



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Letzte Menschen“

Postapokalyptische Szenarien in Romanen der
Neueren Deutschen Literatur nach 1945

Verfasserin

Judith Schoßböck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin / Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Ich danke Dr. Roland Innerhofer für die Annahme des Themas, die motivierende Betreuung und seine wertvollen Anregungen.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch dem Team von *postapocalypse.de*, insbesondere Christian F. Hoffstadt, M.A., für inhaltliche Impulse, formelle Hinweise und Korrekturen.

Verena Weigl und Markus Rührnössl hatten auf diese Arbeit ebenfalls Einfluss, ich freue mich über unsere Freundschaft.

Meinen Eltern danke ich für ihre Unterstützung und Geduld.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	2
1.1. Aufgabenstellung und Problemabriss	3
2. Ein (post)apokalyptisches Zeitalter	5
2.1. Mediale Inszenierungen	5
2.2. Diachrone Aspekte	9
2.2.1. 1945 als zeitlicher Marker	10
2.2.2. Endzeitstimmung und Authentizitätssignale	13
3. Kulturwissenschaftliche Positionen zur (Post)Apokalypse und dem Motiv des „letzten Menschen“	19
3.1. Die kupierte Apokalypse	19
3.2. Postapokalyptische Diskurse und Simulationszentren	21
3.3. „Der letzte Mensch“. Philosophische Konturen eines Begriffs	23
3.4. Derrida und das postapokalyptische Zeitalter	25
3.5. Entdramatisierung und Re-Dramatisierung des Untergangs	29
4. Postapokalyptische Narrative – Merkmale einer Textsorte	34
4.1. Veränderungen der Weltordnung und Figurenmerkmale	34
4.2. Intertextualität	38
4.3. Postapokalyptische Narrative und Zeitkritik	40
4.4. Text- und Interpretationsarten	44
5. Genreabgrenzungen und Gattungszusammenhänge	48
5.1. Utopie, Anti-Utopie und Dystopie	48
5.2. Science Fiction	50
5.3. <i>Postapocalyptic (Science) Fiction / Cosy Catastrophe / Dying Earth</i>	52
5.4. Robinsonade	54
6. Funktionen postapokalyptischer Szenarien und literatursoziologische Zusammenhänge	59
6.1. Angst und Lust	59
6.2. Ontologische und kontrastive Erkenntnisse	61
6.3. Realitätswältigung und Didaktik	64

7. Eingrenzung – Merkmale und Befunde der ausgewählten Romane	69
7.1. Die vage Katastrophe (Unbestimmtheit)	69
7.1.1. Unmittelbarkeit	70
7.1.2. Ein undarstellbares bzw. unerklärliches Ereignis	72
7.1.3. Zur Relevanz der Ursache	74
7.1.4. Funktionen der Uneindeutigkeit	77
7.2. Der letzte Überlebende (Globalität)	79
7.2.1. Die universale Katastrophe	80
7.2.2. Implikationen der Beschränkung auf eine Figur	82
8. Analyse ausgesuchter Motive	86
8.1. Räume und Mobilität (Letzte Orte)	88
8.1.1. Zur Umwertung von Nicht-Orten	91
8.1.2. Mobilität und Sesshaftigkeit	94
8.2. Zur Konstitution von Identität (Letzte Menschen)	98
8.2.1. Existenz und Erkenntnis	99
8.2.2. Fruchtbarkeit für Identitätsfragen	101
8.2.3. Konturen der Identität I: der/die Auserwählte	104
8.2.4. Konturen der Identität II: Abgrenzung	110
8.2.5. Konturen der Identität III: Selbstspiegelung	115
8.2.6. Konturen der Identität IV: Erinnerung	119
8.2.7. Veränderung der Identität und Neuordnung des Ichs	120
8.3. Konzepte gegen die Spurlosigkeit: Schreibpositionen (Letzte Worte)	122
8.3.1. Funktionen des Schreibens	123
8.3.2. Zur Aufwertung von Schriftlichkeit	127
8.4. Auflösungsprozesse und alternative Ordnungen (Letzte Welten)	128
8.4.1. Naturkulissen	129
8.4.2. Weltenübergänge	134
9. Ausblick	137
10. Literaturverzeichnis	140
11. Anhänge	156
11.1. Zusammenfassung (Abstract)	156
11.2. Lebenslauf	158



Garagentor in 1070 Wien, Neustiftgasse

Ich habe das Gefühl, der einzig Übriggebliebene zu sein [...]. Stellen Sie sich vor: das Telefon läutet nicht mehr, der Briefträger kommt nicht, die Straßengeräusche haben aufgehört, nur der Wind saust einen Traum weiter weg – die Welt ist schon untergegangen, ich allein weiß noch nichts von der Katastrophe. Ich bin eigentlich nur noch meine Phantomgestalt. Was ich sehe, sind die Nachbilder, was ich denke, die Nachgedanken. Eine Haarsträhne legt sich auf meinem Kopf um, und ich erschrecke zu Tode. Der nächste Moment wird der letzte sein, und die Unzeit wird anbrechen.

Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus

Der Schuppen sieht irgendwie tot aus, wie ein Arrangement, ein Ausstellungsstück als Beispiel für den Zustand einer ganzen Stadt nach der Katastrophe, der Ort, an dem der letzte Mensch gestorben ist.

Juli Zeh: Adler und Engel

1. Einleitung

Im Sommer 2006 hielt Daniela Strigl auf der Sommertagung des Instituts für Jugendliteratur (Wien) einen Vortrag zum Thema „Reisen in der Literatur“¹. Dieser bestand nicht nur aus einem Überblick des Motivs innerhalb der Klassiker und Neuerscheinungen der Neueren Deutschen Literatur, sondern behandelte auch Aspekte der Mobilität eines Einzelnen, Einsamkeit sowie die in den Romanen verhandelten Identitäten. Zuvor stellte sie auch bei den *O-Tönen*, Wiens Open-Air-Lesungen im Museumsquartier, im Zuge eines Vorwortes zu Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) jene Thematik in den Raum.² Sie brachte den Roman aufgrund der Unbestimmtheit der Katastrophe und deren unmittelbaren Eintritt, der sich zwischen Traum- und Wachzustand vollzieht, in Zusammenhang mit Science-Fiction-Klassikern wie George R. Stewarts *Earth abides* (1959, dt.: *Leben ohne Ende*) oder Hannelore Valencaks *Das Fenster zum Sommer* (2006 im Residenz-Verlag wiederaufgelegt), in dem sich die Heldin von einer höheren Gewalt in die Vergangenheit zurückkatapultiert findet.

Es sind diese zwei Aspekte, die mich im Rahmen meines Diplomarbeitsprojektes über die letzten Menschen in der Neueren Deutschen Literatur nach 1945 am meisten faszinieren und die ich als zentrale Merkmale und Charakteristika meines Textkorpus gewählt habe: Zum einen die katastrophische Vagheit, jenes unaufgedeckte Rätsel postapokalyptischer Räume, in der von einer konkreten Ausgestaltung der Hintergründe oder Ursachen abgesehen wird. Die Nicht-Konkretisierung dieser Impulse und Auslöser bleibt zwar bis zuletzt spannungsfördernd, bildet aber oft nur ein Grundgerüst, das den Text und die Handlungsräume der Figuren strukturell begrenzt. Zum anderen die Konzentration auf eine/n HauptprotagonistIn bzw. dessen/deren Suche und Überlebensstrategien, bei denen sich das Subjekt in einem ansonsten subjektleeren Raum neu zu formieren beginnt. Wesentliche Voraussetzung für diese Konstellationen ist ein Hauptmotiv, das quer durch viele literarische Traditionslinien und Gattungen zu finden ist: Der/die letzte Überlebende einer (wie auch immer gearteten) Katastrophe, infolge derer die Menschheit von der Erde verschwunden ist.

Dass sich das Genre der Postapokalypse, in der eine alternative Welt aus der Sicht einer/s oder weniger Überlebenden/r gezeichnet wird, nach wie vor großer Beliebtheit erfreut und

¹ Vgl. Strigl, Daniela: Was den Reisenden bewegt. Über Fernweh, Heimweh, Utopie und Nostalgie. In: In die weite Welt hinein. Reisen in der Kinder- und Jugendliteratur. Reader zur 40. Tagung des Instituts für Jugendliteratur in Hall/Tirol 2006. Wien: Institut für Jugendliteratur 2007, S. 11

² Wien, 17.08.2006

dessen Blütezeit nicht nur in den 80ern anzusetzen sein könnte, zeigen nicht nur neuere Bestseller wie *Die Arbeit der Nacht*, sondern auch der große Erfolg von Cormac McCarthys mehrfach ausgezeichnetem Roman *The Road*, (dt.: *Die Straße*, 2006, Filmstart in den USA 2009³) und die Aktualität von Science-Fiction-Klassikern wie Richard Mathesons *I am Legend* (1959, dt.: *Ich bin Legende*, mehrmalige Verfilmung, zuletzt als *I Am Legend* 2007). Diese Überlegungen waren Anstoß und Motivation für meine Untersuchung, in der ich die Phänomene der „Postapokalypse“ und des „letzten Menschen“ verschränken möchte. Sie bilden sowohl Leit motive als auch strukturierende Kategorien meiner Betrachtung.

Im Hinblick auf die Postapokalypse als Text- und Filmgenre in seinen vielfältigen Ausprägungen sei auf die Website *postapocalypse.de* verwiesen, die neben Filmgesprächen eine Fülle an Materialien zum Thema sammelt und deren Mitarbeiter mir hinsichtlich der Konzeption meiner Arbeit beratend zur Seite standen und wichtige Impulse gaben.

1.1. Aufgabenstellung und Problemabriss

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich aus kulturwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht mit dem Phänomen der Postapokalypse und dem Szenario eines „letzten Menschen“ in der Neueren Deutschen Literatur. Ein zeitlicher Marker soll nach 1945 gesetzt werden, nicht nur, weil die Bedeutung der literarischen Bearbeitung wegen den historischen Begebenheiten einen Umschwung erhält.

Postapokalyptische Narrative setzen ihren Fokus auf das „Danach“ einer Katastrophe und öffnen als Erzählungen über die Welt nach dem Ende von bis dahin bekannten Koordinaten einen Fantasieraum, welcher zugleich nicht an Aktualität bzw. Relevanz für gesellschaftliche Paradigmen verliert.

In einem ersten Teil sollen kulturwissenschaftliche und philosophische Positionen zur (Post)Apokalypse und dem Phänomen „Letzter Mensch“ für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Welche medialen Inszenierungen rund um den Untergang der Menschheit und des „Danach“ gibt es? Welche Traditionslinien und Diskurse sind vorherrschend? Wie lässt sich literatursoziologisch die Freude am Untergang als Leseerlebnis beschreiben und welche Funktion kann postapokalyptischen Räumen zugeschrieben werden? Hier wird aufgrund der Fülle des Materials jedoch kein umfassender Überblick über (post)apokalyptische Theorien angestrengt (theoretische Reflexionen, besonders hinsichtlich

³ Ursprünglich wurde der Filmstart in den USA auf den 14.11.2008 angesetzt, jedoch mehrmals verschoben.

des apokalyptischen Narrativs, sind bereits umfassend vorhanden). Es soll allerdings ein Diskursraum, in dem die literarische Produktion rund um den Topos Weltuntergang angesiedelt ist und der deren Rahmen bildet, aufgezeigt werden.

In einem weiteren Teil werden postapokalyptische Narrative bzw. Erzählformen und deren Merkmale beschrieben sowie eventuelle Gattungszusammenhänge aufgezeigt.

Die Eingrenzung der Textauswahl erfolgt hauptsächlich nach folgenden Textmerkmalen: Zum einen ist die Darstellung der Katastrophe und deren Auslöser unklar bzw. nicht konkret, dafür diese aber (oft unmittelbar) schon eingetreten. Zum anderen soll das Phänomen des letzten Menschen in einem postapokalyptischen, subjektleeren Raum untersucht werden. Die Handlungsführung ist also notwendigerweise auf eine/n HauptprotagonistIn beschränkt, was die Katastrophe zu einer globalen macht und die Entwicklung des Ichs hervorkehrt.

Hinsichtlich der Motive sind die Themen *Raum und Mobilität*, *Konstitution des Subjekts* sowie *Schriftlichkeit* und *Auflösungsprozesse* meine Untersuchungspunkte, wobei der deutsche Sprachraum den hauptsächlichlichen Rezeptionsraum bildet.

Das Phänomen der Postapokalypse betrachte ich als Genre, das wiederum ein System von Teilgenres konstituieren kann.⁴ Die Katastrophe bzw. die Zeit danach wird also zum Motiv in einem spezifisch narrativen Sinn und fungiert nicht nur als reines Thema. Deren Verhandlung ist vielmehr in ein diskursives Geflecht verschiedener Strategien und Narrative eingeflochten, die in dieser Arbeit angedeutet werden sollen.

Im Hinblick auf die Analyse der einzelnen Romane spiegelt sich dies in der Tatsache wider, dass die ausgesuchten Romane hinsichtlich des Handlungsverlaufes eine deutlich begrenzte Variation aufweisen, was dem Motiv des „letzten Menschen“ ebenfalls Potential zur Konstitution eines Genres unterstellt. Ebenso scheint es eine Begrenzung hinsichtlich der einzelnen Varianten postapokalyptischer Überlebensstrategien und Identitätskonstruktionen zu geben. Dies soll anhand der ausgewählten Motive gezeigt werden.

⁴ Ähnlich geht auch Hans Krah in seiner Untersuchung vor, in der er „Endzeit“ als Genre begreift, das sich durch eine spezifische Narration auszeichnet. Er spricht von „genrespezifische[n] Modelle[n] narrativer Programme“. Vgl. Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004, S. 375. I. d. F. zit. als: Krah

2. Ein (post)apokalyptisches Zeitalter

2.1. Mediale Inszenierungen

Vor der Beschäftigung mit kulturtheoretischen und philosophischen Standpunkten zur Bedeutung postapokalyptischer Narrative nach 1945 soll ein Blick auf die Präsenz dieses Topos im Kontext medialer Inszenierungen geworfen werden.

Die Allgegenwart der Thematik rund um das Ende der Menschheit wird bei der Betrachtung aktueller Diskussionen rund um den Klimawandel oder neuer medialer Formate schnell deutlich. Gerade im Umkreis von politischen Debatten häufen sich Begriffe wie Apokalypse oder Postapokalypse und rücken damit die jeweiligen Phänomene in die katastrophale Nähe eines (meist selbstverschuldeten) Weltuntergangs. Aufgrund der inflationären Verwendung des Begriffes kann die „Normalität“ eines apokalyptischen Diskurses angenommen werden, die mit den gängigen Befunden kulturwissenschaftlicher TheoretikerInnen übereinstimmt.⁵

Die schwindende Exklusivität des Apokalyptischen als Ergebnis einer stetigen Präsenz des Katastrophischen wird beispielsweise in einem Kommentar von Armin Thurnher in einer Ausgabe des *Falter* 2007 deutlich. Unter dem Titel „Lust auf Apokalypse“ heißt es:

Während wir das Normale als Ausnahmefall empfinden, kommt uns die Katastrophe wie der Normalfall vor. Lustvoll bezichtigt sich zumindest ein Teil der Menschheit, durch sein Verhalten die Apokalypse herbeizuführen.⁶

Hier wird zum einen die Lust an der Materie benannt (Thurnher schreibt weiter von einer „heiße[n] Sache, bei der es einem wunderbar kühl den Rücken hinunterläuft“⁷), zum anderen der Weltuntergang im Hinblick auf den kulturellen Empfindungshorizont einer Gesellschaft positioniert: Ein unerhörtes Ereignis wird nicht in seiner Sonderstellung, sondern bereits als Norm wahrgenommen. Insgesamt wachse auch die Bereitschaft, an die bevorstehende Katastrophe sowie daran, dass diese wohlverdient sei, zu glauben.⁸

Angesichts der Tatsache, dass die Katastrophe – zumindest in den diversen Simulationszentren⁹ und in (medialen Kon)Texten – schon lange statt gefunden hat, ist das

⁵ Dass der Katastrophe der Gestus des Besonderen und ihre Endgültigkeit abhanden gekommen ist, wurde bereits im Kontext der Postmoderne betont. Trotz diverser Tendenzen zur Re-Dramatisierung scheint dieser Befund nach wie vor Gültigkeit zu besitzen.

⁶ Thurnher, Armin: Lust auf Apokalypse. Seinesgleichen geschieht. In: *Falter*. Stadtzeitung für Wien. 15/2007, S. 5

⁷ Ebd.

⁸ Damit einher gehen auch die steigenden Tendenzen zum Fundamentalismus.

⁹ Der Begriff wird hier in Anlehnung an den später behandelten Text von Jacques Derrida verwendet. Vgl. Wetzels, Michael: „Apocalypse now“. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne? (Nachwort des Übersetzers.) In:

keine außergewöhnliche Diagnose. Der Untergang der Menschheit, deren Verschwinden und die Frage, wie sich das Leben auf der Erde nach dem Homo sapiens darstellen könnte, ist medial hoch im Kurs. Besonders augenfällig ist das 2008 fertig gestellte Format des *History-Channels* namens *Life after People*¹⁰, das im Titel an George R. Stewarts Science Fiction-Klassiker *Earth Abides* (1959, dt.: *Leben ohne Ende*)¹¹ erinnert. Die erfolgreiche Dokumentationsserie des Kanals¹² stützt sich auf Theorien führender ArchäologInnen, IngenieurInnen, GeologInnen und KlimaforscherInnen und beschäftigt sich mit der Frage, was passieren würde, wenn der Mensch aussterben würde und die Erde sich selbst überlassen wäre.¹³ Mit aufwändigen Computeranimationen wird hier eine spektakuläre Hypothese visualisiert – der Blick auf eine posthumane Welt ist massenkompatibel.¹⁴ Die letzten Spuren menschlicher Zivilisation in archäologischer Hinsicht werden ebenso medial verwertet.¹⁵ Und der große Erfolg von Sachbüchern wie Alan Weismans *The World Without Us* (2007)¹⁶ basiert auf demselben Gedankenexperiment: Was würde auf der Erde passieren, wenn alle Menschen plötzlich verschwänden?

Im Internet wimmelt es von medialen Simulationsräumen, gerade im Kontext einer möglichen nuklearen Auslöschung der Menschheit. In diesem Zusammenhang ist eine offensichtlich gehackte und modifizierte Version von *Google Maps* besonders eindrücklich, die verschiedene Atomangriffsszenarien auf amerikanische Großstädte (durch den Benutzer variabel) sichtbar macht. UserInnen können damit Explosionen in zehn US-Großstädten simulieren, wobei Angaben eines in den 70er-Jahren publizierten Werks des amerikanischen Verteidigungsministeriums verwendet werden.¹⁷

Die Bedeutung derartiger Inszenierungsmöglichkeiten ist, wenn man eine Korrelation von medialen bzw. literarischen Produktionen und Zeitgeist postuliert, evident. Insbesondere stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß das gehäufte Auftreten von postapokalyptischen Texten

Derrida, Jacques: Apokalypse. Hg. Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 124. I. d. F. zit. als: Wetzel

¹⁰ http://www.history.com/minisites/life_after_people (30.10.2008)

¹¹ Stewart, George R.: *Earth Abides*. London: Orion 1999 (Original 1959)

¹² Deutsche Erstausstrahlung am 05.04.2008, 20.00 h (zweistündiges Special: „Zukunft ohne Menschen – was kommt nach uns?“)

¹³ Als Beispiel der Dokumentation diene u. a. das verlassene Gebiet rund um Tschernobyl, das eine umfassende mediale Anziehungskraft ausströmen scheint.

¹⁴ Vgl. Presstext der *The History Channel Germany GmbH & Co. KG*. Online unter: http://www.presseportal.de/pm/55632/1163022/the_history_channel_germany_gmbh_co_kg/rss (30.10.2008)

¹⁵ Vgl. Palu, Danielle: Was bleibt, wenn der Mensch geht. Welt der Wunder 09.09.2008. Online unter: <http://weltderwunder.de.msn.com/mensch-und-natur-article.aspx?cp-documentid=9526576> (30.10.2008)

¹⁶ Vgl. <http://www.worldwithoutus.com> (12.12.2008); deutsche Taschenbuchausgabe erscheint voraussichtlich 2009

¹⁷ Vgl. http://www.focus.de/digital/diverses/google-maps-skuril_aid_97560.html (30.10.2008)

auch durch gegenwärtige Diskurse und Simulationen von „Wahrheit“ (als solche auch als ein Effekt apokalyptischen Geschehens betrachtbar) angeregt wird.

Aktuelle Diskurse sind darüber hinaus auch von Warnungen und Entwarnungen vom Weltuntergang geprägt. So wurden im Zuge des CERN-Experiments in Genf Befürchtungen laut, der Teilchenbeschleuniger LHC könnte zum Weltuntergang führen. Experten beruhigten: Es könnten zwar Miniaturausgaben Schwarzer Löcher entstehen, diese würden jedoch in der Sekunde verdampfen und damit auch nicht die Erde verschlingen.¹⁸

Ernste Warnungen finden sich besonders mit Verweis auf die globale Erderwärmung. Diese beziehen sich zwar nicht immer auf den Untergang der gesamten Welt, aber auf genau bestimmbare Orte, beispielsweise auf die Küstenlinie Amerikas¹⁹ oder auf die vom Klimawandel bzw. steigenden Meeresspiegel bedrohten Malediven²⁰. Zuletzt gab es in den Niederlanden sogar eine Übung zum Worst-Case-Szenario einer klimabedingten Überschwemmung, die die BewohnerInnen gegen eine blitzschnell eintretende Sturmflut wappnen sollte²¹.

Im Zuge des Bienensterbens in den USA spekuliert man ebenfalls über weitreichende Folgen für die Menschheit. Was diese Meldungen mit dem ausgesuchten Textkorpus verbindet, ist, dass man zwar viel über Symptome, weniger aber über Ursachen des mysteriösen Verschwindens weiß:

Die Wissenschaft hat ihm [dem Phänomen, Anm. d. Verf.] jenen Namen gegeben, den sie reserviert hat für etwas, das sie noch nicht, vielleicht nie erklären kann: disorder, Störung. Man spricht vom „Colony Collapse Disorder“, von einer Störung namens Bienenvolk-Kollaps, kurz CCD. Über die Symptome weiß man ziemlich viel: In betroffenen Kolonien fehlen alle erwachsene Bienen, und es liegen auch, wie normalerweise üblich, keine toten Bienen in der Nähe. Die Bienen fliegen fort und sterben irgendwo draußen.²²

Die diesbezüglichen Schlussfolgerungen, das Bienensterben als eine Warnung anzusehen, dass etwas aus dem Gleichgewicht geraten sei und wir kurz vor einer Katastrophe stünden, reihen sich ein in den Angstzustand einer Welt, für die ein unmittelbar bevorstehender Untergang der Menschheit zweifellos denkbar ist.

¹⁸ Vgl. Hubert Arnim-Ellissen im *Ö1 Morgenjournal*: <http://oe1.orf.at/inforadio/95793.html> (30.10.2008)

¹⁹ Vgl. Tidwell, Mike: *The Ravaging Tide. Strange Weather, Future Katrinas, and the Coming Death of America's Coastal Cities*. New York u. a.: Free Press 2006, S. 3

²⁰ Vgl. Meiler, Oliver: Vertreibung aus dem Paradies. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.2008. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/reise/507/317382/text/> (15.11.2008)

²¹ Vgl. Traufetter, Gerald: Niederlande in Not. (Interview mit Katastrophenschutz Lucien van Hove) Spiegelonline vom 11.11.2008. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,589496,00.html> (15.11.2008)

²² Steinberger, Petra: Das spurlose Sterben. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16.04.2007. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/wissen/artikel/352/105247/> (30.10.2008)

Das Bewusstsein einer möglichen Vernichtung ist in großen Teilen der Bevölkerung verankert und nicht nur in Bezug auf Krieg oder thermonukleare Waffen zu sehen. Letztere sind nur eine Art Wiedergeburt einer alten Mythologie, dem Topos von der Vernichtung der Menschheitsgeschichte. Mit dieser trat aber ein realistischeres Argument hinzu: Die heutigen Waffen sind wirklich in der Lage, zu vernichten.²³ Daneben existiert auch die Ansicht, dass der Atomkrieg eigentlich strukturell anti-apokalyptisch sei, da der Begriff der Apokalypse inflationär verwendet sei und sich der Mensch in der globalen Selbstvernichtung dem letzten Gericht entziehe.²⁴

Abseits der Diskussion, inwieweit der Begriff „Apokalypse“ auf moderne Weltuntergangsszenarien angewendet werden kann, sind diese auch nach dem in den 80ern konstatierten Apokalypse-Boom bis ins 21. Jahrhundert hin stark präsent. Marcus Stiglegger verweist beispielsweise auf eine „Endzeitstimmung im Film der 90er Jahre“²⁵, und gerade die Filmwissenschaft oder Science-Fiction-Theorie haben die Postapokalypse als Genre-konstituierende Kategorie aufgegriffen²⁶. Klassiker wie *I am Legend*²⁷ und neuere Produktionen wie *Children of Men* (2006) setzen das Überleben der Menschheit in Szene, und massenkompatible Videospiele simulieren globale Nuklearkriege.²⁸

Neben den schon erwähnten Reflexionen in den Medien, die eine neue Qualität der Zukunftserwartung präsentieren, wird das Szenario auch in der Literatur Wirklichkeit. Dort geht ebenfalls alles sehr schnell: Die im Zentrum meines Erkenntnisinteresses stehenden Romane sind von einer Indifferenz der Katastrophenursache geprägt: Die Gründe für das Verschwinden oder den Verfall der Menschen werden in den meisten Texten – abseits der einzelnen Varianten hinsichtlich etwaiger Überreste – nur unzureichend verhandelt. Es wird zu zeigen sein, ob diese Nicht-Darstellung bzw. Nicht-Konkretisierung als historisches Merkmal (im Sinne einer Nicht-Darstellbarkeit) oder textimmanentes Merkmal (als Funktion für andere Textinhalte) interpretierbar ist.

²³ Vgl. Morin, Edgar: Annäherungen an das Nichts. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990, S. 16

²⁴ Vgl. Voigts, Manfred in *L'80* (1985), zit. nach: Kniesche, Thomas: Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' *Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991, S. 31. I. d. F. zit. als: Kniesche

²⁵ Stiglegger, Marcus: Fin de Siècle – Fin du globe. In: :Ikonen:. Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart. Online unter: <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Gothic.htm> (30.10.2008)

²⁶ Vgl. z. B. die Website <http://www.postapocalypse.de>

²⁷ Nach der Vorlage von Richard Matheson 1959; Verfilmung 1964 als *The Last Man on Earth*, 1971 als *The Omega Man* und 2007 als *I Am Legend*

²⁸ Beispielsweise das Spiel *Defcon*, auf dessen Website <http://www.introversion.co.uk/defcon/> (30.10.2008) es heißt: „The World's first Genocide 'em up“

2.2. Diachrone Aspekte

Ein umfassender Überblick über die Entwicklung postapokalyptischer Narrative und Darstellungsformen im Laufe der Nachkriegszeit würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dennoch soll ein zeitlicher Marker gesetzt sowie der historische Kontext, in dem die ausgewählten Texte zu lesen sind, vorgestellt werden. Insbesondere sollen Zusammenhänge zwischen zeitlichen Parametern und deren Niederschlag in den einzelnen Texten, also kulturhistorische Dispositive, aufgezeigt werden.

Hans Krah postuliert in seiner umfangreichen Untersuchung zu „Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990“²⁹, dass Merkmale von Katastrophen einer Diachronie unterworfen sind und sich im historischen Ablauf voneinander unterscheiden.³⁰ Er teilt seine Untersuchung in einzelne Merkmale ein (Globalität, Mobilität, Darstellung/Nichtdarstellung) und gelangt so zu Befunden unter einer diachronen Perspektive.

Was hier geprüft wird, ist im Grunde die Frage, ob der Literatur anhand eines Motives Befundqualität nachgewiesen werden kann. Tatsächlich stellen viele TheoretikerInnen einen Konnex zwischen der Quantität von Endzeitvisionen und Gesellschaft her, so z. B. Hans Joachim Alpers, der im Hinblick auf Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction konstatiert:

Weltuntergangsvisionen treten massiv auf, wenn das System besonders gefährdet ist: in der Bibel immer dann, wenn sich die Menschen vom Glauben und damit vom Machtanspruch der Priesterklasse abwenden, im Spätkapitalismus dann, wenn die Steuerungsmechanismen sich erschöpfen, die Ideologien brüchig werden, sozialistische Bewegungen zu erwarten sind und mit faschistischer Ideologie terroristische Herrschaft der Bourgeoisie vorbereitet werden soll.³¹

Ein Befund, der sich mit „Brüchigkeit eines Systems“ zusammenfassen lässt und beispielsweise auf die internationale Hochrüstung der 80er Jahre übertragbar ist. So bringt Günter Grass in seiner Rede bei der Berliner Begegnung zur Friedensförderung im Dezember 1981 seine Angst vor einem apokalyptischen Inferno zum Ausdruck, die viele zu Beginn der 80er Jahre teilen:

Auch für mich, also jemand, der eigentlich nicht dazu neigt, sich von Weltuntergangsstimmungen tragen zu lassen, ist das Ende menschlicher Anwesenheit auf dem Planeten Erde vorstellbar geworden.³²

²⁹ Krah, a. a. O.

³⁰ Vgl. Krah S. 76

³¹ Vgl. Alpers, Hans Joachim: Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction. In: Jehmlich, Reimer und Hartmut Lück (Hg.): Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1974, S. 146. I. d. F. zit. als: Alpers 1974

³² Eintrag in *Chroniknet* zum Jahr 1981, online unter: http://www.chroniknet.de/indx_de.0.html?year=1981 (20.10.2008)

Katastrophen globalen Ausmaßes und Visionen vom Aussterben der Menschheit sind aber nicht erst seit den 80ern oder seit 1945 Gegenstand philosophischer oder ästhetischer Diskurse.³³ Als paradigmatisches Beispiel kann die Apokalypse des Johannes gelten, wobei die zunächst religiös begründeten Endzeitspekulationen in der Aufklärung von ihrem theologischen Kontext befreit und auf die neuen Paradigmen „Vernunft“ und „Natur“ bezogen werden.³⁴ Norman Cohn, der sich mit der Erwartung der Endzeit in historischer Hinsicht beschäftigt, widmet das 9. und 10. Kapitel seiner Untersuchung den jüdischen Apokalypsen. Er führt aus, dass das griechische *apocalypsis* „Enthüllung“ bzw. „Aufdeckung“ bedeutet und sieht darin einen gemeinsamen Anspruch aller Apokalypsen: „den Menschen Geheimnisse zu enthüllen, die bis dahin nur im Himmel bekannt waren.“³⁵ Meist geht es dabei um das Schicksal der diesseitigen Welt, doch wird das, was auf der Erde geschieht, in diesem Konstrukt als Widerspiegelung von Geschehnissen im Himmel begriffen. Wenn die Welt also „gegenwärtig am Rande einer totalen und endgültigen Verwahrlosung steht, dann deshalb, weil es im Himmel so beschlossen wurde.“³⁶

In dieser Arbeit geht es aber weniger um eine gottgegebene Ordnung³⁷ bzw. liegt das Hauptaugenmerk nicht auf den mythischen Aspekten apokalyptischer Narrative. Ich begreife diese nicht als textstrukturierendes Prinzip, jedoch kann die ursprüngliche Bedeutung dieser Textsorte im Sinne von „Enthüllung“ zur Interpretation herangezogen werden, beispielsweise bei der Frage, ob die Entwicklung der Figuren apokalyptischen Grundprinzipien folgt.

2.2.1. 1945 als zeitlicher Marker

Die Beschäftigung mit dem Thema Weltuntergang erhält dennoch mit dem Datum 1945 einen signifikant anderen Denkhintergrund. Seit den Bombenabwürfen von Hiroshima und Nagasaki ist die Möglichkeit einer vom Menschen realisierbaren globalen Katastrophe ins Bewusstsein der Öffentlichkeit getreten³⁸. Damit im Zusammenhang steht das Wissen um die Möglichkeit der Auslöschung der Menschheit, womit der ästhetisch-literarischen Bearbeitung ein völlig anderer Status zugeschrieben werden kann – sie lässt sich nicht mehr als

³³ Vgl. Krah S. 15

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Cohn, Norman. Die Erwartung der Endzeit. Vom Ursprung der Apokalypse. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1997, S. 248. I. d. F. zit. als: Cohn

³⁶ Ebd. S. 249

³⁷ Zwei apokalyptische Werke, das I. Henochbuch und das Buch der Jubiläen, befassen sich ausdrücklich mit der gottgegebenen Ordnung und den Kräften, die sie bedrohen. Vgl. Cohn S. 267

³⁸ Zugleich könnte man auch die Weltkriege an sich als Sinnbild der Möglichkeit eines Weltuntergangs betrachten.

Denkvariante verorten.³⁹ Hans Krah bezweifelt in diesem Zusammenhang, ob der Weltuntergang unhinterfragt als Metapher und „Deutungsraaster für Weltphänomene“⁴⁰ verwendet werden kann und erinnert an Adornos Problematisierung bezüglich einer Literatur nach Auschwitz.

Ein weiterer Grund für die Setzung des Markers 1945 ist die Tatsache, dass mit diesem Datum eine erste Phase der Beschäftigung mit der Apokalypse ihren Abschluss findet:

Was um 1900 mit der Entdeckung des Radiums, der Strahlung/Radioaktivität und der Erforschung des Atoms beginnt, hat ein vorläufiges erstes Ende im Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki.⁴¹

Im Umgang mit technischen Möglichkeiten werden neue Strategien erzwungen, was Hans Krah als „Beginn einer Diskursformation nach 1945“ bezeichnet.⁴² Klaus Scherpe benennt dieses Datum als „apokalyptisch aufgeladene Nullpunktsituation von 1945“⁴³, die sich als „Reizpunkt der historischen Imagination“⁴⁴ erhalten habe. Und Susan Sontag verweist in Ihren Ausführungen zur „Katastrophenphantasie“ darauf, dass „jedermann um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts“ von einem Trauma befallen wurde, als sichtbar wurde, dass der Mensch neben der Drohung seines persönlichen Todes zugleich unter der „seelisch fast unerträglichen Drohung einer kollektiven Einäscherung und Auslöschung“⁴⁵ leben würde.

Die postapokalyptischen Texte und Filme, die in den darauf folgenden 50er-Jahren auftauchten, schienen oft dazu entworfen zu sein, die kollektiven nuklearen Ängste zu beruhigen. Oft waren es glückliche Enden, die zeigen sollten, dass alles in Ordnung war. M. Keith Booker konstatiert in diesem Zusammenhang, dass gerade die Filme weniger beunruhigende Bilder als die Romane präsentierten.⁴⁶ Bezeichnend dafür ist ein Subgenre des Atomfilms in den 50ern, in dem verseuchte Monster den Menschen Angst einflößen, beispielsweise die menschenfressenden Ameisen in *Them!* (1954)⁴⁷.

Einige Experten vertreten die These, dass bis in die späten 60er-Jahre die Katastrophe fast ausschließlich als atomare Bedrohung denkbar ist, „wobei es Unterschiede in der

³⁹ Vgl. Krah S. 16

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Scherpe, Klaus. Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: Huyssen, Andreas und Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 289. I. d. F. zit. als: Scherpe

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982, S. 296. I. d. F. zit. als: Sontag

⁴⁶ Vgl. Booker, M. Keith: Science fiction and the cold war. In: Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden: Blackwell Publishing 2005, S. 175. I. d. F. zit. als: Booker

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 176

Kaschierung / Offenheit dieses Aspektes gibt“.⁴⁸ Sie wird dann häufig als Naturkatastrophe inszeniert, obwohl sie atomaren Ursprung hat – eine These, die zum Beispiel für Marlen Haushofers *Die Wand* (1963)⁴⁹ nicht gelten kann, wenn man das unerklärliche Auftauchen einer durchsichtigen Wand nicht als Naturereignis begreift. In der „Wand“ wird die Katastrophe, hinter der die Ich-Erzählerin zwar eine Waffe vermutet, zeichenhaft und durch Abgrenzung von der Welt der Protagonistin realisiert.

Für Manon Delisle ist in der Zeit des Wiederaufbaus Katastrophe weiter gefasst und nicht mehr ausschließlich auf ein atomares Ereignis bezogen.⁵⁰ In den 60ern und 70ern erhält sie eine neue Bedeutung: Apokalypse wird zum Modewort⁵¹ und viele Weltuntergangsvisionen begleitet eine „fundamentale Zivilisationskritik“.⁵² Delisle sieht hier einen Pessimismus vorherrschen, wobei sie mit Udo Rabschs *Julius oder der schwarze Sommer* (1983) eine Ausnahme festlegt. Die meisten atomaren Untergangsvisionen setzen eine Totalität voraus, die für eine globale Katastrophe fundamental ist: Die ganze Welt ist verseucht, und alle Menschen, mit Ausnahme des Erzählers, sind schon umgekommen.⁵³ Es fehlt aber eine kritische Distanz zur Katastrophe mit ihren Implikationen, die meisten Texte stellen diese sehr unmittelbar dar.⁵⁴

Was die Art der Darstellung betrifft, so ist nicht nur deren Intensität und Unmittelbarkeit historischen Veränderungen unterworfen: Auch die Vorstellungen darüber, wie schnell es gehen kann, dass eine Katastrophe eintritt, verändern sich deutlich.⁵⁵ So stellt Krah fest, dass in den späten 60ern und 70ern der Weltuntergang besonders schnell eintritt: „Die Bombe fällt schneller. Zur globalen Katastrophe ist nur mehr ein dreiminütiger Atomkrieg vonnöten.“⁵⁶

In den 70er-Jahren wird (insbesondere im Bereich Film) mit einem breiten Spektrum an Varianten experimentiert: „Neue Strategien der Sinngebungsargumentation“ werden ausgetestet bzw. alte aufgegriffen oder transformiert.⁵⁷ Schon zu dieser Zeit erhält die Katastrophe als literarisches Thema eine neue Aktualität.⁵⁸

⁴⁸ Krah S. 121

⁴⁹ Haushofer, Marlen: *Die Wand*. München: dtv 2004 (Erstausgabe 1963). I. d. F. zit. als: *Wand*

⁵⁰ Vgl. Delisle, Manon: *Weltuntergang ohne Ende: Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe* bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 15. I. d. F. zit. als: Delisle

⁵¹ Genaugenommen ist die Aussage, der Begriff Apokalypse werde inflationär gebracht, selbst schon zum Topos geworden. Vgl. Kaiser, Gerhard R.: *Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse*. In: *Ders.: Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 7

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd. S. 16

⁵⁴ Als Beispiel nennt sie hier *Die Rättin* von Günter Grass (1986).

⁵⁵ Vgl. Krah S. 121

⁵⁶ Ebd. S. 175 am Beispiel von *The Bed Sitting Room* (1969).

⁵⁷ Ebd. S. 207

⁵⁸ Vgl. Delisle S. 15

Die Vorführung atomarer Untergänge ist in den 70er-Jahren jedoch eher die Ausnahme. Signifikant häufig wird der Mensch selbst als Katastrophe gesetzt und die Fixierung auf eine atomare Bedrohung, wie sie in den 50ern und 60ern dominierte, aufgegeben⁵⁹. Der Mensch als Auslöser und Verursacher, beispielsweise durch Ressourcenverschwendung, steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Das Spektrum dessen, was als Katastrophe fungiert, hat sich also insgesamt erweitert.⁶⁰ Als paradigmatischen Text für die 70er-Jahre, der typische Konstellationen des Diskurses spiegelt, nennt Krah *Unternehmen Stunde Null 1986. Leben nach dem Jüngsten Tag* (1973) von Gerhard R. Steinhäusler. Der Autor beschränkt sich darin auf das unmittelbare Erleben der Überlebenden und ihren Konfrontationen mit den anderen. Eine weitere These ist, dass in den 70ern die Beziehungen zu den Geschlechtern in der Präsentation des Untergangs eine Rolle spielen:

In den Texten lassen sich mehr oder weniger explizit Aussagen zu diesem Aspekt ableiten [...]. Die Geschlechterrollen, so scheint es, sind dabei selbst von einer globalen Katastrophe nicht zu sprengen, auch wenn in den Texten das Bewußtsein vorhanden ist, daß diese Ebene zu verhandeln ist.⁶¹

Auch für Herbert Rosendorfers Roman *Großes Solo für Anton* (1976), welcher das Motiv des letzten Menschen aus der Sicht des „Quartalhypochonders“⁶² Anton L. völlig frei von atomaren Betrachtungen behandelt, lassen sich diese beiden Befunde bestätigen: Zum einen konzentriert sich die Handlung auf die Perspektive des einzigen Protagonisten und dessen Wahrnehmung der Katastrophe, zum anderen sind seine Beziehungen zu Frauen im Roman vergegenständlicht, wenngleich auch nur in Aspekten der Erinnerung.⁶³ Die Separation der Geschlechter setzt sich in der literarischen Verarbeitung des Weltuntergangsmotivs in den 70ern und 80ern durch: eine ontologische Geschlechterdifferenz ist in den meisten Texten vorherrschend.⁶⁴

2.2.2. Endzeitstimmung und Authentizitätssignale

In den 1980er Jahren ist eine kulturelle Endzeitstimmung auszumachen, auf die die Fülle des literarischen Angebots antwortet⁶⁵ und die von dieser auch stimuliert wird. Ältere Texte

⁵⁹ Siehe z. B. *The Omega Man* (1971) als Interpretation von *I am Legend* (1954)

⁶⁰ Krah S. 207

⁶¹ Krah S. 263

⁶² Rosendorfer, Herbert: *Großes Solo für Anton*. Zürich: Diogenes 1981 (Erstausgabe Diogenes 1976). S. 21. I. d. F. zit. als: GSfA

⁶³ Vgl. z. B. das Kapitel „Vollbad in Frosinone“, in der u. a. die Beziehung von Anton L. zu Dagmar thematisiert wird. GSfA S. 141-161

⁶⁴ Vgl. Krah S. 334

⁶⁵ Vgl. Lilienthal, Volker: *Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur*. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in*

werden neu aufgelegt oder erstmals übersetzt und in deutscher Erstausgabe erhältlich.⁶⁶ Die Literatur der mittleren achtziger Jahre wird von Paul Konrad Kurz in seinem Überblickswerk kurzerhand unter den Titel „Apokalyptische Zeit“ gesetzt.⁶⁷

Dies ist einerseits der mehr als vierzig Jahre andauernden atomaren Vernichtungsbedrohung und andererseits der bald eintretenden Jahrtausendwende zuzuschreiben. Exemplarisch fragt *Psychologie Heute* 1987 in einem Taschenbuch: „Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?“⁶⁸ und die Darstellung von Katastrophen zieht sich durch alle medialen Darstellungsformen. Bezeichnend ist auch, dass nach der Shell-Studie „Jugend 81“ 50 % der Befragten erwarten, dass die Welt in einem Atomkrieg untergeht (75 % erwarten, dass Technik und Chemie die Umwelt zerstören werden und 56 % die totale Kontrolle der Menschen durch Computer).⁶⁹ Und eine Apokalypse-Fiktion wie *Tausend Grad Celsius*⁷⁰ der Ulmer Ärzteinitiative zeichnet 1983 ein realistisches Szenario eines Atombombenangriffs auf Ulm. Dass hier düster und ernüchternd auf mögliche Krankheiten, die durch eine Atombombe und deren Folgen entstehen, eingegangen wird, verdeutlicht das Katastrophenbewusstsein dieser Zeit.

In Bezug auf filmische Paradigmen lässt sich in den 80ern eine Reinszenierung feststellen: den Filmwelten wird eine atomare Katastrophe zugrunde gelegt, explizit oder implizit über verschiedene Daten und Hinweise in der Welt danach.⁷¹ Krah sieht hier eindeutig politische Zusammenhänge: „Dass dies der aktuell-politischen Situation – Aufrüstung, Nato-Doppelbeschluss etc. – geschuldet ist, dürfte nur ein Aspekt dieser Transformation sein“⁷² Politisch führte neben der Absegnung der Stationierung amerikanischer Mittelstreckenraketen mit Nuklearsprengkörpern in Deutschland 1983 und dem Super-Gau 1986 in Tschernobyl auch das intensiv diskutierte Thema der Umweltzerstörung dazu, dass das Eintreten der Apokalypse als realistische Variante erschien.⁷³ Der Kollaps des Ökosystems wurde mit dem Weltuntergang gleichgesetzt, wobei auch die Diskussion Gegenstand war, ob die Apokalypse

Deutschland 1980-1995. 4., gegenüber der 3. erweiterte und aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 261. I. d. F. zit. als: Lilienthal

⁶⁶ Vgl. Krah S. 312

⁶⁷ Vgl. Kurz, Paul Konrad: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. Frankfurt am Main: Knecht 1987

⁶⁸ Ernst, Heiko u. a. (Hg.): Wieviel Katastrophe braucht der Mensch? Hg. von der Red. Psychologie Heute. Weinheim u. a.: Beltz 1987

⁶⁹ Zit. nach: Moltmann, Jürgen: „Weltuntergang“? Apokalyptischer Terror und tapfere Hoffnung. In: Eppenberger, Walo F. u. a. (Hg.): Endzeit? Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhan 1986, S. 11. I. d. F. zit. als: Moltmann

⁷⁰ Ulmer Ärzteinitiative (Hg.): Tausend Grad Celsius. Das Ulm-Szenario für einen Atomkrieg. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1983

⁷¹ Vgl. Krah S. 300

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. Jöchler, Thomas: „life is a highly overrated phenomenon“. Zur Theorie des männlichen Weltuntergangs bei Ulrich Horstmann. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 6-7. I. d. F. zit. als: Jöchler

als Atomkrieg stattfinden würde oder nicht. Es lässt sich also eine globale Todesdrohung feststellen, während der Apokalypse aber gleichzeitig ihr Wahrheitsanspruch entzogen wird. Schließlich entsteht eine Realität durch die Annahme eines Ereignisses, das niemals stattgefunden hat.⁷⁴ Gleichzeitig erscheint es, als würden diese Situation in den 80ern als Determination, also zwangsläufige Entwicklung oder Schicksal gedeutet und als nicht mehr vom Menschen beeinflussbar reflektiert. Außerdem versuchen die Filme, ihre mediale Fiktionalität so weit wie möglich zu negieren und Unmittelbarkeit zu suggerieren, also eine mögliche Realität zu simulieren.⁷⁵

Der Fokus auf den atomaren Weltuntergang wird auch in der deutschsprachigen Katastrophenliteratur, deren Höhepunkt um 1983 angesetzt wird⁷⁶, evident. Gemeinsam ist ihnen ein eher düsteres Bild von den Lebensbedingungen in der nachatomaren Zeit: „Der Leser soll sich gruseln, ihn soll Ekel vor solcher Zukunft packen, damit sie hoffentlich doch nicht wahr wird.“⁷⁷ Hier hat man es also mit operationaler Literatur zu tun, bei der die künstlerische Form hinter politik- und militärkritischen Anliegen zurücksteht und die eine Ästhetik des Schreckens hervorkehrt. So thematisiert z. B. Gudrun Pausewang 1983 mit *Die letzten Kinder von Schewenborn* den Atomkrieg in einem Jugendbuch⁷⁸ und bricht darin mit der traditionell schönen Weltsicht des Genres.⁷⁹ Auch Christa Wolfs erfolgreiche Kurzprosa *Störfall* (1987) wird als literarische Verarbeitung der Atombomben-Erfahrungen gelesen. Und Günter Grass entwirft 1986 mit *Die Rättin* ein „allumfassendes Panorama des menschengemachten Weltuntergangs“.⁸⁰ Bei ihm erscheint die Apokalypse selbstverschuldet, als Endpunkt eines Geschichtsprozesses ohne Aussicht auf Erlösung.⁸¹

Hartmut Böhme kritisierte die Fülle von Atomkriegsszenarien und Katastrophentexten dieser Zeit als „Endlosserie von Enden“⁸², die „tatsächlich ein Symptom der postmodernen 80er“ zu sein scheint.⁸³

Dass die viel zitierte Wiederentdeckung der Apokalypse in den 80ern aber streng genommen ein irreführender Begriff ist, unterstreicht Thomas Kniesche in seiner Untersuchung zu einer Genealogie der Post-Apokalypse mit Bezug auf *Die Rättin* (1986) von Günter Grass: Das

⁷⁴ Vgl. Jöchler S. 9

⁷⁵ Vgl. Krah S. 301

⁷⁶ Vgl. Lilienthal S. 265 bzw. das Erscheinungsjahr von Udo Rabschs *Julius oder der schwarze Sommer* (1983)

⁷⁷ Lilienthal S. 267

⁷⁸ Und 1987 antwortete sie gewissermaßen auf die Ereignisse in Tschernobyl mit *Die Wolke*

⁷⁹ Vgl. Lilienthal S. 273

⁸⁰ Ebd. S. 276

⁸¹ Vgl. zu *Die Rättin* die umfangreiche Untersuchung von Thomas Kniesche, die die Genealogie der Post-Apokalypse im Hinblick auf den Roman von Günter Grass beleuchtet: Kniesche, Thomas: *Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991. I. d. F. zit. als: Kniesche

⁸² Böhme, Hartmut: *Apokalypse*. In: *Spuren* Nr. 22, Februar 1988, S. 37

⁸³ Ebd.

Thema habe eine durchgehende Tradition in Deutschland, die „in ihrer Neuauflage von der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart reicht“.⁸⁴ Allerdings wurde man sich in den 80er Jahren zum ersten Mal der Gefahren einer selbstverschuldeten Apokalypse bewusst.⁸⁵

Zentral ist, dass das Motiv der Bombe eine große Bedeutung erhält. Schon die Tatsache, dass oft nur von „der Bombe“ die Rede ist, unterstreicht diese besondere Position der Atombomben in den 80er Jahren.⁸⁶ Man vergleicht sogar das Phänomen der nuklearen Explosionen mit Geburtsvorgängen. Das neue Leben, das hier ohne Frauen geboren wird, wird mit der Kraft gleichgesetzt, das Leben auf der Erde zu töten.⁸⁷

Im Hinblick auf die Zeitlichkeit der Katastrophe stellt Krah fest, dass mit Beginn der 80er Jahre Geschichten oft in einem mehr oder weniger „unmittelbaren Zeitraum nach der Katastrophe“⁸⁸ einsetzen, wobei diese selbst in die unmittelbare Jetztzeit gerückt ist. Die dargestellten Figuren haben dabei selbst der Welt vorher angehört, es handelt sich also um dieselbe Generation.⁸⁹ Als Paradigma der literarischen Verhandlung kann der Befund gesehen werden, dass die Katastrophe räumlich wie zeitlich näher rückt und damit zu einer unmittelbaren Gefahr wird⁹⁰ – eine Diagnose, die ebenfalls für die Literatur der 90er oder 2000er Jahre aus dem ausgewählten Textkorpus postapokalyptischer Romane gelten kann. Während sie allerdings in den 80er Jahren noch eine dezidiert atomare ist, wird zehn bis zwanzig Jahre später auf die Darstellung bzw. Konkretisierung der Katastrophe eher verzichtet.

Neben der Unmittelbarkeit der Katastrophe wird in den 80ern Wert auf explizite Authentizitätssignale gelegt, die zu einem Dokumentarcharakter der Texte beitragen.⁹¹ Das Interesse ist darüber hinaus auf die Psyche des Individuums und dessen personale Probleme verschoben. Mit dem Ende der 80er endet laut Krah auch das Ende des Diskurses „globale Katastrophe“⁹², dieser habe dann keinen privilegierten Status mehr.

In den 90ern lässt sich eine Beruhigung des öffentlichen Bewusstseins durch politische Veränderungen feststellen. Dennoch ist das Krisenbewusstsein nach wie vor vorhanden. Der 50. Jahrestag der ersten Atombombenabwürfe auf die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki war auch Anlass, sich diese Ereignisse sowie ihre literarischen und filmischen

⁸⁴ Kniesche S. 34

⁸⁵ Ebd. S. 35

⁸⁶ Vgl. Jöchler S. 68

⁸⁷ Ebd. S. 69

⁸⁸ Krah S. 302

⁸⁹ Vgl. Krah S. 320. Filme wie *Mad Max II*, *Mad Max Beyond Thunderdome* oder *Le Dernier Combat* führen solche zeitlichen Situierungen vor.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Krah S. 336

⁹² Vgl. Krah S. 354

Verarbeitungen zu vergegenwärtigen.⁹³ Abseits dieser Erinnerungsarbeit hat die Vision einer atomaren Apokalypse seit dem Ende des Kalten Krieges aber an Bedeutung für zeitgenössische Weltuntergangsszenarien verloren. Dennoch sind Endzeitvisionen ganz und gar nicht aus dem öffentlichen Bewusstsein verbannt und haben ihren Ursprung im Prozess der Zivilisation selbst:

Wenn nicht Atomkrieg, dann vielleicht eine ökologische Katastrophe, Ozonloch, Wärmetod, Zerstörung der natürlichen Lebensgrundlagen, Überbevölkerung: Zahlreich sind die Szenarien, die, wenn nicht ein Ende der Menschheit, so doch ein Ende der gegenwärtigen Zivilisation antizipieren.⁹⁴

Anzeichen für eine Neuauflage des Katastrophenthemas gibt es aber auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der 90er. Josef Haslingers *Opernball* (1995) kann im weitesten Sinne als neuzeitliche Apokalyptik gelesen werden, ebenso Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995). Und Werke von Christoph Ransmayr werden spätestens seit seinem Roman *Die letzte Welt* (1988) im Kontext derartiger Szenarien rezipiert. Ebenfalls 1995 erscheint sein Werk *Morbus Kitahara*. Lilienthal konstatiert, dass Mitte der 90er Jahre Katastrophe und „schönes Schaudern“⁹⁵ auch dicht beieinander liegen.

Um über den zeitlichen Rahmen vor dem Millennium literaturhistorische Aussagen zu treffen, ist es unter Umständen noch etwas zu früh. Thomas Jöchler ortet jedenfalls nicht eine kupierte, also um das Jenseits beschnittene, Apokalypse⁹⁶, sondern ein Jenseits, das auf Erden eingetreten ist: „Wir leben im Millennium, im Danach, und erst jetzt ist klar, dass es kein anderes Jenseits mehr geben kann, als das, in dem wir uns schon befinden.“⁹⁷ Auch die Ereignisse rund um die Terroranschläge vom 11. September 2001 sind aktuell zu berücksichtigen und haben auch für die SchriftstellerInnen Auswirkungen. So meint beispielsweise Herbert Rosendorfer, dass ein „denkender Schriftsteller“⁹⁸ nach dem 11. September nicht mehr so schreiben kann wie davor, wenn er einen gesellschaftspolitischen Hintergrund in sein Werk miteinbezieht.

Gesichert ist jedenfalls: Die Apokalypse ist abseits der Simulationszentren nicht eingetreten. Dass wir unser Zeitalter aber dennoch philosophisch und kulturwissenschaftlich als „postapokalyptisches“ bezeichnen dürfen, wird im Zuge der Beschäftigung mit den Theorien von Jacques Derrida und anderen zu zeigen sein. Es darf angenommen werden, dass bei der

⁹³ Vgl. Lilienthal S. 284

⁹⁴ Seiwert, Hubert: Das Ende der Welt als Deutung der Gegenwart. In: Jones, Adam (Hg.): Weltende. Beiträge zur Kultur- und Religionswissenschaft. Wiesbaden: Harrasowitz 1999, S. 1

⁹⁵ Lilienthal S. 286

⁹⁶ Vgl. Jöchler S. 12

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Wengenroth, David: Die Mächtigen sind dumm und farblos. (Interview mit Herbert Rosendorfer) In: buchreport.magazin, März 2002, S. 114

literarischen Verarbeitung des Endzeit-Motivs die Bombe weiter im Hintergrund bleibt. Der Topos einer nicht näher spezifizierten Katastrophe hat hingegen Konjunktur. Geringe Bedeutung kommt dem Aspekt der Authentizität zu, während der postapokalyptische Raum auch als Innenraum der ProtagonistInnen gelesen werden kann. In diesem Sinne verstehe ich das von mir untersuchte Motiv als einen Vorausgriff auf eine mögliche diachrone Entwicklung innerhalb des postapokalyptischen Genres, das sich mit einigen wenigen Überlebenden auseinander setzt.

Martin Hielscher hält 2001 in seinem Aufsatz über die „Krise der Krise in der jüngsten Literatur“ fest, dass wir das 20. Jahrhundert überlebt haben:

Wir haben das Verhängnis, die Apokalypse, das Nichts und die atomare Auslöschung überlebt. Es ist alles noch da, der Zivilisationsbruch, die Ungerechtigkeit, das Elend, der Skandal der Verteilung und der Machtkartelle, es ist alles noch möglich, jede Vernichtung denkbar, aber umgekehrt die Verlockung eines geschlossenen, monokausal, theologisch, also fortschrittsoptimistisch, auf Perfektibilität zielenden Systems von Lösungen ist geschwunden.⁹⁹

Vielleicht lässt sich so ein Referenzpunkt der Krisenerfahrung an der Schwelle zum 21. Jahrhundert umreißen. Das Paradoxon unseres Zeitgeistes ist, dass wir mehr denn je an eine bevorstehende Katastrophe zu glauben scheinen¹⁰⁰ – was den Boden für eine literarische Bearbeitung des Themas wieder sehr fruchtbar machen dürfte.

⁹⁹ Hielscher, Martin: Kritik der Krise. Erzählerische Strategien der jüngsten Gegenwartsliteratur und ihre Vorläufer. In: Bullivant/Spies S. 315

¹⁰⁰ Vgl. das zu Beginn des Kapitels zitierte Postulat, dass wir die Katastrophe als Normalfall annehmen.

3. Kulturwissenschaftliche und philosophische Positionen zur (Post)Apokalypse und dem Motiv des „letzten Menschen“

Produktionen, die den „letzten Menschen“ oder Weltuntergangsszenarien zum Thema haben, sind in einen Diskursraum eingereiht, dessen Vorreiter die Kategorie „Postapokalypse“ als kulturwissenschaftlich-philosophische Kategorie oder historisches Leitwort fruchtbar machen. Literarische Werke sind nicht losgelöst von diesem Denkraum zu verstehen, weshalb wesentliche Positionen vorgestellt und verknüpft werden sollen. Sie bilden damit theoretische Grundlagen der Narrationen vom Ende in der zeitgenössischen Literatur.

