



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ist da jemand?“

Unheimliche Motive in postapokalyptischen Romanen
am Beispiel von Marlen Haushofers „Die Wand“,
Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“ und
Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“

verfasst von

Mag. Kathrin Weigerstorfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 445 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Biologie & Umweltkunde UF Deutsch

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ich danke Herrn Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder für die Annahme des Themas, und seine stets freundliche, motivierende Betreuung.

Das Seminar „Lektüren des Unheimlichen“ von Frau Prof. Dr. Ursula Klingenböck gab mir die nötige Inspiration für diese Arbeit.

Einen großen Dank möchte ich sowohl an meine Familie als auch an Florian richten, für ihre immerwährende Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
I. Theoretische Voraussetzungen	6
Postapokalyptische Literatur.....	6
Definitionen und Theorien zum Unheimlichen.....	8
Historisches und Lexikalisches	8
Freud	11
Todorov	16
C. G. Jung	17
Kristeva	18
Pfaller	19
Zusammenfassung der Kernaussagen.....	22
Erzähltheoretische Grundlagen.....	23
Allgemeines zum Unheimlichen im „Was“	23
Kategorien der Darstellung („Wie“)	27
II. Textanalyse	31
1) <i>Die Wand</i> (Marlen Haushofer)	31
Biographie	31
Entstehung	33
Inhalt	35
Gattung.....	37
Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.....	39
Das Unheimliche im „Was“ (<i>histoire</i>).....	43
„Wie“ - Erzähltechniken des Unheimlichen (<i>discours</i>).....	49
2) <i>Die Arbeit der Nacht</i> (Thomas Glavinic)	53
Biographie und Entstehung.....	53
Inhalt	54
Gattung.....	56
Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.....	58
Das Unheimliche im „Was“ (<i>histoire</i>).....	66
„Wie“ – Erzähltechniken des Unheimlichen (<i>discours</i>).....	69

3) <i>Großes Solo für Anton</i> (Herbert Rosendorfer)	76
Biographie und Entstehung.....	76
Inhalt	78
Gattung.....	79
Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.....	80
Das Unheimliche im „Was“ (<i>histoire</i>).....	84
„Wie“ – Erzähltechniken des Unheimlichen (<i>discours</i>).....	87
III. Zusammenfassung und Literaturverzeichnis	92
Zusammenfassung.....	92
Literaturverzeichnis.....	96
IV. Anhänge	107
Abstract	107
Lebenslauf	108

»Was ist Liebe? Was ist Schöpfung? Was ist Sehnsucht? Was ist Stern«
– so fragt der letzte Mensch und blinzelt.

(Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra)

Vorwort

Was ist das Unheimliche überhaupt? Ist es immer subjektiv, oder gibt es allgemeingültige Definitionen? Diese und andere Fragen waren der Auftakt des Seminars „Lektüren des Unheimlichen“ bei Frau Prof. Dr. Ursula Klingenböck im Sommersemester des Jahres 2014. Waren zu Beginn die Definitionen noch recht allgemeingültig und oft schwammig – wie auch die Kopie der gruppenproduzierten „Spirale des Unheimlichen“ zeigt – kristallisierte sich im Laufe des Semesters ein hilfreicher Apparat heraus, mit dessen Hilfe wir uns dem Kern des Unheimlichen annähern konnten.



Abb. 1: „Spirale des Unheimlichen“. Das Original wurde in der ersten Einheit des Seminars „Lektüren des Unheimlichen“ innerhalb einer Gruppe produziert.

Im Zuge des Seminars beschäftigte ich mich mit Marlen Haushofers *Die Wand*, ein Roman, der mich sogleich faszinierte. Die fesselnde und dabei nüchterne Art, wie Haushofer vom Ende der Menschheit erzählt, war für mich der passende Beginn einer Diplomarbeit. Schnell war klar, dass ich den Begriff des „Unheimlichen“ verknüpfen möchte mit der Thematik des „letzten überlebenden Menschen“. Und wie sich herausstellte, gab es zahlreiche Romane, die

eine postapokalyptische Welt zeichnen, in der (meist) nur mehr ein Mensch lebt¹ – nur kurz soll im Anschluss erläutert werden, was postapokalyptische Literatur ausmacht, um die Begrifflichkeiten zu klären. Ebenso gibt es bereits einige sehr interessante wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit diesen Werken beschäftigen.² Allerdings handelt es sich dabei hauptsächlich um gattungsspezifische und psychoanalytische Untersuchungen, die Verknüpfung mit dem Unheimlichen ist bisher ausständig.³ Um den Rahmen nicht zu sprengen, wählte ich zwei weitere Romane deutschsprachiger Autoren aus: Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* und Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton*. Damit wollte ich eine gute Mischung erreichen, die sowohl weibliche als auch männliche Sichtweisen berücksichtigt als auch einen gewissen Einfluss, den die Werke aufeinander ausübten. Die AutorInnen der ausgesuchten Romane belegen teilweise selbst, dass dieser Einflussgedanke nicht unbegründet ist. Teilweise wird durch Verweise auf andere Texte bestätigt, dass derartige Konzepte nicht neu sind.⁴ Die AutorInnen grenzen sich teilweise bewusst ab⁵ oder zitieren sie. Thomas Glavinic beispielsweise baute in *Die Arbeit der Nacht* ein offenes Zitat ein, nachdem er in Korrespondenz mit Herbert Rosendorfer stand: „Das Wahre weiß seinen Wert aus sich heraus. (Herbert Rosendorfer)“.⁶ In einem Interview mit dem *Standard* sagt Glavinic:

¹ Siehe bspw. Domian, Jürgen 2008: *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*; Kronenberg, Yorck 2002: *Welt unter*; Morselli, Guido 1990: *Dissipatio humanis generis oder Die Einsamkeit* oder Schmidt, Arno 2011: *Schwarze Spiegel*.

² Vgl. Schoßböck, Julia: „Letzte Menschen“. Postapokalyptische Szenarien in Romanen der Neueren Deutschen Literatur nach 1945. Diplomarbeit an der Universität Wien 2009. (i.d.F. als Schoßböck (2009)); Kaiser, Gina: „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“: Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“, Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2011. (i.d.F. als Kaiser (2011); Martzak-Görike, Paul: „Neue Robinsonaden. Isolation und Verwandlung in der deutschsprachigen Literatur bei Marlen Haushofer „Die Wand“, Franz Kafka „Die Verwandlung“ und Christian Kracht „Imperium“.“ Diplomarbeit an der Universität Wien 2013.

³ An dieser Stelle sei aber auf eine in Druck befindliche Arbeit von Frau Prof. Dr. Klingenböck hingewiesen: Zum (Nicht)Verstehen verdammt? Lektüren des Unheimlichen am Beispiel von Thomas Glavinic. In: Mitterer, Nicola & Nagy, Hajnalka (Hrsg.): *Zwischen den Worten. Hinter der Welt. Wissenschaftliche und didaktische Annaeherungen an das Unheimliche*. Innsbruck: StudienVerlag 2015.

⁴ Bei *Die Arbeit der Nacht* sind es insbesondere *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton*, auf die referiert wird.

⁵ So erwähnt beispielsweise Jürgen Domian, dass er den Roman von Marlen Haushofer nicht kannte. Vgl. Göttner, Christian: Jürgen Domian: „Ich weiß nie, was auf mich zukommt“. In: *Neue Braunschweiger*, Nr. 18, 30.04.2008, S. 2.

⁶ Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München/Wien: Carl Hanser 2006, S. 120.

Mir war klar, dass ich mit dem Sujet kein Neuland betreten würde. Es hat mir auch bald jemand von Rosendorfers Buch erzählt. Ich hatte aber die Einschätzung, dass Rosendorfer literarisch andere Dinge interessieren als mich. Trotzdem hatte ich ein unangenehmes Gefühl bei der Sache.⁷

Allerdings zerstreut Rosendorfer selbst Glavinics Bedenken: "Er schrieb mir auf meinen bangen Brief zurück, ich solle mir keine Sorgen machen, er sei auch nicht der erste gewesen, der auf diese Idee gekommen ist."⁸

Um diese Romane auf unheimliche Momente hin untersuchen zu können, muss erst geklärt werden, was „das Unheimliche“ eigentlich ist. Freuds Begriff des „Unheimlichen“ – in seiner elementarsten Definition das durch die Wiederkehr des Verdrängten fremdgewordene Vertraute – kann als typisch für das ausgehende 20. Jahrhundert angesehen werden.⁹ Wie Anneleen Masschelein zeigte, ist er außerdem in mehrfacher Hinsicht paradox.¹⁰ Als ästhetischer und meist negativer Begriff bleibt er jedoch häufig vage und entzieht sich einer eindeutigen semantischen Definition. Das Unheimliche bleibt – wie es Deleuze und Guattari definierten¹¹ – als begriffliche Metapher eng verbunden mit dem Nicht-Denken sowie mit einem Realitätsüberschuss, der den von Blumenberg geprägten Begriff der „Unbegrifflichkeit“¹² untermauert.¹³ Dennoch soll in einem ersten Schritt versucht werden, eine Annäherung an den Begriff des „Unheimlichen“ zu schaffen. Dafür soll eine Genealogie des Unheimlichen gezeigt werden, die sowohl von lexikalischen als auch theoretischen Herangehensweisen lebt. Freuds Definition wird dabei die größte Rolle spielen, aber auch Julia Kristeva, C. G. Jung und Tzvetan Todorov werden erwähnt.

⁷ „Ich schlafe selten ohne Licht“. Interview von Sebastian Fasthuber mit Thomas Glavinic. Online unter: <http://derstandard.at/?url=/?id=2551627> (09.04.2015).

⁸ BR-Online <http://www.br.de/themen/kultur/inhalt/literatur/bayerische-schriftsteller-herbert-rosendorfer-portraet100~detail.html> (17.04.2015)

⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 297–324.

¹⁰ Vgl. Masschelein, Anneleen: The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory. Buffalo: State University of New York Press 2011, S. 7-11.

¹¹ Vgl. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: Was ist Philosophie? übersetzt von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

¹² Vgl. José Elias Palti: From Ideas to Concepts to Metaphors. The German Tradition of Intellectual History and the Complex Fabric of Language. History and Theory 49 (2010), S. 194-211.

¹³ Vgl. Doll, Martin, Gaderer, Rupert, Camilletti, Fabio & Howe, Jan Niklas (Hrsg.): Phantasmata. Techniken des Unheimlichen. In Christoph F. E. Holzhey & Manuele Gagnolati (Hrsg.): Cultural Inquiry. Wien: Turia + Kant 2011, S. 19-20.

Mit der Darstellung von postapokalyptischen Szenarien ist oft Nervenkitzel, Grausamkeit und Schauerlichkeit vermischt. Das gilt besonders für solche Erzählungen, die die Vernichtung von Menschenleben detailliert beschreiben. Da es aber nicht immer genügt, wenn sich ein literarisches Werk mit unheimlichen Themen beschäftigt, um als unheimliche Literatur zu gelten, wird auch zu untersuchen sein, mit welchen erzähltechnischen Mitteln ein/e AutorIn das Gefühl des Unheimlichen hervorrufen kann. Dafür wird zuerst die Erzähltheorie nach Gérard Genette aufgezeigt, die später als Analysematerial der einzelnen Romanen dient.

Im Hauptteil dieser Arbeit wird es darum gehen, die zuvor aufgestellten Theorien und vorgestellten Erzähltechniken an den ausgewählten Roman anzuwenden. Während kurze Inhaltsangaben und Gattungseinteilungen zur Orientierung dienen, wird anschließend das Hauptaugenmerk auf die Suche nach unheimlichen Motiven gelenkt. Dabei wird zwecks Übersichtlichkeit unterteilt in

- Anwendung der Theorien über das Unheimliche nach Freud & Co.
- „Was“ – das Unheimliche im Inhalt (nach Genette die *histoire*)
- „Wie“ – Erzähltechniken des Unheimlichen (nach Genette der *discours*)

Teilweise wird es leichte Abwandlungen des Aufbaus geben, beispielsweise erachte ich die Biographie Marlen Haushofers als durchaus passend, um auf das Unheimliche hinzuweisen. *Großes Solo für Anton* wird ebenfalls etwas anders aufgebaut sein, was an dem grundsätzlichen Unterschied – Rosendorfers Roman verleitet den/die LeserIn zu deutlich weniger unheimlichen Gefühlen – zu den anderen Romanen liegt. Dieser Aufbau soll dazu dienen, dem Unheimlichen auf den Grund zu kommen.

Abschließend werden in einem Resümee die wichtigsten Punkte zusammengefasst und diskutiert werden, ob eine geeignete Analyse gelungen ist.

I. Theoretische Voraussetzungen

Postapokalyptische Literatur

Ein grundlegendes Motiv für das Entstehen von unheimlichen Gefühlen bei der Lektüre der ausgewählten Romane ist mit Sicherheit das Themengebiet der Apokalypse, oder in unserem Fall der Postapokalypse. Damit klarer wird, worum es sich dabei handelt, wird nun das Ziel sein, den Begriff der Postapokalypse kurz darzustellen, denn in den behandelten Werken wird – um es grob zu umreißen – die Gattung der Robinsonade mit dem Bild der Postapokalypse verknüpft.

Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts begann das Thema SchriftstellerInnen zu interessieren.¹⁴ Postapokalyptische Romane finden sich sehr häufig in Science Fiction, Anti-Utopien oder Robinsonaden. Im Unterschied zu Apokalypsen lassen diese Untergangsvisionen jegliche Erwartung an eine wie auch immer zu verstehende „Erlösung“ oder „Rettung“ fallen, die Ausgesetztheit ist endgültig.¹⁵ Wesentliche Veränderungen spielen sich nicht mehr global ab, sondern im Innenraum der ProtagonistInnen selbst.¹⁶ Es lässt sich eine deutliche Ambivalenz herausarbeiten, einerseits könnte ein solches Geschehen komplettes Desaster bedeuten, andererseits könnte sie als kulturkritische Idylle betrachtet werden.¹⁷

Diese häufig verwendeten Gattungen übernehmen bis zu einem gewissen Grad die Funktion von alten Märchen und Geistergeschichten, in denen das Übernatürliche, Grausame und Geisterhafte feste Plätze hatten. Davenport¹⁸ widerspricht jedoch der generalisierenden Ansicht, derlei Gattungen, insbesondere die Science Fiction, seien die modernen Formen der Geistergeschichte. Seiner Meinung nach ist Horror und Unheimliches kein Nebenprodukt eines Stoffes, sondern ergibt sich einzig und allein aus der Gestaltung dieses Stoffes. Nicht eine Häufung von Grausamkeiten, sondern das in allen Einzelheiten beschriebene Schicksal

¹⁴ Siehe z.B. Grainville, Cousin de: *Le dernier homme* (1805); Shelley Wollstonecraft, Mary: *The last man* (1826) und: Verney – *Der letzte Mensch*. (1826).

¹⁵ Vgl. Jablowska (Hrsg.): *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 6.

¹⁶ Vgl. Schoßböck (2009), S. 35.

¹⁷ Vgl. Horn, Eva: *Vorlesung an der Universität Wien „Zukunftsvisionen: Prophezeiung, Prognose, Poesie.“* SS 2010.

¹⁸ In: Basil Davenport (Hrsg.): *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism* (Chicago, 1969), S. 64 ff.

eines Individuums hat das Potential, im Publikum Schrecken und Mitleid zu wecken. Die letzten – oder der/die allerletzte – Überlebende/n einer meist nicht näher definierten Katastrophe steh/t/en im Vordergrund. Die Weltkatastrophenliteratur zeigt vor allem, wie sich der Mensch in der Katastrophe verhält, wie sein Verhältnis zu ethisch-moralischen Werten in einer Zeit der Existenzbedrohung beeinflusst wird.¹⁹

Der griechische Philosoph Aristoteles (384-322 v. Chr.) schreibt in seinem Werk »Politika«, dass der Mensch ein »von Natur aus auf staatsbürgerliche Gemeinschaft angewiesenes Wesen« (griechisch: φύσει μὲν ἔστιν ζῷον πολιτικόν) sei. In dieser Gemeinschaft - davon geht Aristoteles aus - wird das sittlich Gute realisiert; sie stellt den geistigen und rechtlichen Rahmen dar, in dem der Mensch lebt und handelt, in dem er zur Selbstverwirklichung findet. Als narrativer Hinweis kann hier das Überleben einer/s Einzelnen („Suche“) sowie die „Merkmalsveränderung“²⁰ der ProtagonistInnen gelesen werden, wenn sie eben nicht mehr im geistigen und rechtlichen Rahmen einer Gemeinschaft leben.

¹⁹ Vgl. Wessels, Dieter: Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neueren Science Fiction. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1974, S. 68ff.

²⁰ Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004, S. 11.

Definitionen und Theorien zum Unheimlichen

Historisches und Lexikalisches

Obwohl Termini wie „das Unheimliche“, „das Schauerliche“, „das Phantastische“ oder „das Dämonische“ oft synonym verwendet werden, handelt es sich bei dem „Unheimlichen“ um keinen ästhetischen Grundbegriff mit weit zurückreichender Geschichte. Trotz der Tatsache, dass einige romantische AutorInnen heute als AutorInnen unheimlicher Literatur gelten, gehört der Begriff des Unheimlichen eindeutig in das späte 20. Jahrhundert. Der Prozess der Begriffsbildung ist auch noch nicht abgeschlossen, sondern dauert immer noch an, ist teilweise diffus und in hohem Anteil selbstreflexiv.²¹

Das Adjektiv unheimlich kommt vom mittelhochdeutschen „heim(e)lich“, aus der althochdeutschen Wurzel „heima“. Friedrich Kluge erklärt, wie es zu den unterschiedlichen Bedeutungen des Wortes „heimlich“ kommen konnte, einerseits als „vertraut, heimelig“ und andererseits als „geheim, versteckt“:

Ausgangsbedeutung „zum Haus gehörig, einheimisch“, schon von Anfang an auch zur Bezeichnung des damit verborgenen Aspekts: wer sich in das Heim zurückzieht, verbirgt sich vor anderen, vor Fremden.²²

Im 16. und 17. Jahrhundert kommt es erstmals zur Assoziation des Unheimlichen mit Hexerei, Gespenstern, Spuk und Aberglauben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird der Begriff auch „mit engerer beziehung auf das gefühlsleben“²³ gebraucht. Niels Werber geht davon aus, dass diese semantische Entwicklung das Abbild davon ist, dass die Empfindung des Unheimlichen in Zusammenhang steht mit der Wiederkehr des von der Aufklärung

²¹ Vgl. Masschelein, Anneleen: Unheimlich / das Unheimliche. In Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart: Metzler 2005, VI, S. 241.

²² Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York: Gruyter 1989, S. 301.

²³ Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Eintrag zu „unheimlich“, Band 11/3 1936, S. 1058.

unterdrückten Irrationalismus und eine Verbindung zu Schauerromanen und dem Phantastischen begünstigt.²⁴

In der deutschen Alltagssprache wird das Wort „unheimlich“ sowohl adjektivisch als auch adverbial – zur Verstärkung des nachfolgenden Adjektivs, wie z.B. in „unheimlich witzig“²⁵ – gebraucht. Das englische Wort „uncanny“, das oft als Äquivalent zum deutschen Begriff verwendet wird, machte in den letzten Jahren eine deutliche Veränderung durch: Führt das Suchen in den Anfängen von Google ausnahmslos zu *The Uncanny X-men*, einer Comic-Serie, verweist Google heutzutage sofort auf den Freudschen Begriff des Unheimlichen. Somit haben sich sowohl das Internet als auch der Begriff des Unheimlichen stark weiterentwickelt. In den 1960er Jahren wurde man sich nach und nach ausdrücklich des Begriffs bewusst und hinterfragte ihn. In den 1980er Jahren schrieben viele bedeutende Intellektuelle über das Unheimliche, wenn auch oft in weniger bedeutenden Texten oder in knappen Verweisen. Das Wort beginnt öfter zu erscheinen, in Folge von allgemeiner Unsicherheit, Nihilismus und einer Rückkehr zur Schauerromantik. In den 1990er Jahren wurde das Unheimliche ein allgemein anerkannter Begriff, was sich beispielsweise durch die Aufnahme von Freuds Aufsatz in Anthologien zeigen lässt. Es kommt zum Konsens über die Kerne der Freudschen Aussagen: das Vertraute, das fremd geworden ist, die Mechanismen der Verdopplung und Wiederholung, die Unentschiedenheit zwischen Belebtheit und Unbelebtheit und das Verwischen von Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie.²⁶

Wie andere Freudsche Begriffe ist auch das Unheimliche ein aus der natürlichen Sprache entlehnter lexikalischer Begriff. Obwohl Freud ausdrücklich der Meinung ist, dass „unheimlich“ nicht in andere Sprachen übersetzt werden kann, kann mehr oder weniger dieselbe Empfindung etwa im Englischen durch Worte wie „creepy“ oder „weird“ angegeben werden. Hélène Cixous merkt in einem Schlüsseltext über das Unheimliche, „Die Fiktion und ihre Geister“ an, dass ein „Körper von Beispielen“²⁷ eine heikle Angelegenheit sei, denn er

²⁴ Vgl. Werber, Niels: Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann. In: E.T.A-Hoffmann-Jahrbuch 1998, S. 7-27.

²⁵ Vgl. Masschelein (2005), S. 242.

²⁶ Vgl. Doll et al. (2011), S. 30ff.

²⁷ Cixous, Hélène: Die Fiktion und ihre Geister. [frz. 1972]. In: Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und Bildender Kunst. Hg. v. Klaus Herding und Gerlinde Gehrig (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006), S. 55.

laufe Gefahr, ein kopfloser und richtungsloser Leichenkörper zu werden. Dieser Körper sollte repräsentativ, sprachlich-vergleichend und interdisziplinär sein. Affekte, die im Allgemeinen mit dem Unheimlichen verbunden werden, sind, wie auch Freud bemerkt, hochgradig subjektiv, bleiben aber über soziale und kulturelle Grenzen hinweg wieder erkennbar. Wenn man über den theoretischen Begriff des Unheimlichen spricht, bezieht man sich auf ein Konglomerat von Ideen.²⁸

Als Blütezeit des Unheimlichen in der Literatur kann die Romantik angesehen werden, die sich als Gegenbewegung der Aufklärung verstand. War die unheimliche Literatur ursprünglich aus der trivialen Schauerliteratur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts hervorgegangen, wurde sie in der Romantik salonfähig. In dieser Zeit zeigten unheimliche Motive ihren größten Facettenreichtum, neue unheimliche Themen wurden geboren. Diese wirken auf die späteren SchriftstellerInnen, die sich mit denselben Themen beschäftigen, nach.²⁹

Nach dem Niedergang des Marxismus als politisches Regime seit den 1990er Jahren wurde der Begriff des Unheimlichen in manchen Diskursen gleichbedeutend mit „Entfremdung“ oder „Verfremdung“. Diese Begriffe spielten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine große Rolle.³⁰ Darüber hinaus kann beobachtet werden, dass die englische Bezeichnung „unhomely“ – der deutsche Begriff „heimelig“ wird etwas später auch bei Freud auftauchen –, die alternativ zu „uncanny“ gebraucht wird, in der dekonstruktiven Architektur³¹ und der postkolonialen Theorie³² auftauchte.³³

Eine weitere interessante Entwicklung ist die Funktion des Unheimlichen in Kunst und Popkultur. Gleich zwei Bücher mit dem selben Titel³⁴ (*The Uncanny*) belegen zu Beginn des 21. Jahrhunderts dessen Stellung in der Kunst. Es wird zu einem populären Thema, das sich

²⁸ Vgl. Doll et al. (2011), S. 21f.

²⁹ Vgl. Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H.C. Artmann. Diplomarbeit an der Universität Wien 1991, S. 106.

³⁰ Siehe beispielsweise Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. übersetzt von Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

³¹ Vgl. Vidler, Anthony: UnHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. übersetzt von Norma Kessler. Hamburg: Nautilus 2003.

³² Vgl. Bhabha, Homi K.: The World and the Home. Social Text 31-32 (1992), S. 141-153.

³³ Vgl. Doll et al. (2011), S. 21f.

³⁴ Royles, Nicholas: The Uncanny. An Introduction. Manchester: Manchester University Press 2003; Kelley, Mike: The Uncanny. Köln: Walther König 2004.

in popkulturellen Themen und Motiven wieder findet: in Musik von New Wave bis Gothic, im surrealistischen Kino und in Horrorfilmen.³⁵ So zeigt sich, dass das Unheimliche im Laufe der Jahrzehnte einen hohen Stellenwert erreichte, der es absolut rechtfertigt, sich genauer damit auseinanderzusetzen.

Im Folgenden werden Theorien über das Unheimliche von Freud – in weiterer Folge von Jentsch und Schelling –, Todorov, Jung und Kristeva vorgestellt. Diese decken mit Sicherheit nicht das volle Spektrum aller interessanten Theorien ab, weitere wären unter anderem von Rudolf Otto, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein oder Friedrich Nietzsche. Die Verwendung des Begriffs des Unheimlichen wird bei diesen AutorInnen allerdings in der Regel auf das Freud'sche Unheimliche zurückgeführt. Somit wird das Hauptaugenmerk hier auch auf Freud gelegt, da er meist als „Urvater“ des Diskurses über das Unheimliche gilt.

Freud

Anneleen Masschelein merkt wie bereits erwähnt an, dass die Entstehung des Unheimlichen als substantiviertes Adjektiv im 20. Jahrhundert vonstatten gegangen ist. Freuds Verwendung des Begriffes des *Unheimlichen* statt des Begriffes der *Unheimlichkeit* sieht sie als Hinweis, dass Freud das Unheimliche nicht nur als psychisches Phänomen beleuchten wollte, sondern es als ein ästhetisches Konzept analysierte.³⁶ Er weist also zu Beginn darauf hin, dass das Unheimliche der Ästhetik angehöre, insofern man Ästhetik als „Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens“³⁷ auffasst. Freud merkt an, dass die Empfänglichkeit für das Unheimliche bei jedem und jeder variiert, weswegen er für die Beispiele, die er im Folgenden anführt, keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Allgemeingültigkeit erhebt.³⁸ Er nennt zwei Wege, mit deren Hilfe man das Unheimliche erforschen kann:

Man kann nun zwei Wege einschlagen: nachsuchen, welche Bedeutung die Sprachentwicklung in dem Worte »unheimlich« niedergelegt hat, oder zusammentragen, was an Personen und Dingen, Sinneseindrücken, Erlebnissen und

³⁵ Vgl. Gilda Williams (Hrsg.): *The Gothic. Documents of Contemporary Art*. MIT Press 2007.

³⁶ Vgl. Masschelein, Anneleen : *A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*. In: *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, Jänner 2003.

³⁷ Freud (1919), S. 297.

³⁸ Vgl. ebd., S. 317f.

Situationen das Gefühl des Unheimlichen in uns wachruft, und den verhüllten Charakter des Unheimlichen aus einem allen Fällen Gemeinsamen erschließen.³⁹

Freuds Aufsatz über das Unheimliche machte ihn in vielen Augen zum „Diskursivitätsbegründer“ des Unheimlichen, obwohl er selbst auf ältere Texte von Ernst Jentsch und Friedrich Schelling verweist.⁴⁰ Freud vergleicht seine Ansätze zunächst mit denen von Jentsch⁴¹. Nach Jentsch ist vor allem das Neue, Unbekannte schrecklich und unheimlich.⁴² Unterstützend dazu nennt Freud die Etymologie in Daniel Sanders' *Wörterbuch der Deutschen Sprache*: „Heimlich, a. (-keit, f. -en): 1. auch Heimelich, heimelig, zum Hause gehörig, nicht fremd, vertraut, zahm, traut und traulich, anheimelnd etc.“⁴³ Er findet die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre demzufolge immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt.⁴⁴ Als großer Unterschied kann es angesehen werden, dass bei Jentsch die intellektuelle Unsicherheit vordergründig als Unsicherheit darüber gilt, ob ein Wesen belebt oder unbelebt ist. Für Jentsch ist „der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“⁴⁵, einer der Hauptgründe für unheimliche Erfahrungen. Sowohl Jentsch als auch Freud teilen das Unheimliche dem „Angsterregenden“ zu:

Ein solches [Gebiet der Ästhetik] ist das Unheimliche. Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört, und ebenso sicher ist, dass dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf erwarten, daß ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame

³⁹ Ebd., S. 298.

⁴⁰ Vgl. Doll et al. (2011), S. 23.

⁴¹ Jentsch, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22 (1906), S. 203-205.

⁴² Vgl. Jentsch (1906), S. 203f.

⁴³ Sanders, Daniel: *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig: Otto Wigand 1860, S. 729.

⁴⁴ Vgl. Jentsch (1906), S. 203f.

⁴⁵ Ebd., S. 204.

Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein „Unheimliches“ zu unterscheiden.⁴⁶

Freud schreibt in einer Abhandlung über die Angst, sie habe eine „unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas. Es haftet ihr ein Charakter von Unbestimmtheit und Objektlosigkeit an.“⁴⁷

Beide versuchen außerdem, die von ihnen aufgestellten Merkmale des Unheimlichen in einer als besonders unheimlich geltenden Erzählung E. T. A. Hoffmanns, *Der Sandmann*, wiederzufinden. Für Jentsch zählt dabei vor allem die Unsicherheit, ob ein Objekt belebt oder unbelebt ist – in diesem Fall die Puppe „Olympia“. Im Gegensatz dazu hebt Freud die Bedeutung der Figur des Sandmannes für das unheimliche Empfinden heraus. Das Motiv der herausgerissenen Augen stehe für die Kastrationsangst, mit der Figur des Sandmanns als Verkörperung der Kastrationsdrohung. Für Freud ist E. T. A. Hoffmann der „unerreichte[r] Meister des Unheimlichen in der Dichtung“⁴⁸.

Freud geht noch einen Schritt weiter als Jentsch und geht davon aus, dass zum Unbekannten noch etwas dazukommen muss, um unheimlich zu sein.⁴⁹ Die Wiederkehr von verdrängten Ängsten, besonders aus Kindertagen, sei laut Freud ein Aspekt des Unheimlichen.⁵⁰ Das gänzlich Fremde könne also nicht als Hauptursache für das Unheimliche gelten, sondern etwas Vertrautes, das durch einen Prozess der Entfremdung unheimlich wurde. Dazu Freud: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁵¹ Eine kindliche Angst laut Freud ist die Kastrationsangst, also die Angst vor dem Verlust seines Geschlechtes.⁵² Das Unheimliche wird laut Freud durch seinen „verhüllten Charakter“⁵³ gekennzeichnet. Einerseits bleibt dabei etwas verborgen, andererseits aber ist etwas auf eine befremdende Weise plötzlich da – zugleich auf eine beunruhigende als auch merkwürdig vertraute Art.

⁴⁶ Freud (1919), S. 297.

⁴⁷ Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. In Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, 11 Bände. Frankfurt am Main: Fischer 1969-75, S. 302.

