

LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN
FAKULTÄT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFTEN
INSTITUT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

**„Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“:
Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“,
Marlen Haushofers „Die Wand“,
Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“
und
ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade
im 20. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Gina Kaiser
aus München

München, September 2011

Hauptreferent: Prof. Dr. Sven Hanuschek

Koreferent: Prof. Dr. Annette Keck

Tag der mündlichen Prüfung: 01.02.2012

0	<u> EINLEITUNG</u>	4
0.1	HYPOTHESE	4
0.2	FORSCHUNGSÜBERBLICK	9
0.3	GATTUNG UND GENRE. ZUR METHODIK	15
1	<u> GESCHICHTE DER UTOPIE</u>	23
1.1	ZUM FORSCHUNGSSTAND. DIE UTOPIE	23
1.1.1	BEGRIFFSDEFINITION UND EINORDNUNG	23
1.1.2	DER BEGINN DER LITERARISCHEN UTOPIE	29
1.2	EINBLICKE IN DIE UTOPIEGESCHICHTE	36
1.2.1	DIE UTOPIE IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT	36
1.2.2	DAS ENDE DER KLASSISCHEN UTOPIE IM 19. JAHRHUNDERT	42
1.2.3	MARXISMUS, SOZIALISMUS UND KRITIK DER UTOPIE	45
1.3	WESENTLICHE ASPEKTE ZUM UTOPIEDISKURS	51
1.3.1	IDEOLOGISCHE UND ÄSTHETISCHE ASPEKTE	51
1.3.2	DAS UTOPISCHE SPIEL	54
2	<u> UTOPIE, ANTI-UTOPIE, DYSTOPIE UND ROBINSONADE. STRUKTURMERKMALE</u>	57
2.1	DIE LITERARISCHE UTOPIE ALS GATTUNG	57
2.2	RAUMUTOPIE, ZEITUTOPIE UND ERMÖGLICHUNGSUTOPIE	62
2.3	ZUM FORSCHUNGSSTAND. DIE ROBINSONADE	65
2.4	ZUM FORSCHUNGSSTAND. ANTI-UTOPIE UND DYSTOPIE	71
2.4.1	ZUKUNFT ALS UNTERGANG	71
2.4.2	ZUR DIFFERENZIERUNG. ANTI-UTOPIE UND DYSTOPIE	75
2.5	GENREABGRENZUNGEN UND GATTUNGSZUSAMMENHÄNGE	82
2.6	STRUKTUREN POSTAPOKALYPTISCHER SZENARIEN	86
3	<u> ZUM VERHÄLTNIS VON LITERATUR UND WELTUNTERGANG</u>	93
3.1	UTOPISCHER PESSIMISMUS UND THEODIZEE	93
3.2	DIE MODERNE APOKALYPTIK	95
3.3	CHILIASMUS UND WELTENDE IM 20. JAHRHUNDERT	98
3.4	DER PHILOSOPHISCHE DISKURS DER EINSAMKEIT	101
4	<u> ARNO SCHMIDT: SCHWARZE SPIEGEL</u>	104
4.1	ZUR PERSON UND ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS ARNO SCHMIDTS	106
4.2	SCHMIDTS „LÄNGERES GEDANKENSPIEL“ ALS STRUKTURBEGRIFF	109
4.3	ZUR FORM DES ROMANS	112
4.3.1	ZEIT	112
4.3.2	ERZÄHLSITUATION UND ERZÄHLPERSPEKTIVE	113
4.3.3	RAUMSEMANTIK/MOBILITÄT	115
4.4	„SCHWARZE SPIEGEL“ ALS IDYLLE ODER SCHRECKEN?	118
4.5	ROBINSONS RÜCKKEHR IM 20. JAHRHUNDERT	122
4.5.1	ISOLATION, ÜBERLEBEN UND BEWÄHRUNG	123
4.5.2	NATUR, ZIVILISATION UND KULTUR	129
4.5.3	DETAILREALISMUS, ‚CIRCUMSTANTIAL STYLE‘	139
4.5.4	DAS ICH IN DER EINSAMKEIT	140

4.5.5	RELIGION	145
4.5.6	FORTSCHRITT ALS NOTWENDIGKEIT	152
4.5.7	ÜBERLEBEN ALS STRAFE ODER ERLÖSUNG?	153
4.6	STRUKTURIERENDE FUNKTION DER POSTAPOKALYPSE	154
4.6.1	DARSTELLUNG DES LETZTEN ÜBERLEBENDEN	156
4.6.2	IDENTITÄT IM MENSCHENLEEREN RAUM	158
4.6.3	„... SO HELL UND LEER WAR DIE WELT“ – WAS IST MIT <i>LISA</i> ?	167
4.6.4	INTERTEXTUALITÄT ALS GESCHICHTSPROZESS	172
4.6.5	ASPEKTE DER LITERARISCHEN KATASTROPHENDARSTELLUNG	180
4.6.6	BEDEUTUNG DER MISANTHROPIE	186
4.7	GATTUNGSZUSAMMENHÄNGE	197
4.8	DAS ENDE ALS NEUER ANFANG?	203
5	<u>MARLEN HAUSHOFER: DIE WAND</u>	211
5.1	ZUR PERSON UND ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS MARLEN HAUSHOFERS	212
5.2	REZEPTION UND FORSCHUNGSSTAND	213
5.3	ZUR FORM DES ROMANS	217
5.3.1	ZEIT	217
5.3.2	ERZÄHLSITUATION UND ERZÄHLPERSPEKTIVE	219
5.3.3	RAUMSEMANTIK/MOBILITÄT	223
5.4	UTOPIE EINES WEIBLICHEN LEBENSKONZEPTE	227
5.5	DIE FRAU ALS WEIBLICHER ROBINSON	231
5.5.1	ISOLATION, ÜBERLEBEN UND BEWÄHRUNG	233
5.5.2	NATUR, ZIVILISATION UND KULTUR	236
5.5.3	DETAILREALISMUS, ‚CIRCUMSTANTIAL STYLE‘	241
5.5.4	DAS ICH IN DER EINSAMKEIT	241
5.5.5	RELIGION	247
5.5.6	FORTSCHRITT ALS NOTWENDIGKEIT	249
5.5.7	ÜBERLEBEN ALS STRAFE ODER ERLÖSUNG?	249
5.6	STRUKTURIERENDE FUNKTION DER POSTAPOKALYPSE	250
5.6.1	DARSTELLUNG DER FRAU ALS LETZTE ÜBERLEBENDE	250
5.6.2	IDENTITÄT IM MENSCHENLEEREN RAUM	252
5.6.3	<i>HOMO HOMINI LUPUS</i> – WARUM TÖTET SIE?	256
5.6.4	INTERTEXTUALITÄT	258
5.6.5	ASPEKTE DER LITERARISCHEN KATASTROPHENDARSTELLUNG	260
5.6.6	BEDEUTUNG DER MISANTHROPIE	263
5.7	GATTUNGSZUSAMMENHÄNGE	268
5.8	DAS ENDE ALS NEUER ANFANG?	270
6	<u>HERBERT ROSENDORFER: GROßES SOLO FÜR ANTON</u>	276
6.1	ZUR PERSON UND ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS HERBERT ROSENDORFERS	276
6.2	REZEPTION UND FORSCHUNGSSTAND	279
6.3	ERLOGENE WAHRHEITEN	281
6.4	ZUR FORM DES ROMANS	283
6.4.1	ZEIT	284
6.4.2	ERZÄHLSITUATION UND ERZÄHLPERSPEKTIVE	287
6.4.3	RAUMSEMANTIK/MOBILITÄT	289
6.5	DIE WELT DES ANTON L.	294
6.6	ANTON L. – SONDERLING ODER ROBINSON	299
6.6.1	ISOLATION, ÜBERLEBEN UND BEWÄHRUNG	300
6.6.2	NATUR, ZIVILISATION UND KULTUR	303
6.6.3	DETAILREALISMUS, ‚CIRCUMSTANTIAL STYLE‘	306

6.6.4	DAS ICH IN DER EINSAMKEIT	308
6.6.5	RELIGION	315
6.6.6	FORTSCHRITT ALS NOTWENDIGKEIT	318
6.6.7	ÜBERLEBEN ALS STRAFE ODER ERLÖSUNG?	319
6.7	STRUKTURIERENDE FUNKTION DER POSTAPOKALYPSE	320
6.7.1	DARSTELLUNG DES LETZTEN ÜBERLEBENDEN	321
6.7.2	IDENTITÄT IM MENSCHENLEEREN RAUM	328
6.7.3	ANTON L. BLEIBT ALLEINE – ODER DOCH NICHT?	332
6.7.4	INTERTEXTUALITÄT	333
6.7.5	ASPEKTE DER LITERARISCHEN KATASTROPHENDARSTELLUNG	336
6.7.6	BEDEUTUNG DER MISANTHROPIE	339
6.8	GATTUNGSZUSAMMENHÄNGE	343
6.9	DAS ENDE ALS NEUER ANFANG?	346
7	<u>VERGLEICHENDE SCHLUSSBETRACHTUNG</u>	351
7.1	DIE POSTAPOKALYPTISCHE ROBINSONADE ALS GENRE?	351
7.2	AUSBLICK	362
8	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	371
9	<u>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</u>	396
10	<u>VERZEICHNIS DER SIGLEN</u>	399

0 Einleitung

0.1 *Hypothese*

Um das Thema der vorliegenden Dissertation in seiner Ganzheit zu erfassen, muss zunächst der Begriff der Utopie näher betrachtet werden. „Utopie“ oder „utopisch“ – beides sind Termini, die wie selbstverständlich im Alltag gebraucht werden. Umso wichtiger erscheint eine adäquate Erklärung und Definition, denn spricht man von Utopie, so eröffnet man unwillkürlich einen interdisziplinären Dialog. Utopie existiert demnach als Chiffre für gesellschaftspolitische Systeme, die einen „Idealzustand“ anstreben, aber auch als literarische Kategorie, die die Beschreibung unrealistischer und grotesker Situationen ermöglicht und damit nicht nur einen positiven utopischen Spielraum eröffnet, sondern auch als Anti- oder Gegenutopie und damit als bedrohlich erscheinen kann. Die vorliegende Arbeit wendet sich dem breitgefächerten Weg des utopischen Denkens zu: Von seinen Anfängen über die Klassiker hin zu den geschichtsphilosophisch motivierten Utopiemodellen des 18. und 19. Jahrhunderts, um schließlich den Utopiediskurs im 20. Jahrhundert zu behandeln. Es liegt in der sachlichen Notwendigkeit dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit, dass dieser Weg nur exemplarisch beschränkt werden kann.

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass eine Einteilung gezwungenermaßen ein System herstellt, das schematisiert und dadurch sehr viele Fragen offen lassen muss, was wohl nicht nur für diese Untersuchung ein Problem darstellt. Die Untersuchung folgt damit folgendem Aufbau:

Im ersten Kapitel *Geschichte der Utopie* erfolgt eine Annäherung an den Utopiebegriff. Dieser findet aus interdisziplinärer Perspektive statt, um den verschiedenen Utopiebegriffen, die in Politologie, Geschichtswissenschaft, Soziologie, Philosophie und Theologie behandelt werden, gerecht zu werden. Die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung der Utopie und ihrer politischen, sozialen und praktischen Notwendigkeit soll allerdings nur peripher behandelt werden. Eine konsequente Trennung ist jedoch nicht möglich: Die Literatur kommt selbstverständlich immer wieder mit der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit in Berührung. Dennoch hat sich im 20. Jahrhundert die utopische Literatur so sehr von der Gattungstradition entfernt, oft Ergebnisse von theoretischen Überlegungen verarbeitet, auch andere Gattungstraditionen übernommen, dass eine reale Trennung der literarischen Gattung Utopie von der Utopie im politischen, soziologischen, philosophischen Sinn problematisch sein kann. Die nichtliterarischen Formen des utopischen Denkens müssen also gegebenenfalls als gedanklicher Hintergrund dienen.

Dieser Abgleich soll dabei klären, inwiefern religiöse, philosophische, politische Inhalte und Implikationen etc. nicht nur Themen, sondern auch Form und Struktur der literarischen Texte determinieren. In diesem Kontext finden außerdem wesentliche Aspekte zum Utopiediskurs Erwähnung, die als strukturelle Besonderheiten der Gattung gesehen werden müssen, so z.B. das utopische Spiel.

Es kann nicht geleugnet werden, dass das Utopie-Thema sehr umfassend und universal angegangen werden kann. In der vorliegenden Arbeit soll aber eine Konzentration auf literaturwissenschaftliche Aspekte erfolgen. Es soll gefragt werden, auf welche Weise utopische Vorstellungen einer anderen Welt etwa in Romanfiktionen umgesetzt werden. Diese Schwerpunktsetzung ist bei diesem Thema unvermeidlich und bedeutet nicht, dass der interdisziplinäre Diskurs mit der Ideengeschichte oder der Sozialgeschichte vermieden werden soll. Grenzüberschreitungen sind beim Thema Utopie unvermeidlich und für das Verständnis bedeutend.

Ein ausführlicher Vergleich von theoretischen und literarischen Inhalten und Strukturen auf allgemeiner Ebene geht also der konkreten Textanalyse voraus. Dabei dient diese deskriptive Darstellung als Grundlage für das weitergehende Verständnis, denn das Eingangskapitel soll zur Annäherung an den Begriff der „Utopie“ dienen und damit das Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ vorbereiten.

Im zweiten Kapitel erfolgt eine Begriffsdefinition der literarischen Utopie, der Robinsonade, der Anti-Utopie und der Dystopie auf Basis des aktuellen Forschungsstandes. Außerdem werden signifikante Strukturmerkmale der jeweiligen Gattungen herausgearbeitet. Anschließend wird versucht, aus den heutigen Utopiekonzeptionen eine Arbeitsdefinition zu wählen, die aber weder als einzig richtig noch als einzig mögliche begriffen werden kann.

Die vorliegende Studie wird sich dabei auf das Problem der Utopiekrise im 20. Jahrhundert konzentrieren und auf das Phänomen der literarischen Utopie beschränken. Die Utopie in der Literatur des 20. Jahrhunderts wird als Effekt einer kontinuierlichen Wandlung des utopischen Denkens gesehen. Auf manche Stationen dieser Entwicklung wird stichwortartig eingegangen, um die letzte Utopiewandlung nicht als plötzlichen Bruch darzustellen, sondern als eine Konsequenz der sich lange anbahnenden Entwicklungen. Ob die Zäsur des Jahres 1945 in der Geschichte des utopischen Denkens richtig ist, ist fraglich. Einerseits findet man zwar keinen besseren oder anschaulicheren Schnitt in der

deutschen und europäischen Kultur, andererseits scheint sich die Utopiekrise lange vor dem Zweiten, sogar schon vor dem Ersten Weltkrieg angebahnt zu haben. Die Utopieskepsis ist übrigens eine Erscheinung, die die Utopie schon immer begleitete, die lediglich in den letzten Jahren zunimmt und zum Zeichen der Zeit wird.

In diesem Kontext sollen auch kulturwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Positionen zur (Post-)Apokalypse und dem Phänomen „Letzter Mensch“ erläutert werden. Hier zeigen sich wichtige strukturelle Merkmale: Zum Einen ist die Darstellung der Katastrophe und deren Auslöser oftmals unklar bzw. nicht konkretisiert, diese dafür aber (oft unmittelbar) schon eingetreten. Zum Anderen soll das Phänomen des „letzten Menschen“ in einem postapokalyptischen, subjektleeren Raum untersucht werden. Die Handlung ist notwendigerweise auf einen Protagonisten beschränkt, was die Katastrophe zu einem globalen Ereignis macht und die Entwicklung des *Ich* in den Mittelpunkt stellt. Konnotationen, die für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind, sind das Leiden des Individuums an der Wirklichkeit, die Besinnung auf das menschliche Vermögen des Denkens und Reflektierens sowie die Manifestation einer Gegenwelt zur empirischen Realität.¹

Die vorliegende Untersuchung widmet sich im Kern dem Gedankenexperiment einer globalen Katastrophe, die einerseits zwar denkmöglich, aber notwendigerweise (noch) nicht realisiert ist. Der Gegenstandsbereich ist somit einer, der nicht authentisch und nicht realitätsabbildend sein kann. Es stellt sich deshalb die Frage, wie und in welchen Diskursen das Denken über einen dezidiert nicht empirischen Sachverhalt ausgedrückt und veräußert wird. Es drängen sich spezifische Fragestellungen auf: Welche Weltentwürfe werden propagiert? Welche Problemkonstellationen werden aufgebaut? Welche Lösungen angeboten, welche Bewältigungsstrategien und Sinngebungsmodelle werden entworfen? Worin unterscheiden sich diese Zukunftsentwürfe von der jeweiligen Gegenwart, was sind die impliziten Grundannahmen der jeweiligen „Jetztzeit“?²

Die Stimmung, die in den behandelten Texten erzeugt wird, variiert, nimmt zynische, pessimistisch-realistische oder groteske Formen an, die durch entsprechende Bilder erzeugt werden. Das Groteske in der Gegenwartsliteratur

¹ Vgl. Michael Madel, „Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Thomas Bernhards Roman *Frost*, Arno Schmidts Erzählung *Aus dem Leben eines Fauns* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*“, in: „Europäische Hochschulschriften“: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1190, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990, 1f.

² Vgl. Hans Krahl, „Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990“, Ludwig, Kiel 2004, 7f.

erscheint dabei als wichtige Komponente der Werke, die sich mit der Zukunft als Untergang der Menschheit beschäftigen. Damit geht die zunehmende Rolle des Humors einher.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage nach Traditionslinien und vorherrschenden Diskursen. Wie lässt sich die „Freude am Untergang“ verstehen und beschreiben und welche Funktion kann postapokalyptischen Räumen zugeschrieben werden? Zentral ist außerdem die Frage, die beide Hauptteile der Arbeit verknüpft: Wie ist die Utopietradition mit der postapokalyptischen Katastrophenerzählung zu verbinden? Das Zunehmen des Utopie- und Hoffnungsverlusts in der Nachkriegsliteratur soll anschaulich gemacht und die Vorzeichen dieses Verlustes in der Literatur des 20. Jahrhunderts markiert werden.