3.1. Die kupierte Apokalypse

Das ursprüngliche, strukturbildende Motiv der Apokalypse, der Anbruch einer neuen Weltordnung, scheint als charakteristisches Merkmal der Diegese nicht mehr gültig zu sein.¹⁰¹ Nach Ansicht einiger KritikerInnen gewinnt ab den 80er Jahren aber die Variante der vom Menschen verursachten Katastrophe zusehends an Gewicht¹⁰². Während in der früheren Apokalyptik der Weltuntergang also eine Art „Durchgang zur neuen vollkommenen Welt“¹⁰³ darstellte, geht in der Gegenwartsliteratur diese Erlösungsvision zunehmend verloren: „Die für die Apokalypse charakteristische ‚doppelte Wirklichkeitsaussage‘ trifft nicht mehr zu. Man spricht von der kupierten Apokalypse.“¹⁰⁴ Oft wird dieser Begriff mit dem „durch den Menschen machbar begriffene[n] Weltuntergang“¹⁰⁵ verknüpft. Auch Klaus Vondung verweist auf diesen Terminus und stellt fest, dass es der Apokalypse „sonst immer auf eine neue Art der Welt“¹⁰⁶, ankam.

Erst heute, unter der Drohung der „von uns selbst gemachten Apokalypse“, wie Günther Anders die „Möglichkeit unserer Selbstauslöschung“ nannte, ist die Erlösung nicht mehr im Blick. Wenn wir dennoch von der Apokalypse eines Atomkriegs sprechen, so haben wir es mit einer „kurierten“ Apokalypse zu tun. Wir können nur die erste Hälfte der herkömmlichen apokalyptischen Vision meinen;

¹⁰¹ Vgl. auch den Befund von Krishan Kumar, der die Wahrnehmung von Enden ohne neue Anfänge für das 20. Jahrhundert als konstant betrachtet. Kumar, Krishan: *Apocalypse, Millennium and Utopia Today*. In: Bull, Macolm (Hg.): *Apocalypse theory and the ends of the world*. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 207

¹⁰² Vgl. Holub- Roither, Karin: *Das Thema des Weltendes in der Literatur. Untersuchungen im Grenzbereich von Theologie und Germanistik*. Diplomarbeit, Wien 1991, S. 10

¹⁰³ Ebd. S. 11

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Kamper, Dietmar: *Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 60/1985, S. 83. I. d. F. zit. als: Kamper 1985

¹⁰⁶ Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: dtv Verlag 1988, S. 11. I. d. F. zit. als: Vondung 1988

die zweite Hälfte, die Errichtung der neuen, vollkommenen Welt, die früher dem Untergang Sinn und Ziel verlieh, hat sich verflüchtigt.¹⁰⁷

Vondung fragt, weshalb dennoch ständig von der Apokalypse gesprochen werde und ob nicht die ebenfalls typisch deutsche quasi-religiöse Sehnsucht nach Erlösung und einem anderen Leben weiterhin zumindest unterschwellig im Spiel sei.¹⁰⁸ Für Christoph Holzhey ist dies die „Frage nach einer scheinbar unverständlichen Lust am Untergang und ihr vielleicht allzu schnelles Wegerklären durch ein verdecktes utopisches Begehren.“¹⁰⁹ Er sieht diverse „ungewohnte Verwandtschaften“¹¹⁰ zwischen avantgardistischer und faschistischer Ästhetik, die die Kulturen verbinden. In der (post)modernen Apokalypseliteratur werden seiner Ansicht nach die Irreversibilität, der Untergang der Menschheit und die Einseitigkeit der Zerstörung der Welt betont, wobei oftmals nicht mehr von Apokalypsen, sondern von Endzeitvisionen gesprochen wird: „Die Visionen und Versionen der uns bevorstehenden Weltuntergänge beinhalten den endgültigen Untergang und die Auslöschung des Menschen als Individuum sowie als Spezies.“¹¹¹

Dass damit der Begriff eine entscheidende Wende erfahren hat, liegt auf der Hand. Diese hat auch auf das Genre der Endzeitliteratur Auswirkungen – denn wenn keine Erlösung mehr möglich scheint, bedeutet dies eine besondere Strukturbegrenzung. Apokalyptische Konzepte erscheinen dann mehr denn je als Bedrohung. Dass die deutschen Intellektuellen das Konzept der Utopie gegen eine Apokalypse, „die nichts mehr verspricht“¹¹², eingetauscht haben, wird als Synonym für die „auf uns wartende, im Bewusstsein immer schon präsente Katastrophe“¹¹³ bezeichnet. Volker Lilienthal benennt neben dem Aspekt der Totalität ebenfalls Irreversibilität unter den „Aspekten, unter denen sich fast alle literarischen Untergangsvisionen betrachten lassen.“¹¹⁴

Streng genommen kann von einer kultierten Apokalypse aber nur gesprochen werden, wenn die verhandelten Endzeitvisionen auch auf apokalyptische Narrative im ursprünglichen Sinn

¹⁰⁷ Ebd. S. 11f

¹⁰⁸ Ebd. S. 12f

¹⁰⁹ Holzhey, Christoph F. E.: „Den Todesstreifen zum Radweg bügeln“. Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*. In: Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Online unter: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (30.10.2008) I. d. F. zit. als: Holzhey

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Eickelkamp, Regina: Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der Metamorphose. Online unter:

http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (30.10.2008). I. d. F. zit. als: Eickelkamp

¹¹² Kniesche S. 38

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Lilienthal S. 260

verweisen. Demzufolge vertritt Regina Eickelkamp die These, dass es sich beispielsweise bei den Werken von Christoph Ransmayr nicht um kupierte Apokalypsen handelt, sondern um „vielfältige Metamorphosen und Verwandlungen von Welt.“¹¹⁵ Dass ursprünglich apokalyptische Motive (im Hinblick auf die Konstitution einer neuen Welt- oder Ich-Ordnung bzw. auf Formen von Metamorphosen) auch im postapokalyptischen Raum aufzuspüren sind, spielt hier ein. Darüber hinaus kann sich die Fragestellung auf Aspekte der Identität, d. h. Veränderungen des literarischen Ichs im postapokalyptischen Raum, verlagern.

3.2. Postapokalyptische Diskurse und Simulationszentren

Der Wandel der Apokalypse-Vorstellungen bezieht sich auch auf das Verhältnis von Realität und Imagination: Jean Baudrillard spricht in *Die Agonie des Realen* (1978) davon, dass die Wirkung der Apokalypse nicht in einem realen Desaster, sondern im Reden davon bestünde:

Unser Leben wird nicht durch die direkte Bedrohung atomarer Vernichtung paralysiert, sondern durch die Dissuasion leukämisiert. Grund dieser Dissuasion ist die Ausschließung des realen, atomaren Infernos. Es ist schon von vornherein als die Eventualität des Realen in einem System von Zeichen ausgeschlossen.¹¹⁶

Jöchler interpretiert Baudrillard in dieser Hinsicht so, dass er behauptet, „die Wirkung des nuklearen Diskurses bestehe nicht in dem realen Szenario der Katastrophe, sondern in dem Diskurs, der darüber geführt wird.“¹¹⁷ Das bedeutet, dass dieser Diskurs auch instrumentalisiert werden kann, und das Risiko nuklearer Auslöschung möglicherweise als Vorwand dient, um ein „weltweites Sicherheits-, Sperr- und Kontrollsystem zu errichten.“¹¹⁸

Dies korrespondiert auch mit der Feststellung von Jacques Derrida, der in seinem zentralen Werk zum apokalyptischen Ton auch von einem postapokalyptischen Zeitalter spricht bzw. dieses im Zusammenhang mit dem Sprachakt situiert. Der Band „Apokalypse“ versammelt zwei Reden bzw. Aufsätze, wobei sich Derrida im ersten, welcher mit „Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“¹¹⁹ betitelt ist, jenem „apokalyptischen Ton“ zuwendet.

Ausgehend vom Namen der Apokalypse, der den Willen zur Enthüllung, zur Offenbarung bzw. zur Aufklärung eines im Dunkeln Verborgenen bedeutet, wählt er den Weg über die

¹¹⁵ Eickelkamp

¹¹⁶ Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Berlin: Merve Verlag 1978, S. 52. I. d. F. zit. als: Baudrillard 1978

¹¹⁷ Jöchler S. 9

¹¹⁸ Baudrillard 1978 S. 53

¹¹⁹ Derrida, Jacques: *Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*. In: Derrida, Jacques: *Apokalypse*. Hg. Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 11-80. Im französischen Original 1983 erschienen. I. d. F. zit. als: Derrida 2000a

Etymologie des Wortes selbst. Diskurs wird im Sinne einer kollektiven Redeweise verstanden und stellt dabei die Summe aller „typischen rhetorischen Merkmale der Hauptredner eine Epoche“¹²⁰ dar. Und es geht um die Frage nach dem Unausdrückbaren, Absoluten, wobei Derrida Apokalyptik und Apophatik eng mit der Theorie des Dekonstruktivismus verknüpft.¹²¹ Dieser Aufsatz als Relektüre der Offenbarung des Johannes und der Kantischen Erklärung gegen Mystagogie hat ein doppeltes Ergebnis: Durch den Anspruch auf alleinige und letzte Wahrheit beider – bzw. auf den exklusiven Zugang zu ihr – wird das Enthüllen von Wahrheit zu einem Endzeitmechanismus.¹²² Für Derrida, der sich auf biblische Stellen bezieht, ist bedeutsam, dass die Geste des Entblößens oder Zeigens, die „apokalyptische Bewegung“¹²³, bedenklicher und gefährlicher ist als das, was daraus hervorgeht und das, „wozu sie Veranlassung geben kann.“¹²⁴

In dem zweiten Vortrag des Bandes namens *No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives)*¹²⁵, der für meine Untersuchungsrahmen bedeutender ist, versucht Derrida einen „irreversiblen Einschnitt in die Situation der Literatur“¹²⁶ zu bestimmen, der durch die Möglichkeit einer absoluten, atomaren Katastrophe aufgetaucht wäre: die potentielle Vernichtung des gesamten Archivs und damit „aller symbolischen Kapazität“¹²⁷. Wesentlich ist, dass er Wahrheit und Zeit zusammen denkt, was bedeutet, dass Untergang und Apokalypse nicht stattfinden, weil sie immer schon stattgefunden haben, und zwar in der Rede selbst: „Ist die Stimme nicht immer die des letzten Menschen? Die Stimme oder die Sprache selbst, der Gesang oder Akzent der Sprache [langue] selbst?“¹²⁸ Er bezieht sich auf einen Text von Maurice Blanchot namens *Der letzte Mensch*¹²⁹, wenn er fragt, ob „die Stimme der Sprache nicht immer die des letzten Menschen“ sei.¹³⁰

Es lohnt sich, auf das philosophische Konzept des „letzten Menschen“, das in dieser Erzählung verhandelt wird, einen genaueren Blick zu werfen. Nicht zuletzt, um eventuelle

¹²⁰ Hansen-Löve, Aage A.: Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. In: Stierle/Warning S. 185

¹²¹ Ebd. S. 186

¹²² Wetzel S. 122

¹²³ Derrida 2000a S. 16

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Derrida, Jacques: *No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives)*. In: Derrida, Jacques: *Apokalypse*. Hg. Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 81-118. I. d. F. zit. als: Derrida 2000b

¹²⁶ Bahr, Hans-Dieter: *Eschatastrophe. Oder: Die letzte Wendung*. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 71. I. d. F. zit. als: Bahr

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Derrida 2000a S. 50

¹²⁹ Blanchot, Maurice: *Der letzte Mensch*. Aus dem Französischen von Jürg Laederach. Basel, Wien u. a.: Urs Engeler Editor 2005. Orig. *Le dernier homme*. I. d. F. zit. als: Blanchot

¹³⁰ Ebd.

Parallelen zu literarisch verhandelten Motiven wie das des „letzten Überlebenden“, aufzuzeigen.

3.3. „Der letzte Mensch“. Philosophische Konturen eines Begriffs

Der letzte Mensch von Maurice Blanchot bildet ab, wie ein Wesen ohne Schicksal und Wahrheit literarisch aussehen könnte.¹³¹ Interpretierbar ist der Blick des Erzählers, der auf eine einzige Person gerichtet ist, als einer auf ein Absolutum. Einige Stellen aus dem mit unzähligen Verweisen gespickten und metaphorisch zu betrachtenden Text sind im Kontext meiner Arbeit interessant: „Der Gedanke, der mir in jedem Augenblick erspart bleibt: er, der Letzte, könnte trotz allem nicht der Letzte sein.“¹³² Der letzte Mensch von Blanchot ist auch als Abspaltung des eigenen Ichs begreifbar: Menschsein ist in alle Richtungen verzweigbar.

Das erinnert in der Konzeption an Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*: Auch den Protagonisten Jonas befängt darin mit fortschreitender Handlung die Ahnung, dass er eventuell doch nicht der letzte Mensch auf Erden sein könnte. Er findet sein Gegenüber und seinen Widersacher schließlich als Teil seines Ichs, als Variante der eigenen Persönlichkeit.

Blanchots letzter Mensch verweist darüber hinaus auf wesentliche Elemente menschlicher Identität und auf die Tradierung von Geschichte: „Die beängstigendste Vorstellung: er kann nicht sterben, da er keine Zukunft hat. Eine Idee, von der ich alsbald erkannte, dass sie mich direkt betraf, dass ich dafür verantwortlich war [...]“¹³³ Auch dieses Zitat macht deutlich, dass dieser letzte Mensch auf das Thema „Menschheit“ und deren Geschichte verweist. Ihn quält eines am meisten: Der Eindruck, dass man in solch ernsthaftem Ausmaß bedroht sei, „daß nur noch ein Abwarten übrig bleibe.“¹³⁴ So stellt das Ich im Text dann auch die Frage: „Konnte man ihn sich selbst überlassen?“¹³⁵ Er, das ist niemand anderer als „der Mensch“ als Absolutum, der hier unter dem Begriff „letzter Mensch“ behandelt wird.

Auch Jean Paul hat eine Innenansicht eines „letzten Menschen“ gegeben, ohne jedoch diese Bezeichnung explizit zu gebrauchen. Er lässt den fiktiven Verfasser der *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* mit den verzweifelten Sätzen schließen:

Rund um mich eine weitere versteinerte Menschheit – In der finstern unbewohnten Stille glüht keine Liebe, keine Bewunderung, kein Gebet, keine Hoffnung, kein Ziel – Ich so ganz allein, nirgends ein

¹³¹ Vgl. Hanimann, Josef: Auch Gott braucht Zeugen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.03.2006, S. 50

¹³² Blanchot S. 18

¹³³ Ebd. S. 46

¹³⁴ Ebd. S. 65

¹³⁵ Ebd. S. 67

Pulsschlag, kein Leben, Nichts um mich und ohne mich Nichts als Nichts (...) – So komm’ ich aus der Ewigkeit, so geh ich in die Ewigkeit – Und wer hört die Klage und kennt mich jetzt? Ich. – Wer hört sie, und wer kennt mich nach der Ewigkeit. – Ich.¹³⁶

Das Motiv des fehlenden Adressaten postapokalyptischer Rede zeigt sich deutlich: der einzige Überlebende vergewissert sich seines Überlebens im Selbstgespräch.¹³⁷ Thomas Jöchler stellt in diesem Zusammenhang fest, dass im Gegenzug zur biblischen Apokalypse hier die Welt „zum Anderen des Menschen geschrumpft“ sei: „[...] sie wird zum Spiegelbild des Menschen und schaut ihn an. Zwei Körper existieren am Ende, der eine menschliche und der eine der einen Welt.“¹³⁸ Das wird auch für die spätere Motivanalyse meiner Arbeit relevant werden, wenn zu zeigen ist, wie sich Identitäten des scheinbar subjektlosen, postapokalyptischen Raums durch Abgrenzung und Spiegelfunktionen konstituieren.

Auch Friedrich Nietzsche nahm sich dem Topos an, wobei die Werke von Jean Paul ihm bekannt waren, so auch dessen Erzählung *Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht* (1801), woraus er laut Hendrik Birus den Namen der Gestalt des letzten Menschen entlehnte.¹³⁹ Der Jüngling unter den phantasierten „drei Propheten seiner Zeit“ hält darin zum Jahrhundertwechsel eine apokalyptische Rede, in der von einem „letzten Menschen“ die Rede ist, der von einem Berg herabschauen wird. Er schließt mit der Anrede:

Letzter Mensch, denke nicht nach über die lange Welt vor und nach dir; im Universum gibt’s kein Alter – die Ewigkeit ist jung – sinke in die Welle, wenn sie kommt, sie versiegt, nicht du!¹⁴⁰

Vielfach zitiert ist auch Nietzsches *Oedipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt* (1872/73). Sein Diskurs handelt häufig von letzten und ersten Dingen.¹⁴¹ Der Text beginnt mit den berühmten Worten:

Den letzten Philosophen nenne ich mich, denn ich bin der letzte Mensch. Niemand redet mit mir als ich selbst, und meine Stimme kommt wie die eines Sterbenden zu mir. Mit dir, geliebte Stimme, mit dir, dem letzten Erinnerungshauch alles Menschenglücks, lass mich nur eine Stunde noch verkehren, durch dich täusche ich mir die Einsamkeit hinweg und lüge mich in die Vielheit und Liebe hinein, denn mein Herz sträubt sich zu glauben, dass die Liebe todt sei, es erträgt den Schauer der einsamsten Einsamkeit nicht und zwingt mich zu reden, als ob ich Zwei wäre.¹⁴²

Der letzte Philosoph Oedipus ist ein Vorläufer des letzten Menschen, der mit dem Übermenschen und dem höheren Menschen ein Figurenensemble in *Also sprach Zarathustra*

¹³⁶ Zit. nach: Birus, Hendrik: Apokalypse der Apokalypsen. In: Stierle/Warning S. 39. I. d. F. zit. als: Birus

¹³⁷ Vgl. Jöchler S. 48

¹³⁸ Ebd. S. 49

¹³⁹ Vgl. Birus S. 38

¹⁴⁰ Paul, Jean, zit. nach: Birus S. 38-39

¹⁴¹ Vgl. Jöchler S. 46

¹⁴² Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe (KSA); Hg.: Giorgio Colli und Mazzino Montinari; München: dtv/de Gruyter 1988, KSA 7, S. 460 f.

bildet.¹⁴³ Im Gegensatz dazu stellt Zarathustra dann in seiner „Vorrede“ den letzten Menschen als das „Verächtlichste“ vor. Dieser ist dort nicht mehr im Sinne Jean Pauls der letzte, todgeweihte Vertreter der Spezies Mensch, sondern der, der am längsten lebt: sein Geschlecht ist „unaustilgbar, wie der Erdfloh“¹⁴⁴. Später wird der letzte Mensch mit dem höheren Menschen oder auch dem Einsiedler parallelisiert¹⁴⁵, wobei das Konzept des hohen Menschen meist mit der Verachtung alles Irdischen einhergeht.¹⁴⁶ In diesem Kontext kann auch Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* gelesen werden. Darin stellt der letzte Überlebende fest: „Und die Klugen, wenn sie konnten, gingen hin und wurden Einsiedler: die Weltgeschichte in nuce, ad usum Delphini.“¹⁴⁷

Dass Konzept einer besonderen Hauptfigur soll im Rahmen dieser Arbeit noch genauer beleuchtet werden. Damit im Zusammenhang steht die Frage, ob es sich um Auserwählte handelt und somit Begriffe wie „Schicksal“ oder „Vorhersehung“ auf den Plan treten.

3.4. Derrida und das postapokalyptische Zeitalter

Nicht nur die Stimme des letzten Menschen ist mächtig: Sprache und Diskursen wird im Zusammenhang mit der Konstruktion eines (post)apokalyptischen Zeitalters eine hohe Bedeutung zugeschrieben. Das Sprechen über und von einem bestimmten Zeitalter determiniert unser Denken, während auf der Ereignisebene vergleichsweise weniger passiert.¹⁴⁸ Die bloße Existenz einer Möglichkeit, symbolisiert im Konstrukt der „Bombe“, hat eine neue Epoche eingeleitet. Laut Dirk Vanderbeke stehen wir vor der paradoxen Situation, dass ein ganzes Zeitalter Namen und Begriffe in einem technischen Konstrukt findet, das im Gegensatz zur sonst bekannten Technik nicht für den Zweck verwendet wird, für den es entwickelt worden ist, und darin auch seine Räson sucht.¹⁴⁹ Dass wir in diesem Zeitalter leben können, gehe einzig darauf zurück, dass äußerlich betrachtet alles so geblieben ist, wie es war. Wenn wir nun von „konventionellen“ Kriegen als Gegenkategorie zum

¹⁴³ Ein Figurenarsenal, das den Weltuntergangsfantasien des frühen 19. Jahrhunderts entstammt.

¹⁴⁴ Zit. nach: Birus S. 40

¹⁴⁵ Einsamkeit entsteht dort, wo der Mensch keine Gleichgesinnten findet.

¹⁴⁶ Vgl. Birus S. 40

¹⁴⁷ Schmidt, Arno: *Schwarze Spiegel*. In: Ders.: *Leviathan und Schwarze Spiegel*. Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 41-141 (Erstausgabe Rowohlt 1951; Brand's Haide), S. 119. I. d. F. zit. als: SSp

¹⁴⁸ Vgl. Salewski, Michael: *Zur Dialektik der Bombe*. In: Ders. (Hg.): *Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute*. München: Beck 1995, S. 7

¹⁴⁹ Vgl. 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. I. d. F. zit. als: Vanderbeke

Atomkrieg sprechen, sei dies ein Zeichen dafür, dass das Konstrukt der Bombe die Bedeutung der Wörter verdreht hat – Sprache also zum Denken wird.¹⁵⁰

Hier schließt sich der Kreis zum eingangs postulierten Befund von Derrida: Die Apokalypse hat in unserem Bewusstsein (und damit auch im literarischen) schon längst statt gefunden. Wer bei ihm den apokalyptischen Ton annimmt, will etwas bedeuten: die Wahrheit, und er bezieht apokalyptische Strukturen auf die Stimme und die/den SprecherIn: „Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt, wird der Text apokalyptisch.“¹⁵¹ Entscheidend ist, dass es in dieser Theorie außer dem Zufall keine Chance mehr für ein Denken des Guten und des Bösen hinsichtlich einer Offenbarungsrede gibt. Bei Derrida trägt die Apokalypse, und es hat sie nie gegeben. Der Wahrheitsbegriff hat für die Gegenwart seine exklusive Geltung eingebüßt, und genau dies exemplifiziert Derrida im zweiten Essay *No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives)*:

Unser Zeitalter ist postapokalyptisch, insofern auch die atomare Apokalypse immer schon stattgefunden hat – in den Texten, den Medien, den Simulationszentren etc., die voll sind von ihrer sinnlich anschaulichen Präsenz.¹⁵²

Als reales Ereignis aber findet sie nicht statt, es gibt nur Wahrheiten als „Effekte des apokalyptischen Geschehens“¹⁵³ im Gegensatz zur Wahrheit (und auch über einen Atomkrieg kann man demnach nur sprechen oder schreiben, was den performativen Charakter dieser Theorie über Diskurse herausstreicht)¹⁵⁴. Als eigentliche Katastrophe wird dabei oft nicht das Eintreten einer erwarteten Apokalypse, sondern gerade ihr Nichteintreten, d. h. die Einsicht in das Hinauszögern einer entscheidenden Vision, gedeutet.

Das erinnert an den Geschichtsbegriff Walter Benjamins, der die Katastrophe zur Norm erklärt und in ihr den Begriff des Fortschrittes situiert. Er postuliert eine Dramaturgie der „Jetztzeit“, in der ein revolutionäres Ereignis inszenierbar wäre¹⁵⁵ und stellt diese dem Historizismus (dieser etabliert nur einen Kausalnexus von verschiedenen Geschichtsmomenten) gegenüber¹⁵⁶. Die Idee der Katastrophe wird darin als subversives Potential und bewegendes Moment gedeutet und birgt im Gegensatz zur rein linearen

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 7-8

¹⁵¹ Derrida 2000a S. 63

¹⁵² Wetzel S. 124

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Norris, Christopher: Versions of Apocalypse. In: Bull, Macolm (Hg.): Apocalypse theory and the ends of the world. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 241 u. 247

¹⁵⁵ Vgl. Scherpe S. 279

¹⁵⁶ Vgl. Gagnebin, Jean Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 100. I. d. F. zit. als: Gagnebin

Geschichtsschreibung¹⁵⁷, in welcher Geschichte als „Kette des Immergleichen, des immer Herrschenden“¹⁵⁸ erscheint, die Aussicht auf Erlösung.¹⁵⁹ Damit wird mit dem Katastrophischen als Ausnahmezustand¹⁶⁰ eine neue Dramatik (wieder)hergestellt, die der durch einen permanenten Schockzustand bewirkten Entdramatisierung entgegensteht. Eine Praxis, die auf Veränderung zielt: Im Rahmen der berühmten Thesen aus *Über den Begriff der Geschichte*¹⁶¹ wird dies durch den „Fortschritt als einer historischen Norm“ im Sinne einer erlösenden Geschichtsschreibung angedeutet und durch die Metapher eines Engels, der sein Antlitz der Vergangenheit zuwendet, symbolisiert.¹⁶² Eine Geschichte, die sich an das Gestern erinnert, ist dabei immer auch Gegenwart, und Benjamin fordert einen neuen Modus der Aneignung von Vergangenen.¹⁶³ Die Aufgabe des kritischen Historikers ist es, Brüche im Sinne einer „Gegen-Geschichte“ herbeizuführen.¹⁶⁴

Für Baudrillard hat, wie bereits angedeutet wurde, die Apokalypse geistig schon tausendmal stattgefunden, wobei wir davon auch nicht mehr berührt würden. Das geht soweit, dass die medialen Darstellungsformen die eigentliche Katastrophe darstellten, welche bereits eingetreten sei, weil ihre Vorstellung unmöglich sei.¹⁶⁵ Andere sprechen von einem „hausgemachten“ atomaren Weltuntergang, der damit zu einem ethischen Problem wird.¹⁶⁶ Dennoch ist anzumerken, dass wir trotz der Bilder, die wir von möglichen Katastrophen haben, dennoch überrascht sein können, wenn etwas zuvor Simuliertes schließlich eintritt. Wenn am 11. September 2001 im Zuge der Verfolgung der Berichterstattung bei vielen Hollywoodassoziationen aufkamen, so lag der Schockeffekt darin, dass nach einer Simulation von Zerstörung und Gewalt diese Untergangsbilder als Teil der Wirklichkeit begriffen werden

¹⁵⁷ Vgl. Jennings, Michael W.: Walter Benjamin and the Theory of Art History. In: Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin. 1892-1940. Bern u. a.: Peter Lang 1992, S. 83

¹⁵⁸ Schweppenhäuser, Hermann: Zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. In: Metz, Johann Baptist u. a. (Hg.): Geschichte denken. Münster: Lit 1999, S. 101

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 281

¹⁶⁰ Vgl. auch die VIII. These aus Benjamins *Über den Begriff der Geschichte*: „Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, dass der ‚Ausnahmezustand‘, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustandes vor Augen stehen;“. Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 697

¹⁶¹ Ebd. S. 691-704

¹⁶² Vgl. ebd. S. 679

¹⁶³ Greffrath, Krista R.: *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München: Wilhelm Fink 1981, S. 11

¹⁶⁴ Vgl. Gagnebin S. 107

¹⁶⁵ Vgl. Kamper 1985 S. 87

¹⁶⁶ 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. 119. I. d. F. zit. als: Dormeyer

mussten.¹⁶⁷ Vielleicht auch, weil der Simulation der Weltuntergänge oft wenig persönliche Relevanz zugeschrieben wurde: Die Endzeitstimmung ist politisch wirksam und verwendbar, sie beschäftigt viele Menschen im Hinblick auf eine Zukunft, aber sie bleibt oft oberflächlich und bewirkt keine Umkehr. Es wurde kritisiert, dass die Erwartbarkeit dieser Szenarien auch dazu bereit mache, schon vor dem befürchteten Kollaps vieles hinzunehmen.¹⁶⁸

Bezeichnend für die Denkweise Derridas ist, dass er die Eigenarten atomarer Bewaffnung mehr als jede bisherige Bewaffnung auf Kommunikations- und Informationsstrukturen zurückführt. Die Empfindung eines postapokalyptischen Zeitalters ist also auch ein textuelles Phänomen in dem Maße, in dem – bis zum Augenblick – ein Atomkrieg nicht stattgefunden habe.¹⁶⁹ Dieser ist ein Nicht-Ereignis, und die Explosion der amerikanischen Bomben von 1945 habe den klassischen Krieg beendet, nicht jedoch den Atomkrieg ausgelöst.

Derrida bezieht sich hier auf das Unbewusste, wobei nicht auszuschließen ist, dass dieses auf das Ereignis wartet oder es wünscht. Die Realität des Atomzeitalters und der Einbildung des Atomkrieges können eine Sache sein¹⁷⁰:

Die „Realität“, sagen wir die allgemeine Institution des Atomzeitalters, entsteht durch die Einbildung, die ausgeht von einem Ereignis, das niemals geschehen ist (außer im Phantasma, was nicht nichts ist, einem Ereignis, von dem man nur sprechen kann, einem Ereignis dessen Eintreten eine Erfindung der Menschen bleibt [...]).¹⁷¹

Er bekräftigt dies mit Sigmund Freud, der bereits 1897 postulierte, dass es keine Differenz zwischen der Realität und einer „affektgeladenen Fiktion im Unbewussten“ gibt.¹⁷² Das Ereignis ist also nicht unreal, da im Unbewussten keine Realitätszeichen vorhanden sind. Für die Untersuchung von Texten ist das insofern interessant, als dass der postapokalyptische Text die Eigenart besitzt, die Unterscheidung zwischen Realität und Phantasma aufzulösen.¹⁷³ Und reales Geschehen wäre von seinen medialen Simulationen nicht mehr zu unterscheiden, die Apokalypse würde demnach wiederholbar, nachvollziehbar und anschaulich.

Ähnlich argumentiert auch David Seed, wenn er postuliert, dass bestimmte literarische Genres einen Stellenwert einnehmen können, der dem von soziologischen oder strategischen

¹⁶⁷ Vgl. Preusser, Heinz-Peter: Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, S. 10-11. I. d. F. zit. als: Preusser

¹⁶⁸ Vgl. Moltmann S. 8

¹⁶⁹ Vgl. Derrida 2000b S. 91: Er bezieht sich hier auf einen totalen Atomkrieg, welcher als „Hypothese, oder, wen Sie lieber wollen, als Phantasma das Klima aller Diskurse und aller Strategien beherrscht.“

¹⁷⁰ Ebd. S. 92

¹⁷¹ Ebd. S. 93

¹⁷² Brief an Fließ vom 21.09.1897: „Dann drittens die sichere Einsicht, dass es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann.“ (In: Aus den Anfängen der Psychoanalyse, Frankfurt 1962, 187. A. d. Ü. zit. nach: Derrida 2000b S. 93)

¹⁷³ Vgl. Kniesche S. 55

Überlegungen ebenbürtig ist – eben weil schon das Wesen des Kalten Krieges rein spekulativ war:

For if nuclear war can only be approached speculatively, then literature – and particularly science fiction – can occupy a space equal to sociological, strategic and other modes of speculation.¹⁷⁴

3.5. Entdramatisierung und Re-Dramatisierung des Untergangs

Als zentraler Text im Hinblick auf die Untersuchung des literarischen Bewusstseins ist *Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs*¹⁷⁵ von Klaus Scherpe zu betrachten. Er stellt dieses in den postmodernen Kontext des Verlusts von Vergangenheit, welche schmerzhaft sei, aber auch entlastend.¹⁷⁶ Die Lust am Untergang ist für ihn aus Angst freigesetzt und auf unbewusste Triebkräfte der ästhetischen Faszination zurückzuführen.

Die Kernaussage von Scherpes Text ist, dass der Weltuntergang im Zeichen der Posthistoire kein Thema mehr ist – „zumindest kein dramatisches“.¹⁷⁷ Im Rahmen dieser Entdramatisierung scheint die Kraft der Apokalypse vorerst zu versiegen. Er nimmt Bezug auf Hans Magnus Enzensberger, der als „Randbemerkung zum Weltuntergang“ feststellt, dass die Endgültigkeit als eines der hauptsächlichen Attribute der Apokalypse und als einer der Gründe für ihre Anziehungskraft uns nicht beschieden ist.¹⁷⁸ Das Neuartige des jetzt bevorstehenden Weltuntergangs ist laut Scherpe, dass er „herstellbar geworden“¹⁷⁹ ist. Herstellbarkeit bedeutet hier auch Austauschbarkeit: Die Umweltkatastrophe und Phänomene wie die Gentechnologie sind ebenso geeignet, menschliches Leben zu vernichten. Die Katastrophe als solche ist die Herstellbarkeit der Katastrophe.¹⁸⁰

Auf Ebene der Erzählung bedeutet das, dass kein Raum mehr für die erzählerische Dramatisierung des Weltuntergangs anzunehmen ist. Und auch Scherpe nimmt Bezug auf Baudrillard, für den das wirkliche nukleare Ereignis niemals stattfinden wird, weil es eben schon stattgefunden hat.¹⁸¹ Er sieht aber letztlich doch eine Art Faszination bestehen bleiben,

¹⁷⁴ Seed, David: *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh: Routledge 1999, S. 4. I. d. F. zit. als: Seed

¹⁷⁵ Scherpe S. 270-301

¹⁷⁶ Ebd. S. 288

¹⁷⁷ Ebd. S. 270

¹⁷⁸ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Politische Brosamen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 225

¹⁷⁹ Scherpe S. 270

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Baudrillard, Jean: *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1983, S. 51. Bei Baudrillard ist das Nukleare auch als „die Apotheose der Simulation“ bezeichnet. Vgl. Baudrillard 1978, S. 51

nämlich dann, wenn die Abwesenheit des Ereignishaften von Realität total ist. Vielleicht wäre also nur eine „Verschiebung in der Grammatik des Weltuntergangs“ angesagt, bei dem „Realität in die Zeitdimension des Futur II verrückt wird.“¹⁸² („Es wird geschehen/gewesen sein“). Eine Tempusform, die bezeichnenderweise als Modus der Science Fiction gilt und der ein dynamisches Potential zugeschrieben wird, weshalb sie auch als symbolische Form interpretierbar ist.¹⁸³ So z. B. als „Grammatik eines eschatologischen Denkens, das alle Gegenwart vom Ende her bedenkt“¹⁸⁴ und davon ausgeht, dass sich unter dem Satz „Das wird’s gewesen sein!“ ein symbolischer Abgrund öffnet. Das Futur II symbolisiert also gewissermaßen ein katastrophisches Zeitgefühl.¹⁸⁵

Scherpe stellt nun ein neuartiges ästhetisches Bewusstsein zur Diskussion, welches er „Faszinotum der *Indifferenz*“¹⁸⁶ nennt:

Die Feststellung, dass die Endgültigkeit ihre Anziehungskraft verloren habe, dass der „große Knall“ jeglicher theatralischer Faszination entbehre, ist wohl nur als ästhetische Aussage zu rechtfertigen.¹⁸⁷

Auch die reale Bedrohung sei ohnehin stets lebendig. Während die Moderne ein „Faszinotum des Ausnahmezustandes“ propagiert habe, ist die ästhetische Imagination dieses anderen Zustands und seiner Explosivkraft nun scheinbar verloren gegangen. Scherpe fragt weiter, worin und warum sich „dennoch der Terrorismus, die Bedrohung und, nunmehr allumfassend, die atomare Abschreckung als Faszinotum“¹⁸⁸ erhält, wenn alles, was sich ereignet, von der Illusion geprägt ist, dass „wirklich“ etwas geschieht.¹⁸⁹

Während eine Entdramatisierung zu konstatieren ist, darf gleichzeitig eine Illusion noch gelten: jene der „’Intensivierung’ des katastrophischen Zustands“. Von einem Ereignis kann also eine Faszination der Intensivierung ausgehen und in den 80ern wird als „apocalypse now“ das plötzliche Ereignis des Vernichtungsschlags dem tödlichen Abwarten gegenüber sogar herbeigewünscht.¹⁹⁰ Das Spiel mit der Apokalypse gehört weiters unverzichtbar zum Erscheinungsbild der Postmoderne, ist also als Symptom aufzufassen. Es dominiere zwar die „Entdramatisierung des Untergangs“, dennoch kündigt sich eine „Redramatisierung“¹⁹¹ an.

¹⁸² Vgl. Scherpe S. 271

¹⁸³ Bexte, Peter: Das Futur II als symbolische Form. Erinnerungen aus der Zukunft von Jean Paul, Friedrich Nietzsche, Herbert G. Wells, Egon Friedell. In: Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Germanistentag 1992, Berlin. Hg. von Thomas Gey im Auftrag des Deutschen Germanistenverbandes, Fachgruppe der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer. Berlin 1993, S. 705

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd. S. 707

¹⁸⁶ Scherpe. S. 272

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 273

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 274-275

¹⁹¹ Ebd.

Scherpe verknüpft Ernst Jüngers Theorie der medialen Übertragbarkeit mit Baudrillards Simulationstheorie: Das Ereignis kann beliebig oft wiederholt werden. Wirklichkeit wird stilisiert, und im „plötzlichen Einbruch des Grauens und der Gewalt in die Normalität der ereignislosen Abläufe“¹⁹² eskaliert diese noch einmal zum Ereignis. Das referiert wieder auf Walter Benjamin, der die Katastrophe zur Norm der Geschichte erklärt. Dieser glaubt aber nicht an ein „es wird geschehen“, noch an eine Entdramatisierung des „es ist schon immer geschehen“, sondern an eine Geschichtsdramaturgie der „Jetztzeit“, mit der die „Diskontinuität in der Kontinuität als revolutionäres Ereignis inszenierbar wäre.“¹⁹³ Bei Benjamin wird, wie bereits erwähnt wurde, die Idee der Katastrophe als „subversives Potential, als bewegendes Moment der Geschichte“¹⁹⁴ gedacht.

Eine Literatur wie die von Kafka kann laut Scherpe ebenfalls als Ausnahmezustand gesehen werden, in der das Katastrophische keinen Impuls der Veränderung mehr freisetzt.¹⁹⁵ Inwieweit das bei den untersuchten Texten dieser Arbeit der Fall ist, wird sich zeigen. Ich gehe davon aus, dass sich in den Romanen dennoch Veränderungsimpulse freisetzen, die auf den Einbruch einer Katastrophe zurückgeführt werden können und sich dieses Potential der Veränderung auf die Figurenebene verschiebt.

Es bleibt also festzuhalten, dass Mitte der 80er eine Konstellation der Dramatisierung bzw. Entdramatisierung des Untergangs das aktuelle Denken um apokalyptisches Bewusstsein beherrscht. Die Vorstellung des Katastrophischen in Permanenz ist aber ebenso präsent, wobei beide Konstellationen „vielleicht sogar reflexiv aufeinander bezogen“¹⁹⁶ sind. Und während einige TheoretikerInnen für eine „scheinbare Entdramatisierung“ stehen, sind andere der „Re-Dramatisierung der Apokalypse“ zuzuordnen.¹⁹⁷

Zu dem Befund einer Entdramatisierung kommt auch Peter Sloterdijk, der sich die Frage stellt, wie viel Katastrophe der Mensch braucht.¹⁹⁸ Für ihn zeichnet sich das heutige Alternativbewusstsein durch etwas aus, was man als „empirisches Verhältnis zur Katastrophe“¹⁹⁹ bezeichnen könnte. Das Katastrophale ist damit zu einer Kategorie geworden, die nicht mehr zur Vision, sondern zur Wahrnehmung gehört. Und sie hat ihren Ort mehr in

¹⁹² Ebd. S. 277

¹⁹³ Ebd. S. 279

¹⁹⁴ Ebd. S. 280

¹⁹⁵ Ebd. S. 281

¹⁹⁶ Ebd. S. 291

¹⁹⁷ Scherpe sieht hier beispielsweise Peter Sloterdijk in der ersten, Ulrich Horstmann in der zweiten Tradition.

¹⁹⁸ Vgl. Sloterdijk, Peter: Das Andere am Anderen. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 94-125

¹⁹⁹ Ebd. S. 97

Tagesnachrichten und Protokollen als in apokalyptischen Texten,²⁰⁰ wobei der „apokalyptische Alarm“ keinen „religiösen Seelensturm“²⁰¹ mehr voraussetzt. Die eigentliche Katastrophe besteht für ihn in einer „globalen Katastrophenkompetenz“ im Sinne einer „objektiven Panik“:

Tatsächlich ist es unvorstellbar geworden, dass es je wieder eine Situation auf dem Planeten geben könnte, in der die Menschheit selbstvernichtungsunfähig wäre.²⁰²

Literarische Erscheinungsformen sind Ausprägungen und Ergebnisse dieses Befundes. Für Derrida hat die Literatur sogar „schon immer zur atomaren Epoche gehört, selbst wenn sie darüber nicht ‚ernsthaft‘ spricht“²⁰³.

Wenn also das Phänomen des Untergangs der Menschheit immer nur in der medialen Phantasie, in den Simulationszentren und Texten stattfindet bzw. dort schon stattgefunden hat, dann ist unser Zeitalter ein postapokalyptisches. Es stellt sich die Frage, wie und in welchen Diskursen das Denken über einen dezidiert nicht empirischen Sachverhalt ausgedrückt wird. Welche Weltentwürfe werden propagiert und in welchem Verhältnis stehen diese zu bestehenden Ideologmen? Auch Hans Krah fragt nach den Sinngebungsmodellen und Lösungen, die auf derartige Problemkonstellationen reagieren.²⁰⁴

Dass die Konzentration auf ein simuliertes Ende kein rein deutsches Phänomen ist, zeigt ein Blick über den Atlantik: Für James Berger, der sich mit der kulturellen Funktion eines Konzepts vom Ende beschäftigt, ist die Postapokalypse schon durch die Aussage „after the end“ ein Oxymoron: „Before the beginning and after the end, there can only be nothing“.²⁰⁵ Er konstatiert einen „sense of post-apocalypse“²⁰⁶, auf den sich Religion und Modernismus verlagern. Derartige Konzepte sind aber nicht einzigartig für das Ende des 20. Jahrhunderts, sondern seit Jahrzehnten fixe Bestandteile der amerikanischen Kultur. Für den Autor lassen sich postapokalyptische Scheinbilder („post-apocalyptic simulacra“²⁰⁷) in der deutschen Kultur im Zusammenhang mit einer historischen Amnesie ausmachen. Er nennt das Beispiel wiedererrichteter deutscher Städte, deren Erscheinungsbild leugne, dass die Jahre 1933 – 1945

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd. S. 108

²⁰³ Derrida 2000b S. 106

²⁰⁴ Vgl. Krah S. 7

²⁰⁵ Vgl. Berger, James: After the End. Representations of Post-Apocalypse. Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S. XI. Online unter:
http://books.google.at/books?id=9rIZatNxaSkC&dq=After+the+end:+Representations+of+post-apocalypse.&pg=PP1&ots=xb9GhguPR5&sig=NE0gY6clr9rgvDRxzhDJKG_rK8&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPR9,M1 (29.10.2008)

²⁰⁶ Ebd. S. XIII

²⁰⁷ Ebd. S. 20

stattgefunden haben. Dass der Terminus der Postapokalypse hier explizit auf den Zweiten Weltkrieg angewendet wird und folglich „Post“ als Begriffsbestandteil schon alleine durch gravierende politische bzw. historische Ereignisse legitimiert wird, ist kein singuläres Symptom. In rhetorischer Hinsicht werden nationale Traumata als psychoanalytischer Begriff für Apokalypse oft mit dieser gleichgesetzt, was die historische Einzigartigkeit der Geschehnisse unterstreichen soll.²⁰⁸ Die Sprache der Postapokalypse bedeutet dann, das Unsagbare auszusprechen.

Zusammenfassend lassen sich einige Merkmale und Symptome postapokalyptischer Diskurse und Darstellungen feststellen, die als kultureller Referenzrahmen literarischer Veröffentlichungen gelten können.

- Die für die Apokalypse charakteristische doppelte Wirklichkeitsaussage trifft nicht mehr zu. Damit fällt auch der Anspruch auf Wahrheit: Enthüllungen oder Offenbarungen werden damit obsolet. Dass in einigen der untersuchten Texte auch die Ursache der Katastrophe nicht mehr enthüllt wird, könnte ebenfalls im Kontext der kultierten Apokalypse betrachtet werden. Die neue Qualität von Untergangsvisionen besteht darin, dass diese jede Erwartung einer wie auch immer verstandenen „Erlösung“ fallen gelassen haben.²⁰⁹
- Die Wirkung der Apokalypse besteht nicht in ihrem realen Stattfinden, sondern in den Diskursen, die darüber geführt werden. In diesem Sinne ist der Untergang schon lange eingetreten: in den Simulationszentren und Texten, wobei dieser Diskurs auch instrumentalisiert werden kann und reales Geschehen von dieser Nachahmung nicht unterscheidbar wäre. Realitätsabbildung und Authentizität verlieren hingegen an Bedeutung. Eine Begrifflichkeit der Postapokalypse ist auch angesichts der Wiederholbarkeit und Pluralität der Untergänge angemessen.
- Der Weltuntergang ist in Zeiten der Posthistorie kein dramatisches Thema mehr und seiner Einzigartigkeit und Endgültigkeit beraubt²¹⁰. Gleichzeitig ist eine Illusion der Intensivierung eines katastrophischen Zustandes festzustellen, die die permanente Faszination der Thematik aufrecht hält.

²⁰⁸ Thomas Kniesche stellt in seiner Untersuchung zu *Die Rättin* von Günter Grass den Terminus u. a. in diesen historischen Kontext.

²⁰⁹ Vgl. Jablowska (Hg.): *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 6

²¹⁰ Vgl. Bost, Harald: *Apokalypse und Weltschmerz*. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 204

4. Postapokalyptische Narrative – Merkmale einer Textsorte

Der folgende Abschnitt versteht sich als Bestimmungsversuch einer Textsorte, deren konstituierende Merkmale verdeutlicht werden sollen. Nach Ausarbeitung dieser Spezifika, die auch den gewählten Textrahmen abstecken, folgt ein kurzer Blick auf gattungsspezifische Zusammenhänge, in denen diese Narrative gehäuft zu finden sind und an die sie definitorisch und inhaltlich angrenzen.

Für den apokalyptischen Text sind in der Forschung bereits vielfach bestimmte Merkmale herausgearbeitet (von der Enthüllung einer Wahrheit bis zum Zerfall der Masse oder der Instabilität des apokalyptischen Geschehens²¹¹), popkulturell umgewandelt bzw. auf Implikationen unseres (technischen) Zeitalters angewandt²¹² worden. Karin Harrasser verweist in Ihrem Text zu apokalyptischen Narrativen im Zeitalter der Television darauf, dass die derzeitige Dynamik auf eine neue Umschreibung des alten Skripts hindeute. Diese These soll im folgenden Abschnitt verfolgt werden.

4.1. Veränderungen der Weltordnung und Figurenmerkmale

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass eine für unsere Zeit konstitutive postapokalyptische Rhetorik bestimmte Merkmale bedingen muss. Das Oxymoron der Apokalypse gilt dabei nach wie vor: Die Katastrophe wird als Norm gesetzt, um die Entstehung einer neuen Welt zu begünstigen bzw. zu initiieren, verändert sich jedoch in seiner postapokalyptischen Variante beträchtlich: Während das Katastrophale immer noch als die Regel angesetzt wird, führt diese Konstellation jedoch nicht mehr zur Entstehung einer neuen Welt oder Ordnung: Die Doppelstruktur der Apokalypse hat ihre Gültigkeit verloren. Als Teil des apokalyptischen Narrativs kann die Enthüllung einer Wahrheit angesehen werden, die durch eine Entladung zu Beginn eingeleitet wird. Dieser Ausbruch ist auch in der Postapokalypse noch vorhanden, jedoch führt er den Text fort bis zu dessen Ende: Dass vergeblich auf eine Auflösung gewartet wird, kann als konstitutives Merkmal eines postapokalyptischen Programms betrachtet werden. Zwar legt das Ereignis die Welt danach fest, indem es wesentliche, lebensbestimmende Veränderungen herbeiführt, initiiert aber –

²¹¹ Vgl. z. B. <http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/cultural/mediengeschichten/baukasten03.php> (15.11.2008)

²¹² Harrasser, Karin: Als die Fabel zur Welt wurde. Apokalyptische Narrative im Zeitalter der Television. In: Sinn-Haft Nr. 11. Online unter: http://www.sinn-haft.at/nr_11/nr11_harrasser_joechler_apokalypse.html (15.11.2008). I. d. F. zit. als: Harrasser

ganz im Sinne des Wegfalls des zyklischen Charakters, der bei apokalyptischen Narrativen noch vorherrschend war – nicht mehr den Anbruch einer neuen Weltordnung. Wenn, dann spielen sich wesentliche Veränderungen nicht global, sondern im Innenraum der ProtagonistInnen selbst ab. Wenn also Dietmar Kamper in „Zwischen Simulation und Negentropie“ beschreibt, dass die Apokalypse „Aufschub zur besseren Erkenntnis“²¹³ sei, so verändert sich dies im postapokalyptischen Narrativ auf zweierlei: Erkenntnis selbst wird einerseits abgeschwächt, da sie keine neue Existenz mehr bewirkt, andererseits wird diese in das Individuum selbst verlagert.

Dabei wird deutlich, wie sich die für die Apokalypse charakteristische Bewegung umkehrt: Im Gegensatz zum Anbruch einer neuen Ordnung wird das Ende gerade dadurch markiert, dass ein gegebener „Weltzustand“ über das Ende der Erzählung hinaus andauert. Die ProtagonistInnen gehen oft sogar in diese Ordnung ein, sind ihr also untergeordnet. Der Kreisbewegung apokalyptischer Narrative steht in der Postapokalypse eher ein Auflösungsprozess gegenüber, der das Fortbestehen einer gegebenen Konstitution anzeigt.²¹⁴ Letztendlich könnte man auch behaupten, dass sich zwar das Moment der Erkenntnis nach wie vor in den Untergang verlagert (diese zwei Parameter also nach wie vor einander bedingen²¹⁵), dieses aber oft den narrativen Endpunkt markiert. Erkenntnis und Untergang müssen sich also zeitlich nicht ausschließen, und gerade erstere wird oft mit der Nichtigkeit des eigenen Selbst gegenüber der nach wie vor bestehenden Ordnung markiert oder angedeutet. Es wird an den ausgesuchten Romanen noch zu zeigen sein, wie diese Endpunkte ausfallen, welche Rolle die einzelnen Motive dabei spielen und wie dieser „Auflösungsprozess“ zu verstehen ist. Das korrespondiert damit, dass sich die Figuren postapokalyptischer Szenarien letztlich in ihr Schicksal fügen und über das Fortbestehen der Erde nach deren Ableben sinnieren.²¹⁶

Die Funktion postapokalyptischer Narrative für die Literaturwissenschaft liegt in der Bündelung von Motiven und der Konstitution eines Genres quer durch die einzelnen Gattungen. Letztendlich können aus den aufgezeigten Tendenzen auch Rückschlüsse auf diachrone Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung gezogen werden.

²¹³ Kamper, Dietmar: Zwischen Simulation und Negentropie. Das Schicksal des Individuums im Rückblick auf das Ende der Welt. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990, S. 139. I. d. F. zit. als: Kamper 1990

²¹⁴ Ein Befund, der mit der von Krah definierten „kontinuierliche Endzeit“ in Verbindung steht.

²¹⁵ Vgl. Wetzel S. 121

²¹⁶ *Earth Abides* zeigt diesen Fokus schon im Titel an.

Einige Merkmale sind natürlich auch für beide Erzählformen relevant, beispielsweise der versteckte Bezug auf die Ursprungsapokalypse, der sich u. a. in Kommentaren oder Andeutungen ausdrücken kann. Gerade mit Einbruch der Katastrophe wird oft ein „Lichtsignal“ beschrieben, das wiederum auf die Offenbarung des Johannes und der darin dargestellten Ereignisse verweist.²¹⁷ Reste der ursprünglichen Lichtgeschichte sind auch dann vorhanden, wenn Anton L. in *Großes Solo für Anton* ein „auffallend heller Schein“ irritiert, sie sind jedoch aus ihrem ursprünglichen Bezugsrahmen herausgehoben, obwohl sie nach wie vor der Mystifizierung des Ereignisses dienen:

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.²¹⁸

Es ist also relevant, wie narrative Merkmale einerseits bestimmte Erzählformen konstituieren und sich andererseits auch mit diesen verändern.

Hans Krah verweist darauf, dass sich schon für das zugrunde gelegte Modell des Einschnitts durch eine globale Katastrophe eine inhärente Narrativität ergebe.²¹⁹ Diese wird dabei auf verschiedenen Ebenen der Erzählung angewendet, z. B. Erzähltechniken, Historie, kommunikativer Akt der Erzählung etc.²²⁰ Im Hinblick auf die Relevanz narrativer Strukturen stellt er fest, dass sich diese „zumeist als semantisch/ideologisch funktionalisiert erweisen lassen“²²¹. Unter ideologisch versteht er hier Texte²²², die in „ihrer jeweils dargestellten Welt“ zugleich ein Wert- und Normensystem präsentieren. Dieses setzt sich, vereinfacht gesagt, aus dem Zusammenspiel von Werten, entwerteten Werten und Verhaltensregulativen, die diese begründen, zusammen. Die Narration kann nun, bezogen auf den Gegenstand der globalen Katastrophe, auch Ort der Verhandlung von Werten sein und ist in unterschiedlichem Maße „mit Sinn korreliert“²²³. Als narrative Programme in Bezug auf eine kontinuierliche Endzeit nenn Krah nun das Überleben eines Einzelnen („Suche“) sowie die „Merkmalsveränderung“²²⁴ des/der Protagonisten/in. Gerade weil die dargestellten Welten als geschlossene Räume erscheinen, die einen ideologischen Totalitätsanspruch erheben, sei zu diesem Innen kein Außen denkbar:

²¹⁷ Vgl. I Henoch, zit. nach: Cohn S. 275

²¹⁸ GSfA S. 9

²¹⁹ Vgl. Krah S. 10

²²⁰ Vgl. ebd. – Krah orientiert sich an der Erzähltheorie nach Genette

²²¹ Ebd.

²²² Den Textbegriff dehnt Krah hier auch auf den Bereich Film aus.

²²³ Ebd. S. 11

²²⁴ Ebd. S. 130

Die Ereignisinitiierung funktioniert nur nach Lotmans Modell der Merkmalsveränderung. Ein Element des Innenraums, der zunächst mehr oder weniger „linientreue“, nicht abweichende Protagonist, verliert sein konstitutives Merkmal, das ihn an diesen Raum bindet; er selbst steht damit im Widerspruch zum System selbst. Dieser Konflikt ist es, den die Filme als Plot inszenieren.²²⁵

Im postapokalyptischen Narrativ wirkt das Ereignis zwar einer Veränderung der ProtagonistInnen entgegen, jedoch ist der Befund, dass diese im Widerspruch zum System stehen, nur bedingt anwendbar, wenn es sich um eine/n einzige/n Überlebende/n handelt. Letztendlich besteht aber auch dann die Möglichkeit, eine Figur abseits deren Status in der Gesellschaft und im Hinblick auf eigene Identitätsentwürfe, zu verändern.

Der Ausgangszustand, in dem dann etwas Abweichendes und damit Erzählenswertes passiert, bestimmt eine neue Ordnung, die sich nach dem davon abweichenden Ereignis jedoch nicht mehr entscheidend verändert. Der von der Diegesis organisierte Weltüberbau ist also von der Ereignisstruktur weniger betroffen, wenn das narrative Programm des „Überlebens des ausgezeichneten Einzelnen“²²⁶ auf den Plan tritt. Inwieweit diese Figuren als ausgezeichnet bezeichnet werden können bzw. durch welche Merkmale sie sich vom Entwurf eines Durchschnittsmenschen unter Umständen abheben könnten, wird in Kapitel 8.2. noch thematisiert.

Dass narrative Programme des Handlungsverlaufes im Filmbereich stärker zu tragen kommen als in der Literatur (dort fehlt ein normierender Rahmen des Genres, es werden eher Motive betont und in ihrer ideologischen Relevanz verhandelt), wo weniger auf fertige Versatzstücke zurückgegriffen wird, versucht Krah als zentralen Unterschied zwischen Literatur und Film anzusetzen.²²⁷ Während die literarische Verhandlung der Katastrophe diskursive Grundlagen bereit stelle und Leitdifferenzen ausprägen, würden diese im Film dann angewendet oder aber Film durch Literatur kommentiert²²⁸.

Dies steht im Gegensatz zu dem Befund, dass auch in postapokalyptischen Romanen einige Elemente den Gesamtverlauf zu organisieren scheinen und in dieser Hinsicht wenige Variationen zu beobachten sind. Es scheint, als motiviere das Motiv „Letzter Mensch“ doch geregelte Verlaufsstrukturen, beispielsweise wenn man die Reaktionen der Hauptfiguren auf das Verschwinden der Menschheit betrachtet: Diese suchen zuerst nach möglichen, im Rahmen der bisherigen Weltordnung anzusiedelnden Lösungen, bevor sie sich mit Überlebensstrategien befassen und sich der Fokus auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit verschiebt. Mögliche Parallelen, die sich hinsichtlich der Motive Mobilität,

²²⁵ Er bezieht sich auf *Fahrenheit 451*, worin ein Bücherverbrenner sich zum Leser wandelt.

²²⁶ Krah S. 210

²²⁷ Vgl. ebd. S. 394-395

²²⁸ Ebd. S. 395

Konstitution und Auflösung des Ichs oder Schriftlichkeit herauskristallisieren lassen, werden in Kapitel 8 aufgezeigt.

4.2. Intertextualität

Als weiteres Merkmal postapokalyptischer Texte kann das der Intertextualität veranschlagt werden²²⁹. Gemäß postmoderner Ansätze geht es dabei nicht nur um explizite Zitate, sondern ein Moment der Nachträglichkeit und intertextuellen Verfasstheit, das schon bei der Versprachlichung angelegt ist. Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang von dem Imaginären als ein „Bibliotheksphänomen“. Während mit Bibliothek eine bestimmte historische Ordnung des Sprechens gemeint ist,²³⁰ sind Texte durch ein Phänomen der Vielstimmigkeit gekennzeichnet und als Fragmente eines unendlichen Textes anzusehen.²³¹:

Das Imaginäre konstituiert sich nicht mehr im Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren; es dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus, im Spielraum des Noch-einmal-Gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte. Es ist ein Bibliotheksphänomen.²³²

Das bedeutet, dass auch die für diese Arbeit ausgewählten Romane sich in eine literarische Tradition einschreiben und mit dieser arbeiten, sie transformieren und weiterentwickeln. An den gezeigten Motiven dürften diese Varianten besonders deutlich werden. Text wird dabei als ein Raum gesehen, welcher immer schon auf andere Texte verweist.

Auch bei Julia Kristeva ist jedes Bedeutungselement bereits als Replik auf unendlich viele andere Einheiten zu verstehen.²³³ Im Rahmen ihrer Intertextualitätstheorie²³⁴ kommt es zu einem Paradigmenwechsel²³⁵: Ein Text stellt nicht mehr ein in sich geschlossenes Ganzes dar, und die Werkimmanenz als solche wird radikal in Frage gestellt.²³⁶ Der Ansatz will die Verwobenheit von Literatur und Gesellschaft sichtbar machen²³⁷ und Intertextualität als

²²⁹ Vgl. Kniesche S. 57

²³⁰ Klawitter, Arne: Die „fiebrige Bibliothek“. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2003, S. 125ff. Der Begriff der Bibliothek ist bei Foucault eine Denkfigur, indem sich das Sagbare als Archiv manifestiert, ein „System der Sagbarkeit literarischer Aussagen in der Moderne“.

