet deswegen in Erinnerungen an seine Freunde und Familie. Auch das könnte auf den historischen Kontext zurückzuführen sein. Glavinic schreibt im Unterschied zu Haushofer und Schmidt in einer Zeit langwährenden Friedens, in der die Angst vor dem Weltuntergang bei weitem nicht so präsent und aktuell ist wie zu Zeiten des Kalten Krieges. Insofern ist es auch nachvollziehbar, dass sich Schmidts und Haushofers Protagonisten nicht erinnern wollen, da die Zeit vor deren

Katastrophe vom Krieg geprägt war. Der Fakt, dass die Apokalypse zu Jonas Lebzeiten jedoch so unwahrscheinlich scheint, macht es für ihn noch schwieriger sich mit seiner Situation abzufinden. Er ist auch der Einzige, der wirklich gar keine Ahnung hat, wo die Menschheit abgeblieben sein könnte, weshalb bei Glavinic auch immer wieder die Frage nach der Existenz gestellt wird. Jonas fragt sich, wer er ist, wenn es niemanden mehr gibt, von dem er sich abgrenzen, unterscheiden oder dem er ähneln könnte. Auch die Frau hinter der Wand thematisiert in gewisser Weise ihre Identität, wenn sie beschließt ihren Namen zu vergessen und sich einem Baum näher als einer Frau fühlt. In Schwarze Spiegel werden solche Gedankengänge nicht weiter ausgeführt, hier ist auch namenlos klar, wer der Protagonist ist – *Robinson mit zwei Flinten* und *Der letzte Mensch*. Die Identität des Mannes wird vor allem über intertextuelle Referenzen und Zuschreibungen bestimmt.

Die Frau hinter der Wand und der Mann in Schwarze Spiegel thematisieren all diese Fragen auch schriftlich. Schmidts Protagonist schreibt Tagebuch. Das Tagebuch ersetzt normalerweise einen engen Vertrauten und wird im Privaten geführt. Weiters steckt es voller Geheimnisse und ist nicht zur Fremdlektüre bestimmt, womit es auch die einzige sinnvolle Textform in der Situation der Protagonisten darstellt. Die Frau hinter der Wand schreibt dagegen einen Bericht, eine Textsorte, deren Lektüre für andere bestimmt ist, was in ihrer Situation per se absurd ist. Gemeinsam ist hier wieder Schmidts Mann und Haushofers Frau, dass sie ihr Schreiben reflektieren und thematisieren. Der namenlosen Frau ist bewusst, dass niemand mehr ihre Aufzeichnungen finden wird, trotzdem schreibt sie ihre Erlebnisse auf. Grund dafür ist, dass sie Angst hat, während der langen, dunklen und arbeitsarmen Wintermonate verrückt zu werden. Sie thematisiert also auch den Grund für ihr Schreiben - es beschäftigt sie und ordnet ein wenig ihre Gedanken. Der Mann bei Schmidt fragt sich nur einmal, warum er überhaupt noch Tagebuch führt, gibt oder findet aber keine Antwort darauf. Jonas Schreiben ist dagegen ein ganz anderes. Er beschreibt nicht seine Erlebnisse, sondern hinterlässt Botschaften, für den Fall doch nicht der einzige Überlebende zu sein. Als ihm klar ist, dass er auf niemanden mehr treffen wird, hinterlässt er die Zettel nur noch, um sich selbst zu versichern, an diesem oder jenem Ort gewesen zu sein. Die Selbstversicherung wird wie so vieles in *Die Arbeit der Nacht* nicht explizit angesprochen, sondern ist nur zwischen den Zeilen lesbar. Trotzdem ist alles Schreiben Jonas' an jemand anderen gerichtet und zur Lektüre bestimmt. Es hat mit dem erzählenden und reflektierenden Schreiben, dem sich die Frau und der Mann bedienen, nichts zu tun. Als Jonas' „Tagebuch“ können unter Umständen die filmischen Aufzeichnungen seiner nächtlichen Aktivitäten bezeichnet werden. Auch die Tätigkeit des Schreibens beziehungsweise Aufzeichnens, die zwar in allen drei Romanen

aufgegriffen wird, hat immer einen anderen Ursprung und Nutzen. Auch hier lassen sich also Unterschiede festmachen.