Das dritte Kapitel behandelt die Darstellung und Verhandlung von Weltuntergängen in der Literatur und in der Realität. Dabei steht die postapokalyptische bzw. postatomare Situation im Vordergrund. Es geht sowohl um Katastrophen, die im Zeitalter der technischen Möglichkeiten vom Menschen selbst zu verantworten sind und die denkmöglich sind, als auch um z.T. mystisch-transzendente Katastrophenursachen. Ebenfalls von Bedeutung ist die thematische Verlagerung der Utopie vom Staatsentwurf auf den Untergang der Menschheit. Dieser erhält außerdem eine neue Qualität nach dem Zweiten Weltkrieg, handelt es sich doch um eine Apokalypse ohne Hoffnung, um ein scheinbar endgültiges Ende.

Im Hauptteil erfolgt eine detaillierte Analyse der Romane von Arno Schmidt: *Schwarze Spiegel* (1951), von Marlen Haushofer: *Die Wand* (1963) und von Herbert Rosendorfer: *Großes Solo für Anton* (1976). Unter der Prämisse, dass es sich bei den vorgestellten Werken um Konzepte der „postapokalyptischen Robinsonade“ handelt, soll eine Einordnung der Prosa in das theoretische Feld der Utopieforschung erfolgen. Damit verknüpft sich wiederum die Fragestellung, inwieweit eine solche Einordnung in der Sekundärliteratur bereits vorgeschlagen wurde und auf welche Weise dies geschah (vgl. 0.2 Forschungsüberblick). Auf weitere Erzählungen der Autoren wird in der Einführung zu den Erzähltexten oder in Anmerkungen Bezug genommen. Die für die Untersuchung nötige Selektion aus dem Gesamtkorpus der Erzählungen erfolgte nach zwei Kriterien: Der jeweils ausgewählte Text sollte einerseits möglichst repräsentativ für eine bestimmte

Textgruppe innerhalb der Erzählungen sein und andererseits relevant in Bezug auf das Thema der Dissertation.

Die Analyse der drei genannten Romane soll darüber hinaus zeigen, dass die grundlegenden Inhalte der Texte und die Intention der Autoren unter dem Deckmantel der literarischen Utopie anzusiedeln sind. Durch die Gegenüberstellung der drei Romane sollen Aufschlüsse darüber gewonnen werden, ob von einem Genre als „postapokalyptischer Robinsonade“ gesprochen werden kann. Welchem Denken die Werke zuzuordnen sind, d.h. inwiefern sie utopische, anti-utopische und dystopische Elemente oder Merkmale der Robinsonade aufweisen, gilt es schließlich in der weiteren Untersuchung herauszufinden.

Der Analyseteil der drei Romane ist dabei jeweils analog aufgebaut, um einen späteren Vergleich der Werke zu erleichtern:

Zuerst soll eine Inhaltsangabe den jeweiligen Roman kurz beschreiben. Dieser folgt eine Darstellung des Autors, um potentielle autobiographische Einflüsse zu bewerten, die die Fokussierung auf dieses spezielle Thema begründen können. Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass autobiographische Aspekte bei der Interpretation eines literarischen Werks nur „mit Vorsicht“ herangezogen werden sollen, da sie lediglich einen sehr spekulativen (Kausal-) Zusammenhang begründen können. Aus diesem Grund möchte die vorgestellte Arbeit darauf verzichten, diese Einflüsse explizit in die Argumentation aufzunehmen; sie sollen jedoch Erwähnung finden, um eine Komplementierung des Gesamteindrucks zu ermöglichen. Es erfolgt deshalb eine selektive Auswahl der besonders relevanten Aspekte der jeweiligen Autobiographie des Autors und der jeweiligen Werkrezeption.

Im Anschluss daran sollen die dramaturgisch bedeutenden Kategorien „Zeit“, „Erzählperspektive“ und „Raumsemantik/Mobilität“ erarbeitet werden, da sich aus diesen oftmals strukturelle Zusammenhänge zur Gattungskonzeption ableiten lassen.

Diese werden wiederum im folgenden Verlauf der Dissertation systematisch erarbeitet, beginnend mit der Frage danach, ob sich utopische, anti-utopische und dystopische Elemente in den Texten wiederfinden.

Die Analyse der Robinsonadenmerkmale nimmt dann einen Großteil des Kapitels ein, wird doch die traditionelle Robinsonade nicht nur als Namensgeber, sondern auch als wichtige strukturelle Leitlinie erachtet.

Anschließend erfolgt die Auswertung der Romane hinsichtlich der u.a. von Hans Kraß³ erarbeiteten strukturellen Merkmale zur Funktion der Postapokalypse.

Die sich daraus ergebenden Gattungszusammenhänge sollen ebenso wie die Frage danach, ob die Texte einen neuen Anfang und damit Sinn offerieren, thematisiert werden und das Analysekapitel abschließen.

Im letzten Kapitel sollen dann Parallelen und Differenzen der ausgewählten Romane, die sich in der Untersuchung gezeigt haben, gegenübergestellt werden. Mögliche Überschneidungen werden als Indiz für ein Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ gewertet. Doch auch potentielle Unterschiede bedeuten nicht, dass ein solches Konzept nicht konstituiert werden kann, sondern deuten vielmehr auf einen großen Modifikationsrahmen hin, den dieses Genre einzufordern scheint.

Darüber hinaus soll ein kurzer Ausblick Klarheit darüber schaffen, ob sich das Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ verallgemeinern lässt: d.h. um die herausgearbeiteten Strukturmerkmale nachzuweisen, sollen Romane des späten 20. und des 21. Jahrhunderts stichprobenartig betrachtet werden. Der Ausblick kann jedoch keine in die Tiefe gehende Analyse erbringen und soll vielmehr auf Werke verweisen, die auf das hier dargestellte Konzept untersucht werden könnten. Denn Eines ist offensichtlich: Dass das Thema eines einzelnen Überlebenden nach einer wie auch immer gearteten Katastrophe immer wieder Anklang in Literatur und auch Film findet.

0.2 Forschungsüberblick

Eine präzise Methoden- und Begriffsdefinition zum Phänomen der *Utopie* und deren Ablegern ist dem heutigen Stand der Forschung nicht zu entnehmen. Die Meinungen und Konzepte differieren, auch sind nur schwer begriffliche Tendenzen zu erkennen. So konstatiert auch Wolfgang Biesterfeld in seiner Studie „Die literarische Utopie“, dass Schwierigkeiten beim Definieren der literarischen Utopie nicht neu seien.⁴

Die vorliegende Arbeit stellt ein Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ dar – mit dem Wunsch, strukturelle und methodische Beschreibungskategorien zu diesem utopischen Genre herauszukristallisieren. Aufbauend auf dem derzeitigen Forschungsstand wird ein strukturelles Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ angestrebt, das sich nicht als normativ versteht, sondern als offen, vor allem auch um bisherige Ansätze zu integrieren.

³ Vgl. Hans Kraß, a. a. O.

⁴ Vgl. Wolfgang Biesterfeld, „Die literarische Utopie“, J. B. Metzler, Stuttgart 1982, 8.

Als ein weiteres Ziel ist die Dokumentierung und Erforschung aller Quellen zu betrachten. Es wird sich im Verlauf der Arbeit zeigen, ob diese These bzw. dieses Konzept auf Grundlage der drei deutschsprachigen Romane von Arno Schmidt (*Schwarze Spiegel* [1951]), Marlen Haushofer (*Die Wand* [1963]) und Herbert Rosendorfer (*Großes Solo für Anton* [1976]) konstituiert werden kann. Dabei ist noch anzumerken, dass in der bisherigen Forschung keine vergleichbare Studie zu deutschsprachigen Werken aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu finden ist.⁵ Zwar geht es nicht um den Nachweis einer historisch-linearen Entwicklung, dennoch werden die Werke in der Chronologie ihrer Entstehungs- und Veröffentlichungszeit behandelt. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf thematischen Gesichtspunkten, die die Anordnung der Texte bestimmen. So steht Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* am Anfang, weil an ihm die Spannweite der Thematik umfassender expliziert werden kann als an den anderen beiden Texten.

Unter gattungsgeschichtlichen Aspekten nähert sich nur Joanna Jabłkowska in ihrem Aufsatz „Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt“⁶ der vorliegenden Fragestellung. Jabłkowska richtet ihr Hauptaugenmerk auf die Unterscheidung der modernen Robinsonade von der klassischen Robinsonade. Sie versucht, die wichtigsten Kategorien der alten Robinsonaden mit ihren Entsprechungen in der Gegenwartsliteratur zu vergleichen und so die Frage nach der Fortsetzung der Gattung zu beantworten (z.B. in den Kategorien „Alte Welt“, „Arbeit“ oder „Religion“). Dabei fragt sie in erster Linie danach, ob die Abgeschiedenheit von der Zivilisation zur Herausbildung neuer Werte führt, die dem Leben einen Inhalt geben, und ob diese zur Überprüfung der alten Verhaltensnormen beitragen könnten. Als weitere Kategorie führt sie die Betrachtung der Tradition der grotesken Literatur

⁵ So untersucht z.B. Richard Saage die Utopie in erster Linie aus historischer und politischer Perspektive. Seine Analyse der literarischen Utopie fängt bei Morus an und endet im 20. Jahrhundert: Saage thematisiert die utopische Moderne und die postmateriellen Utopien. Als exemplarische Werke werden Huxleys, Orwells und Samjatin's Gattungsprototypen analysiert. Saage rekurriert wie die meisten Autoren nicht auf deutschsprachige Werke dieser bzw. einer ähnlichen Tradition (Vgl. Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, in: „Herausforderungen. Historisch-politische Analysen“, Bd. 11, Wolfgang Schmale (Hg.), Verlag Dr. Dieter Winkler, Bochum 2000.).

⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt“, in: „Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945“, Wolfgang Braungart (Hg.), Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M. 1989, 33- 45. Im Folgenden zitiert als: Joanna Jabłkowska, „Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung?“.

ein. Zentral ist außerdem die Frage, ob die Werke von Schmidt und Haushofer dem Rezipienten ein Sinnangebot bzw. die Hoffnung auf einen neuen Sinn eröffnen.⁷ Jabłkowska konstatiert abschließend, dass die heutigen Geschichten über die Einsamen nicht als Robinsonaden bezeichnet werden könnten, da Hoffnung im Blochschen Sinne aus dieser Literatur verschwunden sei.⁸ Sie berücksichtigt dabei allerdings nicht, dass gerade in diesem Sinne von einer Weiterentwicklung der Gattung gesprochen werden kann. Die moderne „postapokalyptische Robinsonade“ möchte eben nicht ihre Werte einer Nachwelt offenbaren, sondern vermittelt ein anderes Sinnangebot, das es zu untersuchen gilt.

Genannt sei noch eine weitere Untersuchung der Autorin, in der sie Schmidts *Schwarze Spiegel* als „groteske Anti-Utopie“ oder „apokalyptische Utopie“⁹ bezeichnet – wobei in diesem Text nicht die Definition des Genres bzw. der Gattungsaspekte im Fokus steht.

Hiltrud Gnüg hingegen behandelt in dem Kapitel „Die Warnutopien der fünfziger und sechziger Jahre: Was nach einem Atomkrieg bleibt“ (in: „Utopie und utopischer Roman“)¹⁰ die gattungsgeschichtlichen Aspekte nur oberflächlich. Gnüg bezeichnet *Schwarze Spiegel* und *Die Wand* als „Warnutopie[n]“.¹¹ Vor allem Schmidts Roman trägt ihrer Meinung nach stark idyllische Züge. Gnüg nennt den Protagonisten einen „Misanthrop“¹², wobei leider nicht weiter ausgeführt wird, worauf sich diese Charakterisierung zurückführen lässt. Ihre Interpretation sieht in den *Schwarzen Spiegeln* eine Verharmlosung, ein Gedankenspiel des Autors, um seinen Helden eine individuelle Utopie eines einfachen Lebens in einer abgeschiedenen Landschaft ausleben zu lassen. Der Vergleich mit *Robinson* – ohne dass die Autorin dabei auf weitere Gattungsaspekte eingeht – fällt aber auch bei ihr auf.¹³

⁷ Vgl. ebd., 33- 45.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Die Tradition von Schauerliteratur in den apokalyptischen Visionen der Nachkriegszeit“, in: „Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts“, Hans Esselborn (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, 107-117, hier: 107.

¹⁰ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, Reclam, Stuttgart 1999, 208-228. Im Folgenden zitiert als: Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“.

¹¹ Vgl. Gerhard P. Knapp, „Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's ‚Die Wand‘. A Female Utopia of the 1960s and Beyond“, in: „1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten“, [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39], Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (Hg.), Amsterdam-Atlanta 1995, 281-305, hier: 287: „Haushofer, like many other authors of her generation, warns her reader of the global catastrophe, which might happen any day.“

¹² Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 208.

¹³ Vgl. ebd., 208, 212.

Haushofers Roman setzt Gnüg wiederum in Beziehung zur dystopischen Literatur der 50er Jahre. Auch zieht sie den Vergleich zu *Robinson* und dessen Leben auf einer einsamen Insel, wobei sie den Roman weniger als Dystopie, sondern als moderne Robinsonade – in stark misanthropischer Perspektive – einordnet.¹⁴ Gnüg bezeichnet *Die Wand* aber auch als feministisch geprägte Gegenutopie und als utopischen Entwurf freundschaftlichen Zusammenlebens – in einer agrarisch gestalteten Naturwelt.¹⁵ Eine konkrete Definition der genannten Gattungsschemata vermisst man aber auch in ihrer Darstellung.

Boy Hinrichs kommt in seiner Dissertation, die sich vor allem mit dem Sujet der utopischen Prosa und Schmidts „Theorie des Längeren Gedankenspiels“ auseinandersetzt, zu dem Schluss, dass der Roman *Schwarze Spiegel* in Abgrenzung von der Robinsonade als utopische Prosa verstanden werden müsse.¹⁶ Kernpunkt der utopischen Prosa ist Hinrichs zufolge die Struktur der subjektiven Realität, die im Roman dargestellt werde, und in der sich die bereits im Titel angedeutete aufklärende Intention konkretisiere.¹⁷ Dabei kristallisiert Hinrichs Merkmale der dargestellten Welt heraus (Alleinsein des Protagonisten; Dasein in einer menschenleeren Welt; Bereitschaft zur Waffengewalt gegen a priori feindlich eingestufte andere Menschen; das Sich-Einrichten in dieser Welt; Rückgriff auf Urformen des Überlebens), die der Robinsonade zugewiesen werden können, der utopischen Formtradition jedoch entgegen stehen.¹⁸ Hinrichs konstatiert wie die meisten anderen Autoren¹⁹ auch, dass der Text

¹⁴ Vgl. ebd., 222f.

¹⁵ Vgl. ebd., 223f.

¹⁶ Vgl. Boy Hinrichs, „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‘“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986, 218.

¹⁷ Vgl. ebd.: Im Titel des Romans *Schwarze Spiegel* wird, so Hinrichs, bereits die Intention des Textes deutlich, nämlich dem Leser seine Situation vor Augen zu führen. *Schwarze Spiegel* spiele auf Wielands *Der goldene Spiegel* an und drücke zugleich die Distanz zu diesem aus. Beide Texte verfolgen den Anspruch, „Spiegel“ aufzustellen, um dem Hineinschauenden eine Anschauung seiner selbst und seiner Situation zu geben.

¹⁸ Vgl. ebd., 219.

¹⁹ Vgl. Horst Thomé, „Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1981, 138: „Die Trilogie ‚Nobodaddy’s Kinder‘ variiert in den verschiedensten Formen das Schema der Robinsonade. Zugleich ist Arno Schmidts Bewunderung für Schnabel bekannt. Ebd., 142: „Auch in ‚Brand’s Haide‘ und ‚Schwarze Spiegel‘ findet sich das Schema der Robinsonade. Allerdings tritt hier das Moment des ‚Asyls‘ hinter der anthropologischen Konstante ‚Aufbau nach dem Zusammenbruch‘ zurück. Hinter Schnabel tritt Defoe stärker hervor. So vergleicht sich der Erzähler auch in ‚Schwarze Spiegel‘ mit Robinson. Im Gegensatz zu ihm entfällt das Eingesperrtsein auf der Insel.“ Vgl. auch Klaus Podak, „Arno Schmidt: Weltanschauung und Sprache“, in: „Arno Schmidt“, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Nr. 20, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Verlag Dr. Rudolf Georgi, Aachen 1968, 20-25, hier: 24. Podak bezeichnet – ohne weitergehende gattungsästhetische Analyse – den Protagonisten aus *Schwarze Spiegel* als „letzte[n] Robinson“.

„[e]ntsprechend [...] zumeist wie selbstverständlich als ‚Robinsonade‘ klassifiziert [werde].“²⁰

Irmgard Roebing²¹ nähert sich Haushofers Werk mit der spezifischen Fragestellung, ob es sich bei dem Roman um eine ‚weibliche‘ Robinsonade handele. Um zu entscheiden, ob und inwiefern Haushofers *Wand* eine weibliche Neuformulierung des Grundmusters darstellt und wieweit diese Neuformulierung mit historischen Bedürfnissen zusammenhängt, schlägt auch Roebing vor, das Gattungsparadigma, d.h. Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, zu rekapitulieren. Sie spannt den Bogen allerdings weiter und bezieht auch weibliche Robinsonaden des 18. Jahrhunderts (z.B. Sophie von La Roches *Erscheinungen am See Oneida*) in ihre Betrachtung mit ein. Demzufolge sieht sie in Haushofers Roman zwei männliche Gattungen verbunden: die Robinsonade und die Untergangspanthasie. Im Hauptteil untersucht Roebing den geschlechtsspezifischen Umgang mit der Gattung Robinsonade, indem sie bestimmte Aspekte aus Haushofers *Wand* mit entsprechenden Elementen aus Schmidts *Schwarze Spiegel* vergleicht.²² Roebing betrachtet die Robinsonade als literarische Initiationsphantasie; ihre tendenziell psychoanalytische Interpretation beider Texte weist auf die Diskrepanzen beider Robinsongeschichten hin (die sie in der unterschiedlichen Struktur der weiblichen und männlichen Gattung vermutet), beantwortet allerdings nicht die Frage danach, ob von ein und demselben Genre gesprochen werden kann.