⁴⁸ Freud (1919), S. 257.

⁴⁹ Freud (1919), S. 299.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 307.

⁵¹ Ebd., S. 302.

⁵² Vgl. ebd., S. 308.

⁵³ Ebd., S. 298.

Freud bezieht sich des Weiteren auf den zentralen Satz Schellings aus der *Philosophie der Mythologie* (1842). Die Betrachtung des Unheimlichen bei Schelling ist auf kultureller Ebene veranschlagt. Er arbeitete das Orientalische als das Unheimliche im Griechischen überhaupt heraus. Das aus dem kulturellen Kanon Herausgelöste und Ausgeblendete wird in seiner Eigenschaft als das Unheimliche über individuelle Erfahrungen hinaus betrachtet.⁵⁴ Freud betrachtet das Unheimliche als „nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁵⁵ Entscheidend ist dabei die Kennzeichnung des Verborgenen als ehemals Vertrautem und die Transformation vom Vertrauten hin zum Unheimlichen.

Als sehr grundlegende Beobachtung kann folgende Beobachtung Freuds festgehalten werden: „Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt.“⁵⁶

Ein weiteres wichtiges Motiv Freuds ist das des Doppelgängers.⁵⁷ Laut Otto Rank haben Doppelgänger den Sinn einer „energischen Dementierung der Macht des Todes“, die Schöpfung einer solchen Verdopplung dient also der Abwehr gegen die eigene Vernichtung.⁵⁸ Freud verzweigt den Doppelgängerbegriff noch weiter, und nennt drei weitere Begriffe: Ichverdopplung, Ichteilung und Ichvertauschung:

[...] das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere, – was wir Telepathie heißen würden – so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des andern mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder

⁵⁴ Vgl. Famula, Marta: Ästhetik des Grauens : Angst und das Unheimliche im Werk Thomas Glavinics. In Bartl, Andrea, Glasenapp, Jörn & Hermann, Iris (Hrsg.) unter Mitarbeit von Judith Ellenbürger: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014. (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 10), S. 228; Vgl. auch Kremer, Detlef: Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widersprüche des unverständlichen Textes. In Peter-André Alt und Thomas Anz (Hrsg.): Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Berlin: De Gruyter 2008, S. 61.

⁵⁵ Freud (1919), S. 237.

⁵⁶ Ebd., S. 315.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 310.

⁵⁸ Rank, Otto: Der Doppelgänger. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ichverdopplung, Ichteilung, Ichvertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.⁵⁹

Zusammenfassend und leicht ergänzend könnte eine Liste der wichtigsten Momente, die Freud als unheimlich definiert, so aussehen:⁶⁰

- Wiederkehr von verdrängten Ängsten
- Das Motiv des Doppelgängers
- Die Allmacht der Gedanken (sogenannter „Animismus“⁶¹)
- Wiederkehr von Toten, Geistern
- Das Unheimliche des Wahnsinns
- Wiederholung des Gleichartigen (beispielsweise eine Zahl, die einem immer wieder begegnet, oder ein Ort, zu dem man immer wieder gelangt)⁶²

In seinem Werk *Jenseits des Lustprinzips* erarbeitete Freud eine Triebtheorie, die sich ebenfalls gut mit dem Unheimlichen assoziieren lassen: mit der Einführung des Todestriebs, mit dem Phänomen des Wiederholungszwanges und mit der ambivalenten Bedeutung des Doppelgängers und der Verdoppelung.⁶³

Bei der Analyse eines literarischen Textes anhand den Theorien über das Unheimliche nach Freud muss beachtet werden, dass er die fiktiven Protagonisten wie etwa die Figuren in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* wie reale Personen behandelt und ihre Aussagen und Taten analysiert. Er geht dabei weniger auf die Struktur als auf die Handlung und Dialoge einer Erzählung ein. Die künstlerische Vermittlung des Unheimlichen bleibt daher bei solch einer Analyse auf der Strecke. Um diese Lücke zu füllen, werden die hier behandelten Texte nicht nur anhand der Theorien über das Unheimliche betrachtet, sondern auch mit Hilfe von Erzähltheorien.

⁵⁹ Freud (1919), S.309.

⁶⁰ Vgl. Gschmeidler, Marina: Unheimlich überwältigend: Das Unheimliche als wesentliches Element der theatralen Zurschaustellung. Diplomarbeit an der Universität Wien 2008, S. 15.

⁶¹ Freud (1919), S. 314.

⁶² Ebd., S. 259.

⁶³ Vgl. Masschelein (2005), S. 245.

Todorov

Tzvetan Todorov analysierte das Genre der Phantastik, genauer gesagt untersuchte er 1972 das Fantastische, Wunderbare und Unheimliche in der Literatur.⁶⁴ Wie bereits einige frühere TheoretikerInnen des Phantastischen⁶⁵ verweist Todorov mehrfach auf *Das Unheimliche*, der Aufsatz Freuds spielt jedoch in seiner Argumentation keine große Rolle. Er unterscheidet ausdrücklich zwischen dem Freudschen Unheimlichen und seinem eigenen Gebrauch von *l'étrange* (wörtlich „das Fremde“, jedoch in der deutschen Fassung mit „das Unheimliche“ und in der englischen mit „the uncanny“ übersetzt). Am Beginn jeder fantastischen Literatur stehe ein „Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären lässt.“⁶⁶ Man müsse sich entscheiden ob es sich um eine Sinnestäuschung handelt, oder das Ereignis wirklich stattgefunden hat. Das Fantastische liege aber im Moment dieser Ungewissheit, sobald man sich für eine Möglichkeit entscheidet, verlasse man das Fantastische und trete in benachbarte Genres ein.⁶⁷ Wenn man sich dafür entscheidet, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der Phänomene zulassen, dann spricht man laut Todorov von der Gattung des Unheimlichen. Wenn man sich aber dafür entscheidet, dass man neue Naturgesetze anerkennen muss, aus denen die Phänomene erklärbar werden, so tritt man in die Gattung des Wunderbaren. Todorov unterscheidet dabei insgesamt fünf Unterkategorien:

- Das unvermischt Fantastische: repräsentiert die Mittellinie zwischen den anderen vier Kategorien.
- Das unvermischt Unheimliche: erzählt von Begebenheiten, die sich gänzlich aus den Gesetzen der Vernunft erklären lassen, die jedoch auf gewisse Weise unglaublich, außergewöhnlich oder schockierend wirken.
- Das Fantastisch-Unheimliche: Ereignisse, die die ganze Geschichte hindurch unheimlich erscheinen, finden am Schluss eine rationale Erklärung.
- Das Fantastisch-Wunderbare: endet mit der Anerkennung des Übernatürlichen.

⁶⁴ Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München: Carl Hanser 1972.

⁶⁵ Siehe bsp. Vax, Louis: *L'art et la littérature fantastique*. Paris: PUF 1960; Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*. New York: The Humanities Press 1952.

⁶⁶ Todorov (1972), S. 25.

⁶⁷ Ebd., S. 26.

- Das unvermischt Wunderbare: die übernatürlichen Ereignisse rufen keine besondere Reaktion hervor.⁶⁸

Für Todorov ist das Unheimliche also eine Erzählung, deren fremdartige und phantastische Ereignisse eine rationale Erklärung erhalten.

C. G. Jung

C. G. Jungs Konzept der *Archetypen* und des *kollektiven Unbewussten* scheint das Verhältnis der beiden Größen des Vertrauten und des Angsterzeugenden zugrunde zu liegen.⁶⁹ Jung stellt Urerfahrungen ins Zentrum seiner Argumentation, die über das einzelne Subjekt hinaus gelten. Sie setzen als bildhafte Vorstellungen und mythologische Größen kulturelles wie auch persönliches Erleben voraus und prägen diese. Solche „Urgrößen“ bezeichnet Jung als Archetypen.

Die Grundprinzipien, die archai, des Unbewußten sind wegen ihres Beziehungsreichtums unbeschreibbar, trotz ihrer Erkennbarkeit. Das intellektuelle Urteil sucht natürlich immer ihre Eindeutigkeit festzustellen und gerät damit am Wesentlichen vorbei, denn, was vor allem als das einzige ihrer Natur Entsprechende festzustellen ist, das ist ihre Vieldeutigkeit, ihre fast unabsehbare Beziehungsfülle, welche jede eindeutige Formulierung verunmöglicht.⁷⁰

Was Freud als Prozess der Verdrängung auf subjektiv-persönlicher Ebene ansieht, behandelt Jung im rationalen Zugang zum Ich und zur Welt. Er diagnostiziert einen grundlegenden Bruch zwischen dem kollektiven Unbewussten und dem rationalen Denken, das zur in der Moderne verstärkt aufkommenden Angst führe: „Der protestantische Mensch ist eigentlich in eine Schutzlosigkeit hinausgestoßen, vor der es dem natürlichen Menschen grauen

⁶⁸ Ebd., S. 43-54.

⁶⁹ Vgl. Jung, C. G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. In Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd (Hrsg.): Gesammelte Werke 9/1. Olten: Walter 1976.

⁷⁰ Ebd., S. 40.

könnte.“⁷¹ Rationalität und Vernunft werden durch Ausblendung des Triebhaften und Irrationalen selbst zur Ursache für das Empfinden von Angst und Grauen gemacht:

Seit die Sterne vom Himmel gefallen und unsere höchsten Symbole verblasst sind, herrscht geheimes Leben im Unbewußten. Deshalb haben wir heutzutage eine Psychologie, und deshalb reden wir vom Unbewußten. All dies wäre und ist auch in der Tat ganz überflüssig in einer Zeit und in einer Kulturform, welche Symbole hat. Denn diese sind Geist von oben, und dann ist auch der Geist oben. Darum wäre es für solche Menschen ein törichtes und sinnloses Unterfangen, ein Unbewußtes erleben oder erforschen zu wollen, das nichts enthält als das stille, ungestörte Walten der Natur. Unser Unbewußtes aber birgt belebtes Wasser, das heißt naturhaft gewordenen Geist, um dessentwillen es aufgestört ist.⁷²

Das Grauerregende, Unheimliche wird damit als etwas eigentlich Vertrautes begriffen, das durch eine gleichzeitige Dämonisierung und Domestizierung des Unbewussten überhaupt erst zu einer Größe wird. Gemeinsam ist Freud und Jung, dass das Unheimliche nicht als eine Größe von außen erfasst wird, sondern als eine Dimension des Selbst.⁷³

Kristeva

Julia Kristeva verbindet in ihrem Aufsatz *Fremde sind wir uns selbst* Freudsche Begriffe über das Unheimliche mit eigenen Ansichten über das Fremde. Die generelle Neigung, sich dem Übernatürlichen und damit auch dem Unheimlichen zuzuwenden, erklärt Kristeva folgendermaßen: „Die romantische Hinwendung zum Übernatürlichen, [...] dem Wahnsinn [...] rührt aus diesem Bestreben, das Fremde zu erfassen und es – durch seine Bändigung – zu einem integralen Bestandteil des Menschlichen zu machen.“⁷⁴

Laut Kristeva befindet sich das Fremde innerhalb von uns selbst, und diese Tatsache macht das Unheimliche aus. „Als Unheimliches ist das Fremde in uns selbst: Wir sind unsere

⁷¹ Ebd., S. 16.

⁷² Jung (1976), S. 26.

⁷³ Vgl. Bartl (2014), S. 237.

⁷⁴ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Berlin: Suhrkamp¹¹ 2013, S. 197.

eigenen Fremden – wir sind gespalten.“⁷⁵ Sie bezieht sich des Weiteren auf einige Aspekte des Freud'schen Unheimlichen, unter anderem auf das Motiv des Doppelgängers:

Das Fremde scheint sich dieses Mal aus einem Abwehrbestreben des machtlosen Ich zu erklären: dieses schützt sich, indem es das Bild des freundlichen Doppelgängers, das zuvor zu seinem Schutz genügte, durch das Bild eines feindseligen Doppelgängers ersetzt, in den es den zerstörerischen Anteil projiziert, den es nicht enthalten darf.⁷⁶

Pfaller

Robert Pfaller verweist in seinem Aufsatz *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments*⁷⁷ auf die Ähnlichkeit und Verwandtschaft von Unheimlichem und Komischem. Nach Pfaller werden sowohl das Unheimliche als auch das Komische mit Hilfe von Gedankenexperimenten hergestellt. Durch die Prämisse „Wie wäre es, wenn...“ könnten zwei Arten von Genuss entstehen: Entweder fühlen wir uns in unheimlicher Weise an unsere eigene Welt erinnert, oder wir lachen auf, weil wir die vorgestellte Welt klar als unsere eigene erkennen können. Im alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes *komisch*, das sowohl *merkwürdig*, *sonderbar* als auch *lustig* bedeuten kann, spiegelt sich die Nähe dieser beiden Effekte zueinander wider. Passend dazu zitiert Pfaller Ödön von Horvath mit den Worten „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind.“⁷⁸ Folgende vier Merkmale sind sowohl beim Komischen der Komödie als auch beim Unheimlichen zu finden:

1) Das Auftreten symbolischer Kausalität: Bei der Komödie kann aus der Darstellung das Dargestellte hervorgehen, aus Spaß wird Ernst, aus Spiel wird Wirklichkeit. Beim Unheimlichen kann der analoge Effekt auftreten, indem nach Freud das Symbol die

⁷⁵ Ebd., S. 198.

⁷⁶ Ebd., S. 200.

⁷⁷ Pfaller, Robert: *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments*. In Macho, Thomas & Wunschel, Annette (Hrsg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 265-286.; Vgl. auch Gschmeidler (2008)

⁷⁸ von Horvath, Ödön: *Figaro läßt sich scheiden*. Gesammelte Werke Bd. 8. Frankfurt am Main 1987, S. 664.

volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt. Aus einer Darstellung geht dabei oft das Dargestellte selbst hervor.

2) Das Gelingen: Vieles in der Komödie gelingt erstaunlich leicht und oft gelingt zu viel. Was aber bei der Komödie Komik bewirkt, ist im „Ring des Polykrates“, dem von Freud zitierten Beispiel, unheimlich: „Im >Ring des Polykrates< wendet sich der Gast mit Grausen, weil er merkt, daß jeder Wunsch des Freundes sofort in Erfüllung geht, jede seiner Sorgen unverzüglich vom Schicksal aufgehoben wird. Der Gastfreund ist ihm >unheimlich< geworden.“⁷⁹

3) Die Wiederholung: Was bei der Komödie z. B. als „running gag“ erheitert, beunruhigt beim Unheimlichen. Wenn die gleiche Situation hier mehrmals hintereinander auftritt, bewirkt es ein unbehagliches Gefühl des Ausgeliefertseins und Schicksalhaften.

4) Der Doppelgänger: Die Verdoppelung von Figuren wie etwa in Ernst Lubitschs Komödie „Sein der Nichtsein“ oder in Charlie Chaplins „Der große Diktator“ ist ein klassisches Sujet der Komödie. Beim Unheimlichen spielt das Motiv des Doppelgängers als Verdoppelung des Ich eine wichtige Rolle.

Der Unterschied zwischen dem Unheimlichen und dem Komischen liegt für Pfaller in den verschiedenen Arten des Umganges mit Illusionen. Das verbindende Element beider Effekte ist das Gedankenexperiment. Denn der Eindruck des Unheimlichen oder des Komischen entsteht immer dann, wenn die Welt selbst so erscheint, als ob sie einem Gedankenexperiment entsprechen würde. Die allgemeine Formel gibt Freud in Bezug auf das Unheimliche wie folgt an: „daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben.“⁸⁰

Also sind für das Unheimliche und das Komische zwei Bedingungen erforderlich. Erstens muss die Welt selbst die Anmutung eines Gedankenexperiments aufweisen; zugleich aber

⁷⁹ Freud (1919), S. 261f.

⁸⁰ Ebd., S. 267.

darf zweitens das „Phantastische“, „Experimentelle“, Fiktive daran nicht verschwinden. Würde man aus seltsamen Anmutungen bloß die Schlussfolgerung ziehen, dass die Welt eben so sei (dass beispielsweise Menschen eben Automaten seien), dann käme weder ein unheimlicher noch ein komischer Moment zustande. Eine Unstimmigkeit alleine reicht demnach nicht aus, um uns an unserer Weltauffassung zweifeln zu lassen. Es muss ein Widerspruch zwischen der einzelnen Erfahrung und unserer allgemeinen Überzeugung entstehen. Die einzelne, seltsame Erfahrung muss Teil einer ganzen (phantastischen) Erzählung sein, die mit unserer (wirklichkeitsgetreuen) Auffassung von der Welt nicht vereinbar ist. Denn nicht jedes seltsame Detail ist gleich unheimlich oder komisch – manche sind nur interessant oder regen zu weiterer Erforschung an. Damit ein komischer oder unheimlicher Eindruck entsteht, muss des Weiteren daran festgehalten werden, dass die betroffene Erzählung eine Illusion, also Fiktion, ist. Nichtsdestotrotz hält aber bereits Freud fest, dass gerade die Empfindung des Unheimlichen an die Bedingung einer aufgehobenen Illusion gebunden ist. Er bemerkt, dass wir bestimmte Überzeugungen „überwunden“ haben müssen, um das Unheimliche empfinden zu können. Beispielsweise ist es notwendig, den Glauben an Geister überwunden zu haben, um eine Geistergeschichte als unheimlich zu erfahren. Die Geistergeschichte setzt voraus, dass es keine Geister gibt. Dass es dann doch so scheint, als ob es sie gäbe, erzeugt die unheimliche Wirkung. Das grenzt die Ästhetik der unheimlichen Geistergeschichte und des Märchens voneinander ab: „Die Welt des Märchens [...] hat den Boden der Realität von vornherein verlassen und sich offen zur Annahme der animistischen Überzeugungen bekannt. Wunscherfüllungen, geheime Kräfte, Allmacht der Gedanken, Belebung der Leblosen, die im Märchen ganz gewöhnlich sind, können hier keine unheimliche Wirkung äußern.“⁸¹

Am Unheimlichen ist nicht nur der Faktor der Unsicherheit beteiligt, sondern auch jener der Gewissheit. „Denn das unstimmige Element scheint eine vertraute Erzählung zu bestätigen. Deren narrative Geschlossenheit befällt uns als jene fürchterliche Gewissheit, die sich über die Offenheit unseres Willens hinwegsetzt.“⁸²

⁸¹ Ebd., S. 272.

⁸² Vgl. Pfaller (2004), S. 270f.

Zusammenfassung der Kernaussagen

Nachdem im letzten Kapitel viele Ansätze vorgestellt wurden, die den Diskurs über das Unheimliche geprägt haben, soll nun versucht werden, eine Art Synthese zu schaffen, um die wichtigsten Punkte für die anschließende Textanalyse herauszuarbeiten. Dabei werden nun persönliche Ansichten erstmalig auch einfließen.

Wie sich bereits zeigte und sicher auch bei der Textanalyse zeigen wird, ist es kein leichtes Unterfangen, das Unheimliche zu definieren und in Texten herauszuarbeiten. Jeder Mensch empfindet das Unheimliche etwas anders, dennoch können vermutlich einige Punkte festgehalten werden, die für ein breites Publikum gleichermaßen als unheimlich empfunden werden. Ohne Frage ist Sigmund Freuds Aufsatz wohl der Grundstein einer jeden Untersuchung des Unheimlichen. Deshalb werden Freuds Theorien auch bei der Textanalyse eine der größten Rollen spielen. Wie sich zeigen wird, ist – besonders bei Glavinic – das Doppelgängermotiv ein tragendes Merkmal des Unheimlichen. Die verdrängten Kindheitsängste, wie auch das Altbekannte, das plötzlich unheimlich wird, halte ich persönlich neben dem Doppelgängermotiv für grundlegende Merkmale des Unheimlichen. Todorov, Kristeva und Jung liefern ebenfalls hilfreiche Hinweise zum Unheimlichen, besonders Kristevas Ansicht des Fremden in uns selbst wird sicher bei der Textanalyse eine große Rolle spielen. Allerdings decken sich die anderen AutorInnen zumeist mindestens teilweise mit Freud. Als sehr interessanter Fund entpuppte sich Robert Pfallers Aufsatz. Besonders bei der Bearbeitung von *Großes Solo für Anton* wird er mit Sicherheit äußerst wichtig sein. Die Verwandtschaft von Komischem und Unheimlichem mag auf den ersten Blick nicht einleuchtend wirken, die von Pfaller erarbeiteten vier Merkmale sind allerdings höchst hilfreich und logisch.

Erzähltheoretische Grundlagen

Allgemeines zum Unheimlichen im „Was“

In Martinez und Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie* werden die grundlegenden Erzähltechniken übersichtlich zusammengeführt. Dabei wird grob zwischen dem „Wie“ und dem „Was“ des Erzählens unterschieden – eine Differenzierung, die sich auch bei Gérard Genette⁸³ findet.

Jeder Text entwirft eine eigene Welt. Unausgesprochene Motivationen, nicht thematisierte Hintergründe etc. werden durch die RezipientInnen ergänzt. Diese konstruieren im Akt des Lesens die Totalität der erzählten Welt. Diese Konstruktion ist sowohl von außerliterarischen Implikationen als auch literarischen Konventionen abhängig. Prinzipiell kann zwischen *möglichen* und *unmöglichen* Welten unterschieden werden:⁸⁴

- Natürliche Welten sind physikalisch möglich und real.
- „Übernatürliche“ Welten sind physikalisch unmöglich, aber logisch möglich. Sie werden auch als „phantastische Welten“ bezeichnet.
- „Unnatürliche“ Welten sind logisch unmöglich.

Diese Unterscheidung spielt auch für die weitere Analyse eine wichtige Rolle. In den untersuchten postapokalyptischen Werken werden phantastische Welten gezeichnet, die der unseren sehr sind, sich aber dennoch in zumindest einem Punkt wesentlich unterscheiden: Sie sind bis auf eine einzige Person unbevölkert. Diese Tatsache zeigt die physikalische Unmöglichkeit, die dahinter steckt. Nichtsdestotrotz ist solch eine Welt jedoch logisch durchaus denkbar und möglich. Dieser Umstand macht mit Sicherheit einen Moment des Unheimlichen aus. Die LeserInnen können sich sehr wohl vorstellen, in solch einer Welt zu leben.

⁸³ Siehe Martinez, Matias & Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck 1999.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 123f.

Eine weitere Unterscheidung nach Martinez und Scheffel ist die zwischen stabilen und instabilen Welten. In instabilen Welten muss sich der/die LeserIn die Handlung nach wechselnden Kriterien erklären. Beispielsweise kann man sich fragen, ob das Geschehen wirklich phantastisch/„übernatürlich“ ist, oder nur Ergebnis der Einbildung des Protagonisten. Des Weiteren vereinen sogenannte heterogene erzählte Welten zwei verschiedene Systeme von Möglichkeiten in sich, etwa eine „natürliche“ und eine „übernatürliche“.⁸⁵

AutorInnen haben viele Möglichkeiten, unheimliche Gefühle beim lesenden Publikum zu erzeugen. In den meisten Fällen muss das Unheimliche auf irgendeine Art und Weise als real erscheinen. Beispielsweise weist Freud darauf hin, dass Märchen keinen unheimlichen Eindruck hinterlassen:

Wunscherfüllung, geheime Kräfte, Allmacht der Gedanken, Belebung des Leblosen, die im Märchen ganz gewöhnlich sind, können hier keine unheimliche Wirkung äußern, denn für die Entstehung des unheimlichen Gefühles ist, wie wir gehört haben, der Urteilsstreit erforderlich, ob das überwundene Unglaubliche nicht doch real möglich ist, eine Frage, die durch die Voraussetzung der Märchenwelt überhaupt aus dem Weg geräumt ist.⁸⁶

Daher erzählen die meisten AutorInnen ihre unheimlichen Geschichten in einer Welt, die der unseren sehr ähnlich ist, oder sie schüren zu Beginn bewusste Zweifel an übernatürlichen Erscheinungen, um später umso wirkungsvoller die/den LeserIn mit dem Unheimlichen zu konfrontieren. Für Heidegger liegt das Unheimliche beispielsweise nicht an den Rändern unserer Existenz, sondern „im Dasein als geworfenen, ihn selbst zu seinem Sein überantworteten In-der-Welt-Sein.“⁸⁷ Diese etwas wirre Definition hat den Vorteil, das Unheimliche nicht mehr als das Besondere, Ungewöhnliche darzustellen. Heidegger spitzt dies sogar noch weiter zu, wenn er sagt: „Das beruhigt-vertraute In-der-Welt-Sein ist ein Modus der Unheimlichkeit des Daseins, nicht umgekehrt.“⁸⁸ Das Unheimliche wirkt sich also

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Freud (1919), S. 272.

⁸⁷ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer 1972, S. 188f.

⁸⁸ Ebd.

im Gewöhnlichen, Vertrauten für jeden Menschen aus.⁸⁹ Auf die zu bearbeitenden Romane könnte man diese Aussagen insofern umwälzen, als die Szenerie, die Glavinic, Haushofer und Rosendorfer zeichnen, eine altbekannte ist. Die Welt der Romane wirkt wie eine exakte Abbildung der unseren, mit der Ausnahme, dass sie beinahe gänzlich unbevölkert ist. Vielleicht macht genau dieses Detail ein Moment des Unheimlichen aus.

Nun könnte man fragen, wozu man unheimliche Literatur überhaupt konsumiert, wenn man sie teilweise als unangenehm empfindet. Aufschlussreich dahingehend, warum man als LeserIn der unheimlichen Faszination postapokalyptischer Literatur erliegt, ist auch eine Einteilung von Gerry Canavan, der in seinem Internet-Blog fünf Motivationen für die Konsumation von postapokalyptischer Literatur nennt⁹⁰:

- Achterbahn-Hypothese: Wir können uns daran erfreuen, weil wir nicht fürchten, dass uns das jemals passieren könnte.
- Überlebenshypothese: Wir konsumieren diese Literatur genau deswegen, weil wir denken, dass sie passieren könnten.
- Rekursivhypothese: Die Konsumkultur versorgt uns immer weiter mit apokalyptischen Bildern, weil diese in der Vergangenheit so erfolgreich funktionierten.
- Bare-life-Hypothese: Die Abwesenheit von Zivilisation bedeutet für uns permanente, niedrige Gewalt, biologische Machtstrukturen werden bekämpft.
- Hypothese von der Erfüllung eines Wunsches: Insgeheim sehnen wir uns nach der Zerstörung der Gesellschaft oder des Kapitalismus.⁹¹

Ähnlich antwortete der Programmierer des Simulationsspiels *Defcon* auf die Frage, warum Menschen postapokalyptische Spiele spielen, folgendes:

Why do you play any game? I don't believe people play games only because they're "fun" – there's more to it than that, there are much more complex reward factors involved, whether it's because a game is interesting / exciting / different /

⁸⁹ Vgl. Herding & Gehrig (2006), S. 14.

⁹⁰ Siehe auch Schoßböck (2009), S. 63-64.

⁹¹ <http://culturemonkey.blogspot.co.at/2008/01/past-as-anti-future.html> (16.04.2015)

thoughtprovoking / controversial / entertaining / educational – and if you're lucky all of those!⁹²

Vergleichbares lässt sich auf das Lesen von postapokalyptischer Literatur anwenden. Neben der Lust, den Text zu lesen, geht auch das Gefühl der Angst damit einher. Diese „Angstlust“⁹³ kann entweder mit der Zeit zu Abschreckung, reiner Angst, umschlagen. So stellt Dirk Vanderbeke fest, dass es in der Hochkonjunktur-Zeit der Atombombe zu einer „seltsamen Angstlust“⁹⁴ kam, und „es dauerte elend lange, bis die Lust abklang und von der Angst überwunden wurde.“⁹⁵

Besonders die Angst, die uns nicht wirklich betrifft, macht aber durchaus Spaß.⁹⁶ Ein/e durchschnittliche/r HeldIn einer Geschichte, dessen Welt quasi vor unseren Augen zerbricht, hat hier besonderes Potenzial. Solange man nur ZuseherIn bleibt, können Katastrophen durch die sichere Distanz des Lesens⁹⁷ auch Lust bereiten.

Diese Annäherungen sind allerdings recht allgemein und vermutlich noch zu wenig greifbar. Deshalb wird versucht werden, durch eine gezielte Analyse der Texte sowohl dem hier angeschnittenen „Was“ des Unheimlichen als auch dem „Wie“ näher zu kommen.

⁹² Hoffstadt, Christian & Roth, Christian: Interview mit Chris Delay, online unter <http://postapocalypse.de/category/interview> (mittlerweile offline, 06.11.2008)

⁹³ Vgl. Schoßböck (2009), S. 59f.

⁹⁴ Vanderbeke, Dirk: Worüber man nicht sprechen kann. Aspekte der Undarstellbarkeit in Philosophie, Naturwissenschaft und Literatur. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995, S. 7.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. Lövenich, Friedhelm: Angstlust. Über die Verführung von Angst – zur Theorie des Thrillers. In: Ästhetik und Kommunikation 80/81, Berlin 1992 (Jahrgang 21), S. 179.

⁹⁷ Vgl. Lilienthal, Volker: Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 264.

Kategorien der Darstellung („Wie“)

Nun folgt eine kurze Darstellung, welche Möglichkeiten AutorInnen haben, eine unheimliche Stimmung zu vermitteln, also im Sinne Genettes folgt nach dem „Was“ das „Wie“. Dabei werden nur diejenigen Punkte angeführt, die in der Textanalyse von Bedeutung sein werden.

1) Zeit⁹⁸

Die Zeit stellt das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens dar. Man unterscheidet zwischen der Erzählzeit (Zeit, die der Erzähler braucht = Umfang des Textes) und der erzählten Zeit (zeitliche Dauer der Handlung).

a) Ordnung

Die Ordnung gibt die Reihenfolge an, dabei kann zwischen chronologisch (linear) und anachronisch unterschieden werden. Die Anachronie kann des Weiteren noch in Analepsen (Rückwendungen) und Prolepsen (Vorausdeutungen) aufgespalten werden. Bei einer Analepse wird ein Ereignis nachträglich dargestellt, in der Prolepse vorwegnehmend erzählt. Beispielsweise ergibt sich bei drei aufeinander folgenden Ereignissen A, B, C folgendes Bild: Analepse B – A – C, Prolepse A – C – B.

Pro- und Analepsen werden im Zuge der Textanalysen eine große Rolle spielen.

2) Modus⁹⁹

Der Modus zeigt den Grad der Mittelbarkeit sowie die Perspektivierung des Erzählten an.

a) Distanz

Die Distanz gibt an, wie mittelbar das Erzählte präsentiert wird. Eine Erzählung kann die Technik der dramatischen Darstellung nutzen und die Erzählerpräsenz scheinbar auf Null reduzieren. Dies schafft die Illusion einer

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 30ff.