Das Schreiben der Protagonisten führt zum nächsten Punkt, der Perspektive, die bei Schmidt und Haushofer wieder sehr ähnlich, bei Glavinic jedoch ganz anders ist. Die beiden namenlosen Protagonisten erzählen ihre eigene Geschichte, was in einer menschenleeren Welt auch die einzig „realistische“ Erzählform ist. Sie bedienen sich der ersten Person und erzählen so ihre persönlichen Eindrücke. Besonders in *Schwarze Spiegel* hat sich gezeigt, dass der Protagonist nur das niederschreibt, was ihm als wichtig erscheint, was ebenfalls ein Charakteristikum des Tagebuchs ist. In *Die Arbeit der Nacht* wird dagegen aus der dritten Person erzählt, wobei die möglichen Gründe und Erklärungen dafür in der Einzelanalyse bereits zur Genüge gegeben wurden. Fakt ist, dass Glavinic hier einen gänzlich anderen Weg einschlägt als seine beiden Vorgänger. Zur sprachlichen Gestaltung ist zu sagen, dass hier, sofern überhaupt Ähnlichkeiten festgemacht werden können, sowohl *Schwarze Spiegel* und *Die Arbeit der Nacht* als auch *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* in Verbindung stehen. Haushofers Roman fällt hier historisch gesehen aus den Bahnen, was von ihren Zeitgenossen, wie gezeigt wurde, häufig kritisiert wurde. Die deutschsprachige Literatur der 60er und 70er Jahre zeichnete sich durch experimentellen Sprachgebrauch aus, während *Die Wand* in fast langweilig korrektem und angemessenem Deutsch gehalten ist. Gemeinsam haben *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* den einfachen und praktischen Sprachgebrauch. Die Worte derer, die die beiden Autoren bedienen, drücken das aus, was gerade geschieht. Auch das hohe Aufkommen von Personalpronomina der ersten beziehungsweise dritten Person ist den beiden Roman gleich und auffällig. Unterscheiden lassen sie sich aber hinsichtlich der Komplexität und Vollständigkeit der Sätze. Während bei Glavinic vor allem kurze Hauptsätze und häufig sogar nur Ellipsen vorkommen, bedient sich Haushofer eines Deutschs ohne Auslassungen und Reduktionen. Auch im Ausdrücken von Gefühlen finden sich große Unterschiede. Während die Frau in ihrem Bericht ihre Gefühle beschreibt, werden diese in *Die Arbeit der Nacht* durch Jonas' Handlungen ausgedrückt. Das vorherrschende Gefühl ist dabei aber in beiden Fällen die Angst.

Die Sprache in *Schwarze Spiegel* ist dagegen sehr experimentell und dient häufig als Mittel, den Intellekt des Protagonisten zu verdeutlichen. Ähnlich sind sich *Die Arbeit der Nacht* und *Schwarze Spiegel* insofern, als beide auch die Form des Textes als Teil der Kommunikation nutzen. Bei Schmidt wird mit einigen Satzzeichen oft mehr ausgedrückt als mit ganzen Sätzen und Glavinics Text ähnelt zeitweise mehr Bildgedichten als einem Roman. Beide Male transportiert die Form des Geschriebenen zusätzlichen Inhalt. Weiters macht sich in beiden

Texten auch der historische Kontext bemerkbar. Was Haushofer an sprachlicher Kreativität und Besonderheit fehlt, hat Schmidt in zehnfacher Ausführung. Mit seinem experimentellen Schreibstil antizipiert er bereits die Mode der 60er und 70er Jahre, während die kurze und prägnante Sprache, derer sich Glavinic bedient, teilweise gerade wegen der vielen Auslassungen und der Wortstellung, die oft dem mündlichen Sprachgebrauch entspricht, an Chatsprache erinnert. Somit zeigt sich in den beiden Roman auch sprachlich der Entstehungszeitpunkt.