Auch Sigrid Schmid-Bortenschlager bringt Haushofers *Wand* mit Schmidts *Schwarzen Spiegeln* in Verbindung.²³ Die thematische Nähe beider Romane wird abermals betont, doch stellt Schmid-Bortenschlagers Aufsatz nur eine knappe Interpretation der Romane dar, verweist jedoch nicht auf gattungsgeschichtliche Überlegungen.

Wilhelm Berentelgs Aufsatz „Der weibliche und der männliche Robinson. ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer und Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘ im

²⁰ Boy Hinrichs, a. a. O., 220.

²¹ Vgl. Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, in: „Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis“, 20. Jahrgang, Albert Bremerich-Vos u.a. (Hg.), 1989, 48-58. Im Folgenden zitiert als: Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“.

²² Vgl. ebd., 54f.

²³ Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, „Apokalyptische Visionen in der deutschsprachigen Literatur“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszotnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 79-89, hier: 81f.

Vergleich²⁴ verweist ein weiteres Mal auf die Untersuchung beider Werke aus einem bestimmten Blickwinkel. Wie im Titel bereits angedeutet, versucht Berentelg in seiner kurzen Studie die Betrachtung auf die weibliche und männliche Robinsonfigur zu lenken. Dabei bezeichnet auch dieser Autor die Texte als „zwei moderne Variationen des Genres“²⁵. Infolgedessen überrascht es nicht, wenn man hier auf den Vergleich beider Romane mit Defoes Werk stößt oder die misanthropischen Tendenzen der Protagonisten Erwähnung finden – doch folgt in beiden Fällen keine dezidierte Erklärung, worauf sich diese Aussagen konkret stützen lassen. Berentelgs Studie führt schließlich ein neues Kriterium ein, das in seiner Untersuchung maßgeblich von Bedeutung ist: die „typisch männliche bzw. typisch weibliche Realisierung des Robinson-Modells“²⁶. Obwohl sich aus diesem Kriterium interessante Schlüsse für beide Romane ziehen lassen, muss jedoch festgestellt werden, dass eine geschlechterdifferenzierende Betrachtung im ersten Schritt keine Antwort auf die gattungstheoretische Fragestellung dieser Dissertation liefern kann.

Vielmehr wird die Klärung der Frage, ob von einem Genre gesprochen werden kann, als Grundvoraussetzung betrachtet, auf deren Basis eine tiefere Analyse, z.B. der Geschlechterdifferenz, aufbauen kann.

Herbert Rosendorfers Œuvre ist bei weitem noch nicht so stark rezipiert worden wie die Werke von Schmidt und Haushofer. Doch wurde auch Rosendorfers Roman *Großes Solo für Anton* bereits im Hinblick auf die Romanheldengestaltung des letzten Menschen sowie den Untergang der Menschheit untersucht. Wolfgang Schröder beschäftigt sich mit dieser Fragestellung in seinem Aufsatz „Unsterne, Glückswechsel. Zur literarischen Aneignung von Desastern und Katastrophen bei Herbert Rosendorfer, Gunter Gerlach, Ingomar von Kieseritzky und Stefan Blessin“²⁷. Auch hier fällt der Vergleich mit Haushofers *Wand* und mit der Robinsongeschichte auf. Letztlich liefert Schröder aber nur einen knappen Interpretationsversuch des Romans. Eine Genrebestimmung des Romans erfolgt nicht.

²⁴ Wilhelm Berentelg, „Der weibliche und der männliche Robinson“. „Die Wand“ von Marlen Haushofer und Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“ im Vergleich“, in: „Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung“, 1/1998 „Unterrichtsgespräche zwischen Gesprächsforschung, Fachdidaktik und Unterrichtspraxis“, Michael Becker-Mrotzek, Uta Quasthoff (Hg.), 83-93.

²⁵ Ebd., 83.

²⁶ Ebd., 87.

²⁷ Vgl. Wolfgang Schröder, „Unsterne, Glückswechsel. Zur literarischen Aneignung von Desastern und Katastrophen bei Herbert Rosendorfer, Gunter Gerlach, Ingomar von Kieseritzky und Stefan Blessin“, in: „Literatur für Leser“, 90/1, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990, 233-241.

Françoise Sopa versucht in ihrer Magisterschrift „Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Grotoske“²⁸ das erzählerische Werk Rosendorfers unter den Aspekten der Utopie und der Grotoske zu analysieren. Ihre Ergebnisse sind dabei durchaus richtungsweisend, doch erfährt *Großes Solo für Anton* aufgrund der Vielzahl der Texte, die Sopa untersucht, nur begrenzte Aufmerksamkeit. Auch in dieser Studie fällt die Zuordnung des Romans sowohl zur Gattung der Utopie als auch zur Robinsonade auf, man vermisst jedoch eine eindeutige gattungsgeschichtliche Zuordnung. Darüber hinaus stammt die Arbeit aus dem Jahre 1980; es kann entsprechend kein aktueller Forschungsüberblick gewonnen werden. Besonders auffallend ist außerdem Sophas Festhalten an der These, dass die Welt des *Anton L.* Auswuchs einer Geisteskrankheit und eine Wahnvorstellung des Protagonisten sei. Dies erscheint zwar durchaus möglich, doch darin erschöpft sich sicherlich nicht der Interpretationsspielraum.

Bruno Weder bezieht in seiner Untersuchung „Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk“²⁹ zwar auch das *Große Solo für Anton* ein, er thematisiert aber vor allem Einzelaspekte wie die Romanheldengestaltung. Die Frage nach einer gattungsgeschichtlichen Kategorisierung des Romans wird nicht behandelt. Auffallend ist, dass man in der Forschung immer wieder auf die Romane von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer stößt, wenn das Phänomen des letzten Überlebenden nach einer wie auch immer gearteten Katastrophe thematisiert wird. Dies bestärkt die bereits angeführte Argumentation hinsichtlich der Auswahl der behandelten Romane (vgl. Kap. 0 Einleitung).

Dass die Dissertation einen weitestgehend neuen Interpretationsversuch des literarischen Utopie-Phänomens – in Form der „postapokalyptischen Robinsonade“ – sowie der Genrekonstitution im 20. Jahrhundert zu liefern versucht, scheint dadurch deutlich zu werden. Darüber hinaus möchte die Arbeit gerade in dem fast unmöglichen Definitionsversuch dieser literarischen Kategorie ein signifikantes Merkmal der Gattungstradition annehmen.

0.3 Gattung und Genre. Zur Methodik

Der Fokus der Analyse liegt sowohl auf einer genretheoretischen wie genrehistorischen Interpretation. Um für die Argumentation hinreichende

²⁸ Françoise Sopa, „Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Grotoske“, Ulrich Müller u.a. (Hg.), [=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 75], Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1980. Bei Françoise Sopa handelt es sich um die später zitierte Autorin Françoise Saint-Onge.

²⁹ Bruno Weder, „Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk“, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1978.

terminologische Klarheit zu gewinnen, soll die Debatte um die Begriffe „Gattung“ und „Genre“ aufgearbeitet werden.

Denn obwohl der Begriff der „Gattung“ als literaturwissenschaftlicher Grundbegriff gelten kann, ist es selbst dem Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft nicht möglich, eine Definition zu formulieren, sondern nur die divergierenden Strömungen der Forschung zusammenzufassen. So kommen nicht weniger als sechs Dimensionen des Gattungsbegriffs zusammen, angefangen beim Sammelbegriff für die Trias von Epik, Lyrik und Drama, über die von Johann Wolfgang von Goethe beschriebenen „Naturformen“, die Schreibweisen als Repertoire transhistorischer Invarianten (z.B. das Narrative, das Dramatische etc.), die als ge- und bewusste Normen die Produktion und Rezeption von Texten bestimmenden „historischen Textgruppen“, die Untergruppen von typologischen und/oder historischen Spezifizierungen (wie Briefroman oder Bürgerliches Trauerspiel) bis hin zu den festen metrisch bestimmten Formen (wie das Sonett oder die Sestine).³⁰

Es gibt also in der Gattungstheorie eine auffällige Vielfalt der Definitionen und immer wieder den Versuch, den Begriff der „Gattung“ oder des „Genres“ neu zu erklären, teils in Anlehnung, teils in scharfer Opposition zur bisherigen Forschung. Es ist fast unmöglich, sich an dieser Stelle dem alten gattungstheoretischen ‚Universalienstreit‘ zu entziehen. Dabei wird die Frage nach dem ontologischen Status von Gattungen gestellt: „Soll man versuchen, die einzelnen Gattungen rein ‚nominal‘ als einen möglichst praktikablen wissenschaftlichen Ordnungsbegriff zu *definieren* oder sie als eine ‚reale‘ historische Begebenheit zu *beschreiben*?“³¹, so Harald Fricke in seiner Studie „Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur“.

Ohne diesen Diskurs an dieser Stelle in seiner ganzen Komplexität rekapitulieren zu können, bleibt festzuhalten: Genres sind nicht als Ur- oder Naturformen zu verstehen. Ihre Ausprägung ist historisch bedingt und von spezifischen kulturellen Kontexten abhängig, die jeweils rekonstruiert werden müssen, um einen Text in seinem zeitgenössischen Genrehorizont analysieren zu können. Überdies sind Genres nicht „rein“ anzutreffen. Jeder Text verhandelt unterschiedliche Genrekonventionen, schreibt sich in verschiedene Genres ein und ist daher als eine Genrehybride in den Blick zu nehmen. Die Zuordnung zu

³⁰ Vgl. Klaus W. Hempfer, „Gattung“, in: „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“, Bd. I, Klaus Weimar (Hg.), Walter de Gruyter, Berlin – New York 1997, 651-655, hier 651.

³¹ Harald Fricke, „Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur“, Verlag C. H. Beck, München 1981, 132.

nur einem bestimmten Genre stellt insofern das Ergebnis einer den Text in seiner Komplexität reduzierenden Lektüre dar.³²

Insofern erscheint mir ein wesentlicher Aspekt in der Gattungsthematik zutreffend, nämlich dass Genres nicht als statische Kategorien zu verstehen sind, sondern dass sich in neuen literarischen Werken der dynamische Charakter der Genres zeigt.³³

Darüber hinaus überzeugen zwei Ansätze in der Forschung, die eine Differenzierung von Gattung und Genre verfolgen. Genre ist dabei vielmehr als Sonderform zu verstehen, die dem Roman als Gesamtgattung untergestellt ist. Insofern kann mit diesem Kriterium ein gangbarer Weg eingerichtet werden, weil es m.E. folgerichtig eine terminologische Differenzierung zwischen den Termini Gattung und Genre darlegt. Insofern ist Manfred Engels und Harald Fricke³⁴ Definitionsversuch zuzustimmen, der den Begriff Genre folgendermaßen versteht:³⁵

[A]ls ‚historisch begrenzte literarische Institutionen‘, die nur im Zusammenhang einer oder mehrerer Epochen zu bestimmen sind [...]. Innerhalb der Romangeschichte [...] sind

³² So diskutiert Derrida im Rahmen eines Intertextualitäts-Konzepts die Transformation anhand der Theorie der Gattung. In seinem Vortrag „La loi du genre“ (1979) behauptet er, dass es keinen Text ohne Gattung gebe, dass aber auch kein Text nur eine Gattung habe. Gattung sei eine offene Struktur, an der viele Textarten teilhaben, während sich auch umgekehrt in einem Text mehrere Gattungsmerkmale kreuzen (vgl. Johanna Bossinade, „Poststrukturalistische Literaturtheorie“, Metzler, Stuttgart/Weimar 2000, 102f.).

³³ Vgl. René Wellek, Austin Warren, „Theory of Literature“, Jonathan Cape, London 1966, 227: Wellek und Warren stimmen darin überein: „Do genres remain fixed? Presumably not. With the addition of new works, our categories shift.“

Wellek und Warren differenzieren außerdem zwischen der „classical“ und „modern [genre] theory“: „Classical theory is regulative and prescriptive [...]. Classical theory not only believes that genre differs from genre, in nature and in glory, but also that they must be kept apart, not allowed to mix. [...] Modern genre theory is, clearly, descriptive. It doesn't limit the number of possible kinds and doesn't prescribe rules to authors. It supposes that traditional kinds may be 'mixed' and produce a new kind (like tragic-comedy).“, in: ebd., 233-235.

³⁴ Vgl. Harald Fricke, a. a. O., 132.

³⁵ Vgl. Manfred Engel, „Roman“, Das Fischer Lexikon Literatur, Bd. 3, Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1996, 1669-1709, hier: 1672: Manfred Engel definiert eine Begriffsbestimmung von Gattung und Genre, die in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden soll. Engel erachtet demzufolge den Roman als Gesamtgattung, die nur mit sehr allgemeinen Kategorien zu fassen sei, wohingegen sich seine Sonderformen weit präziser bestimmen ließen. So gebe es in der Forschung eine kaum überschaubare Fülle von Romantypen: Die Gruppierung nach Stoffen, nach Themen, nach der erzählerischen Grundhaltung oder dem Erzählverfahren mache dies deutlich. Engel gibt aber zu bedenken, dass innerhalb der ersten drei Gruppen und zwischen allen vier jeder systematische Zusammenhang fehle: Keine der Typenreihen sei vollständig, es gebe zahlreiche Überschneidungen, und das Verhältnis zwischen >inhaltlich< und >formal< bestimmten Typen bleibe ungeklärt. Engel tendiert deshalb dazu, von den Romantypen auszugehen, die sich als Genres im Sinne von H. Fricke begreifen lassen.

diese Genres die historisch jeweils dominanten Lösungsversuche für das zentrale Formproblem der Gattung.³⁶

Neben dem Genre gibt es Fricke zufolge auch die „literarische Textsorte“ als rein systematischen literaturwissenschaftlichen Ordnungsbegriff. Ob ein Text zu einer bestimmten Textsorte zu zählen sei, entscheide sich demnach allein anhand von Merkmalen (z.B. grammatische, semantische oder pragmatische Phänomene, Argumentations- und Handlungsstruktur und die textgebundene Sprechsituation) dieses Textes aufgrund einer Kenntnis der allgemeinen Sprachnormen seiner Entstehungszeit.³⁷

Den Begriff des Genres präzisiert Fricke, indem er drei Bedingungen setzt, die erfüllt sein müssen und die für das weitere Vorgehen in dieser Arbeit berücksichtigt werden sollen:

1. Der Text gehört einer abgrenzbaren literarischen Textsorte an.
2. Diese Textsorte ist zur Entstehungszeit des Textes in der jeweiligen Nationalliteratur bereits etabliert, d.h. es existieren konkrete Erwartungen in Bezug auf die Merkmale dieser Textsorte.
3. Zur Auslösung bzw. Steuerung dieser Erwartungen trägt der Text die jeweils etablierte Bezeichnung dieser literarischen Textsorte oder er weist Signale einer Textsorten-Ankündigung auf.³⁸

Nach dieser Bestimmung von *Textsorte* und *Genre* schlägt Fricke vor, den Begriff der Gattung weiterhin als unspezifizierten Oberbegriff für verschiedenartige literarische Gruppenbildungen zu verwenden.

Letztlich ermögliche erst eine präzise systematische Definition einer Textsorte eine reliable empirische Untersuchung der Frage, ob diese Textsorte in einer bestimmten historischen Epoche als Genre literarisch institutionalisiert war.³⁹

Klaus Müller-Dyess versucht eine Antwort auf die Frage zu geben, was Gattungen und Gattungsbegriffe ausmacht. Seine Definition ergänzt Engels Ansatz um ein grundlegendes Vorgehen zur Klärung der Gattungsfrage:

Der Gattungsbegriff ist insofern auf die Gattung bezogen, als mit ihr ein – wenn auch vorläufiges – Textkorpus gegeben ist, auf dem die Begriffsbildung aufbauen kann und sollte. Systematische Gattungsforschung bedeutet demnach in erster Linie Überprüfung und kritische Rekonstruktion vorhandener Gattungskonzepte. Umgekehrt bestimmt der

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Harald Fricke, a. a. O., 132f.

³⁸ Vgl. ebd., 133.

³⁹ Vgl. ebd., 133f.

Gattungsbegriff den Rahmen, innerhalb dessen diese Überprüfung erfolgt. Historische und systematische Gattungsforschung finden nicht isoliert voneinander statt.⁴⁰

Gattungsbegriffe werden in der vorliegenden Dissertation entsprechend als Klassenbegriffe verstanden, die über eine begrenzte Menge von mehr oder weniger isolierten, obligatorischen wie fakultativen Merkmalen gebildet sind.⁴¹

Die Entscheidung, ob von der Begründung eines neuen Genres gesprochen werden kann, wird jedoch zusätzlich erschwert durch die „Historizität des Genres“⁴². Jedes Jahrhundert scheint mit Modifikationen der klassischen Gattungstradition seit Morus und Defoe – falls man diese als traditionsbildend erachtet – aufzuwarten, wodurch ein statisches Gattungsschema nicht festgelegt werden kann.