⁹⁹ Vgl. Martinez & Scheffel (1999), S. 47ff.

unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen. Hingegen kann auch die Mittelbarkeit der Erzählung durch den narrativen Modus in den Vordergrund rücken und den Eindruck eines gewissen Abstands zum Geschehen in der Erzählung hervorrufen. In der Erzählung von Worten zeigt sich der dramatische Modus in der direkten/zitierten Figurenrede, der narrative Modus in der erzählten Figurenrede.

b) Fokalisierung

Die Fokalisierung gibt an, aus welcher Sicht erzählt wird. Dabei können wiederum mehrere Fokalisierungen unterschieden werden:

- Nullfokalisierung („Übersicht“): Der/die ErzählerIn weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß oder wahrnimmt.
- interne Fokalisierung („Mitsicht“): Der/die ErzählerIn sagt nicht mehr, als die Figur weiß.
- externe Fokalisierung („Außensicht“): Der/die ErzählerIn sagt weniger, als die Figur weiß.

3) Stimme¹⁰⁰

Der Aspekt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfasst.

- a) Zeitpunkt des Erzählens: In Bezug auf den zeitlichen Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten kann von späterem („Regelfall“), gleichzeitigem (zeitliches Zusammenfallen von Erzähltem und Erzählen) oder früherem („Prophezeiung“, Erzähltes weist in die Zukunft) Erzählen gesprochen werden.

b) Ort des Erzählens

Gemeint sind hier Rahmenerzählungen (als extradiegetisches Erzählen bezeichnet) und Binnenerzählungen (intradiegetisches Erzählen, „erzähltes

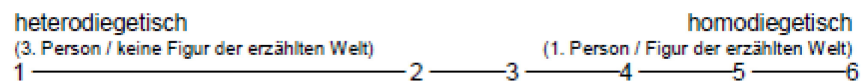
¹⁰⁰ Vgl. Martinez & Scheffel (1999), S. 67ff.

Erzählen“). Eine „Binnenerzählung in der Binnenerzählung“ wird als metadiegetisches Erzählen bezeichnet.

c) Stellung des Erzählers zum Geschehen

Dies zeigt an, in welchem Ausmaß der/die ErzählerIn am Geschehen beteiligt ist. Der/die ErzählerIn kann sowohl eine als auch keine Figur des erzählten Textes sein:

- homodiegetischer Erzähler: Der/die ErzählerIn ist als Figur am Geschehen beteiligt, häufig beispielsweise als Ich-Erzähler.
 - heterodiegetischer Erzähler: Der/die ErzählerIn zählt nicht zu den Figuren der Geschichte.
-
- Grade der Beteiligung des/der Erzählers/in am Geschehen:



- | | |
|---|-------------------------------|
| 1 | unbeteiligte/r ErzählerIn |
| 2 | unbeteiligte/r BeobachterIn |
| 3 | beteiligte/r BeobachterIn |
| 4 | Nebenfigur |
| 5 | eine der Hauptfiguren |
| 6 | Hauptfigur (= autodiegetisch) |

Ein/e allwissender ErzählerIn, die/der jederzeit für die unerklärlichen Ereignisse Erklärungen bereithält, wird im Leser/der Leserin wohl kein Gefühl des Unheimlichen erzeugen können. Wenn hingegen die Leser genau so viel wissen wie der/die HeldIn der Geschichte, so verfolgen sie die Geschichte unmittelbar aus dessen/deren Perspektive heraus. In wenigen Fällen kann auch eine umgekehrte Taktik angewendet werden, wenn die/der LeserIn sich

einer Gefahr bewusst ist, die die/der HeldIn noch nicht kennt. Wolfgang Trautwein bezeichnet das als „Angst-Defizit“¹⁰¹ einer Figur.¹⁰²

Des Weiteren ist die Technik des Verschweigens ein beliebter Handgriff, den die AutorInnen anwenden:¹⁰³

Der Erzähler darf von seinem Wissen keinen Gebrauch machen. Das Unheimliche einer Gefahr kann er nur dann vermitteln, wenn er das, was dem Helden verborgen ist, auch dem Leser nicht offenbart, das Unheimliche eines Geheimnisses nur dann, wenn er die Lösung, die der Held nicht kennt, auch dem Leser vorenthält.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vgl. Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München/Wien: Hanser 1980 (= Reihe Literatur als Kunst), S. 27.

¹⁰² Vgl. Bauböck (1991), S. 16.

¹⁰³ Vgl. Zacharias-Langhans, Garleff: Der unheimliche Roman um 1800. Dissertation an der Universität Bonn 1968, S. 133.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

II. Textanalyse

1) *Die Wand* (Marlen Haushofer)

Biographie

Wenn man sich mit Haushofers Romanen beschäftigt, wird ziemlich schnell klar, dass sie – ähnliche Glavinics Romanen – oft stark autobiographisch sind. Meine Ansicht ist, dass ihre Biographie bereits sehr hilfreich ist, um *Die Wand* auch in Hinsicht auf das Unheimliche zu untersuchen.

Marlen Haushofer wurde 1920 in Frauenstein in Oberösterreich als Maria Helene Frauendorfer geboren. Als Zehnjährige trat sie ins Internat der Ursulinen in Linz ein, und maturierte 1939 in der Schule der Kreuzschwestern. Ab 1940 studierte Haushofer Germanistik und Kunstgeschichte in Wien. Während ihres Studiums bekam sie einen unehelichen Sohn, zwei Jahre nach ihrer Hochzeit mit Manfred Haushofer 1941 folgte ein gemeinsamer Sohn. Obwohl sie sich im Jahr 1950 heimlich scheiden ließen, heirateten sie 1958 ein zweites Mal. Am 21. März 1970 verstarb Marlen Haushofer in Wien.

Haushofers literarische Tätigkeit begann mit Kurzgeschichten für Zeitungen und Zeitschriften. Sie erhielt einige Literaturpreise, wie den Arthur-Schnitzler-Preis und den Großen Staatspreis für Literatur in Österreich. Doch besondere Beachtung wurde ihrem Werk zu Lebzeiten nicht geschenkt. Erst in den achtziger Jahren bekam ihre Literatur größere Aufmerksamkeit, was vor allem auf die Entwicklung der Neuen Frauenbewegung und der Neuen Frauenliteratur zurückzuführen ist. So gilt Haushofer als Vorläuferin der Frauenliteratur. In ihren Romanen geht es fast ausschließlich um Schicksale von Frauen. Genauer gesagt Frauen, die ständig auf der Flucht zu sein scheinen, und für die ein typischer Zustand Einsamkeit und Entfremdung darstellt, zwei Faktoren, die auch für die Analyse unheimlicher Lektüren von Bedeutung sind.¹⁰⁵ Es offenbaren sich psychische Parallelen zwischen Haushofer und ihren Heldinnen. So charakterisiert Manuela Reichart sie nach einem Gespräch mit Haushofers Nachlassverwalter: „[...] eine Melancholikerin, eine Pessimistin. Ein unglückliches Leben, eine traurige Ehe; eine Frau, die Distanz zu anderen

¹⁰⁵ Vgl. Palmer, Katarzyna: Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer. In: Bzdęga, A. Z. u.a. (Hg.): *Studia Germanica Posnaniensia* XIX. Poznań 1993, S. 16f.

Menschen hält, die eher beobachtet als teilnimmt. Eine am Leben Leidende.“¹⁰⁶ Ähnlich dazu meint Daniela Strigl, Haushofer besäße ein „[...] düsteres Menschenbild, das sie einerseits in den Verbrechen der Nazis bestätigt sah, andererseits sich in ihrer Literatur widerspiegelte.“¹⁰⁷ Haushofer projizierte also oft ihre eigenen Probleme in die Protagonistinnen ihrer Romane, wie sie auch selbst in einem Gespräch mit Elisabeth Pablé einräumt: „Ich schreibe nie über etwas anderes als über meine eigenen Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne. [...] – Ich bin der Ansicht, daß im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiographisch ist.“¹⁰⁸

Über die *Wand* sagt Haushofer, dass es ihr bedeutendstes Buch sei, und gibt zu, dass „[...] ich [nicht] glaube [...], daß mir ein solcher Wurf noch einmal gelingen wird, weil man einen derartigen Stoff wahrscheinlich nur einmal im Leben findet.“¹⁰⁹

In einem Gespräch deutet Marlen Haushofer das von ihr verwendete Symbol der Wand nicht realistisch, sondern psychologisch:

Ob die Wand je über die Menschheit kommt, jene äußerliche Wand nämlich, von der die Apokalyptiker unter den Technikern gerne 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 Menschen, so viele Wände – weit, sehr weit voneinander entfernt.¹¹⁰

Durch dieses Zitat wird die Bedeutung der Wand im gleichnamigen Roman Haushofers bereits deutlich. Es handelt sich nicht nur um eine physische Isoliertheit der Protagonistin,

¹⁰⁶ Reichart, Manuela: *Eine völlig normale Geschichte*. Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich. In: Anne Duden (Hg.): *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1986, S. 28.

¹⁰⁷ Strigl, Daniela: Marlen Haushofer. Die Biographie. Berlin: Claassen 2000, S. 228.

¹⁰⁸ Duden, Anne (Hg.): *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1986, S. 127-133.

¹⁰⁹ Duden, Anne (1986), S. 129.

¹¹⁰ Lackenbacher, Raimund: „In jener fernen Wirklichkeit...“ Ein besinnliches Gespräch mit Marlen Haushofer, Verfasserin des Romans „Die Wand“. In: *Neue Illustrierte Wochenschau*, 29.12.1968.

sondern auch um eine mentale. Ein Umstand, der in der weiteren Beschäftigung noch eine Rolle spielen wird.

Entstehung

Als Marlen Haushofers Roman *Die Wand* 1983 neu aufgelegt wird, ist die Begeisterung groß. Denn „sie erzählt vom Ende der Welt, so als hätte es gar nicht anders kommen können, lange vor den Diskussionen um Nachrüstung und Stationierung von Mittelstreckenraketen“¹¹¹, und im Sinne der aufblühenden Frauenbewegung: „Eine Frau, abgeschnitten von all den Bedingungen, unter denen sie zu leben gewohnt ist, beginnt sich selbst zu vertrauen, lernt ihre ungeahnten Fähigkeiten kennen, wird autonom.“¹¹²

Die Entstehungsgeschichte des Romans ist allerdings keine ohne Hindernisse. Am 23.7.1952 schrieb Marlen Haushofer an ihren Bekannten Hans Weigel:

Daß ich ein recht schwerer Fall bin, weiß ich ja selber auch. Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will. Ich möchte sehr gern, aber das wäre gelogen. Gerade diese Mischung von Dämonie u. Idylle, auf die ich unentwegt stoße, bereitet mir das größte Unbehagen u. fasziniert mich zugleich. [...] Was meinen Roman betrifft, hab ich oft das Gefühl, ich könnte rein handwerklich einen guten Durchschnittsroman schreiben, aber dazu fehlt mir der nötige Fleiß u. die Selbstverleugnung. [...] Sie bemängeln, daß sich in meinem Roman die Personen nicht ändern u. das beweist mir, daß ich eben nicht im Stand war, das glaubhaft zu machen. [...] Daß der ungesühnte Mord ein sehr gefährliches Thema ist, hab ich ja gewußt. Ich lasse ihn von einer Frau begehen, für die ja die männlichen Moralgesetze eigentlich nicht bestehen.¹¹³

Mehrere Jahre, so berichtet Marlen Haushofer später, habe sie den Stoff zu *Die Wand* herumgetragen, aber „nicht einmal Notizen gemacht, obwohl überall in meiner Wohnung

¹¹¹ Reichart, Manuela: Vom Ende der Welt. In: Die Zeit, Nr. 42, 14.10.1983. siehe auch <http://www.zeit.de/1983/42/vom-ende-der-welt> (8.6.2014)

¹¹² Strobl, Ingrid In: Emma, Nr. 9, September 1983.

¹¹³ Studer (2000), S.87-89.

kleine Schreibblöcke hängen, auf denen ich sonst rasch festhalte, was mir gerade ein- oder zufällt. Ich habe auch mit niemandem darüber gesprochen.“¹¹⁴

Es entstehen drei Fassungen des Romans – Handschrift 1, 2 und die Buchausgabe. Ein Vergleich dieser Lektüren zeigt eine Reihe von Veränderungen.¹¹⁵ Als größte Veränderung kann wohl gelten, dass Marlen Haushofer auf den ersten 25 Seiten der ersten erhaltenen Niederschrift die Heldin ihres Romans Isa nennt. Darauf folgt eine Leerseite, und auf Seite 27 setzt die Handlung mit der Überschrift „Übersiedlung auf die Alm“ wieder an, nunmehr aus der Perspektive jener namenlosen Ich-Erzählerin, die strukturbildendes Charakteristikum des Romans wird. Diese Namenlosigkeit der Protagonistin ist mit Sicherheit auch für die weitere Untersuchung des Unheimlichen in *Die Wand* von Bedeutung.

Die Bilder für ihre Geschichten bezieht Marlen Haushofer oftmals aus ihren Kindheitserinnerungen. Das Original der Jagdhütte, in der die Heldin ein Zuhause findet, steht in der Nähe vom Forsthaus Effertsbach. Die so genannte Lackenhütte, die heute noch fast unverändert erhalten ist, wurde 1924 als Unterkunft für den Förster und die Jagdpächter erbaut, daneben gab es eine kleinere Hütte für die Holzknechte. Haushofer ging als Kind mit ihrem Vater oft zur Lackenhütte und unternahm von dort auch längere Wanderungen. Die im Roman so genannte „Schlucht“ findet sich auch in der Realität wieder, nur weitaus undramatischer. Die Alm, auf die die Protagonistin der Tiere wegen im Sommer übersiedelt, heißt in Haushofers wirklicher Welt *Haidenalm*. Sie ist auch heute noch zu Fuß erreichbar. So sind im Roman die Örtlichkeiten bis ins Detail wirklichkeitsgetreu beschrieben, die Haushofer aus ihrer Kindheit noch bestens bekannt sind.¹¹⁶ Das stellt auch Gerhard Knapp fest: „Every single event and every aspect of her survival is described in painstaking detail. Everything is utterly ‚believable‘, if we accept the utopian a-priori premise of the wall itself.“¹¹⁷

Diese Verwendung von Motiven aus Haushofers Kindheit kann bereits gut mit Freuds Aussagen über das Unheimliche verbunden werden. Laut Freud ist ja die Wiederkehr von verdrängten Ängsten, besonders aus Kindertagen, ein Aspekt des Unheimlichen.¹¹⁸ Das

¹¹⁴ Lackenbucher (1968).

¹¹⁵ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: Anke Bosse/Clemens Ruthner (Hg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen, Basel: A. Francke 2000, S. 59-77.

¹¹⁶ Vgl. Strigl (2000), S. 248.

¹¹⁷ Knapp, Gerhard P.: „Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's ‚Die Wand‘. A Female Utopia of the 1960s and Beyond“. In: Knapp, Gerhard P. und Labrousse, Gerd (Hg.), „1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten“. Amsterdam-Atlanta 1995, S. 281-305. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 38/39)

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 307.

gänzlich Fremde könne also nicht als Hauptursache für das Unheimliche gelten, sondern etwas Vertrautes, das entfremdet wurde.

Inhalt

Die Wand zeichnet die Geschichte einer 40-jährigen Frau, die sich plötzlich als scheinbar einzige Überlebende eines unerklärlichen Ereignisses in dem Jagdhaus eines befreundeten Paares in den Alpen befindet. Als erkennbares Ergebnis der „Katastrophe“ – wie sie es selbst auf Seite 31 des Buches erstmals bezeichnet – umgibt die Frau eine ominöse Wand, die sie von der übrigen Welt trennt und sie gleichsam wie auf einer Insel leben lässt. Die Herkunft dieser Wand bleibt ungeklärt. Die Protagonistin stellt zunächst Vermutungen an, die sie an den Ausbruch eines Krieges oder die Anwendung einer unbekannten Waffe denken lassen:

Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf. Ich nahm an, sie 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. [...] das ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte.¹¹⁹

Mit der Zeit interessiert sie sich aber nur mehr äußerst wenig für die Wand:

Die Wand ist so sehr Teil meines Lebens geworden, daß ich oft wochenlang nicht an sie denke. Und selbst wenn ich an sie denke, erscheint sie mir nicht unheimlicher als eine Ziegelwand [...] Was ist denn auch so Besonderes an ihr? [...] was mich wirklich berührt, ist immer noch das gleiche wie früher: Geburt, Tod, die Jahreszeiten, Wachstum und Verfall. Die Wand ist ein Ding, das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts an, und deshalb träume ich nicht von ihr.¹²⁰

Der Frau bleibt schließlich nichts anderes übrig, als sich eine neue Existenz aufzubauen: Sie muss mühsam lernen, unter neuen Bedingungen zu leben und zu überleben. Der Roman schildert detailliert alltägliche Vorgänge, da jede Tätigkeit für die Heldin von großer

¹¹⁹ Haushofer, Marlen: *Die Wand*. Berlin: List¹⁹ 2013, S. 41.

¹²⁰ Ebd., S. 150.

Bedeutung ist. Ihr Wille zum Weiterleben und ihre große innere Kraft helfen der Ich-Erzählerin dabei, nicht den Mut zu verlieren. Als „Beschäftigungstherapie“ fängt sie an, einen Bericht zu schreiben: „Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will.“¹²¹

Als wichtige und einzige Weggefährten erweisen sich Tiere, ihr Hund Luchs, eine Kuh namens Bella, und (im Verlauf der Geschichte) mehrere Katzen: „Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen.“¹²²

Somit wird das Leben der Frau durch die Wand in zwei große Abschnitte geteilt. Nach vierzig Jahren muss sie lernen, sich alleine zu versorgen, und ohne andere Menschen auszukommen: „[...] aber ich bin ja auch erst mit vierzig darauf gekommen, daß ich Hände besitze. Man darf nicht zuviel von mir verlangen.“¹²³ Die Entstehung der Wand wird ebenso wenig näher erläutert wie das genaue Schicksal der scheinbar erstarrten Menschen und Tiere auf der anderen Seite der Wand. Im Vordergrund steht eindeutig das Einzelschicksal einer Frau, die sich gezwungen sieht, ein agrarisches Wirtschaften mit einfachsten Mitteln¹²⁴ zu betreiben.

Um der scheinbar ausweglosen Situation zu entgehen, könnte die Frau auch den Freitod wählen. Diese Möglichkeit wägt sie des Öfteren ab, verwirft sie aber meist sogleich wieder:

Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. [...] Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug. Hauptsächlich hielt mich der Gedanke an Luchs und Bella davon ab und außerdem eine gewisse Neugierde. Die Wand war ein Rätsel, und ich hätte es nie fertiggebracht, mich angesichts eines ungelösten Rätsels davonzumachen.¹²⁵

¹²¹ Ebd., S. 7.

¹²² Ebd., S. 47.

¹²³ Ebd., S. 137.

¹²⁴ Vgl. 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 (Hg.): „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘ Marlen Haushofers Werk im Kontext“. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 110.

¹²⁵ Haushofer (2013), S. 40-41.

Als sie den starren, vermutlich toten, alten Mann betrachtet, denkt sie: „Wenn das der Tod war, so war er sehr rasch und sanft gekommen, auf eine fast liebevolle Weise. Vielleicht wäre es klüger gewesen, mit Hugo und Luise ins Dorf zu gehen.“¹²⁶

Eine Frage, die man sich gleich zu Beginn des Romans stellen kann, ist, warum die Frau nicht den Versuch unternimmt, sich unter der Wand durchzugraben:

Plötzlich schien mir alles, was ich tat, eine nutzlose Quälerei. Ich fand, ich hätte besser daran getan, mich rechtzeitig zu erschießen. Wenn ich aber dazu nicht imstande gewesen wäre [...], hätte ich mich unter der Wand durchgraben sollen. Dort drüben gab es Nahrungsmittel für hundert Jahre oder einen raschen, schmerzlosen Tod. Worauf wartete ich eigentlich noch? [...] wußte ich plötzlich, daß ich nicht weggehen konnte. Es war vielleicht dumm von mir, aber so war es eben. Ich konnte nicht flüchten und meine Tiere im Stich lassen.¹²⁷

Gattung

Den Roman *Die Wand* einer Gattung zuzuweisen, erweist sich als etwas schwierig. Die Wand kann beschrieben werden „[...] als eine Metapher für die Isolation der weiblichen Hauptfigur. Sie fungiert als Schutz vor der Außenwelt und als Gefängnis zugleich, als Asyl und Exil.“¹²⁸

Durch die Einzelisolation der Frau ersetzt Haushofer den homo masculus¹²⁹ der Robinsonade vollständig durch einen homo femininus.¹³⁰ Die Isolation der Protagonistin steht metaphorisch für die „Einsamkeit einer bürgerlichen Ehefrau“.¹³¹ In der Wand geht es um die „Innenwelt einer Frau, psychoanalytisch gesagt: um die Projektion der inneren Isolation nach außen“.¹³² Die Wand wird zu einem „psychological phenomenon realized in the

¹²⁶ Ebd., S. 29-30.

¹²⁷ Ebd., S. 199-200.

¹²⁸ Venske, Regula: „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...: Marlen Haushofer“. In: Stephan, Inge, Venske, Regula und Weigel, Sigrid (Hg.): Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987, S. 112.

¹²⁹ Vgl. Roebling, Irmgard: Ist die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade? In: Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis 105 (1989), S. 48-58.

¹³⁰ Vgl. Torke, Celia: Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch-und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: V&R unipress 2011, S. 191-243.

¹³¹ Venske (1987), S. 99-130.

¹³² Hartl, Edwin: „Nach vielen Jahren des Wartens [Die Wand]“. In: Salzburger Nachrichten, 2. Juli 1983.

physical world: a psychic object [...] being the ontological boundary of the narrator's post-apocalyptic existence.“¹³³

Die meisten ForscherInnen sind sich allerdings etwas uneinig über die Terminologie: Daniela Strigl nennt die *Wand* ein utopisches Experiment, in dem sich die Heldin wandeln kann.¹³⁴ Der Text wurde besonders in den 1980er Jahren als feministische Utopie¹³⁵ oder feministische Science Fiction¹³⁶ bezeichnet. Wenn man davon ausgeht, dass als utopisch ein „Bewusstsein, das sich mit dem es umgebenden ‚Sein‘ nicht in Deckung befindet“¹³⁷ verstanden werden kann, wird auch klar, warum die Ich-Erzählerin von der Außenwelt durch eine unsichtbare Wand abgeschottet wird, welche die Selbstreflexion und Abgrenzung der Protagonistin von früheren Daseinsformen einleitet.¹³⁸ Der utopische Impuls bezieht sich dabei auf die tief verankerte Sehnsucht nach einer radikal veränderten Existenz.¹³⁹

Rita Morrien bezeichnet Haushofers Roman in ihrer Dissertation als eine „weibliche Robinsonade oder Untergangsphantasie“.¹⁴⁰ Manuela Reichart charakterisiert Haushofers Roman als literarische Endzeitvision.¹⁴¹ Man könnte allerdings auch den Terminus Robinsonade durch das Adjektiv postapokalyptisch erweitern, und so das neue Genre „postapokalyptische Robinsonade“ postulieren.¹⁴² Im Gegenteil zur apokalyptischen Literatur wird in der postapokalyptischen jede Erwartung einer wie auch immer verstandenen „Erlösung“ fallen gelassen.¹⁴³

¹³³ Caviola, Hugo: Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel *Die Wand*. In: *Modern Austrian Literature* 24/1 1991, S. 101-112.

¹³⁴ Vgl. Strigl (2000), S. 259.

¹³⁵ Vgl. Schoßböck (2009), S. 55.

¹³⁶ Vgl. <http://www8.feministische-sf.de/> (07.06.2014)

¹³⁷ Mannheim, Karl: Das utopische Bewusstsein. Zit. nach: Lück, Hartmut: *Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*. Gießen: Focus-Verlag 1977, S. 24.

¹³⁸ Vgl. Schoßböck (2009), S. 55.

¹³⁹ Vgl. Wegner, Phillip E.: *Utopia*. In: Seed, David (Hg.): *A companion to science fiction*. Malden: Blackwell Publishing 2005, S. 79.

¹⁴⁰ Morrien, Rita: „Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Unica Zürn“. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 27.

¹⁴¹ Vgl. Reichart (1986), S. 21-42.

¹⁴² Vgl. Kaiser (2011), S. 235.

¹⁴³ Vgl. Jabłkowska (Hg.): *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 6.

Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.

Freuds Theorien zum Unheimlichen lassen sich auch an der *Wand* sehr gut nachvollziehen.

Man erfährt nie, was genau es mit der Wand auf sich hat, und woher sie kommt. Für die LeserInnen bleiben ständig diese Fragen im Raum. Die Frau macht sich zwar anfangs ein paar Gedanken darüber, erfährt aber nicht die Wahrheit:

Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf. Ich nahm an, sie 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. [...] das ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte.¹⁴⁴

Freud geht davon aus, dass zum Unbekannten noch etwas dazukommen muss, um unheimlich zu sein.¹⁴⁵ Die Wiederkehr von verdrängten Ängsten, besonders aus Kindertagen, sei laut Freud ein Aspekt des Unheimlichen.¹⁴⁶ Er bemerkt außerdem, dass wir bestimmte Überzeugungen „überwunden“ haben müssen, um das Unheimliche empfinden zu können. So könnte man argumentieren, dass die völlige Einsamkeit der Protagonistin uns deshalb als unheimlich erscheint, da wir die (kindliche) Vorstellung, plötzlich von allen verlassen zu sein, überwunden haben. Diese Argumentation spiegelt sich auch in *Die Wand* sehr gut wider, wenn die Frau sagt:

Als Kind hatte ich immer unter der närrischen Angst gelitten, daß alles, was ich sah, verschwand, sobald ich ihm den Rücken kehrte. Alle Vernunft hat nicht vermocht, mich ganz von dieser Angst zu heilen. [...] Sicherheit bedeutete für mich soviel wie sehen und berühren können. [...] Und waren meine Ängste wirklich so närrisch? War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht?¹⁴⁷

¹⁴⁴ Haushofer (2013), S. 41.

¹⁴⁵ Freud (1919), S. 299.

¹⁴⁶ Vgl. Freud (1919), S. 307.

¹⁴⁷ Haushofer (2013), S. 187.

Ebenso sei eine kindliche Angst laut Freud die Kastrationsangst, also die Angst vor dem Verlust seines Geschlechtes.¹⁴⁸ Und tatsächlich wird die Protagonistin im Roman Haushofers mit ihrer schwindenden Weiblichkeit konfrontiert:

Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein. [...] Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen [...] Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie. Sie hatte ja nie die Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten.¹⁴⁹

Auch erzähltechnisch ist diese Stelle interessant, da hier von der ersten in die dritte Person gewechselt wird. Dadurch wird die Distanz zu ihrem früheren Ich noch verstärkt.

Einen interessanten Aspekt dazu liefert Daniela Strigl. Sie nennt die Wand einen „heimlichen Wunschtraum“, im Sinne Freuds also etwas Verborgenes, das zum Vorschein kommt:

Die Wand entspringt einem heimlichen Wunschtraum und erscheint zugleich als eine Schreckensvision. Sie ist so etwas wie die apokalyptische Utopie einer katholisch geprägten, erklärten ‚Heidin‘: Die Menschen haben sich am Leben versündigt, und sie wurden dafür bestraft. Das rätselhafte Gift erinnert in seiner Wirkung an den göttlichen Auftrag der Heuschrecken in der Offenbarung des Johannes: ‚Und es wurde ihnen gesagt, sie sollten das Gras der Erde nicht schädigen, auch gar kein Grün und gar keinen Baum, sondern nur die Menschen, die nicht das Siegel Gottes auf den Stirnen tragen.¹⁵⁰

Dennoch stellt sich hier die Frage, ob die Frau nicht nur ihre Weiblichkeit verliert, sondern auch befürchtet, ihre gesamte Menschlichkeit zu verlieren. Da sie sich durch diesen Prozess aber immer mehr von ihrem früheren Ich entfernt, wird dieser Ansatz bei den Theorien Kristevas noch einmal erläutert werden.

¹⁴⁸ Vgl. Freud (1919), S. 308.

¹⁴⁹ Haushofer (2013), S. 82.

¹⁵⁰ Strigl 2000, S. 215.

Ein weiteres Motiv Freuds ist das des Doppelgängers.¹⁵¹ Laut Otto Rank haben Doppelgänger den Sinn einer „energischen Dementierung der Macht des Todes“, die Schöpfung einer solchen Verdopplung dient also der Abwehr gegen die eigene Vernichtung.¹⁵² Freud verzweigt den Doppelgängerbegriff noch weiter, und nennt drei weitere Begriffe: Ichverdopplung, Ichteilung und Ichvertauschung. Für *Die Wand* erscheint der Begriff der Ichteilung wohl am passendsten, da sich keine Verdopplung der Protagonistin findet, sondern eher eine wunschhafte Spiegelung. Der Blick auf die Tierfiguren in Haushofers Texten verspricht ebenso Aufschlüsse über ihre Zivilisationskritik wie über ihre Anthropologie. Die Tiere werden als „Spiegelprotagonisten“ der jeweiligen menschlichen Hauptfigur eingesetzt.¹⁵³ Besonders deutlich zeigt sich dies in folgenden Auszügen: „In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch.“¹⁵⁴ oder: „Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.“¹⁵⁵ Am besten findet sich dieses Spiegelmotiv wohl in der Beziehung der Frau zur Katze, die sozusagen zu ihrem „Wunsch-Ich“ wird. Die Augen der Katze fungieren dabei als Spiegel, in dem sich die Frau erkennt. Sie projiziert ihren Wunsch einer unabhängigen Existenz, da die Katze mit Umdomestizierbarkeit und Freiheit in Verbindung steht. Die Freiheit der Katze wird beispielsweise besonders deutlich, als sie im ersten Sommer nicht mit hinauf zur Alm wandert, sondern alleine im Tal bleibt. Im Laufe der Geschichte schämt sich die Frau auch vor dem eigenen Spiegelbild und möchte nichts mit sich zu tun haben.¹⁵⁶ Dass sich die Protagonistin davor fürchtet, sich selbst in einem anderen Menschen zu finden und zu spiegeln, zeigt sich daran, dass sie den getöteten Mann nicht genauer ansehen will: „Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen.“¹⁵⁷

Mit Hilfe der Kategorien von Tzvetan Todorov lassen sich Texte anhand scheinbar einfacher Fragen (Gibt es eine rationale Erklärung für die erzählten Ereignisse oder nicht?) in "unheimlich" oder "fantastisch-wunderbar" einteilen. Ein Versuch, *Die Wand* in Todorovs Kategorien einzuteilen, erscheint jedoch nicht ganz einfach. Denn die große Frage lautet, ob man die Existenz der Wand als eine übernatürliche, unerklärliche Tatsache betrachtet oder

¹⁵¹ Vgl. Freud (1919), S. 310.