Ein letzter essentieller Punkt, der im Vergleich nicht fehlen darf und sowohl die Situation als auch die Figuren und den historischen Kontext betrifft und somit drei der vier großen Themenkreise in sich vereint, ist das physische Überleben, basierend auf der Nahrungsbeschaffung und -einnahme. Hier lassen sich ebenfalls große Unterschiede ausmachen. Die beiden Männer scheinen Glückspilze zu sein, da sie sich um Nahrungsbeschaffung keine Sorgen zu machen brauchen. Schmidts Protagonist stößt zu Beginn des Romans durch Zufall auf ein ehemaliges englisches Versorgungslager aus Kriegszeiten, in dem er noch genießbare Nahrung findet, was unter anderem zu seiner Entscheidung beiträgt, sich dort niederzulassen. Auch Konservendosen mit langhaltbarem Inhalt finden sich bei ihm zuhause und ermöglichen ihm ein passables Leben. Nur zwei Mal ist von der konkreten Nahrungsaufnahme die Rede und zwar als Lisa bereits bei ihm wohnt. Einmal bereiten die beiden letzten Menschen gemeinsam das Abendessen zu, wobei die Szene geradezu wie die Familienidylle der 50er Jahre wirkt. Ein anderes Mal schwelgen sie in Erinnerungen über Makkaroni mit Käse, von denen ironischer Weise jedoch nur noch die Instantvariante aus der Dose zubereitet werden kann. Auch hier zeigt sich der historische Kontext. Mit dem Wirtschaftsboom und der Amerikanisierung der 50er Jahre kamen erstmals Fertigprodukte auf den Markt, die aber vom Protagonisten nur belächelt werden. Davon, wie sich der Mann alleine ernährt, schreibt er nicht, was zeigt, dass Mahlzeiten für ihn mit Gesellschaft zu tun haben. Mahlzeiten ohne Gesellschaft verlieren an Bedeutung und werden in seinem Tagebuch nicht erwähnt. Das zweite „Glückskind“, Jonas, bleibt im Konsumparadies Großstadt zurück, wo er jederzeit in einen Supermarkt oder ein Restaurant gehen kann, um sich mit Nahrung zu versorgen. Auch wenn er nur sechs Wochen überlebt, fänden sich sicher langhaltbare Lebensmittel, die auch in fünf bis zehn Jahren noch genießbar wären. Man sollte meinen, die Vorstellung in einen Supermarkt gehen und alles nehmen zu können, was man möchte, sei ebenfalls die Erfüllung eines Kindertraums, doch werden die Szenen der Nahrungsaufnahme in *Die Arbeit der Nacht* nicht sehr genießerisch und positiv beschrieben. Jonas isst vor allem Tiefgefrorenes und Fertignahrung, die er maximal in die