²³¹ Vgl. ebd. S. 127

²³² Foucault, Michel: Un „fantastique“ de bibliothèque (Original 1966). In: Ders.: Schriften zur Literatur. Übers. Von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 160

²³³ Vgl. Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 100.

I. d. F. zit. als: Bossinade

²³⁴ Vgl. Bossinade S. 99. Diese fußt auf dem Prinzip der Dialogizität von Michael Bachtin. Später spricht Kristeva von „Transposition“.

²³⁵ Kristeva führt den Begriff der Intertextualität 1967 ein.

²³⁶ Vgl. Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg: Brigitte Narr 1993, S. 12. I. d. F. zit. als: Holthuis

²³⁷ Vgl. Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien: Passagen 2007, S. 44

genuine Eigenschaft von Texten festlegen. Diese sind als „transsemiotisches Universum“²³⁸ bzw. als Konglomerat aller Sinnsysteme und kulturellen Codes zu sehen²³⁹ und können nur mehr im Prozess der potentiell unendlichen Transformation und Permutation gedacht werden. In diesem Sinne sind die endlosen Enden postapokalyptischer Darstellungsformen im Schnittpunkt gesellschaftlicher Tendenzen und vieler weiterer Einflussgrößen zu verorten. Dabei geht die Referentialität des Textes über das reine Zitieren hinaus, obwohl textanalytische Ansätze meist weiterhin mit einem restriktiverem Textbegriff operieren.²⁴⁰ Darüber hinaus lässt sich Intertextualität auch als eine spezifische Strategie im Text verorten. Hier geht es um die Frage nach Initial- oder Prätexten, wobei die Zuordnung von Referenztexten immer nur vorläufig sein kann. Literatur kann als Gedächtnis begriffen werden, das auf einer Resemiotisierung von Zeichen basiert: Elemente überlieferter Texte mit Bedeutung werden wieder aufgeladen.²⁴¹

Auch die Traditionslinien postapokalyptischer Texte und Motive weisen über die reine Zitathaftigkeit hinaus auf kulturelle Codes und Referenzen, die von der Bibel bis zu den Filmen der 80er Jahre reichen. Deren Lektüre kann ebenfalls mehr oder weniger bewusst aus dem Bestand bereits verarbeiteter Texte schöpfen.²⁴² Dass Autoren sich hier von LeserInnen unterscheiden, postuliert Harold Bloom mit seiner Theorie der „Einflussangst“²⁴³ 1963. Demnach wäre die ganze Weltliteratur ein Drama bitterer Auseinandersetzung der Späteren mit den Vorläufern rund um das Denken, dass nur der- oder diejenige, der/die prioritär war, in der Literaturgeschichte eine Rolle spielt. Fruchtvoller poetischer Einfluss vollziehe sich immer durch die Fehllektüre der früheren DichterInnen bzw. durch einen Akt der kreativen Korrektur. Ohne diesen „absichtsvollen Revisionismus“ könne die moderne Dichtung nicht bestehen.²⁴⁴

Die AutorInnen der ausgesuchten Romane belegen, dass diese Einflussangst nicht unbegründet ist. Schon beim blinden Motiv des Anrufers aus dem Nichts²⁴⁵, das in sehr vielen Texten vorkommt, zeigen sich mehr oder weniger bewusst gesetzte Parallelen zu den

²³⁸ Vgl. Holthuis S. 14

²³⁹ Vgl. ebd.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 16

²⁴¹ Vgl. Erll, Astrid und Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003, S. 4

²⁴² Vgl. Holthuis S. 20 zur produktionsästhetischen Sicht der Dinge

²⁴³ Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford: University Press 1973. I. d. F. zit. als: Bloom

²⁴⁴ Ebd. S. 30

²⁴⁵ Z. B. in *I am Legend*, *The Omega Man*, *Die Arbeit der Nacht*, *Dissipatio humani generis* oder *Die Einsamkeit* Vgl. auch den Titel der Rezension: o. V.: Telefone klingeln noch. Ein Mensch allein auf der Erde. In: Neue Osnabrücker Zeitung, 18.07.1991. o. S. (Literaturseite)

Vortexten, die die Ursprünglichkeit der Idee anzweifeln lassen. Das Motiv zeigt an, dass die äußere Kommunikation lahmgelegt und durch die Innenschau des letzten Menschen ersetzt ist.²⁴⁶ Dass derartige Konzepte nicht neu sind, wird in den Rezensionen auch durch Verweise auf andere Texte bestätigt²⁴⁷. Die AutorInnen grenzen sich teilweise selbst von ihren Vorlagen ab (so erwähnt Jürgen Domian, dass er den Roman von Marlen Haushofer nicht kannte²⁴⁸) oder zitieren sie – explizit z. B. Thomas Glavinic, der in *Die Arbeit der Nacht* ein offenes Zitat einbaute²⁴⁹, nachdem er in Korrespondenz mit Herbert Rosendorfer stand.

In einem Interview mit dem *Standard* sagt der Autor:

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.²⁵⁰

In Gudio Morsellis Roman findet sich ein expliziter Verweis auf die titelgebende Schrift von Iamblichos (*Dissipatio humani generis*)²⁵¹, in der durch ein plötzliches Wunder alle Menschen in ein nicht wahrnehmbares Gas verwandelt werden. Daneben bezieht er sich auf die Vorlage des *Robinson Crusoe*, wenn er feststellt, dass er die Tage nach dem Ereignis auf einem Kalender anstreichen hätte sollen,²⁵² ein Motiv, das auch in *Großes Solo für Anton* zitiert wird.²⁵³ Und in *Schwarze Spiegel* beginnt der zweite Teil mit einem Brief an den Professor für Literatur und Autor George R. Stewart²⁵⁴, indem das Ich auf dessen Werk *Man, an autobiography* (1946) antwortet.²⁵⁵

4.3. Postapokalyptische Narrative und Zeitkritik

Eine grundlegende Abgrenzung möchte ich im Hinblick auf die Betrachtung der Postapokalypse als Geisteshaltung vornehmen. In gewisser Weise kann man natürlich

²⁴⁶ Im Gegensatz zur Lahmlegung der Kommunikationskanäle funktioniert die Stromversorgung aber meistens.

²⁴⁷ Bei *Die Arbeit der Nacht* sind es insbesondere *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton*, auf die referiert wird.

²⁴⁸ Vgl. Göttner, Christian: Jürgen Domian: „Ich weiß nie, was auf mich zukommt“. In: Neue Braunschweiger, Nr. 18, 30.04.2008, S. 2. Online unter:

[http://www.neue-braunschweiger.de/Ausgabenarchiv_2008/\(02.12.2008\)](http://www.neue-braunschweiger.de/Ausgabenarchiv_2008/(02.12.2008))

²⁴⁹ „Das Wahre weiß seinen Wert aus sich heraus. (Herbert Rosendorfer)“. Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München/Wien: Carl Hanser 2006, S. 120. I. d. F. zit. als: Adn

²⁵⁰ „Ich schlafe selten ohne Licht“. Interview von Sebastian Fasthuber mit Thomas Glavinic. Online unter: <http://derstandard.at/?url=/?id=2551627> (6.12.2008). Rosendorfer beruhigt Glavinic in einem Brief und teilt ihm mit, dass er auch nicht der Erste an diesem Thema gewesen sei.

²⁵¹ Vgl. Morselli, Guido: *Dissipatio humanis generis oder Die Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (Original 1977), S. 83. I. d. F. zit. als: Dhg

²⁵² Vgl. ebd. S. 96. Der Protagonist hilft sich schlussendlich mit dem „Zeitkäse“ ab, indem er den Finger in Schimmel taucht.

²⁵³ vgl. GSfA S. 56

²⁵⁴ Stewart, George R.: *Earth Abides*. London: Orion 1999 (Original 1959)

²⁵⁵ Vgl. SSp S. 96ff

Apokalyptik und Postapokalyptik auf alles beziehen, auch gibt es eine gewisse Tendenz, einzelne Elemente und deren Untergang auf eine globale Bedrohung auszuweiten: Man denke z. B. an die Vision von Neil Postman vom Verschwinden der Kindheit, die als Teilapokalypse gedeutet worden ist.²⁵⁶ Darum soll es in dieser Eingrenzung nicht gehen: Ich betrachte postapokalyptische Romane gezielt unter dem Aspekt einer Zeit „nach der Menschheit“ (innerhalb der bisher geltenden Rahmenbedingungen und dem Verständnis von „Menschlichkeit“, das auch bei LeserInnen anzunehmen ist). Diese Zeit wird für die Überlebenden als Weltende begreiflich, so wie es Dietmar Kamper formuliert: „Das Ende der Welt ist das Ende des Menschen soweit er ein Selbst ist.“²⁵⁷ Die Gesellschaften postapokalyptischer Szenarien sind dabei nicht mit bekannten Ordnungen und dem bisherigen Selbstverständnis der Figuren gleichzusetzen. Die Nähe zum Terminus „Endzeitliteratur“ wird hier offensichtlich.

Als weiteres wesentliches Merkmal kann die Öffnung eines Handlungsraumes gelten, wobei der Großteil des Geschehens nach einer initiativen Katastrophe passiert. (Diese kann entweder aktuell eintreten, oder, wie bei *Schwarze Spiegel*, in der textuellen Vergangenheit liegen.²⁵⁸) Das Ende der Handlung öffnet im Gegenteil dazu selten neue semantische Überlebensräume, die Zerstörung scheint endgültig. Auch das finale Sinnangebot entfällt – ganz im Sinne einer kupierten Apokalypse, wobei ein Ende, das die Geschichte in einer Art „übersinnlichem Rahmen“ oder innerhalb einer neuen Ordnung platziert, eine Möglichkeit darstellt, den Schluss über die bisherigen, aussichtslosen Ereignisse hinauszuhoben. Hier sind insbesondere *The Road*, *Die Arbeit der Nacht* oder *Großes Solo für Anton* zu nennen, die die Möglichkeit zu einer metaphorischen oder auch mystischen Lesart gegen Ende einräumen.

Auch die Globalität der Katastrophe (wie schon in Kapitel 7.2. angedeutet) ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal postapokalyptischer Narrative. Raum bezieht sich in dieser Konstellation also nicht auf eine „Nebenwelt“ oder den Untergang einer Rasse, sondern auf die gesamte Menschheit.²⁵⁹

Der Terminus „postapokalyptisch“ wird auch für andere Klassifizierungen gebraucht, die eine Abgrenzung von einem bereits bestehenden Verfahren durch das Präfix „post“ ausdrücken. Er kann dann auch für eine spezifische Art des Schreibens verwendet werden. So zum Beispiel

²⁵⁶ Vgl. Lenzen, Dieter: Das Verschwinden der Erwachsenen: Kindheit als Erlösung. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 126-137

²⁵⁷ Kamper 1990, S. 138

²⁵⁸ Vgl. Krah S. 84 oder Bahr S. 63

²⁵⁹ Im Gegensatz dazu bezieht Joachim Metzner apokalyptische Grenzerfahrungen auch auf den Untergang einer Klasse, Kultur oder eines Menschen. Vgl. Metzner, Joachim: Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Max Niemeyer 1976, S. 67

im Zusammenhang mit postsatirischen Aspekten der österreichischen Nachkriegs- oder Gegenwartsliteratur. Burkhard Meyer-Sieckendiek stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass „Post-Satiriker zugleich postapokalyptisch schreiben“²⁶⁰. Er bringt dies mit dem Überwinden der moralischen Funktion der Satire bei der von ihm als „Postapokalyptikerin“²⁶¹ betitelten Autorin Elfriede Jelinek in Zusammenhang und demonstriert dies am Beispiel von *Die Kinder der Toten* (1997), wo sie eine soziale Trümmerwelt, welche die Konstitution eines einzelnen Subjekts erst gar nicht möglich macht, entwirft. Der Begriff „Postapokalypse“ steht hier mit der Wiederkehr der Toten, die nach den einschneidenden Ereignissen des Nationalsozialismus permanent auferstehen und somit auf die Wiederholbarkeit der Apokalypse (hier in die Figuren gelegt) oder den Massenmord verweisen, in Verbindung. Vordergründig aber ist Jelineks Text „post-apokalyptisch“²⁶², weil er nicht länger von der moralischen Idee des Strafgerichts Gebrauch macht, weshalb die Groteske auch als literarische Ausdrucksform eines postapokalyptischen Schreibens begriffen werden kann.²⁶³ Die charakteristische, endlose Perpetuierung von Auferstehungsprozessen resultiert bei Jelinek daraus, dass das Apokalyptische der Situation nicht wahrgenommen wird. Dies korrespondiert mit der nachfolgend aufgezeigten These Kniesches, der den Aspekt der Wahrnehmung ebenfalls zu einem zentralen Aspekt seiner Definition der Textsorte macht. Perzeption und Bewusstheit erscheinen als Voraussetzung zur Unterbrechung einer Struktur, die einen Neuanfang oder ein dafür benötigtes Ende verunmöglicht. Dass das Apokalyptische nicht bemerkt wird, kann also ebenfalls als postapokalyptisch gelten und zu Wiederholungsstrukturen innerhalb des Textes führen.

Thomas Kniesche definiert das postapokalyptische Motiv für jene Texte, die durch die bisherige Hermeneutik der Apokalypse nicht erfasst werden. Auch er bezieht sich auf ein Buch, das durch seine Zeitkritik nicht aus einem historischen Kontext gehoben werden kann: Am Beispiel von Günter Grass' *Die Rättin* macht er deutlich, dass in der Postapokalypse die Apokalypse zu einem bestimmten Zeitpunkt schlicht „schon statt gefunden“²⁶⁴ hat.

²⁶⁰ Meyer-Sieckendiek, Burkhard: Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire. In: Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Online unter: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (11.11.2008)

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ich verwende in dieser Arbeit hauptsächlich die Schreibweise postapokalyptisch, in der Sekundärliteratur ist aber oftmals post-apokalyptisch zu finden.

²⁶³ Vgl. Ebd.

²⁶⁴ Kniesche S. 29

Das Verschwinden der Menschheit hängt also immer auch mit einem Verschwinden von Geschichte zusammen.²⁶⁵ In postapokalyptischen Romanen geht es per Definitionem um die Gestaltung einer Welt, die sich nach einer solchen Krise abspielt. In dieser Situation des Äußersten bewegen sich die Figuren bzw. im konkreten Fall die Hauptfigur. Während Apokalypsen also als „Expositionen von Krisen“²⁶⁶ betrachtet werden können, hat in der Postapokalypse diese schon statt gefunden oder wird sehr unmittelbar abgehandelt, sodass sie den folgenden Handlungsraum nur initiiert. Der inhaltliche Fokus ist ganz klar im „Danach“ anzusetzen. Dass auf dieses Szenario keine Renovatio²⁶⁷ bzw. neue Ordnung folgt, kann auch als Dekonstruktion des apokalyptischen Narratives gelten. Dass der postapokalyptische Text aber auch auf die Konzepte der traditionellen Apokalypse Bezug nimmt, macht Kniesche deutlich, wenn er dessen Merkmale anhand einer Lektüre von Grass mit Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche oder Jacques Derrida entwickelt.²⁶⁸ Im Begriff „post-apokalyptisch“ komme einerseits die Abhängigkeit von und der Bezug auf die apokalyptische Tradition zum Ausdruck. Andererseits meint er die Wendung gegen bestimmte Formen der Aneignung und Weiterentwicklung, die diese Tradition im postmodernen Denken auszeichnet. Das Präfix „post“ ist für ihn also wichtig, um auf systematische Zusammenhänge aufmerksam zu machen.²⁶⁹ Strukturell richtet sich ein postapokalyptischer Text gegen das Konzept der Apokalypse. Kniesche stellt weiters fest, dass das Spezifikum der Apokalypse ihre Textualität, das des postapokalyptischen Textes jedoch seine „referenzlose Textualität“²⁷⁰ ist. Und auch für Derrida ist die Situation im Zeitalter des Atomkriegs (als Nicht-Ereignis) ja auf „fabulöse Weise textuell“²⁷¹.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Referenztext: Der postapokalyptische Text kann aufgrund seiner Intertextualität (vgl. Kapitel 4.2.) gerade das nicht leisten, was traditionell apokalyptisches Erzählen zum Ziel hatte: „Das Überleben des erzählenden Individuums und seiner Zuhörer zu garantieren.“²⁷² Alle Wege der intertextuellen Modalitäten des postapokalyptischen Textes führen bei Kniesche immer wieder auf das Unbewusste als den Bereich, indem das Subjekt sich verliert. Der „Autor des post-apokalyptischen Textes“²⁷³ versuche, diese Intertextualität, die für die Apokalypse immer schon konstitutiv war,

²⁶⁵ Vgl. Vondung 1988 S. 98, zit. nach: Kniesche S. 51

²⁶⁶ Reichert, Klaus: Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare. In: Stierle/Warning S: 503

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl. Kniesche S. 31. Bei ihm lautet der Terminus post-apokalyptisch.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 53

²⁷⁰ Ebd. S. 55

²⁷¹ Derrida 2000b, S. 101-102

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

einzuholen und rückgängig zu machen, „indem er sich mittels einer übergroßen Menge von Zitaten noch einmal seiner selbst vergewissert.“²⁷⁴ Dieser Versuch müsse aber scheitern, was z. B. durch die Traum-Struktur von *Die Rättin* bezeugt werde.

4.4. Text- und Interpretationsarten

Dass postapokalyptische Strukturen anzeigen können, dass ein Text auf sich selbst verweist, wird auch anhand von *Die Kinder der Toten* oder *Die Rättin* deutlich. Die historische Verortung postapokalyptischer Texte ist dabei nur eine Möglichkeit, derartige Motivkomplexe zu deuten. Denn die charakteristische Nachträglichkeit des Erzählens („Die Prämisse des post-apokalyptischen Texts lautet: die eigentliche Apokalypse hat längst stattgefunden. Das Erzählen findet immer nachträglich statt.“²⁷⁵) kann natürlich auf verschiedene Aspekte und Ereignisse bezogen werden.

Dieser Befund trifft auch für die ausgewählten Texte zu, die entweder direkt in das Katastrophenszenario einsteigen oder aber einen sehr kurzen „Vorspann“ besitzen. Die Nachträglichkeit des Erzählens ist beispielsweise in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* schon zu Beginn an festgehalten und das Geschehen genau zeitlich verortet, wenn es im dritten Satz heißt: „Seit knapp einem Monat gibt es keine Sonne mehr, keine Lebewesen, keine Geräusche.“²⁷⁶ Genau dieser „Charakter der Nachträglichkeit“²⁷⁷ macht laut Kniesche den postapokalyptischen Text empfänglich für eine psychoanalytische Lektüre, da diese als Wissenschaften von Texten gilt, die im Anschluss an ein überwältigendes Ereignis, welches sein Nachleben im Unbewussten führt, erzählt werden.²⁷⁸

Aufschlussreich ist auch die Einteilung von Textarten nach Kniesche, die den Untergang der Menschheit zum Gegenstand haben. In der „Apokalypse“ (1) steht die Katastrophe erst bevor, währenddessen in der „’past-doomsday’-Geschichte“ (2) die Katastrophe bereits in der Fiktion stattgefunden hat. Bei letzterer geht es auch um eine letzte Warnung, und Wirklichkeit wird in ihr als konditional gesehen.²⁷⁹ Schließlich gibt es den „post-apokalyptischen Text“²⁸⁰ (3), der anzeigt, dass alles schon längst passiert, aber nicht bemerkt worden ist. Die Apokalypse kann also auch übersehen bzw. verdrängt worden sein, und auch diese These ist auf verschiedene textimmanente oder historische Parameter hin zu interpretieren.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd. S. 173

²⁷⁶ Domian, Jürgen: *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*. München: Heyne 2008, S. 5. I. d. F. zit. als: Tag

²⁷⁷ Kniesche S. 207

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 205

²⁸⁰ Ebd. S. 206

Beispielsweise kann sie diachron auf eine historische Vergangenheit ausgelegt bzw. als Verdrängungsmechanismus innerhalb der Figuren gedeutet werden. Auch die letzten Menschen der in dieser Arbeit untersuchten Romane werden mit Aspekten konfrontiert, die auf bisher verdeckte Aspekte der eigenen Identität verweisen. Diese brechen im postapokalyptischen Raum wieder hervor oder werden erst entdeckt. Beispielsweise ist Jonas in *Die Arbeit der Nacht* durch die Figuren des Schläfers und des Wolfsviehs mit zwei Ausprägungen seiner Persönlichkeit konfrontiert, die – teils als Alter Ego, teils als Projektion von Ängsten – auf dunkle Aspekte seines Ichs verweisen. Lorenz in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* gewinnt durch die Katastrophe Einsichten in moralische Dimensionen seiner Persönlichkeit und konfrontiert sich durch dieses Szenario mit den Schattenseiten seiner Vergangenheit. Und *Die Wand* thematisiert die vorangehende Unzufriedenheit der Ich-Erzählerin mit deren Vergangenheit, wobei das Ereignis eine Chance bietet, aus diesen Strukturen auszubrechen. Die Plötzlichkeit, mit der die Katastrophe über die ProtagonistInnen hereinbricht sowie die Tatsache, dass keine Vorzeichen bemerkt werden, korrespondiert mit deren oft spurlosen Eintritt und bietet Hinweise auf mögliche Verdrängungsszenarien.

Postapokalyptische Narrative lassen sich in drei Zusammenhängen begreifen: Sie können zur Konstitution eines Genres (das in verschiedenen Gattungen realisiert wird), also inhaltlich und in Bezug auf ein Bündel an Motiven, interpretiert werden. Einen weiteren Kontext bietet die kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise: hier bezieht sich der Begriff auf diachrone Aspekte und den darin verhandelten, postapokalyptischen Paradigmen. Und letztendlich kann jeder Roman und der darin verhandelte Raum auch metaphorisch gedeutet werden (was wiederum historische oder individuelle Referenzpunkte aufwirft). Dabei ist zu unterscheiden, ob tatsächlich ein postapokalyptisches Szenario dargestellt wird, oder ob es sich lediglich um eine Vision handelt, wobei der Terminus im Vergleich zum Begriff „Apokalypse“ hier weniger inflationär verwendet wird.

Texte, die das Ende der Welt verhandeln, sind darüber hinaus schon mit Blick auf den Begriff des Schreibens an sich postapokalyptisch. Denn wer Romane schreibt, der hat „die Apokalypse im Rücken.“²⁸¹ Er gibt also Bericht von dem, was war, und „dann eben nicht mehr ist“²⁸². Damit sind SchriftstellerInnen auch jene, die die Postapokalypse in ihrer paradoxen Ausprägung erst darstellbar machen.

²⁸¹ Stadelmaier, Gerhard: Ende ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. Es retten sich, wie sie können – die Schriftsteller. In: Grimm, Gunter E., Werner Faulstich u. a. (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 362. [I. d. F. zit. als: Grimm/Faulstich]

²⁸² Ebd.

Ein Blick auf *Wikipedia* zeigt, dass der englische Äquivalenzeintrag zum deutschen Terminus „Postapokalypse“ bezeichnenderweise unter „apocalyptic and postapocalyptic fiction“²⁸³ gelistet ist. Letztere Kategorie wird gerade im englischsprachigen Raum als Unterkategorie der Science Fiction begriffen und hat sich als Genrebezeichnung im Deutschen bisher nicht durchgesetzt.²⁸⁴ Auch hier wird deutlich, dass derartige Narrative immer auf apokalyptische referieren. Postapokalyptische Literatur ist laut dieser Definition in einer Welt nach einer Katastrophe, welche das Ende der Zivilisation markiert, angesiedelt. Der Zeitrahmen kann dabei unmittelbar nach dem Ereignis (mit Konzentration auf den Mühen und der Psychologie der Überlebenden) oder deutlich später gesteckt sein.²⁸⁵ Die Geschichten spielen oft in einer ländlichen, nicht-technologischen Welt (oder es sind nur vereinzelte technische Elemente zu finden). Es wird angedeutet, dass es für den Verlauf der jeweiligen Erzählung eine große Rolle spielt, auf welche Weise die Auslöschung der Menschheit herbeigeführt wurde. Dabei lassen sich zwei Kategorien festmachen: Die Menschheit vernichtet sich selbst (Kriegsszenarien), oder sie wird vernichtet.²⁸⁶ In beiden Varianten kämpfen die wenigen Verbliebenen oder ein/e einzige/r Überlebende/r um ihr Leben oder wollen die Erde zurückerobern. Für die Spielart, in der eine uneindeutige oder vage Katastrophe die Ereignisabfolge initiiert, gibt es leider keine Einträge, obwohl natürlich auch diese als *Postapocalyptic Fiction* gelten, da alle aufgezeigten Merkmale postapokalyptischer Narrative greifen. Für diese lassen sich folgende Besonderheiten feststellen:

- Die kupierte Apokalypse ist auf postapokalyptische Texte erweiterbar: Die Doppelstruktur der Apokalypse sowie die Gestaltung einer neuen Ordnung ist obsolet geworden. Veränderungen spielen sich weniger global, sondern im Innenraum der ProtagonistInnen ab, die gegen Ende des Romans oft in die – seit der Katastrophe unveränderte – Welt eingehen oder einem Auflösungsprozess unterworfen sind.

²⁸³ http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction (15.11.2008)

²⁸⁴ Im Rahmen der englischsprachigen Sekundärliteratur zu Marlen Haushofer darf dann auch der Terminus „post-apocalyptic“ nicht fehlen. Vgl. 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, S. 101. I. d. F. zit. als: Caviola. Die These, dass diese Einteilung im englischsprachigen Raum üblicher ist, orientiert sich an der Beobachtung von themennahen virtuellen Gemeinschaften und englischsprachigen Webseiten. Eine mögliche weiterführende Untersuchung könnte den Zusammenhang zwischen usergenerierten Zuschreibungen und akzeptierten literarischen Kategorien aufzeigen.

²⁸⁵ Hier wird oft die Thematik, dass die Zivilisation vor der Katastrophe vergessen oder mystifiziert wurde, behandelt.

²⁸⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Postapokalypse> (15.11.2008)

- Nachträglichkeit und Globalität des Geschehens sind konstituierende Merkmale der Textsorte, wobei dieses unmittelbar oder mit zeitlichem Abstand realisiert werden kann. Der Fokus liegt auf dem Überleben der ProtagonistInnen, womit gewisse Merkmale, z. B. die Abwesenheit von Technik oder die Konzentration auf die Psychologie der Figuren in Verbindung stehen.
- Das Präfix „post“ verweist auf die Referenz apokalyptischer Narrative und drückt gleichzeitig eine Abgrenzung von bestehenden Verfahrensweisen aus, die auch historisch bedingt sein können. Postapokalyptische Texte problematisieren diese Vorlagen und legen – z. B. im Hinblick auf Verdrängungsmechanismen – eine zeitkritische Lesart nahe, welche anzeigt, dass ein Ereignis von Gewicht bereits stattgefunden hat, möglicherweise aber nicht bemerkt wurde.

5. Genreabgrenzungen und Gattungszusammenhänge

Postapokalyptische Narrative werden in dieser Arbeit nicht als eigene Gattung aufgefasst, obwohl sie auch als Subgenre gehandelt werden. Die dargestellten Motivkomplexe sind jedoch unbestreitbar mit bestimmten Genres oder Gattungen verknüpft und in diesen gehäuft anzufinden.

Die Definition des Postapokalyptischen kann abseits von Merkmalsbestimmungen jedoch nicht sinnvoll auf eine texttypologische Ebene angewendet werden, sondern muss auf der Ebene elementarer Strukturen (siehe Kapitel 4) konkretisiert werden. Es handelt sich also streng genommen weniger um einen Texttyp als um eine vom Typus unabhängige Struktur²⁸⁷, die als Element in verschiedenen Texttypen und Medien integriert werden kann. Innerhalb derer kann aber durchaus ein Teilgenre definiert werden.

Gattungen begreife ich in diesem Zusammenhang als „literarische Institutionen oder Gesellschaftsverträge zwischen Schriftsteller und einer Öffentlichkeit“²⁸⁸. In diesem Sinne ist ein Text nicht nur individuell, sondern in Bezug auf die Entwicklung einer Form sowie auf die gesellschaftlichen Vorgänge, deren Bestandteil er ist, zu sehen.

In Bezug auf postapokalyptische Texte wimmelt es von Kategoriezuschreibungen und einer Fülle an Teilgenres. Weniger bekannte Klassifizierungen wie *Cosy Catastrophe*, *Dying Earth*, *End of Civilisation-Literature* oder *Leere Welt* sind dabei ebenso zu finden wie die bekannten Schubladen *Endzeitliteratur*, *Science Fiction*, *Robinsonade*, *Anti-Utopie* bzw. *Dystopie* oder *Postapocalyptic Fiction*. Dass postapokalyptische Szenarien und das Motiv des letzten Menschen theoretisch durch jede dieser Bezeichnungen realisiert sein können, liegt auf der Hand. Dennoch sollen kurz die wichtigsten Merkmale dieser Kategorien sowie deren Zusammenhang mit dem untersuchten Motiv aufgezeigt werden.

5.1. Utopie, Anti-Utopie und Dystopie

Zur *utopischen Literatur* und – die Thematik der aussterbenden Menschheit legt es nahe – zur *anti-utopischen* (bzw. *dystopischen*²⁸⁹) *Literatur* kann das Motiv insofern gezählt werden, als

²⁸⁷ Diese Definition ist vergleichbar mit jener, die sich mit Fantastik als Genre beschäftigt. Vgl. Wunsch, Marianne: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930)*. 2., unveränd. Aufl. München: Fink 1998, S. 11

²⁸⁸ Vgl. Jameson, zit. nach: Moylan, Tom: *Das unmögliche Verlangen. Science Fiction als kritische Utopie*. Hamburg: Argument-Verlag 1990, S: 39

²⁸⁹ Der Begriff Dystopie ist in der englischen Theorie besonders gebräuchlich.

dass utopische Elemente der Romane unbestreitbar sind. Sei es, wenn die ProtagonistInnen in einer Art ländlichen Idylle verweilen, für die die Abwesenheit von Menschen ohnehin charakteristisch ist, oder dass das neue Bewusstsein im Vergleich zur früheren Lebenswelt besser bewertet wird. (siehe beispielsweise *Schwarze Spiegel* oder *Dissipatio humani generis*). Besonders beim Roman *Die Wand* von Marlen Haushofer werden sowohl utopische als auch dystopische Elemente immer wieder hervorgehoben oder der gesamte Text, besonders in den 80er Jahren, als feministische Utopie²⁹⁰ oder feministische Science Fiction²⁹¹ bezeichnet. Wenn man davon ausgeht, dass als utopisch ein „Bewusstsein, das sich mit dem es umgebenden ‚Sein‘ nicht in Deckung befindet“²⁹² 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 Seinsformen einleitet. Der utopische Impuls bezieht sich dabei auf die tief verankerte Sehnsucht nach einer radikal veränderten Existenz²⁹³. In diesem Kontext ist die fruchtbare Beziehung von Feminismus und Science Fiction hervorzuheben²⁹⁴. Als Narrative der Science Fiction gelten dabei imaginative Orte, die zeigen, wie die Dinge auch sein könnten.

Im Rahmen postapokalyptischer Szenarien fällt auch die Bezeichnung „Warnutopie“²⁹⁵, wobei die Frage auftaucht, ob dabei die Folgen möglicher Vernichtungsszenarien verharmlost würden. So fragt beispielsweise Hiltrud Gnüg, ob Arno Schmidt die Katastrophe nur veranstaltet hat, um seinem Helden die individuelle Utopie eines einfachen Lebens zu ermöglichen. Für sie stört es die innere Logik der epischen Konzeption, wenn ausgerechnet die Hamburger Universitätsbibliothek den Bomben widerstanden hat.²⁹⁶

Dennoch stellen die untersuchten Texte keine Utopien im engeren Sinne dar, da bei diesen das Hauptaugenmerk meist auf gesellschaftlichen Relationen, Beziehungen und Normen als auf individuellen Charakteren liegt. Die Überlebenden der Romane, die mit nur einer Hauptfigur

²⁹⁰ Vgl. http://de.encyarta.msn.com/encyclopedia_761596958/Marlen_Haushofer.html (15.11.2008)

²⁹¹ Vgl. z. B. http://www.feministische-sf.de/einzelne_romane/fsf_die-wand.html (15.11.2008)

²⁹² Karl Mannheim: Das utopische Bewusstsein. Zit. nach: Lück, Hartmut: *Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*. Gießen: Focus-Verlag 1977, S. 24

²⁹³ Vgl. Wegner, Phillip E.: *Utopia*. In: Seed S. 79

²⁹⁴ Auch Marlen Haushofer selbst hatte eine Schwäche für Science Fiction-Literatur. Im Hinblick auf die Wand sei auf die mögliche Vorlage *Die gläserne Kugel* verwiesen, in der eine Gruppe von Menschen unter einer riesigen Kugel eine Art Eiszeit überlebt. Daniela Strigl vermutet, dass Marlen Haushofer von dieser Idee fasziniert war, und sie zu einer „Parabel der menschlichen Existenz im Gewand eines realistischen Berichts“ umbaute. Vgl. Strigl, Daniela: *Marlen Haushofer. Die Biografie*. München: Econ Ulstein Verlag (Claassen) 2000, S. 246. I. d. F. zit. als: Strigl 2000

²⁹⁵ Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 208. I. d. F. zit. als: Gnüg. Warnutopie und Idylle korrespondieren laut ihr miteinander.

²⁹⁶ Vgl. ebd. S. 209

auskommen, werden aber um diesen sozialen Bezugsrahmen beschnitten. Die Hypothese einer alternativen Geschichtlichkeit ist ihnen jedoch gemein.

Neben der Anti-Utopie sind für Modelle, die mit abschreckenden Zügen ausgestattet werden, auch Bezeichnungen wie *Mätopie*, *Dystopie*, *Schreckutopie* oder schlicht *negative Utopie* zu finden.²⁹⁷ Als Charakteristikum der Anti-Utopie wird jedoch oft die Verfügbarkeit modernster technischer Geräte (als Bedingung für das Funktionieren des Systems überhaupt) genannt, weshalb dieses Konzept für die in dieser Arbeit behandelten Texte weniger Aufschluss geben dürfte. Trotzdem finden sich gesellschaftskritische Aspekte, die wiederum auf den anti-utopischen Charakter der Szenarien verweisen. In *Wir treffen uns, wenn alle weg sind* kann das Evakuieren der infizierten Menschen als kritische Verarbeitung des Umgangs mit Krankheit gelesen werden²⁹⁸, und die Tatsache, dass die Menschen durchsichtig werden, erinnert an das Konzept des gläsernen Menschen und die damit verbundene Kritik an modernen Kommunikationsformen.²⁹⁹ In *Schwarze Spiegel* sind es die Dominanz des Materiellen und die Prostitution des Rechts, die verurteilt werden. Recht erscheint im Roman als Gegenteil objektiver Realität und ist für Geld zu haben.³⁰⁰ Für Volker Lilienthal lassen sich übrigens nicht nur Anti-Utopien, sondern fast alle literarischen Untergangsvisionen unter dem Aspekt des „Verfall[s] aller Herrschafts- und Ordnungssysteme“³⁰¹ betrachten.

5.2. Science Fiction

Postapokalyptische Erzählungen werden auch als Subgenre der Science Fiction gehandelt³⁰², und in der Tat finden sich in dem Genre, das speziell den Topos Menschlichkeit verhandelt,³⁰³ besonders viele der aufgezeigten Narrative. Im „Lexikon der Science Fiction Literatur“ (Hans-Joachim Alpers u. a.) widmet sich ein Themenkreis den großen Katastrophen.³⁰⁴ Deren

²⁹⁷ Mühlheim, Ulrike: Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Alternative Welten*. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, S. 315

²⁹⁸ Die Vorgangsweise ähnelt der in José Saramagos *Die Stadt der Blinden* (1995).

²⁹⁹ Procházková, Iva: *Wir treffen uns, wenn alle weg sind*. Düsseldorf: Sauerländer 2007. Dass einige Menschen, die mutmaßlich weniger Kontakt zu Medien bzw. zum Internet haben, von der Krankheit verschont bleiben, verweist ebenfalls auf eine Kritik unseres Zeitalters der Information und Vernetzung.

³⁰⁰ Vgl. Hinrichs, Hinrichs, Boy: *Utopische Prosa als Längeres Gedankenspiel*. Untersuchungen zu Arno Schmidts Theorie der Modernen Literatur und ihrer Konkretisierung in „Schwarze Spiegel“, „Die Gelehrtenrepublik und „Kaff auch Mare Crisium“, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986, S. 216-217. I. d. F. zit. als: Hinrichs

³⁰¹ Lilienthal S. 260

³⁰² Vgl. z. B. den Wikipedia-Eintrag zu „Postapokalypse“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Postapokalypse> (16.11.2008)

³⁰³ Vgl. Alsford, Mike: *What if? Religious Themes in Science Fiction*. London: Darton, Longman and Todd: 2000, S. 26. I. d. F. zit. als: Alsford

³⁰⁴ Alpers, Hans-Joachim u. a.: *Lexikon der Science Fiction Literatur*. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage in einem Band. München: Wilhelm Heyne Verlag 1988, S. 104-111

Schilderung ist aber nun kein spezielles Science-Fiction-Thema, sondern die Erfahrung von Ausnahmesituationen scheint eine Faszination auszuüben, die „breiteste Leserkreise anspricht“³⁰⁵, wobei die Grundmuster solcher Erzählungen bereits außerhalb der Science Fiction angelegt sind und auch in ihr selbst keine besondere Veränderung erfahren³⁰⁶. Allerdings unterscheide diese Katastrophen von denen der herkömmlichen Literatur das „Ausmaß und die utopische Ursache“³⁰⁷. Das Lexikon nennt als erste direkte Vorfahren der Science Fiction mit gigantischen oder weltweit auftretenden Phänomenen als Handlungsgrundlage eine Anzahl von Romanen, die Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen, etwa *Le dernier homme* (1805) von Cousin de Grainville und *The last man* (1826) oder *Verney- Der letzte Mensch* (1826) von Mary Shelley (in letzterem treten biblisch anmutende Plagen auf, die das Menschengeschlecht auf wenige Exemplare reduzieren). Hier ist die große Thematik des letzten Überlebenden bereits anklingend. Auch auf die rätselhafte Epidemie, die George R. Stewart in seinem Roman *Earth Abides* (1949) ausbrechen lässt, wird verwiesen³⁰⁸. Wesentlich dabei bleibt jedoch, dass meist Ursachen benennbar sind, was den Science-Fiction-Charakter der ausgesuchten Romane dieser Arbeit gering hält. Hier werden keine pseudowissenschaftlichen Erklärungsversuche abgegeben, im Gegenteil: Das katastrophale Ereignis wird bewusst vage und unbestimmbar dargestellt. Und auch der technische Aspekt dieser Gattung wird in den Texten von den letzten Überlebenden nur marginal thematisiert: Der Untergang der Menschheit ist nicht direkt auf Effekte einer Technologie oder einer technologisierten Gesellschaft zurückzuführen. Begreift man Science Fiction jedoch als eine Geschichte, die eine Störung in der natürlichen Ordnung präsentiert, welche (bis zum Zeitpunkt der Verschriftlichung) der Menschheit noch nicht widerfahren ist³⁰⁹, so würde auch dieses Konzept als Überkategorie greifen. Dann nämlich könnten auch nicht näher spezifizierte Störungen der Ordnung als Bestimmungspunkte gelten. Diese Definition würde aber wiederum allen Katastrophenromanen gerecht. Ein Nachteil dieser Unbestimmtheit ist natürlich, dass sich mit einer derartigen Beschreibung Science Fiction schwer gegen verwandte Erzähltypen abgrenzen lässt.

³⁰⁵ Ebd. S. 104

³⁰⁶ Vgl. ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd. S. 105

³⁰⁹ Vgl. die Definition von John Wyndham: *The Seeds of Time*, London: Penguin 1970, S. 7. Zit. nach: Jehmlich, Reimer: Es war einmal im Jahre 17 000. Eine Einführung in die Science Fiction. In: Jehmlich, Reimer und Hartmut Lück (Hg.): *Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction*. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1974, S. 19. I.d. F. zit. als Jehmlich

Das Motiv der Weltkatastrophe taucht jedenfalls bereits in der frühen Science Fiction auf, so etwa bei H. G. Wells, wird aber in den 80er Jahren zu einem der häufigsten Motive.³¹⁰ Neben fiktionalen Katastrophen, die lähmende Resignation hervorrufen, stehen dabei jene, denen die Menschen aktionistisch und erfolgreich begegnen.³¹¹ Inhaltlich signifikant für das Genre bleibt die Bedrohung der gesamten Menschheit³¹², sodass alle verfügbaren Kräfte aufgeboten werden müssen, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen.³¹³

5.3. *Postapocalyptic (Science) Fiction / Cosy Catastrophe / Dying Earth*

Die englischsprachige Kategorie *Postapocalyptic Fiction* als Unterkategorie der Science Fiction wurde an anderer Stelle schon erwähnt. Oft spricht man auch von *post-apocalyptic Science Fiction*. Sie konzentriert sich auf die Überlebenden einer Katastrophe globalen Ausmaßes und spekuliert damit, wie sich das Leben für diese darstellt.³¹⁴

George R. Stewarts *Earth Abides* (1949) wäre dieser Einteilung zuzuordnen. Der Roman handelt nicht von den Auswirkungen eines nuklearen Krieges, sondern von einer mysteriösen Plage oder einem Virus. Die wenigen Überlebenden beginnen, die amerikanische Zivilisation wieder aufzubauen. Es gibt Anzeichen, dass diese neue Zivilisation besser sein wird als die alte – beispielsweise ist sie mehr im Einklang mit der Natur.³¹⁵ Die Apokalypse wird hier noch romantisiert und als Möglichkeit einer Erneuerung sichtbar. Laut M. Keith Booker haben wir es bei dieser Romantisierung mit einem Phänomen zu tun, das sich durch die postapokalyptische Literatur der ersten Ära des Kalten Kriegs zieht.³¹⁶

Die für Science Fiction charakteristische soziale Kommentarfunktion ist in einigen der ausgesuchten Romane spürbar. Sie findet sich ebenfalls in Richard Mathesons *I am Legend* (1954) oder Judith Merrills *Shadow on the Hearth* (1950). Mathesons Buch kritisiert dabei insbesondere die konformistischen Tendenzen der 50er-Jahre, während die anderen ein Korrektiv zu den heroischen Visionen der postapokalyptischen Lebensarten (siehe *Earth Abides*) darstellen. *Shadow on the Hearth* bietet übrigens eine der wenigen weiblichen

³¹⁰ Vgl. Broich, Ulrich: Nostalgie und Science Fiction. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Alternative Welten*. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, S. 362

³¹¹ Ebd. S. 363

³¹² Der Untergang der Spätform einer Gesellschaftsordnung wird dabei mit dem Untergang der gesamten Welt gleichgesetzt. Vgl. Alpers 1974 S. 134

³¹³ Vgl. Jehmlich S. 23

³¹⁴ Vgl. <http://www.irosf.com/q/zine/article/10013> (17.11.2008)

³¹⁵ Vgl. Booker S. 173

³¹⁶ Vgl. ebd.

ProtagonistInnen³¹⁷ in der Figur einer Hausfrau. Diese hält sich von Expeditionen fern, sondern führt den Haushalt und kümmert sich um ihre zwei Töchter.

Ein weiterer Fachterminus, über den man im Zusammenhang mit postapokalyptischen Romanen stolpert, ist *Cosy Catastrophe*. Der Begriff kommt aus dem Englischen, wurde von Brian Wilson Aldiss geprägt³¹⁸ und kann als Untergattung postapokalyptischer Science Fiction betrachtet werden. Besonders verbreitet waren Geschichten dieser Art nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Man versteht darunter das Ende einer Zivilisation, die bis auf eine Handvoll Überlebende getötet wird. Diese machen sich dann – meist in einer „cozy“, also im Vergleich zu drastischeren Darstellungen angenehmeren Atmosphäre – an den Wiederaufbau. Während alle anderen sterben, haben die HeldInnen dabei eine relativ schöne Zeit. Auch ein elitäres Moment, in denen wenige Auserwählte das Geschehen aus einer Distanzsituation beobachten, ist hervorzuheben.³¹⁹ Der Begriff bezieht sich ironisch auf den Kontrast zwischen Inhalt und Form. Ein Vorwurf an diese Art Literatur war, dass sie weniger reich an Ideen war, sich aber angenehm las, sodass sie ein großes Publikum erreichte.³²⁰

Eine weitere Subkategorie ist das Genre *Dying Earth*. Dieses bezieht sich namentlich auf ein Buch von Jack Vance, dessen Geschichten der Gattung Fantasy zuzurechnen sind. *Dying Earth* wird oft im Hinblick auf die Verschränkungen von Science Fiction und Fantasy genannt und spielt in einer entfernten Zukunft, dessen Milieu durch Stillstand oder Verfall gekennzeichnet ist. Exemplarisch hierfür ist das Bild einer langsam untergehenden Sonne, das auch den Fall der bisher geltenden Weltordnung anzeigt.³²¹ Texte des Genres behandeln dezidiert keine katastrophische Zerstörung, sondern die Leere oder den Zustand der Erschöpfung der Erde. Dieser Aspekt der Sterilität kann auch durch die Situierung einer Katastrophe inmitten einer leblosen Stadt realisiert werden. Der Fokus liegt dabei auf der Beschreibung quasi-magischer Auflösungsprozesse und dem Untergang der Erde. Als

³¹⁷ Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang neben *Die Wand* der Text *Z wie Zacharias* von Robert C. O'Brien, in der die 16-jährige Ann Hauptfigur ist.

³¹⁸ Vgl. Aldiss, Brian Wilson: *Billion year spree: the history of science fiction*. London: Weidenfeld & Nicolson 1973, S. 293-294. Aldiss führt dies im Wesentlichen anhand des Romans *The Day of the Triffids* (1951) von John Wyndham aus, er nennt aber auch *Earth Abides* als markantes Beispiel.

³¹⁹ Vergleichbare Szenarien finden sich auch bei der früheren Science-Fiction-Literatur, wo das Überleben einer privilegierten Minderheit garantiert werden soll. Vgl. hierzu z. B. Falb, Rudolf und Charles Blunt [Arthur Brehmer]: *Der Weltuntergang*. Roman. Berlin 1899. Der Großunternehmer James Crookes nimmt in seinem Privatplaneten namens „Elektra“ 300.000 Menschen auf, alle anderen bleiben von der Rettung ausgeschlossen. Vgl. Innerhofer, Roland: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktionen und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien u. a.: Böhlau 1996, S. 383

³²⁰ Vgl. Ketterer, David: John Wyndham: *The Facts of Life* Sextet. In: Seed S. 376

³²¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Dying_Earth_subgenre (18.11.2008)

Genrebezeichnungen für den deutschsprachigen Raum sind derartige Kategorien weniger relevant, sie geben aber mögliche Parameter vor, mit denen die Fülle literarischer Erscheinungen sortiert werden kann. Auch Begriffe wie *Leere Welt* oder *End of Civilisation*³²² sind in diesem Kontext zu sehen.

Dass derartige Unterscheidungen und Klassifizierungen literaturwissenschaftlich von Interesse sind, zeigen Untersuchungen, welche die genaue Abgrenzung zwischen den einzelnen Genres behandeln. So untersucht Boy Hinrichs am Beispiel von *Schwarze Spiegel* die Abgrenzung von der Robinsonade als utopische Prosa.³²³ An diesem Text lassen sich diverse Kategorisierungsprobleme auch gut nachzeichnen, weshalb hier die Merkmale der Romane nicht im Einzelnen den verschiedenen Texttypen zugeordnet werden sollen.

5.4. Robinsonade

Im Hinblick auf die Gestaltung einer letzten, überlebenden Hauptfigur ist aber noch eine Gattung zu nennen, die mit den untersuchten Texten – gerade wegen dem Topos der Einsamkeit – einige Merkmale teilt: Die Robinsonade. Daniela Strigl bezeichnet beispielsweise *Die Wand* als „eigenwillige Robinsonade“³²⁴. Die Frage, ob Marlen Haushofers Roman zu dieser Gattung zu zählen sei, beschäftigte u. a. auch Konstanze Fliedl³²⁵, Hans Weigel³²⁶ oder Irmgard Roedling³²⁷. Das Subjekt hinter der Wand kann als Anti-Robinson gesehen werden, denn während Robinson seinen Gefährten Freitag in seiner Überlegenheit missioniert, steht die Frau gerade für die Abstinenz von Machtausübung.³²⁸ Auch für Hiltrud Gnüg ist dies der entscheidende Unterschied zur Gattungsvorlage: Das Verhältnis der Protagonistin zu den Tieren ist nicht zweckrational, sondern sie betrachtet sie als ihr ebenbürtige Geschöpfe.³²⁹ Dies ist mit ein Grund, warum Haushofers Text auch als „weibliche Robinsonade“³³⁰ bezeichnet wurde.

³²² Ebenfalls eine englische Kategorie

³²³ Vgl. Hinrichs S. 218-221. Wesentlich ist hierbei, dass im *Robinson Crusoe* die Natur ausbeutet, während sich das Ich in *Schwarze Spiegel* in die Gegebenheiten der Natur einfügt. Hier sind Parallelen zu *Die Wand* von Marlen Haushofer zu verorten.

³²⁴ Strigl 2000 S. 250

³²⁵ Vgl. Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 35 (1986), S. 35-51. I. d. F. zit. als: Fliedl

³²⁶ Vgl. ebd. S. 39

³²⁷ Roedling, Irmgard: Ist „Die Wand“ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade? In: Diskussion Deutsch 20, Heft 108 (1989), S. 48-58

³²⁸ Vgl. Fliedl S. 40

³²⁹ Vgl. Gnüg S. 222

³³⁰ Reichart, Manuela: Vom Ende der Welt – Eine weibliche Robinsonade. In: Horen. Zeitschrift für Literatur, Graphik und Kunst. 28. Jahrgang, Heft 132, 1983, S. 162-164. Vgl. auch Buck, Inge: Fluchtwege. Zu den

Im Kontext der anderen Romane gilt die Bezeichnung in abgewandelten Varianten, beispielsweise als „postatomarer“³³¹ Robinson, „post-desaster-Robinsonade“³³² oder „moderne Robinsonade“³³³ für *Schwarze Spiegel* oder als „seltsame Robinsonade inmitten einer großen Stadt“ oder „utopische Variante der Robinsonade“³³⁴ für *Großes Solo für Anton*.³³⁵ Selbst für *Die Arbeit der Nacht* findet sich die Zuschreibung „Anti-Robinson“.³³⁶ *Schwarze Spiegel* wird andernorts aber wiederum von der Robinsonade als utopische Prosa abgegrenzt, da sich der Text durch eine „Struktur der subjektiven Realität“³³⁷ auszeichne. Andere Merkmale, wie z. B. das Alleinsein des Subjekts in einer menschenleeren Umgebung, das Sich-Einrichten in dieser Welt oder die Bereitschaft, sich mit Waffengewalt gegen mögliche andere, a priori als feindlich eingestufte Menschen zu behaupten, widersprechen dem Charakter der utopischen Prosa jedoch vehement.³³⁸ Auch *Schwarze Spiegel* (und die meisten der untersuchten Romane) rückt daher eher in die Nähe der Robinsonade, was bei Arno Schmidt durch eine Selbstcharakterisierung des Ichs im zweiten Teil verstärkt wird. Der Text wird zumeist wie selbstverständlich als Robinsonade klassifiziert, wie auch Hinrichs bemerkt.³³⁹ Während Robinson aber die Natur bearbeitet, entnimmt ihr das Ich in *Schwarze Spiegel* nur das Lebensnotwendige; selbst der Ackerbau ist ihm zuwider. Auch sind die meisten der dargestellten Welten nicht als Parallel-Welten im Sinne des Robinson Crusoe zu klassifizieren. Eher hat man es dabei mit einer konkreten Ausformung der „katastrophalen Tendenzen der objektiven Realität“³⁴⁰ zu tun, die durch die radikale Reduktion auf die subjektive Realität veranschaulicht wird.

Das Motiv in Form der Abgeschiedenheit eines Einzelnen (oder einer Gruppe von Menschen) ist in der Literatur eigentlich schon vor dem Erscheinen des *Robinson Crusoe* (1719) bekannt. Man spricht von „vordefoeschen Robinsonaden“³⁴¹. Als Teilelement findet sich das Thema

Erzählstrukturen bei Marlen Haushofer. In: Pelz, Annegret (Hg.): Frauen, Literatur, Politik. Dokumentation der Tagung in Hamburg im Mai 1986. Hamburg: Argument-Verlag 1988, S. 223. I. d. F. zit. als: Buck

³³¹ Vgl. Vondung 1988 S. 434

³³² Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler 1989

³³³ Delisle S: 14

³³⁴ Sopha, Françoise: Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Groteske. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1980, S. 18. I. d. F. zit. als: Sopha

³³⁵ Fletscher, Werner: Herbert Rosendorfer. Großes Solo für Anton. In: www.sandammer.at, Wien, Ausgabe 01/2008 (20.11.2008)

³³⁶ Vgl. Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, Beilage Album, 05.08.06, S. A5. I. d. F. zit. als: Strigl 2006

³³⁷ Hinrichs S. 219

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 220

³⁴⁰ Ebd. S. 221

³⁴¹ Stach, Reinhard: Robinsonaden in der Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendliteratur: ein Lexikon. Hg. von Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und

schon in der Mythologie des klassischen Altertums und in der Sage. Nach dieser Definition stellt sich natürlich die Frage, wovon die ProtagonistInnen abgeschieden sein können. Wäre es die Menschheit, so wären alle Erzählungen über letzte Menschen als Robinsonaden zu klassifizieren. Es stellt sich daher die Frage, inwieweit diese Abgeschiedenheit selbst gewählt sein muss. Nach der Beschreibung von Hermann Ullrich sind Robinsonaden nun Werke, welche die „Erlebnisse von einer Person oder mehreren in insularischer Abgeschiedenheit“³⁴² als Hauptmotiv oder größere Episode vorführen, wobei diese isolierte Lage nicht das Ergebnis einer „sentimentalen Weltflucht“ ist. Echte Robinsonaden scheinen also auf Inseln oder Eisschollen passieren zu müssen. Als Entwicklungsroman mit kulturgenetischen Aspekten gibt es aber durchaus auch Festlandrobinsonaden, wobei wiederum zwischen Einzel- oder Gruppenrobinsonaden unterschieden werden kann. Bedeutende Topoi der Robinsonaden kehren auch in postapokalyptischen Romanen wieder: Zu nennen sind „die das Ereignis auslösende Katastrophe, zumeist mit einem abenteuerlichen Charakter, die Sorge für den Lebensunterhalt und die Lebensgestaltung [...]“³⁴³ Robinson hat dabei meist mit der Einsamkeit zu kämpfen. Ulrich Suerbaum konstatiert für das Genre eine Reise nach Innen, was auch für die letzten Menschen der Textauswahl gilt. Der besondere Charakter der Isolation, der darin besteht, dass jemand aus seinem normalen Lebenszusammenhang herausgerissen wird, bewirke „naturgemäß eine Konzentration des Interesses auf das solchermäßen losgelöste, ‚absolute‘ Individuum.“³⁴⁴

In *Großes Solo für Anton* und in *Die Arbeit der Nacht* wird der Hauptdarsteller nicht aus der Heimatstadt fortgeführt, sondern unter unerklärten Umständen aus seinen soziokulturellen Zusammenhängen gerissen. Dies soll den Protagonisten zur „Entwicklung seiner gesellschaftlichen Kräfte“³⁴⁵ führen, was die Robinsonade u. a. von der Utopie abgrenzt.

Es kann festgehalten werden, dass sich das Motiv des letzten Menschen von der Robinsonade den Gegenstand der totalen Isolation der/s Erzählers/in nimmt, welches sich zumindest in einer teilweisen Distanz von den modernen Errungenschaften der Zivilisation behaupten muss. Dieser Abstand kann durch den Wegfall moderner Techniken und Kommunikationsvarianten (Telefonverbindung, Internet, Strom, Transportmittel wie

Jugendliteratur e.V. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1995-2008 (Loseblattausgabe, 7. Erg.-Lfg. Februar 1999), S. 1. I. d. F. zit. als: Stach 1999

³⁴² Ullrich, Hermann, zit. nach: Stach, Reinhard: Robinson und Robinsonaden in der deutschsprachigen Literatur. Eine Bibliographie. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S: III.

³⁴³ Stach 1999 S. 29

³⁴⁴ Suerbaum, Ulrich: Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam: Verlag B. R. Grüner 1976 S. 1000. I. d. F. zit. als: Suerbaum

³⁴⁵ Vgl. Krysmanski, Hans-Jürgen: Die Eigenart des utopischen Romans. In: Barmeyer, Eike (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink 1972, S. 31

Flugzeuge etc.) in einer ehemals technisierten Umgebung (Stadtrobinsonade) oder durch die örtliche Abgeschiedenheit des literarischen Ichs realisiert werden. Und mit zunehmender Technisierung und Zivilisierung der Welt wird auch der Motivkomplex der Robinsonade interessanter.³⁴⁶

Letztlich landet man aber bei der Einteilung postapokalyptischer Romane, welche das Motiv des letzten Menschen in den Vordergrund stellen, immer bei Klassifizierungsproblemen. Es liegt auf der Hand, dass es sich hier immer nur um eine individuell realisierte Mischung der einzelnen Genremerkmale handeln kann. Auch bezüglich der in den Texten relevanten fantastischen Elemente kann keine genaue Abgrenzung vorgenommen werden, da vielmehr die vielfältigen Beziehungen „innerhalb des Spektrums nicht-realitätsabbildender poetischer Konzeptionen“³⁴⁷ zu deuten sind.

Fantastisch ist schon das Einbrechen der Katastrophe, da diese als Ereignis die Basisannahmen, welche festlegen, was als möglich oder als unmöglich gilt, verletzt und somit in den LeserInnen Erklärungsbedarf evoziert. Im Rahmen dieser Konstruktion erscheint das Verschwinden der Menschen bis zuletzt von realen Ursachen bedingt, ist also nicht als mythischer Weltuntergang zu werten. Im Gegenteil: Als LeserIn ist man der Ansicht, dass etwas vorgeführt wird, was rational aus dem allgemeinen kulturellen Wissen ableitbar wäre.³⁴⁸ Letztlich ist der Realitätsbegriff aber auch eine historische Variable, weshalb die Frage, ob etwas realitätskompatibel ist, vor der Folie einer Verlagerung des Erzählten in die Zukunft nicht immer zu beantworten ist. Denn die Frage, ob es in Zukunft möglich sein wird, dass die Dinge „einfach so verpuffen“, ist, obwohl es den gegenwärtigen Erkenntnissen der Physik widerspricht, gar nicht so leicht zu beantworten.