¹⁵² Vgl. Rank (1925).

¹⁵³ Vgl. Bunzel (2000), S. 103-119.

¹⁵⁴ Haushofer (2013), S. 265.

¹⁵⁵ Ebd., S. 52.

¹⁵⁶ Ebd., S. 82.

¹⁵⁷ Ebd., S. 273.

ob man davon ausgeht, dass es eine rationale Erklärung gibt, die uns der Text schuldig bleibt. Je nachdem kann man den Roman dem unvermischt Unheimlichen oder dem Fantastisch-Wunderbaren zuordnen. Unvermischt unheimlich dann, wenn man – wie auch die Protagonistin zumindest zu Beginn des Romans¹⁵⁸ – davon ausgeht, dass die Erscheinung der Wand mit Gesetzen der Vernunft erklärt werden kann, obwohl sie durchaus außergewöhnlich und schockierend ist. Zum Fantastisch-Wunderbaren kann der Roman gezählt werden, wenn eben keine rationale Erklärung gefunden werden kann und man am Ende die Tatsache akzeptiert, dass es ein unerklärlich Übernatürliches gibt. Ganz klar ist es also durch die Analyse nach Todorov nicht, ob es sich bei *Die Wand* um ein unheimliches Werk handelt oder nicht. Dafür eignen sich zweifellos die Theorien Freuds oder Kristevas besser, um das Unheimliche aufzuspüren.

Nun zu Julia Kristeva, die sich dem Begriff des Fremden zuwendet: „Die romantische Hinwendung zum Übernatürlichen, [...] dem Wahnsinn [...] rührt aus diesem Bestreben, das Fremde zu erfassen und es – durch seine Bändigung – zu einem integralen Bestandteil des Menschlichen zu machen.“¹⁵⁹ Für den Roman *Die Wand* von besonderem Interesse ist wiederum folgende Passage: „Als Unheimliches ist das Fremde in uns selbst: Wir sind unsere eigenen Fremden – wir sind gespalten.“¹⁶⁰

Laut Kristeva befindet sich also das Fremde innerhalb von uns selbst, und diese Tatsache macht das Unheimliche aus. Die Heldin des Romans wird sich selber auch immer mehr fremd. Hier sei noch einmal der kurz zuvor bereits zitierte Textausschnitt genannt, der sich auch sehr gut an den Theorien Kristevas messen lässt:

Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein. [...] Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen [...] Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. Haushofer (2013), S. 41.

¹⁵⁹ Kristeva (2013), S. 197.

¹⁶⁰ Ebd., S. 198.

¹⁶¹ Haushofer (2013), S. 82.

Aber die Protagonistin verliert nicht nur allmählich ihre Weiblichkeit, vielmehr befürchtet sie, sogar ihre Menschlichkeit zu verlieren:

Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. [...] Ich werde alles tun, um dieser Verwandlung zu entgehen.¹⁶²

Daniela Strigl hält fest, dass Haushofers Figuren allgemein dazu neigen, ihre Auflösung „durch Resignation und Selbstpreisgabe geradezu masochistisch zu bejahren.“¹⁶³

Ebenso verliert die Frau die Fähigkeit, Ereignissen einen Zusammenhang zu geben: „Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen [...]“¹⁶⁴ Die Loslösung von alten Spuren der Protagonistin wird hier deutlich: nichts Altes kann mehr geliebt werden, jedoch Neues nicht mehr anbrechen. Zwar erinnert sie sich an Rituale, aber im Raum hinter der Wand geht Traditionelles verloren: „In Zukunft wird ein verschneiter Wald nichts anderes bedeuten als verschneiten Wald und eine Krippe im Stall nichts anderes als eine Krippe im Stall.“¹⁶⁵ Es fällt ihr schwer, sich in Gedanken an den Sommer auf der Alm zu versetzen, welcher ihr nur „sehr unwirklich und fern“¹⁶⁶ erscheint. Auch vergangene Einträge ihres Berichtes erscheinen ihr bald unbekannt: „Am zehnten Dezember finde ich eine seltsame Notiz: >>Die Zeit vergeht so schnell.<< Ich erinnere mich nicht, sie geschrieben zu haben.“¹⁶⁷

Das Unheimliche im „Was“ (*histoire*)

Was macht nun das Unheimliche in der Handlung von *Die Wand* aus? Die Antwort auf diese Frage ist nur schwierig greifbar, hier soll aber versucht werden, Textstellen und Ausschnitte zu finden, die das Unheimliche greifbarer machen.

Die erste, ziemlich grundsätzliche Feststellung, die allen drei Romanen gemein ist, ist das Entstehen eines unheimlichen Gefühls durch die totale Einsamkeit der ProtagonistInnen.

¹⁶² Ebd., S. 44.

¹⁶³ Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..." Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000, S. 135.

¹⁶⁴ Haushofer (2013), S. 134.

¹⁶⁵ Ebd., S. 134.

¹⁶⁶ Ebd., S. 212.

¹⁶⁷ Ebd., S. 236.

Franz Kafka schrieb in einem Tagebuch-Eintrag aus dem Jahr 1913, er habe den „Wunsch nach besinnungsloser Einsamkeit. Nur mir gegenübergestellt sein.“¹⁶⁸ Dieser Wunsch wurde den Protagonisten durch die Autoren ihrer Romane gewährt. Doch ob dieser Zustand wirklich erstrebenswert ist, bleibt zu diskutieren.

Die Umstände der Katastrophe werden nie erklärt, in *Die Wand* philosophiert die Protagonistin nur sehr kurz darüber: „Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf. Ich nahm an, sie wäre eine neue Waffe [...]; eine ideale Waffe, sie hinterließ die Erde unversehrt und tötete nur Menschen und Tiere.“¹⁶⁹ Die Wand an sich ist ebenfalls ein interessantes Motiv. Wie bereits erwähnt fungiert die Wand „als Schutz vor der Außenwelt und als Gefängnis zugleich, als Asyl und Exil.“¹⁷⁰ Die zugleich positive und negative Konnotation ist ein spannendes Detail. Natürlich ist es vor allem furchterregend und unheimlich, durch eine unsichtbare Wand, deren Herkunft vollkommen unklar ist, eingesperrt zu werden. Jedoch entsteht für die eingesperrte Frau auch etwas Positives, was auf die LeserInnen vermutlich teilweise befremdlich wirkt. Im Vergleich zu den beiden anderen Romanen ist die Wand ein greifbarer Schrecken, der zwar unerklärlich, aber physisch eindeutig identifizierbar ist. Bleibt die Frage, ob diese Identifizierbarkeit das Unheimliche verstärkt oder vermindert. Dies liegt wahrscheinlich im Auge des Betrachters. Der Handlungsrahmen der Protagonistin ist dadurch stark eingeschränkt, außerdem bleibt die große Ungewissheit, wie eine unsichtbare Wand entstehen kann. Die Protagonisten der beiden anderen Romane können sich frei bewegen und nutzen auch diese Möglichkeit. Aber die Wand kann eben auch als Schutz angesehen werden, vor einer möglichen Gefahr von außen.

Nichtsdestotrotz, die plötzliche und vollständige Einsamkeit ist vermutlich für niemanden eine schöne Vorstellung. Ein weiterer Hinweis auf das Unheimliche in der *histoire* der *Wand* ist außerdem der Umgang der Protagonistin mit ihrer Einsamkeit. Obwohl es für die Frau im Roman zwar keineswegs eine leichte Situation ist, und sie immer damit zu kämpfen hat, fehlen ihr erstaunlicherweise die anderen Menschen nicht: „Nein, es ist schon besser, wenn

¹⁶⁸ Kafka, Franz, zitiert nach: Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt“. Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa. Bern u.a.: Lang 1998, S. 15.

¹⁶⁹

¹⁷⁰ Venske, Regula; „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...: Marlen Haushofer“. In: Stephan, Inge, Venske, Regula und Weigel, Sigrid (Hg.): Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1987, S. 112.

ich allein bin. [...] Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen. [...] Wenn ich mir heute einen Menschen wünschte, so müßte es eine alte Frau sein, eine gescheite, witzige, mit der ich manchmal lachen könnte. Denn das Lachen fehlt mir immer noch sehr.“¹⁷¹ Selbst ihre eigenen Kinder vermisst sie nicht wirklich: „Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren. [...] Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot.“¹⁷² Das erklärt sie sich dadurch: „Ich war eine gute Mutter für kleine Kinder. Sobald sie größer wurden und zur Schule gingen, versagte ich. [...] Später war ich nie mehr glücklich gewesen. Alles veränderte sich auf eine trostlose Weise, und ich hörte auf, wirklich zu leben.“¹⁷³ Sie geht sogar so weit zu sagen: „Mitleid war die einzige Form der Liebe, die mir für Menschen geblieben war.“¹⁷⁴ Dieser Ausbruch aus der Zivilisation findet sich auch in anderen Werken Haushofers, etwa in *Die Tapetentür*, wo man sich nach Freud von der „Zwangsjacke der Zivilisation“¹⁷⁵ befreien kann, die stets eine „Quelle des Unbehagens“¹⁷⁶ sei. Es lassen sich bezüglich dieses Themas starke Rückschlüsse auf Marlen Haushofers Biographie ziehen. Die Autorin schildert dadurch die Einsamkeit und das Leben als letzter Mensch sehr detailliert und realistisch. Der Umstand, dass die Protagonistin die Gesellschaft ihrer Tiere gegenüber der von Menschen bevorzugt, und am Ende des Buches sogar den einzigen Menschen tötet, der ihr noch lebendig begegnet, können in den LeserInnen Unbehagen und Unverständnis auslösen.

Durch ihre Einsamkeit reflektiert die Frau stark über ihr eigenes Verhalten, ihre Veränderung und ihre Vergangenheit. Die nüchterne Art, von ihrem früheren Ich wie von einem anderen Menschen zu sprechen, kann ebenso ein unheimliches Gefühl beim/bei der LeserIn auslösen. Folgende Ausschnitte, die die Veränderungen der Protagonistin schildern, können außerdem mit den Theorien Kristevas verglichen werden:

Gewisse Gewohnheiten habe ich übrigens nie abgelegt. Ich wasche mich täglich, reinige meine Zähne, wasche die Wäsche und halte das Haus sauber. [...] Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein

¹⁷¹ Ebd., S. 66.

¹⁷² Ebd., S. 40.

¹⁷³ Ebd., S. 202-203.

¹⁷⁴ Ebd., S. 228.

¹⁷⁵ Haushofer, Marlen: *Die Tapetentür*. Wien: Paul Zsolnay 1957, S. 103.

¹⁷⁶ Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien 1930.

[...] Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. [...] Ich werde alles tun, um dieser Verwandlung zu entgehen.¹⁷⁷

Während des langen Rückwegs dachte ich über mein früheres Leben nach und fand es in jeder Hinsicht ungenügend. Ich hatte wenig erreicht von allem, was ich gewollt hatte, und alles, was ich erreicht hatte, hatte ich nicht mehr gewollt.¹⁷⁸

Um der scheinbar ausweglosen Situation zu entgehen, könnte die Frau auch den Freitod wählen. Diese Möglichkeit des Selbstmordes hängt wie ein Damoklesschwert über ihr, was auch den LeserInnen bei ihrer Lektüre durchaus bewusst ist. Man fragt sich unweigerlich, welchen Weg man selber wählen würde, und ob man mit der Situation leben könnte. Die Identifikation mit der Hauptfigur wird sowohl durch die Handlung als auch die Erzählweise erreicht, und ist ein wichtiger Teil der Entstehung des Unheimlichen. Die Protagonistin wägt ihre Optionen des Öfteren ab, verwirft die Idee von Selbstmord aber meist sogleich wieder:

„Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. [...] Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug. Hauptsächlich hielt mich der Gedanke an Luchs und Bella davon ab und außerdem eine gewisse Neugierde. Die Wand war ein Rätsel, und ich hätte es nie fertiggebracht, mich angesichts eines ungelösten Rätsels davonzumachen.“¹⁷⁹

Ein anderes Mal, als sie den starren, vermutlich toten, alten Mann betrachtet, denkt sie: „Wenn das der Tod war, so war er sehr rasch und sanft gekommen, auf eine fast liebevolle Weise. Vielleicht wäre es klüger gewesen, mit Hugo und Luise ins Dorf zu gehen.“¹⁸⁰

Den gesamten Roman hinweg schwingt dieser mögliche Selbstmord der Protagonistin mit, und wird immer wieder angedeutet. Eine Frage, die man sich gleich zu Beginn des Romans

¹⁷⁷ Ebd., S. 44.

¹⁷⁸ Ebd., S. 61.

¹⁷⁹ Haushofer (2013), S. 40-41.

¹⁸⁰ Ebd., S. 29-30.

stellen kann, ist, warum die Frau nicht den Versuch unternimmt, sich unter der Wand durchzugraben:

„Plötzlich schien mir alles, was ich tat, eine nutzlose Quälerei. Ich fand, ich hätte besser daran getan, mich rechtzeitig zu erschießen. Wenn ich aber dazu nicht imstande gewesen wäre [...], hätte ich mich unter der Wand durchgraben sollen. Dort drüben gab es Nahrungsmittel für hundert Jahre oder einen raschen, schmerzlosen Tod. Worauf wartete ich eigentlich noch? [...] wußte ich plötzlich, daß ich nicht weggehen konnte. Es war vielleicht dumm von mir, aber so war es eben. Ich konnte nicht flüchten und meine Tiere im Stich lassen.“¹⁸¹

Auf die drei erzähltechnischen Zeitebenen des Romans wird im nächsten Kapitel noch näher eingegangen. Hier soll jedoch noch das individuelle Verständnis von Zeit im Roman diskutiert werden. Prinzipiell ist die Frau um eine korrekte Zeitrechnung besorgt: „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.“¹⁸² Eine schwere Erkrankung führt jedoch dazu, dass sie jegliches Zeitgefühl verlor: „Seither stimmt auch der Kalender nicht mehr.“¹⁸³ Obwohl sie also die Zeit weiterhin verfolgt, stimmt sie der Gedanke, dass Zeit nur in ihrem Kopf existiert und deshalb nach ihrem Tod enden wird, heiter: „Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden.“¹⁸⁴ Die Idee, dass die Zeit ohne uns Menschen nicht mehr existiert, ist also für die Protagonistin kein beunruhigender. Ganz anderes gilt jedoch für die RezipientInnen. Zeit ist im Leben jedes Menschen eine feste Konstante, auf die man sich verlässt. Kaum auszumalen, was passieren würde, wenn tatsächlich jemand in der Lage wäre, „die Zeit zu ermorden“. Eine fest in der Menschheit verankerte Größe plötzlich anzuzweifeln, ist verwirrend und unheimlich.

¹⁸¹ Ebd., S. 199-200.

¹⁸² Ebd., S. 43-44.

¹⁸³ Ebd., S. 249.

¹⁸⁴ Ebd., S. 237.

Die Namenlosigkeit der Protagonistin, die in einem ersten Entwurf des Romans noch „Isa“ hieß, ist ein weiteres kleines Detail, das zum Unheimlichen beiträgt. Das Ablegen ihres Namens zeigt an, dass sie sich stark verändert hat: „Schon heute bin ich ja nicht mehr der Mensch, der ich einmal war. [...] Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.“¹⁸⁵ Hier zeigt sich eine Ähnlichkeit zum Aspekt der Zeit. Sowohl die Zeit als auch den Namen der Frau kennt oder definiert niemand mehr außer ihr selbst. Doch heißt das automatisch, dass diese nicht mehr existieren?

Eines der wichtigsten Momente des Unheimlichen in *Die Wand* sind zweifelsohne die Vorausdeutungen auf schreckliche Ereignisse. Diese werden zwar im nächsten Kapitel des „Wie“ noch näher erläutert, hier sollen sie jedoch bereits erwähnt werden, da sie schon auf den ersten Seiten des Romans für unheimliche Stimmung sorgen. Die LeserInnen sind sich somit quasi von Anfang an im Klaren darüber, dass der treueste Begleiter der Frau, der Hund Luchs, sterben wird, und dass sie anscheinend verfolgt wird oder sich zumindest verfolgt fühlt. Mit Sätzen wie „seit Luchs tot ist“¹⁸⁶, „Es könnte einer ans Fenster schleichen“¹⁸⁷ oder „Mein Gewehr hängt geladen neben dem Bett.“¹⁸⁸ werden die Spannung und das Unheimliche geschürt. Der Großteil ihrer Tiere scheint von Anfang an zum Tode verurteilt zu sein. Der Hund Luchs, die meisten der Katzen, das Kalb, sie alle sterben im Laufe der Geschichte. Da sie hinter der unsichtbaren Wand zu ihrer neuen Familie geworden sind, weckt das bei den LeserInnen Mitleid und Schrecken. Diese Empfindungen können zwar nicht hundertprozentig gleich gesetzt werden mit der des Unheimlichen, gehen aber oft Hand in Hand. Die Bemerkung der Frau, dass der Mensch, der den Stier schließlich erschlägt, vielleicht wahnsinnig gewesen sei¹⁸⁹, reiht sich ein in die Liste der unheimlichen Vorankündigungen, die sich durch den Roman ziehen. Diese Vorankündigen bestätigen sich schlussendlich am Ende des Romans, als ein fremder Mann den jungen Stier und Luchs tötet. Das Unheimlichste daran ist wahrscheinlich nicht einmal die Tat an sich, sondern die Tatsache, dass der Mann kein Wort spricht, die LeserInnen also keine Erklärung für seine Handlung bekommen: „Ich möchte wissen, warum der fremde Mann meine Tiere getötet

¹⁸⁵ Ebd., S. 45.

¹⁸⁶ Ebd., S. 28.

¹⁸⁷ Ebd., S. 52.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 162.

hat. Ich werde es nie erfahren, und vielleicht ist es auch besser so.“¹⁹⁰ Man erfährt nie, wer der Mann war, und warum er die Tiere umgebracht hat. Ein furchterregendes Ende, das noch in einem unklaren weiteren Schicksal der Protagonistin gipfelt.

„Wie“ - Erzähltechniken des Unheimlichen (*discours*)

Nachdem im vorigen Kapitel auf einige unheimliche Aspekte der Handlung eingegangen wurde, wird nun der Blick auf die Erzähltechniken gelenkt. Denn nicht nur durch das „Was“ eines Textes, sondern auch durch das „Wie“ können Rückschlüsse auf das Unheimliche gezogen werden.

Irmgard Roebeling konstatiert für Haushofers Roman eine Hauptgeschichte, in die Elemente zweier weiterer Geschichten eingearbeitet sind: 1) Die Vorgeschichte der Heldin, die aus wenigen in den Text eingestreuten Bemerkungen über das Leben vor der Katastrophe rekonstruierbar ist. 2) Die Rand- oder Textgeschichte, in der die Protagonistin über die Zeit des Schreibens schreibt. Es werden dementsprechend drei Zeitebenen vorgestellt: Ein Hauptblock fortlaufender, durch Vor- und Rückblicke unterbrochener, erinnelter Zeit, Bruchstücke einer aus der erinnerten Zeit rückerinnerten Vorzeit und die durch Rahmen und Einschübe präsente Erzählzeit.¹⁹¹ Dabei ist die Relation von erzählter Zeit und Erzählzeit so gestaltet, dass die erzählte Zeit wesentlich größer ist als die Erzählzeit. So beträgt die erzählte Zeit ca. zweieinhalb Jahre:

Nach meinen Berechnungen konnte ich damit [Zündhölzer, Anm. K.W.] fünf Jahre auskommen. Heute weiß ich, daß ich ungefähr richtig gerechnet habe; mein Vorrat wird bei großer Sparsamkeit noch zweieinhalb Jahre reichen.¹⁹²

Hier wird die charakteristische Nachträglichkeit des Erzählens in postapokalyptischer Literatur erkennbar: „Die Prämisse des post-apokalyptischen Texts lautet: die eigentliche

¹⁹⁰ Ebd., S. 275.

¹⁹¹ Vgl. Roebeling, Irmgard: „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“. In: Johannes Cremerius u.a. (Hg.): *Untergangsphantasien*, Königshausen und Neumann. Würzburg 1989, S. 75. (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 8)

¹⁹² Haushofer(2013), S. 76.

Apokalypse hat längst stattgefunden. Das Erzählen findet immer nachträglich statt.“¹⁹³ Dieser „Charakter der Nachträglichkeit“¹⁹⁴ macht laut Kniesche ein postapokalyptisches Werk gut empfänglich für eine psychoanalytische Lektüre, da diese äußerst passend sei für Texte, die im Anschluss an ein überwältigendes Ereignis erzählt werden.¹⁹⁵

Die Erzählinstanz des Romans ist zugleich auch die Hauptfigur, man kann hierbei von einer autodiegetischen Position sprechen. Des Weiteren findet man eine interne Fokalisierung vor, denn nachdem die Erzählerin sogleich die einzige Figur im Text ist, wissen beide Personen gleich viel.¹⁹⁶ Die Figur versucht der Gefahr der Identitätsauflösung und des Verlustes von Wissen durch die Schriftlichkeit zu entkommen. Wenn der Text explizit an ein extra-diegetisches Publikum adressiert ist, können die Erinnerungen des Einzelnen oft für eine kollektiv verstehbare Geschichte stehen.¹⁹⁷ Caviola versteht diese Aufzeichnungen als eine Form des Selbstgesprächs: „being the only survivor in a post-apocalyptic world, the narrator is doomed to write a soliloquy.“¹⁹⁸ Die Ich-Erzählerin der Wand schreibt auch nicht aus ihren selbstgenannten „Bericht“, sondern aus Angst vor Verlust ihrer Reflexionsfähigkeit. Sie muss schreiben, um ihr Ich nicht zu verlieren, sich ihrer selbst zu vergewissern:

Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. [...] Ich rechne nicht damit, daß diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden. Im Augenblick weiß ich nicht einmal, ob ich es wünsche.¹⁹⁹

Sie hat außerdem Angst, vieles zu vergessen. Der Kampf um die eigene Vergesslichkeit ist wie ein Kampf um Sieg oder Niederlage.²⁰⁰ Darin liegt mit Sicherheit ein weiteres unheimliches Moment: Die Last des Wissens, dass es nach dir keine Erinnerungen mehr gibt.

¹⁹³ Derrida (2000), S. 173.

¹⁹⁴ Kniesche, Thomas: Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' *Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991, S. 207.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Genette (2010), S. 213-220.

¹⁹⁷ Vgl. Krah (2004), S. 367; Siehe auch Schoßböck (2009), S. 123.

¹⁹⁸ Caviola (1991), S. 107.

¹⁹⁹ Haushofer (2013), S. 7.

²⁰⁰ Vgl. Schoßböck (2009), S. 126.

Meine Sinne erinnern sich schlechter als mein Hirn, und eines Tages werden sie vielleicht ganz aufhören, sich zu erinnern. Ehe dies eintritt, muß ich alles niedergeschrieben haben.²⁰¹

Die Geschichte der *Wand* wird aus einem erinnernden Rückblick aus geschrieben, aus dem Wissen heraus, dass alles schon unwiderruflich geschehen ist. Nach Genette handelt es sich dabei um sogenannte Analepsen, die Ereignisse aus der Vergangenheit veranschaulichen.²⁰² Obwohl alle geschilderten Handlungen bereits geschehen sind und aus einem erinnernden Rückblick erzählt werden, gibt es innerhalb dieser Rückblicke zahlreiche Prolepsen, also Andeutungen auf „zukünftige Ereignisse“.²⁰³ Da diese Ereignisse allerdings auch schon passiert sind, handelt es sich nur um scheinbar zukünftige Ereignisse. Dieser Trick der Autorin bewirkt zweifelsohne eine Spannungssteigerung bei den LeserInnen. Obwohl man weiß, dass die angedeuteten Ereignisse bereits geschehen sind, hofft man, ihnen doch noch zu entgehen. Durch die vielen vorausweisenden Bemerkungen entsteht allerdings eher ein Gefühl der Unvermeidbarkeit dieser Ereignisse, beispielsweise in folgendem Textausschnitt: „Schon damals hätte ich begreifen müssen. Aber ich wollte nicht.“²⁰⁴ Die Erwartungsangst nach Freud ist ein wichtiges Element: Die Vorausdeutungen verweisen auf unbestimmtes Kommendes. Laut Freud löst allein diese Unbestimmtheit Angst aus. Auch ohne vorerst klar erkennbares Objekt kann Angst erzeugt werden.²⁰⁵ So sorgen etwa die ersten Hinweise, dass sie doch nicht alleine auf dieser Seite der Wand ist, sorgen für Schreckmomente: „[...] denn ich muß sehr auf der Hut sein. Es könnte einer ans Fenster schleichen, der wie ein Mensch aussieht und eine Hacke auf dem Rücken verbirgt. Mein Gewehr hängt geladen neben dem Bett.“²⁰⁶ Ebenso: „Ich bin noch lange nicht in Sicherheit. Sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen.“²⁰⁷ Die ersten Hinweise auf den Tod des Hundes, sowie später der Katze, erzeugen eine besonders bedrückende Stimmung: „Seit Luchs tot ist, trage ich es [Messer, Anm. K. W.] wieder auf allen Wegen bei mir.“²⁰⁸, „Eine langhaarige, weiße

²⁰¹ Haushofer (2013), S. 194.

²⁰² Vgl. Genette (2010), S. 27-28.

²⁰³ Ebd., S. 39-47.

²⁰⁴ Ebd., S. 24.

²⁰⁵ Vgl. Doll et al. (2011), S. 99.

²⁰⁶ Ebd., S. 52.

²⁰⁷ Ebd., S. 104.

²⁰⁸ Ebd., S. 28.

Katze, mitten im Wald, ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chancen.“²⁰⁹, sowie: „Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter, und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille einzugehen, ist manchmal sehr groß. [...] Er war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter.“²¹⁰ Nach dem Sommer auf dem Alm erschleicht die Frau bereits der Gedanke, dass sie eine derartige Harmonie nicht mehr erleben wird: „Ich wußte, daß es nie mehr so sein würde wie in diesem Sommer.“²¹¹ Durch derartige Andeutungen auf schlimme Ereignisse identifiziert sich der/die LeserIn stärker mit der Protagonistin. Fühlt man sich selber mit der Protagonistin verbunden, empfindet man vermutlich auch unrealistische Situationen als unheimlich, da sie plötzlich viel realer erscheinen.

Anders als in den Robinsonaden des 18. Jahrhunderts wird bei Haushofer die Schilderung der Vergangenheit der Heldin fast völlig ausgespart. Von der bekannten und vertrauten Welt sieht sie nur ein versteinertes Abbild.²¹² Es ergibt sich eine deutliche Unterscheidung zwischen dem vorigen und dem neuen Leben, auf die in den Reflexionen der Erzählerin immer wieder hingewiesen wird.²¹³ Damit wird die vorangehende Unzufriedenheit der Ich-Erzählerin thematisiert, wobei das Ereignis die Chance bietet, aus diesen Strukturen auszubrechen.²¹⁴

Ein besonders interessantes Moment des Unheimlichen ist der Kontrast zwischen der idyllischen, wunderschönen Naturlandschaft und dem Unheimlichen, das darin geschieht. Man könnte fast sagen, die Protagonistin ist in einem goldenen Käfig gefangen. Der Kunstgriff, nach dem schauerlichen Geschehen eine besonders reizvolle Landschaft zu schildern, stammt aus den Zeiten des Schauerromans. Auch dort entführten die AutorInnen ihre LeserInnen nach besonders unheimlichen Szenen an liebliche Orte. Isoliert gesehen wären manche Ereignisse nicht unheimlich, vor dem Hintergrund des bereits Geschehenen jedoch werden sie es plötzlich.²¹⁵

²⁰⁹ Ebd., S. 74.

²¹⁰ Ebd., S. 149.

²¹¹ Ebd., S. 216.

²¹² Vgl. Jabłkowska (1993), S. 213.

²¹³ Vgl. Hofmann, Michael: „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hg.): Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln... Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 197.

²¹⁴ Vgl. Schoßböck (2009), S. 45.

²¹⁵ Vgl. Bauböck (1991), S. 23.

2) *Die Arbeit der Nacht* (Thomas Glavinic)

Biographie und Entstehung

Thomas Glavinic wurde am 2. April 1972 in Graz geboren, heute lebt und arbeitet er in Wien. Er war unter anderem als Taxifahrer, Werbetexter und Interviewer für Meinungsforschungsinstitute tätig, bevor er im Jahr 1991 die Laufbahn als Schriftsteller einschlug. Zu seinen früheren Jobs sagte Glavinic: „Ich möchte das nie wieder machen müssen. Diese Rückstufung würde ich nicht mehr verkraften. Ich möchte nur mehr schreiben.“²¹⁶ Sein erster Roman *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* machte ihn 1998 über Österreich hinaus berühmt, der *Daily Telegraph* kürte ihn sogar zum „Buch des Jahres“²¹⁷. Der Roman *Die Kameramörder* wurde 2002 mit dem Friedrich-Glauser-Preis ausgezeichnet. Das Buch wurde 2010 unter der Regie von Robert Adrian Pejo verfilmt und als Eröffnungsfilm der Diagonale 2010 gezeigt. Glavinic ist sehr experimentierfreudig und testet in seinen Veröffentlichungen gerne unterschiedliche Arten der Prosaschreibung. Mit dem Roman *Das bin doch ich* erreichte er das Finale des Deutschen Buchpreises. Außer Romanen verfasst er des Weiteren Reportagen, Hörspiele und Essays.²¹⁸

Mit *Die Arbeit der Nacht* und dessen kommerziellen Erfolg bestätigte Thomas Glavinic seine Stellung als relevanter Autor. *Die Arbeit der Nacht* sorgte schon im Vorfeld seiner Erscheinung im Jahr 2006 für Aufsehen und führte bald die ORF-Bestenliste an. Im deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* wurde es von Glavinics Schriftstellerkollegen Daniel Kehlmann hymnisch besprochen.

Das Werk verweist darüber hinaus auf das zentrale Motiv Glavinics: „darauf, dass es dem Einzelnen nicht möglich ist, seine Identität zu begreifen, und dass jede Erzählung eine willkürliche Definition dieser Identität bedeutet.“²¹⁹

²¹⁶ Nagl, Silvia: Nie mehr als Taxler arbeiten müssen. Zeitungsartikel der Oberösterreichischen Nachrichten August 2006.

²¹⁷ Vgl. Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer et al. Bd. 4, 2. Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2009, S. 147.

²¹⁸ Vgl. Wegscheider, Hanna: Medienkritik im deutschsprachigen Roman nach 1950. Eine Analyse an Hand ausgewählter Texte von Gerhard Fritsch, Heinrich Böll und Thomas Glavinic. Diplomarbeit an der Universität Wien 2013.

²¹⁹ Schäfer, Thomas: Eintrag „Glavinic, Thomas“ in Munzinger Online/KLG Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Ravensburg: Edition text + kritik. Richard Boorberg Verlag 2012, S. 5.