Mikrowelle schiebt, oder aber noch kalt verschlingt. Er isst häufig im Stehen und widmet den Mahlzeiten weder Zeit noch Aufmerksamkeit. Als er einmal groß aufkocht und eine Ente mit Beilagen zubereitet, muss er sich bereits übergeben, bevor er zu essen beginnt. Jonas Essverhalten spiegelt die aktuelle Gesellschaft wider und kritisiert diese gleichzeitig. Sich keine Zeit zum Essen und Kochen zu nehmen, alleine vor dem Fernseher oder im Stehen zu essen, sind typische Beispiele des Großstadtmenschen, der immer irgendwohin in Eile ist und für den Essen zweitrangig geworden ist. Gemeinsame Mahlzeiten in der Familie werden dabei immer seltener und unwichtiger, was ebenfalls zur Isolation beiträgt. Die beiden Male, in denen die Nahrungsaufnahme als etwas Positives und Besonderes dargestellt wird, sind Erinnerungen an gemeinsame Essen mit Marie. Auch hier zeigt sich also, dass das Speisen in Gesellschaft angenehmer und schöner ist. Beide Werke kritisieren insofern auf völlig unterschiedliche Weise erneut die aktuelle Gesellschaft und das Verhalten der Menschheit. Die Frau dagegen, bedingt durch ihre Situation des Abgetrennt-Seins von der restlichen Welt und damit auch von etwaigen Supermärkten und Versorgungslagern, muss komplett zur Selbstversorgerin werden. Sie lernt Landwirtschaft, baut Erdäpfel und Bohnen an, melkt Milch, erzeugt Butter und jagt, um auch ihren Fleischbedarf zu stillen. Sowohl die Nahrungsbeschaffung als auch die Nahrungsaufnahme stellen in ihrem Bericht zwei zentrale Themen dar. Sie isst meist gemeinsam mit ihren Tieren, von denen vor allem Luchs häufig dieselbe Mahlzeit wie sie selbst erhält. Die Frau führt ein sehr mühsames Leben hinsichtlich der Nahrungsbeschaffung, ist aber trotzdem die einzige, die das Essen zumindest meistens genießt. Als sie etwa einen Himbeerschlag entdeckt, schwebt sie bei dem süßen Genuss im siebten Himmel. Auch die hier geschilderte Form der Selbstversorgung kann hinsichtlich des historischen Kontextes gedeutet werden. Als Reaktion auf den übermäßigen Konsum und das Aufkommen von Fertigprodukten in den Jahren des wirtschaftlichen Booms imaginiert die Autorin hier eine „grüne“ Welt ohne Zusatzstoffe und Überfluss. Zwar lebt die Protagonistin kein einfaches, doch ein echtes, natürliches und selbst erarbeitetes Leben. Auch dieser Punkt ist ausschlaggebend dafür, dass das Werk vor allem in den 1980er Jahren wieder verstärkt gelesen wurde. In dieser Periode kam erstmals allgemein ökologisches Denken in Mode.

7. Fazit

Im Zuge dieses Vergleichs ist deutlich geworden, dass sich zwischen den Werken mehr Unterschiede als Gleichheiten finden lassen. Vermehrt treten Ähnlichkeiten zwischen den Werken *Die Wand* und *Schwarze Spiegel* auf, *Die Arbeit der Nacht* unterscheidet sich dagegen verstärkt von seinen beiden Vorgängern. Spannend ist an dieser Erkenntnis, dass gerade Glavinic wiederholt vorgeworfen wurde, von den anderen abgeschrieben zu haben.

In Wirklichkeit ist aber der einzige Punkt, in dem sich alle drei Werke sehr ähnlich sind, ihre Basis. Die Ausgangssituation ist in den drei Fällen dieselbe – ein letzter Überlebender einer Katastrophe bekannten oder unbekannten Ursprungs, der allein in einer menschenleeren Welt zurückbleibt. Die Ausgestaltungen der einzelnen Situationen der letzten Menschen unterscheiden sich aber, wie gezeigt wurde, in verschiedenen Punkten. In fast allen Fällen ist das zumindest unter anderem auf den soziohistorischen Kontext, vor dem die Werke entstanden sind, zurückzuführen. Das bestätigt auch meine Hypothese, dass der historische Kontext bei der Realisierung der Romane eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Ausgestaltung der Situation, also der Darstellung des Raums und der Existenzbedingungen der Protagonisten, spielt. Weiter konnte aber noch gezeigt werden, dass er auch Einfluss auf die Zeichnung der Figur, deren Beziehungen und sogar auf die sprachliche Gestaltung nimmt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Untersuchung dieser drei, auf den ersten Blick sehr ähnlichen Werke, durchaus ergiebig war, weil gezeigt werden konnte, dass sich bei einer genaueren Analyse deutliche Unterschiede finden lassen, was die allgemeine Forschungsfrage beantwortet. Auch meine Hypothese konnte bestätigt werden, da gezeigt wurde, dass der soziohistorische Kontext eine wichtige Rolle in den meisten Analysepunkten spielt. Allgemein wurde außerdem sichtbar, dass auch bei drei Texten, die dieselben literarischen Konzepte verbinden, noch lange nicht abgeschrieben wird. Da die Ausgangslage sehr ähnlich ist, ist klarerweise auch der Spielraum einigermaßen begrenzt, trotzdem lesen sich die drei Romane sowohl auf sprachlichem als auch auf inhaltlichem Niveau komplett verschieden.