Wären traditionelle Genres wirklich Gattungskonzepte, die Sprecher und Interpreten zwanghaft festlegten, dann könnten offensichtlich keine neuen Typen entstehen. [...] Der Theoretiker muß jedoch, ebenso wie der Historiker, zwischen einer Typvorstellung, die ein Werk wahrhaft subsumiert, und einer Typvorstellung, die faktisch nichts als ein vorläufiges Schema ist, unterscheiden.⁴³

Wie in so vielen Fällen wird auch die Untersuchung einer literarischen Gattung oder eines Genres dadurch verkompliziert, dass das theoretische Idealbild nicht kompatibel mit der faktischen Realität ist, d.h. den konkreten Werken oder Romanen. Diese sind meist variabel und weichen von den vorgegebenen Regeln ab. Diese Dialektik erfordert ein Vorgehen, das einerseits die verschiedenen gattungshaften Strukturen herausarbeitet und nicht auf das Herauskristallisieren der „wahrhaften“ Gattung fixiert ist, andererseits vor dem Hintergrund der Historizität die Entwicklung und Variation der Gattungskonstanten mitdenkt.⁴⁴

Robert Weimann postuliert für das einzelne Werk als semantisch und pragmatisch bestimmte Inhalt-Form-Einheit eine Wechselbeziehung von kunstwerklicher *parole* und kunstsprachlicher *langue*, da erst diese die tatsächliche Dialektik der Literaturgeschichte als historisches System und systematische Historie ergebe.⁴⁵ Demzufolge seien

Aussagen über das System (der Gattungen, Stilmittel usw.) immer nur im Hinblick auf den sich wandelnden Zusammenhang literaturhistorischer Einzelwerke möglich. Und umgekehrt: literatur-historisch gültige Aussagen über das Einzelwerk seien nur im

⁴⁰ Klaus Müller-Dyes, „Gattungsfragen“, in: „Grundzüge der Literaturwissenschaft“, Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003, 326.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² E. D. Hirsch, „Prinzipien der Interpretation“, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, 133ff.

⁴³ Ebd., 141.

⁴⁴ Vgl. Erhard Reckwitz, „Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung“, [=Bochumer anglistische Studien, Bd. 4], Ulrich Suerbaum (Hg.), Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1976, 13ff.

⁴⁵ Vgl. Robert Weimann, „Literarische Struktur und Literaturgeschichte: Die Sprache der Kunst“, in: „Marxistische Literaturkritik“, Viktor Žmegač (Hg.), Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1972, 93f.

Bewußtsein aller (vorausgehenden *und* folgenden) Kunstleistungen der Epoche, Klasse, Nation, Gattung möglich.⁴⁶

Wenn am Ende der vorliegenden Untersuchung ein Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ formuliert werden kann, so geschieht dies über die *langue* genretypischer Konstanten im gleichzeitigen Bewusstsein ihrer Modifikationen in den vielfältigen *paroles* der Einzelwerke.

Eine Gattungsuntersuchung kann in diesem Sinne nur als diachronische, historisch orientierte vergleichende Strukturforchung von Werken, als systemorientierte Historie gesehen werden, wenn die Dialektik des Gattungsbegriffes, d.h. einerseits abstrakte Einheit, andererseits konkrete Diversität, als Ganzes erfasst werden soll.⁴⁷

Methodisch erfolgt außerdem eine Festlegung auf den hermeneutischen Interpretationsansatz. Anhand der als exemplarisch betrachteten Werke von Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Herbert Rosendorfer soll sowohl das „scheme of reference“ als auch das „scheme of selection“⁴⁸ sichtbar gemacht werden. Das bedeutet, die aus einer Kenntnis des historischen Gesamtbestandes von (postapokalyptischen) Robinsonaden gewonnenen Einsichten in das, was eine „postapokalyptische Robinsonade“ ausmacht, am Beispiel der drei Romane aufzuweisen (scheme of reference) und versuchsweise genretypische Merkmale zu erarbeiten, die dann wiederum als Auswahl wie als Beschreibungskategorien (scheme of selection) anderer Werke dienen, die im Rahmen einer historischen Untersuchung behandelt werden. Angestrebt wird eine Untersuchung des Genres auf Basis der drei Romane, um zu erfahren, inwiefern das Muster konstant bleibt oder variiert.⁴⁹

In der Forschung werden in diesem Kontext immer wieder charakteristische Texttypen genannt, die unleugbar zum Diskurs beitragen: Dabei handelt es sich um die traditionelle Utopie, die klassische Robinsonade sowie die beiden utopischen Subgenres *Anti-Utopie* und *Dystopie*.

Die ergänzende Analyse postapokalyptischer Erzählstrukturen wird als notwendig erachtet, um dem Gattungsdiskurs im 20. Jahrhundert gerecht zu werden. Die methodologische Grundlage dieses Untersuchungsbereichs bildet ein an Foucaults Konzept der historischen Diskursanalyse orientierter Diskursbegriff,

⁴⁶ Ebd., 94f.

⁴⁷ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 15.

⁴⁸ Vgl. René Wellek, Austin Warren, a. a. O., 260. Die Autoren charakterisieren die Schwierigkeiten der hermeneutischen Methode wie folgt: „The dilemma of genre history is the dilemma of all history: i.e. in order to discover the scheme of reference (in this case, the genre) we must study the history; but we cannot study the history without having in mind some scheme of selection. Our logical circle is, however, not insurmountable in practice.“

⁴⁹ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 18f.

wie Michael Titzmann⁵⁰ ihn zu präzisieren versucht. „Diskurs“ ist dabei als System des Denkens und Argumentierens aufzufassen, das die Produktion von Wissen steuert.⁵¹

Insofern soll eine grundlegende Untersuchung der jeweiligen Gattungsspezifika dazu dienen, im schematisch-kontrastiven Vergleich die Strukturen „postapokalyptischer Robinsonaden“ herauszuarbeiten.

Darüber hinaus werden mögliche Genreabgrenzungen und Gattungszusammenhänge analysiert, die in der Science Fiction, in der fantastischen und in der grotesken Literatur vermutet werden.

Diese Arbeit soll eine möglichst präzise Bestimmung der „postapokalyptischen Robinsonade“ liefern. In der Forschung stößt man in diesem Kontext aber auch auf den Terminus „moderne Robinsonade“, vermisst hierbei aber eine weitergehende Konkretisierung dieses „modernen“ Genres.⁵² In nochmaliger Anlehnung an Fricke, der Genres als historisch begrenzte literarische Institution erachtet, soll von der These ausgegangen werden, dass sich im 20. Jahrhundert ein Genre, das als „moderne Robinsonade“ bezeichnet werden kann, herausgebildet und dass damit eine grundlegende Weiterentwicklung der traditionellen Gattung stattgefunden hat, als deren Subgenre die „postapokalyptische Robinsonade“ betrachtet werden soll (vgl. Abb. 3).

In diesem Kontext ist Jabłkowskas Feststellung zu sehen, der zufolge die Robinsonade als Untergattung der literarischen Utopie im 20. Jahrhundert zwar nicht sehr reich, aber doch repräsentiert ist. Jabłkowska konstatiert auch, dass die äußere Ähnlichkeit dieser Geschichten mit den alten Robinsonaden auffallend sei und dass dies zu der Behauptung verführen könnte, dass diese literarische Gattung – die Robinsonade – in ihnen weitergeführt werde. Methodisch legt Jabłkowska nahe, die wichtigsten Kategorien der Robinsonade mit ihren Entsprechungen im 20. Jahrhundert zu vergleichen und so die Frage nach der Fortsetzung der Gattung zu beantworten.⁵³

Die Hypothese der Arbeit lautet aus diesem Grund, dass die traditionelle Robinsonade, der starke Bindungen zum utopischen Diskurs unterstellt werden,

⁵⁰ Vgl. Michael Titzmann, „Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft“, in: ders. (Hg.), „Modelle des literarischen Strukturwandels“, Niemeyer, Tübingen 1991, 395-438, hier: 406ff.

⁵¹ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 11.

⁵² Vgl. Manon Delisle, „Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, 14; vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur“, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 1993, 201. Im Folgenden zitiert als: Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“.

⁵³ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 201ff.

genretypische Konstanten aufweist, die vor dem Hintergrund der Historizität eine Entwicklung und Variation erfahren haben. Insofern soll die Entwicklung zur „postapokalyptischen Robinsonade“ unter mehreren Aspekten beleuchtet werden, um ein allgemeingültiges Gattungsschema zu formulieren.

Im Anschluss an die methodische Untersuchung der Werke soll versucht werden, folgende grundlegende Fragen zu beantworten:

- a) Können die Texte formal als in der Tradition der Robinsonade stehend bezeichnet werden bzw. in welchen Merkmalen hat eine Modifizierung stattgefunden?
- b) Kann die Konstituierung einer Textsorte bzw. eines Subgenres nach Fricke geleistet werden?
- c) Wird der allgemeinen Tendenz zum Verlust der Hoffnung und zur Utopieskepsis Folge geleistet oder lassen sich durch den Bruch mit unserer Welt neue Werte herausbilden, die der Hoffnung einen Raum geben oder ein alternatives Sinnangebot offerieren?

1 Geschichte der Utopie

1.1 Zum Forschungsstand. Die Utopie

1.1.1 Begriffsdefinition und Einordnung

Eine Definition des Begriffs „Utopie“ ist nicht ohne Weiteres möglich⁵⁴. Der Begriff der Utopie, bekanntlich aus seiner ursprünglichen Bedeutung als Titel des Romans von Thomas Morus⁵⁵ entlehnt und in sehr verschiedenen Bedeutungsvarianten von der Philosophie und Soziologie übernommen, ist im Laufe der Forschung so vielschichtig geworden, dass eine einheitliche Definition nicht mehr möglich ist und darüber hinaus dem utopischen Phänomen wohl nicht adäquat wäre.⁵⁶

Die Definition im Metzler Literatur Lexikon legt das Verständnis von „Utopie“ als *Nicht-Ort* oder *Nirgendwo* nahe und verweist auf den durch Thomas Morus in *Utopia* (1516) geschaffenen Kunstwortcharakter. Philosophisch und literarisch zeigt die Utopie darüber hinaus den Entwurf eines Idealstaates nach dem Vorbild Platons *Politeia* auf.⁵⁷

Der insulare Eigenname der Fiktion wurde in seiner Bedeutung erweitert zur Bezeichnung einer Gattung, eines philosophischen Zukunftsentwurfs, eines allgemeinen Denkmusters, in dem sich das „Prinzip Hoffnung“ (E. Bloch) sprachlich konkretisiert. Wird die Utopie begriffsgeschichtlich danach unterschieden, ob sie als literarischer, wissenschafts- und ideologiegeschichtlicher oder intentionaler Terminus erscheint, so hat eine systematische Typologie [...] versucht, nach inhaltlichen und formalen Kriterien zu unterscheiden: 1. nach dem Genre: fiktionale und nichtfiktionale Utopien [...]; 2. nach den

⁵⁴ Vgl. Definition Duden: *Utopia* bezeichnet ein erdachtes Land, *Utopie* ist ein unausführbar geltender Plan oder Zukunftstraum, *utopisch* bedeutet schwärmerisch und unerfüllbar, in: „Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache“, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim 1996.

⁵⁵ Vgl. Titelblatt der Basler Ausgabe von 1517 der *Utopia* des Thomas Morus: „*De optimo reip. statu, deque nova insula Utopia*“, in: Klaus J. Heinisch (Hg.), „Der utopische Staat. Morus - Utopia, Campanella - Sonnenstaat, Bacon - Neu-Atlantis“, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008, 11.

⁵⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 17f.

Jabłkowska stellt fest, dass der heutige Stand der Utopieforschung nahezu unüberschaubar ist. Sie nennt einige der wichtigsten Vertreter des Utopiediskurses: Arnhelm Neusüss („Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen“, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1968 [=Soziologische Texte 44]); Karl Heinz Bohrer und seine Theorie der Plötzlichkeit („Der Lauf des Freitag. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse“, München 1973 (=Reihe Hanser 123); ders., „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“, in: ders., „Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981, 180-218; ders., „Utopie ‚Kunstwerk‘. Das Beispiel von Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 303-332); Jost Hermand, Hans Jonas und seine Kritik des Prinzips Hoffnung im *Prinzip Verantwortung* („Das Prinzip Verantwortung, Frankfurt a. M. 1984), Götz Müllers *Gegenwelten* („Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur“, Metzler, Stuttgart 1989) u. a.

⁵⁷ Vgl. Helmut Weidhase, Lexikonartikel „Utopie“, in: „Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen“, Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, 481.

vorgestellten Rechtsmodellen: privates oder Gemeineigentum [...]; 3. nach der Text- und Vermittlungsform: Dialog, Essay, Roman, Satire etc.; 4. nach dem intentionalen Charakter: Handlungsanweisungen können als regressiv, progressiv, reformerisch oder revolutionär gegeben oder rezipiert werden.⁵⁸

Hans-Edwin Friedrich bezeichnet die Utopie im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft als „[n]arrative Entfaltung eines idealen funktionierenden Gesellschaftsmodells; im weiteren Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken.“⁵⁹ Friedrich nimmt dabei eine Kategorisierung vor, die der des Metzler Literatur Lexikons nicht unähnlich ist. Demzufolge unterscheidet er sechs verschiedene Entwicklungsstufen der Utopie:

- 1) Utopie als literarisches Werk von Thomas Morus und als das von ihm konzipierte Gemeinwesen.
- 2) Im 16./17. Jahrhundert bezeichnet die Utopie einen fiktiven Ort und ist geographische Metapher.
- 3) Utopie als Modell einer idealen Gesellschaft.
- 4) Die literarische Gattung wird erstmals 1845 von Robert von Mohl identifiziert und als *Staatsroman* bezeichnet. Der Begriff *Utopie* setzt sich erst im 20. Jahrhundert durch, seine Verkehrung findet sich in der *Anti-Utopie*, *Dystopie* oder *negativen* bzw. *schwarzen Utopie*. Friedrich ergänzt diese Begriffsbildungen um eine nennenswerte Information, die u.a. als eine Motivation der vorliegenden Arbeit gesehen werden kann: Vorschläge zur weiteren Differenzierung dieser Terminologie (*Anti-Utopie* als grundlegende Kritik an der Utopie; *Dystopie* als negativer Entwurf) haben sich in der deutschen Literaturwissenschaft – wie man ergänzend hinzufügen muss – in keiner allgemeingültigen Definition durchgesetzt.
- 5) Gustav Landauer bestimmt 1907 erstmals ‚Utopie‘ als wirklichkeitsüberschreitende und auf ein ideales Telos ausgerichtete Denkhaltung. Dieser erweiterte Utopiebegriff wurde von Ernst Bloch⁶⁰ und Karl Mannheim⁶¹ ausgearbeitet und prägt die sozialphilosophische Diskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

⁵⁸ Vgl. ebd., 481f.

⁵⁹ Hans-Edwin Friedrich, Lexikonartikel „Utopie“, in: „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte“, Band III P – Z, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2003, 739.

⁶⁰ Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, Gesamtausgabe, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959, 111: „Bedeutende Tagtraumphantasiegebilde machen keine Seifenblasen, sie schlagen Fenster auf, und dahinter ist die Tagtraumwelt einer immerhin gestaltbaren Möglichkeit.“ Im Folgenden zitiert als: Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“.

⁶¹ Karl Mannheim, „Ideologie und Utopie“, in: „Schriften zur Philosophie und Soziologie“, Karl Mannheim (Hg.), Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1929.

6) Das 18. Jahrhundert kennt die Utopie auch als „Schlaraffenland“⁶². Die Spannungen um den Begriff im 19. Jahrhundert führen zu einer Sonderbedeutung: Frühsozialistische Entwürfe werden polemisch als ‚unrealisierbare‘ Vorstellungen angegriffen. Die Bedeutung von Utopie als ‚Hirngespinnst‘ sowie stoffliche Überschneidungen zum sich ab 1870 herausbildenden Zukunftsroman führen dazu, dass auch Zukunftsliteratur zuweilen als ‚utopische Literatur‘ klassifiziert wird. Aus diesem Grund erfolgt im ersten Teil der Arbeit der Versuch, Genre- und Gattungseinflüsse sowie -grenzen zu definieren und zu bestimmen.⁶³

Klaus L. Berghahn zufolge hat Morus durch die Benennung seiner philosophischen Reiseerzählung *Utopia* bereits auf den unseriösen, fantastischen und spielerischen Charakter seiner Erzählung hinweisen wollen. Denn grammatikalisch sei die Wortbildung „Utopia“ nicht korrekt, da sie den in der griechischen Sprache üblichen Wortbildungsregeln widerspreche. „Utopia“ setzt sich demnach aus den Bestandteilen *ou*, d.h. *nicht*, und *topos* zusammen, bedeutet also *Nicht-Ort*. „Utopia“ ist somit als Erfindung, als Fiktion deklariert. Morus spielt aber zugleich auf die Doppelbedeutung des Präfixes *ou* an, das im Englischen wie *eu* ausgesprochen wird. *Eutopia* heißt aber *Gut-Ort*. Dieses Wortspiel kennzeichnet die Geschichte der Utopie im Allgemeinen: Der ideale Staat wird in Form einer literarischen Fiktion dargestellt, d.h. zum Einen fasziniert der literarische Charakter des Phänomens, zum Anderen steht die systematische Exposition eines anderen Staatswesens im Vordergrund.⁶⁴

Eine Definition der Utopie wird zusätzlich durch verschiedene Begriffserklärungen erschwert: So gibt es Versuche, im ästhetischen Prinzip eine Utopie zu sehen, aber auch die Übernahme der soziologischen und philosophischen Termini bedeutet ein zusätzliches Problem. Es existieren gattungsgeschichtliche Definitionen und begriffshistorische Erklärungsversuche, philosophische Deutungen, die der Utopie eine anthropologische Funktion zuweisen, und sozialgeschichtliche Exegesen, die diese Funktionen historisieren und

⁶² Vgl. Johann Heinrich Zedler, o.J., Artikel „Schlaraffenland“, „Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste“, Bd. 34, 1742, Sp. 1828, 927,

<<http://www.zedler-lexikon.de/suchen/suchergebnisse.html?suchmodus=standard>> (25.08.2009): „Schlaraffenland, lat. *Utopia*, welches im Deutschen Nirgendswa heißen könnte, ist kein wirkliches, sondern erdichtetes und moralisches Land.“

⁶³ Vgl. Hans-Edwin Friedrich, a. a. O., 739.