Was außerdem nicht unbeachtet bleiben sollte, sind die Anknüpfungspunkte für eigene Erfahrungen und Gedankenspiele. Für *Die Arbeit der Nacht* und andere Werke Glavinics wurde eine eigene Website²²⁰ geschaffen, auf der man die Frage beantworten kann, was man selber tun würde, wenn man wie Jonas aufwachen und plötzlich feststellen würde, dass man über Nacht ganz allein auf der Welt ist. Außerdem kann man durch einen Podcast zum Buch gemeinsam mit dem Autor akustisch durch ein menschenleeres Wien wandern. Die Vorstellung einer menschenleeren Welt ist laut Detlev Dormeyer auch ein frühkindliches Erlebnis:

Weltuntergangsvisionen müssen unsere rationalistisch aufgebauten Sicherheiten erschüttern. Sie ermöglichen eine Regression in die frühkindliche Erfahrung und eine Umorganisation unseres Gegenwartshandelns aufgrund dieser Regressionsvisionen. Ängste und Hoffnung, Vernichtung und Heil, sie gehören zusammen und bilden den Stoff für Märchen, Utopien und neues Handeln.²²¹

Glavinic und auch die anderen Autoren (post-)apokalyptischer Romane spielen also – bewusst oder unbewusst – durchaus mit Ängsten, die uns seit der Kindheit verfolgen, um unheimliche Momente zu erzeugen. Dabei kommt es bei uns LeserInnen zu einer Art Ohnmacht durch die Tatsache, dass wir solch ein Schicksal vermutlich nicht beeinflussen könnten.

Inhalt

Thomas Glavinic meinte selber über seine Art zu schreiben: „Ich mag Bücher, die leichtfüßig von der Schwere erzählen.“²²² Die „schweren“ Grundthemen, die sich durch sein Werk ziehen, sind vor allem Angst und Glückssuche, dazu weitere Aspekte wie Einsamkeit, Krankheit und Tod. Glavinics Texte erarbeiten die anthropologische Diagnose, der Mensch sei zwar ständig von Angst, Einsamkeit und Tod bedroht, was in ihm aber dennoch eine

²²⁰ <http://www.thomas-glavinic.de/weitere-buecher-von-thomas-glavinic/die-arbeit-der-nacht/> (16.04.2015)

²²¹ Vgl. Dormeyer, Detlev: *Apocalypse now? Sinn und Gefahr von Weltuntergangsvisionen*. In: L. Hauser, Linus und Dietrich Wachler (Hg.): *Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos*, Altenberge: Telos-Verlag 1989, S. 130.

²²² Glavinic, Thomas. Erste Poetikvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 19.06.2012.

paradoxe Suche nach Glück und einer utopischen Vorstellung von Liebe auslöst. Diesem Schema folgt auch die Anlage der Roman-Trilogie um die Hauptfigur Jonas.

Der erste Band (*Die Arbeit der Nacht*) wurde von Glavinic als Roman über die Angst, der zweite (*Das Leben der Wünsche*) als Roman über die Liebe und der dritte (*Das größere Wunder*) als Roman über die Einsamkeit konzipiert. Der Roman *Die Arbeit der Nacht*, auf den hier näher eingegangen werden soll, schildert eine Vielzahl an angstausslösenden Situationen. In der Nacht vom 3. auf den 4. Juli sind alle animalischen Lebewesen verschwunden, während Jonas in radikaler Einsamkeit zurückbleibt. Die Ursache für dieses Ereignis, das den Roman in die Tradition der Endzeitdichtung einreicht, bleibt eine Leerstelle im Text. Im Zentrum stehen die Bemühungen Jonas, mit dem Schock umzugehen und seine neu erworbene Einsamkeit zu bewältigen. Die Isolation der Hauptfigur wird im Gegensatz zu *Robinson Crusoe* und *Die Wand* um einiges radikalisiert, da nicht nur die Menschen, sondern auch sämtliche Tiere verschwunden sind. Somit ist es Jonas sowohl unmöglich, seelische Verbindung zu anderen Lebewesen herzustellen, als auch schlussendlich, Zukunftsperspektiven herzustellen.

Die Einsamkeit, Undurchschaubarkeit, Nicht-Beeinflussbarkeit der Vorgänge, der Kontrollverlust und schließlich die schizophrene Ich-Verdopplung (von der bald genauer die Rede sein wird) von Jonas und dem Schläfer führen zur stetigen Vermehrung der Angst. Jonas reagiert auf diese Angst mit irrwitzigen, wirkungslosen Schutzmechanismen des Bewaffnens und Einschließens.²²³ Auf seinen Streifzügen durch das menschenleere Wien wird er zum peniblen Beobachter, der jede mögliche Veränderung genau dokumentiert. Die LeserInnen erhalten dabei einen nüchternen, reduzierten Blick auf viele Wiener Schauplätze. Für Daniela Strigl macht diese detaillierte Schilderung eine „ungeheure Überzeugungskraft“²²⁴ aus.

Schließlich ist es auch nicht die Einsamkeit, an der Jonas zerbricht, sondern die hilflosen Strategien ihrer Bewältigung.²²⁵ Ohne Bestätigung von außen und ohne Abgrenzung von Anderen droht Jonas sich im Nichts aufzulösen. Durch die Unterscheidung zwischen sich und dem Schläfer findet er eine Möglichkeit, sich seiner selbst bewusst zu werden.²²⁶ Sein Alter

²²³ Vgl. Bartl et al. (2014), S. 13ff.

²²⁴ Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, Beilage Album, 05.08.06, S. A5.

²²⁵ Vgl. Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: Die Zeit (Literatur-Beilage). 28.09.2006, S. 19.

²²⁶ Vgl. Feldtenzer, Claudia: Das schreibende Subjekt. Der letzte Mensch in Thomas Glavinics Roman „Die Arbeit der Nacht“. Diplomarbeit, Bamberg 2007, S. 26ff.

Ego steht dabei für ein mediales Du²²⁷, da es nur durch die Distanz der Videofilme sichtbar wird. Es symbolisiert die Angst vor dem Identitätsverlust, weshalb Jonas sich von ihm zu unterscheiden versucht:²²⁸

Er musste daran denken, dass die Kamera in diesem Moment ihn filmte. Ihn, und nicht den Schläfer. Würde er sich erinnern? [...] Als er an der Kamera vorbeikam, winkte er, lächelte schief und sagte: „Ich bin es, nicht der Schläfer!“²²⁹

Die Abgrenzung funktioniert aber nicht, Jonas findet keine Möglichkeit mehr, in dieser Welt zu existieren. Claudia Feldtenzer hat in ihrer Arbeit die Parallelen zu schizophrenen Symptomen besonders herausgestellt.²³⁰ In Bezug auf Marlen Haushofers *Die Wand* meinte Kublitz-Kramer über *Die Arbeit der Nacht*, dass „Glavinic die Situation [...] in gewisser Konsequenz weiter[denkt]: Nicht Jonas selbst ist hinter einer unsichtbaren Wand weggesperrt, alle anderen sind plötzlich verschwunden.“²³¹

Durch den Selbstmord Jonas' wird auch deutlich das negiert, was traditionelle apokalyptische Erzählungen zum Ziel hatten: „Das Überleben der erzählenden Individuums und seiner Zuhörer zu garantieren.“²³²

Gattung

Für die Handlung des Romans *Die Arbeit der Nacht* ist die Isolation der Hauptfigur Jonas durch eine unbekannte Katastrophe kennzeichnend – womit das thematische Grundmuster der Robinsonade erfüllt wäre. Wie auch in Haushofers *Wand* wird der Protagonist nicht durch eine Naturkatastrophe, einen Schiffbruch oder Ähnliches von seinen Mitmenschen

²²⁷ Vgl. Heinzelmann, Herbert: Poetenfest: Thomas Glavinic. Die Entdeckung der Einsamkeit. In: Nürnberger Zeitung, 19.08.2006.

²²⁸ Vgl. Schoßböck (2009), S. 123.

²²⁹ Glavinic (2006), S. 283.

²³⁰ Vgl. Feldtenzer (2007)

²³¹ Kublitz-Kramer, Maria: Einsame Mahlzeiten. Alleinessende in Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinic' *Die Arbeit der Nacht*. In Claudia Lillge und Anne-Rose Meyer (Hrsg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld 2008 (= Kultur- und Medientheorie), S. 282.

²³² Derrida, Jacques: *No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives)*. In Peter Engelmann (Hrsg.): *Derrida, Jacques: Apokalypse*. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 101f.

separiert, vielmehr wird er durch eine unbekannte Katastrophe zum letzten lebenden Menschen auf der Erde.

Der Prototyp der Robinsonade ist Daniel Defoes Werk *Robinson Crusoe*. In der Robinsonade steht das Überleben auf einer einsamen Insel als Selbstorganisation des menschlichen Lebens ohne sonstige Zivilisation im Vordergrund. Das klassische Robinsonmotiv zeigt demnach einen einzelnen Menschen, der auf einer verlassenen Insel strandet.²³³ Als eine der elementarsten Voraussetzungen der Robinsonade als Gattung lässt sich aber der Akt der Isolation nennen. Durch diese Isolation kann das Verhalten des von Mitmenschen und Zivilisation getrennten Individuums untersucht werden. Dieses Verhalten resultiert demnach in zwei Handlungsalternativen:

1. Die Schaffung einer neuen Zivilisation.
2. Das Versinken in Apathie und mentaler Isolation.²³⁴

Ein auffälliger Kontrast zur Robinsonade ist jedoch der Handlungsort. Der Protagonist befindet sich zum Zeitpunkt der Katastrophe in Wien, einer Groß- und Landeshauptstadt. Somit entfällt der für die Robinsonade typische Kontrast zwischen Natur- und Kulturraum. Anders als die Hauptfigur in *Die Wand* muss Jonas nicht lernen, sich selbst durch Ackerbau und Jagd zu versorgen, sondern kann sich mit Hilfe von Supermärkten ernähren. Seine Ernährung hängt nicht von Wetterlagen ab, sondern von den Haltbarkeitsdaten auf den bereits verpackten Speisen. In *Die Arbeit der Nacht* gibt es keine Wand, die Jonas zu einem insularen Leben zwingt. Jonas' Insel ist im Grunde der gesamte „entleerte“ Planet Erde. Die namenlose Hauptfigur in *Die Wand* versucht mit Hilfe eines Autoradios Kontakt zur Außenwelt aufzunehmen, das allerdings nur Rauschen von sich gibt. Jonas hingegen hat die Möglichkeiten, mit Funkgeräten und Weltempfängern auf allen europäischen Frequenzen umfangreicher angelegte Kommunikationsversuche zu starten, die aber ebenso ins Nichts führen. Jonas würde im Gegensatz zu Haushofers Hauptfigur gerne in seine ursprüngliche Gesellschaft zurückkehren. Während die Protagonistin der *Wand* bemüht ist, ihre Situation als gegeben hinzunehmen und ihren Blick von dem vergangenen Leben hinter der Wand

²³³ Deist, Tina: „Homo Homini Lupus. Zur Markierung von Intertextualität in William Goldings Gruppenrobinsonade *Lord of the Flies*“. In: Bieber, Ada, Greif, Stefan und Helmes, Günter (Hg.): „Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 56.

²³⁴ Reckwitz, Erhard, Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung. In: Suerbaum, Ulrich (Hg.): Bochumer anglistische Studien 4. Amsterdam: B. R. Grüner 1976, S. 2.

abzuwenden, verweigert Jonas lange das Bewusstsein der absoluten Isolation. Er verfällt in einen hektischen Aktionismus von leer laufenden Handlungen, begünstigt durch die Tatsache, dass er sich frei bewegen kann. Somit kann er auch andere Städte oder Länder auf ihre Menschenleere überprüfen. Dementsprechend begleitet der/die LeserIn Jonas auf seinen Erkundungstouren, in der Hoffnung, irgendwo auf Leben zu stoßen. Dabei steigt die Diskrepanz zwischen LeserInnen- und Figurerwartung allmählich immer weiter. Während Jonas der Suche nicht müde wird und eine nicht endende Zuversicht zeigt, anderes Leben zu finden, hat der/die LeserIn schon recht früh die innere Gewissheit, dass Jonas wohl der absoluten Isolation ausgesetzt ist. Sowohl diese Diskrepanz als auch die Erzählsituation des Buches verstärken den Charakter einer Robinsonade.

Viele Rezensionen sind sich einig, dass es sich bei *Die Arbeit der Nacht* um eine Robinsonade handelt. Der Roman wurde als „Großstadt-Robinsonade“²³⁵, „postapokalyptische Robinsonade“²³⁶ und „Robinsonade aus dem Techno-Zeitalter“²³⁷ bezeichnet. Diese Bezeichnungen liefern bereits einen Hinweis darauf, dass es sich bei diesem Roman um eine modernisierte Form des Robinsonstoffes handelt. Der Autor selbst hat in einem kurz darauf erschienenen Roman – *Das bin doch ich – Die Arbeit der Nacht* in Beziehung gesetzt zu Marlen Haushofers *Die Wand*.²³⁸ Das und die Tatsache, dass beide Romane das Thema Endzeit behandeln, legt es nahe, sie miteinander zu vergleichen.²³⁹

Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.

Thomas Glavinic arbeitet in *Die Arbeit der Nacht* stark mit dem Motiv des Blicks von Jonas auf sich selbst. Durch Jonas' Kampf sowohl mit seinem Spiegelbild als auch dem Schläfer-Ich wird das Ringen um seine eigene Identität dargestellt. Es wird eine Leerstelle gezeigt, die

²³⁵ <http://www.campus-web.de/1/1070/5522/> (letzter Aufruf 16.07.2009)

²³⁶ <http://www.fluter.de/de/buecher/5509/?AdminAcces=allist.php%25tpl=86> (letzter Aufruf 16.07.09)

²³⁷ Frankfurter Rundschau, 219, Literatur, Mittwoch 20. September 2006, S. 16.

²³⁸ In dem Roman *Das bin doch ich* erzählt Thomas Glavinic von einem Thomas Glavinic, der einen Roman mit dem Titel *Die Arbeit der Nacht* geschrieben hat. In einem Interview wird die fiktive Figur Glavinic mit der Frage nach literarischen Vorbildern konfrontiert und auf Marlen Haushofers *Die Wand* verwiesen. Vgl. Glavinic: *Das bin doch ich*, S. 230.

²³⁹ vgl. Stuhlfauth, Mara: *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht**. In Bauschke-Hartung, Ricarda & Herwig, Henriette (Hg.): *Germanistische Literaturwissenschaft Band 2*. Würzburg: Ergon 2011, S. 73.

sich durch das Fehlen fremder Blicke eröffnet. Dadurch glaubt er beispielsweise in Wien immer mehr Statuen zu sehen:²⁴⁰

Er überblickte den leeren Platz. Nahm die Statuen in Augenschein, die allerorts aus den Mauern ragten. Phantasiefiguren, Musikanten. Zwerge. Fratzen. Und am Stephansdom Heilige. Alle schauten über ihn hinweg. Alle waren stumm. Er hatte den Eindruck, daß ihre Zahl wuchs.²⁴¹

Eine weitere Einsicht der Leere in sich ergibt sich, als Jonas ein Video des Schläfers betrachtet:

Ein leerer Raum. Keine Möbel, nicht einmal Fenster. Weiße Wände, weißer Boden. Alles war weiß. Die Gestalt auf dem Boden war nackt und ebenfalls weiß. Weiß und regungslos, daß Jonas eine Minute lang geglaubt hatte, einen wirklich leeren Raum zu sehen. Erst als er Bewegung wahrnahm, schaute er genauer. Allmählich begann er, Konturen zu erkennen. Einen Ellbogen, ein Knie, den Kopf.

Nach zehn Minuten stand die Gestalt auf und ging umher. Sie war von oben bis unten mit weißer Farbe, vielleicht auch mit einem weißen Trikot bedeckt. Ihr Haar war nicht zu sehen, als sei sie kahl. Alles war weiß, die Brauen, die Lippen, die Ohren, die Hände. sie ging im Zimmer umher, als habe sie kein richtiges Ziel, als sei sie in Gedanken versunken oder warte auf etwas. [...] Als sie den Kopf hob, sah Jonas zum erstenmal die Augen. Ihr Anblick fesselte ihn. Offenbar waren sie mit weißen Kontaktlinsen bedeckt. Keine Iris, keine Pupille war zu sehen. Die Gestalt starrte aus weißen Klumpen in die Kamera. Unbewegt. Minutenlang. Lauernd. Dann hob sie den Arm und klopfte mit dem Knöchel des Zeigefingers gegen die Linse. Es sah aus, als klopfte sie aus dem Fernseher heraus.²⁴²

²⁴⁰ Vgl. Standke, Jan (Hrsg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. In Bodo Lecke und Christian Dawidowski (Hrsg.): Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik, Band 25. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 103f.

²⁴¹ Glavinic (2006), S. 163.

²⁴² Ebd., S. 317f.

Die Annahme, dass sich die unheimliche Natur eines Menschen auf irgendeine Weise in seinem Gesicht zeigen muss, findet sich immer wieder in der unheimlichen Literatur. Sei es ein besonders hässliches oder interessantes Gesicht oder ein Ausdruck. Sehr oft wird besonderer Wert auf die Augen oder den Blick gelegt.²⁴³ Der starre Blick des Schläfers mit den „Klumpenagen“ kann kein Ersatz für den Blick eines anderen Menschen sein. Einige Male wird das Unheimliche im Blick des Schläfers besonders betont, beispielsweise in diesen Textausschnitten:

Für einen Moment hatte Jonas das Gefühl, ein Auge öffne sich. Der Schläfer blicke in die Kamera. Blicke in vollem Bewußtsein, gefilmt zu werden, in die Kamera, und schließe das Auge rasch wieder.²⁴⁴

Für den Bruchteil einer Sekunde war da ein scharfer Blick aus dem Auge des Schläfers. Ohne ein Zeichen von Schlaftrunkenheit blickte er in die Kamera. Das Auge schloß sich wieder.²⁴⁵

Bereits zu Beginn des Romans wird Jonas' Blick auf eine Art und Weise in sein Inneres geworfen, die ihm neu und fremd ist:

Der Schnitt war bis auf die Knochen gegangen, schien jedoch keine Sehne verletzt zu haben. Auch Schmerz fühlte Jonas nicht. In seinem Finger klafft ein sauberes Loch, und er konnte den Knochen sehen. Ihm wurde flau zumute. Er atmete tief durch. Was er da sah, hatte noch nie ein Mensch gesehen. Auch nicht er selbst. Er lebte mit diesem Finger seit fünfunddreißig Jahren, doch wie es im Inneren aussah, wusste er nicht. Er wusste nicht, wie sein Herz aussah oder seine Milz. Nicht, dass er besonders neugierig darauf gewesen wäre, im Gegenteil. Aber unzweifelhaft war dieser blanke Knochen ein Teil von ihm. Den er erst heute sah.²⁴⁶

²⁴³ Vgl. Bauböck (1991), S. 23.

²⁴⁴ Glavinic (2006), S. 104.

²⁴⁵ Ebd., S. 105.

²⁴⁶ Glavinic (2006), S. 7-8.

Nachdem Jonas sich in den Finger geschnitten hat, bringt er damit einen Teil seines Selbst ans Licht und ins Bewusstsein, der ihm bis dahin verborgen gewesen war.²⁴⁷ Es irritiert ihn also kein körperlicher Schmerz, sondern die Tatsache dieser ihm bis dahin unbekannten Ebene seiner Persönlichkeit. Das unheimliche Fremde kommt dabei nicht von außen als exogene Gefahr, sondern aus ihm selbst.

Julia Kristeva skizziert die Probleme, mit denen Angehörige fremder Kulturen konfrontiert sind: Rassismus, Nationalismus und Fremdenfeindlichkeit. Nach Kristeva lehrt uns die Erfahrung mit dem Unheimlichen, dass das Fremde uns nicht von außen bedroht, sondern dass es in uns selbst ist. „Das Fremde ist in uns selbst“ – diese Aussage macht in Glavinics Roman wahrhaftig Sinn. Jonas wird nicht etwa von anderen Menschen oder Tieren bedroht, denn die existieren bereits nicht mehr. Die größte Bedrohung und Fremde findet er in sich selber.

In einem 2005 veröffentlichten Interview nennt Glavinic bereits diesen roten Faden in seinem Werk:

Auch wenn es um >Wirklichkeit< geht, merke ich, dass es um mich selbst geht: um das Aufmachen dunkler Türen; um sehr negative Dinge, die man sich nicht eingesteht; um positive Dinge natürlich auch [...] Der Mensch besteht aus lauter Grauslichkeiten. Ich weiß, dass in mir ein Mörder sitzt. Ich habe Momente, in denen ich töten könnte – die hat wahrscheinlich jeder –, nur weiß ich, ich könnte wirklich ohne Bedauern töten, zumindest glaube ich das. Selbst wenn es nicht stimmt, ist es das, womit ich mich auseinandersetze.²⁴⁸

Durch das Verschwinden sämtlicher anderer Menschen richtet sich der Blick ausschließlich auf die eigene Existenz. Der Messerschnitt in *Die Arbeit der Nacht* dient dazu, generell unzugängliche Bereiche des Ich aufzudecken und als Motor des Unheimlichen in der Handlung zu manifestieren. Diese Grenzüberschreitung auf der inhaltlichen Ebene und die

²⁴⁷ Vgl. Famula, Marta: Gleichnisse des erkenntnistheoretischen Scheiterns. Thomas Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* in der Tradition des labyrinthischen Erzählens bei Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. In Andrea Bartl (Hrsg.): *Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg: Wißner 2009, S. 112.

²⁴⁸ Göllner, Helmut (Hrsg.): *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck 2005, S. 23.

erzählerische Schilderung des Grauens auf der formalen Ebene stellen damit den Kern des Unheimlichen dar.²⁴⁹

Nach einer Definition von Lacan stürzt das Unheimliche von Außen auf das Subjekt ein:

Der Mensch findet sein Heim in einem Punkt, der im Anderen gelegen ist, jenseits des Bildes, aus dem wir gemacht sind, und dieser Platz repräsentiert die Abwesenheit, in der wir sind.²⁵⁰

Seien es die Augen, die in Hoffmanns *Sandmann* der Optiker Coppelius Nathanael entgegenwirft, oder seien es ein Doppelgänger oder ein Geist – sie alle können dem Subjekt entgegenspringen.²⁵¹ Obwohl diese Definition hinsichtlich des Doppelgängers stimmen mag, ist sie hier insofern problematisch, da die Figur des Doppelgängers aus der Figur Jonas selber entspringt, also kein Doppelgänger von außen ist. Die grundlegende Bedingung des Unheimlichen jedoch – das Verschwinden sämtlicher Menschen – ist durchaus als Außenwirkung definierbar.

Ein besonders wichtiges Element des Unheimlichen in *Die Arbeit der Nacht* ist mit Sicherheit das Doppelgängermotiv, das von Freud als wesentlicher Bestandteil des Unheimlichen beschrieben wurde. Die von Otto Rank aufgestellte These des Doppelgängers als Schutz vor der eigenen Vernichtung kehrt sich hier um: Er schützt nicht mehr vor dem Tod, sondern wird zum unheimlichen Todesboten.²⁵² Relativ früh im Text finden sich bereits Andeutungen auf das baldige „Erscheinen“ des Schläfers: „Er hatte das Gefühl, es sei jemand da, zugleich wußte er, daß niemand da war. Und ihn quälte der Gedanke, daß beides stimmte.“²⁵³ Die Figur Jonas scheint sich jene Dimension des Bewusstseins, die Freud als das Verdrängte bezeichnet, sprachlich selbst zu erschaffen, um der unbegreiflichen Wirklichkeit beizukommen. So erschafft sich Jonas ein Du, das als Teil seines Selbst in seinem Leben

²⁴⁹ Vgl. Bartl et al. (2014), S. 221ff.

²⁵⁰ Lacan, Jaques: Die Angst. Seminar X 1962/63. Deutsche Übersetzung, Manuskriptfassung.

²⁵¹ Herding, Klaus & Gehrig, Gerlinde (Hrsg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 104.

²⁵² Vgl. Masschelein (2005), S. 244.

²⁵³ Glavinic (2006), S. 45.

auftaucht.²⁵⁴ In einer Fußnote seines Aufsatzes beschreibt Freud eine kuriose Begegnung mit seinem eigenen Doppelgänger, dem er in einem Zug begegnet:

Ich nahm an, daß er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, daß der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war.²⁵⁵

Besonders interessant dabei ist, dass der Doppelgänger – bei dem es sich in diesem Fall vielleicht nur um eine ironische Anekdote handelt – als „Eindringling“ bezeichnet wird. Als unheimliche Figur droht er, in den privaten Raum einzudringen. Nachdem er sich allerdings als entfremdetes Selbstbild entpuppt, kommt dieser Eindringling also nicht von außen, sondern befand sich schon immer im eigenen, privaten Raum. Die Grenzen zwischen innen und außen sowie dem Heimlichen und Unheimlichen werden durch das Spiegelmotiv in Frage gestellt. Auch als Jonas an Zahnschmerzen leidet, vermeidet er es, in den Spiegel zu sehen: „Gern hätte er sich vor einen Spiegel gestellt, um zu sehen, ob er geschwollen war. Doch das kam nicht in Frage.“²⁵⁶

Auch in Hoffmanns Erzählung *Der unheimliche Gast* (1919) fungiert ein Spiegel als Eingang, durch den das Unheimliche den Raum betreten kann.²⁵⁷ Diese Entfremdung findet sich auch in Jean Pauls Definition von „Doppeltgänger[n]“ als „Leute, die sich selber sehen.“²⁵⁸ Das nächtliche Ich von Jonas wird zu einem eigenständigen Protagonisten, dem sogar ein eigener Name zugesprochen wird, „Schläfer“. Dieser Schläfer entwickelt ein eigenes, durch technische Gerätschaften beobachtbares Verhalten. Sein Handeln wird allerdings nicht berechenbar nach den Prinzipien des bekannten Anderen wie eines üblichen Verbrechens, sondern bleibt jedem Versuch, es begreifen zu wollen, fern.²⁵⁹

²⁵⁴ Vgl. Bartl et al. (2014), S. 231.

²⁵⁵ Freud (1919), S. 270.

²⁵⁶ Glavinic (2006), S. 298.

²⁵⁷ Vgl. Doll et al. (2011), S. 205.

²⁵⁸ Paul, Jean: Siebenkäs. In Norbert Miller (Hrsg.): Werke. München: Hanser 1970, III, S. 67.

²⁵⁹ Vgl. Famula (2014), S. 227.

In der Doppelgänger-Debatte ebenfalls interessant ist die Ansicht von Kofman²⁶⁰, der die Beziehung zwischen Protagonist und Autor mit dem Begriff des Doppelgängers beschreibt. Der/die ProtagonistIn und das Schreiben an sich dienen laut ihm als narzisstische Projektion des Ichs des/der Autors/in. Die Verdoppelung des/der Autor/in legt seine/ihre Identität fest und ist (auch im Sinne Otto Ranks) ein Schutz vor dem Tod. Das auktoriale Ich ist demnach ein gespaltenes Ich, das nicht losgelöst vom literarischen Ich betrachtet werden kann. Genauso identifiziert sich der/die LeserIn mit dem/der Protagonisten/in in einem Verdoppelungsspiel, das es erlaubt, unbewusste Wünsche und Impulse ausleben zu können, ohne Konsequenzen tragen zu müssen. Nach Allan Lloyd-Smith ist ein Text keine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern die Darstellung einer grundlegenden Verdrängung:

Writing itself is uncanny: the generation of the uncanny in fiction is often at the point when writing bends back upon itself, to observe its own processes, or to dislocate the narrative by the inclusion of another writing within it.²⁶¹

Ebenfalls in die selbe Kerbe schlägt hier eines der Merkmale komischer und unheimlicher Literatur nach Pfaller, nämlich wiederum der Doppelgänger. Die Verdoppelung von Figuren wie etwa in Charlie Chaplins „Der große Diktator“ ist ein klassisches Motiv der Komödie. Beim Unheimlichen spielt das Motiv des Doppelgängers als Verdoppelung des Ich eine wichtige Rolle. Genau das ist bei *Die Arbeit der Nacht* der Fall. Die Verdoppelung des Protagonisten wirkt alles andere als komisch, obwohl Doppelgänger in der Komödie auch häufig auftreten.

Sobald der/die ProtagonistIn das Bewusstsein um Bereiche des eigenen Selbst erlangt, von denen eine Gefahr ausgeht, führt das zu einer weiteren Form der Angst, die im Werk angelegt ist: die Angst vor der Unerklärbarkeit. Jonas fühlt sich einer Realität ausgesetzt, die er mit Rationalität nicht erklären kann. So versucht er, durch die Verwendung technischer Medien die Wirklichkeit, in der er feststeht, festzuhalten und zu begreifen, schafft es aber nicht. Das Verhältnis dieser Dimensionen zueinander, des Erklärbaren und Unerklärlichen,

²⁶⁰ Vgl. Kofman, Sarah: Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (Der Sandmann). In Kofman: Quatre romans analytiques. Paris 1973, S. 162.

²⁶¹ Lloyd-Smith, Allan: Uncanny American Fiction. Medusa's Face, London 1989, IX.

des Bewussten und Unbewussten, scheint der Kern der Problematik zu sein. Den Blick auf Verborgenes und Unbewusstes formulierte Sigmund Freud bereits in seinem Aufsatz *Das Unheimliche*: „Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“²⁶²

Die Differenz zwischen Jonas und dem Schläfer kann nach Freud als Identitätsspaltung aufgefasst werden. Sein anderes Ich behauptet sogar auf den Videoaufnahmen: „Ich bin es, nicht der Schläfer!“²⁶³ Auch als Jonas versucht, sich in die Rolle des Schläfers zu versetzen, um das Fremde vertrauter zu machen, empfindet er Angst:

Jonas legte sich hin. Er nahm dieselbe Position ein wie der Schläfer. Er blickte in die Kamera. Obwohl sie nicht eingeschalten war, lief ihm ein Schauer über den Rücken. „Guten Tag“, wollte er sagen, doch ihn erfaßte Schwindel. Er hatte das Gefühl, die Dinge um ihn würden kleiner und dichter. Alles ging unendlich langsam.²⁶⁴

Jonas empfindet sowohl Angst vor dem Anblick des Schläfers als auch vor seinem eigenen Spiegelbild.²⁶⁵ Jonas nimmt den Schläfer zunehmend nicht als Teil seiner selbst wahr, sondern als Fremden. Im Laufe des Romans glaubt er auch bei der Betrachtung seines Spiegelbildes den Schläfer in sich entdecken zu können. Somit steigert sich die Unsicherheit, wann Jonas wirklich er selbst ist und nicht der Schläfer. Treffenderweise heißt es bei Jonas' Blick in den Spiegel auch nicht, dass er seinem eigenen Blick begegnet, sondern „die Blicke trafen sich“.²⁶⁶

Jonas findet den Sinn des Lebens in der gegenseitigen Wahrnehmung mit anderen Menschen. Keiner ist da, der ihm sagen kann „Du bist du“. Die Vorstellung eines von niemandem sonst gesehenen Ereignisses ist für ihn unheimlich.²⁶⁷ Die Erinnerung an die Liebe zu seiner ebenfalls verschwundenen Freundin Marie stiftet allerdings wiederum eine Erfahrung von Identität. Am Ende des Romans kann Jonas auf diesem Wege auch seine

²⁶² Freud (1999), S. 235.