Als ich vor einem Jahr mein Thema eingereicht habe, hatte ich noch keine Idee, wie umfangreich und ergiebig diese Auseinandersetzung sein würde. Ich hatte auch noch keine klare Vorstellung davon, wie viele verschiedene Ebenen der Romane ich würde analysieren müssen, um auf Ergebnisse zu stoßen. Doch genau das Zerlegen und immer wieder Lesen der Texte hat meine Neugierde weiter gesteigert und mich zu den vorliegenden Ergebnissen geführt.

8. Abstract

In meiner Diplomarbeit zum Thema „Drei letzte Menschen. Gedankenexperimente der deutschsprachigen Literatur nach 1945“ möchte ich die drei Werke *Schwarze Spiegel* (Arno Schmidt, 1951), *Die Wand* (Marlen Haushofer, 1963) und *Die Arbeit der Nacht* (Thomas Glavinic, 2006) hinsichtlich verschiedener Kriterien vergleichen und im Speziellen auf folgende Forschungsfrage eingehen: Inwiefern unterscheiden, beziehungsweise ähneln sich die drei Werke und welche Rolle spielt der historische Kontext bei ihrer Ausformung?

Die drei Romane sind Gedankenexperimente und haben dieselbe Ausgangslage, wobei jeweils die beiden Konzepte Einsamkeit und Apokalypse miteinander verbunden werden, weshalb zu Beginn kurz die Begriffe *Apokalypse* und *Gedankenexperiment* erklärt werden. Darauf folgt eine genaue Einzelanalyse der drei Werke. Alle Romane werden dabei hinsichtlich vier großer Kategorien analysiert: die Handlung, die Situation, in der sich der letzte Mensch befindet, die erzähltechnische Realisierung, mit Schwerpunkt auf der sprachlichen Umsetzung und der historische Kontext. Die Einzelanalysen machen dabei den Großteil der vorliegenden Arbeit aus und zeigen bereits erste Gleichheiten und Unterschiede der Werke. Wichtige Themen, die sich in allen Werken finden, aber verschiedenartig realisiert werden, sind etwa Beziehungen, die Natur und das Umgehen mit der Einsamkeit. Der Protagonist in *Schwarze Spiegel* gibt sich sehr zufrieden mit seiner einsamen Situation, blüht in der regenerierten Natur scheinbar auf und trifft schließlich auf die letzte Frau, wodurch die paradiesische Einigung von Mann und Frau für kurze Zeit möglich scheint. Die Protagonistin in *Die Wand* hingegen erschießt den einzigen anderen menschlichen Überlebenden, bevor sie noch ein Wort wechseln können, da dieser in ihrer neuen Welt nur einen Eindringling darstellt. Auch sie findet sich in dem Leben in Einsamkeit und in der Natur gut zurecht, wenn es auch ein mühsames und anstrengendes Leben ist. Ganz anders Jonas, der Protagonist der *Arbeit der Nacht*, der nie auf einen anderen Überlebenden trifft und sein einsames Leben in der Großstadt fristet. In Ermangelung eines Gegenübers, das er sich viel mehr als die anderen beiden herbeisehnt, wird er sich selbst zum Gegenspieler. Diese Persönlichkeitsspaltung und der damit hergehende Ich-Verlust führen dazu, dass Jonas auch der einzige der drei ist, der das Leben in Einsamkeit nicht überlebt.

Genauer herausgearbeitet sind die Gleichheiten und Unterschiede in dem Vergleichskapitel, das sich im Anschluss an die Einzelanalysen findet und die drei Werke zusammenführt. Darin wird auch nochmals verstärkt auf die Bedeutung des historischen Kontextes eingegangen.