⁶⁴ Vgl. Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983, 7.

ideologisieren.⁶⁵ Robert Kalivoda bezeichnete treffend Bloch⁶⁶ als den zweiten und Mannheim⁶⁷ als den dritten Thomas Morus. Alle drei sind ihm zufolge Begründer eigenständiger Utopiebegriffe.⁶⁸

Viele Forscher, die sich mit der Frage nach der Utopie auseinandergesetzt haben, können darüber hinaus selbst zu den Utopisten gezählt werden. Der instinktive, aus der alltäglichen Bedeutung heraus gebrauchte Utopiebegriff steht einem objektiven und klar definierten Gebrauch ebenfalls im Wege.

Hervorzuheben ist aber auch die Doppeldeutigkeit des Utopiebegriffs: Utopie bezeichnet einmal einen positiven Leitbegriff der progressiven Geschichtsphilosophie, andererseits aber auch die Kritik an jener. Aus diesem Grund liegt es nahe, dass es keinen allgemein anerkannten Utopiebegriff gibt, und zwar sowohl im politisch-sozialen als auch im literarischen Sinne.⁶⁹

Der Begriff der Utopie hat sich demnach seit der Antike in verschiedenen Formen manifestiert, was eine weitere Präzisierung erschwert. Als Beispiele seien noch einmal angeführt:

Die Utopie

- als philosophischer Entwurf des besten Staates
- als Heilslehre (apokalyptisches Denken und der Chiliasmus als Varianten der Heilserwartung auf Erden)
- in Form von philosophischen Systemen
- in Form von politischen und gesellschaftlichen Entwürfen
- in Form von literarischen Werken: Entwürfen des besten Staates, Robinsonaden, Fürstenspiegeln, Gelehrtenrepubliken, Zeitutopien, Anti-Utopien⁷⁰

Zu betonen ist, dass sowohl in der künstlerischen als auch in der logisch-analytischen Positionsbestimmung die Dialektik der Geschichte und die

⁶⁵ Vgl. Reinhart Koselleck, „Die Verzeitlichung der Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 1.

⁶⁶ Ernst Bloch hat mit seinem *Prinzip Hoffnung* eine anthropologische Schlüsselkonstante des menschlichen Lebens wahrgenommen und hat sich nach Marx und Freud unter die Schöpfer der modernen philosophischen Anthropologie eingereiht. Vgl. Robert Kalivoda, „Emanzipation und Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 306.

⁶⁷ Vgl. Robert Kalivoda, a. a. O., 308: „Mannheim schafft einen ganz konträren Begriff von Utopie, er benützt nämlich den Terminus Utopie in einem Sinne, der in schroffem Gegensatz zu dem Sinne steht, den Morus mit seiner Utopie auf die Welt gebracht hat.“

⁶⁸ Vgl. ebd., 306ff.

⁶⁹ Vgl. Richard Saage (Hg.), „Hat die politische Utopie eine Zukunft?“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, Vorwort IX.

⁷⁰ Vgl. Joanna Jabkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 19ff.

Grenzüberschreitung des Gegenwärtigen miteinbezogen werden müssen, wenn vom Utopischen oder der utopischen Dimension von Literatur gesprochen wird. Denn utopisch betrachtet, sind die Sicht auf die Gegenwart und der Entwurf von Zukunft unweigerlich miteinander verbunden. Utopie in einer realistischen Funktion setzt geschichtliches Denken voraus. Die utopische Dimension im Geschichtsdenken ist unabdingbarer Bestandteil und förderndes Moment für das Gegenwartsbewusstsein.⁷¹

Im literarischen Kontext stellt sich die Frage nach dem illusionären Moment der Utopie. An dieser Stelle ist es naheliegend, den Begriff *Realismus* in die Betrachtung einzubeziehen. Walter Pallus zweifelt daran, dass der aus der Nachahmungsästhetik abgeleitete Realismusbegriff, der das literarische Werk primär nach der Richtigkeit des Wirklichkeitsabbilds wertet, ausreicht, um den Utopiebegriff adäquat abzugrenzen und zu definieren. Den Grund hierfür sieht er darin, dass der Realismus nicht ästhetisch gesetzten Normen unterworfen, sondern in der veränderlichen gesellschaftlichen Praxis selbst veränderlich sei.

In Beziehung zu diesem Problemfeld steht auch der prinzipiell fiktive Charakter der Literatur, der im literarischen Produktionsprozess eine Darstellung realisiert, die nicht den Anspruch erhebt, wirkliche Sachverhalte als den Sinn der Literatur zu verstehen. Der Konsens zwischen Autor und Leser gehe davon aus, dass das Werk mit seinen Fakten nicht der Wirklichkeit entspreche. Diesen Sachverhalt als utopisch zu bezeichnen, würde der (literarischen) Utopie nicht gerecht werden. Denn dass die Literatur an sich utopisch sei, würde die immerwährende Existenz der Utopie in der Kunst postulieren.⁷² Walter Pallus kritisiert zu Recht, dass die Utopie oftmals mit dem Literarischen und Poetischen gleichgesetzt werde.⁷³ Diese Variante bietet zwar die Lösung der Frage nach dem Stellenwert der Utopie in der Literatur, mit der ernsthaften Annahme dieser These wäre aber auch der Utopieforschung ihr eigentlicher Gegenstand genommen, denn Utopie wäre gleich Kunst.⁷⁴

Dennoch gibt es einige Studien, die eine Definition des Utopiebegriffs wagen. Vor dem Hintergrund der vorliegenden literaturwissenschaftlichen Arbeit sei Joanna Jabłkowskas Definitionsversuch genannt. Die Autorin tendiert zu der Utopie-

⁷¹ Vgl. Walter Pallus, „Überlegungen zu utopischen Entwürfen in der neueren deutschen Literatur“, in: „Utopie und Realität im Funktionsverständnis von Literatur“, Greifswalder Germanistische Forschungen 10, Greifswald 1989, 17-23, hier: 18.

⁷² Vgl. Joanna Jabłkowska, „Verlust der Utopie in der deutschen Nachkriegsliteratur“, in: „Das Mythische und Utopische in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart“, Halina Ludorowska (Hg.), Lublin 1991, 105f. Im Folgenden zitiert als: Joanna Jabłkowska, „Verlust der Utopie“; vgl. Gert Ueding, „Literatur ist Utopie“, in: „Literatur ist Utopie“, Gert Ueding (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1978, 7-14.

⁷³ Vgl. Walter Pallus, a. a. O., 17.

⁷⁴ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 36f.

Definition Ludwig Stockingers, die sie gerade in Hinblick auf eine literarische Analyse als brauchbar erachtet und die dem Utopie-Phänomen im 20. Jahrhundert gerecht wird:

[...] das Gemeinsame utopischer Texte [wird] nicht mehr in den positiven Vorstellungen zukünftiger Wirklichkeit gesehen, sondern in der wie auch immer sich äussernden radikalen Negation der bestehenden Wirklichkeit im Namen von nichtverwirklichten Normen.⁷⁵

Dabei beinhaltet diese Definition mehrere Komponenten: Erstens soll die utopische Intention die Negation des Negativen sein, zweitens soll diese Negation im Namen von einer besseren Zukunft oder nichtverwirklichten Normen geschehen und drittens ist ergänzend die Kategorie der Antizipation⁷⁶ zu nennen: Denn der Begriff des Utopischen und der utopischen Intention muss in der Spannbreite zwischen Negation und Antizipation gesehen werden.

Darüber hinaus kann das Prinzip der Literatur als Utopie für das 20. Jahrhundert durchaus konstitutiv erscheinen. Literatur wird demzufolge als nicht abgeschlossene, sondern fortgesetzte Schöpfung verstanden.⁷⁷ Die Einteilung der literarischen Utopie in zwei Haupttypen ist denkbar, die wiederum trotz formaler, struktureller Ähnlichkeit zwei verschiedene Weltauffassungen vertreten. Einerseits erscheint der Utopist dann in der Rolle des Schöpfer-Gottes, der die beste aller Welten konstruiert (Utopie als Endstadium der Geschichte, nicht variabel und nicht verbesserbar), andererseits erscheint Utopie im Sinne Musils als Möglichkeit. Diese beiden Typen – Utopie als die *beste aller Welten* und Utopie als *eine der möglichen Welten* – kann man in der Weltliteratur seit der Antike finden. Darüber hinaus handelt es sich dabei um eine weitere Utopie-Typologie, neben der Utopie als Nicht-Ort oder Nicht-Zeit sowie der Utopie als Traktat oder Roman (vgl. Kap. 1.2). Der Verlust der Utopie in der Gegenwartsliteratur betreffe jedoch den Versuch, die beste aller Welten zu erschaffen. Die Anti-Utopie verhalte sich diesem Versuch nicht unähnlich, denn

⁷⁵ Ludwig Stockinger, „Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts“, [=Hermaea. Neue Folge / Germanistische Forschungen N.F., 45], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1981, 40f. Im Folgenden zitiert als: Ludwig Stockinger, „Ficta Respublica“.

⁷⁶ Vgl. Ludwig Stockinger, „Ficta Respublica“, a. a. O., 41ff: Stockinger beruft sich bei seiner Definition auf Paul Tillich (*Politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker*) und auf Ernst Bloch (*Das Prinzip Hoffnung*). Bloch sieht die Antizipation als grundlegend an: Die Theorie der Tagträume, der Hoffnung, des Noch-Nicht-Bewussten impliziert das Zukunftsdenken und einen geschichtlichen Optimismus. Vgl. Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, a. a. O., 86-203.

⁷⁷ Vgl. das Utopieverständnis in dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil (Musil formuliert seine Utopiedimension als *Conjunctivus potentialis*), in: Walter Weiss, „Ausklang der Utopien. Das ist aber noch nicht alles. Von Musil zur österreichischen Gegenwartsliteratur“, in: Musil-Forum, 7, 1981 (1983), 41-52.

sie zeige in der Umkehrung der besten Welt die schlimmste aller Welten. Die Gegenwartsliteratur gibt die Möglichkeitsutopie ab, in der in den meisten Fällen die schlimmste aller Welten gezeigt wird. Eine Umkehrung in die beste Welt scheint aber auch unmöglich, da das Schlimmste nicht als Schilderung, sondern als Reduktion auf die Weltzerstörung thematisiert werde. Auf der Ebene der Mimesis wird so nicht nur die Vollkommenheitsutopie, sondern auch die Möglichkeitsutopie unmöglich und kann nur auf der Ebene der Poesis weiter existieren.

Paradox hierbei ist, dass Werke, die die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit vermeintlich empirisch abbilden, sich von der Wirklichkeit abstrahieren und lediglich in der Ästhetik Sinn erhalten. Die Bestätigung des Weltuntergangs macht eine reale Weltbeschreibung unmöglich, denn wenn es die Welt nicht gibt, kann sie literarisch auch nicht manifestiert werden.⁷⁸

Folgt man aber der Argumentation von Götz Müller, nämlich dass die Utopie im Sinne der besten aller Welten ein Realissimum auch ohne historische Realisierungsmöglichkeit sei, dann könnte man in der Dystopie im Sinne des Weltuntergangs, d.h. der schlechtesten aller Welten, ebenfalls ein Realissimum sehen, auch ohne reale Weltbeschreibungsmöglichkeiten.

1.1.2 Der Beginn der literarischen Utopie

Von der Antike, über die Renaissance, das 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart hat sich die utopische Erzählung oder auch literarische Utopie sehr erweitert und neue Dimensionen für sich entdeckt.

Um einen Eindruck über die vielfältigen Dimensionen der literarischen Utopie zu erhalten, soll ein kurzer Überblick über die klassischen Utopien gegeben werden. Als eines der ersten bedeutsamen Werke ist Platons *Politeia*⁷⁹ zu nennen, in dem der *Konjunktiv irrealis* als der eigentliche Modus der Utopie vorgestellt wird. In der literarischen Utopie wird dieser aber dann in den Indikativ verwandelt. Charakteristisch für die klassische Utopie ist die Idee des Guten und Gerechten, des idealen Staates. Wie bereits thematisiert, schreibt Götz Müller, dass die Idee des Guten und Gerechten ein *Realissimum* auch ohne historische Realisierungsmöglichkeit sei. Er vergleicht dies mit dem Bild eines schönen Menschen – oder der Schönheit überhaupt – das unabhängig sei von der Existenz eines realen Vorbildes. Der ideale Staat sei dennoch nicht mehr als ein Gedankenexperiment, denn die Wahrscheinlichkeit einer idealen geschichtlichen

⁷⁸ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 37ff.

⁷⁹ Vgl. Platon, „Der Staat“, Deutscher Taschenbuch Verlag, Mit einer Einleitung von Thomas Alexander Szlezák und Erläuterungen von Olof Gigon, München 2001.

Lage, die alle Bedingungen der Utopie erfüllt, scheint unrealistisch.⁸⁰ Hans Freyer konstatiert hierzu treffend und an Müllers Aussage anknüpfend, dass „das Lebenssystem der Utopie [...] auf einer Rechnung [beruht], und diese Rechnung [...] nur solange stimmt, als die Bedingungen konstant bleiben, also störende Einflüsse der Außenwelt ausgeschaltet werden.“⁸¹

Die Geschichte der literarischen Utopie beginnt mit Thomas Morus' *De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia*⁸² im Jahr 1516. Nicht nur bei Platon, auch bei Morus bleibt der vollkommene Staat von der historischen Wirklichkeit getrennt: Das Paradigma der Utopie scheint nicht verwirklichungsfähig. Die Besonderheit von Morus im Unterschied zu Platon, der als Philosoph die Dichter und ihre Kunst missbilligte⁸³, ist die Erfindung der *literarischen Utopie* als Erzählung von einem fiktiven Land. Warum ist nun aber die Utopie nicht realisierbar? Hythlodius, der Erzähler in Morus' *Utopia*, nennt als Grund die *superbia*, die erste der Todsünden als Ursache des Verderbens, die zum Ausschluss aus dem Paradies geführt hat. Ist sie der entscheidende Hinderungsgrund für die Verwirklichung der Utopie?⁸⁴

Darüber hinaus gibt es im 17. und 18. Jahrhundert noch weitere Romane, die utopische Modelle integriert und reflektiert haben, z.B. Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (1657), Jonathan Swift: *Travels into Several Remote Nations of the World* (1668) oder Voltaire: *Micromégas* (1752).

Im 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Dystopie, spiegelt sich die *superbia* aus Morus' Gattungsparadigma in den Omnipotenzphantasien der Menschen wider – was am Ende in Arno Schmidts Roman *Schwarze Spiegel* und auch in Marlen Haushofers *Die Wand* den Weltuntergang (im Sinne der Vernichtung der Menschheit) herbeiführt:

[...] dünnes margarinenes Licht fiel auf das Unteroffiziersbild neben der Tür: der Dank des Vaterlandes : das hieß in jenen guten Zeiten nach dem ersten Weltkriege : einen Leierkasten, und das Halsschild ‚keine Rente‘. (Aber die Deutschen schriean ja noch zweimal nach Männchen machen, und „Es ist so schön Soldat zu sein“: they asked for it, and they got it!) (SP, 213)

⁸⁰ Vgl. Götz Müller, „Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur“, Metzler, Stuttgart 1989, 1.

⁸¹ Hans Freyer, „Die politische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart“, Bibliographisches Institut AG, Leipzig 1936, 24. Im Folgenden zitiert als: Hans Freyer, „Die politische Insel“.

⁸² Vgl. Klaus J. Heinisch (Hg.), a. a. O., 7-110.

⁸³ Vgl. Platon, a. a. O., 433: „Wir stellen also fest, daß von Homer an alle Dichter Nachahmer von Abbildern der menschlichen Tüchtigkeit sind und der anderen Dinge, von denen sie dichten, daß sie aber die Wahrheit nicht berühren.“ Etwas später sagt Platon: „Die nachahmende Kunst ist also minderwertig, verkehrt mit dem Minderwertigen und gebiert Minderwertiges.“ (ebd., 438).

⁸⁴ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 1ff.

Müller stellt das Bild einer aggressiven, nach Verwirklichung strebenden Utopie jedoch in Frage. Bestätigt sieht er dies durch Robert Kalivoda: „Das Real-Unmögliche [wird] als Möglichkeit [...] zum Utopischen“.⁸⁵ Morus' *Utopia* beispielsweise siedele so *neben* der wirklichen Welt als ästhetische Figur. Das Inseldasein ist darüber hinaus ein Symptom des Rückzugs, nicht der Aggressivität. Kalivoda hält die *defensive Raumfiktion* der Utopie für ein „Mittel der Flucht, für eine Emigration aus der Welt des Daseins, des Hierseins in die Welt des imaginären Jenseits“⁸⁶ – in Übereinstimmung mit Horst Brunner⁸⁷, der die Inselutopien als „Fluchtutopien“ bezeichnete. Die klassischen Utopien stellen die Frage nach Verwirklichung demzufolge nicht. Sie existieren in sich abgeschlossen als Gegenwelt ohne historische Verbindung mit der realen Welt.⁸⁸

Karl Mannheim beschreibt diese fehlende Realisierungsabsicht wie folgt:

Wunschträume begleiteten von jeher das menschlich-historische Geschehen: In ‚Wunschträume‘ und ‚Wunschzeiten‘ flüchtete die von der jeweils gegebenen Wirklichkeit nicht befriedigte Phantasie. Mythen, Märchen, religiöse Jenseitsverheißungen, humanistische Phantasien, Reiseromane waren stets wechselnder Ausdruck dessen, was das verwirklichte Leben nicht enthielt. Sie waren eher komplementäre Farben im Bilde des jeweils Seienden als gegenwirkende, das verwirklichte Sein zersetzende Utopien.⁸⁹

Im 18. Jahrhundert begründet sich die literarische Utopie vor allem auf dem anthropozentrischen Fortschrittsglauben der Aufklärung. Man kann von einem Höhepunkt der Gattung sprechen, wobei zeitgleich jedoch eine Aporie der Gattung einsetzt, die sich bereits im 19. Jahrhundert auf verschiedene Art und Weise äußert: Die Sprengung des Gattungsmusters beginnt, andere Formen bilden sich heraus.