²⁶³ Ebd., S. 295.

²⁶⁴ Glavinic (2006), S. 198.

²⁶⁵ Siehe z.B. Glavinic (2006), S. 298, S. 335.

²⁶⁶ Vgl. Stuhlfauth (2011), S. 108.

²⁶⁷ Vgl. Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, Nr. 31, 31.07.2006, S. 128.

eigene Identität wiederherstellen: „Er sah einen Spiegel auf sich zufliegen. Er sah sich. Er ging in sich hinein.“²⁶⁸

Das Unheimliche im „Was“ (*histoire*)

In diesem Kapitel wird der Frage nach den unheimlichen Momenten der Geschichte nachgegangen. Dafür werden einige Textstellen herausgegriffen, die bei der Lektüre als unheimlich empfunden werden können. Oft zeigt sich dabei, dass sich die unheimlichen Inhalte des Textes wiederum mit den Theorien Freuds oder Kristevas erklären lassen.

Das erzähltechnische Erfolgsrezept des Romans liegt wahrscheinlich darin: Glavinic kombiniert ein Endzeitszenario mit einer horrorreifen Doppelgängergeschichte. Der letzte und einzige Mensch ist persönlich gespalten und daher quasi doppelt vorhanden. Während Jonas die entfremdete Welt erkundet, erkundet er auch sein entfremdetes Ich. Die angsteinflößende Spannung resultiert aus der allmählichen Zuspitzung dieses psychischen Ausnahmezustandes.²⁶⁹ Dabei merkt bereits Freud an „daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben.“²⁷⁰ Dass jemand plötzlich völlig alleine auf einer Welt ist, die uns sonst in jedem Detail vertraut erscheint, ist wohl ein perfektes Beispiel für die Verwischung von Phantasie und Wirklichkeit. Die einzelne, seltsame Erfahrung der Einsamkeit ist dabei Teil einer phantastischen Erzählung, die mit unserer wirklichkeitsgetreuen Auffassung von der Welt nicht vereinbar ist.

Ein Aspekt, der für viele Menschen ihr Leben lang unheimlich bleibt, wird bereits im Titel angesprochen: die Nacht. In der Nacht erwacht der Schläfer und vernichtet das Tageswerk von Jonas. Keine Lichter erhellen mehr die Straßen, keine Laute sind mehr zu hören außer die der Natur. Die nächtliche Natur erscheint auch Jonas unheimlich: „Er ertrug es nicht, der Nacht bei ihrer Arbeit zuzusehen.“²⁷¹ Diese Angst könnte sicher auch wieder mit Freuds Theorien über verdrängte Kinderängste in Verbindung gebracht werden. Die kindliche Angst

²⁶⁸ Glavinic (2006), S. 395.

²⁶⁹ Vgl. Standke (2014), S. 386.

²⁷⁰ Freud (1919), S. 267.

²⁷¹ Ebd., S. 256.

vor der Dunkelheit der Nacht erreicht hier völlig neue Dimensionen. Der Zugang des/der Einzelnen zu den von Jung genannten Ugrößen, die er als Archetypen in die psychologische Diskussion einführt, scheint bei Glavinic das Verhältnis zwischen den unzugänglichen Bereichen des Ich und dem rationalen Weg, damit umzugehen, widerzuspiegeln. Die Urbilder, die einem begegnen, sind nicht auf eigene Erfahrungen zurückzuführen, sondern sie liegen jeder Wahrnehmung und Erfahrung immer schon zugrunde, sie ermöglichen jede Erfahrung überhaupt erst.

Schon sehr früh im Roman kann sich Jonas an manches nicht mehr erinnern. Das stellt eine Vorankündigung der unheimlichen Ereignisse dar und könnte auch schon vor dem Verschwinden aller anderen Menschen vorhanden gewesen sein. So erkennt er beispielsweise ein Kleidungsstück in seiner Garderobe nicht (mehr) – man beachte hier auch die Absätze, die die kurzen Sätze, die Verunsicherung und Unheimlichkeit ausdrücken, betonen:

Er wanderte umher. Sein Blick fiel auf die Garderobe. Wieder hatte er das Gefühl, etwas stimme nicht. Diesmal erkannte er, woran es lag. An einem Haken hing eine Jacke, die ihm nicht gehörte. Die er vor einigen Wochen bei *Gil* in der Auslage gesehen hatte. Sie war ihm zu teuer gewesen.

Wie kam sie hierher?

Er schlüpfte hinein. Sie paßte.

Hatte er sie doch gekauft? Und es vergessen?

Oder war es ein Geschenk von Marie?

Er kontrollierte die Tür. Abgesperrt. Er rieb sich die Augen. Ihm wurde heiß. Je länger er über die Jacke nachdachte, desto unwohler fühlte er sich. Er beschloß, sie einstweilen in den Schrank zu sperren. Er würde von selbst auf die Lösung kommen.²⁷²

Ein nächstes Moment des Unheimlichen ist wiederum vergleichbar mit Freuds Annahme des fremdgewordenen Vertrauten. Die Welt um Jonas herum bleibt die gleiche. Er fährt mit seinem alten Moped durch die Straßen, und trotz der Simulation alter Glücksmomente stellt sich kein Hochgefühl ein. Schoßböck schreibt dazu treffend: „Gerade weil die Welt um ihn

²⁷² Glavinic (2006), S. 52.

herum die gleiche bleibt, ist ihm das Ich, das er einst war, fremd.“²⁷³ Dieser Satz lässt sich auch wunderbar auf Freud und Kristeva umlegen. Die ihm einst vertraute Stadt und Welt bringt etwas hervor, das neu, bisher verborgen und daher unheimlich ist. Das Fremde wird zwar auch durch die plötzliche Einsamkeit dargestellt, aber der Fokus liegt dabei auf seinem eigenen Ich, das ihm mehr und mehr fremd wird – das Fremde ist tatsächlich in ihm selbst. Um es in den Worten Heideggers zu sagen: „Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch als In-der-Welt-sein.“²⁷⁴ Er entwickelt sich mehr und mehr zu einem Wolfsvieh, vor dem er sich zu Beginn noch fürchtet. Seine Augen verändern sich²⁷⁵, er findet es unerträglich, menschliche Laute zu hören, selbst seine Schrift verändert sich²⁷⁶. Schließlich stellt er sogar fest: „Er war das Wolfsvieh.“²⁷⁷

Jonas' Erinnerungslücken geben ihm und dem Leser durchaus Grund zur Sorge. Die scheinbar unerklärlichen Ereignisse, die bereits die Macht des Schläfers ankündigen, sind mit Sicherheit mitverantwortlich dafür, dass ein unheimliches Gefühl entsteht.

In *Die Arbeit der Nacht* spielt die zeitliche Diskrepanz eine große Rolle. Allerdings ist dabei das Verdrängte nicht von jeher bekannt, sondern wird von Jonas selbst erschaffen. Dieser bespricht im Laufe der Geschichte eine Kassette mit zufällig aneinandergereihten Sätzen, die sich an ein *Du* richten. Beim Besuch eines ihm bis dahin unbekannten Hauses spielt er die Kassette ab, wodurch eine Art Dialog mit ihm selbst entsteht. Durch die Stimme vom Band wird eine Situation des Unheimlichen kreiert, die sich folgendermaßen abspielt:

Gerade als er ein Jungmädchenzimmer verließ, in dem Ordnung und Sauberkeit keine hervorragende Rolle gespielt hatten, sagte die Stimme im Telefon:

„Hast du das gesehen?“

Er blieb stehen. Schaute über die Schulter zurück.

„Hast du es bemerkt? Da war etwas. Du hast es ganz kurz gesehen.“

Er hatte nichts gesehen. „Für einen Moment war es da.“

²⁷³ Schoßböck (2009), S. 122.

²⁷⁴ Heidegger (1972), S. 250.

²⁷⁵ Vgl. Glavinic (2006), S. 229 oder 325.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 282f.

²⁷⁷ Ebd., S. 325.

Eine innere Stimme warnte ihn, nicht in dieses Zimmer zurückzugehen. Die Stimme im Hörer trieb ihn an. Er schwankte. Er schloss die Augen und legte die Hand auf die Klinke. Langsam drückte er sie hinunter. Der Druck seiner Hand ließ nach, nur ein wenig, so wenig, dass er es bloß wusste, nicht aber spürte. Er drückte, und zugleich drückte er langsamer.

Ihn packte das Gefühl, die Zeit friere unter seinen Händen ein. Das Metall der Klinke fühlte sich weich an. Es schien mit der Umgebung zu verschmelzen. Dabei war es weder heiß noch kalt, es hatte überhaupt keine Temperatur. Ohne einen Ton zu hören, hatte er das Gefühl, grollenden Lärm zu erleben, Lärm, der stofflich war und der aus keiner bestimmten Richtung drang. Zugleich wurde ihm bewusst, dass er aus nichts weiter bestand als der Bewegung, die seine Hand gerade vollzog.

Er ließ los. Tief atmend starrte er auf die Tür.

„Aber bring es nicht mit nach Hause“, sagte die Stimme im Hörer.²⁷⁸

Der Zusammenhang des Sprechens der Kassette und des Anhörens wird ausgeblendet, das von Jonas selbst Geschaffene bekommt den Charakter des Fremden und Unheimlichen. Räumliche und zeitliche Strukturen geraten plötzlich durcheinander, Jonas verschmilzt mit seiner Umgebung, die Zeit friert unter seinen Händen ein. Die zufällig gesprochenen Worte erhalten in dieser Situation eine völlig neue, nachträgliche Bedeutung, die mit dem Satzsatz „Aber bring es nicht mit nach Hause“ ihre Zerbrechlichkeit zeigt.

„Wie“ – Erzähltechniken des Unheimlichen (*discours*)

In einem Interview antwortete Glavinic auf die Frage nach dem Verhältnis von Autor zu Text in seinem Werk:

Ich bin ich, und ich bin nicht ich. Das wechselt. Schlussendlich hat es keine Bedeutung. Alles ist Fiktion. Ich lüge sogar, wenn ich die Wahrheit sage, und wenn ich die Wahrheit sage, enthält sie mit Sicherheit eine Lüge. In dem Moment, in dem ich mich an den Schreibtisch setze, verwandle ich mich – ich würde sagen, nicht in

²⁷⁸ Glavinic (2006), S. 121-122.

jemanden, sondern in etwas. Ich bin ein Prinzip, eine Idee, ich verknüpfe die Fäden zwischen dem Gesagten und dem Ungesagten, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Wirklichen und dem Unwirklichen, und als das, was sich da in der Mitte befindet, darf ich alles, jedenfalls alles, was stimmt, und die Frage nach dem schreibenden Subjekt stellt sich so nicht mehr.²⁷⁹

Die grundlegende Erzählweise des Romans, ein/e personale/r Er-ErzählerIn – nach Genette ein heterodiegetischer Erzähler mit schwach interner Fokalisierung – baut eine sachliche Distanz zu den psychischen Extremzuständen des Protagonisten auf. Die gesamte Handlung wirkt dadurch wie eine Art Versuchsanordnung, beinahe kafkaesk. Jonas Schicksal zeigt sich dem/der LeserIn also über einen personalen Erzähler, der in der dritten Person, ohne das Geschehen zu kommentieren, von Jonas erzählt. Dabei drängt sich dem/der LeserIn die Frage auf, woher dieser Erzähler kommt, wenn es kein animalisches Leben mehr auf der Erde gibt. Sowohl ErzählerIn als auch LeserIn beobachten einen Mann, der auf einen Schlag allen menschlichen Kontakt verliert. Ähnlich Kafkas Protagonisten nimmt Jonas – wie auch die Figuren der anderen Romane – die neue Situation sehr schnell an. Das Fantastische ist nicht mehr die Ausnahme, die störend in die Welt einbricht, sondern die Regel, sodass nach Todorov die „Realität sich selbst verwandelt“. ²⁸⁰ Diese „erzählerische Kälte“ ²⁸¹ unterstreicht das Parabelhafte eines Romans, der seinen (Anti-)Helden zum Anschauungsobjekt moderner Existenzweisen macht. Der erzähltechnische Wandel im 20. Jahrhundert weg vom auktorialen Erzählen ist eine Folge „der Erfahrung einer auseinanderfallenden, sich in isolierten Sphären auflösenden „Wirklichkeit“, die dem Einzelnen das Bruchstück- und Ausschnittshafte seiner Weltschau bewusst macht.“ ²⁸²

Des Weiteren ähnelt Glavinics Schreibweise dem filmischen Erzählen: ohne Metaphorik oder Poetisierungen, gleichermaßen detailliert und distanziert. Der Roman gleicht einem Drehbuch, beinahe jede Szene könnte problemlos verfilmt werden. Das Szenario eines Menschen, der sich mittels medialer Selbstbeobachtung doppelt fremd wird, enthält Aspekte des modernen Erzählens, die unter dem Schlagwort „Krise des Subjekts“

²⁷⁹ Standke (2014), S. 13.

²⁸⁰ Todorov (1972), S. 155; Vgl. auch Schoßböck (2009), S. 76.

²⁸¹ Ebd., S. 390.

²⁸² Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Bern: Haupt 2009, S. 32.

zusammengefasst werden können: Einsamkeit, Desorientierung, Kommunikationsarmut, Identitätsproblematik oder die Rätselhaftigkeit der Welt.²⁸³ Auf der Ebene der Figurengestaltung zeigt sich diese Modernität des Romans in „einer Auflösung der inneren Einheit, der Identität der Figur, einer radikalen Entfremdung, indem etwas, das zur Figur gehört, sich verselbstständigt und ihr als Fremdes, gleichsam „Verdinglichtes“ gegenübertritt.“²⁸⁴ Diese Aussage spannt gleichsam einen wunderbaren Bogen zurück zum Wesen des Unheimlichen. Jonas ist ein eigentlich durchschnittlicher Mann ohne auffällige Eigenschaften, der sich plötzlich auf einer menschenleeren Welt wieder findet und sich dadurch selbst fremd wird. Es kommt zu einer Vorstellung einer Art „Monster“, das zwar als äußerer Feind erscheint, in Wahrheit aber aus dem Inneren Jonas' entspringt und die „Verwischung der Grenzen zwischen dem menschlichen und dem animalischen Bereich“²⁸⁵ bewirkt:²⁸⁶

Seit einiger Zeit hatte er mit einem ungebetenen Gast zu kämpfen, wenn er beim Duschen die Augen zumachte. Auch diesmal tauchte in seiner Vorstellung das Vieh auf. Ein zotteliges, aufrecht gehendes Wesen von mehr als zwei Metern Größe, eine Mischung aus Wolf und Bär, von der er wußte, daß unter dem Pelz etwas anderes, noch weit Schlimmeres steckte. Jedesmal, wenn er die Augen zumachte, stieg in ihm die Furcht vor diesem Wesen auf, das herumtanzte und ihn bedrohte.²⁸⁷

Ein interessantes Detail ist des Weiteren, dass die Kapitel wieder und wieder damit einsetzen, dass Jonas wach wird. Die Stunden davor fehlen dem/der LeserIn, aber auch Jonas, der sich fragt, warum er noch müde ist, egal wie lange er geschlafen hat. Erst als aufgezeichnete Zeit gelangt die Nacht in den Roman, nachdem Jonas eine Videokamera auf sein Bett richtet, die ihn im Schlaf filmen soll. Die Unmittelbarkeit, mit welcher die Kapitel auf- bzw. wieder anfangen, lässt sowohl Jonas als auch den Leser im Dunklen darüber, was „in der Zwischenzeit“ passiert ist. So heißt es etwa zu Beginn des vierten Kapitels:

²⁸³ Vgl. Andreotti (2009), S. 153ff.

²⁸⁴ Ebd., S. 221.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. Standke (2014), S. 388f.

²⁸⁷ Glavinic (2006), S. 191f.

Am Vorabend hatte er eine Streichholzschachtel gegen die Wohnungstür gelegt, wie er es in Filmen gesehen hatte. 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. Es war ein Sicherheitsschloß, ohne Zweitschlüssel konnte niemand hier eingedrungen sein. Außerdem lag die Schachtel an der Tür an. Niemand war hiergewesen, niemand. Es war unmöglich.

Aber wie sollte er sich dann die Schachtel erklären?²⁸⁸

Ähnlich Unerklärbares geschieht zu Beginn des sechsten Kapitels:

Am Morgen fand er zwischen der Brotdose und der Kaffeemühle ein Polaroidfoto. Es zeigte ihn. Er schlief.

Erinnern konnte er sich an dieses Bild nicht. Wann und wo war es aufgenommen worden? Er hatte auch keine Ahnung, warum er es hier fand. Am wahrscheinlichsten war, daß es Marie absichtlich oder unabsichtlich dahin gesteckt hatte.

Nur: Er hatte nie eine Polaroidkamera gehabt. Und Marie ebenfalls nicht.

Der Roman *Die Arbeit der Nacht* wird mit einem Zitat Milan Kunderas aus *Die Unsterblichkeit* eröffnet: „Leben, darin liegt kein Glück. Leben: das schmerzende Ich durch die Welt tragen. Aber sein, sein ist das Glück. Sein: sich in einen Brunnen, in ein steinernes Becken verwandeln, in das wie warmer Regen das Universum fällt.“²⁸⁹ In der Schlussszene wird der Todessprung von Jonas, der eigentlich nur wenige Sekunden dauert, ausgedehnt: In dieser „langen, langen Sekunde“²⁹⁰ scheint sich Jonas’ Bewusstsein auszuweiten. Seine Sinneswahrnehmungen werden geschärft und vereinen sich: Er hört, sieht, riecht, schmeckt und tastet die Welt.²⁹¹ Die Zeit verliert ihre Chronologie und verräumlicht sich: „Zeit war kein Nacheinander, Zeit war ein Nebeneinander. Generationen waren Nachbarn.“²⁹² Jonas vereinigt sich in einem Traumbild mit sich selbst im Spiegel: „Er sah einen Spiegel auf sich

²⁸⁸ Ebd., S. 43.

²⁸⁹ Glavinc (2006), S. 5.

²⁹⁰ Ebd., S. 395.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Ebd., S. 394.

zufliegen. Er sah sich. Er ging in sich hinein.“²⁹³ Die Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbinden sich ebenso wie existenzielle Gegensätze („Himmel und Hölle“²⁹⁴). Die letzten geschilderten Augenblicke des Sprungs scheinen ein Moment des Glücks in der Überwindung von Raum und Zeit zu sein.

Glück, das war auch, als kleines Kind im Kinderwagen umhergeschoben zu werden. Den Erwachsenen zuzusehen, ihren Stimmen zu lauschen, viele neue Dinge zu bestaunen, begrüßt und angelächelt zu werden von fremden Gesichtern. Dazusitzen und zugleich zu fahren, etwas Süßes in der Hand, und die Beine von der Sonne gewärmt zu bekommen, Und vielleicht einem anderen Kinderwagen zu begegnen, dem Mädchen mit Locken, und aneinander vorbeigeschoben zu werden und sich zuzuwinken und zu wissen, das ist sie, das ist sie, das ist die, die man lieben wird.²⁹⁵

Das Motiv der Verlangsamung ins Unendliche zieht sich durch den ganzen Roman:

Schon immer hatte er sich vorgestellt, man könnte durch Langsamkeit sterben. Indem man die Ausführung einer alltäglichen Handlung zeitlich dehnte – bis ins „Unendliche“ oder eben doch Endliche: weil man in diesem Dehnen und Ausdehnen diese Welt verließ. Ein Winken mit dem Arm, ein Schritt, ein Drehen des Kopfes, eine Geste: Verlangsamte man diese Bewegung mehr und mehr, ging, gewissermaßen von selbst, alles zu Ende.²⁹⁶

Die Verlangsamung ist ein ambivalentes Phänomen: Sie bedeutet zugleich Sterben – weil man sich immer mehr dem Ende nähert – und auch Ewigkeit, da das Ende nie erreicht wird.²⁹⁷

Dem Grundthema der Angst entsprechen spezifische Erzählmuster. An vielen Stellen wird starke Verunsicherung erkennbar. Es wird eine der letzten gültigen Vereinbarungen

²⁹³ Ebd., S. 395.

²⁹⁴ Ebd., S. 394.

²⁹⁵ Glavinic (2006), S. 395.

²⁹⁶ Glavinic (2006), S. 49.

²⁹⁷ Vgl. Standke (2014), S. 117.

gebrochen: Auch wenn das Vertrauen der LeserInnen in Religion oder Politik erschüttert werden kann, besteht dennoch immer noch das Urvertrauen in die Glaubwürdigkeit des/der Erzählers/in. Glavinics Romane geben ein gutes Beispiel dafür ab, wie ihre ErzählerInnen zunehmend unglaubwürdig werden und das Vertrauen der LeserInnen in sie Stück für Stück zerbricht, was langsam anwachsende Verstörung und Unsicherheit im Leser auslöst.²⁹⁸

Die Ursache des Verschwindens sämtlicher Menschen bleibt unklar. Ob nun ein „Angriff mit Nuklearraketen“²⁹⁹, ein „Asteroideneinschlag“³⁰⁰ oder „Außerirdische“³⁰¹ der Grund dafür sind, wird nicht offenbart. Jonas findet „nicht den kleinsten Hinweis, daß ein besonderes Ereignis bevorstand.“³⁰² Schließlich hat die Suche nach einer Antwort keinen Sinn mehr, denn „Jonas war sicher“³⁰³, dass es keine Menschen mehr gibt. Glavinic gibt also keine Auflösung des Rätsels. Für den/die LeserIn hat diese Nicht-Darstellung der Katastrophe unter anderem den folgenden Grund: Sie kann als rhetorische Strategie genutzt werden, um das Grauen zu verstärken.³⁰⁴ Diese Idee ist laut Georg Renöckl zwar nicht neu, aber als spannungsfördernd zu bewerten.³⁰⁵ Die Eingangsszene ist dementsprechend auch durch einen direkten Einstieg gekennzeichnet:

„Guten Morgen!“ rief er in die Wohnküche. Er trug das Frühstücksgeschirr zum Tisch, nebenbei drehte er den Fernseher auf. An Marie schickte er eine SMS. *Gut geschlafen? Habe von dir geträumt. Dann festgestellt, daß ich wach war. I. I. d.*

Der Bildschirm flimmerte. Er schaltete von ORF zu ARD. Kein Bild. Er zappte zu ZDF, RTL, 3sat, RAI: Flimmern. Der Wiener Lokalsender: Flimmern. CNN: Flimmern. Der französische, der türkische Sender: kein Empfang.³⁰⁶

²⁹⁸ Vgl. Stoifl, Andrea: Unzuverlässiges Erzählen bei Thomas Glavinic. Diplomarbeit an der Universität Wien 2012; Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In Andrea Bartl et al. (Hrsg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Wallstein Verlag 2013. (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Band 10), S. 61.

²⁹⁹ Glavinic (2006), S. 16.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd., S. 23.

³⁰³ Ebd., S. 205.

³⁰⁴ Vgl. Krah (2004), S. 89-90.

³⁰⁵ Vgl. Renöckl, Georg: Wer liebt, schläft nicht. In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 90; Vgl. auch Schoßböck (2009), S. 74.

³⁰⁶ Glavinic (2006), S. 7.

Jonas wird nicht durch einen Knall oder Ähnliches geweckt, das eine Katastrophe andeuten könnte. Er steht auf, und ist alleine. Der Absatz über das Einschalten des Fernsehers zeigt einen weiteren Kniff des Autors: Das Verwenden sehr kurzer, prägnanter Sätze, die sich außerdem einige Male wiederholen. So wird bereits in den ersten Zeilen des Romans ein unheimliches Motiv nach Freud realisiert – das Motiv der Wiederholung. Es ist zwar der Erzähler, der spricht, die Sprache ist allerdings dem Bewusstseinszustand von Jonas angepasst.³⁰⁷ Auf jedem Sender herrscht Flimmern, durch das Zappen wiederholt Jonas die vorerst noch unklare Irritation.

Der Text inszeniert die komplette Auflösung aller Körper, unabhängig von Leben oder Tod (beispielsweise indem sich Jonas sich durch das Öffnen von Gräbern vergewissert, dass das Ereignis auch auf tote Körper Einfluss hatte).³⁰⁸ Ein Kunstgriff, der zur Folge hat, dass konkretes Leiden nicht gezeigt werden muss. Vielleicht hat man es hier auch mit einem textspezifischem Merkmal zu tun, da beispielsweise das Medium Film ohne Zweifel Möglichkeiten hat, die dem Roman nicht vorbehalten sind. Eine davon ist laut Susan Sontag die der „unmittelbaren Vergegenwärtigung des Außergewöhnlichen.“³⁰⁹

³⁰⁷ Vgl. Kriegleder, Wynfrid (2013), S. 61.

³⁰⁸ Glavinic (2006), S. 387-388.

³⁰⁹ Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982, S. 283.

3) *Großes Solo für Anton* (Herbert Rosendorfer)

Biographie und Entstehung

Herbert Rosendorfer wurde am 19. Februar 1934 in Bozen geboren. Nach dem Abitur studierte er in München Bühnenbildnerei an der Akademie der Bildenden Künste, brach dieses Studium aber ab und studierte ab 1954 Rechtswissenschaften. Ab 1965 arbeitete er als Staatsanwalt in Bayreuth und Amtsrichter in München. Über seine „Doppelberufung“ als Richter und Schriftsteller äußerte er sich folgendermaßen:

Ich bin also unter den Schriftstellern ein Außenseiter. (Unter den Juristen bin ich das auch, aber vielleicht ein bißchen weniger. Das hängt wohl damit zusammen, daß ich das Schreiben wohl als Berufung, als Gabe, als Mission und alles mögliche betrachten könnte, nicht jedoch als Beruf.) Die Außenseiter-Situation bringt es mit sich, daß ich mich – obwohl nicht freier Schriftsteller im strengen Sinn – als Schriftsteller besonders frei fühle. Ich gehöre keiner Gruppe, keiner Richtung an und glaube es nicht nötig zu haben, mich literarischen Moden anzuschließen.³¹⁰

Seit seiner Pensionierung 1997 lebte er in Eppan in Südtirol.³¹¹ Herbert Rosendorfer zählt zu den bekanntesten deutschsprachigen Gegenwartsautoren. Sein literarisches Werk umfasst Lyrik, Erzählprosa, Romane, Essays, Satire, aber auch Theaterstücke und Reiseführer. Seine Texte sind zum großen Teil der phantastischen Literatur zuzuordnen: „[...] immer sind es Texte, die zwischen dem Augenzwinkern des Humoristen und Satirikers gleichsam die groteske Verzerrung unserer Zeit thematisieren.“³¹² Rosendorfer war Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem 2005 den Literaturpreis der Stadt München. 2010 erhielt Rosendorfer die „Corine“, den Ehrenpreis des bayerischen Ministerpräsidenten. Er starb am 20. September 2012 in Bozen.

³¹⁰ Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): Butzbacher Autorenbefragung. Briefe zur Deutschstunde. München: Ehrenwirth 1973, S. 113.

³¹¹ Vgl. Delle Cave, Ferruccio: 'Schreiben ist für mich Vergnügen'. Herbert Rosendorfer wird siebzig. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.). Bozen: Athesia 2004, S. 16.

³¹² Ebd., S. 16f.

Auch bei Rosendorfer – ähnlich wie bei Haushofer und Glavinic – lassen sich autobiographische Elemente nicht ausschließen, wie dieser selbst (bezogen auf den Protagonisten *Kao-tai*) in einem Interview einräumt:

Obwohl ich nicht beabsichtigt habe, etwas Autobiographisches zu schreiben, fließt das natürlich ein, das ist ganz klar und auch unumgänglich. Auch der Ich-Erzähler ist Jurist und ungefähr so alt wie ich. Aber er ist nicht ich, und ich bin nicht er. Ein bißchen Alter ego ist er natürlich schon.³¹³

Rosendorfers Werke werden oftmals der Groteske zugeordnet. Die Groteske bedient sich gerne des „Spiels im Spiel“, einer beliebten Narrationstechnik der Romantik: „Das Spiel im Spiel beziehungsweise der Traum im Traum schafft in den großen Romanen Herbert Rosendorfers [...] die Vielschichtigkeit des epischen Vorgangs, schafft Hintergründe, ermöglicht den ständigen Perspektivenwechsel.“³¹⁴

Sein Roman *Großes Solo für Anton* erschien im Jahre 1976. Es kann darauf hingewiesen werden, dass Rosendorfers Roman gewissermaßen eine Tradition H. C. Artmanns aufgreift. Auf verblüffende und sehr unterhaltsame Art und Weise greift nämlich bereits H. C. Artmann bekannte unheimliche Motive aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen auf, um sie auf seine Weise umzuformen.³¹⁵ Auch Rosendorfer greift postapokalyptische, unheimliche Themen auf, um sie mit seiner spezifischen, satirischen Erzählweise neu zu definieren. Später bekannte Rosendorfer, dass seine skurrile Figur Anton L. einer wirklichen Person nachempfunden ist. Es handelt sich um einen ehemaligen Schulkollegen des Schriftstellers.³¹⁶ Rosendorfer hat diesem geraten, seine Gedanken und Erlebnisse zu notieren. Der Zeugungsakt, wie er im Roman geschildert wird³¹⁷, soll die Mutter tatsächlich auf diese Weise dem Sohn erzählt haben. Es muss jedoch festgestellt werden, dass *Großes*

³¹³ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, alpha-Forum Sendung vom 27.11.1998.

³¹⁴ Saint-Onge, Françoise: Ein Teppich, gewoben wie ein Kontrapunkt oder: Die andere Welt, die andere Zeit. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004, S. 207; Vgl. auch Kaiser (2011), S. 282.

³¹⁵ Vgl. Bauböck (1991), S. 105.

³¹⁶ Vgl. Kaiser (2011), S. 280f.

³¹⁷ Vgl. Weder (1978), S. 87f.

Solo für Anton – vermutlich auf Grund der Fülle Rosendorfers literarischen Werkes – bisher eher wenig rezipiert wurde.