Dass in den ausgesuchten Romanen keine pseudowissenschaftlichen Erklärungsangebote vorliegen, macht deren fantastische Anteile evident. Bestimmt man aber Endzeit als nicht-realisiertes Mögliches, ließe sich wiederum spezifizieren, dass dieses Mögliche als Opposition zur Fantastik steht. Dann wiederum wäre Endzeit im Spektrum von Science Fiction zu verorten.

Es soll nur kurz auf die Nähe zum Horrorgenre verwiesen werden, die bei dem ausgewählten Motivkomplex naheliegend ist.³⁴⁹ Auf genaue Synergien und Differenzen kann hier nicht eingegangen werden. Es sei nur die Hypothese genannt, dass der Katastrophe zwar eine

³⁴⁶ Vgl. Eickelkamp

³⁴⁷ Krah S. 377

³⁴⁸ Vgl. ebd. S: 379

³⁴⁹ Vgl. auch den Titel einer Rezension zu *Die Arbeit der Nacht*: Mensing, Kolja: Horror Vacui. In: Die Tageszeitung, Magazin Kultur, 12./13.08.2006, S. VI

ähnliche Funktion wie dem Monster zukommt, nicht aber die gleiche Leistung im Sinne eines Affektpotentials.³⁵⁰ Oder, wie Hans Krah es formuliert: Horror und Zukünftiges schließen sich aus. Dass gerade den Texten, in welchen die Katastrophe unmittelbar über die ProtagonistInnen hereinbricht und welche eine Welt vorführen, die den LeserInnen wohlbekannt ist, das Potential zu einer besonders gruseligen Stimmung anhaftet, ist augenscheinlich.³⁵¹ Horror ist ein Beispiel dafür, dass wir es gattungstheoretisch letztlich mit einer Fülle von Einflüssen und Genre-Hybriden zu tun haben, die sich untereinander schwer strikt abgrenzen lassen dürften. Postapokalyptische Narrative können jedenfalls sowohl in der Science Fiction, als auch in der Fantastik, der Utopie, der Robinsonade oder in Mischformen realisiert werden. Sie sind also weniger eigenes Genre, als dass sie bestimmte strukturelle Spezifika der Texte mitbedingen.

³⁵⁰ Vgl. ebd. S: 383-384

³⁵¹ Insbesondere *Die Arbeit der Nacht* wurde von RezensentInnen mit dem Horrorgenre in Verbindung gebracht. Vgl. Krause, Werner: Die letzten Nächte der Menschheit. In: Kleine Zeitung, 29.07.2006, o. S.

6. Funktionen postapokalyptischer Szenarien und literatursoziologische Zusammenhänge

Da die Rezeptionsseite einen wichtigen Bestandteil postapokalyptischer Literatur ausmacht und wesentlichen Anteil an der Theoriebildung hat, sollen hier kurz die Funktionen dieses Motivs sowie die positiven Effekte und Implikationen im Hinblick auf die LeserInnen beleuchtet werden. Damit im Zusammenhang steht auch die Fruchtbarkeit der Thematik für existentielle Fragestellungen und die Analyse der „Freude am Untergang“ als Leseerlebnis.

Ich verstehe diesen Überblick interdisziplinär, da Parallelen beim Lesen eines postapokalyptischen Textes und beispielsweise der Rezeption eines Films oder Videospiels anzunehmen sind.

6.1. Angst und Lust

Als grundsätzliche Motivation für den Konsum des Genres wird häufig der Spaßfaktor genannt. Allerdings lässt sich der Anreiz schwerlich auf diesen Aspekt reduzieren. In einem Interview mit Chris Delay, der Programmierer des Simulationsspiels *Defcon*, antwortet dieser auf die Frage, warum Menschen postapokalyptische Spiele spielen wie folgt:

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/thoughtprovoking/controversial/entertaining/educational – and if you're lucky all of those!³⁵²

Ein Befund, der auch für das Lesen von Romanen gelten kann: hier sind ebenfalls mehrere „Belohnungsfaktoren“ im Spiel, die u. a. mit psychologischen Komponenten der jeweiligen RezipientInnen in Verbindung stehen und die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen.

Neben der konkreten Lust am Text gibt es auch jene, die mit einem vom Text evozierten Gefühl einhergeht: dem der Angst. „Angstlust“ als Schlagwort fällt im Rahmen von Untersuchungen zum Weltuntergang häufig und wird auch in einen historischen oder politischen Zusammenhang gestellt. So stellt beispielsweise Dirk Vanderbeke fest, dass zu einer Zeit, in der die Atombombe Hochkonjunktur hatte, das Weltende immer wieder neu

³⁵² Hoffstadt, Christian und Christian Roth: Interview mit Chris Delay, Online unter <http://postapocalypse.de/category/interview/> (06.11.2008). 2009 erscheint dazu ein Artikel, der die Motivation und ästhetische Faszination bei der Simulation von Weltuntergängen behandelt: Hoffstadt, Christian und Christian Roth: DEFCON – The world's first genocide 'em up. In: Grimm, Petra u. a. (Hg.): Computerspiele und Virtuelle Welten – Interdisziplinäre Zugänge. Stuttgart: Franz Steiner 2009 [in Planung]

beschworen wurde und dabei eine „seltsame ‚Angstlust‘“³⁵³ den Menschen einen Kitzel ganz eigener Art bescherte: „es dauerte elend lange, bis die ‚Lust‘ abklang und von der Angst überwunden wurde. Diese Angst gerann zum standardisierten Begriff des ‚atomaren Schreckens‘ und der ‚atomaren Abschreckung‘.“³⁵⁴

Angstlust kann also auch in Abschreckung umschlagen. Hier ist es besonders die erlebte Angst, die uns nicht wirklich betrifft, die Spaß macht.³⁵⁵ Während fremde Angst eher fasziniert, führen Identifikationsmechanismen eher zu einem Lusteffekt. Der meist durchschnittliche Held, dessen Welt zerbricht, hat in dieser Hinsicht besonders Potential. Das Wort „Angstlust“ bezieht sich auch auf *thrill*, wobei es im Deutschen keine unmittelbare Übersetzung davon gibt. Angstlust drückt aus, dass beide Momente des *thrills*, nämlich sowohl das ängstigende als auch das motivierende, enthalten sind. Friedhelm Lövenich verweist in seiner Untersuchung zur Theorie des Thrillers darauf, dass sich Menschen diesem *thrill* immer freiwillig aussetzen.³⁵⁶ Für ihn ist auch das wirklich Spannende und Aufregende, wie „das Ich im Kampf mit übermächtigen, und daher mythischen Gefahren und Gegnern, sich selbst wieder mosaikartig Steinchen für Steinchen zusammensetzt.“³⁵⁷

Ohne Frage können Katastrophen, solange man nur ZuseherIn bleibt, durch die sichere Distanz des Lesens³⁵⁸ auch Spaß machen. Die einzelnen Formen medialer Gestaltungen spielen mit Schaulust und Nervenkitzeln, in denen der einzelne Mensch die Verantwortung für sein Alltagsleben ablegen darf.³⁵⁹ Der Aspekt des unbeteiligten Erlebens wird des Öfteren hervorgehoben. Für Heinz-Peter Preusser bilden z. B. Filme à la *Mad Max* (1979) oder *Apocalypse now* (1979) kollektive Ängste ab, wobei die ästhetisch ungleichen Filme alle eines ausdrücken: die Furcht des Publikums vor Bedrohung und die Freude am Schauer“³⁶⁰, welcher eben gefahrlos erlebt werden darf.

Dieses Konzept greift auch Michael Balint auf: Laut ihm ist ein Grundelement aller Angstlust eine „Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr“.³⁶¹

³⁵³ Ilona Stölken-Fitschen, zit. nach: Vanderbeke S. 7

³⁵⁴ Ebd. S. 7-8

³⁵⁵ 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

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd. S. 183

³⁵⁸ Vgl. Lilienthal S. 264

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Preusser S. 10

³⁶¹ Balint, Michael: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, zit. nach: Pietzcker, Carl: Grenzen und Möglichkeiten der "Atomliteratur". In: Ders.: Trauma, Wunsch und Abwehr: psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985, S. 136. I. d. F. zit. als: Pietzcker

Diese These hilft zu verstehen, wie Literatur mit Unheimlichem Angst erregt und sie dann in den Dienst der Befriedigung stellt. Wir genießen die Angst also, weil wir uns, indem wir sie bewältigen, auch unserer Macht und Sicherheit vergewissern, weshalb wir sie immer wieder erleben wollen.³⁶² Oft erscheint das Unheimliche der literarischen Bedrohung auch nicht mehr zu bändigen. Gerade in den 80er Jahren stellte man häufig fest, dass sich das Spiel bei der atomaren Bedrohung schließlich „aufhöre“.³⁶³

6.2. Ontologische und kontrastive Erkenntnisse

Ein weiterer Vorteil bzw. „reward factor“ postapokalyptischer Szenarien ist die Einsicht in historische, philosophische und vor allem ontologische Fragestellungen.

Da diese Darstellungen auch als Zukunftsentwürfe angesehen werden können, sind sie gerade dort interessant, wo sie sich von der Gegenwart unterscheiden. Denn: Wie man sich eine Zukunft vorstellt, sagt immer etwas über die impliziten Grundannahmen der jeweiligen „Jetztzeit“ aus.³⁶⁴ Hier können beispielsweise Problemlösungsstrategien auf solche „Selbstverständlichkeiten“ hinterfragt werden, da diese Aufschluss darüber geben, was als „anthropologisch gedacht, als dem Menschen wesensmäßig eingeschrieben und nicht kulturell/historisch bedingt ist.“³⁶⁵

Es geht dabei um den philosophischen Gehalt der Szenen rund um die Frage: Was ist der Mensch und was zeichnet ihn aus? Es lassen sich Parallelen zum Konsum von Science Fiction ableiten, die bei Betrachtung der Motivation von LeserInnen dieses Genres schnell deutlich werden. So stellt Mike Alsford, der u. a. religiöse Themen der Science Fiction behandelt, fest, dass dieses Genre weniger mit der Zukunft oder Technologie zu tun hat als mit der „human condition“, also mit den Bedingungen und der Lage des Menschen³⁶⁶:

The question that consumes producers of SF as much as it does theologians and philosophers is what one might call the primal question: What are we?³⁶⁷

Laut ihm hat auch jede Geschichte über das Ende der Welt mehr oder weniger mit dieser grundlegenden Frage zu tun. Menschliche Identität und die Beschaffenheit des Menschen sind

³⁶² Vgl. ebd. S. 136-137

³⁶³ Ebd. S. 138

³⁶⁴ Vgl. Krah S. 7

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Alsford S. 26

³⁶⁷ Ebd.

dabei zentrale Themen.³⁶⁸ Das bestätigen auch Erfahrungswerte von RezipientInnen. Ein Leser bringt es beispielsweise im Forum von *Degeneration* (einem Rollenspiel zum Thema Überlebenskampf) hinsichtlich der Frage nach der Motivation, sich mit postapokalyptischen Welten zu beschäftigen, auf den Punkt:

[...] habe ich das Gefühl, wenn ich mich mit dem Untergang der Menschheit beschäftige, ich näher und näher an die Menschlichkeit (also dem, was dem Menschen eigen ist) komme.³⁶⁹

Dass schon die Konzeption der Geschichten Anknüpfungspunkte für eigene Erfahrungen und Gedankenspiele bietet, zeigt die im Rahmen der Verlagsförderung für Thomas Glavinics Roman geschaffene Website zu *Die Arbeit der Nacht*. Dort stellt man die Frage, was man selbst tun würde, wenn man wie der Protagonist Jonas im Roman eines Morgens aufwachen würde und feststellen müsste, dass über Nacht alle Menschen und Tiere verschwunden sind.³⁷⁰ Und auch Ray Bradburys Kurzgeschichte *Die letzte Nacht der Welt* (1951) beginnt mit der Frage nach dem „Was wäre wenn“: „Was würdest du tun, wenn du wüßtest, daß heute die letzte Nacht der Welt wäre?“³⁷¹

Im Zuge dieser Kontrastsetzung der literarischen Produktion und eigener Imagination zur Wirklichkeit ist auch die „symbolische Lebensbejahung“ relevant, die mit der Darstellung schrecklicher Ängste und Katastrophen einhergeht.³⁷² Auch andere Funktionen von Schreckensbildern im Kontrast zur Realität sind möglich. Laut Manfred Durzak unterliegen diese nie einem Selbstzweck, sondern sollen auf- und wachrütteln, LeserInnen zur Korrektur und zum Handeln aufrufen sowie zur „Verbesserung der Zustände einer miserablen Wirklichkeit beitragen“.³⁷³ Das unausgesprochene positive Gegenbild werde vom Autor stets als Folie impliziert, wenn er ein übertriebenes Szenario entwirft.³⁷⁴

Diese ungleiche Spiegelfunktion sieht auch Edgar Morin, wenn er betont:

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 27

³⁶⁹ <http://www.degeneration.de/phpBB2/viewtopic.php?t=337&highlight=menschlichkeit> (06.01.2009)

³⁷⁰ „Und was würden Sie tun?“ Online als eBook unter <http://www.die-arbeit-der-nacht.de/handsignierte-buecher-zu-gewinnen/> (4.11.2008)

³⁷¹ Bradbury, Ray: *Die letzte Nacht der Welt*. In: Poe, Edgar Allan u. a.: *Weltuntergangsgeschichten von Edgar Poe bis Arno Schmidt*. Mit Weltuntergangszeichnungen von Albrecht Dürer bis Roland Topor. Zürich: Diogenes 1975, S. 237-242

³⁷² Vgl. Gollner, Helmut: *Der Spaß ist vorbei*. (Kontroverse über Thomas Glavinic: „Die Arbeit der Nacht“) In: *Literatur und Kritik* 2006, Band 5, S. 89. I. d. F. zit. als: Gollner 2006

³⁷³ Durzak, Manfred: *Apokalyptische Szenarien in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Am Beispiel von Günter Grass' *Die Rättin* und Christa Wolfs *Störfall*. In: Bullivant/Spies S. 184. I. d. F. zit. als: Durzak

³⁷⁴ Vgl. ebd.

„Wir brauchen heute die starke Gegenwart, das starke Bewusstsein eines Nichts, um genau dieses Nichts zu vermeiden.“³⁷⁵ Dieses Nichts ist für ihn sogar eine Bedingung des Seins und Überlebens des Universums.³⁷⁶ Ein Befund, der vielleicht auch mit der Empfindung der eigenen Nichtigkeit angesichts großer Katastrophen zusammenhängen könnte. Dass Katastrophen LeserInnen auch zu mahnen vermögen, die eigenen Probleme in „kosmischen Maßstäben“ zu sehen und deren Winzigkeit zu erkennen, wird in der Forschung häufig betont.³⁷⁷

Eine Korrekturfunktion anderer Art besteht für Frank Kermode, der davon ausgeht, dass unser „Interesse an Enden“ von einer allgemeinen Sehnsucht stammt, chronische Zustände zu bekämpfen. Er meint damit die scheinbar zusammenhanglose Ordnung zwischen den Dingen: „[...] the intolerable idea that we live within an order of events between which there is no relation, pattern, mutuality, or intelligible progression.“³⁷⁸ Die historiografischen Muster der apokalyptischen Texte sind für ihn eindrucksvolle Beispiele dieser Verteidigung.³⁷⁹

Aufschlussreich ist auch eine Einteilung von Gerry Canavan, der in seinem Internet-Blog eine Einteilung hinsichtlich des Ursprungs apokalyptischer Fantasiebilder vornimmt. Er nennt fünf überlappende, sich teilweise widersprechende Motivationen, die auf das Ende der Welt als kulturelle Form Bezug nehmen und den Befund der Katastrophenlust genauer aufschlüsseln:

- 1) Die Achterbahn-Hypothese (*roller-coaster hypothesis*): Wir können uns an der Darstellung radikaler Zerstörung oder dem Kollaps der zivilisierten Gesellschaft erfreuen, weil wir nicht fürchten, dass sie jemals passieren könnten.
- 2) Überlebenshypothese (*survivalist hypothesis*): Wir konsumieren diese Szenarien genau weil wir denken, dass sie passieren könnten oder weil wir wissen dass sie passieren müssen.
- 3) Rekursivhypothese (*recursive hypothesis*): Apokalyptische Bilder sind so erfolgreich, weil sie in der Vergangenheit erfolgreich waren bzw. uns die Konsumkultur nur weiter mit den Formen versorgt, die bereits immer wieder funktioniert haben. Diese These korrespondiert mit der bereits postulierten Zitathaftigkeit bzw. Intertextualität des Motivs.

³⁷⁵ Morin, Edgar: Annäherungen an das Nichts. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990, S. 17

³⁷⁶ Vgl. ebd.

³⁷⁷ Vgl. Alpers 1974 S. 141

³⁷⁸ Kermode, Frank: Waiting for the End. In: Bull, Malcolm (Hg.): Apocalypse theory and the ends of the world. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 250

³⁷⁹ Vgl. ebd.

- 4) *Bare-life*-Hypothese: Wir erfreuen uns apokalyptischer Bilder weil wir durch die Ideologie geprägt sind, dass die Abwesenheit von Zivilisation (gemäß dem englischen Philosophen Hobbes) einem Status permanenter, niedriger Gewalt gleichkommt. Der Zweck apokalyptischer Bilder besteht darin, die biologischen Machtstrukturen, die bereits existieren, zu bekräftigen und zu rechtfertigen.
- 5) Die Hypothese von der Erfüllung eines Wunsches (*wish-fulfillment hypothesis*): Wir halten an der Vorstellung eines Weltendes fest, weil wir uns insgeheim nach der Zerstörung der Gesellschaft allgemein oder speziell des Kapitalismus sehnen.³⁸⁰ Unsere eigenen zerstörerischen Wünsche gehen also in die Fantasien von Bedrohung und Vernichtung ein und dienen oftmals dazu, uns zu entlasten (was nicht bedeutet, dass unsere Angst vor der Zerstörung dadurch geringer würde).³⁸¹

Canavan postuliert in diesem Zusammenhang einen Überdeterminismus, d. h., dass alle diese Hypothesen gültig und untrennbar miteinander verbunden sind.

6.3. Realitätbewältigung und Didaktik

Die Dialektik von der Zerstörung der Gesellschaft bei gleichzeitiger individueller Freiheit ist auch für Susan Sontag bedeutend und für apokalyptische Narrative konstitutiv³⁸². In ihren Überlegungen zur Katastrophenphantasie beschreibt sie am Beispiel von Film, wie wir die Vernichtung der Menschheit in der Fantasie miterleben. Der Reiz eines solchen „verallgemeinerten Phantasiebildes der Katastrophe“ bestehe simpel darin, „dass es von den normalen Verpflichtungen befreit“.³⁸³ Für Sontag stellt die Thematisierung von Katastrophen einen Versuch da, ein Trauma zu bannen.³⁸⁴ Filme, in denen das Universum durch die Betrachtung der ganzen Welt als Atomkriegskatastrophe zum Verbrauchsartikel werde, sind für sie nicht die adäquate Art, auf die Anforderungen unseres Zeitalters zu reagieren. Denn sie entwerfen eine utopische Fantasie, die aber einer moralischen Vereinfachung folgt.³⁸⁵ Ebenfalls spiegle sich in der Thematik eine starke Beunruhigung über den Zustand der individuellen Psyche wider. Sontag kritisiert den Science-Fiction-Film, der für sie keine Gesellschaftskritik kennt³⁸⁶, das Bild des Untergangs sei in dieser Hinsicht das Kennzeichen

³⁸⁰ Vgl. <http://culturemonkey.blogspot.com/2008/01/past-as-anti-future.html> (30.10.2008)

³⁸¹ Vgl. Pietzcker S. 131

³⁸² Vgl. Harrasser

³⁸³ Sontag S. 285

³⁸⁴ Vgl. ebd. S. 289. Ein zufälliges Erwachen eines superdestruktiven Ungeheuers ist für Sontag eine eindeutige Metapher für die Bombe.

³⁸⁵ Vgl. S. 290-292

³⁸⁶ Vgl. ebd. S. 295

einer inadäquaten Reaktion.³⁸⁷ Dennoch würden wir mittels dieser Kunstprojekte den „tiefsten Dilemmata unserer zeitgenössischen Situation“³⁸⁸ sowie einer historischen Beunruhigung angesichts der entpersönlichten Bedingungen des modernen urbanen Lebens ansichtig. Sie spiegeln ein „Sich abfinden“ mit einer permanenten Todesangst wider.

Sie verweist auf ein Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts auftretendes Trauma. Dieses besteht darin, dass der Mensch von diesem Zeitpunkt an bis zum Ende der menschlichen Geschichte nicht nur unter der Drohung des persönlichen Todes, sondern „zugleich unter der seelisch fast unerträglichen Drohung einer kollektiven Einäscherung und Auslöschung, der er jederzeit und ohne jede Vorwarnung zum Opfer fallen konnte“³⁸⁹, lebt. Sontag kommt zu dem Schluss, dass in einer Zeit der Extreme die Katastrophenphantasie den Menschen ermöglicht, „mit den Schreckgespensten der Banalität und unvorstellbarem Schrecken fertig zu werden“³⁹⁰. Diese kann uns von den realen Bildern ablenken, indem sie die Flucht in gefährliche Situationen ermöglicht, die sich im letzten Augenblick zum Guten wenden. Und sie kann das „seelisch Unterträgliche auf ein normales Maß reduzieren“³⁹¹ und uns so dagegen abhärten. Das „Nachdenken über das Unausdenkbare“ bleibt für sie allerdings ein fragwürdiges Unterfangen.³⁹²

Es sind diese eskapistischen Funktionen, die derartiger Literatur nicht selten unterstellt werden. Für manche sind die Elemente der Weltkatastrophe und der Literatur, die diese verhandelt, aber von geringerer Bedeutung. Die Erzählungen über die Zeit nach einer Katastrophe sind laut Dieter Wessels zwar gewiss als Echo auf die überall in der Welt empfundene Angst zu verstehen, eröffnen aber ebenso häufig die Möglichkeit des Überlebens für eine Minderheit und die Chance, die Fehler der Vergangenheit zu vermeiden.³⁹³

Nichtsdestotrotz können postapokalyptische Darstellungen weltweite Ängste widerspiegeln. Ein häufiger Kritikpunkt ist hier – wie bei Sontag – die These, dass sie den BetrachterInnen eine Art Gleichgültigkeit gegenüber dem Gedanken der Zerstörung einimpfen würden.³⁹⁴

Die Angst der RezipientInnen wird im Hinblick auf die Korrekturfunktion der Katastrophe vielfach verwertet. Was zuvor schon mit dem Stichwort Mahnung angedeutet wurde, verweist

³⁸⁷ Vgl. ebd. S: 296

³⁸⁸ Ebd. S: 297

³⁸⁹ Ebd. S. 296

³⁹⁰ Ebd. S. 297

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Vgl. ebd. S. 298

³⁹³ Wessels, Dieter: Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neueren Science Fiction. Studienreihe Humanitas. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1974, S. 67. I. d. F. zit. als: Wessels

³⁹⁴ Vgl. Sontag S. 297

auf eine oft zitierte Funktion dieser Szenarien: Die der Warnung und in weiterer Folge die der Didaktik.

Ein historisches Beispiel dafür, dass derartige Zukunftsvisionen insbesondere Mahnungen darstellen können, sind die Romane von Gudrun Pausewang. Diese schrecken jedoch vor der letzten Konsequenz der Darstellung der Katastrophe selbst zurück.³⁹⁵ Dahinter steckt die Überzeugung, dass sich durch die Schilderung von Katastrophen etwas bewirken lässt (Stichwort „operative Literatur“³⁹⁶), wobei es im Rahmen der Verleihung des damaligen Deutschen Jugendbuchpreises trotzdem zu Kontroversen kam, weil der pädagogische Gehalt des Buches unterschiedlich wahrgenommen wurde.³⁹⁷

Walter Seifert zeigt exemplarisch am Beispiel von *Z. wie Zaracharias* von Robert C. O'Brien³⁹⁸, wie LeserInnen hier „zu der Einsicht genötigt werden“³⁹⁹ sollen, dass mit Ausbruch der Katastrophe „unendliches Leid bevorsteht und das Ende der Menschheit angebrochen ist.“⁴⁰⁰ Die Aufarbeitung derartiger Szenarien soll dabei die tatsächlichen Katastrophen verhindern helfen. Didaktisches Potential wird aber gerade aus der Hoffnungslosigkeit entfaltet und einem „zur Identifikation und zum Eskapismus neigenden Leser“⁴⁰¹ die Grenzsituation als reale Möglichkeit vorgeführt. Joanna Jabłkowska stellt diesen Prozess in Frage, wenn sie postuliert, dass die Stärkung moralischer Gefühle durch die Wirkung von Kunst insgesamt in unserem Jahrhundert problematisch geworden ist.⁴⁰² Dass dies besonders für modernere Darstellungen des Katastrophenmotivs gilt, ist anzunehmen. Die Angst vor dem Untergang der Menschheit ist aber auch bei ihr nur dadurch zu meistern, dass der „kollektive Tod“⁴⁰³ literarisch herbeigeführt wird.

Abseits dieses Überblicks liegen im einzelnen literarischen Fall die Dinge weniger einfach: Nicht nur die einzelnen Determinanten der LeserInnen sind zu berücksichtigen, sondern auch die Darstellung des Szenarios an sich. Wenn beispielsweise ein Weltbild tradiert wird, das im

³⁹⁵ Vgl. Seifert, Walter: Endzeitvisionen in der Jugendliteratur. In: Jabłkowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 79. I. d. F. zit. als: Seifert

³⁹⁶ Vgl. Teebutt, Susan: Gudrun Pausewang in context. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994, S. 207

³⁹⁷ Vgl. Hentig, Hartmut von: Zwischen Pädagogik und Realismus. Anmerkungen zu „Die letzten Kinder von Schewenborn“. In: Runge, Gabriele: Über Gudrun Pausewang. Ravensburg: Maier 1991, S. 68f

³⁹⁸ O'Brien, Robert C.: *Z wie Zacharias*. Aus dem Amerikanischen von Inge M. Artl. München: dtv 2000 (Erstausgabe 1981, Originalausgabe 1975)

³⁹⁹ Seifert S. 82

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd. S. 88

⁴⁰² Vgl. Jabłkowska, Joanna: Zu den ästhetischen Aporien der apokalyptischen Literatur. In: Jabłkowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 97

⁴⁰³ Ebd. S. 92

Kontrast zu aktuellen politischen Positionen und Werten steht, so ist dieses als Korrektiv zur Jetzt-Zeit zu werten.

Therapeutische Funktionen im Hinblick auf die Bewältigung der Angst spürt auch Hans Krah in seiner Untersuchung auf. Für ihn ist der Ausgangspunkt die globale Katastrophe, welche die Welt in zwei diskontinuierliche Zustände teilt (das Vorher und das Danach bzw. die prä- und postapokalyptische Disposition). In diesem Danach sind Spuren des früheren Zustandes vorhanden und der/die Betrachter/in weiß, dass er/sie sich nicht in diesem Nachher befindet, wobei gerade der Konsum ihn dessen versichert (das Medium existierte im Danach ja nicht mehr). Krah stellt nun fest, dass sich der/die Rezipient/in aber trotzdem nicht sicher sein kann, ob er sich nicht im Vorher befindet, was ein Grund für die andauernde mediale Wiederholung der Apokalypse sein könnte.⁴⁰⁴ Es ist für sie/ihn nicht gesichert, ob das Jetzt als Vorher nicht in Bezug zu einem möglichen Nachher steht und ob eben dieses Nachher ein mentales Memento darstellt. Die Unsicherheit dürfte dabei selbst eine kulturelle Variable sein, welche sich über verschiedene kulturelle Wirkungsfaktoren auf ein bestimmtes Niveau einpendeln und homöostatisch regeln lässt.⁴⁰⁵ Der Diskurs über die Katastrophe etabliere, worüber er redet und schaffe dadurch eine Machtposition über das, worüber geredet wird. Die apokalyptische Version ist für Krah zugleich „Angsttherapie und magische Beschwörung.“⁴⁰⁶ Speziell der Endzeitfilm als Metagenre reflektiere in besonderem Maße Sinnstrategien, aber auch Aspekte der Faszination des Blicks in den Abgrund, oder, allgemeiner formuliert, der Konkretisierung oder Materialisierung von Wünschen und Vorstellungen.⁴⁰⁷ Er kann bei der Verarbeitung von Normen oder auch Ausnahmesituationen helfen, denn er inszeniert einen „Blick von außen“, der „die Tragweite von Mythen, die Mythisierung des Alltags, den Aufbau und die Notwendigkeit symbolischer Ordnungen zur Bewältigung des Exzeptionellen wie des Normalen widerspiegelt.“⁴⁰⁸

Jener andere Blick ist nicht nur die Voraussetzung dafür, außergewöhnliche Ängste zu bewältigen. Er kann, ja muss unseren Horizont und dessen alltägliche Normen auch erschüttern. Detlev Dormeyer führt dies auf frühkindliche Erlebnisse zurück:

Weltuntergangsvisionen müssen unsere rationalistisch aufgebauten Sicherheiten erschüttern. Sie ermöglichen eine Regression in die frühkindliche Erfahrung und eine Umorganisation unseres

⁴⁰⁴ Vgl. Krah S. 376

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd. S. 377

⁴⁰⁸ Ebd.

Gegenwartshandelns aufgrund dieser Regressionsvisionen. Ängste und Hoffnung, Vernichtung und Heil, sie gehören zusammen und bilden den Stoff für Märchen, Utopien und neues Handeln.⁴⁰⁹

Der Einfluss von Weltuntergangsvisionen, die mit der Angst der LeserInnen spekulieren, wird oft hoch eingeschätzt – vor allem, wenn es darum geht, dass diese globalen Katastrophen als nicht selbst zu beeinflussendes Schicksal aufgefasst werden könnten. Wie groß genau diese Effekte sind, ist schwer abzuschätzen, aber laut Alpers dürfte die Intention zumindest dahin gehen, im Bewusstsein zu verankern, „dass die Zukunft trübe ist und dass sich über ‚Lebensgenuss‘ hinausgehende Anstrengungen etwa politischer Art keinesfalls lohnen“⁴¹⁰, da die Zwangsläufigkeit des Geschehens den Eindruck zu erwecken versucht, dass Geschichte „geschieht und nicht gemacht wird“.⁴¹¹ Dies steht im krassen Gegenzug zu der ebenfalls vorgestellten These, dass derartige Entwürfe die RezipientInnen sogar zu korrigierendem Handeln animieren können.

Es ist jedenfalls anzunehmen, dass eine tiefgehende Beschäftigung mit Katastrophenszenarien eher positiv denn negativ zu bewerten ist, zumal selten eines dieser Bilder die totale Vernichtung präsentiert. Für Herman Kahn und Anthony Wiener könnte so ein totales Ende (das im Kontrast zu der aktuell konstatierten Wiederholbarkeit der Szenen steht) nämlich selbst eine Form der Verweigerung sein, sich weiter mit den realistischen Einschätzungen eines Atomkriegs und seinen Verhütungsmöglichkeiten zu befassen.⁴¹² Wir müssen uns also ein Bild machen, wenn wir uns nicht der Ausweglosigkeit der Lage hingeben wollen. Und eine Situation, in der es schwierig ist, Untergangsentwürfe zu schreiben, ist gewissermaßen zufrieden stellender und tröstlicher als eine, in der sehr überzeugende Szenarien verfasst werden können.⁴¹³

Das lässt den Schluss zu, dass es gerade nicht die möglichst detailgenaue oder realistische Darstellung der Katastrophe ist, die für den/die Rezipient/in kathartische Wirkungen bereithält. Dieser Befund würde dann gerade für das ausgewählte Textkorpus gelten, wo auf eine genaue Ausgestaltung der Katastrophenhintergründe verzichtet wird.

⁴⁰⁹ Dormeyer S. 130

⁴¹⁰ Alpers 1974 S: 138

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl. Kahn, Herman und Anthony J. Wiener: Ihr werdet es erleben. Voraussagen der Wissenschaft bis zum Jahr 2000. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, S. 308

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 310

7. Eingrenzung – Merkmale und Befunde der ausgewählten Romane

Die folgenden Kategorien stellen sowohl primäre Kriterien zur Eingrenzung der ausgesuchten Romane als auch deren konstituierende Merkmale dar. Beide Motive haben hinsichtlich der Verarbeitung postapokalyptischer Szenarien Befundqualität und sollen auf ihre Bedeutung und mögliche Funktionen befragt werden.

7.1. Die vage Katastrophe (Unbestimmtheit)

Wie bereits angedeutet wurde, ist der Grad der Darstellung einer Katastrophe auch historisch bedingt. Auffällig ist, dass gerade die Gestaltung des Motivs „Letzter Mensch“ Tendenzen aufweist, das Ereignis nicht unmittelbar darzustellen: dieses bleibt besonders hinsichtlich der Ursache vage bis rätselhaft oder bildet ein fantastisches und damit nicht auf eine realistische Begründungsebene zurückzuführendes Element der Handlung. Damit im Zusammenhang steht, dass die Katastrophe, welche für die Auslöschung der Zivilisation oder Menschheit verantwortlich ist, sehr unmittelbar und schnell eintreten kann.⁴¹⁴

Manfred Durzak konstatiert in einem Aufsatz, dass die „ästhetischen Mittel, die auf sinnliche Erfahrung, auf Anschaulichkeit und Konkretheit hin angelegt sind“⁴¹⁵, angesichts der modernen Apokalypseauffassung versagen. Für ihn ist das zu erwartende Ende nicht beschreibbar: Die Literatur werde sprachlos und versage im umfassenden Sinne, habe also „buchstäblich nichts mehr zu sagen“.⁴¹⁶

Ich bin der Ansicht, dass Literatur angesichts eines erwarteten Weltuntergangs immer etwas zu sagen hat, nur sind Darstellungsmittel, die auf konkrete Anschauungsformen verzichten oder diese gänzlich aussparen, auf die Funktion für den Handlungsverlauf sowie deren außerliterarische Relevanz zu hinterfragen. Im Folgenden sollen u. a. mögliche Bedeutungsraster für diese Unbestimmtheit angedeutet werden.

Im Gegensatz zu apokalyptischen Narrativen, die meist mit konkreten Naturvorgängen aufwarten (siehe die Erdbeben, die Verfinsterung der Sonne, den blutigen Mond oder die auf die Erde fallenden Sterne in der Offenbarung des Johannes) fehlt es modernen Weltuntergangsszenarien postapokalyptischer Natur oft an der Ausgestaltung dieser

⁴¹⁴ Auch die Vorstellungen darüber, wie schnell es gehen kann, dass eine Katastrophe eintritt, können sich diachron deutlich verändern. Vgl. dazu Krah S. 121

⁴¹⁵ Durzak S. 186

⁴¹⁶ Ebd.

Phänomene. Zwar bleiben gewisse Naturmetaphern vorherrschend, deren Ursachen aber meist nur angedeutet⁴¹⁷ und nicht, wie z. B. in der Science Fiction üblich, pseudowissenschaftlich erklärt werden. In *Earth Abides* ist beispielsweise das Aussterben der Menschheit durch eine Epidemie bedingt, was mit rätselhaften Gesetzen der Natur erklärt wird, die sterben lässt, was sich zu sehr vermehrt hat.

7.1.1. Unmittelbarkeit

Meist bezieht sich die Katastrophe explizit auf die „Auslöschung“ von Lebendigem, wobei in einigen Romanen übrig gebliebene Leichen darauf verweisen, dass ein Einschnitt die Scheidewand zwischen Leben und Tod markiert. Beispielsweise in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* (2008):

Also hatte die Katastrophe den *Toten* nichts anhaben können. Also war der Verwahrloste bereits vor den unbegreiflichen Geschehnissen gestorben. Mit allen Lebendigen aber, ob gesund, krank, verletzt oder narkotisiert, hatte das Mysterium irgendetwas getan.⁴¹⁸

Andere Texte inszenieren hingegen die komplette Auflösung aller Körper, unabhängig von Leben oder Tod (beispielsweise Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006), dessen Protagonist Jonas sich durch das Öffnen von Gräbern vergewissert, dass das Ereignis auch auf tote Körper Einfluss hatte⁴¹⁹ oder Guido Morsellis *Dissipatio humani generis*). 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.“⁴²⁰

Zwar wird in den Romanen dieses Extraordinäre nun nicht konkret vorgeführt, tritt aber dennoch unmittelbar ein. In Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951) fällt beispielsweise auf, dass die angedeutete atomare und bakterielle Katastrophe das menschliche Leben ganz plötzlich vernichtet hat. Die Skelette, die noch in den Autowracks sitzen, verdeutlichen dies. Bei Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton* (1976) ist es die noch vorhandene Kleidung, welche die Anwesenheit der unmittelbar zuvor noch am Leben teilhabenden Menschen unterstreicht, und in Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) taucht über Nacht eine unsichtbare Wand auf, die die namenlose Ich-Erzählerin von der Außenwelt abschirmt.⁴²¹ Die Menschen

⁴¹⁷ Einige Hauptfiguren beobachten eine Temperaturveränderung oder diverse Lichteffekte.

⁴¹⁸ Tag S. 23

⁴¹⁹ Vgl. AdN S. 387-388

⁴²⁰ Sontag S: 283

⁴²¹ Vgl. W S. 13ff

dahinter sind reglos und versteinert, was auf einen raschen und sanften Tod deutet.⁴²² In Guido Morsellis Roman *Dissipatio humani generis* finden sich noch Abdrücke der Hinterbliebenen in den Betten, allerdings keine Kleidung. Und in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* trifft der Protagonist sogar auf ein unmittelbar vor der Katastrophe in einem Schwimmbad ertrunkenes Baby, das, nachdem sich das Mysterium nicht für die Toten interessiert, das schlagartige Eintreten der Katastrophe anzeigt.⁴²³ Auch Guido Morsellis *Dissipatio humanis generis* (1990, dt.: *Die Einsamkeit*) oder Yorck Kronenbergs *Welt Unter* (2002) operieren mit dem plötzlichen Verschwinden der Menschheit „über Nacht.“

Dass diese Darstellung auch mit aktuellen Vorstellungen von Katastrophenszenarien zusammenhängt, wird mit Blick auf die momentane Situation klar. Es wird ausgiebig thematisiert, dass die von den Menschen verursachte Erderwärmung unter Umständen weltweite Kräfte entfesseln kann, die plötzlich vonstatten gehen. Und die Klimageschichte unseres Planeten zeigt, dass sich Veränderungen dabei meist nicht graduell vollziehen, sondern unter Druck abrupt auftreten, „praktisch über Nacht.“⁴²⁴ Aber auch mit der klassischen Neutronenbombe wird das unmittelbare Verschwinden der Menschen assoziiert.⁴²⁵

Das Konzept der Katastrophe muss sich zwar nicht ausschließlich auf ein punktuelles Ereignis beziehen, das einen abrupten Wechsel der Ordnung der Dinge hervorruft – es kann sich ebenso auf die Vorgeschichte oder Ursachen der Katastrophe erstrecken.⁴²⁶ Da die ProtagonistInnen jedoch den Vorfall zuerst unscheinbar einschätzen und erst im Laufe der Handlung dessen Tragwertigkeit erkennen, interessiert auch hier eher der Impuls und Auslöser als das Ereignis an sich.⁴²⁷

Gerade die Ursache wird im untersuchten Textkorpus meist ausgespart, was als klare Tendenz zu werten ist. Eine Ausnahme bildet *Wir treffen uns, wenn alle weg sind* (2007) von Iva Procházková, worin der Auflösungsprozess der Menschen einige Zeit in Anspruch nimmt und die dem Protagonisten zumindest einige Vermutungen betreffend möglicher Auslöser mit auf den Weg gegeben werden. Und auch Udo Rabschs *Julius oder Der schwarze Sommer* (1983) kann mit konkreten Ansätzen zu Ursache und Wirkung aufwarten: Der Roman erzählt die Odyssee eines Helden, der eine Bombe überlebt hat, durch die mit einem Schlag und

⁴²² Vgl. ebd. S. 28

⁴²³ Vgl. Tag S. 191

⁴²⁴ Pearce, Fred: *Das Wetter von morgen. Wenn das Klima zur Bedrohung wird*. München: Antje Kunstmann 2007, S. 13

⁴²⁵ Vgl. Grimminger, Rolf: Ich bin dieser Welt, dieses Ichs müde. Guido Morsellis apokalyptischer Abschiedsroman. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 154, 07./08.07.1990, S. XIV

⁴²⁶ Vgl. Delisle S. 13

⁴²⁷ Vgl. Wessels S. 79

vollständig in Schmutz verwandelte Welt. Hier ist klar, warum die Welt in schwarzer Asche liegt, während Cormac McCarthy's *The Road* (2006) in dieser Hinsicht alles offen lässt.

7.1.2. Ein undarstellbares bzw. unerklärliches Ereignis

Wenn die Darstellung der Katastrophe und deren Ursachen bewusst oder unbewusst ausgespart wird, kann dies auch auf eine Tendenz zur Schwierigkeit der Darstellung bzw. auf deren Nicht-Darstellbarkeit verweisen. Es stellt sich die Frage, ob dies als Ausdruck einer künstlerischen Überforderung zu werten ist. Ist diese vergleichbar mit der Überforderung vor der Beschreibung der Unsäglichkeiten der KZs⁴²⁸ und ähnlichen historischen Determinanten, die Sprachlosigkeit und Beschreibungsimpotenz hervorrufen können und lässt sie sich unter Umständen sogar als „kriminelle Naivität der Verharmlosung“⁴²⁹ klassifizieren?

Ich meine, dass gerade die vielfältige Interpretierbarkeit dieser Elemente in den Romanen, die sowohl Traum, realer Verweis oder Kunstgriff sein können, gerade nicht auf ein Versagen angesichts der Darstellungsmöglichkeiten deutet. Marianne Kesting spricht in diesem Zusammenhang von einer „Negativstruktur“⁴³⁰ der Endzeitliteratur, womit sie meint, dass große und bedeutende Literatur des Genres die Katastrophe eben nicht im realistischen Detail darstellt, sondern geradezu auszusparen scheint. Nur noch eine „subjektive Reaktion auf die apokalyptische Bedrohung“⁴³¹ würde angezeigt, nicht aber diese selbst. Diese Arbeit mit Andeutungen und Aussparungen, die dem Verfahren von Autoren wie Kafka und Beckett ähnelt, mache jedoch gerade die „Unangemessenheit des ästhetischen Mittels mit zum Thema“⁴³² und erfasse „ex negativo mehr von den drohenden endzeitlichen Schrecken als deren Ausmaler und ohnmächtige Moralisierer“⁴³³.

Ob eine ästhetische Gestaltung des Untergangs überhaupt noch möglich ist und ob ein Inferno, das das Ende der Menschheit bewirken würde, überhaupt adäquat wiedergegeben werden kann, fragt Klaus Vondung. Angemessenheit bedeutet in diesem Fall „so, dass das eigentlich Unvorstellbare und dessen Bedeutung, nämlich Abschluß der Menschheitsgeschichte zu sein, angemessen repräsentiert ist“⁴³⁴. Zu bedenken ist hier, dass

⁴²⁸ Vgl. Kesting, Marianne: Warten auf das Ende. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 175

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd. S. 176

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Vondung, 1988 S. 433

jede künstlerische Gestaltung per se schon ästhetisches Vergnügen erzeugt (und sei es nur das der Spannung). Damit im Zusammenhang steht natürlich die Problematik, ob diese positive Rezeption angesichts des finalen Ernstfalls nicht grundsätzlich deplatziert ist. Für Vondung sind es die SchriftstellerInnen, die eine Antwort darauf geben – und nur wenigen hat es dabei die Worte verschlagen.⁴³⁵ An den LiteraturwissenschaftlerInnen wäre es dann zu prüfen, wie überzeugend diese Darstellungen ausfallen. Die Vagheit von Katastrophenformen ist jedenfalls nicht als Zeichen für das Erlahmen kreativer Impulse zu werten. Bei der Imagination des Endes treten aber dennoch gewisse Probleme auf den Plan. Exemplarisch hierfür kann *Schwarze Spiegel* genannt werden: Obwohl das Ereignis im Text explizit auf einen Atomkrieg zurückgeführt wird (der Schrecken des Krieges steckt aber nur in dem, was er zur Folge hat, ist also von der Wirkung aus beschreibbar⁴³⁶), konnte man sich die globalen Auswirkungen eines solchen auf Umwelt und Klima 1951 wohl noch nicht vorstellen. Und so radelt der Protagonist als letzter Mensch durch eine unbeeinträchtigte Natur der Lüneburger Heide.⁴³⁷

Wesentlicher Bestandteil der Katastrophenentwürfe ist auch, dass die elementare Veränderung auf unerklärliche Weise eintritt und für die ProtagonistInnen nicht zu deuten ist. Lorenz aus *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* bringt die Unglaublichkeit des Geschehens wie folgt auf den Punkt:

Die Ereignisse der letzten neunundzwanzig Tage sind für mich vollkommen unerklärlich. Ich bin gefangen in einem Mysterium. Aber vom ersten Tag an gaukelte mir mein Gehirn vor: Alles ist nur vorübergehend, alles wird sich klären.⁴³⁸

So versuchen die Figuren, die unerklärlichen Geschehnisse auf alltägliche Erklärungen zurückzuführen. Diese Versuche versagen aber schnell:

Wo die Alte heute ist? dachte Anton L. Er konnte sich nicht vorstellen, daß sie verschlafen hatte. Sie hatte noch nie verschlafen. Ob sie krank war? Sie war nie krank gewesen.⁴³⁹

Das erinnert an Doris Lessings *Memoiren einer Überlebenden* (1979), in dem die namenlose Erzählerin in einer sterbenden Stadt lebt. Die gesellschaftliche Ordnung bricht jedoch nicht durch eine Bombe oder einen Krieg zusammen, sondern wird aus unerklärlichen Gründen von

⁴³⁵ Wie z. B. Wolfgang Hildesheimer, der meint, es habe ihm die Sprache verschlagen. Zit. nach: Vondung 1988 S. 433

⁴³⁶ Vgl. Hora, Eginhard: Materialistische Halbtrauer. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, Heft 20. Arno Schmidt. 2. Aufl., München: Richard Boorberg Verlag 1971, S. 1. I. d. F. zit. als: Hora

⁴³⁷ Vgl. ebd. S. 434

⁴³⁸ Tag S. 5

⁴³⁹ GSfA S. 14

innen aufgelöst, wobei immer mehr EinwohnerInnen die Stadt verlassen. Was diese Zivilisation bedroht, ist ein „unbestimmbares ‚es‘“⁴⁴⁰, das nicht präzise benannt wird. Diese Unbestimmtheit gestattet es aber auch, die Ereignisse zeitlich jeder Epoche zuzuordnen. Gemeinsam ist solchen Zeitabschnitten dann ein „Bewusstsein, dass etwas zu Ende geht“⁴⁴¹.

7.1.3. Zur Relevanz der Ursache

Der Spannungsfluss von *Die Arbeit der Nacht* (insbesondere der Eingangsszene) liegt u. a. darin, dass der Autor nicht den geringsten Hinweis auf eine konkrete Katastrophe gibt. Es handelt sich nicht explizit um einen Atomkrieg oder ökologischen Supergau. Diese Grundidee ist laut Georg Renöckl zwar nicht neu, aber als spannungsfördernd zu werten.⁴⁴²

Und die Wand in Marlen Haushofers *Die Wand* ist im Hinblick auf die Innenwelt der Protagonistin erhellender als bezüglich der Außenwelt und ein dort stattfindendes Desaster. Es scheint so, als wäre die Auflösung der Katastrophenursachen zwar wichtig für die innere Dramatik des Textes, aber nicht unbedingt Hauptthema der Romane. Dies wurde auch im Hinblick auf *The Road* von Cormac McCarthy postuliert. Im Forum von *Quieteearth.us* nimmt z. B. ein/e BenutzerIn Bezug auf die These, dass es ein Vulkan hätte sein können, der die ganze Welt im Roman in Asche gelegt haben könnte. Und ein anderer stellt fest:

Volcano... interesting. I didn't think of that. I wondered what the 'event' was that caused the devastation and if we would be told by the author. Though after awhile, I completely forgot because in some sense it wasn't really important.⁴⁴³

Der Auslöser der Katastrophe tritt also mit Fortschreiten der Handlung in den Hintergrund. Ich zitiere noch einmal einen Beitrag aus dem Forum von *Quieteearth.us*, der zu Recht feststellt, dass der Autor bewusst ausspart, was wirklich passiert ist:

McCarthy doesn't tell us what happened on purpose because ultimately the book isn't about the whys of the scenario. However the mystery does add a nice element to the books ability to stay with you long after reading.⁴⁴⁴

Aber auch die Hauptfiguren selbst verlieren mit fortlaufender Handlung das Interesse an der Aufklärung der Ereignisse. So stellt Hugo Caviola für Marlen Haushofers *Die Wand* fest, dass das Auftauchen der gläsernen Beschränkung die Erzählerin in dieser Hinsicht betäubt:

⁴⁴⁰ Maack, Annegret: Aus dem Chaos eine neue Form der Stärke. Doris Lessings „Memoiren einer Überlebenden“. In: Grimm/Faulstich S. 174

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. Renöckl, Georg: Wer liebt, schläft nicht. In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 90

⁴⁴³ <http://www.quieteearth.us/forums/everything-post-apocalyptic-f5/i-just-finished-the-road-wow-t235.html> (30.10.2008)

⁴⁴⁴ Ebd.

The emergence of the wall stuns the narrator's mind to the point that her interest in *understanding* the nature of the barrier is strangely erased.⁴⁴⁵

Dass das Einbeziehen einer unbekannten Variable spannungsfördernd sein kann, ist schon ein Element der Science Fiction. Susan Sontag benennt in „Die Katastrophenphantasie“ „Grundmodelle des Science-fiction-Drehbuchs“⁴⁴⁶, das durch fünf Phasen gekennzeichnet ist. Die erste davon lautet: „Die Ankunft eines unbekannten Etwas.“⁴⁴⁷

Dass das „Wie“ einer Konstruktion nicht erläutert wird, kommt laut Hans Krah besonders in Utopien bzw. den sogenannten apodiktisch-restriktiven Utopien vor. Er meint damit jene, die von einer sozialen Katastrophe ausgehen und durch einen Einschnitt gekennzeichnet sind, wobei dieser aber nur implizit präsupponierbar ist und eine Leerstelle bleibt⁴⁴⁸ – d. h. es wird nicht motiviert oder verdeutlicht, dass die temporäre Dimension dieser Welten „primär als Zukunft semantisiert ist“, sondern dass „der Zeitaspekt, eine zeitliche Dimension, selbst neutralisiert sind.“⁴⁴⁹ In der vorliegenden Textauswahl stellen die ProtagonistInnen aber sehr wohl die Frage, was „davor“ passiert sein könnte. Schließlich trägt dieses Thema als Rahmenhandlung und aus Sicht der LeserInnen zur Spannung bei, obwohl das Interesse an einer Auflösung im Laufe der Geschichte nachlässt. Gemeinsam haben die Texte, dass die Konstitutionsphase des „Jetzt“ nicht gezeigt wird, was sie im Sinne Krahs automatisch zum Gegen- oder Spiegelbild der je aktuellen Situation machen könnte.⁴⁵⁰

Viele postapokalyptische Szenarien lassen die Katastrophe nicht im Unklaren und nehmen die anfängliche Irritation zurück (diese bliebe dann rein syntagmatisch). Im Rahmen dieser Arbeit sind jedoch jene Fälle interessant, die diese fehlenden Informationen auch mit fortschreitender Handlung gerade nicht nachreichen.

Aus dem Bereich Film ist *The Omega Man* zu nennen, welcher veranschaulicht, wie die Katastrophe nachträglich visuell dargestellt und eine anfängliche Unklarheit zurückgenommen werden kann.⁴⁵¹ Dahingegen wird bei *Le Dernier Combat* (1982) nicht mehr gezeigt, wann und nach welcher Katastrophe die Diegesis situiert ist. Dokumentiert werde in so einem Fall, dass dieses Wissen unnötig ist, weil es am Sachverhalt selbst nichts

⁴⁴⁵ Caviola S. 103. Vgl. auch Wand S. 38 oder S. 137

⁴⁴⁶ Sontag S. 279

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Vgl. Krah S. 128-129

⁴⁴⁹ Ebd. S. 130

⁴⁵⁰ Vgl. ebd.

⁴⁵¹ Vgl. ebd. S. 200

ändere, so Krah.⁴⁵² Es fehlt auch die Einordnung in ein übergeordnetes Paradigma, beispielsweise das des Kriegs.⁴⁵³

Die Unbestimmtheit des besonderen Ereignisses erinnert zu Recht an den Terminus des „Kafkaesken“.⁴⁵⁴ Die Tatsache, dass die Katastrophe in vielen Romanen quasi „im Schlaf“ über die ProtagonistInnen hereinbricht und es zunehmend sinnloser erscheint, dagegen etwas zu unternehmen⁴⁵⁵, verstärkt diesen Eindruck und verleiht den Romanen eine Art phantastische Signatur. Die Situierung des Beginns zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Schlaf und Wachzustand, muss aber nicht notwendigerweise eine Unklarheit in der Darstellung der folgenden Ereignisse bedeuten. Ähnlich wie bei Kafka kann dies auch auf eine „besondere Qualität von Wirklichkeit“⁴⁵⁶ bzw. auf einen starken Realitätseindruck, der von einem traumhaften Geschehen ausgeht, verweisen. In Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* erinnert auch die Figur des Schläfers an kafkaeske Erzählweisen, wobei die Dokumentation der Ereignisse durch Kameras den starken Wirklichkeitseindruck verstärkt. Und in Guido Morsellis *Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit* wird gar ein Traum des Erzählers, nämlich das Verschwinden der anderen Menschen, Wirklichkeit:

Hegel hat eine Wirklichkeit an sich und für sich erträumt, ich erträumte mir eine Wirklichkeit mit mir und für mich. In der die anderen keinen Platz haben, weil es sie nicht gibt.⁴⁵⁷

In diesem Zusammenhang ist wiederum die zeitliche Situierung der Katastrophe relevant. Während einige Szenarien erst Jahre nach dem Kollaps einsetzen, finden sich in der vorliegenden Textauswahl sehr unmittelbare Einstiege ins Geschehen (die natürlich um die erzählte Zeit und z. B. das Schreiben eines Berichts verzögert sein können).

Und ähnlich den Protagonisten Kafkas nehmen die RomanheldInnen die neue Situation auch sehr rasch an.⁴⁵⁸ Auch hier ist das Fantastische nicht mehr die Ausnahme, die störend in die Realität einbricht, sondern die Regel, sodass die „Realität selbst sich verwandle“.⁴⁵⁹ Bezeichnend ist, dass die ProtagonistInnen zwar ihre Umgebung absuchen und ihnen die

⁴⁵² Vgl. ebd. S. 283

⁴⁵³ Die genaue Möglichkeit einer Einordnung war ein Mitgrund, warum *Die Rättin* von Günter Grass für meinen Untersuchungsgegenstand eher weniger fruchtbar war.

⁴⁵⁴ Vgl. z. B. die Rezension zu *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*: Mey, Stefan: Schwuler Nachtkauz. In: Männer 04/2008, S. 96

⁴⁵⁵ Vgl. Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978, S. 101. I. d. F. zit. als: Weder 1978

⁴⁵⁶ Glinski, Sophie von: Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004, S. 5

⁴⁵⁷ Dhg S. 51

⁴⁵⁸ Der Protagonist Anton L. in *Großes Solo für Anton* wirkt angesichts seiner neuen Situation nicht einmal verzweifelt.

⁴⁵⁹ Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München: Hanser 1972, S. 155

Übernatürlichkeit der Ereignisse anfangs Rätsel aufgibt, diese aber später immer weniger thematisiert wird und als solche wohl annehmbar erscheint. In *The Road* werden die neuen Gesetzmäßigkeiten, die damit einher gehen, ebenfalls ohne langes Hinterfragen akzeptiert,⁴⁶⁰ und die Ich-Erzählerin in *Die Wand* stellt vergleichbar kurze Überlegungen zu den potentiellen Ursachen an.

7.1.4. Funktionen der Uneindeutigkeit

Die Nicht-Darstellung des Ereignisses (das hier mit dem Verschwinden der Menschheit gleichzusetzen ist) hat funktionale Bedeutung und verweist auf die Art der Katastrophendarstellung.

So stellt Hans Krah fest, dass die Bestimmtheit der Katastrophe bei den früheren Texten nach 1945 von der Tatsache abhängig ist, ob diese lokal oder global ist. Während lokale Katastrophen durchaus unmittelbar dargestellt werden und von einem gegenwärtigen Punkt aus erzählen, tendieren die früheren Texte eher zur Ausblendung der Darstellung sowie zur Fokussierung der „Welt danach“.⁴⁶¹ Genaues Detailwissen und als gültig gesetzte Wahrheiten werden dabei systematisch nicht wiedergegeben oder zugunsten von Vermutungen verhindert, was das Verhältnis der Überlebenden zur Zeit vorher modelliert: im Sinne eines Verlustes von Information und Wissen.⁴⁶²

In den neueren Texten wird die Ausblendung der Katastrophe mit dem Aspekt der Unmittelbarkeit kombiniert, wobei sich die Thematisierung von Wissens- und Informationsverlust fortsetzt.

Für den Rezipienten ist die Nicht-Darstellung mehrfach funktional: Sie kann als rhetorische Strategie gedeutet werden und somit das Grauen verstärken, kann aber auch zu einer rationalen Auseinandersetzung führen, indem sie eine Rekonstruktionsleistung evoziert oder als Verdrängung dessen, was man nicht wahrhaben möchte, fungieren. Laut Krah liegt die Leistung der Ausblendung genau im Spektrum dieser Möglichkeiten begründet.⁴⁶³

Außerdem müsse man dadurch, dass mehrere Gründe denkbar sind, über die genaueren Umstände nicht nachdenken – eine Auseinandersetzung erscheint somit nicht notwendig.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Vgl. hierzu die Gespräche des namenlosen Vaters mit seinem Sohn. Dies steht natürlich im Kontrast zu den grundsätzlichen, philosophischen Fragestellungen, die ebenfalls verhandelt werden.

⁴⁶¹ Vgl. Krah S. 89

⁴⁶² Vgl. ebd. Krah führt dies am Beispiel des Films *Daybreak* aus.