Markant sei demnach der Übergang des Begriffes Utopie von der literarischen Gattung zum utopischen Denken hin.⁹⁰ Peter Uwe Hohendahl geht davon aus, dass die Illusion der Wirklichkeit, die der Staatsroman verleihen sollte, in der Zeit der Aufklärung nicht mehr glaubwürdig sein konnte.⁹¹ Hohendahl macht deutlich,

⁸⁵ Robert Kalivoda, a. a. O., 309.

⁸⁶ Ebd., 310.

⁸⁷ Vgl. Horst Brunner, „Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur“, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967, 256ff.: Brunner differenziert dabei zwischen fluchtutopischen Inseln und Robinsonadeninseln. Eine Utopie beschreibe demzufolge eine Insel; im Unterschied zur Robinsonade, die als „Beschreibung des Lebens auf einer Insel“ zu sehen sei. Fluchtutopien seien gekennzeichnet von einem Dasein ohne Tat, ohne Konflikte und Handlungen – es gebe keinen Fortschritt und keine Veränderungen.

⁸⁸ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 9.

⁸⁹ Karl Mannheim, a. a. O., 183.

⁹⁰ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 23ff.

⁹¹ Vgl. Peter Uwe Hohendahl, „Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert“, in: „Erforschung der deutschen Aufklärung“, Peter Pütz (Hg.), Athenäum, Königstein/Ts. 1980, 235f, 243f.

wie der Staatsroman zu einer ästhetisch und historisch überholten literarischen Form wurde, die Utopie als Fortschrittsglaube jedoch erhalten blieb. Dies bestätigt vor allem die Verlegung des Nicht-Ortes in die Zukunft.

Nachdem im 18. Jahrhundert die Utopie als Folge des Fortschrittsdenkens verzeitlicht worden ist, tritt immer häufiger die Zeitutopie an die Stelle des ursprünglichen Begriffs und des Gattungsmusters von Thomas Morus. Die in die Zukunft verlegte utopische Erzählung eröffnet neue Möglichkeiten. Reinhart Koselleck schreibt über Louis Sébastien Merciers *Das Jahr 2440*⁹², dass die Zukunftstutopie

[...] eine Variante der Fortschrittsphilosophie [sei], ihr theoretisches Fundament ist die Verzeitlichung der Perfectio-Ideale. Der Vorgriff in die Zukunft war aber nur einlösbar als Bewußtseinsleistung des Autors, des Schriftstellers. Die utopisch erzählte Zukunft ist nur eine literarisch besonders effektvolle Ausformung dessen, was die damalige Geschichtsphilosophie als Bewußtseinsphilosophie zu leisten hatte. Der Autor ist in erster Linie kein Historiker oder Berichterstatter, sondern zunächst Produzent der kommenden Zeit, Vollstrecker seiner Anlage zur Perfektibilität.⁹³

Für die Zeitutopie ist demnach die Antizipation eines der wichtigsten Merkmale, im Gegensatz zur Morusschen Utopie, für die die „Gegenüberstellung von Ordnung und Kontingenz“⁹⁴ ein zentrales Moment darstelle. Nicht aber die vollkommene Gesellschaft, sondern deren Vervollkommnung sei das Stigma der Aufklärung.⁹⁵

Jabłkowska schlägt zwei als Idealtypen aufgefasste Muster der utopischen Erzählung vor:

- Der ironische Diskurs von Morus, der auch Merkmale der politischen Satire trägt
- Die Zeitutopie von Mercier, die auf dem Geschichtsbewusstsein basiert

Beide Muster der utopischen Erzählung sind zeitlich nicht voneinander abzugrenzen und überschneiden sich. Indem der Fortschrittsglaube im 18. Jahrhundert das utopische Denken bestätigt und zugleich die Utopie in die Zukunft verlegt wird, tritt die Frage nach der Möglichkeit, die Utopie real zu verwirklichen, in den Vordergrund. Man kann auch von einer einschneidenden Wende der literarischen Utopie sprechen: Aus einer literarischen Gattung entwickelt sich ein soziologisches Forschungsfeld. Die Gattung verlässt den

⁹² Utopischer Roman von Louis Sébastien Mercier, der als einer der ersten Autoren utopischer Werke seine Handlung augenscheinlich in die Zukunft verlegt.

⁹³ Reinhart Koselleck, a. a. O., 1-14, hier: 5f.

⁹⁴ Wilhelm Voßkamp, „Utopie als Verantwortung auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit“, in: „Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit“, Hartmut Eggert u.a. (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, 275. Im Folgenden zitiert als: Wilhelm Voßkamp, „Utopie als Verantwortung auf Geschichte“.

⁹⁵ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 25.

Rahmen der literarischen Fiktion.⁹⁶ Die Schriften der utopischen Sozialisten eröffnen ein neues Kapitel in der Geschichte der literarischen Utopie. Die Gattung der Utopie, die in ihren Ursprüngen eine satirische Bespiegelung der Wirklichkeit sein sollte, eine Fiktion, die sich später zu einer Zukunftsprognose entwickelte, hat sich im 19. Jahrhundert schließlich zu einer ernst zu nehmenden politischen Gattung entwickelt.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine andere Form der Gattungstradition der utopischen Erzählung erwähnt: Die Trivialisierung. So konstatiert Hans Freyer, dass „[a]us dem großen zeitkritischen Roman [...] der Unterhaltungsroman [werde]“⁹⁷. Wolfgang Braungart zufolge vollzieht sich bereits um die Wende des 17./18. Jahrhunderts die Wandlung der literarischen Utopie zum Roman.⁹⁸

Die Roman-Utopie organisiert sich vom Individuum her; sie wird im Medium von Lebensgeschichten und Liebesgeschichten erzählt und trägt damit auch dem neuen subjektiven Weltverhältnis Rechnung. Im Roman wird einerseits zunehmend vom Subjekt her erzählt und also das erzählte Geschehen geordnet; andererseits wird ausgeblendet, was die neue utopische Ordnung stören könnte. Offensichtlich scheint das Vertrauen der Roman-Utopisten in die Ordnungs- und Integrationskraft ihres utopischen Subjekts nicht so groß wie das der Totalitäts-Utopisten Andreae und Campanella in das Apriori ihrer vorsektiven Ordnungskonzepte. Die Entwicklung zum Roman bedeutet also gleichzeitig, daß der ehemals umfassend gegenweltliche, utopische Anspruch allmählich eingeschränkt wird. Andererseits stellt sich das Problem der Integration der utopischen Subjekte zu einem utopischen Gemeinwesen nun mit aller Schärfe, weil nun die neue, zur Störung der Ordnung neigende Subjektivität gebändigt und zum Konsens geführt werden muß.⁹⁹

⁹⁶ Ein Beispiel hierfür ist Étienne Cabets *Reise nach Ikarien*, die vom Autor als konkreter politischer Plan begriffen wurde. „Cabets *Icarien* ist eine verdeckte Zeitutopie. Beschrieben wird ein exotisches Land irgendwo am fernöstlichen Rand des eurasischen Kontinents und dessen unmittelbare geschichtliche Vergangenheit. Deutlich zeichnet sich hinter dem traditionellen erzählerischen Beiwerk des utopischen Romans die idealisierte Geschichte Frankreichs von den Revolutionen zwischen 1789 und 1830 in die Zukunft eines gleichheitskommunistischen Gemeinwesens ab. [...] Die ikarische Geschichte vor der Revolution trägt Züge der Geschichte des Ancien Regime, der Restauration und Englands. Cabet verarbeitete hier seine historischen Forschungen.“, in: „Luxus und Pferdestärken. Die Utopie in der industriellen Revolution. Etienne Cabets *Icarien*“, in: Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 130; Willibald Steinmetz sieht auch in Harringtons *Oceana* (1656) einen Übergang „von utopischem Denken zu rationaler Planung im staatlichen Bereich aufgrund theoretischer Überlegungen und historischer Trendanalysen. [...] [Harrington] begnügt sich nicht wie andere utopische Denker damit, einen Wunschzustand zu konstruieren, um ihn der eigenen Zeit als normatives oder kritisches Gegenbild vorzuhalten; vielmehr erhebt er das Problem der Realisierung seines idealen Staates im Rahmen der gegebenen historischen Bedingungen zum Hauptgegenstand.“, in: „Utopie oder Staatsplanung? – James Harringtons *Oceana* von 1656“, in: ebd., 59.

⁹⁷ Hans Freyer, „Die politische Insel“, a. a. O., 156. Zum Thema *Trivialisierung der Utopie* wird auf die Studie von Joanna Jabłkowska verwiesen: dies., „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 29.

⁹⁸ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 27ff.

⁹⁹ Wolfgang Braungart, „Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung“, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989, 13.

Braungart führt als Beispiele Denis Vairasses *L'Histoire des Sévarambes* (1677-79)¹⁰⁰ und Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731-43)¹⁰¹ an, durch die er seine These bestätigt sieht, dass der Gattungseinschnitt nicht erst im 19., sondern um die Wende des 17. und des 18. Jahrhunderts zu sehen sei. Das bekannteste Beispiel des Übergangs der Utopie zum (Unterhaltungs-)Roman ist Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), der primär als Abenteuerbuch gelesen wurde, und der auch im 20. und 21. Jahrhundert noch als ein solches rezipiert wird.¹⁰²

Jabłkowska verweist auch in diesem Zusammenhang auf zwei idealtypische Formen, die zur gleichen Zeit auftreten können, ähnlich wie im Falle der Verzeitlichung:

- Die traktatähnliche Romangattung, die den individuellen Helden nur als Medium (Beobachter und Berichterstatler bis Bewunderer des utopischen Staatswesens) benutzt. Zu finden bei Morus, Campanella, Andreae, Bacon, Mercier und Cabet.
- Die Form des Romans, in dem das individuelle Schicksal für das Geschehen konstitutiv ist. Keine statische Beschreibung, sondern eine dynamische Handlung wäre die Folge, z.B. bei Vairasse, Schnabel und Defoe.

Die Tendenz zur Romanform ist demnach bereits seit der Frühaufklärung zu beobachten, was jedoch die utopische Inhaltlichkeit, im Sinne der Darstellung des besten Staates, beeinträchtigt. Aus dieser Entwicklung folgen die bereits erwähnte „Pluralisierung“ der Gattung und die Relativierung utopischer Konzepte. Aus rezeptionsästhetischer Sicht drängt sich die Frage nach der Lesbarkeit auf, d.h. danach, wie ein literarisches Werk rezipiert wird. Ist der utopische Gedanke

¹⁰⁰ Vgl. Ludwig Stockinger, „‘Realismus‘, Mythos und Utopie. Denis Vairasse: *L'Histoire des Sévarambes* (1677-79)“, in: Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 73-94, hier: 90: Stockinger thematisiert die Literarisierung der Gattung und bestätigt die Ansätze des Fortschrittsdenkens im Roman: „[...] Vairasse formuliert Jahrzehnte vor der endgültigen Durchsetzung geschichtsphilosophischen Denkens Ansätze der Fortschrittsidee, indem er die Möglichkeit des Übergangs von der Erfahrungswelt zur utopischen Ordnung in einer Erzählung wahrscheinlich zu machen versucht.“

¹⁰¹ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „‘Ein irdisches Paradies‘: Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*“, in: Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 95-104, hier: 95: Voßkamp geht zu Beginn seiner Abhandlung auf die Form des Romans ein: „[...] Die *Insel Felsenburg* [...] gehört zu einer *Mischform* der Prosaliteratur, die der Tradition pikaresker Abenteuerromane (Avanturierromane) ebenso zugerechnet werden kann wie der der Robinsonaden oder utopischen Erzählungen. ‚Utopie und Robinsonade‘ (F. Brüggemann), ‚Robinsonadenutopie‘ (E. Reckwitz) oder ‚utopische Robinsonade‘ (M. Winter) sind deshalb, unter Hinweis auf die Vorbildfunktion der prototypischen Texte von Thomas Morus und Daniel Defoe, geläufige (und berechnete) Charakterisierungen.“

¹⁰² Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 31.

dem Leser bereits bewusst oder liest man schon vor dem gedanklichen Hintergrund sozialer Verbesserungspläne?

Festzuhalten sind demnach zwei Aspekte in der Entwicklung der Utopie: Die in der Verzeitlichung wurzelnde Verwirklichungsabsicht und die langsam voranschreitende Trivialisierung.¹⁰³ Daneben gibt es natürlich noch andere Paradigma der Utopiewandlung, die gerade für das 20. Jahrhundert von Bedeutung sind. Auf Basis der vorangegangenen Überlegungen sollen schließlich Schlüsse für die Utopie im 20. Jahrhundert gezogen werden.

Die Forschungsliteratur verordnet die klassischen Utopien im Zeitalter der Renaissance und der Reformation. Angefangen bei Thomas Morus, über Tommaso Campanella und Francis Bacon, um drei der bedeutendsten Gattungsvertreter zu nennen. Aus diesem Grund wurden die für die Gattung der Utopie exemplarischen Texte¹⁰⁴ kurz dargestellt, um im zweiten Teil der Arbeit, der sich mit der Textanalyse der Werke von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer befasst, vertiefte Rückschlüsse über den Wandel der Gattung zu ziehen. Durch wiederholte Reflexion dieser klassischen Utopien soll dazu beigetragen werden, in den Utopien der Vergangenheit historisierend die Probleme des 20. Jahrhunderts kritischer nachzuvollziehen und besser zu verstehen. Angesichts einer möglichen Selbstvernichtung der Menschheit lohnt der Blick zurück, durch den die realen Möglichkeiten des Friedens, der Freiheit und einer menschenwürdigen Ordnung aufgezeigt werden.¹⁰⁵

Klaus J. Heinisch betont, indem er die Freiheit als ein wesentliches Merkmal der klassischen Utopie hervorhebt, dass

[...] diese Utopien ‚im Grunde die eigene Zeit des Autors schildern‘, so sehr sind sie eben ‚Spielarten unseres Wesens und zeichnen dessen Konsequenzen in einem Raume von bedeutenderer Schärfe‘ (E. Jünger). Somit erweisen sie [...] die Irrationalität des Menschen, dessen Wesen sich [...] jeder Berechenbarkeit zu entziehen wußte. Sie liefern daher *e contrario* den Beweis für die Wesenhaftigkeit der menschlichen Freiheit, die gerade da triumphiert, wo sie überwunden werden soll, und die als unabänderliche Gegebenheit jeder menschlichen Gemeinschaft die ständige Aufgabe stellt, ihr gerecht zu werden.¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. ebd., 32f.

¹⁰⁴ Die Auswahl der vorliegenden Werke begründet sich auf die in der Forschung dominierende Kategorisierung: Mehrheitlich werden Thomas Morus', Tommaso Campanellas und Francis Bacons Werk als Beispiele der Gattungstradition und als „[hervorragendste] Staatsromane des Humanismus“ angeführt. Da sich die genannten Autoren ausnahmslos auf Platon beziehen und sich an dessen *Politeia* anlehnen, erscheint die Thematisierung seines Werkes als Grundvoraussetzung für das Verständnis (vgl. Klaus J. Heinisch (Hg.), a. a. O., 216, 235ff; vgl. Friedemann Richert, „Der endlose Weg der Utopie. Eine kritische Untersuchung zur Geschichte, Konzeption und Zukunftsperspektive utopischen Denkens“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, 38).

¹⁰⁵ Vgl. Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 6.

¹⁰⁶ Klaus J. Heinisch (Hg.), a. a. O., 218.

Der Aspekt der Freiheit des Individuums tritt in dem Moment zutage, in dem es um die Klassifizierung des Verhältnisses von Subjekt und Gesellschaft geht. Insofern erscheint dieser menschliche Wesenszug gerade auch im 20. Jahrhundert von besonderer Aktualität.

1.2 Einblicke in die Utopiegeschichte

1.2.1 Die Utopie im 18. und 19. Jahrhundert

Um den Wandel von der klassischen Utopie zur Anti-Utopie und zur Dystopie anschaulich darzustellen, soll im Folgenden deskriptiv die Utopiegeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts dargelegt werden. Dabei wird nicht der Anspruch der Vollständigkeit erhoben, sondern es soll in der selektiven Darstellung ein Verständnis für den Wandel der Gattungstradition aufgezeigt werden.¹⁰⁷

Die Utopiegeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts ist untrennbar mit der Geschichtsphilosophie der beiden Jahrhunderte verbunden. Geschichte wird dabei als transzendente Größe verstanden, die dem Menschen den Raum eröffnet, sich selbst und die Gesellschaft zu vervollkommen. Darüber hinaus korreliert das utopische Denken dieser Epoche stark mit dem geschichtsphilosophischen Topos des Fortschritts. Dem Mensch eröffnen sich dabei zwei Möglichkeiten: Einerseits dient die Vernunft als Instrumentarium für das Streben nach Vervollkommnung, andererseits – materialistisch gesehen – leitet sie das Zeitalter des *homo faber* ein. Das Vernunftprinzip ist aber auch als hermeneutischer Schlüssel zu verstehen und begründet damit die utopischen Konstrukte der Epoche. Gerade deshalb ist die Geschichtsphilosophie als Voraussetzung des utopischen Denkens jener Zeit zu sehen.¹⁰⁸

In der Aufklärungszeit wird die Geschichte als eigenständiger Erkenntnisbereich philosophisch gewertet, sei es antitheologisch wie bei Voltaire¹⁰⁹ oder Comte¹¹⁰,

¹⁰⁷ Eine detaillierte Erläuterung der Geschichtsphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts erfolgt z.B. bei Emil Angehrn, „Geschichtsphilosophie“, Stuttgart, Berlin, Köln 1991 und Friedrich Rapp, „Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee“, Darmstadt 1992.