9. Bibliographie

9.1. Primärtexte

Haushofer, Marlen: Die Wand. München: dtv 1992.

Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. München: dtv 2013.

Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

9.2. Sekundärtexte

9.2.1. Einzelwerke

Boerner, Peter: Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969.

Gnüg, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart: Reclam 1999.

Hagestedt, Lutz und Kischel, André: Herr der Welt. Kommentiertes Handbuch zu Arno Schmidts "Schwarze Spiegel". München: Belleville 2009.

Hinrichs, Boy: Utopische Prosa als längeres Gedankenspiel. Untersuchungen zu Arno Schmidts Theorie der modernen Literatur und ihrer Konkretisierung in "Schwarze Spiegel", "Die Gelehrtenrepublik" und "Kaff auch Mare Crisium". Tübingen: Niemeyer 1986.

Kaiser, Gina: „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“: Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“ und Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2011.

Malchow, Barbara: Schärfste Wortkonzentrate. Untersuchungen zum Sprachstil Arno Schmidts. München: Edition text + kritik 1980.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck (8. Auflage) 2009.

Meyer, Udo: Arno Schmidt Nobodaddy's Kinder. Studien zur Erzähltechnik. Münster u.a.: Waxmann 1989.

Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler 1989.

Preußner, Ulrike: Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts "Nobodaddy's Kinder". Bielefeld: Aisthesis 2007.

Seidel, Sabine: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Dissertation an der phil. Fakultät der Universität Passau 2005.

Strigl, Daniela: „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“. Marlen Haushofer – die Biographie. Berlin: List Taschenbuch im Ullstein Verlag 2008.

Stuhlfauth, Mara: Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. Würzburg: Ergon-Verlag 2011.

Torke, Celia: Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: V&R unipress 2011.

Weisman, Alan: Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde. München: Piper 2007.

9.2.2. Sammelbände

Bunzel, Wolfgang: „Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben“ Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 103 – 119.

Dotzler, Bernhard: Dr. Szilard oder Wie man lernte die Apokalypse zu denken. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 145 – 160.

Duden, Anne (Hrsg.): "Oder war da manchmal noch etwas anderes?" Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1986.

Dunker, Axel: Im Wacholderring oder »Der nächste Fußpfad in Richtung Arkadien«. Arno Schmidts Erzählung »Schwarze Spiegel« als Idylle. In: Weninger, Robert (Hrsg.): *Wiederholte Spiegelungen. Elf Aufsätze zum Werk Arno Schmidts*. München: Edition text + kritik 2003, S. 99 – 115.

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1992, S. 34 – 46.

Gnüg, Hiltrude und Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998.

Holzner, Birgit: Thomas Glavinics Endzeitroman *DIE ARBEIT DER NACHT*. In: Krones, Susanne und Zemanek, Evi: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: [transcript] 2008, S. 215 – 224.

Horn, Eva: War Games. Der Kalte Krieg als Gedankenexperiment. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 310 – 328.

Kaukoreit, Volker und Brandtner, Andreas (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente zu: Marlen Haushofer: Die Wand. Stuttgart: Reclam 2012.

Kersten, Joachim (Hrsg.): Arno Schmidt in Hamburg. Hamburg: Hoffmann und Campe 2011.

Laumont, Christof: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorische Realismus. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 137 – 154.

Ossberger, Ingrid: Unsichtbare Wände. Zu den Romanen von Marlen Haushofer. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hrsg.): Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Szeged: JATE 1993, S. 279 – 286.

Pfaller, Robert: Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. In: Macho, Thomas und Wunschel, Annette (Hrsg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 265 – 286.

Polt-Heinzl, Evelyne: Marlen Haushofers Roman Die Wand im Fassungsvergleich. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 59 – 77.

Ruppert, Uta [Hrsg.]: Lokal bewegen – global verhandeln. Internationale Politik und Geschlecht. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag 1998.