Inhalt

Der Roman *Großes Solo für Anton* handelt wie die beiden zuvor behandelten Romane von einem letzten Überlebenden einer Katastrophe, die zur „Entmaterialisation“³¹⁸ aller übrigen Menschen führt. Die Ursache dieser Katastrophe bleibt wiederum unerklärlich. Der Held in Rosendorfers Roman heißt wie bereits im Titel angedeutet Anton L. Er richtet sich relativ schnell in seiner neuen Welt ein und stößt dabei auf Hinweise zu einem mysteriösen Buch, das, wie sich herausstellt, sämtliches Wissen über die Welt enthalten soll. Der Held des Romans wird auf amüsante Art und Weise gezeichnet, unter anderem wird er als „Quartalshypochonder“³¹⁹ und „Quartals-Reiniger“³²⁰ bezeichnet. Außerdem hat er ein sehr schwieriges Verhältnis zu anderen Menschen, weshalb er deren Abwesenheit durchaus auch genießt.

Die Tiere blieben allerdings von der Katastrophe verschont. Eines davon, der Leguan Sonja, bleibt während der Geschichte der einzige Gefährte Antons.

Dieser Roman erscheint im Vergleich zu *Die Arbeit der Nacht* und *Die Wand* nicht sehr unheimlich. Warum das so ist, soll nun näher beleuchtet werden. Außerdem soll untersucht werden, ob dennoch einige unheimliche Momente herausgefiltert werden können. In einer Laudatio räumt auch Eckhard Henscheid dem Unheimlichen im Werk Rosendorfers eine – wenn auch kleine – Rolle ein:

Tatsächlich weniger das Fehler- und mithin humoristisch Lachhafte der Welt mahnt als Rosendorfers Generalthema; sondern vielleicht vielmehr ihr Huschiges und Verhuschtes, ihr Wuscheliges und Wuseliges inmitten eines immer etwas unheimlichen Fluidums des Absterbens und der Auflösung von Allem und jedem – ein

³¹⁸ Rosendorfer, Herbert: *Großes Solo für Anton*. Zürich: Diogenes 1999, S. 131.

³¹⁹ Ebd., S. 21.

³²⁰ Ebd., S. 11.

solches ‚Ende der Welt‘ hat den Autor im Roman ‚Großes Solo für Anton‘ [...] allzeit besonders interessiert. Und in diesem Kontext das möglichst Abseitige.³²¹

Gattung

Rosendorfers Roman wurde unter anderem als „eine metaphysische Erzählung mit kosmischer Dimension“³²², als „utopische Variante der Robinsonade“³²³ oder als „seltsame Robinsonade inmitten einer großen Stadt“³²⁴ bezeichnet.

Ein deutlicher Verweis auf *Robinson Crusoe* findet sich etwa bei dem Thema Kalender:

Anton L. hatte ein sehr ungutes Gefühl, ein beengtes Gefühl, ein entsetzlich lähmendes Gefühl von Ohnmacht: womöglich nie mehr erfahren zu können, welcher Tag heute sei. Er verstand, warum Robinson auf seiner Insel einen so genauen Kalender geführt hat.³²⁵

Es wird ein besonderes Motiv aus der Science Fiction aufgegriffen, nämlich dass die Körper der Menschen verschwinden und nur deren Kleidung übrig bleibt:³²⁶

An einer Litfaßsäule an der Straße, die von der Brücke aus ins Stadtzentrum führte, stand ein Auto. Es war sichtlich in voller Fahrt gegen die Litfaßsäule gefahren. Im Auto war niemand. Auf dem Fahrersitz hing ein Smoking, auf dem Nebensitz lag ein hauchdünner Schlauch aus smaragdgrünem Gewebe. Wenn das ein Kleid war, dachte Anton L., so tut es mir leid, daß ich der Dame nie begegnet bin. Auf dem Boden des Wagens standen Schuhe, links Herenschuhe, rechts Damenschuhe (auch smaragdgrün). [...] Es kam ihm vor, als seien die Kleider Leichen.³²⁷

³²¹ Henscheid, Eckhard: Laudatio. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia, S. 80.

³²² Sopha, Françoise: Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Groteske. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1980, S. 17.

³²³ Vgl. ebd., S. 18.

³²⁴ Fletcher, Werner: „Herbert Rosendorfer: Großes Solo für Anton.“ Sandammeer Online Literaturzeitschrift, Ausgabe 01/2008, <http://www.sandammeer.at/rez08/rosendorfer-solo.htm> (17.04.2015)

³²⁵ Ebd., S. 56.

³²⁶ Vgl. Sontag (1982), S. 293.

³²⁷ Rosendorfer (1999), S. 65.

Textanalyse durch Theorien von Freud & Co.

Bruno Weder spricht davon, dass sich Anton L. durch „Kausalität zu verdrängten Kindheitserlebnissen“³²⁸ auszeichnet. Ganz im Sinne Freuds, der verdrängte Kinderängste anspricht, ist ein verdrängtes Trauma aus Antons Kindheit die Angst, dass er eigentlich nicht wirklich existiert:

In seiner Kindheit hatte er den Verdacht – ein außerordentliches egozentrisches Weltbild –, daß es die Welt gar nicht eigentlich gäbe, daß ihm – ihm, Anton L. – alle Erwachsenen, überhaupt alle anderen die Welt nur vorspielten.³²⁹

Anton L. verwandelt sich immer mehr in eine Art Tier: Er wäscht sich nicht, er isst lebendige Fasane und spuckt danach die Knochen aus. Außerdem spricht er später, als der Roman immer mehr in das Reich des Fantastischen eintritt, mit einem Hasen (sowie mit einer Kurfürstenstatue). Diese Gespräche können allerdings als Projektionen seiner eigenen Gedanken gesehen werden, was auch der Hase anmerkt: „Merkst du nicht, daß ich nichts anderes sage, als was du auch denkst oder denken könntest? Beim Kurfürsten ist es das gleiche.“³³⁰

Zwei besondere Aspekte des Freudschen Unheimlichen finden sich in Rosendorfers Roman – ein großer Unterschied zu den beiden anderen Werken: Sowohl die Allmacht der Gedanken (der sogenannte „Animismus“³³¹) als auch das Unheimliche des Wahnsinns können in *Großes Solo für Anton* herausgearbeitet werden. Als sich schlussendlich herausstellt, dass Anton göttliche Fähigkeiten besitzt, ist er durch die Kraft seiner Gedanken imstande, neue Kreaturen zu erschaffen: „>>Ich werde<<, sagte Anton L., >>nun, da ich Gott bin - vielmehr: da ich nun weiß, daß ich Gott bin, ich war es ja schon immer -, eine neue Menschheit erschaffen.<<“³³² Diese neuen Menschen erweisen sich allerdings als recht eigenartig:

³²⁸ Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). München: Ed. Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe 1978, S. 6.

³²⁹ Rosendorfer (1999), S. 41.

³³⁰ Ebd., S. 257

³³¹ Freud (1919), S. 314.

³³² Rosendorfer (1999), S. 327.

Die Erde öffnete sich. Aus einer Spalte, die sich längs der Mitte der Straße hinzog, stieg ein Mensch, dessen Füße direkt an die Knie angewachsen waren; dafür hatte er Arme von der Länge einer Riesenschlange. Er patschte mit den Händen um sich her und torkelte gleich wieder in den Spalt, denn offensichtlich war er blind.³³³

Der/die LeserIn kann sich dabei nicht wirklich hundertprozentig sicher sein, ob es sich bei der Schlusszene nicht bloß um eine Wahnvorstellung Antons handelt.

Überlegungen in Hinblick auf Todorovs Einteilung der phantastischen Literatur erweisen sich als schwierig. Rosendorfer selbst betrachtet seine Arbeit trotz der phantastischen Züge als realistisch:

Ich betrachte meine literarische Arbeit als realistische Literatur. Ich schreibe in meinen phantastischen, meinen surrealistischen Geschichten – ich meine, ich schreibe da realistisch. Der Surrealismus ist ja auch ein Realismus, gerade der. Ich bin Surrealist, auch in meinen Zeichnungen, gerade da. Und vielleicht ist das auch der Grund, warum ich mich immer mehr der Bildenden Kunst zuwende, daß das vielleicht der Urgrund meiner Erfindungskraft ist. Wenn ich gefragt werde bei einer Lesung: Was sollen wir denn hineinschreiben in die Einladung, auf das Plakat? – Dann sage ich sehr gern: Schreiben Sie hinein: ‚Erlogene Wahrheiten‘! Und es ist so mit der Wahrheit [...]. Also ein geschildertes Ereignis ist besser als das Ereignis selber. Die geschilderte Wahrheit ist wahrer als die Darstellung der bloßen Realität. Das ist mein Verhältnis zur Realität, nicht zur Wahrheit.³³⁴

Als besonders passend erweist sich die Analyse anhand der Ansätze Robert Pfallers. Anders als bei den anderen beiden Werken erkennt man in *Großes Solo für Anton* sofort die starke Verwandtschaft von Komödie und Unheimlichem. Besonders zwei seiner genannten Merkmale lassen sich sehr gut anwenden:

³³³ Ebd., S. 330f.

³³⁴ Hosp, Inga: Herbert Rosendorfer im Gespräch. RAI-Sender Bozen, 2003. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004, S. 86.

- Das Auftreten symbolischer Kausalität: Bei der Komödie kann aus der Darstellung das Dargestellte hervorgehen, aus Spaß wird Ernst, aus Spiel wird Wirklichkeit. Beim Unheimlichen kann der analoge Effekt auftreten, indem nach Freud das Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt. Aus einer Darstellung geht dabei oft das Dargestellte selbst hervor.³³⁵

Dieser Punkt klingt im ersten Moment vielleicht etwas verwirrend, deshalb sei das Beispiel genannt, dass in der Komödie beispielsweise aus gespielter Liebe echte Liebe wird: „Wenn Liebe dargestellt wird, dann ist sie wirklich da“³³⁶. In *Großes Solo für Anton* könnte etwa die Hypochondrie Antons auf diese Art gelesen werden. Sobald er seine eingebildeten Krankheiten den anderen und sich selbst vorspielt, sind sie wirklich vorhanden, aus Spiel wird Ernst. Als er plötzlich alleine ist, vergisst er auf sein Schauspiel und somit auch die Krankheiten. Zweifelsohne sind auf diese Weise komische Elemente im Roman enthalten:

Das Sonnengeflecht und auch die übrigen zahlreichen Krankheitsherde in Anton L.s Körper verhielten sich ruhig. [...] Der horrende Gedanke nämlich schlich sich in Anton L.s Bewußtsein: daß er nämlich *gesund* ist. Anton L. brach an dieser Stelle sofort die Selbstanalyse ab.³³⁷

Allerdings kann dieses Argument auch auf das Unheimliche umgewälzt werden. Auch das Unheimliche entsteht laut Pfaller oft dadurch, dass aus einer Darstellung das Dargestellte selbst hervorgeht. Zum besseren Verständnis nennt er eine Lektüre Freuds, worin „ein junges Paar eine möblierte Wohnung bezieht, in der sich ein seltsam geformter Tisch mit holzgeschnitzten Krokodilen befindet. Gegen Abend [...] stolpert [man] im Dunkeln über irgend etwas, man glaubt zu sehen, wie etwas Undefinierbares über die Treppe huscht, kurz, man soll erraten, daß infolge der Anwesenheit dieses Tisches gespenstische Krokodile im Hause spuken oder daß die hölzernen Scheusale im Dunkeln Leben bekommen oder etwas Ähnliches“³³⁸.

³³⁵ Vgl. Pfaller (2004), S. 272.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Rosendorfer (1999), S. 129.

³³⁸ Freud (1919), S. 267.

Eine sehr ähnliche Situation ergibt sich in *Großes Solo für Anton*, wenn eine Kurfürstenstatue lebendig wird und mit Anton L. zu sprechen beginnt:

Glauben Sie im Ernst, daß es ein Zufall ist, wenn allein Sie von der allgemeinen, rätselhaften Verflüchtigung aller Menschheit ausgenommen worden sind? Daß eine Gruppe von gescheiterten Leuten, von denen keiner Sie gekannt hat [...] Ihnen den Weg zu dem *Buch* [zu] ebnen [...] ³³⁹

Ebenso spricht ein Hase mit dem Protagonisten. Diese Gespräche sind für die RezipientInnen sehr ungewöhnlich und unheimlich, da man sich nie sicher sein kann, ob sie wirklich geschehen.

- Das Gelingen: Vieles in der Komödie gelingt erstaunlich leicht und oft gelingt zu viel. Was aber bei der Komödie Komik bewirkt, ist in anderen Werken unheimlich, so etwa im *Ring des Polykrates*, als alle Wünsche eines Protagonisten in Erfüllung gehen. ³⁴⁰ Freud nennt ein weiteres gutes Beispiel dafür, wann ein umfassendes Gelingen unheimlich sein kann:

In der Krankengeschichte eines Zwangsneurotikers habe ich erzählt, daß dieser Kranke einst einen Aufenthalt in einer Wasserheilanstalt genommen hatte, aus dem er sich eine große Besserung holte. [...] Als er dann zum zweiten Mal in diese Anstalt kam, verlangte er dasselbe Zimmer wieder, mußte aber hören, daß es bereits von einem alten Herrn besetzt sei, und gab seinem Unmut darüber in den Worten Ausdruck: Dafür soll ihn der Schlag treffen. Vierzehn Tage später erlitt der alte Herr wirklich einen Schlaganfall. Für meinen Patienten war dies ein >unheimliches< Erlebnis. ³⁴¹

Dieses „Gelingen“ lässt sich sehr gut mit Freuds bereits genanntem Phänomen des „Animismus“ ³⁴² vergleichen, also der Allmacht der Gedanken. Anton L. ist am Ende

³³⁹ Rosendorfer (1999), S. 275.

³⁴⁰ Vgl. Pfaller (2004), S. 272.

³⁴¹ Freud (1919), S. 261f.

³⁴² Ebd., S. 314.

des Buches dazu fähig, neue menschenähnliche Kreaturen zu erschaffen. Ebenso verschwinden Zahnschmerzen, die ihn wochenlang gequält hatten, und er ist imstande, die Sonne zu regulieren:

Nun starrte er in die Sonne. Erst blendete die Sonne zurück, so daß Anton L. flammende Kreise und Kringel sah wie damals beim Zahnweh (das selbstverständlich nie mehr wiedergekommen war), aber er gab nicht auf, starrte energischer, da gab die Sonne nach, wurde eine sanfte gläserne Kugel und beugte sich den nun sonnenhaften Augen Anton L.s.³⁴³

Eine solche unerklärliche Allmacht erscheint durchaus unheimlich. Auch die Tatsache, dass Anton sich als Gott selbst erweist, lässt sie nicht weniger unheimlich wirken.

Das Unheimliche im „Was“ (*histoire*)

Die Figur des Anton L. ist wohl mitunter das Erste, was man als unheimlich bezeichnen kann. Der sozial unverträgliche Quartalshypochonder, der sich am Ende als Gott herausstellt, stellt die LeserInnen vor viele Rätsel. Obwohl man sehr oft schmunzeln muss ob seiner Handlungen oder Aussagen, präsentiert er auf den zweiten Blick durchaus unheimliche Eigenschaften. Da wäre einerseits sein mangelndes Mitleid für leidende Tiere³⁴⁴ (oder gar die nur nebenbei erwähnte Tötung eines Hundes³⁴⁵) außer für den Leguan Sonja. Außerdem bleibt den LeserInnen die Möglichkeit im Gedächtnis, dass Anton auf Grund seiner Einsamkeit in einen Wahnsinn verfiel, der ihn mit Tieren und Statuen reden und sich schlussendlich sogar für Gott halten lässt.

In *Großes Solo für Anton* findet sich ein Hinweis auf die Offenbarung des Johannes³⁴⁶: Bei Einbruch der Katastrophe wird ein „auffallend heller Schein“ beschrieben, der Anton irritiert. Diese Hinweise auf biblische „Lichtsignale“ sind zwar aus ihrem ursprünglichen

³⁴³ Rosendorfer (1919), S. 324.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 47.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 48.

³⁴⁶ Vgl. Cohn, Norman. Die Erwartung der Endzeit. Vom Ursprung der Apokalypse. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1997, S. 275.

Bezugsrahmen herausgelöst, dienen aber nach wie vor der Mystifizierung der Geschehnisse³⁴⁷:

Dieser helle, fahl-gelbliche Schein war das einzige gewesen, was Anton L. in der Nacht vom 25. auf den 26. Juni aufgefallen war und was er später als Hinweis deuten konnte, wenn er nach Erklärungen suchte. Viel half es ihm freilich auch nicht weiter.³⁴⁸

Sowohl in *Die Arbeit der Nacht* als auch in *Großes Solo für Anton* geben zahlreiche topographische Hinweise Rückschlüsse auf die Verortung des Romans (Wien bzw. München). Während die Katastrophe unbestimmt und unerklärbar bleibt, kann der Raum konkret bestimmt werden. Die alltägliche Anonymität der Großstadt wird ad absurdum geführt, wenn sich die Figuren dank der menschenleeren Straßen ihrer völligen Einsamkeit bewusst werden. Sowohl im Erkennen bekannter Plätze als auch in der Vorstellung, eine Großstadt könnte plötzlich völlig unbewohnt sein, wohnen Irritationsmomente und Momente des Unheimlichen für den/die LeserIn.

Ähnliche Gedanken wie Jonas in *Die Arbeit der Nacht* (ob ein ungesesehenes Ereignis unheimlich ist und auch tatsächlich passiert) macht sich Anton L. in Bezug auf die Zeit:

Es ist überhaupt die Frage, ob die Zeit durch andere Dinge vergeht als durch die Wahrnehmung des Vergehens. Die Gestirne wandern, ja – manche entstehen, andere zerfallen. Aber woraus entstehen sie? In was zerfallen sie? In Atome. Atome nützen sich nicht ab. Alles ruht in sich, ohne Zeit, wenn der Mensch nicht acht gibt. Der Mensch – das bin ich.³⁴⁹

Ähnlich wie ihn *Die Wand* wird der Fokus hier auf die Zeitlichkeit von Existenz gelegt. Der Prozess, durch den der Mensch erst zum Menschen wird, ist im Fokus. Andere Textstellen

³⁴⁷ Vgl. Schoßböck (2009), S. 36.

³⁴⁸ Rosendorfer (1999), S. 9.

³⁴⁹ Rosendorfer (1999), S. 55.

schaffen es unmittelbar, beim Leserpublikum Gänsehaut zu erzeugen, etwa als Anton L. ein scheinbar leeres Pfarrhaus betritt:

Anton L. klopfte gegen die Scheibe. Da knarzte innen eine Tür. Anton L. lief eine Gänsehaut über den Rücken. Es war ihm, als hielte ihn jemand hinter ihm mit unsichtbaren Pranken an den Schultern fest. Eine Tür in dem Raum, in den er schaute, ging langsam auf, knarzte wieder. Eine Katze schaute hinter der Tür hervor.³⁵⁰

An dieser Stelle werden einige Momente des Unheimlichen gut ersichtlich. Das vorerst unerklärliche Knarzen der Tür erzeugt sowohl bei Anton als auch bei den LeserInnen eine Gänsehaut. Geräusche und ihre Beschreibungen sind generell ein wichtiger Faktor um unheimliche Stimmung zu erzeugen. Das nur langsame Öffnen der Tür ruft bei den RezipientInnen sofort ein inneres Bild hervor, man stellt sich viele Möglichkeiten vor, die sich hinter der Tür eröffnen. Erlöst wird man erst, als sich die Katze hinter der Tür zeigt. Obwohl auch Tiere – bzw. ihr Fehlen wie in *Arbeit der Nacht* – durchaus für unheimliche Momente sorgen können. Der sprechende Hase Jacob etwa, der zwar durch Rosendorfers satirische Erzähltechnik einiges an Unheimlichkeit einbüßt, hat durchaus das Potential, als unheimliche Figur zu gelten. Die immer wieder im Roman vorkommenden Hunde sind ebenso ein interessanter Punkt. Schon bald beginnen sie, sich zusammenzurotten, und mit ihrem Gebell für eine unheimliche Geräuschkulisse zu sorgen:

[...] als aus einem der Wohnhäuser auf der anderen Seite des Platzes lautes Hundegebell ertönte. Anton L. schaute auf. So bellen nur Hunde, die gequält werden. Dann klirrte es. Aus einem Fenster im Parterre eines der Wohnhäuser war ein großer Hund durch die Scheibe gesprungen. Ein kleinerer Hund sprang nach. Die Hunde rasten schnell über den Platz an Anton L. vorbei und verschwanden hinter der Kirche. Ein Schweißausbruch schüttelte Anton L.³⁵¹

³⁵⁰ Ebd., S. 248f.

³⁵¹ Ebd., S. 38.

Eine große Rolle in *Großes Solo für Anton* spielen des Weiteren Bücher. Besonders ein Buch, das die totale Erkenntnis der Welt, alles Wissen in sich vereinen soll. Darin ist die Hoffnung gebunden, dass Anton nicht nur der „letzte“ Mensch sein könnte, sondern auch der „erste“ eines Neubeginns. Vielleicht liegt darin einer der Gründe, warum dieses Werk als nicht wirklich unheimlich empfunden wird – abgesehen natürlich von der Sprache, die der Autor wählte. Es gibt eine Hoffnung auf einen Neubeginn, den es in den anderen Texten nicht gibt. Da das allmähliche Verlieren jeglicher Hoffnung auf Rettung oder Erlösung eine Grundvoraussetzung für postapokalyptische Szenarien ist, zumindest wenn sie als unheimlich gelten sollen, geht hier vieles an unheimlichen Gefühlen verloren.

Als Anton jedoch das Buch findet und es liest, ergeben sich neue Momente des Unheimlichen. Es stellt sich heraus, dass Anton L. (ein) Gott ist. Welche gruseligen Möglichkeiten das ergibt, zeigt sich in seiner Erschaffung neuer, deformierter Kreaturen. Die teilweise blinden, durchsichtigen oder haarlosen Wesen sind eine ganz eigene Dimension des Unheimlichen.

„Wie“ – Erzähltechniken des Unheimlichen (*discours*)

Allein der Umgang mit unheimlichen Themen muss noch keine unheimliche Stimmung erzeugen. Diesen Umstand nutzte auch Rosendorfer, und kombinierte ein unheimliches, postapokalyptisches Szenario mit einer satirischen Erzählweise. Der Grund für das Verschwinden aller Menschen wird wie in den beiden anderen Romanen nicht genannt. Für den/die LeserIn hat diese Nicht-Darstellung der Katastrophe wiederum folgenden Grund: Sie dient als rhetorische Strategie, um das Grauen zu verstärken.³⁵²

Obwohl der Roman *Großes Solo für Anton* auf den ersten Blick deutlich in einzelne Kapitel aufgeteilt ist, kommt es immer wieder zum Aufbrechen dieser Kapitel. Rosendorfer traf die Wahl auf 24 Kapitel aus gutem Grund:

Das sind zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten. Im Manuskript heißen sie auch noch ‚C-Dur, a-moll‘ usw., genau den vierundzwanzig *Préludes*, den vierundzwanzig *Préludien* und *Fugen* des ‚Wohltemperierten Klaviers‘ entsprechend, also ein Zyklus; es ist

³⁵² Vgl. Krah (2004), S. 89-90.

immer abwechselungsweise ein Dur- und ein Moll-Kapitel; es sind auch die Klangfarben der Tonarten drin. Einmal kommt z.B. A-Dur vor: das ist für mich [Rosendorfer] ein leuchtendes Rot (es wäre das 8. Kapitel, worin sich Verben und Nomina wie: Hitze / Glut / Sirene / Gewitter / sonniger Tag / Kerzen / Körperfarbe / rot in rot sein / brennen / flackern / anfachen / glühen in auffälliger Weise häufen; insbesondere: glühen und Glut). Oder fis-moll (es wäre das 19. Kapitel, worin viel von Schlamm, explodierendem Frühling, Gras, Unkraut, neuem Grün, Grünzeug usw. die Rede ist) ist so ein Moosgrün, ein helleres Moosgrün. Auch sind immer schnellere und langsamere Kapitel darin, wie etwa bei Chopin die Sätze auch schneller und langsamer sind.³⁵³

Aus der reinen Erzählebene wird manchmal auf eine Erinnerungs- oder Erklärebene gewechselt. In den Erinnerungssequenzen erfährt der/die LeserIn so manches über Antons Kindheit, seinen beruflichen Werdegang oder seine Verlobte. Die Chronologie des Erzählten wird aber immer wieder unterbrochen, indem Rückblenden auf ebenso bereits Geschehenes nach der Katastrophe die aktuelle Handlung ersetzen.³⁵⁴ Ebenso kann der Brief von Soliman Ludwig an Simon List als Ausbruch aus der Erzählebene angesehen werden. Ebenso wie bei Haushofer hat sich die unerklärliche Katastrophe bereits in der Vergangenheit zugetragen. Die Geschichte wird also wiederum als erinnernder Rückblick (nach Genette: Analepse) geschrieben. Dies ergibt bei den LeserInnen ein Wechselbad der Gefühle zwischen Hoffnung auf Rettung und Hoffnungslosigkeit. Auffallend sind aber auch die Prolepsen, die vom auktorialen Erzähler eingestreut werden, in denen oft eine Bedrohung angekündigt wird.³⁵⁵ Auch als spannungssteigerndes Mittel werden Prolepsen eingestreut: „Vorweggenommen sei hier, daß diese Feststellung Anton L. später auf die wichtigste Spur bringen sollte“.³⁵⁶ Ähnlich wie bei Haushofer sorgen diese Ankündigungen von Bedrohung beim Leser für Gänsehaut.

³⁵³ Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978, S. 41f.

³⁵⁴ Vgl. Rosendorfer (1999), S. 220: „Was ich allein verschmutzte“, sagte er später einmal in einer Diskussion mit dem Hasen Jacob, „verkräftet die Umwelt.“

³⁵⁵ Vgl. Kaiser (2011), S. 284.

³⁵⁶ Rosendorfer (1999), S. 170.

Die erzählte Zeit ist – wie auch in *Die Wand* – wesentlich größer als die Erzählzeit. Die erzählte Zeit beträgt etwas über zwei Jahre. Über Antons ersten Tag nach der Katastrophe berichtet der Autor ausführlich auf 54 Seiten. Sehr schnell verliert Anton L. den Überblick über die korrekte Zeitrechnung. Bereits einen Tag nach der Katastrophe ist er sich aufgrund eines vorhergehenden Alkoholexzesses unsicher, ob „heute Mittwoch oder Donnerstag, der 27. oder der 28. [ist]“³⁵⁷ Wie auch die namenlose Protagonistin Haushofers philosophiert Anton L. über den Begriff der Zeit:

[...] daß ich durch irgendwelche mir unerklärlichen Umstände allein auf der Welt zurückgeblieben sein sollte, so richtet sich das Datum doch wohl nach mir. Es ist überhaupt die Frage, ob die Zeit durch andere Dinge vergeht als durch die Wahrnehmung des Vergehens.³⁵⁸

Doch obwohl er der Ansicht ist, die Zeit müsse sich nun nach ihm richten, beschert ihm der Gedanke, nicht mehr das genaue Datum zu kennen, folgendes Gefühl:

Anton L. hatte ein sehr ungutes Gefühl, ein beengtes Gefühl, ein entsetzlich lähmendes Gefühl von Ohnmacht: womöglich nie mehr erfahren zu können, welcher Tag heute sei. Er verstand, warum Robinson auf seiner Insel einen so genauen Kalender geführt hat.³⁵⁹

Also auch in *Großes Solo für Anton* findet sich ähnlich wie bei Haushofer der Protagonist in einer „zeitlosen“ Welt wieder, was sowohl bei ihm als auch bei den LeserInnen ein unheimliches Gefühl erzeugt. Die Kontrolle und Übersicht über die Zeit zu haben, ist in unserer Gesellschaft so tief verankert, dass uns die Vorstellung, sie zu verlieren, Angst macht.

³⁵⁷ Rosendorfer (1999), S. 55; Vgl. auch Kaiser (2011), S. 285.

³⁵⁸ Rosendorfer (1999), S. 57.

³⁵⁹ Ebd., S. 56.

Der/Die ErzählerIn hat selbst dann noch etwas zu sagen, als sich das Ich von Anton bereits auflöst.³⁶⁰ Bei dem/der ErzählerIn handelt es sich also um eine/n „allwissende/n“, was sich etwa in folgendem Absatz gut erkennen lässt:

Wenn Anton L., in seinem Bett liegend, nur ein einziges Mal nach links an die Täfelung des Schlafzimmers in dem kleinen Schlößchen gelangt hätte – er hätte sich dabei nicht einmal aus den Kissen erheben müssen, nur etwas nach links strecken –, hätte er einen kleinen Vorsprung in der Täfelung erreicht, an dem sich ein Teil der Wandverkleidung wegschieben ließ. Wenn Anton L. vor Monaten schon diesen Vorsprung, der gar nicht irgendwie versteckt oder getarnt, eher ein recht auffallender Griff oder Knopf war [...], wenn Anton L. vor Monaten schon, damals, als er hier einzog, diesen Griff oder Knopf betätigt hätte, hätte er sich viel Suchen erspart. Das Buch war hinter dieser Täfelung.

Es kommt sogar vor, dass der/die LeserIn direkt von dem/der ErzählerIn angesprochen wird: „[...] der Leser weiß es sicher ohnedies schon: Es war niemand geringerer als Kajetan von Schlaggenberg [...]“³⁶¹ Dadurch wird man als LeserIn noch tiefer in die Geschichte hineingezogen, man fühlt die Einsamkeit Antons beinahe am eigenen Leib. Obwohl die Erzählinstanz „allwissend“ ist, wird nicht zu viel verraten, die Spannung wird dadurch aufrecht erhalten. Ähnlich wie bei Glavinic drängt sich dem/der LeserIn die Frage auf, woher diese/r ErzählerIn kommt, wenn es kein animalisches Leben mehr auf der Erde gibt. Die Vorstellung, dass eine allwissende Person die Vorgänge beobachtet, wirkt oftmals unheimlicher als die Wahl einer anderen Erzählinstanz.

Wie bereits erwähnt, zeichnet Herbert Rosendorfer den Protagonisten seines Romans *Großes Solo für Anton* ganz besonders. Er leidet an diversen Zwängen, an Hypochondrie, und sein Sinn für Sauberkeit lässt zu wünschen übrig. So fragt sich Anton L. früh: „Wer weiß, ob ich nicht wegen meines Geruches von der Katastrophe verschont geblieben bin, wer weiß.“³⁶² Aber auch die anderen, mittlerweile verschwundenen Menschen, werden als

³⁶⁰ Vgl. Rosendorfer (1999), S. 333f.

³⁶¹ Ebd., S. 178.

³⁶² Rosendorfer (1999), S. 13.

teilweise sehr skurril dargestellt. So leidet beispielsweise die Tochter seiner Vermieter an einer „durch nichts zu überwindende[n] Allergie gegen Bekleidung“³⁶³. Bruno Weder merkt an, dass Anton mehr und mehr zum Tierhaften mutiert, und genau das war es für Weder, das „vermutlich den Ausschlag gegeben hat, daß er selbst nicht entmaterialisiert worden ist.“³⁶⁴ Trotz seiner mitunter tierhaften Züge erschießt er Tiere emotionslos, wenn sie ihn stören.³⁶⁵ Wie bereits im vorigen Kapitel angemerkt, haben Antons skurrile Züge durchaus auch das Potential, als unheimlich empfunden zu werden. Sein fehlendes Mitleid mit Tieren oder sein möglicher Wahnsinn sind nur zwei Beispiele.