¹⁰⁸ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 40.

¹⁰⁹ Der Begriff Geschichtsphilosophie stammt von Voltaire, der die These vertrat, dass die Geschichte als ein Fortschritt der Vernunft aus der Barbarei und dem dunklen Aberglauben befreie. Der Entwicklungsprozess der Geschichte zur Geschichte mit Subjektcharakter ist die bürgerliche Gesellschaft. Der Entwicklungsprozess ist wiederum ein Prozess des Fortschritts im Sinne einer erweiterten Naturbeherrschung und der Realisierung von Freiheit. Vgl. Oswald Schwemmer, Artikel „Geschichtsphilosophie“, in: „Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie“, Bd. 1: A-G, Jürgen Mittelstraß (Hg.), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, 752-755.

¹¹⁰ Auguste Comte ist ebenfalls ein Vertreter des Fortschrittsdenkens, der die Geschichtsphilosophie, von geschichtstheologischen Überlegungen gereinigt, in das positiv-wissenschaftliche Weltbild integriert. Er entwirft eine immanente Eschatologie auf

sei es mit dem der Theologie verpflichteten Anliegen der Theodizee. Darüber hinaus erscheint Geschichte als linear gedachter fortschreitender Geschichtsprozess. Komplementär zur Vernunftkonzeption ist der Fortschrittsbegriff zu sehen. Alles Geschehen in der Geschichte soll dementsprechend dem Fortschritt verpflichtet werden. Darum ist der Fortschrittsbegriff inhaltlich so zu bestimmen, dass der geschichtsphilosophisch wahrgenommene Lauf der Zeit eine grundsätzliche und kontinuierliche Verbesserung der gesellschaftlichen, politischen, sozialen und technischen Verhältnisse mit sich bringt.

Zudem wird der Mensch in zunehmendem Maße als handelndes Subjekt verstanden. Der Mensch gestaltet demnach die Geschichte und wird selbst in seiner *conditio humana* dem Fortschrittsmodell verpflichtet. Das bedeutet, dass über den Menschen als handelndes Subjekt die Dimension des Politischen im Sinne eines aktiven Gestaltens von Gesellschaft und Machtverhältnissen in Gegenwart und Zukunft dem Menschen mehr und mehr zugesprochen wird.

In der Geschichtsphilosophie der Aufklärung ist nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunft von Interesse, wobei in letzter Konsequenz die Eschatologie in den immanenten Geschichtsverlauf involviert wird: Geschichte wird damit zur Heilsgeschichte.

So ist in der Utopiegeschichte der Gedanke wieder zu finden, dass mit der Vernunft der geschichtliche Prozess dem menschlichen Denken zugänglich und verfügbar gemacht werden könne. Zu sehen ist dies deutlich in der Zeitutopie, in der die Zukunft der Geschichte und der Menschheit als plan- und überschaubar dargestellt wird. Die Utopiegeschichte ist aber auch dem Fortschrittsdenken verpflichtet. Ziel der utopisch formulierten Fortschrittsentwicklung ist das Schaffen aller notwendigen Voraussetzungen, durch die der ideale Staat realisiert werden kann, einschließlich der Realisierung des „Neuen Menschen“. Im Mittelpunkt des utopischen Denkens steht der Mensch als handelndes Subjekt, das vernünftig die geschichtliche Entwicklung der soziopolitischen Verhältnisse zu gestalten versteht. Das utopische Denken erfährt eine anthropologische Fundierung, in die die Ent-Eschatologisierung der Geschichte

dem gesicherten Fundament strenger Wissenschaftlichkeit. Comtes Denken ist durchdrungen von der Überzeugung, dass Vernunft und Wissenschaft den positivistisch verstandenen Fortschritt ermöglichen werden und dass dementsprechend das positivistische Zeitalter das irdische Paradies verwirklichen werde. Das Heil in der Geschichte ereignet sich nach Comte weltimmanent, mittels Vernunft und Sozialphysik. (Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 50f.).

eingebettet ist und die die Geschichte als vom Menschen veranstaltete Heilsgeschichte versteht.¹¹¹

Im 18. Jahrhundert ist vor allem die Ablösung der Raum- durch die Zeitutopie zu vermerken. Die utopischen Konstrukte weisen nun in die Zukunft der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung und damit auf die Erwartung einer heilvollen Geschichtswende.¹¹² In diesem Zusammenhang erhebt die politische Utopie den Geltungsanspruch, das in die Zukunft projizierte Ziel auch tatsächlich zu verwirklichen. Als weiteres Kennzeichen tritt die Zeitkritik grundlegend in den Vordergrund.¹¹³ Der weitere Utopiediskurs ist zudem dadurch gekennzeichnet, dass einerseits das politische Denken der Zeit kritisiert wird und andererseits eine Trennung zwischen der herrschaftsfreien (anarchistische Variante) und der herrschafts- und institutionsbezogenen Utopieform (archistische Variante) erfolgt. Wie in der klassischen Utopietradition gehört die Kritik an den soziopolitischen Verhältnissen zum zentralen Aspekt der Utopien der Aufklärungszeit. Dabei richtet sich die Kritik gegen alle Institutionen des *Ancien régimes*: gegen das absolute Königtum, gegen die Kirche und den Adel. Diese Kritik beinhaltet die Ablehnung der egoistischen Verwertung und Nutzung von Eigentum, die im 19. Jahrhundert und später bei Marx in die radikale Kritik des Privateigentums mündet. Im Privateigentum wird die eigentliche Ursache für die gesellschaftlichen Zerwürfnisse gesehen.

Hinzu kommt ein weiteres Merkmal, das die klassische Utopietradition von der Utopie der Aufklärung differenziert: Wurde bei den Klassikern die gesellschaftliche Wirklichkeit als bloße Negation zum idealen Staat gewertet, so wird im 18. Jahrhundert die kritische Negation der Gesellschaft als notwendige geschichtliche Durchgangsstufe auf dem Weg zum idealen Gemeinwesen gesehen. Die Kritik fungiert damit als geschichtsphilosophische Triebkraft, die dem Vernunftprinzip verpflichtet ist.¹¹⁴

Richert nennt die normativen Grundlagen der Utopiekonzeption im 18. Jahrhundert, die zum Teil auf die klassische Utopie rekurrieren und im weiteren Verlauf als mögliche Variablen für den Wandel der Utopie im 20. Jahrhundert diskutiert werden müssen.

Die utopischen Konstrukte in der Aufklärung sind demzufolge als Gegenmodelle zur europäischen Zivilisation gedacht. Trotz der Zukunftsorientiertheit galt die Ausrichtung nicht mehr auf das christlich-transzendente Modell der

¹¹¹ Vgl. ebd., 66ff.

¹¹² Dieser Projektionsprozess ist zum ersten Mal bei Merciers Zukunftsroman *Das Jahr 2440* (1770) nachweisbar.

¹¹³ Vgl. Hans Freyer, „Die politische Insel“, a. a. O., 121.

¹¹⁴ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 70ff.

Weltvollendung, sondern wurde weltimmanent als eine säkularisierte „Gegenwelt“ gesehen. Als Strukturprinzipien galten Harmonie und Statik der sozialen Verhältnisse, was wiederum die Konfliktfreiheit des idealen Gemeinwesens postulierte. Ein weiteres Charakteristikum bestehe darin, dass der ideale Staat „naturalisiert“ werde, d.h. eine Gesellschaft kann nur dann harmonisch bestehen, wenn sie sich der „Natur“ annähere. Die Natur wird identisch mit der Vernunft und steht der europäischen Zivilisation konträr gegenüber. Darüber hinaus wird auch der klassische Antiindividualismus fortgesetzt, demzufolge nicht das Glück Einzelner, sondern das Glück Aller als erstrebenswert gilt.¹¹⁵ An die älteren Utopien knüpft auch die Aufnahme des Geschlechterverhältnisses in die politische Sozialisation an: Vertreten wurde die integrative Rolle der Beziehungen der Geschlechter zueinander als staatstragendes Konzept. Interessant ist in Hinblick auf die Position der Geschlechter die Rolle der Frau: Die patriarchalische Grundstruktur der Gesellschaft im 18. Jahrhundert hatte zur Folge, dass es für die meisten Utopisten selbstverständlich war, dass die Frau im sozialen und politischen Bereich entmündigt wurde und sich ihren „natürlichen Pflichten“, wie Kindergebären, hinzugeben habe.¹¹⁶

Die Vorstellung der politischen Sozialisation der Utopisten des 18. Jahrhunderts hebt auch das Postulat eines „Neuen Menschen“ hervor. Dieser „Neue Mensch“ zeichnet sich durch eine Art von Weisheit und Vernunft aus, die der europäischen Zivilisation bisher nicht bekannt war.¹¹⁷

Abschließend kann als weiteres gemeinsames Charakteristikum aller Regierungssysteme gelten, dass bei keinem Staatsentwurf eine geschützte Privatsphäre des Einzelnen zu verzeichnen ist. Der Staat erfasst alle Bereiche, nichts entzieht sich seiner Kontrolle und die individuelle Freiheit des Menschen wird dem utopischen Gemeinwesen untergeordnet.¹¹⁸

Im 19. Jahrhundert wurden mehr utopische Entwürfe konzipiert als je zuvor. Der Hauptgrund hierfür dürfte in der gesellschaftspolitischen Situation des Jahrhunderts liegen: der Prozess der Industrialisierung und der damit einhergehenden sozialen Frage. Bis zur industriellen Revolution und der gesellschaftlichen Auflösung der bis dahin feststehenden Rahmenbedingungen war die Armut in die Hierarchie der ständischen Gesellschaft eingebunden. Durch

¹¹⁵ Vgl. ebd., 73f.

¹¹⁶ Vgl. Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, 124-144, hier: 125ff. Im Folgenden zitiert als: Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“.

¹¹⁷ Vgl. ebd., 124-144, hier: 126f.

¹¹⁸ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 78ff.

die Industrialisierung wurden aber Bauern, Handwerker und Industriearbeiter gleichermaßen erfasst. Die sich aus diesen Neuerungen ergebenden Herausforderungen an die Utopie wurden einerseits durch sozialutopische Entwürfe¹¹⁹ beantwortet, andererseits unter der Perspektive des Naturalismus¹²⁰ (die naturalistische Utopieform versucht zudem eine Synthese zwischen Individualität und Kollektivität zu erreichen und negiert somit den strengen Antiindividualismus der älteren Utopie) behandelt. In struktureller Hinsicht geschah dies dadurch, dass sie zum Einen in der Tradition der älteren Utopie verharrten (in der Frage des Privateigentums, in dem Postulat der sozialen Harmonie, im Antiindividualismus), und zum Anderen neue Elemente schufen, die sie aus dem wissenschaftlich-technischen Stand der Naturbeherrschung ableiteten. Hieraus begründet sich auch die im 19. Jahrhundert (noch) fehlende Kritik an der Technisierung der Gesellschaft: Die Utopisten waren der Überzeugung, dass mittels Naturwissenschaft und Technik die Natur zum Wohle der Menschen beherrschbar sei.¹²¹ Die Aufwertung von Naturwissenschaft und Technik knüpft an das aus der Geschichtsphilosophie entlehnte Topos des Fortschrittsdenkens an, das in der Naturbeherrschung den Weg zu einer besser fortschreitenden Lebensbewältigung in Politik und Gesellschaft sieht.¹²²

Sozio-ökonomisch betrachtet findet sich im 19. Jahrhundert ein Wirtschaftsmodell wieder, das mit der Erwirtschaftung eines gesellschaftlichen Reichtums rechnet, der in seiner gesellschaftsbezogenen Verwendung soziale Konflikte der einander bekämpfenden Klassen entschärfen sollte. Im Gegensatz zur bisherigen Utopietradition waren die Utopisten des 19. Jahrhunderts nicht nur auf die Bedürfnisbefriedigung der Gesellschaft aus, sondern auch auf materiellen Überfluss. Dies beruht auf der Technisierung des Staates, wodurch das klassische Paradigma der Utopietradition aufgegeben wurde, das in der physischen Arbeit den zentralen Stellenwert für die materiellen Grundlagen sah. Trotz dieses Fortschrittsoptimismus und der Aufwertung der Technik per se, thematisierte der Utopiediskurs im 19. Jahrhundert zum ersten Mal auch die negativen Folgen des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts.¹²³

¹¹⁹ Zu nennen sind hier Saint-Simon, Cabet oder Fourier.

¹²⁰ Zu nennen sind hier Utopisten wie Bellamy, Hertzka, Morris oder Wells.

¹²¹ Vgl. Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, a. a. O., 158.

¹²² Friedemann Richert, a. a. O., 95ff.

¹²³ Vgl. Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, a. a. O., 152-164; Dies zeigt sich in den englischen Romanen von William Morris, *Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890*, Gert Selle (Hg.), Reutlingen 1981 und Edward Bulwer-Lytton, *Das kommende Geschlecht*, Frankfurt a. M., 1980. Bulwer-Lyttons Roman kann ohne Zweifel als eine skeptische Reaktion auf das emphatische Fortschrittsdenken des utopischen Diskurses im 19. Jahrhundert verstanden werden, er markiert die Anfänge der Tradition der *schwarzen Utopie*.

Bedeutend im Utopiediskurs des 19. Jahrhunderts ist die veränderte Rolle der Frau. Niemals zuvor ist die Frauenemanzipation so nachhaltig gefordert worden. Die Utopisten gehen mit Selbstverständlichkeit von der berufstätigen Frau aus und die Dienstleistungen der Frau im individuellen Haushalt fallen weitestgehend weg bzw. werden von der Gemeinschaft solidarisch getragen.¹²⁴

Wie im 18. Jahrhundert bzw. der klassischen Utopietradition bleibt die Vision eines „Neuen Menschen“ als Voraussetzung zur Durchführung des utopischen Gemeinwesens bestehen. Die sittliche und intellektuelle Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, die Perfektibilitätslehre, wird von allen Utopisten des 19. Jahrhunderts rezipiert. Dieser „Neue Mensch“ erfordert die Anpassung der utopischen Regierungsformen, weshalb in der Frage der politischen Verfassung die Ablehnung der Demokratie und des Parlamentarismus auffällt. Dennoch unterscheidet sich das Politikverständnis von der älteren Utopietradition dadurch, dass die Utopisten des 19. Jahrhunderts die klassischen Funktionen der Souveränität verabschiedeten.¹²⁵ Das neue Politikverständnis leitet sich demnach aus den Erfahrungen der industriellen Revolution ab.¹²⁶

Der utopische Optimismus, der dem 19. Jahrhundert innewohnt, begründet sich auf zwei Prämissen: Erstens kann die Tendenz zur Verwissenschaftlichung der Utopie ausgemacht werden, die in der Annahme mündet, dass die induktiv-experimentelle Methode ebenso auf den Aufbau des utopischen Gemeinwesens übertragbar sei. Als zweite Voraussetzung dient die geschichtsphilosophische Vorstellung des notwendig zum Besseren fortschreitenden Prozesses der Geschichte. Damit konnten die Unumgänglichkeit der Realisierung des utopischen Gemeinwesens und die Herrschaft der Vernunft begründet werden. Für Utopisten der Aufklärung war „[d]as in die Zukunft verlagerte utopische Gemeinwesen [...] mit der Gegenwart durch eine weltgeschichtliche Teleologie verbunden, die die Menschheit ‚ungehindert auf eine Stufe höherer Abstraktion‘ aufsteigen lasse.“¹²⁷

Die Triebkraft des Fortschritts ist aber nicht mehr wie in der älteren Tradition über das „Subjekt Natur“ oder mit einem metaphysischen Prinzip begründet, sondern der Fortschrittsglaube fundiert sich materialistisch durch die wissenschaftlich-technische Entwicklung. Insofern kann mit Saage dieser Wandel als „materialistische Wende“¹²⁸ bezeichnet werden. Allerdings wird Richert zufolge berücksichtigt, dass zur Realisierung des utopischen Gemeinwesens die

¹²⁴ Vgl. ebd., 200-202.

¹²⁵ Vgl. ebd., 209.

¹²⁶ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 103ff.

¹²⁷ Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, a. a. O., 227.

¹²⁸ Ebd., 228.

historische Notwendigkeit des Entwicklungsprozesses allein nicht ausreiche, weshalb in letzter Instanz der Mensch als handelndes Subjekt herangezogen werden müsse.¹²⁹

1.2.2 Das Ende der klassischen Utopie im 19. Jahrhundert

Jürgen Habermas definiert die Moderne als Ablösung von den Normen der Vergangenheit, als einen Prozess der Entfremdung und Entzweiung mit der Wirklichkeit. Die Moderne stehe demnach nach der „Ablösung von exemplarischen Vergangenheiten“ vor dem Problem, „alles Normative aus sich selber zu schöpfen“.¹³⁰ Die Moderne negiert die alten Rechte und verlangt ein Handeln, das sich aus sich selbst begründet. Das Zwei-Welten-Schema der Utopie erscheint dabei als eine Ikone der Entzweiung: Der negativen Wirklichkeit steht die unwirkliche Vernunft gegenüber, die mittels der utopischen Fiktion als real existierend suggeriert wird. Damit erschüttert die Utopie das real Seiende und setzt anstelle dessen einen Vernunftstaat, der sich aus sich selbst begründet. Die klassische Utopie präformiert eine Lebensform, die eine Identität des Individuums mit dem Ganzen verlangt.¹³¹ Die Utopie abstrahiert und generalisiert, wohingegen der Roman individualisiert: Georg Lukács hielt daher die Utopie und den Roman für unvereinbar.¹³²

Nach der französischen Revolution ist eine politische und ideengeschichtliche Wende zu beobachten, die sich in erster Linie gegen das Gedankengut der Aufklärung richtet. Im Zentrum dieser Wende steht das Organische. Der Staat wird als Organismus betrachtet, was zur Folge hat, dass er nicht willkürlich gemacht oder umkonstruiert werden kann. Er muss sich vielmehr als Ganzes ‚organisch‘ entwickeln. Der Staat kann nicht wie in der Utopie durch Dekrete oder Gewalt gebildet werden, sondern er muss wachsen. Diese Wende ist durchaus problematisch zu sehen in Hinblick auf die ältere Utopie, denn es geht letztlich um die Ablehnung des Institutionalismus und um die Ablehnung der für das frühere utopische Denken charakteristischen ‚anti-individualistischen‘ Anthropologie.¹³³ In der älteren Utopietradition waren die Menschen Funktionen der Institutionen. Dies wurde geistesgeschichtlich von den Romantikern

¹²⁹ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 107ff.