Schlöndorff, Leopold: Die mögliche Welt des *Anderen*. Das Ende und der Andere in (post-) apokalyptischen Narrativen bei Arno Schmidt und Ferdinand Grautoff. In: Wieser, Veronika et al. (Hrsg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie 2013, S. 313 – 325.

Schmidjell, Christine: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 41 – 58.

Strigl, Daniela: Diesseits der „Wand“ – Schreckensort oder Utopie? Die fabelhafte Welt der Marlen Haushofer. In: Kastberger, Klaus und Neumann, Kurt (Hrsg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Zsolnay 2013, S. 207 – 217.

Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke 2000, S. 121 – 136.

Vollmer, Hartmut: Das vertriebene und das flüchtende Ich. Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts. In: Schardt, Michael M. (Hrsg.): Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 89 – 108.

Walser, Martin: Arno Schmidts Sprache. In: Drews, Jörg und Bock, Hans-Michael: Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts. München: Edition text + kritik 1974, S. 16 – 21.

Weise, Günter: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. In: Klein, Josef (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenberg-Verlag 1997, S. 39 – 48.

9.2.3. Periodika

Abraham, Ulf: Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35 (1986), H. 1/2, S. 52 – 83.

Doll, Jürgen: Gehirntiere und Schreckensmänner. Intellektuelle Überlegenheit und Aggressivität im Frühwerk Arno Schmidts. In: Germanica 49 (2011), H. 2, S. 121 – 133.

Fleischanderl, Karin: In finsterer Unschuld. Marlen Haushofer gegen den Strich gelesen. In: Literatur und Kritik, Jg. 37 (2003), H.1, S. 46 – 57.

Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35 (1986), H. 1/2, S. 35-51.

Guntermann, Georg: Der Rückzug als Kritik. Schwarze Spiegel als literarisches Zeitdokument. In: Zettelkasten. Jahrbuch der GESELLSCHAFT DER ARNO-SCHMIDT-LESER 11 (1992), S. 61 – 105.

Habermann, Klaus: Zeichen an der *Wand*. Marlen Haushofers Roman und seine Leser. In: *Germanica* 13 (1993), S. 147 – 162.

Hempfen, Daniela: Wolfsvieh, Flügelbär und König Etzels Grab...: Ungezähmte Natur als falscher *locus terribilis* in Thomas Glavinic Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht*. In: *Neophilologus* 95 (2011), S. 291 – 303.

Hillebrandt, Claudia und Poppe, Sandra: ANGST-LEKTÜRE. Emotionsdarstellung und – evokation in Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 131 (2012), Sonderheft, S. 225 – 247.

Hinrichs, Boy: Nobodaddy's Kinder. Die Trilogie: ‚Schwarze schmierige Wurzel‘, ‚giftgrüner Natternstengel‘, ‚prahlende Blume(nbüches)‘. In: *Zettelkasten. Jahrbuch der GESELLSCHAFT DER ARNO-SCHMIDT-LESER* 11 (1992), S. 54 – 60.

Müller-Funk, Wolfgang: Nach der Postmoderne: Thomas Glavinic apokalyptischer Roman *Die Arbeit der Nacht*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Jg. 9 (2010), S. 13 – 35.

Rathjen, Friedhelm: Schwarze Spiegel oder Leben in Wäldern. In: *Zettelkasten. Jahrbuch der GESELLSCHAFT DER ARNO-SCHMIDT-LESER* 19 (2000), S. 131 – 182.

Schmidt, Ricarda: Frauenphantasien über Frauen und Natur. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), S. 168 – 183.

Strigl, Daniela: „Die Wand“ (1963) – Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. Vortrag bei: Das Verbindende der Kulturen, INST Konferenz, Konferenzzentrum Wien, November 2003. Publikation als CD-Rom, hrsg. von Herbert Arlt.

Strigl, Daniela: Nach Strich und Faden. Keine Pflichtverteidigung. In: *Literatur und Kritik*, Jg. 37 (2003), H.1, S. 58 – 66.