Laut Reinhard Wittmann zeichnet Rosendorfer die Kunst aus, lachend die Wahrheit zu sagen, beispielsweise Kulturpessimismus, Abneigung gegen die linke Ideologie oder seine Verachtung für technokratische Profitgier.³⁶⁶ Die Frage, was nach der von Rosendorfer des Öfteren imaginierten Apokalypse käme, ist eine Art „geheime Mitte seiner Bücher“:³⁶⁷ „Der Demiurg und enttäuschte Philanthrop Rosendorfer hat stets darauf beharrt, daß für ihn eine Welt ohne Menschen die beste aller Welten wäre.“³⁶⁸ Diese Grundstimmung schwingt auch in *Großes Solo für Anton* mit. Trotz der humoristischen Erzählweise wird Rosendorfers Kritik an der Menschheit offenbart, indem die Natur wieder die Überhand gewinnt und Antons Versuch einer neuen, besseren Menschheit scheitert. Die unheimliche Vorstellung von einer besseren Welt ohne uns Menschen kann wohl kaum übertroffen werden.

³⁶³ Ebd., S. 19.

³⁶⁴ Weder (1978), S. 88.

³⁶⁵ Vgl. Kaiser (2011), S. 276f.

³⁶⁶ Vgl. Wittmann, Reinhard. In: *Erlogene Wahrheiten*. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004, S. 296.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 300.

³⁶⁸ Ebd.

III. Zusammenfassung und Literaturverzeichnis

Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit war es, den zunächst etwas ungreifbaren Begriff des „Unheimlichen“ theoretisch und praktisch anzuwenden. Da es sich bei den ausgewählten Romanen um postapokalyptische Literatur handelt, wurde zuerst kurz erläutert, worum es sich dabei handelt. Der wahrscheinlich wichtigste Punkt dabei ist, dass in der postapokalyptischen Literatur jede Hoffnung auf eine „Erlösung“ oder „Rettung“ fallen gelassen wird, die Ausgesetztheit ist endgültig.³⁶⁹ Der Fokus wird dabei auf die Veränderungen im Innenraum der Protagonisten selbst gerichtet.³⁷⁰

In einer ersten Annäherung wurde anschließend versucht, den Begriff des Unheimlichen historisch und lexikalisch zu beleuchten. Die Ausgangsbedeutung des zugrunde liegenden Wortes „heimlich“ ist „zum Haus gehörig, einheimisch“. Damit lässt sich erklären, warum das Wort „unheimlich“ oft mit „fremd“ oder „unbekannt“ assoziiert wird. Anna Masschelein zeigte, dass der Begriff des Unheimlichen am besten in das späte 20. Jahrhundert einzuteilen ist, obwohl als Blütezeit des Unheimlichen in der Literatur die Romantik angesehen werden kann.³⁷¹

Als nächstes wurden Theorien über das Unheimliche vorgestellt - von Freud, Jentsch, Schelling, Todorov, Jung, Kristeva und Pfaller. Das Hauptaugenmerk wurde dabei auf Freud gelegt, da er oft als Diskursivitätsbegründer des Unheimlichen gilt.³⁷² In der Tat lassen sich seine Ansätze sehr gut an literarischen Werken nachvollziehen. Als vermutlich wichtigste Kernaussage Freuds lässt sich folgende herausfiltern: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“³⁷³ Das einst Vertraute, das durch Ver- oder Entfremdung fremd geworden ist, sei das wesentlichste Merkmal des Unheimlichen. Dabei handelt es sich laut Freud oft um Kindheitsängste, mit denen man im Erwachsenenalter erneut konfrontiert wird. Ebenso von Bedeutung ist das Motiv des Doppelgängers, das vor allem in *Die Arbeit der Nacht* eine große Rolle spielt.

³⁶⁹ Vgl. Jablowska (1996), S. 6.

³⁷⁰ Vgl. Schoßböck (2009), S. 35.

³⁷¹ Vgl. Masschelein (2005)

³⁷² Vgl. Doll et al. (2011), S. 23.

³⁷³ Ebd., S. 302.

Um ein weiteres geeignetes Instrument zur Analyse der literarischen Werke zu bekommen, wurde ein Einblick in Erzähltheorien gegeben. Als allgemeine Hinweise darauf, warum ein Text unheimlich auf uns als LeserInnen wirken kann, seien folgende genannt: Oft handeln diese Geschichten in einer Welt, die der unseren sehr ähnlich ist. Die meisten Textsorten eignen sich nicht dazu, eine unheimliche Stimmung zu erzeugen – so hinterlassen beispielsweise Märchen keinen unheimlichen Eindruck. Es folgte eine Einführung in die Erzähltheorie nach Gérard Genette, um die Kategorien der Darstellung (das „Wie“) des Unheimlichen untersuchen zu können. Als einführende Worte zu den Romanen wurde jeweils versucht, sie außerdem einer Gattung zuzuordnen, um die kurze Vorstellung der postapokalyptischen Literatur etwas genauer einzuteilen.

Als erstes Werk wurde *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic herangezogen. Glavinic kombiniert dabei ein Endzeitszenario mit einer horrorreifen Doppelgängergeschichte. Dieser Roman ist ein gutes Beispiel dafür, wie nach Kristeva³⁷⁴ der Fremde uns nicht von außen bedroht, sondern dass er in uns selbst ist. Die größte Bedrohung und Fremde findet der Protagonist Jonas in sich selber, in Form eines Doppelgängers, der zum unheimlichen Todesboten wird.³⁷⁵ Auch die nach Freud verdrängten Kindheitsängste lassen sich hier gut nachvollziehen, einerseits die kindliche Angst vor der Dunkelheit der Nacht und andererseits die Angst vor der völligen Einsamkeit. Schon sehr früh im Roman kann sich Jonas an Manches nicht mehr erinnern, diese Erinnerungslücken tragen ebenso zu einem Gefühl des Unheimlichen bei. Nach Genette handelt es sich beim „Wie“ um einen heterodiegetischen Erzähler mit schwach interner Fokalisierung. Glavinics Schreibweise ähnelt stark dem filmischen Erzählen, gleichermaßen detailliert und distanziert. Der/die LeserIn kann jederzeit einen unheimlichen Film vor seinem/ihrer geistigen Auge abspielen lassen. Die Ursache des Verschwindens sämtlicher Menschen bleibt unklar. Ob nun ein „Angriff mit Nuklearraketen“³⁷⁶, ein „Asteroideneinschlag“³⁷⁷ oder „Außerirdische“³⁷⁸, alle Erklärungsversuche verlaufen im Sand.

Es zeigte sich, dass auch in Marlen Haushofers *Die Wand* eine Vielzahl an unheimlichen Motiven steckt. Die aufgestellten Thesen konnten einerseits durch die Beschäftigung mit den

³⁷⁴ Vgl. Kristeva (2013)

³⁷⁵ Vgl. Masschelein (2005), S. 244.

³⁷⁶ Glavinic (2006), S. 16.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

theoretischen Ansätzen von Freud, Todorov und Kristeva gestützt werden, andererseits durch die Untersuchung am Text selber. Allerdings zeigten sich auch einige Schwierigkeiten. Beispielsweise erwies es sich als äußerst schwierig, den Text nach Todorov einzuteilen. Dabei muss auch berücksichtigt werden, ob der Text nach LeserInnenrezeption oder textbasiert analysiert wird. In dieser Arbeit wurde der Rezeptionsansatz gewählt. Ähnlich kompliziert war die Anlehnung an Freud. Es zeigte sich, dass seine Begriffe nicht ohne Weiteres auf den Text angewandt werden konnten. Der Verlust des Geschlechtes etwa, der anfangs klar Freuds Theorie der Kastrationsangst zugeteilt wurde, wurde schlussendlich eher Kristevas Theorie des Fremden in uns selbst zugeteilt. Auch der Begriff des Doppelgängers ließ sich nicht 1:1 auf den Text umwälzen, sondern musste noch in den Unterbegriff der Ichspaltung zerlegt werden. Bei der Beschäftigung mit dem Unheimlichen im Text selber kann festgehalten werden, dass es sehr hilfreich ist, sich mit grundlegenden Begriffen der Erzähltheorie auseinanderzusetzen. Vor diesem literaturwissenschaftlichen Hintergrund erscheinen manche unheimliche Aspekte klarer – etwa das steigernde Moment durch die zahlreichen Prolepsen.

Der dritte untersuchte Roman war Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton*. Dieses Werk unterscheidet sich stark von den beiden ersten, da es sich zwar ebenfalls um postapokalyptische Literatur handelt, allerdings stellt sich bei der Lektüre fast nie ein Gefühl des Unheimlichen ein. Hier wurde untersucht, ob dennoch einige Momente des Unheimlichen herausgearbeitet werden können. Rosendorfers Roman kann in die Tradition H. C. Artmanns *Schauergeschichten* eingereiht werden. Artmann schaffte es bereits, unheimliche Motive zu übernehmen, um sie in spielerisch-makabrer Weise zu verfremden. Ebenfalls interessant hierfür ist Robert Pfallers Aufsatz *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments*, in dem er auf die Ähnlichkeit und Verwandtschaft von Unheimlichem und Komischem aufmerksam macht. Auffallend im Sinne Genettes sind vom auktorialen Erzähler eingestreute Prolepsen, die oft eine Bedrohung ankündigen.³⁷⁹ Freuds Hinweis auf verdrängte Kindheitsängste lässt sich auch hier anwenden anhand Antons alter Angst, dass er eigentlich nicht wirklich existiert. Als besonders wichtiger Unterschied wurden zwei Aspekte Freuds genannt, die sich in den beiden anderen Romanen nicht finden: Die Allmacht der Gedanken („Animismus“³⁸⁰)

³⁷⁹ Vgl. Kaiser (2011), S. 284.

³⁸⁰ Freud (1919), S. 314.

als auch das Unheimliche des Wahnsinns. Wie bereits in der ersten Einheit des Seminars „Lektüren des Unheimlichen“ festgestellt wurde: Das Unheimliche ist schwer zu fassen. Schlussendlich konnten aber viele Aspekte eines Romans als unheimlich identifiziert werden, der auf den ersten Blick durch seine satirische Erzählweise als nicht sehr unheimlich empfunden wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. München/Wien: Carl Hanser 2006.

Haushofer, Marlen: Die Wand. Berlin: List¹⁹ 2013.

Rosendorfer, Herbert: Großes Solo für Anton. Zürich: Diogenes 1999.

Sekundärliteratur

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Bern: Haupt 2009.

Stoifl, Andrea: Unzuverlässiges Erzählen bei Thomas Glavinic. Diplomarbeit an der Universität Wien 2012.

Artmann, H. C.: Die Anfangsbuchstaben der Flagge. Geschichten für Kajüten, Kamine und Kinositze. Salzburg: Residenz 1969.

Artmann, H. C. & Bremer, Uwe: Drakula Drakula. Ein transsylvanisches Abenteuer. Berlin: Rainer / Meilen bei Zürich: Magica 1966.

de Balzac, Honoré: Eugénie Grandet. Leipzig: Insel 1988.

Bartl, Andrea, Glasenapp, Jörn & Hermann, Iris (Hrsg.) unter Mitarbeit von Judith Ellenbürger: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014. (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 10)

Cohn, Norman. Die Erwartung der Endzeit. Vom Ursprung der Apokalypse. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1997.

Basil Davenport (Hrsg.): The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism. Chicago 1969.

Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H.C. Artmann. Diplomarbeit an der Universität Wien 1991.

Beutner, Eduard: Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil. Trivialmythen bei H. C. Artmann am Beispiel Frankenstein in Sussex. In Josef Donnenberg (Hrsg.): Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Stuttgart: Heinz 1981.

Bhabha, Homi K.: The World and the Home. Social Text 31-32 (1992).

Göttingen: Wallstein 2014. Reihe: Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur (Hg. von Friedhelm Marx), Bd. 10.

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 (Hg.): „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...’ Marlen Haushofers Werk im Kontext“. Tübingen, Basel: Francke 2000.

Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979.

Caviola, Hugo: Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel *Die Wand*. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Volume 24/1 1991.

Cixous, Hélène: Die Fiktion und ihre Geister. [frz. 1972]. In Klaus Herding und Gerlinde Gehrig (Hrsg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und Bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Deist, Tina: „Homo Homini Lupus. Zur Markierung von Intertextualität in William Goldings Gruppenrobinsonade *Lord of the Flies*“. In: Ada Bieber, Stefan Greif und Günter Helmes (Hrsg.): „Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: Was ist Philosophie? übersetzt von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Delle Cave, Ferruccio: 'Schreiben ist für mich Vergnügen'. Herbert Rosendorfer wird siebzig. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.). Bozen: Athesia 2004.

Derrida, Jaques: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. übersetzt von Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Derrida, Jacques: No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives). In Peter Engelmann (Hrsg.): Derrida, Jacques: Apokalypse. Wien: Passagen-Verlag² 2000.

Doll, Martin, Gaderer, Rupert, Camilletti, Fabio & Howe, Jan Niklas (Hrsg.): Phantasmata. Techniken des Unheimlichen. In Christoph F. E. Holzhey & Manuele Gagnolati (Hrsg.): Cultural Inquiry. Wien: Turia + Kant 2011.

Domian, Jürgen: Der Tag, an dem die Sonne verschwand. München: Wilhelm Heyne 2008.

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. München: Fischer 1961.

Dormeyer, Detlev: Apocalypse now? Sinn und Gefahr von Weltuntergangsvisionen. In: L. Hauser, Linus und Dietrich Wachler (Hrsg.): Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos. Altenberge: Telos-Verlag 1989.

Duden, Anne (Hrsg.): Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer. Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1986.

Famula, Marta: Ästhetik des Grauens : Angst und das Unheimliche im Werk Thomas Glavinics. In Bartl, Andrea, Glasenapp, Jörn & Hermann, Iris (Hrsg.) unter Mitarbeit von Judith Ellenbürger: Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014. (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 10)

Famula, Marta: Gleichnisse des erkenntnistheoretischen Scheiterns. Thomas Glavinics Roman Die Arbeit der Nacht in der Tradition des labyrinthischen Erzählens bei Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. In Andrea Bartl (Hrsg.): Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner 2009.

Feldtenzer, Claudia: Das schreibende Subjekt. Der letzte Mensch in Thomas Glavinics Roman „Die Arbeit der Nacht“. Diplomarbeit Bamberg 2007.

Fontane, Theodor: Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik. München: Grin 1880.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien 1930.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 297–324.

Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. In Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.): Studienausgabe, 11 Bände. Frankfurt am Main: Fischer 1969-75.

Gilda Williams (Hrsg.): The Gothic. Documents of Contemporary Art. MIT Press 2007.

Göllner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck 2005.

Grainville, Cousin de: Le dernier homme. Paris 1805.

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Eintrag zu „unheimlich“, Band 11/3 1936.

Gschmeidler, Marina: Unheimlich überwältigend: Das Unheimliche als wesentliches Element der theatralen Zurschaustellung. Diplomarbeit an der Universität Wien 2008.

Haushofer, Marlen: Die Tapetentür. Wien: Paul Zsolnay 1957.

Hebel, Johann Peter: Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes. Tübingen: J. G. Cotta 1811.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer 1972.

Hein, Christoph: Horns Ende. Berlin: Aufbau 1985.

Henscheid, Eckhard: Laudatio. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia.
Sopha, Françoise: Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Groteske. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1980.

Herdig, Klaus & Gehrig, Gerlinde (Hrsg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Hofmann, Michael: „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“. In: Bosse, Anke und Ruthner, Clemens (Hrsg.): Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln... Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Basel: Francke 2000.

Hosp, Inga: Herbert Rosendorfer im Gespräch. RAI-Sender Bozen, 2003. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004.

Jablowska (Hrsg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytet Lodzkiego 1996.

Jentsch, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen. Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 22 (1906), S. 203-205.

Johnson, Uwe: Mutmaßungen über Jakob. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.

Jung, C. G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. In Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf (Hrsg.): Gesammelte Werke 9/1. Olten: Walter 1976.

Kafka, Franz, zitiert nach: Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt“. Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa. Bern u.a.: Lang 1998.

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

Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, Nr. 31, 31.07.2006
Heidegger, Martin: Sein und Zeit (1972). In: Heidegger, Band 2 1976.

Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer et al. Bd. 4, 2. Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2009.

Klingenböck, Ursula: Zum (Nicht)Verstehen verdammt? Lektüren des Unheimlichen am Beispiel von Thomas Glavinic. In: Mitterer, Nicola & Nagy, Hajnalka (Hrsg.): Zwischen den Worten. Hinter der Welt. Wissenschaftliche und didaktische Annäherungen an das Unheimliche. Innsbruck: StudienVerlag 2015. (in Druck)

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York: Gruyter 1989.

Knapp, Gerhard P.: „Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's ‚Die Wand‘. A Female Utopia of the 1960s and Beyond“. In: Knapp, Gerhard P. und Labrousse, Gerd (Hrsg.): „1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten“. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 38/39). Amsterdam-Atlanta 1995.

Kniesche, Thomas: Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' *Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991.

Kofman, Sarah: Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (Der Sandmann). In Kofman: Quatre romans analytiques. Paris 1973.

Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004.

Kremer, Detlef: Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widersprüche des unverständlichen Textes. In Peter-André Alt und Thomas Anz (Hrsg.): Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Berlin: De Gruyter 2008.

Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. In Andrea Bartl et al. (Hrsg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Wallstein Verlag 2013. (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Band 10)

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Berlin: Suhrkamp¹¹ 2013.

Kronenberg, Yorck: Welt unter. Hamburg: Nautilus 2002.

Kublitz-Kramer, Maria: Einsame Mahlzeiten. Alleinessende in Marlen Haushofers *Die Wand* und Thomas Glavinic' *Die Arbeit der Nacht*. In Claudia Lillge und Anne-Rose Meyer (Hrsg.): Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur. Bielefeld 2008 (= Kultur- und Medientheorie).

Lilienthal, Volker: Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.

Lloyd-Smith, Allan: *Uncanny American Fiction. Medusa's Face*, London 1989, IX.

Lövenich, Friedhelm: *Angstlust. Über die Verführung von Angst – zur Theorie des Thrillers*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 80/81, Berlin 1992 (Jahrgang 21).

Mannheim, Karl: *Das utopische Bewusstsein*. Zit. nach: Lück, Hartmut: *Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*. Gießen: Focus-Verlag 1977.

Martinez, Matias & Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck 1999.

Martzak-Görike, Paul: „Neue Robinsonaden. Isolation und Verwandlung in der deutschsprachigen Literatur bei Marlen Haushofer „Die Wand“, Franz Kafka „Die Verwandlung“ und Christian Kracht „Imperium“.“ Diplomarbeit an der Universität Wien 2013.

Masschelein, Anneleen : *A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture*. In: *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, Jänner 2003.

Masschelein, Anneleen: *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Buffalo: State University of New York Press 2011.

Masschelein, Anneleen: *Unheimlich / das Unheimliche*. In Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler 2005.

Morrien, Rita: „Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Unica Zürn“. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Morselli, Guido: *Dissipatio humanis generis oder Die Einsamkeit*. Berlin: Insel 1990.

Müller, Hans-Joachim (Hrsg.): *Butzbacher Autorenbefragung. Briefe zur Deutschstunde*. München: Ehrenwirth 1973.

Palmer, Katarzyna: *Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer*. In: Bzdęga, A. Z. u.a. (Hg.): *Studia Germanica Posnaniensia XIX*. Poznań 1993.

Palti, José Elias: *From Ideas to Concepts to Metaphors. The German Tradition of Intellectual History and the Complex Fabric of Language*. *History and Theory* 49 (2010).

Paul, Jean: *Siebenkäs*. In Norbert Miller (Hrsg.): *Werke*. München: Hanser 1970.

Pfaller, Robert: *Das vertraut Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments*. In Macho, Thomas & Wunschel, Annette (Hrsg.): *Science*

& Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

Polt-Heinzl, Evelyne: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: Anke Bosse/Clemens Ruthner (Hg.): *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen, Basel: A. Francke 2000.

Rank, Otto: *Der Doppelgänger*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

Reckwitz, Erhard, *Die Robinsonade*. Themen und Formen einer literarischen Gattung. In: Suerbaum, Ulrich (Hg.): *Bochumer anglistische Studien* 4. Amsterdam: B. R. Grüner 1976.

Reichart, Manuela: *Eine völlig normale Geschichte*. Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich. In: Anne Duden (Hg.): *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1986.

Renöckl, Georg: *Wer liebt, schläft nicht*. In: *Literatur und Kritik* 2006, Band 5.

Roebbing, Irmgard: „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“. In: Johannes Cremerius u.a. (Hg.): *Untergangsphantasien, Königshausen und Neumann*. Würzburg 1989, S. 75. (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 8).

Roebbing, Irmgard: Ist die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade? In: *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis* 105 (1989).

Royles, Nicholas: *The Uncanny. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2003; Kelley, Mike: *The Uncanny*. Köln: Walther König 2004.

Saint-Onge, Francoise: *Ein Teppich, gewoben wie ein Kontrapunkt oder: Die andere Welt, die andere Zeit*. In: *Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag*. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004.

Sanders, Daniel: *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig: Otto Wigand 1860.

Schäfer, Thomas: Eintrag „Glavinic, Thomas“ in *Munzinger Online/KLG Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Ravensburg: Edition text + kritik. Richard Boorberg Verlag 2012.

Schmidt, Arno: *Schwarze Spiegel*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch¹⁵ 2011.

Schoßböck, Julia: „Letzte Menschen“. *Postapokalyptische Szenarien in Romanen der Neueren Deutschen Literatur nach 1945*. Diplomarbeit an der Universität Wien 2009.

Shelley Wollstonecraft, Mary: *The last man*. Oxford University Press 1994.

Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982.

Standke, Jan (Hrsg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. In Bodo Lecke und Christian Dawidowski (Hrsg.): Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik, Band 25. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.

Strigl, Daniela: Marlen Haushofer. Die Biographie. Berlin: Claassen 2000.

Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Anke Bosse, Clemens Ruthner: "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ..." Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen-Basel: Francke Verlag 2000.

Stuhlfauth, Mara: Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinics Die Arbeit der Nacht. In Bauschke-Hartung, Ricarda & Herwig, Henriette (Hg.): Germanistische Literaturwissenschaft Band 2. Würzburg: Ergon 2011.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München: Carl Hanser 1972.

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

Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München/Wien: Hanser 1980 (= Reihe Literatur als Kunst).

Vanderbeke, Dirk: Worüber man nicht sprechen kann. Aspekte der Undarstellbarkeit in Philosophie, Naturwissenschaft und Literatur. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995.

Vax, Louis: L'art et la littérature fantastique. Paris: PUF 1960; Penzoldt, Peter: The Supernatural in Fiction. New York: The Humanities Press 1952.

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

Vidler, Anthony: UnHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. übersetzt von Norma Kessler. Hamburg: Nautilus 2003.

von Horvath, Ödön: Figaro lässt sich scheiden. Gesammelte Werke Bd. 8. Frankfurt am Main 1987.

Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978.

Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). München: Ed. Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe 1978.

Wegner, Phillip E.: Utopia. In: Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden: Blackwell Publishing 2005.

Werber, Niels: Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann. In: E.T.A-Hoffmann-Jahrbuch 1998.

Wessels, Dieter: Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neueren Science Fiction. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1974.

Wittmann, Reinhard. In: Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag. Bozen: Südtiroler Künstlerbund, Verlagsanstalt Athesia 2004.

Zacharias-Langhans, Garleff: Der unheimliche Roman um 1800. Dissertation an der Universität Bonn 1968.

Internetquellen

<http://www.campus-web.de/1/1070/5522/> (letzter Aufruf 16.07.2009)

<http://www.fluter.de/de/buecher/5509/?AdminAcces=allist.php%25tpl=86> (letzter Aufruf 16.07.09)

<http://www.br.de/themen/kultur/inhalt/literatur/bayerische-schriftsteller-herbert-rosendorfer-portraet100~detail.html> (17.04.2015)

<http://www.thomas-glavinic.de/weitere-buecher-von-thomas-glavinic/die-arbeit-der-nacht/> (16.04.2015)

<http://culturemonkey.blogspot.co.at/2008/01/past-as-anti-future.html> (16.04.2015)

Zeitungen

„Ich schlafe selten ohne Licht“. Interview von Sebastian Fasthuber mit Thomas Glavinic. Online unter: <http://derstandard.at/?url=/?id=2551627> (09.04.2015).

BR-Online <http://www.br.de/themen/kultur/inhalt/literatur/bayerische-schriftsteller-herbert-rosendorfer-portraet100~detail.html> (17.04.2015)

BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, alpha-Forum Sendung vom 27.11.1998.

Hoffstadt, Christian & Roth, Christian: Interview mit Chris Delay, online unter <http://postapocalypse.de/category/interview> (mittlerweile offline, 06.11.2008)

Fletcher, Werner: „Herbert Rosendorfer: Großes Solo für Anton.“ Sandammeer Online Literaturzeitschrift, Ausgabe 01/2008, <http://www.sandammeer.at/rez08/rosendorfer-solo.htm> (17.04.2015)

Frankfurter Rundschau, 219, Literatur, Mittwoch 20. September 2006, S. 16.

Göttner, Christian: Jürgen Domian: „Ich weiß nie, was auf mich zukommt“. In: Neue Braunschweiger, Nr. 18, 30.04.2008.

Hartl, Edwin: „Nach vielen Jahren des Wartens [Die Wand]“. In: Salzburger Nachrichten, 2. Juli 1983.

Heinzelmann, Herbert: Poetenfest: Thomas Glavinic. Die Entdeckung der Einsamkeit. In: Nürnberger Zeitung, 19.08.2006.

Lackenbucher, Raimund: „In jener fernen Wirklichkeit...“ Ein besinnliches Gespräch mit Marlen Haushofer, Verfasserin des Romans „Die Wand“. In: Neue Illustrierte Wochenschau, 29.12.1968.

Nagl, Silvia: Nie mehr als Taxler arbeiten müssen. Zeitungsartikel der Oberösterreichischen Nachrichten August 2006.

Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: Die Zeit (Literatur-Beilage). 28.09.2006, S. 19.

Reichart, Manuela: Vom Ende der Welt. In: Die Zeit, Nr. 42, 14.10.1983. siehe auch <http://www.zeit.de/1983/42/vom-ende-der-welt> (8.6.2014)

Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, Beilage Album, 05.08.06, S. A5

Strobl, Ingrid In: Emma, Nr. 9, September 1983.

Vorlesungen

Glavinic, Thomas. Erste Poetikvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 19.06.2012.

Horn, Eva: Vorlesung an der Universität Wien „Zukunftsvisionen: Prophezeiung, Prognose, Poesie.“ SS 2010.

Lacan, Jaques: Die Angst. Seminar X 1962/63. Deutsche Übersetzung, Manuskriptfassung

Eingangszitat

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Nietzsches's Werke, Erste Abtheilung, Band VI. Leipzig: C. G. Naumann 1901.

IV. Anhänge

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt unheimliche Motive in ausgewählten postapokalyptischen Romanen der neueren deutschen Literatur. Ziel dieser Arbeit ist es, den zunächst etwas ungreifbaren Begriff des „Unheimlichen“ theoretisch und praktisch anzuwenden.

Zuerst wird eine theoretische Basis geschaffen, indem kurz erläutert wird, worum es sich bei postapokalyptischer Literatur handelt. In einer ersten Annäherung wird anschließend versucht, den Begriff des Unheimlichen historisch und lexikalisch zu beleuchten. Als nächstes werden Theorien über das Unheimliche vorgestellt - von Freud, Jentsch, Schelling, Todorov, Jung und Kristeva. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf Sigmund Freud gelegt, da er oft als Diskursivitätsbegründer des Unheimlichen gilt. Um ein weiteres geeignetes Instrument zur Analyse der literarischen Werke zu bekommen, wird ein Einblick in die Erzähltheorie Gérard Genettes gegeben, um nicht nur den Inhalt (das „Was“), sondern auch die Kategorien der Darstellung (das „Wie“) des Unheimlichen untersuchen zu können.

Diese Werkzeuge werden an drei Romanen der neueren deutschen Literatur angewandt: Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006), Marlen Haushofers *Die Wand* (2013) und Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton* (1999). In allen drei Romanen findet sich das Motiv des letzten Menschen. Während Glavinic dabei ein Endzeitszenario mit einer horrorreifen Doppelgängergeschichte kombiniert, findet sich Haushofers Protagonistin plötzlich in einer ländlichen Idylle eingesperrt. Obwohl sich *Großes Solo für Anton* auf den ersten Blick durch die satirische Erzählweise stark von den beiden ersten Romanen unterscheidet, wird untersucht, ob dennoch einige Momente des Unheimlichen herausgearbeitet werden können. Das Unheimliche ist schwer zu fassen. Es ist aber die Frage, ob schlussendlich einige Aspekte eines Romans als unheimlich identifiziert werden können, der auf den ersten Blick als nicht sehr unheimlich empfunden wird.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name	Kathrin Weigerstorfer
Geburtsdatum und –ort	11.09.1987, Kirchdorf an der Krems

Ausbildung

1999-2006	AHS, Stiftsgymnasium Kremsmünster
2006-2013	Diplomstudium Biologie mit Schwerpunkten Zoologie und Verhaltensbiologie an der Universität Wien, Diplomarbeit „Verwandtenerkennung bei Kolkraben (<i>Corvus corax</i>)“
Ab 2010	Lehramtsstudium Biologie und Umweltkunde & Deutsch an der Universität Wien

Arbeitserfahrung und Praktika

2008	Praktikum am Forschungs- und Technologiezentrum Westküste (FTZ) in Büsum, Norddeutschland
2009	Meeresbiologische Fortbildung in Mali Losinj
2010	Ethologisches PP an der Konrad Lorenz Forschungsstelle (KLF) Grünau (2010) unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Kurt Kotrschal, „Farb- und Formdiskrimination bei Waldrapp (<i>Geronticus eremita</i>) und Huhn (<i>Gallus gallus domesticus</i>)“
2010	PP Lernexperimente unter der Leitung von V.-Prof. Dr. Thomas Bugnyar, „Conflict Management in Wild Crows“
2011	Verhaltensphysiologisches PP unter der Leitung von Dr. Ilse Hoffman, „Stressbelastung des europäischen Ziesels (<i>Spermophilus citellus</i>) durch anthropogene Einflüsse“
2009-2014	Mitarbeit in Sommerakademien der Stiftung Talente an der HLSF St. Florian und HLFS Elmberg
Ab 2013	Tiergarten Schönbrunn, Geburtstagsparty-Team