⁴⁶³ Vgl. ebd. S. 89-90

⁴⁶⁴ Vgl. ebd. S. 90

Darüber hinaus wird die Katastrophe durch den Verzicht auf Exemplifizierung auch aus ihrem zeitlichen Kontext gehoben, was wiederum den Blick auf ontologisch-universale Gültigkeiten lenkt. Was Krah für die früheren Texte feststellt, gilt jedoch auch für aktuelle postapokalyptische Szenarien: Naturgewalten dienen als „Chiffre der Darstellbarkeit und Vermittelbarkeit“, um die „Qualität der Katastrophe“ vorstellbar zu machen.⁴⁶⁵ Während es in den früheren Texten aber keinen eigenständigen Kode des Sprechens über derartige Katastrophen gab, scheint dieses Sprechen aktuell an Relevanz verloren zu haben. Vielleicht hat aber auch noch der Befund aus der Mitte der 80er Jahre Gültigkeit, der besagt, dass sich der Gegenstand äußerster Bedrohung angesichts des Weltuntergangs gegen eine literarische Bearbeitung sperre.⁴⁶⁶ Es stellt sich die Frage, warum die Literatur – zumindest im Hinblick auf das Motiv des letzten Menschen – Katastrophen im Zusammenhang mit dem Verschwinden der Menschheit nicht unmittelbar gestaltet.

Eine These hierzu wäre, dass durch die vorgestellten Diskurse eine Mentalität geprägt wurde, die die Möglichkeit einer völligen Vernichtung in ihrer Unvorhersehbarkeit jederzeit in Betracht zieht. Indem nun die verschiedenen Bestandteile der Katastrophe ausgespart werden, wird der Eindruck der nicht vorhandenen Möglichkeit einer Beeinflussung noch stärker fokussiert. Auch wird durch derartige Narrative der bereits aufgezeigten Entdramatisierung des Dramas ein Gegenpol gesetzt (bzw. die Re-Dramatisierung forciert), da das „Ende“ auf diese Weise immer noch mit dem Signum der „Übernatürlichkeit“ behaftet ist. Darüber hinaus wird auf Ebene der Textstrategie ein Konzept aufgeworfen, dass das spurlose Verschwinden der Menschen im Hinblick auf den Identitäts- und Geschichtsverlust der ProtagonistInnen weiterführt.

Schließlich kann die vage Darstellung einer Katastrophe und deren Auswirkungen mit einer Distanzierung in Verbindung gebracht werden, die an jene erinnert, welche nuklearer Kriegsführung anhaftet. So wurde beispielsweise in den 80er Jahren die Verharmlosung der Neutronenbombe als „saubere Waffe“ kritisiert, im Zuge derer ein begrenzbarer Schaden für die Zivilbevölkerung behauptet wurde⁴⁶⁷. Gebäude bleiben bestehen und der Mensch merke nicht einmal, dass er eine tödliche Dosis erhalten hat.⁴⁶⁸ Es ist anzunehmen, dass sich auch die

⁴⁶⁵ Ebd. S. 93-94

⁴⁶⁶ Vgl. Pietzcker S. 124

⁴⁶⁷ Vgl. Guha, Anton Andreas: Die Neutronenbombe oder Die Perversion menschlichen Denkens. Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 111. Die im Vergleich zu herkömmlichen Spaltwaffen geringere Druck- und Hitzeeinwirkung wurde als „humanes Element“ der Waffe hervorgehoben.

⁴⁶⁸ Vgl. Lübbert, Konrad: Neutronenbombe. Eine saubere Waffe, die nur Leben zerstört. Frankfurt am Main: Verlag Marxistische Blätter 1981, S. 18. Im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um den NATO-Doppelbeschluss galt die Neutronenbombe als Sinnbild für menschenverachtendes militärisches Denken.

Einsatzschwelle durch ein solches Bild verringert. Der Entwickler des Simulationsspiels *Defcon* sieht jene Entfremdung als ernsthafte „message“ seines Produktes, wenn er meint:

You are entirely removed from the horrific reality of the situation and this is probably not far off from the real-life detachment of nuclear warfare. You simply press a button and the deed is done but you are not there to witness [...].⁴⁶⁹

Die Vorstellung von nuklearen Szenarien als eine Art „humaner Teufelei“, in der Leichen fehlen und Menschen sogar friedlich aussehen können, wird auch in *Die Wand* aufgegriffen, wenn die Ich-Erzählerin die Betroffenen durch die Glasscheibe beobachtet: „Nach dem friedlichen Aussehen der Opfer zu schließen, hatten sie nicht gelitten, das ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte.“⁴⁷⁰

Dennoch ist die Aussparung von Gründen und auch das Fehlen einer konkreten Darstellung nicht als mangelnde Thematisierung zu werten. Letzteres verweise nämlich besonders auf die Ausweglosigkeit einer Situation. Solange wir uns aber ein Bild machen, uns überhaupt mit dem Gegenstand beschäftigen, ist dies nicht als Verweigerung des Themas zu sehen. Es lässt sich sogar die These aufstellen, dass es im Sinne einer Katharsiswirkung der Texte gar nicht auf Parameter wie Komplexität oder Realitätsnähe ankommt, sondern Elemente wie die Identifikation mit dem/der ProtagonistIn in den Vordergrund treten. Eine unbestimmte Darstellung grenzt die Romane weiters von einer konkreten Positionierung in der Zeit ab. Abgesehen davon ist das Phänomen als solches nicht authentisch⁴⁷¹, sondern kann immer nur – im Sinne einer Fantasie – als Vorgriff von realen Ereignissen betrachtet werden.

Es ist nahe liegend, dass in meiner Textauswahl, die sich ja auf „uneindeutige Ereignisse“ stützt, wenige Titel der 80er Jahre vorkommen, in denen die realistische Ausgestaltung der Materie vorherrschend ist und in denen eine derartige Unbestimmtheit historisch verunmöglicht scheint. Dahingegen scheinen zeit- bzw. gesellschaftskritische Aspekte gerade in den Romanen ab den 90er Jahren schwieriger greifbar und thematisch in den Hintergrund zu treten.

7.2. Der letzte Überlebende (Globalität)

Ein wichtiges Bestimmungsmerkmal der Texte ist, dass der Roman von einer Hauptfigur getragen wird bzw. nur ein/e perspektivische/r Überlebende/r vorhanden ist. Der letzte

⁴⁶⁹ Interview mit Chris Delay, Online unter <http://postapocalypse.de/category/interview/> (06.11.2008)

⁴⁷⁰ Wand S. 38

⁴⁷¹ Vgl. Krah S. 7

Mensch wird so zu einem textkonstituierenden Motiv, das wiederum zentrale Elemente und Tendenzen innerhalb der Romane bestimmt.

In einem Tagebuch-Eintrag von Franz Kafka aus dem Jahr 1913 findet sich eine Stelle, in der er den „Wunsch nach besinnungsloser Einsamkeit. Nur mir gegenübergestellt sein.“ verzeichnet.⁴⁷² Genau an dieser Sehnsucht nach Selbstkonfrontation mangelt es den Protagonisten meiner Textauswahl nicht. Deren Isolation ist hingegen nicht selbst gewählt bzw. nicht aus eigenem Entschluss gefasst, wenngleich sie manchmal nicht ungelegen kommt.

Das Konzept, mit nur einer Hauptfigur auszukommen, ist ein poetisch kühnes. In einer Art perspektivischen Verkürzung der Katastrophe auf den Erlebnisbereich eines einzelnen Überlebenden (oder einer kleinen Gruppe) wird die postapokalyptische Dimension des Themas abgeschwächt.⁴⁷³ Dem kann man entgegenhalten, dass zur Identifikation der LeserInnen mit den ProtagonistInnen „zwingende Personalisierung und Emotionalisierung des Geschehens“ dem modernen Diskurs sicher angemessener sind als „die panoramische, auf Vollständigkeit abzielende Beschreibung der Zerstörung der Welt“⁴⁷⁴.

Oft wird das postapokalyptische Szenario auch nur als Spannungselement eingesetzt, sodass auf eine genaue Ausgestaltung von Sterben und Qualen verzichtet wird. Das steht jedoch nicht dem Befund entgegen, dass durch diese Konzeption der Blick auf wesentliche Identitäts- und Menschlichkeitsentwürfe gelegt wird, die es noch genauer zu beleuchten gilt. Dabei geht es u. a. darum, wie die Figuren dem durch die Situation meist unvermeidlichen Mangelzustand abhelfen, indem sie Heimat und Nähe suchen (vgl. das Kapitel 8.1. über Räume und Mobilität) oder Kommunikation in vielfältiger Weise durch Medien oder Schreibprozesse ersetzen. Gerade für das literarische Ich, das sich im subjektleeren Raum zu behaupten hat, stellt sich die Frage nach Möglichkeiten der Abgrenzung und Spiegelung in einem menschenleeren Kontinuum.

7.2.1. Die universale Katastrophe

Die Konzentration auf eine/n Überlebende/n unterstreicht den universalen Charakter des Szenarios: Denn wenn keine weiteren Menschen mehr in Reichweite sind, die zu einer

⁴⁷² Kafka, Franz, zit. nach: Töns, Andreas: „Nur mir gegenübergestellt“. Ich-Fragmente im Figurenfeld: Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa. Bern u. a.: Lang 1998, S. 15

⁴⁷³ Dies wurde beispielsweise Robert Merles Roman *Malevil* oder *Die Bombe ist gefallen* vorgeworfen. Vgl. Kuon, Peter. In: Grimm, Gunter E., Werner Faulstich u. a. (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 110

⁴⁷⁴ Ebd. S. 111

Änderung der momentanen Verhältnisse beitragen könnten, kann davon ausgegangen werden, dass diese sich auf den gesamten Erdball erstrecken. Für die letzten Menschen genügt zur Vergewisserung meist die Tatsache, dass sich keine weiteren Überlebenden bemerkbar machen: In *Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit* erklärt das Ich: „[...] die – eventuellen – Überlebenden haben keine Möglichkeit, ihre Gegenwart bekanntzumachen; was mich angeht, genügt das.“⁴⁷⁵

Auf universale Gültigkeit verweisen auch die unbestimmten Namen der Hauptfiguren: In *The Road* ist nur von „father and son“ die Rede, und in *Die Wand* ändert Marlen Haushofer mit den Fassungen des Manuskripts die Protagonistin zu einer namenlosen Ich-Erzählerin.

Dass gerade der globalen Katastrophe in ihrem universalen Charakter ein revolutionäres Potential zugeschrieben wird⁴⁷⁶, bezieht sich zunächst einmal auf den Zustand der Welt: Dieser ist in seinen Grundlagen gefährdet und generell in Frage gestellt, was eine wohl einzigartige Weltsicht bewirkt:

Die Weltkatastrophe gleich welcher Form überragt andere Geschehnisse durch ihre Außergewöhnlichkeit, durch ihren oft universalen Charakter und durch ihr unübertreffbares Veränderungspotential.⁴⁷⁷

Diese Veränderungen sind tiefgreifend und auf das Attribut Mensch übertragbar: Was in diesem Raum als Mensch gilt bzw. noch als solcher gelten darf, wird gerade im Kampf um das Überleben des Einzelnen verhandelt. Und was in *The Road* so lapidar als „die Guten“, „the good guys“ benannt wird, verweist tatsächlich auf Grenzen zur Unmenschlichkeit, die von den beiden Hauptprotagonisten bewusst gesteckt werden. Wenn der Sohn seinen Vater also fragt: „We wouldnt ever eat anybody, would we?“⁴⁷⁸ und dieser mit „No. Of course not.“⁴⁷⁹ antwortet, dann ist dies eine bewusste Abgrenzung von jenen, die diese Prinzipien nicht mehr kennen oder befolgen. Und wenn sich in postapokalyptischen Szenarien ethische Grenzen verschieben, so kennzeichnet das Festhalten an diesen Maßstäben ein Verhalten, das dem Verfall der Menschheit durch die Identifikation mit den „Regeln der Menschlichkeit“ (hier die Ablehnung von Kannibalismus) entgegenwirkt. So erscheinen auch die anderen „Menschen“, auf die der Vater und Sohn bei ihrer Reise treffen, als entmenslicht, was der im gesamten Roman vorherrschenden feindlichen Atmosphäre noch zusätzlichen Auftrieb verschafft. In diesem Sinne sind die seltenen Begegnungen der Texte bis auf einzelne Ausnahmen (beispielsweise die Freundschaft, die in der zweiten Hälfte von *Der Tag, an dem*

⁴⁷⁵ Dhg S. 54

⁴⁷⁶ Vgl. Wessels S. 133

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ McCarthy, Cormac: *The Road*. London: Picador 2006, S. 108. I. d. F. zit. als: Rd

⁴⁷⁹ Ebd.

die Sonne verschwand gezeigt wird oder die aggressiv gestaltete Begegnung mit einer Frau wie in *Welt Unter*) von Feindschaft und Gegnerschaft geprägt.

Bei dieser Eingrenzung ist von Belang, dass das Attribut Mensch nur auf eine Hauptfigur gelegt wird. Es reicht nicht, dass die Betreffenden, wie z. B. bei David Brins *Postman* (1985), voneinander verstreut leben oder eine Kolonie in einem von der restlichen Bevölkerung abgeschotteten Raum bevölkern. Die Konzentration auf eine/n Überlebende/n führt dabei fast zwangsläufig zu einer „Personalunion“⁴⁸⁰ von schreibenden und teilnehmenden ProtagonistInnen.

Ein Mangel an Menschen wird von Hans Krah übrigens als charakteristisch für den Zeitraum nach den 80ern betrachtet. Dies kann sich auch in einem Mangel an Frauen (wie bei Filmen wie *Le Dernier Combat* oder dem weniger bekannten *Fireflash*⁴⁸¹) ausdrücken. Eine „diegetische Suche“⁴⁸² steht diesem Zustand des Mangels gegenüber. Diese lässt sich als Teil eines narrativen Programmes für postapokalyptische Szenarien bestimmen, ebenso wie das Überleben des „ausgezeichneten Einzelnen“⁴⁸³. Für Krah ist im Rahmen der kontinuierlichen Endzeit der „Weltüberbau von der Ereignisstruktur nicht betroffen“⁴⁸⁴, sondern in sich stabil. Er bleibt am Ende erhalten, was bedeutet, dass sich Veränderungen, Verwandlungen und Metamorphosen weniger auf die Ordnungsmodelle der Welt beziehen (abseits der Handlung, die in dieser statt findet), sondern sich auf die Figurenebene verlagern. Der/die Einzelne befindet sich auf einer Suche, während der sich die Welt in ihrer Ordnung jedoch wenig verändert. Davon abweichend ist das Ereignis selbst, in diesem Fall das Verschwinden der Menschen, welches strukturell ohnehin eine neue Weltordnung einleitet, an die sich die ProtagonistInnen erst anpassen müssen (und sich naturgemäß dabei schwer tun).

7.2.2. Implikationen der Beschränkung auf eine Figur

Durch die Konzentration auf einen einzigen Menschen gerät auch die Thematik der Fortpflanzung und des potentiellen Aussterbens der Rasse „Mensch“ in den Mittelpunkt. Dass viele Hauptfiguren über ihren Status als letzte/r VertreterIn dieser Spezies und über mögliche

⁴⁸⁰ Krah S. 334

⁴⁸¹ Dieser Film inszeniert den Frauenmangel als Hauptthema, indem er die Suche nach der einzigen gebärfähigen Frau in den Mittelpunkt rückt.

⁴⁸² Krah S. 210

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Ebd.

Konsequenzen reflektieren und dies ihr bisheriges Verständnis von Identität irritiert, soll nachfolgend noch gezeigt werden.

Das Verschwinden des Menschen steht bei einer derartigen Figurenbeschränkung als Folie im Hintergrund. Ein Thema, das besonders im postapokalyptischen Film der 80er Jahre abgehandelt wurde⁴⁸⁵, wo das Aussterben der menschlichen Rasse als Thema schlechthin semantisiert wird⁴⁸⁶: Das Überleben der Menschheit um ihrer selbst willen ist wird darin zum einzigen und letzten Sinn.

Globalität und universaler Charakter der Katastrophe wurden als wichtige Merkmale und Konsequenzen einer einzigen Hauptfigur schon angedeutet. Damit fallen Elemente einer lebhaften Kollektivität und Gesellschaft weg, was weniger Rückschlüsse auf die Beziehungen des Individuums zu einer Gemeinschaft zulässt.⁴⁸⁷ Es soll daher weniger das Individuum als Teil einer Gruppe, sondern Entwicklungen und Konstanten innerhalb der Figuren aufgezeigt werden. Da ein erzählerischer Mehrwert im Sinne einer Ereignisabfolge vorhanden sein muss, ist anzunehmen, dass sich dieser in die Psychologie der Figuren und deren Kompensations- bzw. Überlebensstrategien verlagert. Wenn also von postapokalyptischen Szenarien Rückschlüsse auf die Gesellschaft allgemein möglich sind⁴⁸⁸, so gilt dies für jene Inszenierungen, die einen einzigen Menschen in den Mittelpunkt der Narration stellen, dennoch für den individuellen Bezug des Individuums zu gesellschaftlichen Prozessen und Annahmen – also die Positionierung des Subjekts hinsichtlich dieser nach wie vor gültigen Sinnkonstrukte.

Im Hinblick auf die Globalität des Ereignisses sind Handlungsort und Ort der Katastrophe nicht zu verwechseln. Das Dargestellte sollte daher nicht ein Ausschnitt sein⁴⁸⁹, sondern die Welt an sich repräsentieren, die Katastrophe sozusagen „Globalitätsanspruch“⁴⁹⁰ erheben. Bei den ausgewählten Romanen ist dies der Fall.⁴⁹¹

⁴⁸⁵ Der schon angesprochene Film *Fireflash* stellt die Verarbeitung dieses Themas exemplarisch dar.

⁴⁸⁶ Krah S. 123

⁴⁸⁷ Vgl. ebd. S. 123-124. Üblicherweise darf in utopischen Gemeinschaften dem Kollektiv niemand verloren gehen, wobei diese am Ende meist nicht mit der Ausgangssituation identisch sind und sich verändern.

⁴⁸⁸ So gehen die meisten Erkenntnisse im Rahmen der Dystopieforschung vom Parameter Gesellschaft aus.

⁴⁸⁹ Die abgeschiedenen Räume der Romanwelten von Christoph Ransmayr lassen sich beispielsweise als Ausschnitt einer Welt interpretieren.

⁴⁹⁰ Krah S. 107

⁴⁹¹ Eine Ausnahme bildet z. B. *Wir treffen uns, wenn alle weg sind*, welches die Option einer entfernten heilen Welt am Ende zumindest theoretisch offen lässt. Ebenso könnte man die Einschränkung der Bewegungsfreiheit durch den Schnee in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* so lesen, dass es schlichtweg nicht möglich ist, Aussagen über den Grad der Globalität zu treffen. Dem stehen wieder gewaltige Naturereignisse gegenüber, die auf ein universales Phänomen verweisen.

Die Tatsache, dass Telefonleitungen nicht funktionieren oder das Internet ausfällt, kann aber noch nicht als Hinweis auf eine globale Katastrophe gedeutet werden. Viele Protagonisten versichern sich dessen, indem sie – teilweise sehr beschwerliche – Reisen in die umliegende Umgebung oder entfernte Orte anstreben. Jonas reist in *Die Arbeit der Nacht* nach England, wo er nach wie vor auf seine Geliebte Marie hofft, und der Weg, den Vater und Sohn in *The Road* unternehmen, geht an die Grenzen deren körperlicher Belastbarkeit. Demgegenüber scheinen andere Hauptfiguren Mobilität gerade nicht als notwendiges Handlungsprinzip zu verfolgen – Anton L. in *Großes Solo für Anton* oder das Ich in *Schwarze Spiegel* konzentrieren sich auf die Erforschung ihrer näheren Umgebung und können ausgiebigen Rundreisen weniger abgewinnen.

Die Globalität der Katastrophe hat nicht zu bedeuten, dass es sich um ein totales Phänomen handelt. Der/die LeserIn weiß nämlich, dass der Weltuntergang kein vollständiger gewesen sein kann: Schließlich braucht es eine/n Überlebende/n, damit die Geschichte erzählbar bleibt.⁴⁹² Das Paradoxe an der Sicht der LeserInnen bleibt, dass diese die Informationen des Romans dennoch auf die gesamte Welt beziehen sollen.

Die Parallelen zur Robinsonade wurden bereits angedeutet. Während es bei dieser aber auch an Ressourcen wie Kleidung oder Behausung mangelt, fällt im untersuchten Textkorpus hauptsächlich die Sicherheit der menschlichen Gesellschaft weg. Das Herbeiführen dieser existentiellen Situation des Helden durch die Isolation ist nicht nur funktional für den Handlungsanstoß. Es kann auch einen methodisch-erkenntnistheoretischen Aspekt im Sinne einer experimentellen Reduktion von Wirklichkeit bedeuten.⁴⁹³ Die Vielfalt menschlicher Seins- und Sichtweisen reduziert sich dadurch für den Helden auf den Überlebenszweck – Leben ist als existentieller Extremfall definiert.⁴⁹⁴ Eine derartige Beschränkung macht es laut Ulrich Suerbaum möglich, in einer „durch klare Zwecke definierten Situation gewisse Aussagen über „die menschlichen Fähigkeiten zum Leben qua Überleben zu treffen“⁴⁹⁵, welche im Vergleich zu jenen der komplexen Realität den „Vorzug der sachbezogenen Klarheit und der Verifizierbarkeit“⁴⁹⁶ aufweisen.

⁴⁹² Vgl. Ruthner, Clemens: Die andere Seite der letzten Welt. In: Le Blanc, Thomas und Bettina Twrsnick (Hg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschinsmus. Tagungsband 1995, Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1995 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), S. 176

⁴⁹³ Vgl. Suerbaum S. 30

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 30-31

⁴⁹⁶ Ebd.

Die Methode, die Eigenschaften und Besonderheit der Welt und des Menschen zu zeigen, indem Sicherheiten hinweggefegt werden, ist jedenfalls ein erzählerisch beliebtes Unterfangen. In dieser Hinsicht kann das Setting als Schablone fungieren, große Themen wie Menschlichkeit oder Identität abzuhandeln. Dabei werden die auslösenden Elemente, wie schon gezeigt wurde, gerade nicht auf erklärbare, logische Gründe zurückgeführt.

Um das Motiv des letzten Menschen erzähltechnisch umzusetzen, greifen die AutorInnen zu Beginn oft auf eine Tag/Nacht- bzw. Traum/Wachzustand zurück. In einer Rezension zu Hannelore Valencak's *Das Fenster zum Sommer*⁴⁹⁷ schreibt Herbert Först über diesen Kunstgriff:

Die Bruchlinie zwischen Nacht und Tag, zwischen Träumen und Wachen gilt spätestens seit Kafkas „Verwandlung“ als jener Augenblick, in dem alles möglich ist, und bietet sich an als Ausgangspunkt für Geschichten über die Rätselhaftigkeit menschlicher Existenz.⁴⁹⁸

Dieser Umstand markiert in den meisten der ausgewählten Romane den Zeitrahmen des „Danach“. Der zuvor bekannte kulturelle Zustand wird durch das Ereignis quasi „über Nacht“ eliminiert. Die Katastrophe dient dabei als Grundlage eines Gedankenexperiments und ist für den neuen Identitätsentwurf der ProtagonistInnen essentiell. Als ein narratives Programm kann somit auch das der „Merkmalsveränderung des Protagonisten (sic!)“⁴⁹⁹ genannt werden. Ebenso wie Utopien wohnt postapokalyptischen Narrativen die Möglichkeit inne, den Status einer/s Protagonistin/en zu verändern. Während in ersteren aber das System den Ereignisverlauf bestimmt, gelten beim Motiv des letzten Menschen andere Spielregeln: Gerade der Austritt aus dem System bewirkt eine Variation im Innenraum der Figuren.

Die Fruchtbarkeit des Motivs für existentielle Fragestellungen und andere Identitätsaspekte sollen in der folgenden Analyse anhand eines Vergleichs relevanter postapokalyptischer Romane aufgezeigt werden. Dabei wurden mit den Themen *Raum*, *Identität*, *Schreiben* und *Auflösung* Motivkonstellationen ausgewählt, die gleichzeitig als thematische Schwerpunkte und Tendenzen innerhalb dieser Textsorte anzusehen und schwer voneinander unabhängig darzustellen sind.

⁴⁹⁷ 2006 wiederaufgelegt

⁴⁹⁸ Först, Herbert: Rezension zu Valencak, Hannelore: *Das Fenster zum Sommer*. Online unter: <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Valencak/> (10.11.2008)

⁴⁹⁹ Krah S. 130. Er bezieht sich hier auf Lotmans Modell der Merkmalsveränderung: Ein Element des Innenraums, der zunächst mehr oder weniger nicht abweichende/r Protagonist/in verliert sein konstitutives Merkmal, das ihn an diesen Raum bindet. (In *Fahrenheit 451* wandelt sich z. B. ein Bücherverbrenner zum Bücherleser). Damit stünde der/die ProtagonistIn im Widerspruch zum System selbst – der abweichende Innenraum bewirkt, dass eventuell doch ein Außen denkbar wäre. In den dargestellten Romanen ist es umgekehrt: Die Änderung des Außenraums bewirkt eine Variation des Innenraums der Figuren.

8. Analyse ausgesuchter Motive

Alle relevanten Romane auf die ausgesuchten Motive vollständig zu behandeln würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich habe mich daher auf jene beschränkt, anhand derer sich hinsichtlich der genannten Aspekte besonders gut signifikante Merkmale und Tendenzen des postapokalyptischen Narrativs aufzeigen lassen. Neben gelegentlichen Verweisen auf die englischen Science-Fiction-Vorlagen⁵⁰⁰ beschränke ich mich auf deutsche Romane nach 1945. Es liegt an den Auswahlkriterien, dass Romane der 1980er Jahre bewusst nicht herangezogen wurden.⁵⁰¹ Wie schon festgestellt wurde, ist zu dieser Zeit die konkrete Ausgestaltung von Katastrophen vorherrschend, während der Fokus dieser Arbeit auf deren Uneindeutigkeit liegt. Mit Guido Morsellis *Dissipatio humani generis oder: Die Einsamkeit* wurde auch ein italienischer Text gewählt, das aber 1990 in deutscher Übersetzung größeres mediales Echo erfuhr und deutliche Parallelen zu den anderen Werken aufweist. Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951) aus der Trilogie *Nobodaddy's Kinder*⁵⁰² kann als einer der ersten deutschen Texte der Thematik gelten, und auch Marlene Haushofer setzt mit *Die Wand* (1963) durch die weibliche Hauptfigur und die räumliche Beschränkung neue Akzente innerhalb des Motivs. 1976 erscheint *Großes Solo für Anton* von Herbert Rosendorfer, ein Text, der sich insbesondere durch seine humoristischen Aspekte von den anderen Werken abhebt. Weniger bekannt und rezipiert ist der 2002 erschienene Roman *Welt unter des Pianisten Yorck Kronenberg*, obwohl auch dieser das klassische postapokalyptische Szenario eines letzten Überlebenden in einer menschenleeren Stadt behandelt. *Die Arbeit der Nacht* (2006) von Thomas Glavinic spielt das Motiv, erweitert auf das letzte Lebewesen, konsequent durch und gibt der Grundidee vom „Menschen ohne Menschheit“ eine neue Fassung.⁵⁰³ Das Buch war ein Verkaufserfolg und wurde besonders beworben⁵⁰⁴, worauf der Autor 2007 mit dem „Meta-Roman“ *Das bin doch ich*⁵⁰⁵ reagierte, dessen Hauptthemen Vermarktungsprozesse und Literaturbetrieb sind. Der ebenfalls 2006 publizierte Text *The Road* (dt.: *Die Straße*) von Cormac McCarthy stellt zwar von Anfang an Vater und Sohn in den Mittelpunkt, erschien mir jedoch für postapokalyptische Motive ebenfalls relevant.⁵⁰⁶ Der

⁵⁰⁰ Die häufig in der Sekundärliteratur zitierten Werke sind: Richard Matheson: *I Am Legend* (dt.: *Ich bin Legende*, 1954) und George R. Stewart: *Earth Abides* (dt.: *Leben ohne Ende*, 1959)

⁵⁰¹ *Die Rättin* (1986) von Günter Grass oder *Julius oder Der schwarze Sommer* (1983) wurden für eine nähere Analyse nicht ausgewählt, da der Fokus der Texte auf anderen Hauptaspekten liegt.

⁵⁰² 1951 erstmals unter *Brand's Heide* im Rowohlt Verlag veröffentlicht und 1963 als Teil der Trilogie *Nobodaddy's Kinder* wiederveröffentlicht

⁵⁰³ Vgl. Strigl 2006 S. A5

⁵⁰⁴ Vgl. dazu auch die Website: <http://www.die-arbeit-der-nacht.de/> (10.12.2008)

⁵⁰⁵ Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. München/Wien: Carl Hanser 2007

⁵⁰⁶ Auch dieser Roman kann aus Platzgründen nur exemplarisch erwähnt werden.

aktuellste Text meiner Auswahl, *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* (2008), stammt von Jürgen Domian. Es hinterlässt den Eindruck einer „Klimawandel-Utopie“⁵⁰⁷ und konfrontiert den Protagonisten mit unfassbaren Naturereignissen, wobei im zweiten Teil des Romans ein weiterer Mensch auftaucht⁵⁰⁸. Der Fokus liegt in allen Romanen zwar auf dem/der letzten Überlebenden, doch ziehen nicht alle Autoren dieses Konzept bis zum Ende durch. Streng genommen sind es nur *Großes Solo für Anton* und *Die Arbeit der Nacht*, die bis zum Schluss mit nur einem Menschen auskommen. Doch ist auch dieser Befund relativ, da diverse Spiegelungsprozesse, Alter Egos und projizierte Gestalten den Entwurf ohnehin weiter fassen. Auch hinsichtlich der Unmittelbarkeit der Katastrophe und deren Rätselhaftigkeit gibt es Ausnahmen.⁵⁰⁹ Letztlich geht es aber nicht um die Einordnung der Texte in ein vorgefertigtes Schema, sondern darum, mögliche Parallelen und typische Konstellationen aufzuzeigen. Dramaturgisch vorteilhaft ist es, die Endzeit im Sommer beginnen zu lassen.⁵¹⁰ Hinsichtlich weiterer Lebewesen oder der Frage, was von den verschwundenen oder verstorbenen Menschen übrig geblieben ist, gibt es dagegen unterschiedliche Ansätze. In *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* fehlt davon jegliche Spur, alles Lebendige wurde innerhalb von Minuten oder plötzlich weggewischt, wobei Pflanzen davon ausgenommen sind.⁵¹¹ Auch *Die Arbeit der Nacht* kommt ganz ohne Tiere und Hinweise auf den Verbleib des restlichen Lebens aus.

Bei *Dissipatio humani generis* finden sich noch die Abdrücke der Leiber in den Betten, jedoch keine Kleidungsstücke.⁵¹² Es bleibt, was „zwar auch körperlich ist, aber nicht organisch.“⁵¹³ Tiere gibt es jedoch: Der Erzähler beobachtet mit Freude, dass die Zahl der Vögel sich vervielfacht hat.⁵¹⁴

In *Großes Solo für Anton* wird ein Motiv aus der Science Fiction aufgegriffen: Dass der Körper verschwindet und nur ein Haufen von Kleidern auf dem Boden bleibt.⁵¹⁵ In *Schwarze Spiegel* wird der vernichtete Mensch hingegen durch Skelette repräsentiert. Der makabere

⁵⁰⁷ Vgl. Schulz, Maïke: „Ich suche die Stille“. In: Siegestsäule Berlin 4/2008, S. 38

⁵⁰⁸ Generell finden sich weitere Überlebende meist erst ab der zweiten Hälfte der Romane, so z. B. auch bei *Welt unter*, wo der Protagonist in einer Wohnung schließlich auf eine Frau trifft. Zumindest eine Zeitlang sind die Hauptfiguren aber der Auffassung, der/die letzte Mensch zu sein.

⁵⁰⁹ Die Erzählung in *Schwarze Spiegel* setzt erst einige Jahre nach der Katastrophe ein. Auch handelt es sich klar um den Ich-Bericht eines Überlebenden nach dem Atomkrieg. Das Ereignis tritt dennoch in den Hintergrund und der Krieg wird nicht explizit beschrieben. Vgl. Hora S. 3

⁵¹⁰ Vgl. Greiner, Ulrich: Apokalypse now. Über den amerikanischen Film „The Day After“ und neuere apokalyptische Romane. In: Die Zeit, Nr. 49, 02.12.1983. Online unter: <http://www.zeit.de/1983/49/Apocalypse-now?page=all> (10.12.2008)

⁵¹¹ Vgl. Tag S. 23

⁵¹² Vgl. Dhg S. 85

⁵¹³ Ebd. S. 10

⁵¹⁴ Ebd. S. 55

⁵¹⁵ Vgl. Sontag S. 293

Anblick der Toten wird dabei als etwas Geläufiges geschildert.⁵¹⁶ In *Die Wand* ist durch die räumliche Abgeschlossenheit der Protagonistin alles wie zuvor: nur die Welt hinter der unsichtbaren Mauer ist leblos, wobei die Pflanzenwelt dennoch unversehrt scheint.

Ich gehe bei der Motivanalyse von einem offenen Verständnis von Intertextualität und von der Voraussetzung aus, dass sich die Bedeutung eines Textes auch durch seinen Bezug zu anderen Texten konstituiert. Aus den jeweiligen Abweichungen und Differenzen lassen sich besondere Einsichten ableiten.⁵¹⁷

8.1. Räume und Mobilität (Letzte Orte)

Die räumliche Matrix der Handlung ist oft schon im Titel der Romane benannt.⁵¹⁸ Metaphorisch nimmt dies Aspekte einer eingeschränkten Mobilität innerhalb des Romans vorweg. Räume können auch kulturell-referentialisierend wirken: so wird häufig kein fremder Raum vorgeführt, sondern – besonders bei Texten, die in einer Stadt spielen – konkrete geografische Anknüpfungspunkte geboten. Darüber hinaus schließt der Begriff des Raumes auch den der Landschaftsdarstellung nicht aus, hat mit Heimat und Fremde zu tun⁵¹⁹ und lässt sich nur schwer vom erlebenden Subjekt trennen.⁵²⁰

In *Die Wand* hat die Ich-Erzählerin einen Lieblingssort: „Hier im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz.“⁵²¹ Ihr Gefühl ist abhängig von den Orten, an denen sie sich gerade aufhält: „Später, als ich die obere Jagdhütte erreichte, war ich wieder ganz ein altes Ich.“⁵²² Und die Wand bietet ja in erster Linie eine räumliche Grenze besonderer Art: Sie ist durchsichtig, auch steckt die Erzählerin diese Grenze mit Haselbüschen ab. Der Unterschied zwischen drinnen und draußen fungiert dabei wie „mein Ort“ und „der der anderen.“ Topografie ist nicht nur als scheinbare Kulisse für die Handlung zu betrachten. Das Jagdhaus liegt in einem kleinen Kessel am Ende einer Schlucht, unter steil aufragenden Bergen. Ein Ort wie dieser erinnert schon ein wenig an das Ende der Welt.⁵²³

⁵¹⁶ Vgl. Hinrichs S. 200

⁵¹⁷ Vgl. Hofmann, Michael: Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Bosse, Anke und Clemens Ruthner (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen u. Basel: Francke Verlag 2000, S. 193 [I. d. F. zit. als: Bosse/Ruthner]

⁵¹⁸ Vgl. *The Road* oder *Die Wand*

⁵¹⁹ Vgl. Schanz, Susanne Elisabeth: Raumdarstellung in der Literatur am Beispiel von Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Diplomarbeit, Wien 2005, S. 64

⁵²⁰ Ebd. S. 95

⁵²¹ Wand S. 202

⁵²² Ebd. S. 57

⁵²³ Vgl. Wand S. 26ff

In den meisten Romanen ist eine Verortung der Katastrophe möglich. Gerade jenen, die in einer Stadt spielen, gibt es durch die Namen der Straßen und Gebäude zahlreiche topografische Hinweise.⁵²⁴ München in *Großes Solo für Anton* oder Wien in *Die Arbeit der Nacht* stehen dem etwas weniger konkreten Hinweis „deutsche Großstadt“ in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*⁵²⁵, gegenüber. Selbst in *Dissipatio humani generis* lässt sich die Stadt, die Chrysopolis genannt wird, als Zürich festlegen.⁵²⁶ Diese kann auch als Metapher für eine „moderne lebensfeindliche Dienstleistungsstadt“ gelesen werden.⁵²⁷ Der Unbestimmtheit der Katastrophe steht also die Konkretheit des Raumes gegenüber, welche erstere unter Umständen noch verstärkt. Dass der Gegenstand der Stadt literarisch am angemessensten im Roman zu sich selbst komme, hat schon Volker Klotz festgestellt.⁵²⁸ In den ausgesuchten Texten spielt auch die Anonymität der Großstadt eine Rolle, und zwar dann, wenn den ProtagonistInnen klar wird, dass die Kontakte vor dem Ereignis weitgehend anonym waren bzw. gerade in der Abwesenheit der Menschenformationen und der plötzlich eintretenden Stille ein Irritationsmoment liegt.

Ob der Ort letztlich nur Kulisse ist und auf die Globalität des Phänomens verweist, oder aber eine spezifisch lokale Katastrophe angezeigt werden soll, kann nicht für alle Texte generalisiert werden. Wenn sich in *Schwarze Spiegel* die Zivilisationskritik gegen deutsche Mentalitäten richtet, steht dies gleichzeitig einer allgemeinen Misanthropie des Romans entgegen. Und die Tatsache, dass es sich um topologisch genaue Ortsbeschreibungen handelt, lässt noch nicht den Schluss zu, dass es sich um besondere lokale Determinanten, die zur Entwicklung einer Katastrophe führten, handeln muss.

Da die meisten Figuren sich mit Identitätsentwürfen auseinandersetzen und diese nicht losgelöst von aktuellen gesellschaftlichen Prozessen und lokalen Gegebenheiten betrachtet werden können, sind mögliche lokale Interpretationsarten am ehesten in den Figuren angelegt. Wenn *Die Wand* im Hinblick auf die persönlichen Lebensumstände von Marlen Haushofer gelesen wurde, so geht es dabei um die Verortung eines Ichs in einem spezifischen gesellschaftlichen Raum, dem im Roman Ausdruck verliehen wird. Die konkreten

⁵²⁴ Im Gegensatz dazu stehen Werke wie *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr: Tomi ist dort auf keiner geografischen Karte zu finden, der Ort unbestimmt. Vgl. Cieślak, Renata: Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Giessener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft Nr. 27, Hg. von Grathoff, Dirk u. Johanna Jabłkowska. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 107

⁵²⁵ Tag S. 5

⁵²⁶ Dhg S. 7. Der Held beschreibt die Stadt als Antityp, als die „triumphale Durchsetzung all dessen, was ich ablehne“.

⁵²⁷ Wolf, Conradin: Die Nervenkliniken sind seltsamerweise zahlreich. Guido Morsellis Vermächtnis „Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit“. In: Luzerner Neuste Nachrichten, Nr. 173, 28.07.1990. o. S.

⁵²⁸ Vgl. Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München: Hanser 1969, S. 430

topografischen Orte sind daher dann von Relevanz, wenn sie auf das Verhältnis des Individuums zu gesellschaftlichen Parametern verweisen.

Häufig ist der Ort aber übertragbar und die Situierung in einem Gebiet oder einer konkreten Stadt als Modellcharakter zu sehen. Dass sich die ProtagonistInnen auch in einer genauen Topografie verlieren können und mit ihrer Identität kämpfen, spiegelt sich u. a. in den namenlosen Hauptfiguren wider: Der Topos des spurlosen Verschwindens ist demnach in den Figuren selbst zu finden und oft von vornherein in ihnen angelegt.⁵²⁹ Letztlich sind also zwei Lesarten möglich: Zum einen eine lokale Katastrophe, die das Identitätsproblem im Hinblick auf begrenzte Gegebenheiten interpretiert, oder das Ereignis als ein globales Phänomen, indem die örtliche Gestaltung nur eine Kulisse darstellt. Die sterbende, verlassene Stadt kann darüber hinaus sicher auch als eine zeitgemäße Visualisierung des zweiten Jahrtausends betrachtet werden.⁵³⁰

Stadt und Raum bilden einen wichtigen Identifikationsrahmen und Realitätsfaktor, die einen Eindruck von Realismus vermitteln und Orientierungshilfen bieten. LeserInnen können so die Verfremdung der bekannten Umgebung erkennen und akzeptieren.⁵³¹

So ist Jonas in *Die Arbeit der Nacht* alleine in der Stadt und auch *mit* ihr.⁵³² Er entwickelt sich auf seinen Streifzügen durch Wien zum peniblen Beobachter des Schauplatzes und versucht, kleinste Veränderungen wahrzunehmen, was in der Stadt leichter fallen dürfte als auf dem Land. Dabei lassen sich drei fixe Standorte festmachen: Eine Wohnung an der Brigittenauer Lände, die seines Vaters in der Rüdigergasse im fünften Bezirk und die Elternwohnung seiner Kindheit in der Hollandstraße im zweiten Bezirk, die er zu rekonstruieren beginnt. Neben vielen weiteren Innenansichten der Stadt⁵³³ werden hauptsächlich Gebäude des öffentlichen Lebens durchstreift und inspiziert. LeserInnen erhalten durch einen nüchternen, reduzierten Blick ein sehr genaues Bild des Südbahnhofs und der Architektur der Anlage. Ähnliches gilt auch für viele weitere Wiener Schauplätze. Sogar die Höhen der einzelnen Gebäude sind angegeben.⁵³⁴ Für Daniela Strigl ist diese genaue Schilderung ein Grund dafür, dass den fantastischen Elementen des Romanes eine „ungeheure Überzeugungskraft“ zuwächst.⁵³⁵ Dennoch muss der Text nicht als Wien-Roman klassifiziert werden bzw. wird von anderen

⁵²⁹ Namenlos sind das Ich in SSp, Wand und Dhg. Bei Anton L. in GsfA fehlt der Nachname.

⁵³⁰ Vgl. Stiglegger, Marcus: Fin de Siècle – Fin du globe. In: Ikonenmagazin. Online unter: <http://www.ikonenmagazin.de/ikonenframe.htm> (09.12.2008)

⁵³¹ Vgl. Wessels S. 126

⁵³² Vgl. Schneeberger, Paul Christoph: Wien in österreichischen Romanen des 21. Jahrhunderts. Diplomarbeit, Wien 2007, S. 96

⁵³³ Vgl. ebd.

⁵³⁴ Vgl. AdN S. 62. Die Umdrehung des Donauturms und die Minuten, die er für eine Umdrehung je nach Einstellung benötigt, werden angegeben.

⁵³⁵ Strigl 2006 S. A5

RezensentInnen nicht so wahrgenommen. Für Kristina Werndl bleibt die Stadt nur Kulisse und tritt nicht in ihrem Charakter in Erscheinung, sondern völlig hinter das (Selbst-)Studium des Protagonisten zurück. Wien-kundige LeserInnen würden jedoch mit Vergnügen die einzelnen Wegmarken vor Augen haben, von denen Jonas seine SOS-Rufe in die leere Welt sendet.⁵³⁶

Der Autor betont in einem Interview ebenfalls, dass der Schauplatz austauschbar wäre: „Selbstverständlich, denn wenn die Welt leer ist, ist es gleichgültig, wo man wohnt.“⁵³⁷

Auch in *Die Wand* ist eine sehr genaue Schilderung der Umgebung vorherrschend. Mit der Naturverbundenheit der Heldin scheinen auch die Bezeichnungen von Flora und Fauna immer exakter zu werden.⁵³⁸ Hier verweist also die genaue Schilderung der Umgebung auf das Individuum selbst. Ebenso einwandfrei nachprüfbar in ihrer Lokalisierung bleiben die Einzelheiten in *Schwarze Spiegel*. Relevanz kommt ihnen zu als die getreue Wiedergabe eines Realraumes, der empirisch nachprüfbar erscheinen soll.⁵³⁹ Josef Huerkamp hat nachgewiesen, dass sich der Ort des Hausbaus und die Geländeerkundungen des Ichs auf der Karte abtragen lassen, dass jedoch die ganze Umgebung des Wohnortes durch die wuchernde, zivilisationsstörende Natur verfremdet ist.⁵⁴⁰ Das Spannungsfeld Natur und Nicht-Natur spielt in postapokalyptischen Texten ohnehin eine große Rolle. Die ProtagonistInnen sind einer Art von Renaturisierung unterworfen, da sie auf Urformen des Überlebens zurückgreifen müssen.⁵⁴¹

8.1.1. Zur Umwertung von Nicht-Orten

Hinsichtlich einer möglichen Mobilität ist es der Raum, der die ProtagonistInnen isoliert. Auch unendliche Räume können in dieser Hinsicht Isolationszustände hervorrufen⁵⁴². Umgekehrt kann auch die scheinbare Begrenzung ein zu großes Territorium darstellen, die Größe des Raumes ist also für die Abgeschnittenheit unerheblich. In *Die Wand* trifft die Erzählerin erst nach 2 Jahren auf einen weiteren Überlebenden. Die Isolation muss dabei nicht ständig als katastrophal wahrgenommen werden:

⁵³⁶ Werndl, Kristina: Rezension zu *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic. Online unter: http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/glavinic_arbeitdernacht/index.html (01.12.2008) Auffallend ist auch, dass der Protagonist besonders hohe Gebäude aufsucht.

⁵³⁷ Schmickl, Gerald: „Ich will mit meinem Werk eine Stadt bauen“. In: Wiener Zeitung, Beilage Extra, S. 7

⁵³⁸ Vgl. Strigl 2000 S. 250

⁵³⁹ Huerkamp, Josef: Gekettet an Daten & Namen. 3 Studien zum „authentischen“ Erzählen in der Prosa Arno Schmidts. München: Edition Text und Kritik 1981, S. 48

⁵⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 54

⁵⁴¹ Vgl. Hinrichs S. 207

⁵⁴² Vgl. Schiefer, Birgit: „[I]ch bin gern allein in einem Zimmer, aber nicht in einem ganzen Haus.“ Räumliche Isolation bei Marlen Haushofer. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 33

Die Wand ist so sehr ein Teil meines Lebens geworden, daß ich oft wochenlang nicht an sie denke. [...] Was ist denn auch so Besonderes an ihr?⁵⁴³

Und obwohl oft die scheinbare Unbegrenztheit räumlicher Möglichkeiten angedeutet wird, begrenzen sich die Hauptfiguren auch selbst, indem sie sich Räume suchen und sich dies aneignen, um über sie bestimmen zu können. Ebenso wichtig ist auch der Ausbruch aus den selbstgewählten Orten, beispielsweise das gelegentliche Verlassen der Stadt und die Erkundung von Naturräumen. Der Protagonist in *Welt unter* stellt nach so einem Ausflug fest:

Wie richtig war das gewesen, wegzufahren, eine Nacht im Freien zu verbringen, wenn diese Nacht mich fühlen lässt, daß ich am Leben bin!⁵⁴⁴

Der Stadtraum, der oft auch die räumliche Bindung der Vergangenheit symbolisiert – insbesondere, was Häuser oder Wohnungen betrifft – muss manchmal verlassen werden, was oft aus symbolisch-ideologischen Gründen geschieht.⁵⁴⁵

Wir leben, was die Eroberung des Raumes betrifft, in einem Zeitalter des Wechsels der Größenordnungen. Durch das Verschwinden von Menschen ist die Mobilität daher immer eingeschränkt, wenn man an die Schnelligkeit von Verkehrsmitteln wie Flugzeugen denkt – der Abstand zwischen zwei Hauptstädten beträgt nicht mehr als ein paar Stunden. Im postapokalyptischen Raum wird diese Entwicklung wieder zurückgenommen, auch Satellitenbilder, die einen zeitgleichen Blick auf entfernte Ereignisse erlauben, fallen weg, da sie durch Menschen vermittelt werden müssen. Für Marc Augé führt dieser Wechsel aktuell zur Vermehrung dessen, was wir als „Nicht-Orte“ bezeichnen.⁵⁴⁶ Im Gegensatz zum soziologischen Ort, der mit dem Begriff einer in Zeit und Raum lokalisierten Kultur verknüpft ist, stehen Nicht-Orte für Räume, welche keine Identität besitzen, beispielsweise bewegliche Behausungen oder „Räume des Reisenden“ als Archetypen.⁵⁴⁷ Einrichtungen für den beschleunigten Verkehr können ebenso dazu gezählt werden wie Einkaufszentren oder Durchgangslager. Der Begriff verweist auf eine negative Qualität des Raumes. Auch stehen neue Erfahrungen von Einsamkeit mit dem Auftreten solcher Orte in Verbindung.⁵⁴⁸ Kennzeichnend ist auch, dass diese von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns

⁵⁴³ Wand S. 137

⁵⁴⁴ Welt unter S. 27

⁵⁴⁵ Vgl. Krah S. 123. Dies gilt insbesondere und visuell inszeniert für das Haus von Neville im Film *The Omega Man*.

⁵⁴⁶ Vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer 1994 (Erstauflage Paris: Éditions du Seuil 1992), S. 44

⁵⁴⁷ Vgl. ebd. S. 103

⁵⁴⁸ Vgl. ebd. S. 109-110

darbieten, und dabei insbesondere von Vorschriften, Beschränkungen und Informationen.⁵⁴⁹ BenutzerInnen des Nicht-Ortes befinden sich dort allein, aber doch in einem Vertragsverhältnis, wobei dieser Vertrag stets Bezug zur individuellen Identität hat.⁵⁵⁰ Diese Referenz auf die Individualität der BesucherInnen und das Merkmal des Vertragsverhältnisses fällt im postapokalyptischen Raum weg: Hier befreit der Nicht-Ort nicht mehr von den gewohnten Bestimmungen und dem eigenen Ich.

Dennoch besitzen diese Orte aufgrund der ihnen in der Vergangenheit zugeschriebenen Eigenschaften nach wie vor eine hohe Anziehungskraft. Die ProtagonistInnen hinterlassen z. B. Hilferufe an Flughäfen⁵⁵¹, da sie hoffen, dass sich dort Leben manifestieren würde. Auch Jonas in *Die Arbeit der Nacht* durchstreift gleich zu Beginn Räume des Reisenden: Er untersucht den Intercity nach Bregenz am Westbahnhof⁵⁵² und unmittelbar danach den Flughafen Schwechat⁵⁵³ oder den Südbahnhof⁵⁵⁴. Dass er dort gleich direkt im Parkverbot stehen bleibt oder testet, welche Alarme sich einschalten, bedeutet, dass er bereits den Merkmalsverlust des Nicht-Ortes (die Vertragsverhältnisse werden hier brüchig) akzeptiert hat. Im weitesten Sinne kann auch der Heldenplatz, auf dessen Boden Jonas mit schwarzer Farbe das Wort Hilfe schreibt, als Umwidmung eines Nicht-Ortes gesehen werden.⁵⁵⁵

Ebenso aufrecht bleibt die Anziehung von mystischen Orten wie Kirchen⁵⁵⁶ oder geschichtlich relevanten Plätzen. Jonas springt gegen Ende vom Stephansdom und erleuchtet den Heldenplatz zuvor noch mit Fackeln. Hier erfahren Orte eine strenge Umwidmung, wenn er mitten am Platz sein Bett aufstellt⁵⁵⁷ oder aber ein Transparent mit der Aufschrift „Umirom“ am Donauturm anbringt. Und Anton L. in *Großes Solo für Anton* nächtigt inmitten einer Hotel-Suite bzw. in der Residenz des Kurfürsten. Die Zweckentfremdung derartiger Räume verweist darauf, dass in postapokalyptischen Szenarien die Bedeutung von Orten eine Erweiterung erfährt, gerade weil gewisse Restriktionen wegfallen. So fährt Jonas mit einem Bett die Mariahilfer Straße hinunter, und das Ich in *Schwarze Spiegel* macht sich naturgemäß nichts aus der Regelung, dass nur Studierende Zutritt zur Bibliothek haben.⁵⁵⁸

⁵⁴⁹ Vgl. ebd. S. 113ff. Augé nennt das die Besetzung des Raumes durch den Text und führt als Beispiel den Supermarkt an, wo durch die schweigende Abwicklung ein Durchschnittsmensch erzeugt wird, was zur Entindividualisierung führt.

⁵⁵⁰ In der Abflughalle muss man beispielsweise erst sein Ticket vorweisen und sich ausweisen, wobei durch den Beweis der Identität erst Anonymität gewonnen wird. Vgl. ebd. S. 120

⁵⁵¹ Vgl. Dhg S. 40-41. Der Protagonist sucht hier den Flughafen auf.

⁵⁵² Vgl. AdN S. 18

⁵⁵³ Vgl. ebd. S. 19ff

⁵⁵⁴ Vgl. ebd. S. 22

⁵⁵⁵ Vgl. ebd. S. 57

⁵⁵⁶ Vgl. Tag S. 61

⁵⁵⁷ Vgl. AdN S. 388

⁵⁵⁸ Vgl. SSp S. 83

Identitätsbestimmende Formalitäten verlieren mit dem Verschwinden der Kontrollinstanzen ihre Gültigkeit.⁵⁵⁹

Ein Raumbegriff, bei dem sich Räume durch Prozesse der Ein- und Ausschließung konstituieren, ist diskurstheoretisch begründet. So sind nicht nur Nicht-Orte gemäß Augé, sondern auch der Raum bei Michel Foucault an ein System von „Öffnung und Abschließung“⁵⁶⁰ gebunden. Derartige Orte konstituieren sich also gerade dadurch, dass sie nicht für jedermann zugänglich sind, sie sind an ein Ein- und Ausgangsritual geknüpft. Der Raum der Stadt konstituiert sich beispielsweise historisch durch den Ausschluss dessen, was nicht dazugehören soll: die Kranken, die in Krankenhäuser bzw. die Toten, die in Friedhöfen „ausgelagert“ werden. Innerhalb der „anderen Räume“, welche sich vom „normalen Raum“ unterscheiden, differenziert Foucault zwischen den Utopien und Heterotopien. Während erstere ohne realen Ort und nur vorgestellt sind, handelt es sich bei letzteren dagegen um „tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.“⁵⁶¹ Dass im postapokalyptischen Raum diese Begriffe eine Umwertung erfahren müssen, weil wesentliche Bestimmungsmerkmale und Funktionen dieser Räume nicht mehr gelten können, wurde bereits angedeutet. Deren plötzliche Öffnung ohne jegliche Ein- und Ausschlussmechanismen sowie der freie Zugang zu jenen Orten, welche im Sinne der Heterotopien ursprünglich durch Rituale beschränkt waren, ist als ein besonderes Merkmal der Räume zu werten, welche keine Menschen mehr vorführen. Der Entgrenzung des Raumes steht dabei meist eine Entgrenzung des Ichs gegenüber. Die ProtagonistInnen suchen einerseits Orte auf, in denen sich Zeit zu stapeln scheint (siehe z. B. die Bibliotheken), versuchen aber auch, Räume selbst zu beschränken, da in einer menschenleeren Welt aus deren plötzlichen Öffnung kein unmittelbarer Sinn abzuleiten ist.

8.1.2. Mobilität und Sesshaftigkeit

Mobilität sichert auf Dauer das Überleben der ProtagonistInnen, wobei die Erkundungsfahrten auch negativ bewertet werden können. Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* kehrt letztlich nicht mehr auf die Alm zurück, und Lorenz aus *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* sieht sich im Wald mit dem Nichts konfrontiert, worauf er die Stadt nicht mehr verlassen möchte.⁵⁶²

⁵⁵⁹ Vgl. ebd. S. 45. Das Ich bezeichnet die Autoritäten als „verschollen“.

⁵⁶⁰ Vgl. Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg und Stephan Dünzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 325

⁵⁶¹ Vgl. ebd. S. 320

⁵⁶² Vgl. Tag S. 30

Mobilität und Bewegung stehen also Sesshaftigkeit und Immobilität gegenüber. *Schwarze Spiegel* beginnt schon mit einer Bewegung, wenn das Ich mit dem Fahrrad in die Lüneburger Heide kommt und sich nach Kontrolle der örtlichen Begebenheiten zu bleiben entschließt.⁵⁶³ Und obwohl alles gut erhalten ist, baut sich der Tagebuchschreiber irgendwo ein Haus. Die Gesichtspunkte bei der Wahl des Hauses wirken auf die Kategorie „Eigentum“ zurück. Das Anbringen einer Hausnummer und das Aufstellen einer Tafel mit der Aufschrift „Verbotener Weg“ muten anlässlich einer totalen Verfügbarkeit absurd an.⁵⁶⁴ Das vorausgehende Vagabundieren dient dem Ich dazu, sich einen Überblick über die Lage zu verschaffen⁵⁶⁵, bevor es sich schließlich am Waldrand häuslich einrichtet. Es zieht die naturnahe Umgebung vor und nimmt damit Arbeit auf sich.⁵⁶⁶ Der Bau von etwas Neuem distanziert darüber hinaus von den Überresten der Menschheit.

Auch die Ich-Erzählerin in *Die Wand* zieht um und wechselt zwischen dem Jagdhaus und der Alm. Die Anstrengungen, die die ProtagonistInnen bei ihren Umzügen auf sich nehmen, fungieren letztlich auch als selbstverordnete Therapien.⁵⁶⁷ Darüber hinaus sind sie motiviert, sich einen Überblick zu verschaffen und in einer bekannten Umgebung „gewappnet“ zu sein.

Sesshaftigkeit soll dabei nicht als Zwang erscheinen. So fährt in *Earth Abides* der Protagonist Ish von der Westküste quer durch Amerika nach New York und zurück, letztlich aber ohne Sinn und Zweck. Es geht dabei nicht um die Suche nach weiteren Überlebenden oder nach einem Ort, wo er bleiben möchte, sondern um einen Beobachtungsposten von außen und darum, die Sesshaftigkeit als Wahl erscheinen zu lassen. Letztlich wird auch die Möglichkeit von Bewegung höher bewertet als die tatsächliche Realisierung von Mobilität. Wenn sie prinzipiell vorhanden ist, kann als bewusster Akt auf Mobilität auch verzichtet werden. Daher sind Fortbewegungsmittel durchgängig wichtig, wobei fast alle ProtagonistInnen auf Autos und die nötigen Ressourcen zurückgreifen können.⁵⁶⁸ Stillstehende Karosserien auf den Straßen unterstreichen das Paradoxe der neuen Situation.⁵⁶⁹ In *Die Arbeit der Nacht* benötigt

⁵⁶³ Vgl. Preußner, Ulrike: Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007, S. 168. I. d. F. zit. als: Preußner

⁵⁶⁴ Vgl. Bahr S. 64

⁵⁶⁵ Vgl. Hinrichs S. 202

⁵⁶⁶ Arbeit hat auch die Funktion der Problembewältigung. Für Daniela Strigl ist dies auch eine „männliche Version der Problembewältigung“, denn „solange der Schweiß fließt, hat das Schreckliche keine Macht.“ Vgl. Strigl 2006 S. A5

⁵⁶⁷ Vgl. Fliedl S. 43

⁵⁶⁸ Ausnahmen bilden *The Road* und *Die Wand*. In letzterem Text ist der neue Mercedes, der von der Natur überwuchert ist, ein Sinnbild für den Triumph der Natur über die Technik, den die Erzählerin mit Genugtuung beobachtet.