Zbytovsky, Stepan: Der Mensch im Katastrophenuniversum. Zum Verhältnis von Historie, Naturgeschichte und Poetik im Frühwerk Arno Schmidts. In: *Ecozon@* 3 (2012), H. 1, S. 61 – 74.

9.2.4. Internet

Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman „Die Arbeit der Nacht“. In: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEDB0Z-1.52958> (04.03.2015)

Fasthuber, Sebastian: „Ich schlafe selten ohne Licht“. Thomas Glavinic' beklemmender Roman "Die Arbeit der Nacht" ist ein Höhepunkt der Literatursaison: Der Autor im STANDARD-Interview. In: <http://derstandard.at/2551627> (10.03.2015)

Gilbert, Geoffrey, introduction to Malthus T.R. *An Essay on the Principle of Population*. In: http://en.wikipedia.org/wiki/An_Essay_on_the_Principle_of_Population#cite_note-6 (30.01.2015)

Hamburg. In: <http://www.sub.uni-hamburg.de/bibliotheken/portrait/geschichte.html> (18.09.2014)

Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die Anderen. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html> (01.03.2015)

Kraus, Rudolf: Hans Lebert: Das Schiff im Gebirge. In: <http://www.buchkritik.at/kritik.asp?IDX=3529> (05.03.2015)

Lhotzky, Martin: Der letzte Mensch auf Erden. Kein Anschluss: Thomas Glavinic erkundet die totale Einsamkeit. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-letzte-mensch-auf-erden-1386241.html> (16.03.2015)

Nüchtern, Klaus: „Es sind meine Ängste“. Im Gespräch mit Thomas Glavinic. In: <http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/> (28.02.2015)

Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: <http://www.zeit.de/2006/40/L-Glavinic> (04.03.2015)

Siri. In: <https://www.apple.com/ios/siri/> (22.03.2015)

Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. Der erste Mensch oder der letzte? Thomas Glavinics großer Roman über das Selbst, die anderen und die Brüchigkeit der Realität. In: <http://derstandard.at/2541416> (28.02.2015)

Volker Böge und Jutta Deide-Lüchow: Das Unternehmen Gomorrha. In: <http://bildungsserver.hamburg.de/das-unternehmen-gomorrha/2369862/gomorrha/> (18.09.2014)

Weinzierl, Ulrich: Stell dir vor: Die Welt ist leer. In: <http://www.welt.de/print-welt/article147989/Stell-Dir-vor-Die-Welt-ist-leer.html> (04.03.2015)

Werndl, Kristina: Thomas Glavinic: Die Arbeit der Nacht. In: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127> (15.03.2015)

10. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Lena Pospischil
Geburtstag und -ort: 24. Juli 1990, Wien
Familienstand: ledig
Nationalität: Österreich
Muttersprache: Deutsch
Fremdsprachen: Englisch (Niveau C1), Italienisch (Niveau C1), Französisch (A2)

Schulische und Universitäre Ausbildung:

1996-2000 Volksschule Robert-Blum-Gasse, 1200 Wien
2000-2008 Gymnasiums „*Bertha von Suttner*“, 1210 Wien
Juni 2008 Matura
2009-2015 Lehramtsstudium an der Universität Wien (UF Deutsch, UF Italienisch)
Juni 2015 Abgabe der Diplomarbeit, Titel: *Drei letzte Menschen*.

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

Februar – Juli 2012 Erasmussemester an der Università degli Studi di Trieste (IT)
Schuljahr 2014/15 Sprachassistentin am *Liceo Scientifico Morandi* in F. Emilia (IT)

Bisherige Praktika und Berufserfahrung

02. 2013 – 08. 2014 selbstständige Angestellte des Nachhilfeinstituts *Top Nachhilfe*
Februar 2014 Reiseleiterin bei *Team4Travel*
Juli 2013 Kursleiterin bei *EF Sprachreisen*
10. 2012 – 02. 2013 Lernhilfe für Kinder nichtdeutscher Muttersprache (DaZ) bei der Organisation *Interface*
Juli, August 2010 und 2011 Ferialjob in Kindergärten der *Wiener Kinderfreunde*