⁵⁶⁹ Vgl. z. B. Tag S. 17

Jonas das Auto um seinen entscheidenden Aufbruch, die Fahrt zu Marie, zu tätigen.⁵⁷⁰ Diese hielt sich zum Zeitpunkt des kollektiven Verschwindens in England auf. Durch diese Fahrt erhält die Erzählung neue Dynamik⁵⁷¹, wobei gerade dann der Kampf gegen den inneren Höllenhund bzw. das Alter Ego auf die Spitze getrieben wird:

Je näher Jonas seinem Ziel kommt, desto brutaler und rücksichtsloser versucht der Schläfer, ihn zurückzuhalten. Jonas gelingt ein Pyrrhussieg, die endgültige Niederlage kann er aber nur vorübergehend abwenden.⁵⁷²

Der Schläfer, so scheint es, möchte die Sesshaftigkeit von Jonas erzwingen. Dieser kommt von den ProtagonistInnen fast am weitesten herum: Er durchkämmt Wohnungen, die Stadt, das Land, und schließlich auch Europa. Seine Reisen sind aber nicht von Erfolg gekrönt. Im Gegensatz dazu endet *Wir treffen uns, wenn alle weg sind* mit einem Aufbruch ans Tote Meer, wobei die Möglichkeit der Entdeckung einer von der Katastrophe verschonten Zivilisation nicht aussichtslos erscheint.

Die Aneignung eines Raumes steht für Besitz und das Einhalten einer Ordnung.⁵⁷³ Oft ist die Mobilität auch zyklisch⁵⁷⁴, insofern, als die Figuren immer wieder an einen eigenen Ort zurückkehren. Gerade weil aber alles potentiell besessen werden kann, ist dieser Prozess mühsam: So empfindet es auch Jonas: „Er hatte das Gefühl, um jeden Meter kämpfen, sich jeden Ort, an den er kam, mühsam aneignen zu müssen.“⁵⁷⁵ Dass er schließlich beginnt, die ehemalige Wohnung seiner Eltern detailgenau einzurichten, zeigt den Willen, sich nicht nur einen Ort, sondern die damit im Zusammenhang stehenden Erinnerungen anzueignen. So beginnt er die frühere Wohnung seiner Eltern in der Hollandstraße zu rekonstruieren:

An ihn war es nun, das Alte wiederherzustellen. Falls er etwas auf der Welt sein eigen nennen wollte. Denn wenn er über alles verfügen [...] konnte, blieb ihm nichts, was ihm gehörte.⁵⁷⁶

Er scheitert aber auch mit diesem Vorhaben, ebenso wie bei der Wiederholung einer Urlaubsreise, die ihm noch einmal das Gefühl von damals vermitteln soll.

Lorenz aus *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* ist in seiner Umgebung eingeschlossen, nachdem es schlagartig zu schneien beginnt und die Temperatur von 40 Grad auf unter Null gefallen ist. Dass alle Wege nach außen beschwerlich sind, zeigt die Reise zu Maries Grab,

⁵⁷⁰ Die entscheidende Reise steht auch in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* in Verbindung mit der Geliebten: Lorenz möchte am Grab von Marie sterben, wobei er überraschend auf Finn trifft. Dies ist das einzige Buch der Textauswahl, in welchem das Zusammenleben zweier Menschen zumindest auf Zeit möglich ist.

⁵⁷¹ Vgl. Renöckl, Georg: Wer liebt, schläft nicht. In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 91

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Vgl. Wand S. 55: „mein Tal“

⁵⁷⁴ Statisch wäre sie, wenn sie auf einen Ort begrenzt wäre.

⁵⁷⁵ AdN S. 102

⁵⁷⁶ Ebd. S. 111

bei der er schließlich auf Finn trifft. Die im Roman vorherrschende Dunkelheit⁵⁷⁷ verunmöglicht eine genauere Erkundung des weiteren Umkreises. Mit „seinem Zuhause“ meint Lorenz daher seine Wohnung, in der er auch sterben möchte: „inmitten der Dinge, die ich mag und die mir vertraut sind.“⁵⁷⁸ Oft bleibt er tagelang in seiner Wohnung, was u. a. daraus resultiert, dass er denkt, dass es nichts Neues zu entdecken gäbe.

Eine Art Zwangssesshaftigkeit ist auch in *Die Wand* zu konstatieren. Der Handlungsspielraum der Ich-Erzählerin ist aufgrund der Sorte um ihre Tiere begrenzt, da sie sich nicht lange von ihrem Haus entfernen darf: „So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen seßhaften Herrn.“⁵⁷⁹

Es scheint, als würde gerade aus der Begrenzung eine Erweiterung der Möglichkeiten erwachsen. Und so ist es bezeichnend, dass sofort ein Unglück hereinbricht, sobald sich jemand zu weit von dem Raum, der eine neue Ordnung symbolisiert, entfernt: In *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* kehrt Finn letztlich nicht wieder, als er Medikamente besorgen will. Das Verlassen des bekannten Terrains gilt als Gefahr – ein Befund, der auch für *Die Wand* gelten kann, worin die ProtagonistIn nur kleinere Erkundungsausflüge unternimmt. Häuslichkeit umfasst bei ihr auch die Chance positiver Lebensgestaltung,⁵⁸⁰ da ihr Ideal im Bewahren und Schützen liegt. Daneben ist das Raumempfinden im Roman auch an ihre Befindlichkeit geknüpft: So steht die Alm vorerst für ein Land, das sie von sich selbst erlöst, später aber für die Einsamkeit.⁵⁸¹ Genaue Erkundungsreise vergisst die Protagonistin über die Sorge zu ihren Tieren, obwohl sie zuerst noch die Wand mit Haselzweigen absteckt.⁵⁸² Diese als sinnbezogener Raum verdeutlicht auch die „äußere Projektion einer inneren Abkapselung“⁵⁸³ in Bezug auf das bisherige Leben der Ich-Erzählerin als Frau, Gattin und Mutter, setzt also im Grunde eine alte Befindlichkeit fort.

Auch bei dem Hypochonder Anton L. spielen äußere, räumliche Gegebenheiten mit inneren Konstitutionen zusammen. Als es eines Tages merkwürdig hell ist und ein Sturm anbricht, folgt dem Blick ein Schmerz in seiner linken Kopfseite. Diese Stelle zeigt den Übergang eines

⁵⁷⁷ Diese ist auch ein Dauerthema für den Autor. Vgl. o. V.: In Abgründe gehört. Interview mit Jürgen Domian. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Lokales, 02.04.2008. Online unter: <http://www.derwesten.de/nachrichten/service/zeitungsarchiv.html> (02.12.2008)

⁵⁷⁸ Tag S. 33

⁵⁷⁹ Wand S. 31

⁵⁸⁰ Vgl. Moser, Eva: Weibliche Identität in der österreichischen Literatur der 50er-Jahre – am Beispiel Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 1989, S. 112

⁵⁸¹ Vgl. Gröllner, Judith: „[...] dort fließt kein Blut [...]“. Die Darstellung psychischer Verletzungen an ProtagonistInnen in Werken Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 2007, S. 96. I. d. F. zit. als: Gröllner

⁵⁸² Vgl. Wand S. 18 und 27

⁵⁸³ Hoffmann, Christine: Die Verrücktheit einer Generation. Schreibweisen von „Jungen Autorinnen“ nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers. Dissertation, Wien 1988, S. 236

äußeren Ereignisses in ein inneres, den Zahnschmerz.⁵⁸⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die rot-gelbe Farbe der Szene interessant: Rot als Farbe des Blutes und Gelb als jene des Schmerzes spiegeln die Befindlichkeit der Hauptfigur wider und verknüpfen Innen- und Außenwelt: Die ganze Welt nimmt die Farbe des Schmerzes an. Natürlich könnte dies als ein Hinweis gelesen werden, ob man nicht alle bisherigen Ereignisse durch den Spiegel eines Hypochonders lesen müsste. Und schon beim Aufwachen spielt Raum eine Rolle, da es sich um eine Grenzsituation handelt, in der Raum als „diffuses, richtungsloses Gewoge mitgefühl“ wird⁵⁸⁵ und dessen Ordnungsgefüge aufgehoben ist.

Die Bestrebungen nach Sesshaftigkeit können letztlich auch durch die Sehnsucht nach idyllischen Momenten motiviert sein. Wenn sich Jonas in *Die Arbeit der Nacht* auf die Suche nach seiner Kindheit begibt und sich in deren Räumlichkeiten einrichtet, nimmt er die körperliche Anstrengung genau deshalb auf sich. Er sucht weitere Orte auf, die ihn an eine glückliche Jugend erinnern, fährt nachts zum Mondsee oder besucht das Ferienhaus in Kanzelstein. Das Bemühen diese Momente zu wiederholen scheitert: statt sich seiner Selbst zu versichern, erlebt er in Kanzelstein das Gegenteil.⁵⁸⁶ Er steht einer Veränderung seines Ichs gegenüber, die alles andere als begrenzend ist.

Auch in den anderen Texten rückt der Raum als zu erforschender Außenraum gegenüber dem starken Interesse am Innenraum des Menschen in den Hintergrund. Zwar verschaffen sich die ProtagonistInnen vorerst einen Überblick über den verfügbaren Raum, später verlagert sich das Erkenntnisinteresse jedoch ins Innere oder auch Abstrakte.⁵⁸⁷ Dass das untersuchte Narrativ für Aspekte der Identität besonders ergiebig ist und wie sich diese konstituiert, soll im nachfolgenden Abschnitt gezeigt werden.

8.2. Zur Konstitution von Identität (Letzte Menschen)

Der Topos des letzten Menschen ist im Hinblick auf Identitäten und existentielle Motive besonders ergiebig. Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Identität im subjektlosen Raum der Postapokalypse konstituieren und entwickeln kann und wovon

⁵⁸⁴ Vgl. Sopha S. 19

⁵⁸⁵ Vgl. Assert, Bodo: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: R. Stehle GmbH 1973. Der Autor nennt dies „vorbewusste Orientiertheit“; Grenzsituationen dieser Art sind Aufwachen, Stolpern, Hinfälle, Ausrutschen etc.

⁵⁸⁶ Vgl. Feldtner, Claudia: Das schreibende Subjekt. Der letzte Mensch in Thomas Glavinics Roman „Die Arbeit der Nacht“. Diplomarbeit, Bamberg 2007, S. 37. I. d. F. zit. als: Feldtner

⁵⁸⁷ Ein Befund, den Ulrich Suerbaum auch für die Robinsonade veranschlagt. Vgl. Suerbaum S. 101. Und in *Großes Solo für Anton* zeichnet sich der Protagonist durch großes Selbstreflexion aus, sein Interesse gilt aber zunehmend dem Wissen um die Welt, das in Form eines Buches matrisiert ist.

sich die Figuren zu diesem Zweck abgrenzen. Es sollen sowohl Konzepte zur Schaffung eines Gegenübers, Identität durch Spiegelung oder Erinnerung als auch wahnhafte Identitätsstörungen thematisiert werden. Die ursprünglichen, vor dem Ereignis fassbaren Subjektkonturen werden dabei auf verschiedene Arten irritiert.

8.2.1. Existenz und Erkenntnis

Aufgrund der Möglichkeit, frühere Ordnungen zu ignorieren und der Exklusivität des Ereignisses bieten sich Chancen für neue Identitätsentwürfe. Im Gegensatz dazu steht das Bestreben, an den alten Konzepten festzuhalten und damit die Aufrechterhaltung von Normalität zu fingieren. In Bezug auf das Früher kann so eine Erfahrung von Defizienz entstehen, wenn alte Ordnungen noch vorhanden sind, ihre Funktionen aber außer Kraft gesetzt sind. Die Grenzerfahrung menschlicher Identität erzwingt die Beschäftigung mit der eigenen Existenz, deren Definition und Grundlagen. So zeigen sich oftmals Abgründe, die schon zuvor in den Figuren angelegt waren, im postapokalyptischen Raum aber erst sichtbar werden. Jürgen Domian verweist in diesem Zusammenhang auf die Wichtigkeit seiner Talkshow, da diese ihn mit menschlichen Abgründen konfrontiert habe, ohne die das Buch nie entstanden wäre.⁵⁸⁸ Bezeichnend ist auch, dass der Autor zuerst die Motive und dann das durch und durch existentielle Hauptthema wählte:

Ich wollte mich mit Tod, Vergänglichkeit und Schuld beschäftigen. Als bestes Szenario dafür erschien mir eines, in dem jemand völlig auf sich allein gestellt ist – in einer kalten Welt ohne Sonne und Menschen.⁵⁸⁹

Die Frage, was Menschsein ohne Menschen heißt und ob Existenz ohne Beobachtung durch Lebewesen überhaupt als solche bezeichnet werden kann, beschäftigt fast alle ProtagonistInnen. Es geht dabei um die Frage nach dem Sinn des Seins, wenn keiner es wahrnimmt.

Mehrmals sinniert Jonas in *Die Arbeit der Nacht* über die Abwesenheit alles Seienden, wobei ihm eine Existenz ohne Beobachtung sinnlos erscheint. Deutlich wird dies in folgender Szene:

Und dann stellte sich Jonas den Tag in hundert Jahren vor, der ohne seine Wahrnehmung verstrich. Doch nun? [...] War jemand da, der durch die Landschaft spazierte und an Goethe und Jonas dachte? Oder würde der Tag Tag sein ohne Beobachtung, seiner reinen Existenz überlassen? Und – war es dann noch ein Tag? Gab es etwas Sinnloseres als so einen Tag?⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Schuchardt, Barbro: Zeit für alte Träume. In: Kölnische Rundschau, 29.05.2008. Online unter: <http://onlinearchiv.rundschau-online.de/paskr/default.do> (02.12.2008)

⁵⁸⁹ Schulz, Maike: „Ich suche die Stille“. In: Siegesssäule Berlin 4/2008, S. 38

⁵⁹⁰ AdN S. 149

Für Jonas ist es essentiell, dass Existenz durch jemanden bezeugt wird, in dem man sich spiegeln kann. Die Vorstellung eines ungesehenen Ereignisses ist für ihn unheimlich.⁵⁹¹

Ähnliche Gedanken macht sich Anton L. in *Großes Solo für Anton*, als er feststellt, dass sich das Datum von nun an nach ihm richten muss:

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.⁵⁹²

Hier klingt an, dass die Welt für ihre Existenz das reflektierende Bewusstsein des Menschen nicht unbedingt braucht. Während absolute Zeit aber negiert wird, bleibt die soziale Zeit bestehen.⁵⁹³ Demzufolge stellt sich nicht nur die Frage nach Zeit, sondern auch, ob isolierte Erkenntnis überhaupt als solche zu bezeichnen ist.⁵⁹⁴ Tatsächlich dringt Anton L. im Laufe des Romans zwar zu den letzten metaphysischen Erkenntnissen vor⁵⁹⁵, kann diese aber nicht mehr anwenden. Und das Ich in *Dissipatio humani generis* zweifelt am natürlichen Fortlauf der Dinge:

Draußen geht die Natur weiter. Mit ihren normalen Erscheinungen: der Regen, der sich jetzt in Schneeschauer verwandelt – und die Straße fängt schon an weiß zu werden. Das ist „natürlich“, ist von dieser Welt. Wer weiß, antworte ich mir.⁵⁹⁶

Schließlich stellt der Protagonist fest, dass es nur den Toten gewährt ist, inexistent zu sein⁵⁹⁷ bzw. der Mensch tot ist für all das, was ihn nicht berührt und interessiert.⁵⁹⁸

Der Fokus auf die Zeitlichkeit von Existenz wird auch in *Die Wand* deutlich, wenn die Ich-Erzählerin sich fragt, ob die Zeit stehen bleibt, wenn sie nicht mehr existiert. Sie ist der Ansicht, dass die Zeit mit ihrem Tod enden wird, falls sie der letzte Mensch ist.⁵⁹⁹ Der Text fragt nach dem Prozess der Zivilisation, durch den der Mensch erst zum Menschen wird, was

⁵⁹¹ Vgl. Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, Nr. 31, 31.07.2006, S. 128

⁵⁹² GsfA S. 55

⁵⁹³ Vgl. Sopha S. 60

⁵⁹⁴ GsfA S. 298

⁵⁹⁵ Vgl. Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). München: Ed. Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe, 37. Nlg., S. 3. I. d. F. zit. als: Weder/KLG

⁵⁹⁶ Dhg S. 109

⁵⁹⁷ Vgl. ebd. S. 114

⁵⁹⁸ Vgl. ebd. S. 79

⁵⁹⁹ Vgl. Jonas, Anna: Marlen Haushofers Roman „Die Wand“. Zwei Lesarten – Eine Erfahrung? In: Horen. Zeitschrift für Literatur, Graphik und Kunst. 28. Jahrgang, Heft 132, 1983, S. 162

bis zur Entindividualisierung zurückgenommen wird⁶⁰⁰. Was der Erzählerin zur Existenzfrage wird, kann in Sinne einer „Parabel der Existenz“⁶⁰¹ auch allgemein von Relevanz sein.

8.2.2. Fruchtbarkeit für Identitätsfragen

Identitätsbildende und -politische Fragen sind ein gesellschaftlich relevantes Thema geworden. Marc Augé vertritt die These, dass die individuelle Sinnproduktion so wichtig wie noch nie geworden sei⁶⁰² und das 21. Jahrhundert eines der Anthropologie sein würde.⁶⁰³ Zwei Parameter sind für die Identitätskonstruktion von Nöten: Zum einen geht die Subjekttheorie von einem rational-autonomen Ich aus, das sich seiner selbst bewusst ist⁶⁰⁴, zum anderen ist für die identifikatorische Selbstverwirklichung ein „Anderes“ essentiell. In Abgrenzung zu diesem entwickelt das Individuum seine unverwechselbare Eigenheit.⁶⁰⁵

Die Identitätsfragen der ProtagonistInnen können auch im postmodernen Sinne als Ausläufer des klassischen Individuums gelesen werden, dem diese Konstitution letztendlich nicht mehr gelingt. Wenn in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* Lorenz mit Finn ein Buch liest, das „So bin ich“ heißt und nur aus Fragen besteht⁶⁰⁶, so wollen beide damit dem dumpfen Gefühl von Identitätsverlust entgegenwirken und sich voneinander abgrenzen. Auch die Ausprägungen eines Alter Egos in *Die Arbeit der Nacht* haben diese Funktion, da alle Sicherungen eines verlässlichen Ichs brüchig werden und die Konturen menschlicher Identität neu bestimmt werden müssen.⁶⁰⁷ Wenn die Welt draußen erstarrt ist, gibt es nur mehr einen Punkt, an dem die ProtagonistInnen suchen können: an sich selbst. Jonas weißt dies genau: „Die Antwort draußen würde er vielleicht nie finden können. Aber jene an ihm, nach der mußte er suchen. Immer weiter.“⁶⁰⁸ Selbstbeobachtung geht dabei über den bisher üblichen Rahmen hinaus: Das Ich in *Dissipatio humani generis* betreibt im Zuge seines Studienmaterials eine genaue Selbstanalyse, z. B. hinsichtlich der Vernachlässigung der Sauberkeit oder lautem Denken.⁶⁰⁹ Das bedeutet aber nicht, dass durch die menschenleere

⁶⁰⁰ 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/Ruthner S. 104

⁶⁰¹ Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse/Ruthner S. 136

⁶⁰² Vgl. Augé S. 47

⁶⁰³ Vgl. ebd. S. 51

⁶⁰⁴ Vgl. Feldtenzer S. 6. Auch René Descartes klammert alle Quellen unsicheren Wissens aus, um zu einem Ergebnis zu gelangen.

⁶⁰⁵ Vgl. Keupp, Heiner u. a. (Hg.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 67

⁶⁰⁶ Tag S. 239ff

⁶⁰⁷ Vgl. Gollner 2006 S. 87.

⁶⁰⁸ AdN S. 140

⁶⁰⁹ Dhg S. 69

Umgebung die Notwendigkeit wegfällt, Beziehungen einzugehen oder keine Erfahrungen mehr gemacht werden wollen.⁶¹⁰ Wenn dies jedoch verunmöglicht wird, bleibt dem Ich nur der Eingang in eine neue Ordnung oder eine naturhafte Kulisse.⁶¹¹

Die Problematisierung der eigenen Identität wird schon im Wegfall von Namen für die ProtagonistInnen eröffnet. Oft sind es sprechende Namen: Der Name Jonas in *Die Arbeit der Nacht* deutet an, dass das Subjekt im Bauch eines Wals sitzen könnte. Die Frage, ob die Menschen jemand verschluckt hat oder er selbst verschluckt wurde⁶¹², verweist abseits der Beschränkung des Raumes auf die Infragestellung der aktuellen Perspektive und Wirklichkeit. Schließlich kann ein derartiges Szenario auch als Fantasie einer Hauptfigur oder psychologisches Konstrukt gedeutet werden. Auch *Welt unter* legt diese Lesart nahe, wenn man die im Nachtrag aufgeworfenen Überlegungen zu den Vermisstenmeldungen und den Aufnahmekapazitäten des Psychiatrischen Landeskrankenhauses zur fragwürdigen Zeit in Betracht zieht.⁶¹³ Die Ich-Erzählerin in *Die Wand*, die zu einem „strukturbildenden Charakteristikum des Romans“⁶¹⁴ geworden ist, dementiert die Existenz ihres Namens, da sie nicht mehr benannt werden kann: „Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.“⁶¹⁵ In der ersten erhaltenen Niederschrift nennt Haushofer auf den ersten 25 Seiten die Heldin noch Isa, was den bewussten Charakter der Namenlosigkeit unterstreicht.⁶¹⁶ Das L. in Anton L.s Namen ist hingegen ein Hinweis darauf, dass vorerst etwas Entscheidendes ausgespart wird. Der „missing link“, auf den der Protagonist schließlich in Form eines Buches trifft, wäre dann auch in der Namensgebung gespiegelt.⁶¹⁷ Dass übrigens sowohl die große Liebe von Jonas als auch die von Lorenz Marie heißt, kann u. a. biblische Konnotationen anzeigen und deutet einmal mehr die unbewussten intertextuellen Verwobenheiten des Motivs an.

Die Suche nach neu verhandelter Identität hat auch die Konfrontation mit Erinnerungen und der Vergangenheit zur Folge. Jonas in *Die Arbeit der Nacht* richtet seine frühere Wohnung ein und sucht in alten Fotos. Die Realität dieser Suche ist aufgedehnt zu einem „Riesenraum des

⁶¹⁰ Vgl. Hora S. 5.

⁶¹¹ Dies wird in Kapitel 8.4. noch zu zeigen sein.

⁶¹² Vgl. Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: Die Zeit (Literatur-Beilage). 28.09.2006, S. 19

⁶¹³ Vgl. *Welt unter* S. 120ff. I. d. F. zit. als: Wu

⁶¹⁴ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: Bosse/Ruthner S. 59. I. d. F. zit. als: Polt-Heinzl

⁶¹⁵ *Wand* S. 41

⁶¹⁶ Vgl. Polt-Heinzl, S. 59

⁶¹⁷ Es wäre u. U. lohnend, die Funktion des Namens von Anton L. mit der von Josef K. in Franz Kafkas *Der Prozeß* zu vergleichen.

Ichs“⁶¹⁸, der auch zu einem Raum der Angst wird. Glavinics Roman hat etwas von einem Selbstexperiment, bei dem die Konturen von Identität abgesteckt werden. Jonas bemerkt, als er vom Tod seines Spielkameraden erfährt:

Den dreißigjährigen Ingo hatte es nicht gegeben, weil der zehnjährige verunglückt war. [...] Derselbe Mensch. Der eine jung, der andere erwachsen. [...] Und Jonas selbst? Wenn ihn ein Auto erwischt hätte als Kind? Oder eine Krankheit? Gar ein Mord? Es hätte den Zwanzigjährigen nicht gegeben, den Dreißigjährigen nicht, es würde den Vierzigjährigen nicht geben und nicht den Achtzigjährigen. Oder womöglich doch? Hatte es den Älteren gegeben? Irgendwie, irgendwo? In einer nicht verwirklichten Form?⁶¹⁹

Einige Erkenntnisse über Individualität erscheinen Jonas auch wie ein Zwang: Das Individuelle, das sich auch in Krankheiten oder Benachteiligungen ausdrücken kann, ist für ihn eine ungeheure Beschränkung: „[...] und in dieses Leben war man eingesperrt, und man würde nie erfahren, wie es war und was es bedeutete, ein anderer zu sein.“⁶²⁰ Und so blickt er im Laufe des Romans unvermutet der Umkehrung seines eigenen Ichs ins Auge.

Die Anderen bezieht das Ich in *Schwarze Spiegel* sprachlich erst gar nicht ein, wenn es feststellt: „Das Wort ‚man‘ kann ich eigentlich aus der Sprache streichen!“⁶²¹ Dieses behauptet das „Ideal freier Individualität“⁶²², eines Subjekts, das in einer wilden Natur bestehen kann, diese zugleich ästhetisch genießt und seine intellektuelle Fantasie in diesem Rahmen auslebt. Der Postapokalyptische Raum symbolisiert den Möglichkeitssinn, der einen Ort für eine mit sich versöhnte Subjektivität darstellt. Wenn es nichts anderes als den Sprechenden gibt, so steht dieser für „man“ und auch das Andere, mit dem er redet.⁶²³

Arno Schmidts Protagonist ist von einem Begehren getrieben: Er möchte gerade eine Stimme vernehmen, die er nicht im Reden als eigene vernimmt, denn ohne das befremdlich Andere lässt sich kein „ich“ vernehmen. Die Unmöglichkeit einer klaren Spiegelung wird demnach schon im Titel aufgeworfen.

Untergangsvisionen bleiben in dieser Hinsicht ambivalent: Einerseits können sie der erste Schritt zur Neuorganisation des Ichs sein⁶²⁴, andererseits bleiben Welt- und Selbstbild unauflösbar miteinander verschränkt, was eine neue Konstitution letztlich verunmöglicht bzw. von den äußerlichen Gegebenheiten abhängig macht.⁶²⁵

⁶¹⁸ Vgl. Gollner 2006 S. 88

⁶¹⁹ AdN S. 238

⁶²⁰ Ebd. S. 224

⁶²¹ SSp S. 78

⁶²² Gnüg S. 212

⁶²³ Vgl. Bahr S. 67

⁶²⁴ Vgl. Dormeyer S. 123

⁶²⁵ Vgl. Krah S. 212

8.2.3. Konturen der Identität I: der/die Auserwählte

Auch wenn es auf den ersten Blick keine Anzeichen einer Vorsehung oder schicksalhaften Bestimmung gibt und der letzte Mensch ein/e zufällig Überlebende/r ist, so wird diese Thematik doch verhandelt. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich Eigenarten der ProtagonistInnen, die in Zusammenhang mit deren Verbleib in einer menschenleeren Welt zu stehen scheinen, auch wenn dies in den Texten nicht explizit bestätigt wird. Die in den Figuren schon vor der Katastrophe angelegten Charakteristika werden bedeutungstragend.⁶²⁶ In diesem Zusammenhang sind auch eine bereits vor dem Ereignis vorhandene Zivilisationskritik oder antisoziale Aspekte der Subjekte zu sehen. Es muss also zwangsläufig nach der Besonderheit dieser ProtagonistInnen gefragt werden. Für postapokalyptischen Szenarien werden häufig intellektuell überlegene Menschen ausgewählt oder es sind zufällig die Personen mit der richtigen Einstellung, die überleben. Die Figuren in *Die Wand* und *Schwarze Spiegel* grenzen sich z. B. ganz bewusst vom Rest der Menschheit ab.

Das Ich in *Die Arbeit der Nacht* wirkt im Gegensatz dazu nicht wie ein „besonders heller Kopf“⁶²⁷, sondern wie ein „durchschnittlicher Mittdreißiger“⁶²⁸. Letzteres schafft Identifikationsanreize für LeserInnen. Er spricht schon vor dem Verschwinden der Menschen mit sich selbst, nimmt das Geschehen aber auch mit „kontrollierten Emotionen“⁶²⁹ auf. Wenn man bedenkt, dass es sich in Thomas Glavinics Romanen meist um individuelle Formen gesellschaftlicher Unfähigkeit handelt⁶³⁰, so könnte das auch für diesen Roman gelten: Dass der Protagonist mit seinen Identitäten und den Handlungen seiner Alter Egos kämpft, wird schon vor dem spurlosen Verschwinden der Menschheit angedeutet – zumindest, wenn man die Anmerkung, dass er als Kind schon oft schlafgewandelt ist, ernst nimmt⁶³¹ oder seine Wunschvorstellungen betrachtet. Schon früher hat sich Jonas gewünscht, ein Auserwählter sein zu dürfen und z. B. eine Geiselnahme in der Bank zu überleben:

Er hatte sich gewünscht, vor allen Augen durch eine Gefahr gegangen zu sein. Die Auszeichnung zu tragen, eine harte Prüfung bestanden zu haben. Er hatte ein Überlebender sein wollen. Ein Auserwählter hatte er sein wollen. Der war er jetzt.⁶³²

⁶²⁶ Dies ist in Weltuntergangsszenarien durchaus üblich. In David Elys *Time out!* (dt. *Aus!*, 1968) sind es die GeisteswissenschaftlerInnen, die durch den Nachbau des zerstörten Englands ihre gesellschaftliche Legitimation erhalten sollen. Ely, David: *Aus!* In: *Weltuntergangsgeschichten von Edgar Poe bis Arno Schmidt. Mit Weltuntergangszeichnungen von Albrecht Dürer bis Roland Topor*. Zürich: Diogenes 1975, S. 175-236

⁶²⁷ Strigl 2006 S. A5

⁶²⁸ Schneeberger S. 95

⁶²⁹ Moritz, Rainer: *Messer im Beton*. In: *Die Presse (Spektrum)*, 05.08.2006, S. VII

⁶³⁰ Vgl. Gollner, Helmut: *Thomas Glavinics Welt-Literatur. Anmerkungen zu einem Erzähler*. In: *Literatur und Kritik* 2001, Band 3, S. 54

⁶³¹ Vgl. AdN S. 130

⁶³² Ebd. S. 94

Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* hat schon vor ihrer Abgeschiedenheit unter den repressiven Zuständen der Außenwelt gelitten. Über viele Sehnsüchte, die mit dem Waldleben ermöglicht werden, hat sie bisher geschwiegen. Ihre idealen Zukunftsvorstellungen sind an eigene Werte geknüpft, womit sie sich über den Rest der Menschen erhebt:

Wären alle Menschen meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben, und der alte Mann müßte nicht versteinert vor seinem Brunnen liegen. Aber ich verstehe, warum die anderen immer in der Übermacht waren.⁶³³

Die Protagonistin erinnert sich sehr genau an Märchen, was sie gegenüber den anderen Erinnerungen hervorhebt.⁶³⁴ Auch in Märchen müssen oft diejenigen in die Verbannung, die mit den Normen der Welt der Mächtigen nicht übereinstimmen.⁶³⁵ Die Entscheidende Schlussphase der Erlösung fällt bei Marlen Haushofers Text jedoch weg. Der scheinbare Alptraum des Alleinbleibens in einer totalen Welt enthüllt sich bald als der eigentliche Wunschtraum der Heldin.⁶³⁶ Bald hat sie nicht mehr das Verlangen, die Wand zu durchschlagen. Dass dieses Ausharren schon zuvor in ihr angelegt war, bezeugen Aussagen wie: „Ich musste mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben mußte“⁶³⁷ Offenbar hat sie auch durch das Prinzip „Leben als Überleben“ ihren Alltag hinter sich gebracht. Das Dasein hinter der Wand ist demnach nur als konsequente Fortführung dieser Leitlinie anzusehen.⁶³⁸ Davon abgesehen fungiert die Katastrophe als Möglichkeit eines Neubeginns, denn die Frau im Wald kann sich endlich zu dem entwickeln, was sie schon immer als ihre ureigenste Veranlagung gesehen hat: Sie wird zu einer Hüterin und Schützerin des Lebens.

Der Held in *Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit* stellt einen gebildeten, intellektuellen Aussteiger bzw. Außenseiter dar. In der Nacht auf das Unglück wollte er sich in einer Höhle umbringen⁶³⁹, weil „das Negative das Positive überwog“⁶⁴⁰ und um zu

⁶³³ Wand S. 147

⁶³⁴ Ebd. S. 204

⁶³⁵ Vgl. Thüsen, Joachim von der: Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer. In: Bormann, Alexander von: Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 21). Amsterdam: Rodopi 1987, S. 166. Der Autor hebt die thematische Verwandtschaft zum Volksmärchen hervor, die sich auch in magischen Elementen und Motiven (z. B. der gläserne Berg am Ende der Welt) widerspiegelt.

⁶³⁶ Vgl. Abraham, Ulf: Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, S. 76. I. d. F. zit. als: Abraham. Vgl. Berger, Eva: Marlen Haushofer. Hauptaspekte des Werkes. Diplomarbeit, Wien 1988, S. 65. I. d. F. zit. als: Berger

⁶³⁷ Wand S. 25

⁶³⁸ Vgl. Abraham S. 76

⁶³⁹ Auch die Heldin in *Die Wand* stellte sich vor, wie sie sich zum Sterben in eine Höhle zurückziehen wollte, um nie gefunden zu werden. Vgl. Wand S. 95

⁶⁴⁰ Dhg S. 17. Der Autor Guido Morselli wählte ebenfalls den Freitod.

vermeiden, vierzig Jahre alt zu werden.⁶⁴¹ Dass es soweit nicht kam, ist seinem Körper zuzuschreiben, der ihm nicht gehorchte. So wird der verhinderte Selbstmörder zum einzigen Repräsentanten menschlichen Lebens schlechthin.⁶⁴² Denken war für ihn immer schon mit Einsamkeit verbunden⁶⁴³, die Menschheit gibt Anlass zum Ekel und vergleichbare philosophische Diskurse ziehen sich durch den Text. Der Protagonist leidet bereits länger an Paramnesie: der Erinnerung an nie gelebte Dinge, was die Möglichkeit einer psychologischen Lesart des Romans als Illusion im Inneren der Figur aber nur andeutet.⁶⁴⁴ Darüber hinaus zeichnet ihn ein ganzes Geflecht von Neurosen aus (beispielsweise Pyrophobie oder Wiederholungszwang), wie ihm sein behandelnder Arzt und einziger Freund mitteilt⁶⁴⁵. Da ihm aber nun Vergleichsmöglichkeiten fehlen, könne er nicht mehr verrückt werden.⁶⁴⁶ Der Held beantwortet die Frage, ob er durch Zufall überlebt hat, schließlich mit einem Nein. Für ihn handelt es sich dabei um Willen:

Ich werde zu dem Schluß kommen, daß ich *der Auserwählte* bin, wenn ich davon ausgehe, daß die Menschheit ihr Ende in der Nacht zum 2. Juni verdient hat und die „dissipatio“ eine Strafe war. Ich werde zu dem Schluß kommen, dass ich *der Ausgeschlossene* bin, wenn ich davon ausgehe, daß es ein glorreiches Geheimnis gegeben hat, Aufnahme in das Empyreum, Angelisierung der Spezies und so weiter.⁶⁴⁷

In seine anfängliche Panik mischt sich schließlich ein Gefühl der Euphorie und des solipsistischen Hochmuts, aber auch diese Gemütslage schwankt. Dass der Protagonist schließlich nicht den Freitod wählt, obwohl er schon vor der Katastrophe dazu entschlossen war, ist bemerkenswert, verweist aber auf die Möglichkeiten, die postapokalyptische Räume für die Figuren eröffnen. Gerade weil er Angst vor Menschen hat⁶⁴⁸, schloss er sich schon zu Lebzeiten aus.⁶⁴⁹

Anton L. aus *Großes Solo für Anton* besitzt ebenfalls einige psychologische Eigenarten. Er überlegt schon sehr früh, warum er diese Menschen-Endzeit überlebt haben könnte. Was der Autor mit der Zeichnung seines Protagonisten intendiert, ist ein Distanzierungsmechanismus, um die LeserInnen emotional von seinem Helden zu entfernen. Dieser leidet an diversen

⁶⁴¹ Vgl. ebd. S. 21.

⁶⁴² Dass der Schutz einer Höhle jemanden eine Katastrophe überleben lässt, ist ein beliebtes Motiv. Vgl. hierzu *Weltuntergang* (1958) von Freder van Holk, worin die ProtagonistInnen auf einer Insel in der Südsee die Mondfinsternis beobachten und durch eine Höhle geschützt sind. Die Menschen haben deshalb überlebt, weil sie zufällig an diesem Ort waren. Zit. nach: Krah S. 92

⁶⁴³ Vgl. ebd. S. 17

⁶⁴⁴ Im Gegensatz dazu erinnert sich Jonas in *Die Arbeit der Nacht* nicht an gelebte Dinge: „Er konnte sich nicht erinnern, den letzten Satz gesprochen zu haben.“ AdN S. 120

⁶⁴⁵ Dhg S. 64

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 119

⁶⁴⁷ Ebd. S. 88

⁶⁴⁸ Vgl. Schütte, Wolfram: Die verschwundene Menschheit. Die „schwarze Luzidität“ von Guido Morsellis letztem Roman. In: Frankfurter Rundschau, Wochenend-Beilage „Zeit und Bild“, 02.06.1990, S. 4

⁶⁴⁹ Vgl. Dhg S. 149

Zwängen: Waschzwang und Hypochondrie ersten Grades⁶⁵⁰ wechseln sich mit einem eigenartigen Verhältnis zur Sauberkeit ab, wenn er sich oft ein halbes Jahr lang nicht wäscht.⁶⁵¹ Und so fragt Anton L. sich gleich zu Beginn: „Wer weiß, ob ich nicht wegen meines Geruches von der Katastrophe verschont geblieben bin, wer weiß.“⁶⁵² Diese Charakteristik wird aber dadurch relativiert, dass auch die anderen Figuren bzw. seine ehemaligen MitbewohnerInnen skurril gezeichnet sind. So leidet die Tochter der Hommers beispielsweise an einer „durch nichts zu überwindende[n] Allergie gegen Bekleidung“⁶⁵³, und die Hommers werden durch die ein oder andere psychologische Eigenart beschrieben. Auf der anderen Seite ist Anton L. aber ein kluger Mensch, er hat teilweise studiert, vermag „dem Buch“ durchaus zu folgen und analysiert sich gerne.⁶⁵⁴ Bezeichnend sind für ihn auch eine nicht vorhandene Hygiene sowie eine allmähliche Vertierung. Für Bruno Weder ist es genau dieses Tierhafte, das „vermutlich den Ausschlag gegeben hat, daß er selbst nicht entmaterialisiert worden ist.“⁶⁵⁵ Darüber hinaus ist der Held ein Gewohnheitsmensch und ertappt sich oft bei stereotypen Handlungen, er weist seltsame Verhältnisse zu seinen Mitmenschen auf⁶⁵⁶ und erschießt Tiere emotionslos, wenn sie ihn stören. Erwähnenswert ist auch sein Autoritätskomplex: Anton L. ist ein „duckmäusiger kleiner Finanzbeamter“⁶⁵⁷, der es gewohnt ist, „Tag für Tag den Karren zu ziehen, vor den die Gesellschaft ihn gespannt hat.“⁶⁵⁸ Es ist anzunehmen, dass er sich beim Auftauchen einer anderen Person sofort unterordnen würde. Und aus dem Dialog mit dem Kurfürsten schimmert ein klarer Autoritätsabstand durch.⁶⁵⁹ Es ist daher als Kalkül zu werten, dass gerade Anton L. sich plötzlich seiner Pflichten entledigt sieht. Bruno Weder spricht auch von einer „abwegigen psychischen Struktur Anton L.s, der sich durch eine „Unvereinbarkeit zwischen Selbst und Bewußtsein“ sowie einer „Kausalität zu verdrängten Kindheitserlebnissen“⁶⁶⁰ auszeichnet. Eines dieser verdrängten Kindheitsmuster ist, wenn Anton L. meint, dass er eigentlich nicht wirklich existiert:

⁶⁵⁰ Anton L. leidet an Sonnengeflechtsstörungen, die auch zur Ankündigung der Katastrophe dienen. Vgl. Großes Solo für Anton S. 24

⁶⁵¹ Vgl. ebd. S. 11

⁶⁵² Ebd. S. 13

⁶⁵³ Ebd. S. 19ff

⁶⁵⁴ Vgl. ebd. S. 17

⁶⁵⁵ Vgl. Weder 1978 S. 88ff. Diese Art hat Anton L. von seinem Vater

⁶⁵⁶ Diese verlassen teilweise aufgrund seines Geruches den Raum.

⁶⁵⁷ Fletcher, Werner: Herbert Rosendorfer. Großes Solo für Anton. In: www.sandammeer.at, Wien, Ausgabe 01/2008 (20.11.2008)

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Vgl. Weder 1978 S. 118

⁶⁶⁰ Weder/KLG S. 6

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.⁶⁶¹

Einbildungen ziehen sich auch weitere durch sein Leben, z. B., wenn er glaubt, in der ärgsten Sommerhitze mindestens acht Unterhemden und etwa zwei bis drei Pullover anhaben zu müssen. An eine vergleichsweise egozentrische Kindheitsangst erinnert sich übrigens auch die Erzählerin in *Die Wand*: „Als Kind hatte ich immer unter der närrischen Angst gelitten, daß alles, was ich sah, verschwand, sobald ich ihm den Rücken kehrte.“⁶⁶² Bei beiden Romanen handelt es sich um Erfüllungen eines unbewussten Wunsches, und der Text von Guido Morselli kann ebenfalls auf diese Weise gelesen werden. In der Idylle der Einschränkung wird teilweise mehr Lebensqualität erfahren und ein neues Bewusstsein entwickelt.

Neue Erkenntnisse gewinnt auch Lorenz in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*. Er gesteht sich nach dem Verschwinden der Menschen ein, dass er seine große Liebe verraten hat, die ihm durch einen Autounfall zufällig genommen wurde. Zu Beginn macht sein Überleben jedoch keinen Sinn für ihn:

Und vor allem weiß ich nicht, warum *ich* noch lebe, warum gerade *ich* verschont wurde. Ich hatte doch an jenem Nachmittag gar nichts Außergewöhnliches getan, was mich auf wundersame Weise hätte schützen können. [...] Oder bin ich der letzte Mensch?⁶⁶³

Wenn sich das Ich den LeserInnen vorstellt, steht der Verlust dieser Liebe im Mittelpunkt: Seit dem Verlust von Marie habe er niemanden mehr lieben können.⁶⁶⁴ Im postapokalyptischen Raum wird er es jedoch wieder neu und auf andere Weise lernen. Da der Protagonist sich viel mit dem Aspekt der Schuld beschäftigt⁶⁶⁵, gelangt man leicht zu Interpretationen, dass er nun dafür bestraft werden soll.⁶⁶⁶ Dabei ist das Buch aber nicht rein moralisch, die Schuld des Ich-Erzählers wird hauptsächlich in den Rückblenden erwähnt. Es geht vielmehr parabelhaft um das Bezogenheit der menschlichen Existenz auf andere Menschen.⁶⁶⁷ Der Protagonist gilt als durchschnittlich: Er ist zwar kein besonderer Sympathiefaktor, könnte aber eigentlich ein ganz normaler Mensch sein, der mit fortschreitender Handlung einige dunkle Geheimnisse offenbart (beispielsweise, dass er sich ohne Zustimmung der Freundin sterilisieren ließ). Zwar sind seine Abgründe nicht so

⁶⁶¹ GSfA S. 41

⁶⁶² Wand S. 170

⁶⁶³ Tag S. 27

⁶⁶⁴ Vgl. ebd. S. 5

⁶⁶⁵ So nennt auch Jürgen Domian Schuld, Vergänglichkeit und die Frage: „Wie lebt man richtig?“ als Grundthemen seines Buches. Vgl. Göttner, Christian: Jürgen Domian: „Ich weiß nie, was auf mich zukommt“. In: Neue Braunschweiger, Nr. 18, 30.04.2008, S. 2. Online unter: http://www.neue-braunschweiger.de/Ausgabenarchiv_2008/ (02.12.2008)

⁶⁶⁶ Vgl. Pieper, Stefan: Lesestoff vom Kult-Talker. Jürgen Domian mit seinem neuen Roman auf Tour. In: Recklinghäuser Zeitung, Marl, 22.04.2008, S. 11

⁶⁶⁷ Vgl. Ebd.

tiefgreifend wie bei Jonas in *Die Arbeit der Nacht*, dennoch zeigt sich im Laufe der Zeit eine zweite Seite des Ichs, die sich von der nach außen getragenen unterscheidet. Lorenz fragt sich, was so eine exorbitante Katastrophe mit seinen „kleinen Lebensverfehlungen“⁶⁶⁸ zu tun haben könnte. Er kommt zu dem Schluss, dass es nicht um Buße für seine Taten gehen kann und es absurd wäre, dass Gott ihn auserwählt hätte:

Ich will mir klarmachen, dass die Weltkatastrophe, in die ich hineingeraten bin, nichts mit meiner individuellen Vergangenheit zu tun hat.

Im Ich aus *Schwarze Spiegel* sieht Boy Hinrichs dagegen klar eine Ausnahme von einer Verbrennungs- und Vernichtungsanlage eines Schöpfers.⁶⁶⁹ Seine Überlebensumstände werden aber ebenfalls an keiner Stelle explizit benannt. Die einzige Rechtfertigung seiner Existenz besteht darin, „dass diese Realität mitgeteilt werden muß“⁶⁷⁰.

Der Rückzug in die Isolation ist bei Arno Schmidt auch biografisch bedingt. In diesem Sinne scheint der letzte Mensch paradigmatisch für den Blick und die Situation des Autors zu sein.⁶⁷¹ Die totale Selbstisolation, die Hinwendung zur Literatur und die Beschränkung der Umwelt auf wenige Personen bestimmen auch sein literarisches Werk.⁶⁷² Letztlich ist das postapokalyptischen Szenario aber ein Zwischenstatus zwischen Wunschvision und Wahnvorstellung. Teilweise handelt es sich um die „Wunschutopie eines zivilisationsmüden“⁶⁷³ Intellektuellen, der sich an der Stille und Natur erfreut und findet, dass die Situation den Menschen gerade recht geschieht: „’Es ist so schön Soldat zu sein“: they asked for it, and they got it!“⁶⁷⁴ Die Katastrophe fungiert hier als Befreiung und als Grundlage einer neuen Existenz.⁶⁷⁵ Auf der anderen Seite kann das Ich in der Beziehung zu Lisa, die im zweiten Teil auftaucht, doch Menschenliebe empfinden. Sein Hass bezieht sich also genauer auf eine Unkultur und Geistlosigkeit, und es zürnt ihm, dass die Menschen prinzipiell alle Anlagen zu geistreichem Handeln hätten. Auch hier ist die Projektion einer Wunschvorstellung – ähnlich wie bei Marlen Haushofer – eng mit autobiografischen Zügen verknüpft.

⁶⁶⁸ Tag S. 114

⁶⁶⁹ Vgl. Hinrichs S. 201

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Vgl. Proß, Wolfgang: Arno Schmidt. München: Verlag Edition Text und Kritik 1980, S. 30f

⁶⁷² Vgl. ebd. S. 71

⁶⁷³ Gnüg S. 210

⁶⁷⁴ SSP S. 63

⁶⁷⁵ Vgl. Schmidt, Arno: *Schwarze Spiegel*. Mit einem Kommentar von Oliver Jahn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 110

Die Frage nach dem Grund für das Leben der ProtagonistInnen macht für Hans Krah wenig Sinn, wenn gesetzt ist, dass es „irgendwie für einige weitergegangen ist“⁶⁷⁶. Das Überleben sei demnach als gegeben hinzunehmen, und auch die Frage nach den Verantwortlichen erübrige sich. Für ihn zeigt sich hier ein Unterschied zur Präsentation von lokalen Katastrophen, da diese generell aus der Sicht von Verantwortlichen gezeigt würden.⁶⁷⁷ Dennoch ist die Zufälligkeit des Überlebens anzuzweifeln und sind die durch die Figuren tradierten Wertvorstellungen und Ideologien genauer zu betrachten. Krah postuliert, dass die Helden durch spezifische, semantische Merkmale in Relation zur übrigen Bevölkerung als „von außen kommend“⁶⁷⁸ gesetzt werden können und damit anders erscheinen. Dabei geht es nicht um Schicksal und Vorsehung, sondern um den strukturellen Zusammenhang zwischen der Identität der Hauptfiguren und den in den Texten verhandelten Inhalten. Die ProtagonistInnen zeichnen sich dann durch eine Abgrenzung von der Ordnung aus, die auf verschiedene Arten realisiert werden kann. Wenn ein Subjekt das Szenario als einen „Traum vom endgültigen Verschwinden der Menschheit“⁶⁷⁹ empfindet, so steht dies meist mit dessen schon vor der Katastrophe bestimmbarer Eigenheiten in Verbindung.⁶⁸⁰ Im postapokalyptischen Raum können sich weiters verdrängte Anteile einer Identität zeigen, was für die meisten der ausgewählten Texte geltend gemacht werden kann. Wesentliche Faktoren sind dabei „irrationale Kräfte im eigenen Wesen“⁶⁸¹, die suggerieren, dass die ProtagonistInnen an den sie gefährdenden Extremsituationen nicht unbeteiligt sind und der Grund der Katastrophe in den Figuren aufzuspüren ist. Obwohl diese Kräfte meist zu einer Bejahung der eigenen Situation führen, ist das völlige Fehlen der Menschheit schlussendlich dennoch problematisch.

8.2.4. Konturen der Identität II: Abgrenzung

In fast allen postapokalyptischen Szenarien erfährt das Andere eine besondere Beachtung, kann aber nicht immer gezähmt werden.⁶⁸² Indem die Gesellschaft „entzivilisiert“ wird, kann

⁶⁷⁶ Krah S. 92

⁶⁷⁷ Vgl. ebd.

⁶⁷⁸ Ebd. S. 127

⁶⁷⁹ Spiegel, Hubert: Vom Ende einer schlechten Gewohnheit. Guido Morsellis Roman über den Untergang der Menschheit. In: die tageszeitung (TAZ), Nr. 3236, 16.10.1990, S. 16

⁶⁸⁰ Und wenn man den Namen Jonas in *Die Arbeit der Nacht* ernst nimmt, so verweist auch die biblische Vorlage auf die Erfüllung eines Wunschtraumes: Der Jonas des Alten Testaments war erbost, als Gott die Bewohner der Stadt Ninive, wohin er den Propheten zwecks Warnung vor dem Untergang geschickt hatte, dann doch verschonte. Vgl. Strigl 2006 S. A5

⁶⁸¹ Berger S. 99

⁶⁸² Vgl. Hölting, Stefan im Filmgespräch zu *Fireflash*.

Online unter: <http://postapocalypse.de/2008/09/13/der-tag-nach-dem-ende/#more-422>

es wieder als das Fremde auftauchen. Tiere, Frauen oder die im Vergleich zum eigenen Ich gegensätzlichen Identitätsentwürfe stellen Abgrenzungsmöglichkeiten für das Subjekt dar. Dieses muss sich auf etwas beziehen, um nicht in die Nicht-Identität zu kippen: „Seeing human being as relational being means seeing human being as something that happens *between* rather than *in* or *to* individuals.“⁶⁸³ Schon im Akt des Überlebens ist die Beziehung zum anderen angelegt. So wolle der Mensch laut Elias Canetti nicht sterben, um von anderen nicht überlebt zu werden.⁶⁸⁴ Dabei geht es um die Beziehung zu einem anderen, dessen Existenz verneint wird, während die eigene erhalten und bestätigt wird.⁶⁸⁵ Die Figuren, die gegen die Gefahr der Ich-Auflösung schreiben, sind von einer Angst vor dem anderen geprägt und überwinden diese nicht – der feindliche Raum bleibt bestehen. Und auch die Beziehungen der postapokalyptischen Szenarien sind von dieser Feindlichkeit gekennzeichnet.⁶⁸⁶ Eine Ausnahme bildet *Der Tag, an dem die Sonne verschwand*: Hier ist eine Freundschaft zumindest auf Zeit möglich:

Es gibt keine Spannungen zwischen uns. Was ich erstaunlich finde, da wir auf engem Raum und unter schlimmsten Voraussetzungen zusammenleben.⁶⁸⁷

Meist sind die Romane aber von einem Misstrauen gegenüber möglichen weiteren Menschen und dem gleichzeitigen Vorgefühl neuen Unglücks durchzogen. Die Angst, schlussendlich doch noch auf den anderen zu treffen, drückt sich beispielsweise durch Bewaffnung aus: Jonas führt in *Die Arbeit der Nacht* ständig eine Pumpgun mit sich („Ohne Gewehr fühlte er sich schutzlos.“⁶⁸⁸) und wird zunehmend paranoider – je mehr er sich bewaffnet, umso verletzlicher wird er.⁶⁸⁹ Seine Kampfbereitschaft wird schon früh angezeigt und ist womöglich bereits vor dem Ereignis sehr ausgeprägt.⁶⁹⁰ Auch das Ich, das ihm auf den Kamerabildern entgegensieht, trägt durch seine Fremdheit zum Angstzustand der Figur bei. Die Hauptmotivation seiner Bewaffnung ist nicht eine wirkliche Gefahr, sondern eine psychische Bedrohung.⁶⁹¹

Für Hans Krah ist die Kommunikation im Angesicht des Weltuntergangs grundsätzlich durch Gewalt gekennzeichnet: Sie erscheint als eine „postapokalyptische Krankheit, von der jeder

⁶⁸³ Alsford S. 44. Vgl. auch die radikale These von Emmanuel Levinas, bei dem das Andere zentral für unsere Selbstbestimmung ist und Priorität über uns haben muss. Zit. nach: Alsford S. 46

⁶⁸⁴ Vgl. Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer TB 1998, S. 296

⁶⁸⁵ Vgl. Jöchler S. 57

⁶⁸⁶ Vgl. z. B. *Die Wand*; *I Am Legend*; *Wir treffen uns, wenn alle weg sind*; *The Road*; *Welt unter*

⁶⁸⁷ *Tag* S. 195

⁶⁸⁸ *AdN* S. 249

⁶⁸⁹ Vgl. Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman „Die Arbeit der Nacht“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.08.2006, S. 23

⁶⁹⁰ Vgl. *AdN*. S. 19 bzw. 35

⁶⁹¹ Vgl. Feldtner S. 13

infiziert werden kann“⁶⁹². Das Motiv des Kampfes ist damit eng verbunden.⁶⁹³ Auch der Kampf der beiden Alter Egos von Jonas kann als Duell gelesen werden.⁶⁹⁴ In *Großes Solo für Anton* ist es eine kriegserische Formation der Hunde, die die Feindlichkeit des Raumes anzeigt.⁶⁹⁵ Das Ich in *Schwarze Spiegel* ist ebenfalls bewaffnet: Es durchstreift mit zwei auf dem Rücken gekreuzten Flinten die Gegend und ängstigt sich bei etwaigem Rascheln von Tieren, da es die „Potentialität des Blicks als Form, in der der Andere anwesend ist“, spürt.⁶⁹⁶ Auch im Zusammentreffen mit dem Subjekt-Anderen (Lisa) spiegelt sich der Kampf: Diese entdeckt mit Schrecken, dass er unbewaffnet ist. Das Ich simuliert daraufhin die Überlegenheit von Lisa, indem es ihr eine entsicherte Waffe gibt – es kontrolliert die Bedingungen der Situation. Lisa selbst ist durch die Bezeichnungen und Namen, die das Ich ihr gibt, aggressiv besetzt.

Zu einem Höhepunkt kriegserischer Auseinandersetzung kommt es in *Die Wand*: Als eines Tages ein zweiter Überlebender auftaucht, der den Jungstier und Hund der Frau ermordet, rächt sie sich und erschießt ihn kurzerhand mit einem Jagdgewehr. Hier wird ein Geschlechterdualismus angedeutet, der den Mann als Aggressor friedlichen Lebens fasst.⁶⁹⁷ Er verkörpert eine Welt, von der sich die Ich-Erzählerin ihrerseits aggressiv abgrenzt und repräsentiert das Andere. Für Irmgard Roebing stellt diese letzte Handlung ein „produktives Differenzenerleben“⁶⁹⁸ dar, was auf den identitätsbildenden Aspekt dieser Tat verweist. Das wird auch in der Formulierung deutlich, wenn das Ich sagt: „[...] aber ich muß mich gegen sie zur Wehr setzen, *ich persönlich*. [Hervorh. d. Verf.]“⁶⁹⁹ Mit dem Töten des Mannes grenzt sie sich aber gleichzeitig vom Weiterleben und damit von der Menschheit an sich ab. Für die Angst der Protagonistin, sich selbst doch im anderen zu finden, ist bezeichnend, dass sie ihn nicht genau ansieht, als sie ihn erschießt: „Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen.“⁷⁰⁰

Auch Tiere stehen im postapokalyptischen Raum für das Andere schlechthin. Mit der Differenz Mensch/Tier werden auch anthropologische Problemfelder aufgezeigt. Die Abgrenzungsbestrebungen sind dabei selten total: oft geht es gerade um die Vermischung von

⁶⁹² Krah S. 287

⁶⁹³ Vgl. Martin, Gerhard Marcel: Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen. Stuttgart: Kreuz Verlag 1984, S. 21

⁶⁹⁴ Vgl. Zeilinger, Klaus, 06.11.2006, Alte Schmiede, Wien

⁶⁹⁵ Vgl. GSfA S. 62ff

⁶⁹⁶ Vgl. Martynkewicz, Wolfgang: Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts. München: edition text + kritik 1991, S. 196

⁶⁹⁷ Vgl. Gnüg S. 223

⁶⁹⁸ Roebing, Irmgard. Drachenkampf aus der Isolation oder das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk. In: Knapp, Mona und Gerd Labrousse (Hg.): Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 29). Amsterdam: Rodopi 1989, S. 305. I. d. F. zit. als: Roebing in Knapp

⁶⁹⁹ Wand S. 148

⁷⁰⁰ Ebd. S. 248

Menschlichem und Tierischem. Auch die Figuren in *Großes Solo für Anton* sind als Mischwesen zu sehen: Beispielsweise der Hase Anton oder der zum Engel verwandelte Leguan Sonja. Die Tiere warnen in Rosendorfers Text aber auch vor der Andersartigkeit:

Nachdem das Gebell weit genug weg war, setzte Anton L. vorsichtig den Weg fort. So erschreckend der Anblick der wütenden, vermutlich halb verhungerten Hunde war, die sich in das zurückverwandelt hatten, was sie einmal waren: in Bestien, so dankbar durfte Anton L. über dieses grausame Schauspiel sein, weil es ihn warnte.⁷⁰¹

Auf der anderen Seite ist das Tierhafte im Roman auch auf die Figur von Anton L. konzentriert: er frisst lebendige Fasane, ohne sie zu rupfen, spuckt nachher die Knochen aus und spricht später, als die Geschichte mehr und mehr fantastischen Einschlag erhält, mit einem Hasen. Diese Gespräche sind jedoch weniger Annäherung an die Tiere, sondern eher Projektionen seiner eigenen Gedanken, worüber der Hase aufklärt: „Merkst du nicht, daß ich nichts anderes sage, als was du auch denkst oder denken könntest? Beim Kurfürsten ist es das gleiche.“⁷⁰²

Im Gegensatz dazu baut sich die Protagonistin aus *Die Wand* mit den Tieren eine Ersatzfamilie, die sie am Leben erhalten, um die sie sich aber auch kümmern muss. Der Preis für die Fähigkeit zu leben ist die Selbstaufgabe, da die Gegenleistung nur im Überleben besteht.⁷⁰³ Tiere dienen sowohl als Spiegelprotagonisten als auch zur Erkundung der Identität des menschlichen Subjekts.⁷⁰⁴ Sie treten an die Stelle des Menschen, wobei es die Gefahr der Persönlichkeitsveränderung durch Vertierung ist, die zum entscheidenden Schreibanlass für das Subjekt wird:

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 will nicht, dass mir dies zustößt. In letzter Zeit habe ich gerade davor die größte Angst, und diese Angst läßt mich meinen Bericht schreiben.⁷⁰⁵

Die Grenze zwischen Mensch und Tier wird also dennoch aufrechterhalten. Die Protagonistin führt sich deutlich die Unterschiede vor Augen, vielleicht gerade weil sie weiß, dass in dieser Situation die Schranken zwischen Mensch und Tier leicht fallen:

Nach allem, was ich gesehen habe, kann die Verliebtheit für ein Tier kein angenehmer Zustand sein. Sie können ja nicht wissen, dass es nur vorübergehend ist; für sie ist jeder Augenblick Ewigkeit. Bellas

⁷⁰¹ GSfA S. 65

⁷⁰² Vgl. ebd. S. 257

⁷⁰³ Vgl. Gröllner S. 73

⁷⁰⁴ 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/Ruthner S. 110

⁷⁰⁵ Wand S. 40-41

dumpfe Rufe, das Jammern der Katze und Tigers Verzweiflung, nirgends eine Spur von Glück. Und nachher die Erschöpfung, das glanzlose Fell und der totenähnliche Schlaf.⁷⁰⁶

Das bedeutet aber auch, dass Zivilisation und Natur letztlich unvereinbar sind, und für die Ich-Erzählerin ist es auch nur der Mensch, der dazu verurteilt ist, „einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann.“⁷⁰⁷ Trotzdem bleiben die Tiere mit ihr im selben Boot und teilen die Situation, was ein Grund für die ihre Aufwertung (bei gleichzeitiger Abwertung des Menschen) ist. Sie spricht auch definitiv von „wir“⁷⁰⁸ und solidarisiert sich mit den Tieren, von denen sie aber ebenso abhängig ist.⁷⁰⁹

In *Welt unter* sind Tiere weniger wichtig. Der Protagonist befreit sie nur aus ihren Wohnungen.⁷¹⁰ Dem geht jedoch die Einsicht voran, dass sie zu seinen wahren Schicksalsgenossen geworden sind.⁷¹¹ Ohne Tiere kommt vordergründig nur *Die Arbeit der Nacht aus*, doch Jonas, der sich fragt, warum ihn diese so beschäftigen, sieht sich letztlich ebenfalls mit einer tierhaften Projektion seiner Ängste konfrontiert: Dem Wolfsvieh, das ihn in seinen Träumen und beim Schließen der Augen heimsucht.

Auch die Geschlechterspannung spielt eine große Rolle, schließlich geht es bei der Frage um Abgrenzung oder Vereinigung um den platonischen Mythos des „wieder ganzen Menschen“ und das Herstellen eines Urzustandes. Letzterer scheint in postapokalyptischen Szenarien nicht möglich, obwohl vielen Katastrophen Liebesgeschichten eingeschrieben sind. So taucht Lisa in *Schwarze Spiegel* nach Jahren der Einsamkeit des Ichs auf, um zuallererst auf ihn zu schießen, weil sie sich angegriffen fühlt. Während des Waffenstillstands wird sie ihn lieben, um schließlich – weil er zu stark sei und es ihr zu gut gehe – ihn wieder zu verlassen. Der schöne Traum vom Neuanfang ist somit vereitelt. Im Gegensatz zu Lisa will der Erzähler keine anderen Menschen finden, er grenzt sich von Ihnen und auch der Normativität einer erhofften Kontaktaufnahme ab. Manche Interpretationen lesen Lisa auch als einen Fremdkörper, weil der Protagonist zu diesem Zeitpunkt schon in die Natur eingegangen ist.⁷¹² Bezüglich des Schlusses und der Szene mit Lisa gab es eine Diskussion von Arno Schmidt und seinem Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, welcher ein anderes Ende anregte. Der Autor antwortete:

[...] wenn nun in solcher Welt doch noch einmal durch Zufall 2 Menschen aufeinander treffen – das alte Rousseausche Problem, dessen Sie sich gewiß noch aus der Schule erinnern: Was werden sie tun?

⁷⁰⁶ Ebd. S. 219

⁷⁰⁷ Ebd. S. 217

⁷⁰⁸ Ebd. S. 47

⁷⁰⁹ Mit dieser Abhängigkeit bildet *Die Wand* eine Ausnahme unter den Texten, was auf die beschränkten Ressourcen innerhalb des Territoriums zurückzuführen ist.

⁷¹⁰ Vgl. Wu S. 80

⁷¹¹ Ebd. S. 78

⁷¹² Vgl. Preußner S. 171

Einander in die Arme sinken? Einander totschiagen? Oder schweigend aneinander vorbei gehen? – Ich gebe die organische Lösung: zuerst schlagen sie einander aus Versehen beinahe tot; dann sinken sie sich – zumal da verschiedenen Geschlechtern angehörig – in sämtliche Extremitäten; um am Ende doch aneinander vorbei zu gehen: denn sie sind durch ihre vorhergehenden Erlebnisse, durch die jahrzehntelange Isolation und absolute Selbstständigkeit zum Zusammenleben unfähig geworden. Weiter ist nichts zu schildern; und es ist auch nichts *anders* zu schildern.⁷¹³

Auch in *Welt unter* wird das Projekt des gemeinsamen Lebens von Mann und Frau nur auf Zeit umgesetzt. Der Protagonist lässt gegen Ende die Frau zurück, und deren Beziehung oszilliert zwischen Liebe und Feindlichkeit. Letztere resultiert u. a. aus der Verstörtheit der Frau, welche, so kann angenommen werden, unmittelbar vor der Umkehrung vergewaltigt wurde. Dadurch kommt es zu folgender Kampfszene:

[...] da verharrte sie in einer Haltung der Abwehr, ihr Atem keuchte, [...] ihr Blick sah einen Mörder, ein Monstrum, ein Raubtier. Das Raubtier blieb vor ihr stehen, doch war sie gelähmt vor Angst, im letzten Moment erst gelang es ihr, sich aus der Lähmung zu lösen, dann stürzte sie sich mit scharfen Krallen auf mich, wir wälzten uns am Boden, ich sah ihr Gebiß vor meinem Gesicht schwanken, fühlte ihre Schläge in den Innereien, stöhnte vor Schmerz, [...].⁷¹⁴

Ein reales Überleben eines Paares wird in keinem der Texte gezeigt. Lediglich in *The Road* wird ein möglicher Neuanfang angedeutet, indem der Sohn nach dem Tod des Vaters von einer Frau gefunden wird. Von einem zeichenhaften Überleben im Hinblick auf die Gründung einer neuen Gemeinschaft kann aber nicht gesprochen werden. Die Gefahr, dass Sexualität und Gegengeschlechtlichkeit zu sehr im Rahmen von Fortpflanzung gedacht wird, ist augenscheinlich. Die Frau des Mannes in *The Road* steht hingegen symbolisch für eine radikale Weltsicht, zu der der Mann die Gegenposition des Weiterlebens einnimmt. Bevor sie ihn verlässt, sagt sie: „As for me my only hope is for eternal nothingness and I hope it with all my heart.“⁷¹⁵

8.2.5. Konturen der Identität III: Selbstspiegelung

Neben der Abgrenzung von anderen können auch der Prozess der Selbstspiegelung oder die Konfrontation mit dem Anderen als das Eigene dem Verlust von Identität entgegen wirken oder diese verändern. Die Selbstgespräche, die viele Figuren führen, sind in diesem Zusammenhang als Projektionen der eigenen Gedanken zu werten. Lorenz in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* spricht z. B. mit einer tibetanischen Holzmaske, die er Igor nennt⁷¹⁶. Dabei geht es ihm um die Funktion des Sprechens: Dieses soll in erster Linie gegen

⁷¹³ Schmidt, Arno, zit. nach: Jahn, Oliver. In: Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel. Mit einem Kommentar von Oliver Jahn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 102-103

⁷¹⁴ Wu S. 84-85

⁷¹⁵ Rd S. 49

⁷¹⁶ Tag S. 89

die vorhandene Stille wirken.⁷¹⁷ Auch das Ich in *Schwarze Spiegel* ahmt Stimmen nach und projiziert sich Menschen als Gegenüber, z. B. ein Mädchen in einer Ausstellung.⁷¹⁸ Ebenso der Protagonist in *Welt unter*: dieser imaginiert sich schon früh einen Kassierer und lacht dabei über sich selbst.⁷¹⁹ Die Kommunikation von Anton L. in *Großes Solo für Anton* beschränkt sich auf ein gelegentliches Reden mit dem Denkmal eines Kurfürsten und auf den kurzen Gedankenaustausch mit einem Hasen. Beides dient zwar zur Formulierung seiner Gedanken, ist darüber hinaus aber wenig hilfreich. Dass es sich auch hier nur um Projektionen der Hauptfigur handelt, bestätigt eine Aussage der Kurfürstenstatue:

„Woher wissen Sie das, wie können Sie das sehen, wenn sie eingewickelt sind?“⁷²⁰ fragt Anton L. und erhält die Antwort: „Ich sehe doch, was Ihre Augen sehen, Sie Schwachkopf“, sagte der Kurfürst. „Oder meinen Sie, ich rede wirklich?“⁷²¹ Imaginierte Dialoge finden sich schließlich auch in *Dissipatio humani generis*, wenn das Ich das Haus seiner ersten Liebe aufsucht und diese ihm real erscheint: „Ich bin's“, sagte ich laut: „Mich hast du wohl nicht erwartet, wie?“⁷²²

Jonas kommuniziert in *Die Arbeit der Nacht* einerseits mit ihm bewussten Anteilen seines Ichs (beispielsweise, wenn er sich selbst Nachrichten schreibt), andererseits auch durch die mediale Distanz der Videofilme mit seinem Alter Ego, dem Schläfer. Schon seit der Romantik ist der Doppelgänger ein dankbares Motiv, um eine Reflexion über die Sicht auf das eigene Selbst zu evozieren. Da Tiere und andere Möglichkeiten der Spiegelung völlig fehlen⁷²³, bleibt Jonas nur die Möglichkeit einer Abgrenzung von sich selbst. Es wird ein Kampf um das Überleben des Haupt-Ichs realisiert, der auch am Ende nicht vollständig entschieden ist.⁷²⁴

Dass Jonas bezüglich seines Inneren weitere Erkenntnisse haben wird, wird schon zu Beginn angedeutet, als er sich in den Finger schneidet:

Er lebte mit diesem Finger seit fünfunddreißig Jahren, doch wie es im Inneren aussah, wußte er nicht. [...] Aber unzweifelhaft war dieser blanke Knochen ein Teil von ihm. Den er erst heute sah.⁷²⁵

Schon früh kann er sich an manche Dinge nicht erinnern. Dieses Problem stellt eine Vorankündigung der unheimlichen Geschehnisse dar und könnte schon vor dem

⁷¹⁷ Unmittelbar danach setzt übrigens im Roman der ohrenbetäubende Lärm ein.

⁷¹⁸ SSP S. 84

⁷¹⁹ Wu S. 22

⁷²⁰ GSfA S. 231

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Dhg S. 50

⁷²³ Die einzigen Anderen, die ihm nach dem 4. Juli umgeben, sind Fotos von Menschen, menschenähnliche Steinstatuen und eine Gummipuppe.

⁷²⁴ Vgl. Feldtenzer S. 4

⁷²⁵ AdN S. 8

Verschwinden der Menschen vorhanden gewesen sein.⁷²⁶ Der postapokalyptische Rahmen hat hier die Funktion einer Enthüllung – eine Bewegung, in der der ursprüngliche Sinn der Apokalypse noch anklingt. Die Abgrenzung von seinem Alter Ego klappt letztlich nicht: Der Schläfer entwickelt ein beängstigendes Eigenleben und wächst zum „unkontrollierbaren Riesen des Fremden, des Anderen schlechthin“.⁷²⁷ Er entdeckt sein nächtliches Doppelleben, als er seinen Kontrollwahn auf den eigenen Schlaf überträgt.⁷²⁸ Schließlich beginnen die zerstörerischen Taten sich auch auf den Tag auszudehnen. Hier unterscheidet sich Glavinics Roman wesentlich von den anderen Texten: Nicht die Einsamkeit ist es, an der er zerbricht, sondern die hilflosen Strategien ihrer Bewältigung.⁷²⁹ Ohne Bestätigung von außen und ohne Sinn seines Daseins droht Jonas zu verschwinden und sich im Nichts aufzulösen, da er sich nicht mehr von anderen abgrenzen kann. Im Unterscheidungsprozess zwischen sich und dem Schläfer findet er eine Möglichkeit, sich seiner selbst bewusst zu werden.⁷³⁰ Sein Alter Ego steht dabei für ein mediales Du⁷³¹, da es nur durch die Distanz der Videofilme sichtbar wird. Es symbolisiert die Angst vor dem Identitätsverlust⁷³², weshalb Jonas sich von ihm zu unterscheiden versucht:

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!“⁷³³

Die Abgrenzung funktioniert aber nicht, denn Jonas findet keine Möglichkeit, in dieser Welt zu existieren. Claudia Feldtenzer hat in ihrer Arbeit die Parallelen zu schizophrenen Symptomen besonders herausgestellt.⁷³⁴

Auch das Ich in *Welt unter* ist sich seiner selbst und seiner Entschlüsse nicht mehr sicher: „Ich kann für mich selbst nicht garantieren“, stellt es fest, „was aus meinem Ich kommen wird, ist unvorhersehbar. Es ist eine ewige Herrschaft des Moments, jeder in einem Moment gefaßte

⁷²⁶ Vgl. ebd. S. 52, wo Jonas eine Jacke in seiner Wohnung findet, die ihm bereits vor ein paar Wochen zu teuer gewesen war.

⁷²⁷ Gollner, Helmut: Mit allen Ängsten abgefüllt. In: Falter, Nr. 32/2006, S. 52

⁷²⁸ „Wenn der Schläfer erwacht“ – vgl. auch den Titel der Rezension von Daniela Strigl – ist übrigens ein dystopischer Roman des britischen Autors H. G. Wells aus dem Jahr 1899 (*When the Sleeper Wakes* bzw. *The Sleeper Awakes* in der Neuauflage 1911). Auch darin verändert sich die Identität des Protagonisten über Nacht, allerdings fällt dieser in einen längeren Schlaf, nachdem er zum reichsten und mächtigsten Mann der Welt geworden ist.

⁷²⁹ Vgl. Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: Die Zeit (Literatur-Beilage). 28.09.2006, S. 19

⁷³⁰ Vgl. Feldtenzer S. 21

⁷³¹ Vgl. Heinzlmann, Herbert: Poetenfest: Thomas Glavinic. Die Entdeckung der Einsamkeit. In: Nürnberger Zeitung, 19.08.2006. Online unter: <http://www.nordbayern.de/verlag.asp?catch=ArchivText> (02.12.2008)

⁷³² Vgl. auch die Szene, in der der Schläfer als „Lochgesicht“ mit einer schwarzen Kapuze gezeigt wird: AdN S. 173

⁷³³ AdN S. 283

⁷³⁴ Vgl. Feldtenzer S. 26ff

Entschluß kann schon im nächsten außer Kraft gesetzt sein.“⁷³⁵ Gerade im Hinblick auf die fantastische Konzeption der Katastrophendarstellung können derartige Indizien auch für den voranschreitenden Wahnsinn des Subjektes sprechen – ein Interpretationsrahmen, der auch für Anton L. herangezogen wurde. Für Françoise Sopha sind z. B. der Name des Hotels „Drei Könige“ sowie der Riss in der Mauer des Hotels symbolische Hinweise auf den Verfall der Persönlichkeit in der Schizophrenie.⁷³⁶ Für einen Wahnsinn spreche auch, dass Anton L. in der Kindheit den Verdacht hatte, dass es die Welt gar nicht gäbe.

Darüber hinaus ist eine Angst vor dem eigenen Blick und der bewussten Selbstspiegelung zu konstatieren. In *Welt unter* wird dies vergleichsweise früh thematisiert:

Mit halb vors Gesicht gestreckten Händen näherte ich mich dem Brunnen. [...] Fürchtete ich, mein eigenes Gesicht nicht sehen zu können, wenn ich mich über den Brunnen beugte? Fürchtete ich die Spiegelung? Fürchtete ich den, der im Wasser lag, tot, lauernd?⁷³⁷

Jonas macht die Betrachtung seiner entspannten Gesichtszüge nervös.⁷³⁸ Er vermeidet sogar tunlichst, sich im Spiegel zufällig zu erblicken, auch wenn dies wegen der Zahnschmerzen zu seinem Vorteil wäre: „Gern hätte er sich vor einen Spiegel gestellt, um zu sehen, ob er geschwollen war. Doch das kam nicht in Frage.“⁷³⁹ Die Scheuklappenbrille, die er sich gegen Ende bastelt und die er schließlich nicht mehr absetzt⁷⁴⁰, symbolisiert seine fortschreitende Paranoia und die Angst vor einer Konfrontation mit dem eigenen Selbst. Er kann gemäß dieser Sichtweise nur er selbst sein, wenn er nicht mehr schläft und die dunklen Seiten seines Ichs ausklammert bzw. gegen den Schlaf ankämpft. Diese Existenz ist aber zum Scheitern verurteilt.

Auch der Held in *Dissipatio humani generis* vermeidet den Blick in den Spiegel aufgrund von Angst:

Ich kann mich nicht mehr im Spiegel anschauen. Denn ich bin sicher, daß mir die Angst ihren Stempel ins Gesicht gedrückt hat. Ich trage sie auf mir. Ich benütze keinen Spiegel mehr, trotzdem rasiere ich mich sorgfältig, jeden Morgen.⁷⁴¹

Geschlechtliche Begrenzungen weiten sich, wenn er aus Gründen der Bequemlichkeit Damendessous verwendet.⁷⁴² Auch in *Die Wand* verändert sich die Identität der Protagonistin als Frau, wenn sie sich im Spiegel betrachtet und sich darin als entweiblichte Figur oder

⁷³⁵ Wu S. 105

⁷³⁶ Vgl. Sopha S. 20

⁷³⁷ Wu S. 11

⁷³⁸ AdN S. 104

⁷³⁹ Ebd. S. 298

⁷⁴⁰ Vgl. ebd. S. 306

⁷⁴¹ Dhg S. 140

⁷⁴² Vgl. ebd.

fremdes Gesicht erblickt.⁷⁴³ Der Verlust des Geschlechts, bedingt durch ihre Lebensweise, ist eine Vernunftlösung der Natur: Der Körper hat sich dieser angepasst.⁷⁴⁴ Ebenfalls spiegelt sich die Ich-Erzählerin in den Augen ihrer Katze, allerdings gebrochen: „Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.“⁷⁴⁵ Sie verdoppelt sich so in der Wunschprojektion einer unabhängigen Existenz, da die Katze mit Undomestizierbarkeit in Verbindung steht. In der Schilderung dieses Tiers kommt auch die „Phantasie eines vollkommen selbständigen, auf die Erfüllung der eigenen Bedürfnisse gerichteten Verhaltens“ zum Ausdruck.⁷⁴⁶ Später schämt sie sich auch vor dem Spiegel und möchte nichts mit sich zu tun haben.⁷⁴⁷ Die Loslösung von alten Spuren der Protagonistin wird hier deutlich: nichts Altes kann mehr geliebt werden, jedoch Neues nicht mehr anbrechen.

8.2.6. Konturen der Identität IV: Erinnerung

Die Fähigkeit des Erinnerns wird als unabdingbare Voraussetzung für die Herausbildung individueller Identität gesehen.⁷⁴⁸ Erst diese ermöglicht ein Bewusstsein von Kontinuität und Einheit des Ichs. Im Falle eines Gedächtnisverlustes ist nur eine defizitäre alltägliche Identitätsarbeit möglich.⁷⁴⁹ Mike Alsford fragt in diesem Zusammenhang: „What can we afford to lose and still remain human?“⁷⁵⁰

Auch die ausgewählten Texte leben von der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Retrospektive. Im Laufe der Zeit verwischen sich jedoch oft die Spuren der Subjekte: Erinnerungen und Erfahrungen werden brüchig oder können nicht mehr abgerufen werden. Die jeweilige Schreibansätze stehen damit in Verbindung.

In *Schwarze Spiegel* werden die Distanz des Ich-Erzählers von der konkreten Geschichte und die Brüchigkeit der Erfahrung total gesetzt. Lisa stellt, als sie diesen verlässt, fest, sie könne nichts für ihre Natur, sie sei „entwurzelt durch 3 Kriege“⁷⁵¹. Und die Ich-Erzählerin *Die Wand* verliert die Fähigkeit, kontingenten Ereignissen einen Zusammenhang zu geben: „Ich hatte

⁷⁴³ Vgl. Fliedl S. 42

⁷⁴⁴ Vgl. Wand S. 75

⁷⁴⁵ Ebd. S. 48

⁷⁴⁶ Fliedl S. 42

⁷⁴⁷ Vgl. Wand S. 210

⁷⁴⁸ Vgl. Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003, S. iii

⁷⁴⁹ Vgl. Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. In: Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003, S. 35. I. d. F. zit. als: Gymnich

⁷⁵⁰ Alsford S. 36

⁷⁵¹ SSP S. 140

das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen [...]“⁷⁵² 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.“⁷⁵³ Es fällt ihr schwer, sich in Gedanken an den Sommer auf der Alm zu versetzen, welcher ihr nur „sehr unwirklich und fern“⁷⁵⁴ erscheint. Auch vergangene Einträge ihres Berichtes erscheinen ihr bald unbekannt.⁷⁵⁵ Dass die Erzählerin Geschichte und Erinnerung kontinuierlich verliert und dieser Eindruck von der Autorin intendiert war, zeigt auch der Handschriftenvergleich. Von der ersten zur zweiten Niederschrift befreit die Autorin die Protagonistin von familiären Bindungen und ihrem Vorfeld. Gerade die gestrichenen Passagen entsprechen dabei den Erinnerungen aus der Kindheit.⁷⁵⁶

Ähnlich ergeht es Jonas: Der Protagonist in *Die Arbeit der Nacht* kann sich nicht mehr an seine eigenen Aufnahmen erinnern. Dennoch bilden seine Erinnerungen eine Zuflucht, die sich auch räumlich auswirkt: Er verbarrikadiert sich gerade in den „Reliquien seiner Gefühlsgeschichte“⁷⁵⁷ und der Wohnung seiner Eltern. Er braucht die alten Gegenstände, um sich seiner selbst zu vergewissern.⁷⁵⁸ Der Koffer von Marie, den er aus England holt und der seine Erinnerungen an die Geliebte symbolisiert, ist die Motivation für seine abschließende Reise und gibt ihm die Kraft, am Leben zu bleiben. Dass die Erinnerung mit der jeweils aktuellen Identität zusammenhängt, zeigen die Gedanken von Jonas, wenn er sinniert, dass man nur ein oder zwei Jahre derselbe bleibt:

Er hatte einmal Briefe gefunden, die er zehn Jahre zuvor einer Freundin geschrieben, aber nie abgeschickt hatte. Der da schrieb, war ein ganz anderer. Eine andere Persönlichkeit. Nicht ein anderes Ich. Denn das blieb zu allen Zeiten gleich.⁷⁵⁹

Ob er daran auch glaubt oder diese Aussage ihn nur beruhigen soll, ist angesichts der Ausprägung seines zweiten Ichs fraglich.

8.2.7. Veränderungen der Identität und Neuordnung des Ichs

Die ProtagonistInnen sind im postapokalyptischen Raum durch das Fehlen von Gesellschaft mit neuen Identitätsentwürfen konfrontiert und reflektieren diese Veränderungen.

⁷⁵² Wand S. 122

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd. S. 193

⁷⁵⁵ Ebd. S. 215

⁷⁵⁶ Vgl. Polt-Heinzl S. 61

⁷⁵⁷ Radisch, Iris: Die Welt ist leer. In: Die Zeit (Literatur-Beilage). 28.09.2006, S. 19

⁷⁵⁸ Vgl. AdN S. 244. Die Wichtigkeit der alten Dinge wird anhand seines Autos, mit dem Jonas sogar spricht, deutlich: „Nun aber war es sein Auto, seines, das aus der alten Zeit.“

⁷⁵⁹ AdN S. 392

Entsubjektivierungsprozesse und Selbstfindung gehen dabei oft Hand in Hand.⁷⁶⁰ Während einige Figuren die Chance nutzen, ihr Leben neu zu formieren, können andere dieses nicht neu ordnen. Lorenz in *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* ist beispielsweise unter dem Verlust des Lichts und in der Einsamkeit gezwungen, über Schuld⁷⁶¹, Tod und Vergänglichkeit nachzudenken. Nach einer misslungenen Beziehung bekommt dieser Held die große Chance, noch einmal zu lieben: Er begegnet in der Finsternis völlig unverhofft einem zweiten Menschen, der sich zunehmend als Seelenverwandter entpuppt, den er aber auch wieder verliert. Aber auch daraus kann er schließlich etwas mitnehmen. So gewinnt er laufend neue Erkenntnisse: „Ich habe das Gefühl, erst jetzt alle Zusammenhänge zu sehen. Wie seltsam!“⁷⁶²

Weil sich die Romanfigur in ihrem vorherigen Leben nicht moralisch korrekt verhalten hat, lernt sie es in der Einsamkeit. Dementsprechend weiß Lorenz auch erst hinterher, was ihn mit Marie verbindet.⁷⁶³ Er entwickelt eine Sehnsucht nach Dingen, die er vorher verabscheut hat und stellt fest, dass er bedingungsloser hätte lieben sollen.⁷⁶⁴ Auch in der Annäherung an den Freund Finn und hinsichtlich seiner homosexuellen Gedanken wandelt sich der Protagonist im Vergleich zu seinem früheren Leben deutlich. Der Freund steht u. a. als Symbol für die Möglichkeit, immer wieder neu anfangen zu können. Gegen Ende wirft das Ich seine Vergangenheit ab und verspürt im Schreiben einen „starken Widerwillen“⁷⁶⁵ gegen sein früheres Leben.

Das Ich aus *Die Wand* ist ein eindrucksvolles Beispiel für eine parabelhafte Lesart, in der sich das Ich im postapokalyptischen Raum völlig neu entwickelt. Ohne Spiegelung und Referenz erscheint der Grad der Veränderung ungewiss: „Vielleicht habe ich mich schon so weit von mir entfernt, daß ich es gar nicht mehr merke.“⁷⁶⁶ Abseits dieser Prozesse nimmt sie aber auch Konstanten ihres Ichs wahr. So findet sie Rehe zu töten immer noch schlimmer als Fische: „Ich werde mich nie daran gewöhnen.“⁷⁶⁷ Im Laufe des Romans wird sie sich selbst immer fremder, identifiziert sich mit ihren Tieren und verliert Gesicht und Namen. Die neue Situation stellt aber die Möglichkeit bereit, über diese Dinge zu reflektieren und zur alten in Bezug zu setzen:

⁷⁶⁰ Es finden sich im Hinblick auf die Konstitution des Subjekts auch apokalyptische Motive von Offenbarung und Enthüllung: Ein Neuanfang erscheint nur möglich, wenn die ursprüngliche Identität zurückgenommen wird.

⁷⁶¹ Vgl. Tag S. 113

⁷⁶² Ebd. S. 115

⁷⁶³ Vgl. ebd. S. 39

⁷⁶⁴ Vgl. ebd. S. 63

⁷⁶⁵ Ebd. S. 282

⁷⁶⁶ Wand S. 40

⁷⁶⁷ Ebd. S. 50

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.⁷⁶⁸

Sie entfernt sich immer weiter von dem, was einmal menschliches Zusammenleben und Miteinanderreden war.⁷⁶⁹ An der tiefgehenden Veränderung hat besonders die Alm Anteil, auf der sich das Ich unter freiem Himmel verloren vorkommt und schwerlich seine Konturen fassen kann.

Auch Jonas steht für eine transformierende Identität und verändert sich mit fortlaufender Handlung beträchtlich. Dass seine alten Ordnungsstrukturen nicht mehr greifen, beweist auch die Fahrt mit dem Moped, bei der er trotz der Simulation gleicher Orte das damalige Glückserlebnis in seiner Intensität nicht mehr zurückholen kann. Gerade weil die Welt um ihn herum die gleiche bleibt, ist ihm das Ich, das er einst war, fremd. Das Spiel, das er schließlich in Form von Aufzeichnungsexperimenten beginnt, richtet sich gegen ihn selbst. Er verändert sich im Laufe des Romans vom gesellschaftlich geformten Stadtmenschen zu einer Art Wolfsvieh. Dieser Befund wird auch durch die Veränderung seiner Augen gestützt⁷⁷⁰. Auch die Unerträglichkeit, menschliche Laute zu hören und die Entwicklung seiner Schrift⁷⁷¹ unterstreichen die These einer Annäherung zum Tier. Schließlich setzt er sich selbst mit dem von ihm imaginierten Tier gleich und stellt fest: „Er war das Wolfsvieh.“⁷⁷²

Wenn gegen Ende die Entfremdung einiger Figuren so weit fortschreitet, dass stabile Identitätskonzepte nicht mehr möglich scheinen, bleibt nur der Übergang in eine neue Ordnung. Dabei sind es gerade Naturkulissen oder alternative Wirklichkeitsentwürfe, in denen die Protagonisten verschwinden. Zuvor aber stellen noch Konzepte von Schriftlichkeit einen Versuch dar, gegen die Spurlosigkeit und das Verschwinden der Identität anzuschreiben.

8.3. Konzepte gegen die Spurlosigkeit: Schreibpositionen (Letzte Worte)

Die Gefahren der Identitätsauflösung sowie des Verlustes von Information und Wissen (welche auch durch die Uneindeutigkeit der Katastrophendarstellung bedingt sein können) werden vor allem durch Schriftlichkeit kompensiert. Jene stellt somit den Versuch dar, Informationen für die Nachwelt zu erhalten und dem Moment der Spurlosigkeit entgegenzuwirken. Dass die ProtagonistInnen zu schreiben beginnen, ist dabei nicht

⁷⁶⁸ Ebd. S. 76

⁷⁶⁹ Vgl. ebd. S. 95: „Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden werden. Wir werden einander nichts mehr zu sagen haben.“

⁷⁷⁰ AdN S. 229 oder 325

⁷⁷¹ Vgl. ebd. S. 282-283: Jonas drückt beim Schreiben stärker auf.

⁷⁷² Ebd. S. 325

verwunderlich – erhält man doch, wenn man Subjekte nach Identität fragt, in der Regel Narrationen.⁷⁷³ Dabei kann nicht nur das unerklärliche Ereignis den Schreibakt einleiten. Oft sind es gerade die missglückten Versuche anderweitiger Identitätsfindung, die dem vorangehen. Ist die Geschichte explizit an ein extra-diegetisches Publikum adressiert⁷⁷⁴, so können die Erinnerungen des Einzelnen oft für eine kollektiv verstehbare Geschichte stehen. Meist haben diese die Form eines Selbstgesprächs: „being the only survivor in a post-apocalyptic world, the narrator is doomed to write a soliloquy.“⁷⁷⁵ Die Tatsache, dass in einem Text Einzelheiten ausgesprochen werden, die für den/die Protagonisten/in selbstverständlich sind, zeigt an, dass das Erzählen einen Versuch darstellt, die eigene Isolierung zu sprengen. Dies setzt den Text, trotzdem er Anteile am Monolog hat, in die Nähe eines Berichts.⁷⁷⁶

8.3.1. Funktionen des Schreibens

Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* nennt ihr Schreiben explizit Bericht. Sie schreibt nicht aus Freude, sondern gegen den Verlust ihrer Reflexionsfähigkeit:

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.⁷⁷⁷

Später gesteht sie sich jedoch ein, dass sie doch auf die Entdeckung ihres Berichts hofft, obwohl sie nicht weiß, warum sie sich das wünscht:

Aber mein Herz klopft rascher, wenn ich mir vorstelle, daß Menschaugen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden.⁷⁷⁸

Die Protagonistin möchte durch den Bericht einen Überblick über die Sachlage bekommen. Die totale Isolation wird zur Bedingung für den Schreibprozess und damit auch eine Ich-Suche, die sich mit den Zeilen entfaltet. Erst im postapokalyptischen, abgeschiedenen Raum kann sich die Erzählerin erlauben, „die Wahrheit zu schreiben“⁷⁷⁹, denn alle, denen zuliebe sie zu Lebzeiten gelogen hat, sind tot. Vier Wintermonate dauert die Niederschrift, die gegen die

⁷⁷³ Vgl. Gymnich S. 38

⁷⁷⁴ Vgl. Krah S. 367

⁷⁷⁵ Caviola S. 107

⁷⁷⁶ Vgl. Fingerhut, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste u. Figurenspele. Bonn: Bouvier 1969, S. 273. Fingerhut bezieht sich hier auf Franz Kafkas *Der Bau*.

⁷⁷⁷ *Wand* S. 7

⁷⁷⁸ Ebd. S. 77

⁷⁷⁹ Ebd. S. 37

Gefahr der Ich-Auflösung und zur Selbstvergewisserung gesetzt wird.⁷⁸⁰ Auch die Gewalttaten am Eindringling und der Tod von Luchs können als Motiv für die Schrift gelten: Möglicherweise beginnt Sie ihren Bericht, um den Mörder zu benennen⁷⁸¹ oder ihn posthum zu verurteilen.⁷⁸² Der trennende Akt des Mordes setzt den Schreibentschluss frei, da dieser ebenfalls Elemente von Trennung und Analyse voraussetzt.⁷⁸³ Letztlich unterscheidet sie die sprachliche Artikulation auch von den Tieren. Sie fürchtet eine Annäherung an diese, schließt aber nicht aus, dass sie trotzdem zu einem fremden Ding mutieren könnte:

Ich werde alles tun, um dieser Verwandlung zu entgehen, aber ich bin nicht eingebildet genug, fest zu glauben, mir könne dies nicht widerfahren, was so vielen Menschen vor mir geschehen ist.⁷⁸⁴

Auch Lorenz, der sein Schreiben „Aufzeichnungen“⁷⁸⁵ nennt und durchnummeriert, schreibt gegen den Wahnsinn. Gleich zu Beginn notiert er: „Wenn ich jetzt nicht zu schreiben beginne, werde ich irrsinnig.“⁷⁸⁶ Er bekämpft so seine Einsamkeit⁷⁸⁷, darüber hinaus fungiert Lesen und Schreiben bei ihm als Ablenkung, obwohl sein Interesse am Lesen schwankt.⁷⁸⁸ Gelegentlich erscheint ihm sein Schreiben sinnlos – er sieht dann nur mehr eine Art Ersatzhandlung darin, die er aber trotzdem nicht aufgibt: „Ich kann nicht beten – also schreibe ich.“⁷⁸⁹ Daneben ist sein Geschriebenes eine Erinnerungsspur und kann als materialisiertes Archiv betrachtet werden. Mit dem Abbrechen der Aufzeichnung überwindet er schließlich sein altes Ich und lässt diese und damit seine Vergangenheit zurück.

In *Welt unter* ist der Schreib Anlass eruptiver Natur: Nachdem er die Frau in einem ohnmächtigen Schlaf zurücklässt, setzt sich der Protagonist an seinen Schreibtisch, öffnet das schon zuvor erworbene Tagebuch und schreibt „einen Tag und eine Nacht hindurch“⁷⁹⁰ die Erlebnisse der letzten Zeit auf. Er tut dies, um für die Nachwelt nicht spurlos zu verschwinden: „Und meine Aufzeichnungen werden das einzige Zeugnis sein, das von einem L e b e n d a n a c h Zeugnis gibt, von einem Leben in der Einsamkeit.“⁷⁹¹

Ohne den Akt des Schreibens wird auch der Ich-Erzähler in *Dissipatio humani generis* nicht gezeichnet: Die tagebuchartige Verflechtung von Bericht und grüblerischer, teils boshafter

⁷⁸⁰ Vgl. Strigl 2000 S. 263

⁷⁸¹ Vgl. Buck S. 223

⁷⁸² Vgl. Michalitsch, Karin: „An allem sind die Männer schuld?“ Erzählungen Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 2003, S. 115

⁷⁸³ Vgl. Roebeling in Knapp S. 305

⁷⁸⁴ Wand S. 41

⁷⁸⁵ Tag S. 285

⁷⁸⁶ Ebd. S. 5

⁷⁸⁷ Vgl. Pieper, Stefan: Lesestoff vom Kult-Talker. Jürgen Domian mit seinem neuen Roman auf Tour. In: Recklinghäuser Zeitung, Marl, 22.04.2008, S. 11

⁷⁸⁸ Vgl. Tag S. 139

⁷⁸⁹ Ebd. S. 262

⁷⁹⁰ Wu S. 119

⁷⁹¹ Ebd. S. 79

und teils humoristischer Reflexion⁷⁹² hat hier primär die Funktion der Selbsterkundung. Morsellis Held verfasst demnach auch eine Schrift über die Psychologie des Bewusstseins. Schreiben wird mit fortlaufender Handlung immer wichtiger für das Subjekt. Wie auch schon Jonas schreibt es auf einer Schreibmaschine, womit es alte Gewohnheiten aufnimmt:

Die Gewohnheit, auf einer Schreibmaschine zu klappern, das – vielleicht morbide – Vergnügen der intellektuellen Annäherung an die Geschehnisse, die wir erleben, einschließlich der intimen und kaum zu gestehenden.⁷⁹³

Dass Morsellis Held sich nicht umbringt, hat seiner Ansicht nach damit zu tun, dass Selbstmord einen Adressaten verlange. In Ermangelung dessen sei dieser nicht mehr möglich, „so wie ich keine Telegramme mehr aufgeben kann.“⁷⁹⁴

Das Ich in *Schwarze Spiegel* könnte als Tagebuchschreiber ebenfalls unter die Berichterstatter eingeordnet werden. Zahlreiche LeserInnenansprachen verweisen auf die Möglichkeit eines Publikums. Im Gespräch mit Lisa dementiert der Protagonist jedoch, dieses mitzudenken. Als sie fragt, ob er „niemals für Leser“⁷⁹⁵ geschrieben habe, reagiert er mit „[...]Nee!!“ (Sowas kenn ich nicht)⁷⁹⁶. Boy Hinrichs sieht jedoch keinen Hinweis auf das Vorliegen einer „Tagebuchform“. Für ihn erfolgt die Darstellung als „Wiedergabe des imaginierten Gegenwartserlebens.“⁷⁹⁷ Die Aufzeichnung des Ichs sei ausschließlich für es selbst bestimmt, allerdings würde dieser private Charakter durchbrochen, wenn LeserInnen direkt angesprochen werden. Dann transzendiere das Ich die „Immanenz der subjektiven Realität, um sie an den Leser zu adressieren.“⁷⁹⁸ Die LeserInnen werden dadurch daran gehindert, sich in die konsistent subjektive Realität hineinzusetzen.

Die ProtagonistInnen müssen sich schreibend ihrer selbst vergewissern, ehe sie in eine neue Ordnung eingehen können. Es scheint, als würde die Auslöschung jeglicher Spur, die durch das Verschwinden der übrigen Menschen initiiert wird, in den Texten zu einem Topos, der sich im Schriftlichen reflektiert. Das spurlose Verschwinden der Menschheit setzt sich auf der Ebene des Subjektes fort, indem die Figuren dagegen anschreiben. Derartige Konzeptionen scheinen die Nicht-Darstellung der Katastrophe geradezu zu bedingen, da es sich um die Auslöschung einer Spur, der eigenen Identität oder die Nicht-Verortung der Figuren dreht. Hans Krah nennt diese Schreibexperimente das „'Kein-Ende'-Dogma“⁷⁹⁹. Er verweist auf den

⁷⁹² Stillers, Rainer: „Verflüchtigte“ Welt. Zu Guido Morsellis letzter Roman-Utopie. In: Südkurier (Welt der Bücher), 10. 06.1991, S. 13

⁷⁹³ Dhg S. 125

⁷⁹⁴ Ebd. S. 135

⁷⁹⁵ SSp S. 137

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Hinrichs S. 213-214

⁷⁹⁸ Ebd. S. 214

⁷⁹⁹ Krah S. 89

mythischen Charakter solcher Schriften, die als Chroniken des Beginns gelesen werden können. Denn Schrift kann sich transzendieren und den Untergang überstehen, auch dort, wo dies eigentlich gar nicht sein dürfte. Sobald sich der Text an eine Ansprechperson richtet, so wird ohnehin ein definitives Ende textuell verhindert.⁸⁰⁰ Das Ende kann also durch Textstrategien relativiert werden, sodass letztendlich immer „irgendetwas bleibt“⁸⁰¹.

Die ProtagonistInnen schreiben daher insbesondere gegen den Verlust ihrer Erinnerung, da nach ihrem Tod für die Tradierung der Geschichte niemand mehr in Frage kommt. Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* verdeutlicht dies: „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.“⁸⁰² Der Kampf gegen die eigene Vergesslichkeit erinnert an Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979). Hier offenbart sich die Todesnähe gerade durch den Gedächtnisverlust.⁸⁰³ Und wie in *Die Arbeit der Nacht* kreist dieser Kampf um die Frage um Sieg oder Niederlage. Jonas scheitert gerade deshalb, weil die Speicherung des Wissens nicht mit seiner eigenen Wahrnehmung korrespondiert. Geiser wählt hingegen seine Isolation bewusst, da seine Gefühlslage eine „erinnerungsfreie Einsamkeit“⁸⁰⁴ verlangt. Aber auch bei ihm drückt sich die Furcht vor dem Gedächtnisverlust in Schriftlichkeit aus: Wissen will gespeichert werden. Beide Protagonisten notieren sich Ereignisse und verwenden kleine Zettel als Gedächtnisstütze bzw. als Handlungsanweisungen, die schließlich aber in der Unübersichtlichkeit enden und keine besondere Einsicht in die Tatsachen bewirken. Letztlich ist es die eigene Erinnerungsfähigkeit, die den Auflösungsprozess gegen Ende einleitet.

Claudia Feldtenzer streicht in ihrer Arbeit heraus, wie das Subjekt sich im Vorgang des Schreibens konstituiert.⁸⁰⁵ Sie zeigt, dass dieses viel öfter zum Stift greift, als angenommen wurde, auch Medien setzt es exzessiv ein. Der Akt des Filmes, durch den das Ich dem Schläfer gewahr wird und sich somit ein weiterer Aspekt von Identität manifestiert, stellt für sie ebenfalls eine Form von Schriftlichkeit dar⁸⁰⁶. Darüber hinaus schreibt sich Jonas Kärtchen mit Handlungsanweisungen. Die Vorbereitungen zu den intuitiven Beschriftungen, bei denen er sein unbewusstes Ich sprechen lässt, lesen sich dabei wie eine Schreibphilosophie des

⁸⁰⁰ Ebd. S. 104

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² *Wand* S. 194

⁸⁰³ Vgl. Steffahn, Cornelia; Altern, Sterben und Tod im Spätwerk von Max Frisch. Hamburg: Kovač 2000, S. 165. I. d. F. zit. als: Steffahn

⁸⁰⁴ Ebd. S. 167

⁸⁰⁵ Vgl. Feldtenzer S. 4

⁸⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 83

Autors selbst.⁸⁰⁷ Auch schreibt der Protagonist in verschiedenen Medien, z. B. SMS an seine Geliebte, wodurch die Liebe im Text literarisiert wird.⁸⁰⁸ Diese hohe Bewertung der Schriftlichkeit zeigt sich daran, dass er keinen Gegenstand stärker mit Marie verbindet als das Mobiltelefon.⁸⁰⁹ Die Speicherung von Texten hat also eine bedeutende Funktion. Jonas notiert gewissenhaft überall Namen und Datum, auch vermerkt er einem Kontrollwahn gleich alle Daten der Kameras und Kilometerbestände seines Autos. Und schriftlich erfolgen seine Hilferufe: mit schwarzer Farbe schreibt er riesig „HILFE“ auf den Boden des Heldenplatzes.⁸¹⁰ Im Gegensatz dazu sind die Worte, die Jonas schließlich gegen Ende in der Wohnung eines Schriftstellers schreibt (in der die Werke übrigens an die des Autors erinnern⁸¹¹), nicht zweckgerichtet, sondern um ihrer selbst willen geschrieben.

8.3.2. Zur Aufwertung von Schriftlichkeit

Es lässt sich eine auffällige Hochbewertung von Büchern und Dokumenten beobachten⁸¹², die auch in den anderen Texten sichtbar wird.⁸¹³ Im Gegensatz zu einem Lesen vor der Katastrophe geht es dabei um die Suche nach Erkenntnis. Und so erfährt Jonas erst nachträglich vom Tod seines Freundes durch einen Zeitungsausschnitt. Auch mit Marie verbinden ihn Bücher und Lesen in seiner Erinnerung.⁸¹⁴ Kurz vor seinem Sprung vom Stephansdom besorgt er sich sogar noch die Zeitungen seines Geburtstages und des nachfolgenden Tages.⁸¹⁵ Viele Hauptfiguren umgeben sich mit Büchern und häufen sie praktisch als geistigen Vorrat an: Lorenz aus *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* häuft in der „Elke-Wohnung“ tausend Bücher an – von Romanen der Welt- und Unterhaltungsliteratur über Sach- und Geschichtsbücher bis zu wissenschaftlichen Werken und Hörbüchern.⁸¹⁶ Lesen saugt ihn ins Leben, raubt ihm Zeit und hilft ihm über das völlige Schweigen (welches seine Identität verändern würde⁸¹⁷) hinweg. Er hält fest: „Hätte ich die Bücher nicht, könnte ich nicht mehr leben.“⁸¹⁸

⁸⁰⁷ Vgl. Gollner 2006 S. 88 bzw. AdN S. 203

⁸⁰⁸ Vgl. Feldtenzer S. 53

⁸⁰⁹ Vgl. AdN S. 374

⁸¹⁰ Vgl. ebd. S. 57

⁸¹¹ Es handelt sich um ein Sachbuch, einen Krimi und einen Lebensratgeber.

⁸¹² Lesen verlagert sich jedoch auf die aktive Produktion in Form von Schreiben, wenn die schriftlichen Dokumente aus der Vergangenheit keine Erkenntnis bereithalten. Vgl. Wand S. 100

⁸¹³ Vgl. das dem Text vorangestellte Zitat von Stéphane Mallarmé in *Großes Solo für Anton* auf S. 5: „Der Endzweck der Welt ist ein Buch.“

⁸¹⁴ Vgl. AdN S. 195. Auf ihrem Nachttisch stapeln sich Bücher, sie muss also viel gelesen haben.

⁸¹⁵ Ebd. S. 383

⁸¹⁶ Vgl. Tag S. 32

⁸¹⁷ Ebd. S. 73

⁸¹⁸ Ebd. S. 49

Schriftliche Werke stehen auch in *Schwarze Spiegel* im Zentrum des Interesses des Protagonisten⁸¹⁹. Dieser zitiert zu Beginn aus zwei Briefen, und das Postamt hat die Funktion des Revidierens.⁸²⁰ Bezeichnend ist, dass die erste Aktivität nach dem Sesshaftwerden die Fahrt nach Hamburg ist, deren Schwergewicht auf der Beschaffung von Büchern aus der Universitätsbibliothek liegt.⁸²¹ Lesen hat hier außerdem die Funktion eines positiven Gegenpols zur körperlichen Arbeit.

Es verstecken sich wichtige Botschaften in Büchern, die fast wie ein magischer Fingerzeig gegeben werden – beispielsweise die von Karpinsky in *Dissipatio humani generis*⁸²² oder die totale Erkenntnis der Welt in *Großes Solo für Anton*. „Das Buch“ enthält alles Wissen und vereinigt die Hoffnung, dass in ihm der erste neue Mensch steckt, also ein neuer Anfang bevorstehen könnte.⁸²³ Mit dem Lesen schränken sich die Lebensbedürfnisse von Anton L. ein, weil sich die Dinge von selbst erledigen.⁸²⁴ Doch auch das totale Wissen hält keinen Neubeginn bereit.

Der Umgang mit Büchern und Dokumenten in postapokalyptischen Szenarien weist über deren reine Textinhalte hinaus. Sie sind tendenziell kein beliebiges Kulturgut, sondern werden gezielt und funktional eingesetzt. Neben den Funktionen wie Sicherheit⁸²⁵, dem Aufspüren von Hinweisen oder als Zeitvertreib sind sie ebenfalls im Rahmen einer quasi-magischen Erkenntnis zu finden, die sich nicht nur aus dem reinen Dekodiervorgang ergibt. Die ProtagonistInnen als LeserInnen sind dabei nicht selten in einem Abhängigkeitsverhältnis, wobei sowohl die Rezeption als auch die Produktion von Texten süchtig machen kann.

8.4. Auflösungsprozesse und alternative Ordnungen (Letzte Welten)

Trotz der starken Auseinandersetzung mit der eigenen Identität kann diese letztlich nicht dauerhaft gegen alternative Welten bestehen. So sind es entweder die Grenzen zwischen Fantasie und Wirklichkeit, die eine Auflösung erfahren (dies begünstigt auch eine metaphorische Lesart und den Übergang in andere Welten), oder das Ich verschwindet angesichts einer langlebigeren und mächtigeren Naturkulisse, in die es langsam eingeht.⁸²⁶

⁸¹⁹ Lediglich Illustrierte bezeichnet er als „Pest unserer Zeit“. SSp S. 51

⁸²⁰ Vgl. ebd. S. 52

⁸²¹ Vgl. ebd. S. 83. Wie der Protagonist in *Earth Abides* dringt er gewaltvoll in die Bibliothek ein.

⁸²² Dhg S. 139

⁸²³ Vgl. GSfA S. 313

⁸²⁴ Vgl. ebd. S. 323

⁸²⁵ Vgl. z. B. Wand S. 204

⁸²⁶ Manchmal sind auch beide Bewegungen zu beobachten.

Die Auflösung des einzelnen Subjekts, die in verschiedenen Varianten vorgeführt wird, kann auch nur angedeutet werden.

8.4.1. Naturkulissen

Dass die Erde auch ohne den Menschen weiter besteht, deutet auf eine Enthumanisierung von Geschichte. Ebenso kann die Natur als geschichtsloser Ort angesehen werden. Der Blick in diese ruft Vereinigungsfantasien hervor⁸²⁷, sodass Natur- und Menschenwerk sich durchdringen. Das Konzept des Transhumanismus kann dabei mit einem in den Figuren angelegten Nihilismus in Verbindung stehen.⁸²⁸ In diesem Sinne lässt sich die Andeutung einer nicht-anthropozentrischen Zukunft auch als Hoffnung oder Vision deuten. Der Verlust der menschlichen Überzeugung, im Mittelpunkt des Universums zu stehen, wurde schon durch das kopernikanische Weltbild, die Darwinsche Revolution und die Psychoanalyse⁸²⁹ initiiert. Der Evolutionsforscher Stephan Jay Gould fügte mit der Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie, also der unermesslichen Zeiträume, in denen die Erde ohne Menschen existiert hat, noch eine vierte Kränkung hinzu.⁸³⁰ Davor wurden jedoch Erdzeit und Menschheitsgeschichte wie selbstverständlich als zusammengehörig betrachtet. Die ProtagonistInnen in postapokalyptischen Romanen reflektieren, dass es auch anders sein könnte und stellen ihre Bedeutsamkeit angesichts einer menschenleeren Welt radikal in Frage. Die Überwindung menschlicher Grenzen wird in einer Endbewegung angezeigt, die den Eingang in eine alternative Ordnung vorführt. Auch die Natur kann für ein solches Ordnungsmodell stehen, das die Kurzlebigkeit des Menschen überdauert.

Dass die Frage, ob Existenz ohne Beobachtung überhaupt möglich ist, in den Texten zur Genüge verhandelt wird, wurde bereits aufgezeigt. Herr Geiser in *Der Mensch erscheint im Holozän* stellt sich dieselbe Frage, wenn er sich darüber Gedanken macht, ob Gott ohne menschliches Denken weiterexistiert:

⁸²⁷ Vgl. Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985, S. 122. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979), worin der Protagonist Sorger wiederholt vom Aufgehen in der Natur träumt. Allerdings verliert sich das Ich nicht völlig in der Natur. In der Betrachtung werden vielmehr Erinnerungen an eine Urgeschichte frei.

⁸²⁸ Vgl. Pearson, Keith Ansell: *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*. London/New York: Routledge 1997, S. 161ff. Transhumanismus begreife ich hier als Denkschema, das menschliche Grenzen zu überwinden sucht.

⁸²⁹ Diese zeigte, dass das Ich nicht alleiniger Herr in seinem Haus ist.

⁸³⁰ Vgl. Braungart, Georg: *Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben*. In: Leinsle, Ulrich G. und Jochen Mecke (Hg.): *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit*. Regensburg: Universitätsverlag 2000, S. 107

[...] daß es Gott gibt, wenn es einmal keine Menschen mehr gibt, [...] ist durch die Bibel und das Muttergottes-Fresko nicht bewiesen; die Bibel ist von Menschen verfaßt.⁸³¹

Durch die Rückentwicklung zum Unartikulierten⁸³² wird im Roman angedeutet, dass die Welt auch nach der Auflösung des Protagonisten weiter bestehen wird: „Die Natur braucht keine Namen. Das weiß Herr Geiser. Die Gestirne brauchen sein Gedächtnis nicht.“⁸³³ Während Herrn Geisers Tod als Eingang in die Natur beschrieben ist, ist der von Jonas in *Die Arbeit der Nacht* durch die Auflösung in einem Buch geschildert, was die Verschränkung von fiktivem und realen Ich andeutet. Der Protagonist geht also in die Welt ein, während der/die Leser/in wieder aus der Geschichte herausgeht. Beide Texte enden aber mit der Zurücknahme eines Kampfes, der gegen den Verlust des eigenen Ichs geführt wurde. Cornelia Steffahn beschreibt in diesem Zusammenhang zwei Unsterblichkeitsgedanken: Einen, bei dem die biologische Gattung sich fortpflanzt oder das Treiben der Natur weitergeht, und einen intellektuellen, bei dem Wissen das Sterben eines Einzelnen überdauert.⁸³⁴ In *Die Arbeit der Nacht* wird letzterer realisiert, wobei dennoch einige Male die Macht der Natur verdeutlicht wird. Das Ich fühlt sich in dieser Kulisse, die teilweise sogar personifiziert wird, jedoch nicht wohl: „[...] hier hatte er das Gefühl, daß die Landschaft nach ihm griff.“⁸³⁵

Mit dem Weiterbestehen der Natur klingen auch Vorlagen an, die das Ableben der Menschen auf dem Planeten Erde positiv bewerten. Friedrich Nietzsche imaginierte den Menschen beispielsweise als „Hautkrankheit der Natur“⁸³⁶, und Ulrich Horstmann plädiert in *Das Untier* offen für die Abschaffung des Menschen. Ihm erscheint eine menschenleere, vermoderte Welt wünschenswert.⁸³⁷ Jenes „existentielle Fremd- und Deplatziertheitsgefühl“⁸³⁸ findet sich auch in *Die Wand* wieder, wenn die Ich-Erzählerin empfindet, dass sie als einziges Lebewesen nicht in den Wald passt.⁸³⁹ Der Held in *Dissipatio humani generis* bewertet das Ableben der Menschheit im Hinblick auf den Fortbestand der Natur ebenfalls durchwegs positiv:

Oh Menschheit, du wolltest gegen die Verschmutzung kämpfen? Ganz einfach: Man brauchte nur die verschmutzende Gattung zu eliminieren. [...] Nie war die Welt so lebendig wie heute, da eine gewisse Gattung Zweifüßler aufgehört hat, sie zu frequentieren.⁸⁴⁰

⁸³¹ Frisch, Max: Der Mensch erscheint im Holozän. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 102-103

⁸³² Vgl. Steffahn S. 177

⁸³³ Ebd. S. 139

⁸³⁴ Vgl. Steffahn S. 180

⁸³⁵ AdN S. 157. Auch in Schwarze Spiegel findet sich eine Tendenz zur Personifizierung der Natur. Vgl. SSp S. 91

⁸³⁶ vgl. Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hg. von K. Schlechta, München 1955, Bd. 2, S. 386, zitiert nach Braungart S. 109

⁸³⁷ Horstmann, Ulrich: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht. Wien/Berlin: Medusa 1983

⁸³⁸ Ebd. S. 9

⁸³⁹ Vgl. auch die Gedanken von Jonas in *Die Arbeit der Nacht* gegen Ende: „Gab es im gesamten Universum nichts, das ihn wollte?“ AdN S. 390

⁸⁴⁰ Dhg S. 56-57

Er stellt fest, dass die Natur angesichts des Ereignisses weder Bedauern noch Schmerz empfindet und „mit ihren normalen Erscheinungen“⁸⁴¹ weitergeht: „Vielleicht freut sie sich, wieder das ganze Leben in sich zu vereinigen, nachdem das kurze Intermezzo abgeschlossen ist, das für uns den Namen Geschichte trug.“⁸⁴² Später teilt er diese Gleichgültigkeit der Natur⁸⁴³, und einzig die Erinnerung hält ihn davon ab, sich nicht im Gebirge, mitten zwischen den Felsen, zu verscharren.⁸⁴⁴ Schon zu Beginn zeichnet sich ein hoffnungsvoller Blick in die Natur ab, wenn er am Rande des Gebirgsdorfes lebt und vergnügt beobachtet, wie sich die Gensamen allmählich wieder ins Tal trauen, nachdem der große Feind Mensch sich endlich zurückgezogen hat.⁸⁴⁵ Dass aus dem Vegetativen vielleicht etwas Neues entstehen wird, deutet das Schlussbild an:

Die Luft ist klar, von einer geradezu kompakten Feuchtigkeit. Rinnsale schießen herab [...] und haben, Tag um Tag, eine dünne Erdschicht über den Asphalt gebreitet. Nicht viel mehr als ein Schleier, und doch grünt und wächst bereits etwas, und zwar nicht das übliche städtische Gräslein; es sind Wildpflanzen. Der Markt der Märkte wird sich in eine Wiesenlandschaft verwandeln. Mit Hahnenfuß und blühender Wegwarte. In der Tasche hab' ich, für ihn, ein Päckchen Gauloises.⁸⁴⁶

Er, das ist sein Freund Karpinsky, dessen Erwähnung auf die Macht der Erinnerung und die Aussöhnung des Ichs mit der Situation verweist. Und so nehmen Tiere und Gewächse die Welt nach und nach wieder in Besitz.

Frieden im Angesicht der Naturprozesse empfindet auch das Ich in *Die Wand*. In der Beschreibung der Juninacht auf der mondbeschienenen Lichtung scheint die Protagonistin damit geradezu zu verschmelzen: „Ich durchquerte die taunasse Wiese und tauchte wieder in den Waldschatten ein.“⁸⁴⁷ Sie bewegt sich auf einen Zustand zu, in dem das Denken aufgehoben ist und in dem sie pflanzen- und tierhaft, als geschichtsloses Wesen, mit der Natur eins sein kann.⁸⁴⁸ Der Gedanke, dass Zeit nur in ihrem Kopf existiert und deshalb nach ihrem Tod enden wird, stimmt sie heiter.⁸⁴⁹ Und beim Betrachten der Paarung von Bella und dem Stier überkommt sie die Ahnung, dass das Leben auch ohne die Einmischung des Menschen weitergehen wird.⁸⁵⁰ Ulf Abraham sieht in dem Text nicht die Erfüllung von Individualität, sondern deren Auslöschung sowie eine „Rückkehr ins Vegetative und Vorsprachliche“

⁸⁴¹ Ebd. S. 109

⁸⁴² Ebd. S. 90

⁸⁴³ Ebd. S. 91

⁸⁴⁴ Ebd. S. 148

⁸⁴⁵ Vgl. Spiegel, Hubert: Vom Ende einer schlechten Gewohnheit. Guido Morsellis Roman über den Untergang der Menschheit. In: die tageszeitung (TAZ), Nr. 3236, 16.10.1990, S. 16

⁸⁴⁶ Dhg S. 153

⁸⁴⁷ Wand S. 53

⁸⁴⁸ Vgl. Buck S. 224

⁸⁴⁹ Vgl. Wand S. 216

⁸⁵⁰ Vgl. ebd. S. 242

verwirklicht.⁸⁵¹ Die Unberührtheit der Natur ist der Zustand der Welt, bevor sie von den Menschen zurechtgedacht worden ist. Die Utopie der Wand kann darüber hinaus auch als Ort der Kindheit gelesen werden.⁸⁵² In dieser Rückwärtsbewegung geht das Ich nach und nach in eine größere Ordnung ein:

Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird.⁸⁵³

Schließlich reißt die Verletzung von Luchs die Protagonistin doch noch ein wenig aus ihrer Passivität. Nach dessen Tod steht aber die Vermutung, dass irgendwann die Bächer das Leben nach draußen tragen werden.

Laut Daniela Strigl neigen Haushofers Figuren allgemein dazu, ihre Auflösung und Vernichtung „durch Resignation und Selbstpreisgabe geradezu masochistisch zu bejahen“⁸⁵⁴. Diese Tendenz der Ich-Auflösung und die schleichende Annäherung an die Natur schützt die Erzählerin vor der krampfhaften Suche nach Sinn, die für ihre Bewusstseinsselemente charakteristisch sind.⁸⁵⁵ Es wird aber keine idyllische, vollständige Eingliederung in die Natur beschrieben. Dennoch weiß die Frau, dass die Aufrechterhaltung des eigenen Selbst schwer lebbar ist:

Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht eingliedern wollte in die große Gemeinschaft.⁸⁵⁶

Gegen Ende überwiegen jedoch die Erfahrung von der Nichtigkeit des Selbst und die Ahnung, dass neues Leben entstehen könnte:

Das große Sonne-, Mond- und Sterne-Spiel schien gelungen zu sein, es war auch nicht von Menschen erfunden worden. Aber es war noch nicht zu Ende gespielt und mochte den Keim des Mißlingens in sich tragen.⁸⁵⁷

Dass dieser Auflösungsprozess auch mit der den Menschen symbolisierenden Schriftlichkeit in Verbindung steht, zeigt die Szene, in der die Protagonistin über das Aufschreiben ihrer Träume⁸⁵⁸ „auf grünem Moos“⁸⁵⁹ oder „mit einem Stock“⁸⁶⁰ im Schnee nachdenkt. Die Menschenschrift sieht für sie schon befremdlich aus, doch um die von ihr imaginierte Art des

⁸⁵¹ Abraham S. 77

⁸⁵² Für Abraham ist sie sogar das eigentliche Erzählziel des Romans.

⁸⁵³ Wand S. 168

⁸⁵⁴ Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse/Ruthner S. 135

⁸⁵⁵ Vgl. Hofmann, Michael: Verweigte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Bosse/Ruthner S. 201

⁸⁵⁶ Wand S. 169

⁸⁵⁷ Ebd. S. 191

⁸⁵⁸ Sie bringt darin fremdartige Geschöpfe zur Welt.

⁸⁵⁹ Wand S. 214

⁸⁶⁰ Ebd.

Schreibens auszuführen, müsste sie sich noch weiter verwandeln – eine Metamorphose, die über ihren Tod hinausweisen würde. Der vollständige Verlust der Menschlichkeit und der Eingang in die Natur ist also nicht unter den Bedingungen ihres Weiterlebens realisierbar. Als letzte Instanz wird jedoch eine Sprache der Natur genannt, die sich von der historischen Überlieferung unterscheidet.

Das Ende ähnelt dem von *Dissipatio humani generis*, da es neben der Beschreibung der Natur ebenfalls die Friedlichkeit des Ichs vorführt und dies anhand einer konkreten Figur anschaulich macht. In *Die Wand* ist es nicht Karpinsky, sondern die weiße Krähe, die in Beziehung zum Ich gesetzt wird:

Heute, am fünfundzwanzigsten Februar, beende ich meinen Bericht. Es ist kein Blatt Papier übriggeblieben. Es ist jetzt gegen fünf Uhr abends und schon so hell, daß ich ohne Lampe schreiben kann. Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich.⁸⁶¹

Hinsichtlich eines Zusammenhangs von Zivilisationskritik und Auflösungstendenzen ist zu postulieren, dass gerade jene Figuren, welche sich bereits vor dem Ereignis mit der früheren menschlichen Ordnung nicht identifizieren konnten, zur Annäherung an die Natur neigen. Für den Protagonisten in *Schwarze Spiegel* gehört deren Betrachtung zu den schönsten Dingen im Leben: „Nachtief und Mond, Waldsäume, ein stillglänzendes Gewässer fern in bescheidener Wieseneinsamkeit – so hockte ich lange und müßig mit rechtsgeneigtem Kopf;“⁸⁶²

Mit Abbruch des Tagebuchs wird angedeutet, dass das Ich durch den aufkommenden Wind davongetragen werden könnte. Weil ihm nach dem Weggang von Lisa keine Person mehr als Reflektor dienen kann, wird es mit der Natur eine Einheit auf Kosten seiner eigenen Persönlichkeit bilden.⁸⁶³ Im letzten Abschnitt zeichnet sich dieser Verlust auch sprachlich an, indem die Ich-Perspektive auktorial wird: „[...] da stand er grün in hellroten Morgenwolken. Reif in Wiesenstücken. Auch Wind kam auf. Wind.“⁸⁶⁴

Dass diese Schlussbilder einer vom Homo sapiens entleerten Erde nicht unbedingt ein Bild von verseuchter Leblosigkeit vermitteln müssen, meinte im Übrigen Christoph Ransmayr in einem Interview mit dem Zeitmagazin 1988, wenn er fragte:

„Was aber ist so schrecklich an einer wuchernden, blühenden Wildnis ohne uns?“⁸⁶⁵

⁸⁶¹ Ebd. S. 251

⁸⁶² SSp S. 48

⁸⁶³ Vgl. Preußner S. 172

⁸⁶⁴ SSp S. 141

⁸⁶⁵ Just, Renate: Christoph Ransmayr. Erfolg macht müde. In: Zeitmagazin Nr. 51, 16.12.1988, S. 50. Zit. nach: Epple, Thomas: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Interpretation von Thomas Epple. Hg. von Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer. München: Oldenburg 1992, S. 5

8.4.2. Weltenübergänge

Jene Figuren, die andeuten, dass sie eine Existenz ohne Beobachtung durch Menschen oder Lebewesen anzweifeln, tendieren weniger zur Auflösung in Naturkulissen. Für Jonas hat in *Die Arbeit der Nacht* das Arbeiten der Natur sogar einen unangenehmen Effekt: „Er ertrug es nicht, der Nacht bei ihrer Arbeit zuzusehen.“⁸⁶⁶ Die Ich-Auflösung bzw. Transzendierung wird durch den Eingang in ein Buch und das Verschwimmen der Grenzen zwischen literarischer Welt und der Welt der LeserInnen vollzogen. Mit dem Koffer seiner Geliebten in der Hand fliegt der Protagonist im freien Fall seiner Marie entgegen. Mit diesem auf den ersten Blick kitschigen Ende fügt sich der Held jedoch versöhnt in sein Schicksal⁸⁶⁷ und gestaltet sein eigenes Ende so, wie er es will.⁸⁶⁸ Dieses ist wiederum sehr buchhaft zu lesen. Während der langen letzten Sekunden des Textes⁸⁶⁹ empfindet er ein Gefühl von Einheit mit der Welt. Durch die daraus resultierende Verfeinerung seiner Sinne ist er schließlich dazu befähigt mit einem Text – symbolisiert durch ein plötzlich auftauchendes Buch – zu verschmelzen. Diese Bewegung wird folgendermaßen beschrieben:

Das Dröhnen in ihm schien flüssig zu werden. Er roch und schmeckte die Nähe eines Geräusches. Er sah ein Buch vor sich, es kam auf ihn zu. Drang in ihn ein. Er nahm es auf.⁸⁷⁰

Es wird weiter ausgeführt, wie dieses Buch gedruckt und gehandelt wird und schließlich, „Leben in sich bergend“⁸⁷¹, im Regal eines Käufers steht. Im Vergleich zur restlichen, sinnentleerten Welt wird hier ein Weiterleben in der Literatur angezeigt.⁸⁷² In dieser Transformation bzw. der totalen Selbstauflösung ist Spiegelung erst möglich: „Er sah einen Spiegel auf sich zufliegen. Er sah sich. Er ging in sich hinein.“⁸⁷³ Dass der Text mit der Perspektive eines Kindes aus dem Kinderwagen endet, zeigt die minimale Möglichkeit eines Neubeginns an, der jedoch nur in einer anderen Form von Wirklichkeit – beispielsweise der Literatur – vonstatten gehen kann. Jonas ist so Teil von etwas Großem und gewissermaßen unsterblich geworden. Um dies zu erfassen, muss der/die LeserIn die Schranken der bisherigen Textrealität verlassen und auf die parabelhafte Lesart einer Existenz im Schriftlichen überwechseln. Thomas Breitenstein konkludiert, dass Jonas auf diese Weise

⁸⁶⁶ AdN S. 256

⁸⁶⁷ Renöckl, Georg: Wer liebt, schläft nicht. In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 91

⁸⁶⁸ Vgl. Rühle, Axel: Das letzte Tier auf diesem Planeten. In: Süddeutsche Zeitung, 06.09.2006, S. 16

⁸⁶⁹ Dies hängt auch mit der Vorstellung des Protagonisten, dass Langsamkeit, welche ins Unendliche ausgedehnt würde, das Verlassen der irdischen Welt einleiten kann. Vgl. AdN S. 49 oder 90

⁸⁷⁰ Vgl. ebd. S. 392

⁸⁷¹ Ebd. S. 393

⁸⁷² Vgl. Feldtzenzer S. 90

⁸⁷³ Ebd. S. 395

nicht wirklich allen bleibt: „Der Leser ist sein Zeuge, und in der Lektüre erfüllt sich Jonas’ Wunsch, daß einer über seinen Tod nachdenke.“⁸⁷⁴ Das ist tröstlich und hilft uns dabei, die ansonsten trostlose Geschichte zu verarbeiten. Ähnlich verhält es sich mit dem Ende in *The Road*, wo es eine Frau ist – eine von den „Guten“ –, die den Jungen in den Arm nimmt. Die Szene kann als Anbruch eines neuen Zeitalters und einer neuen Schöpfungsgeschichte interpretiert werden.

Der Auflösungsprozess des Subjektes in *Großes Solo für Anton* wird ebenfalls durch ein Buch eingeleitet. Dieses trägt das gesamte Wissen der Welt in sich:

Das Recht zur Vermutung, daß die Welt sich in Form eines Buches „matriziert“ hat, nehme ich aus dem Negativen: als was sonst? Ich sagte schon – die Welt stand unter dem Zwang, sich abzapfen. Sie wird also den relativ einfachsten Weg gewählt haben [...].⁸⁷⁵

Anton L., der sich das Wissen des Buches sukzessive aneignet, schwingt sich so zum Schöpfer neuer Lebenswelten auf, was kläglich scheitert. Dabei wird ihm gerade die Versuchung zu formulieren: „Ich löse mich auf –“⁸⁷⁶ zum Verhängnis, denn das sich selbst schöpfende Prinzip muss sich auf diese Frage stilllegen.⁸⁷⁷ Auch die Figuren, die Anton L. zuvor erschafft und die eine neue Menschheit darstellen sollen, sind missglückt, da sie nur seiner momentanen Fantasie entspringen können. Durch sein Verschwinden ist die Weltordnung wieder vorhanden, allerdings ohne den „Fremdkörper Mensch“⁸⁷⁸. Der nachfolgende Schlusskommentar zeigt die enthauptete Statue des Kurfürsten im Kontrast zur lebendigen Natur, die durch einen Zug von in den Süden fliegenden Staren symbolisiert wird.⁸⁷⁹ Allerdings gibt es mit dem/der allwissenden ErzählerIn noch eine/n, der/die dies alles beobachten kann, was die völlige Auflösung relativiert.⁸⁸⁰ Diese/r vermittelt einmal mehr das Weiterbestehen der Tier- und Pflanzenwelt, die auch ohne das reflektierende Bewusstsein des Menschen einem natürlichen Kreislauf unterliegt: „Die erste kalte Nacht brach herein. Als die Sonne am nächsten Tag aufging, hatten sich die ersten Blätter der Bäume verfärbt.“⁸⁸¹

Die Auflösung der Ereignisse als potentielle Illusion ist eine weitere Möglichkeit, das Ich in eine neue Ordnung zu transferieren. In *Welt unter* befindet sich der Ich-Erzähler im Nachtrag

⁸⁷⁴ Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman „Die Arbeit der Nacht“. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.08.2006, S. 23

⁸⁷⁵ GSfA S. 184-185

⁸⁷⁶ Ebd. S. 333. Der Satz endet mit einem Gedankenstrich und ist in einem eigenen Absatz abgedruckt.

⁸⁷⁷ Weder 1978 S. 91

⁸⁷⁸ Weder/KLG S. 4

⁸⁷⁹ Der Sturz der Kurfürstenstatue steht als Projektion von Anton L. auch symbolisch für dessen Tod.

⁸⁸⁰ Vgl. Weder 1978 S. 133

⁸⁸¹ GSfA S. 333

plötzlich wieder in einer „normalen“ Umgebung eines Cafés. Doch sind im fraglichen Zeitraum über zweitausend Menschen der Stadt gestorben oder spurlos verschwunden, was die Grenzen zwischen Einbildung und Realität brüchig macht und einen Zusammenhang von Vor- und Nachgeschichte postuliert.⁸⁸² Das Ich hat aber keine ZeugInnen für seine Erlebnisse. Der Anstieg von Vermisstmeldungen bei den Behörden übersteigt zahlenmäßig auch „nur unwesentlich“⁸⁸³ die im Frühjahr übliche Zunahme derartiger Fälle. In der Schlusszene denkt das Ich über seine Einsamkeit nach, konfrontiert sich mit einem geistig verwirrten Mörder und „Einsamen“⁸⁸⁴ und erhält dabei für einen kurzen Moment ein Gefühl von Bruderschaft. Das unterstützt die These, die unerklärlichen Geschehnisse als psychologische Parallelwelt des Protagonisten zu sehen, für den sich unter Umständen – wie auch für andere Außenseiter oder geistig verwirrte Menschen – die Realität anders darstellt. Wenn die Katastrophe „Umkehrung“⁸⁸⁵ genannt wird, deutet das die zwei Seiten einer Medaille an, auf deren Rückseite sich die dunklen Anteile des Subjekts befinden. Dass die Umkehrung willkürlich vonstatten geht, kann darauf verweisen, dass wir dem Auftauchen dieser Anteile gelegentlich hilflos gegenüberstehen. Es entspricht jener Funktion des Motivs vom letzten Menschen, bisher unbekannte Anteile der Persönlichkeit hervorzuheben und sowohl ProtagonistInnen als auch LeserInnen damit zu konfrontieren.

⁸⁸² Vgl. Wu S. 120

⁸⁸³ Ebd. S. 122

⁸⁸⁴ Ebd. S. 126

⁸⁸⁵ Ebd. S. 5 oder 27

9. Ausblick

Im Rahmen dieser Arbeit wurde das Phänomen des letzten Menschen in der Literatur in einen theoretischen und diachronen Untersuchungsrahmen gesetzt. Nach der Darstellung aktueller Entwicklungen und medialer Inszenierungen wurden die im Zeitraum nach 1945 vorherrschenden Katastrophenbilder und Untergangsstimmungen vorgestellt. Ob und wie konkret ein Ereignis dargestellt wird, hängt demzufolge auch mit den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Diskursen zusammen. Gerade die jüngsten Texte stehen dabei symptomatisch für eine Entwicklung, die suggeriert, dass die konkrete Gestaltung des Untergangs zugunsten vager und uneindeutiger Darstellungen in den Hintergrund tritt.

In der Beschäftigung mit den relevanten kulturwissenschaftlichen und philosophischen Diskursen wurden die Charakteristika postapokalyptischer Darstellungen erarbeitet und mit gegenwärtigen Tendenzen verknüpft. Auf dieser Basis habe ich den Versuch unternommen, Merkmale dieser Textsorte beschreibbar zu machen, zu bündeln und ein Narrativ zu bestimmen. Die dabei aufgezeigten Charakteristika verstehen sich als Tendenzen innerhalb der literarischen Produktionen, die durch das ausgewählte Motiv strukturell und thematisch begrenzt werden.

In einem weiteren theoretischen Teil ging es darum, Gattungen und Genres, die mit den dargestellten Motivkomplexen untrennbar verbunden sind, vorzustellen. Darüber hinaus wurden im Rahmen eines literatursoziologischen Diskurses die Lust an Untergangsdarstellungen und deren mögliche Funktionen für LeserInnen behandelt.

Für die Engauswahl der Texte wurden zwei Merkmale definiert, die für postapokalyptische Texte und das Motiv des letzten Menschen gleichzeitig Befundqualität haben. Sowohl Unbestimmtheit als auch Globalität sind als Kategorien für die ausgesuchten Romane konstitutiv. Es zeigte sich einmal mehr, dass die Art der Darstellung auch funktionale Bedeutung für die RezipientInnen hat, wobei eine Auflösung der unerklärlichen Ereignisse meist nicht intendiert noch von besonderer Relevanz ist.

Im Rahmen der Motivanalyse wurden jene Kategorien gewählt, anhand derer sich Tendenzen des zuvor postulierten Narrativs zeigen lassen. Gerade das Merkmal der Intertextualität lässt sich durch eine vergleichende Darstellung, die Variationen aufzeigt und hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten hinterfragt, gut exemplifizieren. Im Rahmen der Konstitution des Subjekts in einem postapokalyptischen, subjektlosen Raum wurde deutlich, wie der Versuch unternommen wird, Identität durch verschiedene Strategien – z. B. die der Abgrenzung, Spiegelung und Erinnerung – aufrecht zu erhalten. Dennoch ist dies nur auf Zeit möglich,

weshalb sich eine Haltung der Akzeptanz und die Auflösung des Subjekts als weitere Tendenzen innerhalb der Textsorte bestimmen lassen. Auch die Auserwähltheit der ProtagonistInnen wird nie bestätigt, doch sind deren Merkmale von der Veränderung der Identität nach der Katastrophe natürlich nicht unabhängig. Vielmehr bieten sich besondere Entwicklungschancen für jene Charakteristika, welche bereits vor dem unerklärlichen Ereignis in den Figuren angelegt waren.

Es sind alternative Ordnungen, die sich nach der Tendenz zum Verschwinden der letzten Menschen zeigen und in welche die ProtagonistInnen ein- oder übergehen. In der Analyse wurde versucht, diesbezüglich mögliche Zusammenhänge zur (vor der Katastrophe vorhandenen) Disposition der Figuren anzudeuten. Der Topos der Spurlosigkeit setzt sich dabei in den Texten fort und wird durch die Wichtigkeit, die das Schreiben des Individuums als Gegenbewegung einnimmt, betont. So wird die Abwendung von den Konturen eines eindeutigen Subjekts durch das Aufzeigen neuer Sinnsysteme oder Wirklichkeitsentwürfe entschärft. Das relativiert die Katastrophe, löst diese aber nicht völlig von der menschlichen Egozentrik, da eine vollständige Auflösung im Nichts schon aus Gründen der Erzählbarkeit nicht realisiert werden kann. Die Spur führt wieder zum/r LeserIn, ist doch ein „Moment des Transzendierens“⁸⁸⁶ unvermeidlich, wenn man über den Weltuntergang schreibt. Klaus Vondung fasst das gut in Worte:

Die Literatur, die vom Untergang und der Welt danach erzählt, transzendiert das Ende, indem sie darüber berichtet.⁸⁸⁷

Im Hinblick auf die Schreibposition führt dies zu einer paradoxen Situation postapokalyptischer Verfasstheit: Im Schreiben über die Spurlosigkeit liegt ja mit dem Text bereits ein Dokument vor, das dem erzählten Ende schon durch seine reine Existenz widerspricht. Auch gilt nach wie vor der Modus der Fiktion, unter dem auch die Ereignisse des realistischsten Romans nicht als wirklich existierend postuliert werden.⁸⁸⁸ Bei der Beschäftigung mit postapokalyptischen Welten ist ebenfalls zu bedenken, dass das Ende als solches (ebenso wie das Schreiben nach der Apokalypse) bereits ein „operatives Paradox“ darstellt: Die Behauptung des eigenen Todes bzw. des Verschwindens der Menschheit kann zu dem Zeitpunkt, wo sie gesagt wurde, nicht wahr sein, da dieses Totsein die Möglichkeit ausschließt, darüber zu erzählen bzw. das Erzählte zu rezipieren.⁸⁸⁹ Das bedeutet, dass wir über das eigene Ende ohnehin nur sprechen oder schreiben können, solange es noch nicht

⁸⁸⁶ Vondung 1988 S. 436-437

⁸⁸⁷ Ebd. S. 437

⁸⁸⁸ Vgl. Pfister, Manfred: Alternative Welten. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, S. 34

⁸⁸⁹ Vgl. Hahn, Alois: Unendliches Ende. Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive. In: Stierle/Warning S. 155

eingetreten ist. Von letzten Dingen und Menschen reden heißt daher immer auch, die Unmöglichkeit eines letzten Wortes mitzudenken.

Tatsächlich setzen wenige der Protagonisten der untersuchten Texte ihre letzten Worte und Sinnsysteme absolut. Es sind vielmehr alternative Ordnungen in Form von Naturkulissen oder neuen Wirklichkeitsentwürfen, die abschließend skizziert werden. Dass die dargestellten Identitätsverluste damit auch auf das gegenwärtige Verständnis von Individualität reagieren bzw. Ausdruck ihrer Verarbeitung sind, ist nicht auszuschließen. Denn auch hier wäre anzuzweifeln, ob die Erhaltung von Individualität in einem System von beliebigen Sinn- und Identifikationsangeboten überhaupt möglich ist.

Die „krumme Logik des Buches“⁸⁹⁰ ist, dass die Existenz der LeserInnen gegen jene des Buches ausgespielt werden kann. Wenn die erzählte postapokalyptische Situation wahr ist, können LeserInnen nämlich nicht existieren. Und umgekehrt würde, wenn diese existieren würden, das Buch seine eigenen Voraussetzungen beenden.⁸⁹¹

Wichtig ist jedoch, dass weiterhin geschrieben werden kann: Gegen die Spurlosigkeit, und gegen die endgültige Auslöschung der Menschheit. Postapokalyptische Texte können das Verschwinden überdauern – das absolute Ende ist damit eigentlich schon per definitionem nicht zu vergegenwärtigen.⁸⁹²

⁸⁹⁰ Vgl. Caviola S. 107

⁸⁹¹ Vgl. ebd.

⁸⁹² Vgl. Vondung 1988 S. 435

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

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

Haushofer, Marlen: Die Wand. München: dtv 2004 (Erstausgabe 1963) (Wand)

Kronenberg, Yorck: Welt unter. Hamburg: Edition Nautilus 2001 (Wu)

McCarthy, Cormac: The Road. London: Picador 2006 (Rd)

Morselli, Guido: Dissipatio humanis generis oder Die Einsamkeit. Aus dem Italienischen übersetzt von Ragni Maria Gschwend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (Original 1977: Dissipatio H. G.) (Dhg)

Procházková, Iva: Wir treffen uns, wenn alle weg sind. Düsseldorf: Sauerländer 2007

Rosendorfer, Herbert: Großes Solo für Anton. Zürich: Diogenes 1981 (Erstausgabe Diogenes 1976) (GsfA)

Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel. In: Ders.: Leviathan und Schwarze Spiegel. Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 41-141 (Erstausgabe Rowohlt 1951: Brand's Haide) (SSp)

Weitere themenbezogene Primärliteratur

Blanchot, Maurice: Der letzte Mensch. Aus dem Französischen übersetzt von Jürg Laederach. Basel/Wien u. a.: Engeler 2005 (Blanchot)

Bradbury, Ray: Die letzte Nacht der Welt. Übersetzt von Peter Naujack. In: Poe, Edgar Allan u. a.: Weltuntergangsgeschichten von Edgar Poe bis Arno Schmidt. Mit Weltuntergangszeichnungen von Albrecht Dürer bis Roland Topor. Zürich: Diogenes 1975, S. 237-242

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer TB 1998

Ely, David: Aus! Übersetzt von Felix Gasbarra. In: Weltuntergangsgeschichten von Edgar Poe bis Arno Schmidt. Mit Weltuntergangszeichnungen von Albrecht Dürer bis Roland Topor. Zürich: Diogenes 1975, S. 175-236 (Original 1968: Time out)

Enzensberger, Hans Magnus: Politische Brosamen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982

Frisch, Max: Der Mensch erscheint im Holozän. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979

Horstmann, Ulrich: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht. Wien/Berlin: Medusa 1983

Matheson, Richard: I Am Legend. London: Orion 1999 (Original 1954)

Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe (KSA); Hg.: Giorgio Colli und Mazzino Montinari; München: dtv/de Gruyter 1988

Stewart, George R.: Earth Abides. London: Orion 1999 (Original 1959)

Sekundärliteratur

Selbständige Publikationen

Aldiss, Brian Wilson: Billion year spree: the history of science fiction. London: Weidenfeld & Nicolson 1973

Alsford, Mike: What if? Religious Themes in Science Fiction. London: Darton, Longman and Todd: 2000 (Alsford)

Assert, Bodo: Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: R. Stehle GmbH 1973

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer 1994 (Erstauflage Paris: Éditions du Seuil 1992)

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Berlin: Merve Verlag 1978 (Baudrillard 1978)

Baudrillard, Jean: Der Tod der Moderne. Eine Diskussion. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1983

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 691-704

Berger, Eva: Marlen Haushofer. Hauptaspekte des Werkes. Diplomarbeit, Wien 1988 (Berger)

Berger, James: After the End. Representations of Post-Apocalypse. Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, S. XI. Online unter:
http://books.google.at/books?id=9rIZatNxaSkC&dq=After+the+end:+Representations+of+post-apocalypse,&pg=PP1&ots=xb9GhguPR5&sig=NE0gY6clr9rgyDRxzhDJKG__rK8&hl=de&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPR9,M1 (29.10.2008)

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford: University Press 1973 (Bloom)

Bosse, Anke und Clemens Ruthner (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen/Basel: Francke Verlag 2000 (Bosse/Ruthner)

Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000 (Bossinade)

Bullivant, Keith und Bernhard Spies (Hg.): Literarisches Krisenbewußtsein: ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München: Iudicium 2001 (Bullivant/Spies)

Cieślak, Renata: Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Giessener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft Nr. 27, Hg. von Grathoff, Dirk u. Johanna Jabłkowska. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007

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

Delisle, Manon: Weltuntergang ohne Ende: Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 (Delisle)

Derrida, Jacques: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. In: Derrida, Jacques: Apokalypse. Hg. von Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 11-80 (Derrida 2000a)

Derrida, Jacques: No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives). In: Derrida, Jacques: Apokalypse. Hg. Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 81-118 (Derrida 2000b)

Epple, Thomas: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Interpretation von Thomas Epple. Hg. von Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer. München: Oldenburg 1992

Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003

Ernst, Heiko u. a. (Hg.): Wieviel Katastrophe braucht der Mensch? Hg. von der Red. Psychologie Heute. Weinheim u. a.: Beltz 1987

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

Fingerhut, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste u. Figurenspele. Bonn: Bouvier 1969

Foucault, Michel: Un „fantastique“ de bibliothèque (Original 1966). In: Ders.: Schriften zur Literatur. Übers. Von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Fischer 1988

Gagnebin, Jean Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (Gagnebin)

Glinski, Sophie von: Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004

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

Greffrath, Krista R.: Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. München: Wilhelm Fink 1981

Grimm, Gunter E., Werner Faulstich u. a. (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Grimm/Faulstich)

Gröllner, Judith: „[...] dort fließt kein Blut [...]“. Die Darstellung psychischer Verletzungen an ProtagonistInnen in Werken Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 2007 (Gröllner)

Guha, Anton Andreas: Die Neutronenbombe oder Die Perversion menschlichen Denkens. Frankfurt am Main: Fischer 1982

Hinrichs, Boy: Utopische Prosa als Längeres Gedankenspiel. Untersuchungen zu Arno Schmidts Theorie der Modernen Literatur und ihrer Konkretisierung in „Schwarze Spiegel“, „Die Gelehrtenrepublik und „Kaff auch Mare Crisium“, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986 (Hinrichs)

Hoffmann, Christine: Die Verrücktheit einer Generation. Schreibweisen von „Jungen Autorinnen“ nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers. Dissertation, Wien 1988

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg: Brigitte Narr 1993 (Holthuis)

Holub- Roither, Karin: Das Thema des Weltendes in der Literatur. Untersuchungen im Grenzbereich von Theologie und Germanistik. Diplomarbeit, Wien 1991

Huerkamp, Josef: Gekettet an Daten & Namen. 3 Studien zum „authentischen“ Erzählen in der Prosa Arno Schmidts. München: Edition Text und Kritik 1981

Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktionen und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien u. a.: Böhlau 1996

Jablowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996

Jehmlich, Reimer und Hartmut Lück (Hg.): Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1974 (Jehmlich/Lück)

Jöchler, Thomas: „life is a highly overrated phenomenon“. Zur Theorie des männlichen Weltuntergangs bei Ulrich Horstmann. Diplomarbeit, Wien 2000 (Jöchler)

Kahn, Herman und Anthony J. Wiener: Ihr werdet es erleben. Voraussagen der Wissenschaft bis zum Jahr 2000. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971

Keupp, Heiner u. a. (Hg.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1999

- Klawitter, Arne: Die „fiebernde Bibliothek“. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2003
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München: Hanser 1969
- Kniesche, Thomas: Die Genealogie der Post-Apokalypse: Günter Grass' *Die Rättin*. Wien: Passagen-Verlag 1991 (Kniesche)
- Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004 (Krah)
- Kurz, Paul Konrad: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. Frankfurt am Main: Knecht 1987
- Lübbert, Konrad: Neutronenbombe. Eine saubere Waffe, die nur Leben zerstört. Frankfurt am Main: Verlag Marxistische Blätter 1981
- Lück, Hartmut: Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur. Gießen: Focus-Verlag 1977
- Martin, Gerhard Marcel: Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen. Stuttgart: Kreuz Verlag 1984
- Martynkewicz, Wolfgang: Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts. München: edition text + kritik 1991
- Metzner, Joachim: Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Max Niemeyer 1976
- Michalitsch, Karin: „An allem sind die Männer schuld?“ Erzählungen Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 2003
- Moser, Eva: Weibliche Identität in der österreichischen Literatur der 50er-Jahre – am Beispiel Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers. Diplomarbeit, Wien 1989
- Moylan, Tom: Das unmögliche Verlangen. Science Fiction als kritische Utopie. Hamburg: Argument-Verlag 1990
- Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler 1989
- Pearce, Fred: Das Wetter von morgen. Wenn das Klima zur Bedrohung wird. München: Antje Kunstmann 2007
- Pearson, Keith Ansell: Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition. London/New York: Routledge 1997
- Pfister, Manfred: Alternative Welten. München: Wilhelm Fink Verlag 1982

Preusser, Heinz-Peter: Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003 (Preusser)

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

Proß, Wolfgang: Arno Schmidt. München: Verlag Edition Text und Kritik 1980

Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985

Schanz, Susanne Elisabeth: Raumdarstellung in der Literatur am Beispiel von Robert Schneyders *Schlafes Bruder*. Diplomarbeit, Wien 2005

Schiefer, Birgit: „[I]ch bin gern allein in einem Zimmer, aber nicht in einem ganzen Haus.“ Räumliche Isolation bei Marlen Haushofer. Diplomarbeit, Wien 2000

Schmidt, Arno: Schwarze Spiegel. Mit einem Kommentar von Oliver Jahn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

Schneeberger, Paul Christoph: Wien in österreichischen Romanen des 21. Jahrhunderts. Diplomarbeit, Wien 2007

Seed, David: American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film. Edinburgh: Routledge 1999 (Seed)

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

Stach, Reinhard: Robinson und Robinsonaden in der deutschsprachigen Literatur. Eine Bibliographie. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991

Steffahn, Cornelia: Altern, Sterben und Tod im Spätwerk von Max Frisch. Hamburg: Kováč 2000 (Steffahn)

Stierle, Karlheinz und Rainer Warning (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München: Wilhelm Fink Verlag 1996 (Stierle/Warning)

Strigl, Daniela: Marlen Haushofer. Die Biografie. München: Econ Ulstein Verlag (Claassen) 2000 (Strigl 2000)

Teebutt, Susan: Gudrun Pausewang in context. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1994

Tidwell, Mike: The Ravaging Tide. Strange Weather, Future Katrinas, and the Coming Death of America's Coastal Cities. New York u. a.: Free Press 2006

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

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

Ulmer Ärzteinitiative (Hg.): Tausend Grad Celsius. Das Ulm-Szenario für einen Atomkrieg. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1983

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 (Vanderbeke)

Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland. München: dtv Verlag 1988 (Vondung 1988)

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

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

Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930). 2., unveränd. Aufl. München: Fink 1998

Beiträge in Sammelbänden

Alpers, Hans Joachim: Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction. In: Jehmlich/Lück S. 133-148 (Alpers 1974)

Bahr, Hans-Dieter: Eschatastrophe. Oder: Die letzte Wendung. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 63-79 (Bahr)

Bexte, Peter: Das Futur II als symbolische Form. Erinnerungen aus der Zukunft von Jean Paul, Friedrich Nietzsche, Herbert G. Wells, Egon Friedell. In: Die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Germanistentag 1992, Berlin. Hg. von Thomas Gey im Auftrag des Deutschen Germanistenverbandes, Fachgruppe der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer. Berlin 1993, S. 703-720

Birus, Hendrik: Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie. In: Stierle/Warning S. 32-58 (Birus)

Booker, M. Keith: Science fiction and the cold war. In: Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden: Blackwell Publishing 2005. S. 171-184

Bost, Harald: Apokalypse und Weltschmerz. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 203-233

Braungart, Georg: Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben. In: Leinsle, Ulrich G. und Jochen Mecke (Hg.): Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Regensburg: Universitätsverlag 2000, S. 107-120

Broich, Ulrich: Nostalgie und Science Fiction. In: Pfister, Manfred (Hg.): Alternative Welten. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, S. 353-369

Buck, Inge: Fluchtwege. Zu den Erzählstrukturen bei Marlen Haushofer. In: Pelz, Annegret (Hg.): Frauen, Literatur, Politik. Dokumentation der Tagung in Hamburg im Mai 1986. Hamburg: Argument-Verlag 1988, S. 219-225 (Buck)

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/Ruthner S. 103-119

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. 116-133 (Dormeyer)

Durzak, Manfred: Apokalyptische Szenarien in der deutschen Gegenwartsliteratur. Am Beispiel von Günter Grass' *Die Rättin* und Christa Wolfs *Störfall*. In: Bullivant/Spies S. 184-194 (Durzak)

Erll, Astrid und Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003, S. 3-27

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg und Stephan Dünzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329

Gymnich, Marion: Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung. In: Erll, Astrid, Marion Gymnich u. a.: Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 2003, S. 29-48 (Gymnich)

Hahn, Alois: Unendliches Ende. Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive. In: Stierle/Warning S. 155-182

Hansen-Löve, Aage A.: Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. In: Stierle/Warning S. 183-250

Hentig, Hartmut von: Zwischen Pädagogik und Realismus. Anmerkungen zu „Die letzten Kinder von Schewenborn“. In: Runge, Gabriele: Über Gudrun Pausewang. Ravensburg: Maier 1991, S. 62-67

Hielscher, Martin: Kritik der Krise. Erzählerische Strategien der jüngsten Gegenwartsliteratur und ihre Vorläufer. In: Bullivant/Spies S. 314- 334

Hoffstadt, Christian und Christian Roth: DEFCON – The world's first genocide 'em up. In: Grimm, Petra u. a. (Hg.): Computerspiele und Virtuelle Welten – Interdisziplinäre Zugänge. Stuttgart: Franz Steiner 2009 [in Planung]

Hofmann, Michael: Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Bosse/Ruthner S. 193-205

Jablowska, Joanna: Zu den ästhetischen Aporien der apokalyptischen Literatur. In: Jablowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 90-103

Jehmlich, Reimer: Es war einmal im Jahre 17 000. Eine Einführung in die Science Fiction. In: Jehmlich/Lück S. 11-46

Jennings, Michael W.: Walter Benjamin and the Theory of Art History. In: Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin. 1892-1940. Bern u. a.: Peter Lang 1992, S. 77-102

Kaiser, Gerhard R.: Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. In: Ders.: Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 7-31

Kamper, Dietmar: Zwischen Simulation und Negentropie. Das Schicksal des Individuums im Rückblick auf das Ende der Welt. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 138-145 (Kamper 1990)

Kermode, Frank: Waiting for the End. In: Bull, Malcolm (Hg.): Apocalypse theory and the ends of the world. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 250-263

Kesting, Marianne: Warten auf das Ende. In: Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991, S. 270-182

Krysmanski, Hans-Jürgen: Die Eigenart des utopischen Romans. In: Barmeyer, Eike (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink 1972, S. 47-57

Kumar, Krishan: Apocalypse, Millennium and Utopia Today. In: Bull, Malcolm (Hg.): Apocalypse theory and the ends of the world. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 200-226

Lenzen, Dieter: Das Verschwinden der Erwachsenen: Kindheit als Erlösung. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 126-137

Lilienthal, Volker: Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995. 4., gegenüber der 3. erweiterte und aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 257-296 (Lilienthal)

Maack, Annegret: Aus dem Chaos eine neue Form der Stärke. Doris Lessings „Memoiren einer Überlebenden“. In: Grimm/Faulstich S. 168-186

Moltmann, Jürgen: „Weltuntergang“? Apokalyptischer Terror und tapfere Hoffnung. In: Eppenberger, Walo F. u. a. (Hg.): Endzeit? Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhan 1986, S. 5-23

Mühlheim, Ulrike: Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction. In: Pfister, Manfred (Hg.): Alternative Welten. München: Wilhelm Fink Verlag 1982. S. 315-328

Norris, Christopher: Versions of Apocalypse. In: Bull, Macolm (Hg.): Apocalypse theory and the ends of the world. Cambridge: Blackwell Publishers 1995, S. 227-249

Pietzcker, Carl: Grenzen und Möglichkeiten der "Atomliteratur". In: Ders.: Trauma, Wunsch und Abwehr: psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985. S. 123-190 (Pietzcker)

Polt-Heinzl, Evelyne: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: Bosse/Ruthner S. 59-77 (Polt-Heinzl)

Reichert, Klaus: Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare. In: Stierle/Warning S. 495-514

Reichart, Manuela: Vom Ende der Welt – Eine weibliche Robinsonade. In: Horen. Zeitschrift für Literatur, Graphik und Kunst. 28. Jahrgang, Heft 132, 1983, S. 162-164

Roebeling, Irmgard: Drachenkampf aus der Isolation oder das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk. In: Knapp, Mona und Gerd Labrousse (Hg.): Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 29). Amsterdam: Rodopi 1989, S. 275-321 (Roebeling in Knapp)

Roebeling, Irmgard: Ist „Die Wand“ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade? In: Diskussion Deutsch 20, Heft 108 (1989), S. 48-58

Ruthner, Clemens: Die andere Seite der letzten Welt. In: Le Blanc, Thomas und Bettina Twrsnick (Hg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. Tagungsband 1995. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1995 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar), S. 158-179

Salewski, Michael: Zur Dialektik der Bombe. In: Ders. (Hg.): Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute. München: Beck 1995, S. 7-26

Scherpe, Klaus: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: Huyssen, Andreas und Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 270-301 (Scherpe)

Schweppenhäuser, Hermann: Zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. In: Metz, Johann Baptist u. a. (Hg.): Geschichte denken. Münster: Lit 1999, S. 95-106

Seifert, Walter: Endzeitvisionen in der Jugendliteratur. In: Jablkowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1996, S. 76-89 (Seifert)

Seiwert, Hubert: Das Ende der Welt als Deutung der Gegenwart. In: Jones, Adam (Hg.): Weltende. Beiträge zur Kultur- und Religionswissenschaft. Wiesbaden: Harrasowitz 1999, S. 1-13

Sloterdijk, Peter: Das Andere am Anderen. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990. S. 94-125

Sontag, Susan: Die Katastrophenphantasie. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982. S. 279-298 (Sontag)

Stadelmaier, Gerhard: Ende ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. Es retten sich, wie sie können – die Schriftsteller. In: Grimm/Faulstich S. 359-368

Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse/Ruthner S. 121-136

Strigl, Daniela: Was den Reisenden bewegt. Über Fernweh, Heimweh, Utopie und Nostalgie. In: In die weite Welt hinein. Reisen in der Kinder- und Jugendliteratur. Reader zur 40. Tagung des Instituts für Jugendliteratur in Hall/Tirol 2006. Wien: Institut für Jugendliteratur 2007, S. 4-13

Suerbaum, Ulrich: Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam: Verlag B. R. Grüner 1976 (Suerbaum)

Thüsen, Joachim von der: Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer. In: Bormann, Alexander von: Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 21). Amsterdam: Rodopi 1987, S. 151-170

Weder, Bruno: Herbert Rosendorfer. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). München: Ed. Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe, 37. Nlg., S. 1-12 (Weder/KLG)

Wegner, Phillip E.: Utopia. In: Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden: Blackwell Publishing 2005. S. 79-94

Wetzel, Michael: „Apocalypse now“. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne? (Nachwort des Übersetzers.) In: Derrida, Jacques: Apokalypse. Hg. Peter Engelmann. 2. Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2000, S. 119-125 (Wetzel)

Beiträge in Zeitschriften und Zeitungen

Abraham, Ulf: Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, S. 53-83 (Abraham)

Böhme, Hartmut: Apokalypse. In: Spuren Nr. 22, Februar 1988, S. 37-40

Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman „Die Arbeit der Nacht“. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.08.2006, S. 23

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, S. 100-112 (Caviola)

Eickelkamp, Regina: Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der

Metamorphose. Online unter: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (30.10.2008) (Eickelkamp)

Fletcher, Werner: Herbert Rosendorfer. Großes Solo für Anton. In: www.sandammer.at, Wien, Ausgabe 01/2008 (20.11.2008)

Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, S. 35-51

Gollner, Helmut: Der Spaß ist vorbei. (Kontroverse über Thomas Glavinic: „Die Arbeit der Nacht“) In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 87-89 (Gollner 2006)

Gollner, Helmut: Mit allen Ängsten abgefüllt. In: Falter, Nr. 32/2006, S. 52

Göttner, Christian: Jürgen Domian: „Ich weiß nie, was auf mich zukommt“. In: Neue Braunschweiger, Nr. 18, 30.04.2008, S. 2. Online unter: http://www.neue-braunschweiger.de/Ausgabenarchiv_2008/ (02.12.2008)

Greiner, Ulrich: Apokalypse now. Über den amerikanischen Film „The Day After“ und neuere apokalyptische Romane. In: Die Zeit, Nr. 49, 02.12.1983. Online unter: <http://www.zeit.de/1983/49/Apocalypse-now?page=all> (10.12.2008)

Grimminger, Rolf: Ich bin dieser Welt, dieses Ichs müde. Guido Morsellis apokalyptischer Abschiedsroman. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 154, 07./08.07.1990, S. XIV

Hanimann, Josef: Auch Gott braucht Zeugen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.03.2006, S. 50

Harrasser, Karin: Als die Fabel zur Welt wurde. Apokalyptische Narrative im Zeitalter der Television. In: Sinn-Haft Nr. 11. Online unter: http://www.sinn-haft.at/nr_11/nr11_harrasser_joechler_apokalypse.html (15.11.2008) (Harrasser)

Heinzelmann, Herbert: Poetenfest: Thomas Glavinic. Die Entdeckung der Einsamkeit. In: Nürnberger Zeitung, 19.08.2006. Online unter: <http://www.nordbayern.de/verlag.asp?catch=ArchivText> (02.12.2008)

Holzhey, Christoph F. E.: „Den Todesstreifen zum Radweg bügeln“. Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*. In: Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Online unter: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (30.10.2008)

Hora, Eginhard: Materialistische Halbtrauer. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, Heft 20. Arno Schmidt. 2. Aufl., München: Richard Boorberg Verlag 1971, S. 1-14

Jonas, Anna: Marlen Haushofers Roman „Die Wand“. Zwei Lesarten – Eine Erfahrung? In: Horen. Zeitschrift für Literatur, Graphik und Kunst. 28. Jahrgang, Heft 132, 1983, S. 160-162

Kamper, Dietmar: Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire. In: Ästhetik und Kommunikation 60/1985, S. 83-90 (Kamper 1985)

Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, Nr. 31, 31.07.2006, S. 128-129

Krause, Werner: Die letzten Nächte der Menschheit. In: Kleine Zeitung, 29.07.2006, o. S.

Lövenich, Friedhelm: Angstlust. Über die Verführung von Angst – zur Theorie des Thrillers. In: Ästhetik und Kommunikation 80/81, Berlin 1992 (Jahrgang 21). S. 179-184

Meiler, Oliver: Vertreibung aus dem Paradies. In: Süddeutsche Zeitung, 10.11.2008. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/reise/507/317382/text/> (15.11.2008)

Mensing, Kolja: Horror Vacui. In: Die Tageszeitung, Magazin Kultur, 12./13.08.2006, S. VI

Mey, Stefan: Schwuler Nachtkauz. In: Männer 04/2008, S. 96

Meyer-Sieckendiek, Burkhard: Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire. In: Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Online unter: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/05_16inhalt15.htm (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15, März 2004) (11.11.2008)

Morin, Edgar: Annäherungen an das Nichts. In: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): Rückblick auf das Ende der Welt. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990, S. 9-20

Moritz, Rainer: Messer im Beton. In: Die Presse (Spektrum), 05.08.2006, S. VII

o. V.: In Abgründe gehört. Interview mit Jürgen Domian. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Lokales, 02.04.2008. Online unter: <http://www.derwesten.de/nachrichten/service/zeitungsarchiv.html> (02.12.2008)

o. V.: Telefone klingeln noch. Ein Mensch allein auf der Erde. In: Neue Osnabrücker Zeitung, 18.07.1991. o. S. (Literaturseite)

Pieper, Stefan: Lesestoff vom Kult-Talker. Jürgen Domian mit seinem neuen Roman auf Tour. In: Recklinghäuser Zeitung, Marl, 22.04.2008, S. 11

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

Renöckl, Georg: Wer liebt, schläft nicht. In: Literatur und Kritik 2006, Band 5, S. 90-91

Schmickl, Gerald: „Ich will mit meinem Werk eine Stadt bauen“. In: Wiener Zeitung, Beilage Extra, S. 7

Schuchardt, Barbro: Zeit für alte Träume. In: Kölnische Rundschau, 29.05.2008. Online unter: <http://onlinearchiv.rundschau-online.de/paskr/default.do> (02.12.2008)

Schulz, Maike: „Ich suche die Stille“. In: Siegestsäule Berlin 4/2008, S. 38

Schütte, Wolfram: Die verschwundene Menschheit. Die „schwarze Luzidität“ von Guido Morsellis letztem Roman. In: Frankfurter Rundschau, Wochenend-Beilage „Zeit und Bild“, 02.06.1990, S. 4

Spiegel, Hubert: Vom Ende einer schlechten Gewohnheit. Guido Morsellis Roman über den Untergang der Menschheit. In: die tageszeitung (TAZ), Nr. 3236, 16.10.1990, S. 16

Steinberger, Petra: Das spurlose Sterben. In: Süddeutsche Zeitung, 16.04.2007. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/wissen/artikel/352/105247/> (30.10.2008)

Stiglegger, Marcus: Fin de Siècle – Fin du globe. In: :Ikonen:. Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart. Online unter: <http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Gothic.htm> (30.10.2008)

Stillers, Rainer: „Verflüchtigte“ Welt. Zu Guido Morsellis letzter Roman-Utopie. In: Südkurier (Welt der Bücher), 10. 06.1991, S. 13

Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, Beilage Album, 05.08.06, S. A5 (Strigl 2006)

Thurnher, Armin: Lust auf Apokalypse. Seinesgleichen geschieht. In: Falter. Stadtzeitung für Wien. 15/2007, S. 5

Traufetter, Gerald: Niederlande in Not. (Interview mit Katastrophenschützer Lucien van Hove) Spiegelonline vom 11.11.2008.
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,589496,00.html> (15.11.2008)

Wengenroth, David: Die Mächtigen sind dumm und farblos. (Interview mit Herbert Rosendorfer) In: buchreport.magazin, März 2002, S. 112-116

Wolf, Conradin: Die Nervenkliniken sind seltsamerweise zahlreich. Guido Morsellis Vermächtnis „Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit“. In: Luzerner Neuste Nachrichten, Nr. 173, 28.07.1990. o. S

Lexika

Alpers, Hans Joachim u. a.: Lexikon der Science Fiction Literatur. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage in einem Band. München: Wilhelm Heyne Verlag 1988 (insbes. S. 104-111)

Stach, Reinhard: Robinsonaden in der Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendliteratur: ein Lexikon. Hg. von Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1995-2008 (Loseblattausgabe, 7. Erg.-Lfg. Februar 1999), S. 1-34 (Stach 1999)

Internet

<http://culturemonkey.blogspot.com/2008/01/past-as-anti-future.html> (30.10.2008)
Canavan, Gerry

<http://derstandard.at/?url=/?id=2551627> (6.12.2008)
 „Ich schlafe selten ohne Licht“. Interview von Sebastian Fasthuber mit Thomas Glavinic.

http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_761596958/Marlen_Haushofer.html (15.11.2008)
 MSN Encarta

<http://de.wikipedia.org/wiki/Postapokalypse> (15.11.2008)
 Wikipedia

http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction (15.11.2008)
 Wikipedia

http://en.wikipedia.org/wiki/Dying_Earth_subgenre (18.11.2008)
 Wikipedia

<http://oe1.orf.at/inforadio/95793.html> (30.10.2008)
 Arnim-Ellissen, Hubert; *Ö1 Morgenjournal*

<http://weltderwunder.de.msn.com/mensch-und-natur-article.aspx?cp-documentid=9526576>
 (30.10.2008)
 Palu, Danielle: Was bleibt, wenn der Mensch geht. Welt der Wunder 09.09.2008

http://www.chroniknet.de/indx_de.0.html?year=1981 (20.10.2008)
 Chroniknet

<http://www.degenesis.de/phpBB2/viewtopic.php?t=337&highlight=menschlichkeit>
 (06.01.2009)
 Forum von Degeneration (Rollenspiel)

<http://www.die-arbeit-der-nacht.de/handsignierte-buecher-zu-gewinnen/> (4.11.2008)
 E-Book zu *Die Arbeit der Nacht*

http://www.feministische-sf.de/einzelne_romane/fsf_die-wand.html (15.11.2008)
 Feministische SF

http://www.focus.de/digital/diverses/google-maps-skuril_aid_97560.html (30.10.2008)
 Modifizierte Version von *Google Maps*

http://www.history.com/minisites/life_after_people (30.10.2008)
 History Channel

<http://www.introversion.co.uk/defcon/> (30.10.2008)
 Website des Simulationsspiels *Defcon*

<http://www.irosf.com/q/zine/article/10013> (17.11.2008)
 Internet Review of SF

http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/glavinic_arbeitdernacht/index.html (01.12.2008)
 Werndl, Kristina: Rezension zu *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic

<http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Valencak/> (10.11.2008)

Först, Herbert: Rezension zu Valencak, Hannelore: Das Fenster zum Sommer

<http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/cultural/mediengeschichten/baukasten03.php> (15.11.2008)

mediamanual.at – zum apokalyptischen Narrativ

<http://www.quietearth.us/forums/everything-post-apocalyptic-f5/i-just-finished-the-road-wow-t235.html> (30.10.2008)

Quiet Earth-Forum

<http://www.postapocalypse.de> (15.12.2008)

Wissenschaftliches Projekt zur fiktionalen Darstellung von Postapokalypse

http://www.presseportal.de/pm/55632/1163022/the_history_channel_germany_gmbh_co_kg/rss (30.10.2008)

Presstext der *The History Channel Germany GmbH & Co. KG*.

<http://www.worldwithoutus.com> (12.12.2008)

Weisman, Alan

Bildnachweis

Schossböck, Judith: 2008

Eingangszitate

Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 96

Zeh, Juli: Adler und Engel. München: btb Verlag 2003, S. 441 (Erstausgabe Frankfurt am Main 2001)

11. Anhänge

11.1. Zusammenfassung (Abstract)

Die vorliegende Arbeit behandelt das Motiv des letzten Menschen im Kontext postapokalyptischer Narrative. In einem ersten Schritt werden dabei medialen Inszenierungen rund um ein (post)apokalyptisches Zeitalter beleuchtet sowie der zeitliche Marker nach 1945 gesetzt. Ein diachroner Überblick hinterfragt Endzeitstimmung und Authentizitätssignale auf deren geschichtliche Relevanz. Das Motiv lässt sich in eine lange Tradition kulturwissenschaftlicher und philosophischer Diskurse einordnen, die den theoretischen Rahmen dieser Arbeit bilden und von denen die wichtigsten erläutert werden. Die Vorstellungen einer „kupierten Apokalypse“, die Einordnung unseres Zeitalters als postapokalyptisches und philosophische Konturen des Begriffes „letzter Mensch“ kommen dabei ebenso zur Sprache wie Theorien zur Dramatisierung und Re-Dramatisierung des Untergangs.

Auf dieser Basis steht der Versuch postapokalyptische Narrative zu beschreiben und Merkmale einer Textsorte, die gleichzeitig Tendenzen innerhalb der relevanten Genres darstellen, zu bündeln. Eine Abgrenzung dieser Genres, die sich als Überblick über mögliche Gattungszusammenhänge versteht, wird ebenfalls vorgenommen.

Nach einem literatursoziologischen Exkurs, der die Funktion der Szenarien vom Verschwinden der Menschheit für RezipientInnen behandelt, werden die Romane anhand deren struktureller und motivischer Merkmale genauer eingegrenzt. Mit den Kennzeichen Unbestimmtheit und Globalität wurden dabei Kategorien ausgewählt, die die vage Darstellung der Katastrophe und deren Unmittelbarkeit sowie Universalität auf mögliche Funktionen hinterfragen.

In der Textanalyse wird die Fruchtbarkeit des Themas für existentielle Fragestellungen und Identitätsaspekte behandelt. Die ausgesuchten Texte werden anhand eines Vergleichs der Motivkonstellationen Raum, Identität, Schreibpositionen und Auflösungsprozesse untersucht. Im Mittelpunkt stehen Romane der Neueren Deutschen Literatur, die das Motiv des letzten Menschen behandeln: Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963), Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton* (1976), *Dissipatio humani generis oder Die Einsamkeit* (ein 1990 in deutscher Übersetzung vorliegender Text des italienischen Autors Guido Morselli, der abgesehen von gelegentlichen Verweisen auf englischsprachige

Science Fiction, dem Jugendroman von Iva Procházková und dem 2006 erschienenen Roman *The Road* von Cormac McCarthy die Ausnahme von der Beschränkung auf deutsche Primärtexte bildet), Yorck Kronenbergs *Welt unter* (2002), Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) sowie der 2008 erschienene Roman *Der Tag, an dem die Sonne verschwand* von Jürgen Domian.

Dabei lassen sich deutliche Tendenzen aufspüren und der Topos des anfangs aufgeworfenen, spurlosen Verschwindens der Menschen setzt sich fort, wenn die ProtagonistInnen gegen den Verlust ihrer Identität anschreiben. Gegen Ende sind die Auflösung des Subjekts oder der Eingang in alternative Ordnungssysteme festzustellen, was durch den Übergang in eine Naturkulisse bzw. in andere Welten oder dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Illusion realisiert werden kann.

11.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Judith Schoßböck
Geburtsdatum und –ort	28. Jänner 1981; Braunau am Inn
E-Mail	judy37@gmx.net
Sprachkenntnisse	Deutsch, Englisch (fließend), Französisch und Niederländisch (Grundkenntnisse)

Ausbildung

2005 – 2006	Studium im Rahmen des Erasmus-Mobilitätsprogramms am King's College London
Ab 2002	Diplomstudium Deutsche Philologie und Deutsch als Fremdsprache, Universität Wien
Ab 2000	Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Deutsche Philologie, Universität Wien
1996 – 2000	Handelsakademie Braunau am Inn

Berufserfahrung, ehrenamtliche Tätigkeiten und Praktika

Ab 2007	Stv. Obfrau des Projekts Intermedialität Verein zur Förderung interdisziplinärer Forschung) und Organisation von Symposien; Vorträge, Workshops und Beiträge in Sammelbänden zu den Themen „Ästhetik des Horrors“ und „Queer Theory“
2007 – 2008	Texte und Übersetzungen für die Textwerkstatt, Langenlois
2003 – 2005	Tutorien am Institut für Germanistik der Universität Wien (Sprachwissenschaft)
Ab 2003	Mitarbeit in der Studienrichtungsvertretung Germanistik
Ab 2003	Mitarbeit im Institut für Jugendliteratur, Wien: Leseförderungsprojekte, Veranstaltungsorganisation, Abo- und Mitgliederbetreuung, Manuskriptservice
Laufend	Artikel für div. Zeitschriften und Rezensionstätigkeit
Praktika	PR-Praktikum OBI-Systemzentrale, Unterrichts- und Hospitationspraktika im Bereich Deutsch als Fremdsprache, Vorstudienlehrgang der Universität Wien