¹³⁰ Vgl. Jürgen Habermas, „Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1985, 31.

¹³¹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 139f.

¹³² Vgl. Georg Lukács, „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1965, 41.

¹³³ Vgl. Hans-Joachim Mähl, „Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 288.

abgelehnt. Die klassische Utopie nahm den Aufbau eines zentralisierten öffentlichen Verwaltungsapparates vorweg, den der aufgeklärte Absolutismus zu verwirklichen suchte. Das durchgeplante und lenkbare Staatsgebilde, den „Maschinenstaat“, lehnte die romantische Staatsphilosophie deutlich ab, womit auch der älteren Utopie die gedankliche Grundlage entzogen wurde.¹³⁴

Im 19. Jahrhundert gibt es demzufolge keine nennenswerte deutsche literarische Utopie. Wilhelm Weitling, bedeutender Frühsozialist, appellierte in seinen Werken *Die Menschheit wie sie ist, und wie sie sein sollte* (1838/39) und *Das Evangelium des armen Sünders* (1845) in der Form der Predigt an seine Leser, in den *Garantien der Harmonie und Freiheit* (1842) wählte er mit der Form des Traktats eine nicht minder belehrende Gattung. Mit Weitling wurde die Utopie in Deutschland unmittelbar politisch. Weitlings Werke warben unter den unselbstständigen Handwerkern um Anhängerschaft, weswegen seine Ideen auch als *Handwerkerkommunismus* bezeichnet werden.¹³⁵ Im Mittelpunkt des Interesses stehen im 19. Jahrhundert die Systeme von Robert Owen, Saint-Simon, Charles Fourier und Etienne Cabet. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert löst sich der Utopiebegriff als politisches Kampfwort immer mehr von der Utopie als literarische Gattung.¹³⁶

Eine Erneuerung und Weiterentwicklung der literarischen Utopie wurde durch die Science Fiction-Literatur bewirkt. Dieser Rückgriff ist bezeichnend, denn eine Anknüpfung an die Literatur des 19. Jahrhunderts, die durch ihre massive Politisierung auffällt, scheint nicht möglich gewesen zu sein. Die literarische Methode der Science Fiction erneuerte und veränderte das utopische Gedankenspiel. Dabei spricht gegen die geringe Wertschätzung der SF-Literatur, dass Autoren wie Georg Kaiser, Alfred Döblin, Franz Werfel, Ernst Jünger oder Arno Schmidt von der Science Fiction zu beachtlichen Werken inspiriert wurden. Götz Müller schreibt in seiner Studie zur Utopie, dass das 20. Jahrhundert die Formen der älteren Utopie, die in den vorherigen Kapiteln beschrieben wurde, der utopischen Robinsonade und der Gelehrtenrepublik erneuere. Der Modus

¹³⁴ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 143: Der Einschnitt, der diese Wende zum organischen Denken historisch-aktuell machte, war der Zusammenbruch des preußischen Staates bei Jena und Auerstädt. Die militärische Niederlage war auch eine Niederlage des aufgeklärten Absolutismus. Friedrich II. hatte bewusst den Staat als Maschine und sich selbst als Werkmeister gesehen, der für das Funktionieren und die Verbesserung dieser Maschine zuständig ist.

¹³⁵ Vgl. Wilhelm Weitling, „Das Evangelium des armen Sünders. Die Menschheit wie sie ist, und wie sie sein sollte. Mit einem Essay ‚Wilhelm Weitling im Spiegel der wissenschaftlichen Auseinandersetzung‘“, Wolf Schäfer (Hg.), Hamburg 1971. Vgl. ders., „Garantien der Harmonie und Freiheit“, Bernhard Kaufhold (Hg.), Akademie-Verlag, Berlin 1955.

¹³⁶ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 21.

dieser Erneuerung sei eine umfassende Selbstreflexion der traditionellen Gattungen. Vor allem mit der Negation der Prämisse der Konfliktfreiheit sei eine Episierung der Gattung möglich, wodurch die moderne Utopie instabil, konfliktreich und problematisch werde. Das ist nicht nur in der Anti-Utopie der Fall, die Kritik an der traditionellen Utopie übt, sondern die erneuerte literarische Utopie werde zum Träger einer Vernunftkritik, die das Bisherige umfassend revidiert.¹³⁷ Habermas begründet diese Kritik folgendermaßen:

In den Ordnungsutopien der alten Staatsromane sind die vernünftigen Lebensformen mit der technischen Beherrschung der Natur und einer rücksichtslosen Mobilisierung der gesellschaftlichen Arbeitskraft eine trügerische Symbiose eingegangen. Diese Gleichsetzung von Glück und Emanzipation mit Macht und Produktion hat das Selbstverständnis der Moderne von Anbeginn irritiert – und zweihundert Jahre Kritik an der Moderne auf den Plan gerufen.¹³⁸

Die moderne Utopie destruiert diese Prämissen und entwickelt sich zu einer Gattung, die ihre vergangenen Formen problematisiert und sogar dementiert.¹³⁹

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts ist in Europa jedoch zuerst die Entstehung eines positiv besetzten Utopiebegriffs zu beobachten. Lucian Hölscher kommentiert diesen Wandel folgendermaßen:

Das im alten Utopiebegriff beschlossene Urteil, daß eine politisch-soziale Reformidee unmöglich oder nur unter Preisgabe der ursprünglichen Ziele zu verwirklichen sei, relativierte sich dabei zur Anerkennung einer bloß aktuellen, durch die bestehende Gesellschaftsordnung bedingte Unmöglichkeit und gab damit die Perspektive auf eine künftige Realisationsmöglichkeit der ‚Utopie‘ frei.¹⁴⁰

So wird das Utopische in den Überlegungen von Max Horkheimer¹⁴¹ und Karl Mannheim durchwegs positiv bewertet. Mannheim schreibt in seinem Werk „Ideologie und Utopie“:

Die Utopie des aufstrebenden Bürgertums war etwa die ‚Idee der Freiheit‘. Sie war zum Teil eine wirkliche Utopie, d.h. sie enthielt Elemente, die in der Richtung einer neuen Seinsordnung das vorangehende Wirklichkeitsgefüge sprengten und die sich nach der Durchsetzung dieser Idee auch zum Teil in Wirklichkeit umsetzten. Die Freiheit im Sinne der Sprengung der zünftigen und ständischen Gebundenheit, die Freiheit im Sinne der Denk- und Meinungsfreiheit, die Freiheit im Sinne der politischen Freiheit, die Freiheit im Sinne des Auslebens des Persönlichkeitsbewußtseins wurde weitgehend, zumindest weitgehender als in der vorangehenden ständisch-feudalen Gesellschaftsordnung, zur verwirklichbaren Möglichkeit.¹⁴²

Der Utopiebegriff hat dementsprechend seit dem Ersten Weltkrieg gerade auch in soziologischer und philosophischer Hinsicht Beachtung gefunden. Von

¹³⁷ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 145f.

¹³⁸ Jürgen Habermas, a. a. O., 424f.

¹³⁹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 146.

¹⁴⁰ Lucian Hölscher, „Der Begriff der Utopie als historische Kategorie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 412.

¹⁴¹ Vgl. Max Horkheimer, „Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie“, W. Kohlhammer, Stuttgart 1930, 77-94.

¹⁴² Karl Mannheim, a. a. O., 180f.

Bedeutung ist aber vor allem Ernst Blochs¹⁴³ Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff. Bloch versteht Utopie in seiner Definition des Begriffs als anthropologisch und ontologisch begründete Kategorie der Hoffnung. Utopie umfasst demnach alle Regungen des menschlichen Bewusstseins, in denen sich das Verlangen nach einer besseren Welt zeigt. Utopie ist für Bloch als „wirklich“ im Sinne des Wirksamen und Zukunftsträchtigen zu verstehen. Das Utopische wird als Ausdruck kollektiver Mentalität und als Dimension gesellschaftskritischen Denkens verstanden. Anknüpfend an das Utopieverständnis Blochs sah Theodor W. Adorno¹⁴⁴ die Kunst als den gesellschaftlichen Bereich an, in dem sich das Utopische am freiesten zur Geltung bringen konnte.¹⁴⁵

1.2.3 Marxismus, Sozialismus und Kritik der Utopie

Die Utopiekritik im 19. und 20. Jahrhundert artikuliert sich zwar in Romanen und literarischen Texten, wurde aber genuin im sozialphilosophischen Diskurs entwickelt und geprägt. Das betrifft die Theorien von Karl Marx und Friedrich Engels ebenso wie die Kritikversuche Karl R. Poppers.¹⁴⁶ Aus diesem Grund sollen im Folgenden die kritischen Theorien der genannten Autoren kurz dargestellt werden, um die Utopie-Kritik im 20. Jahrhundert adäquat einordnen zu können.

Untersucht man die Utopie aus politischer Perspektive, drängt sich die Auffassung der Utopie als Staatsroman auf. Denn der Grundgedanke vieler Utopien, der Kommunismus, so Arthur von Kirchenheim, sei „der Leckerbissen und Köder aller Staatsphilosophien.“¹⁴⁷ Von Kirchenheim war einer der ersten, der literarische Utopien mit revolutionären Bewegungen gleichsetzte, und aus dieser Gleichsetzung resultiert eine kritische Schlussfolgerung: „Es ist und bleibt

¹⁴³ Vgl. Ernst Bloch, „Geist der Utopie“, Bearbeitete Neuauflage von 1923 (Bd. 3 der Gesamtausgabe), Frankfurt a. M. 1964. Die Diskussion neuerer Utopieentwürfe in der Philosophie ist nicht als Thema dieser Arbeit zu verstehen. Aus diesem Grund wird auf das Werk von Friedemann Richert, „Der endlose Weg der Utopie. Eine kritische Untersuchung zur Geschichte, Konzeption und Zukunftsperspektive utopischen Denkens“ (Kap. 3, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001) verwiesen.

¹⁴⁴ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 24: Adorno resigniert gegenüber der Möglichkeit, eine Gesellschaft, in der das Ziel der Versöhnung wirklich werden könnte, auch nur zu denken oder sie gar zu realisieren. Eine Lösung dieser Problematik sieht Adorno in der Kunst. Kunst trägt demnach die Kraft zur Realisierung der Intention auf Versöhnung in sich, denn Kunst geht über die Erkenntnis hinaus, weil sie ihrem Gegenstand keine Gewalt antun muss.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 23f.

¹⁴⁶ Vgl. Andreas Heyer, „Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung“, Bd. 2 „Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion“, Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2008, 84.

¹⁴⁷ Arthur von Kirchenheim, „Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate“, Verlag von Fr. Wilh. Grunow, Leipzig 1892, 283.

der Grundfehler aller dieser Traumgebilde, daß sie der Gleichheit die Freiheit opfern.“¹⁴⁸ Und:

So haben die Utopien auch außerordentlich gefährlich gewirkt und sind oft eher ein Hindernis denn eine Förderung der Entwicklung gewesen. Man kann hienieden nichts absolut Vollkommenes erlangen und die Menschen nicht durch Institutionen allein ändern.¹⁴⁹

Sowohl in den Gesellschaftswissenschaften der Gegenwart als auch in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Konzeptionen kann man von einem *Utopieproblem* sprechen. Hans Freyer¹⁵⁰ beschreibt eine Utopie als reaktionär, d.h. ein System wie der Sozialismus sei utopisch, weil es auf Verwirklichung abziele. Hierbei stellt sich die Frage, ob die Verwirklichung der Utopie im gesellschaftspolitischen Kontext wünschenswert ist oder als Bedrohung angesehen werden muss, wie z.B. in Aldous Huxleys *Brave New World*¹⁵¹. Die Utopie wurde hier durch ihre Verwirklichung zu einer Bedrohung.¹⁵²

Innerhalb des Marxismus konzentriert sich die wissenschaftliche Arbeit auf die Auseinandersetzung mit den antisozialistischen und antikommunistischen Tendenzen. Das Utopieproblem ist im Marxismus allerdings nicht die Beziehung zwischen einem utopischen Ideal und einer dem Ideal nicht gemäßen Realität oder das Konstituieren eines utopischen Bewusstseins. Es geht vielmehr um eine unvoreingenommene Analyse der Entwicklungsformen der sozialistischen Gesellschaft und um die Fähigkeit der Gesellschaft, den neuen Gesetzmäßigkeiten entsprechend optimal zu handeln.¹⁵³

Kernpunkt dieser Überlegungen ist die Frage nach der Funktion vorausschauender Denkformen in der Gesellschaft. Utopie geht einher mit Hoffnungen, Phantasie, aber auch mit Konflikten zwischen gesellschaftlicher Intention und Realisierung, zwischen „Denkbarem und Machbarem“.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Ebd., 288.

¹⁴⁹ Ebd., 291.

¹⁵⁰ Vgl. Hans Freyer, „Theorie des gegenwärtigen Zeitalters“, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1955, II Modelle, 79-133, hier: 80f.; 185ff.

¹⁵¹ Die Rezensionen namhafter britischer Zeitungen auf dem Buchrücken der Ausgabe von 1994 (Aldous Huxley, „Brave New World“, Flamingo Modern Classic, 1994) begreifen die in *Brave New World* dargestellte Utopie als Bedrohung. So kommentiert der „Observer“: „A brilliant *tour de force*, *Brave New World* may be read as a grave warning of the pitfalls that await uncontrolled scientific advance. Full of barbed wit and malice-spiced frankness, *Brave New World* is one of the most urgent appeals for a reconciliation of science with religion that our age has known.“ Der „Daily Telegraph“ schreibt: „Equally a denunciation of capitalism and communism, so far as they discourage man from thinking freely, *Brave New World* is one of the most important books to have been published since the war.“

¹⁵² Vgl. Heinz Quitzsch, „Das Utopieproblem bei Karl Marx“, in: „Utopie und Realität im Funktionsverständnis von Literatur“, Greifswalder Germanistische Forschungen 10, Greifswald 1989, 4ff.

¹⁵³ Vgl. ebd., 5.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

Wie bereits erwähnt, geht ab 1850 der Fortschrittsgedanke in das Utopiekonzept ein. „Utopist“ wird zum Schimpfwort für den Sozialreformer, „Utopie“ bezeichnet pejorativ unausführbare Reformpläne. Da es als Schimpfwort gegen den Sozialismus fungiert, sehen sich Marx und Engels gezwungen, sich von den utopischen als wissenschaftliche Sozialisten abzugrenzen.

Marx und Engels Utopiekritik postuliert demzufolge eine eindeutige Differenzierung: Marxismus und die Theorie der sozialistischen Gesellschaft sind Gesellschaftswissenschaft und nicht Gesellschaftsutopie.¹⁵⁵ Dies hatte die Herausbildung theoretischer Positionen zur Rolle sozialer Utopien und zum utopischen Denken innerhalb der internationalen Arbeiterbewegung zur Folge. Marx' und Engels' Utopiekritik ist nicht nur als eine theoretische Kritik an den verschiedenen sozialistischen Theorien des 19. Jahrhunderts zu verstehen, sondern auch als Analyse der sozialökonomischen und sozialpsychologischen Ursachen utopischen Denkens.¹⁵⁶

So formuliert Friedrich Engels 1883 den Prozess der „Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“. Utopie-Rezeption und Ansichten des Begriffs „Utopie“ sind im 19. Jahrhundert meist im Zeichen der Rivalität von etablierten Systemen und sozialen Systemen zu verstehen. Im deutschen Kaiserreich ist ein großer Teil der Äußerungen zur Utopie nichts anderes als Polemik gegen die konkreten politischen Gegner, den Kommunismus und die Sozialdemokratie.¹⁵⁷

Der utopische Sozialismus des 19. Jahrhunderts ist im Wesentlichen ein Derivat der Französischen Revolution. Die als unvollendet geachtete Revolution sollte nun von einer „politischen“ in eine „soziale“ weitergeführt werden. Den begrenzten Resultaten wurde die Idee einer neuen Gesellschaft der sozialen Gerechtigkeit und Gleichheit entgegengestellt. Darin ist eine Abgrenzung gegenüber dem bürgerlichen Verständnis der Revolution zu sehen.¹⁵⁸

Bedeutende Leistungen dieser Sozialutopien sind u.a. in den Lehren von St. Simon¹⁵⁹ sichtbar: Es gibt einen kulturellen Fortschritt der Menschheit als Ganzem, aber nicht alles Erreichte gilt als besser, sondern in einzelnen

¹⁵⁵ Vgl. Friedrich Engels, „Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“, in: „Karl Marx. Friedrich Engels. Werke“, Bd. 19, Dietz Verlag, Berlin 1962, 189-228, hier: 193f.

¹⁵⁶ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 5. Karl Marx hat sich aber auch mit der literarischen Utopie auseinandergesetzt, so widmet er im *Kapital* dem *Robinson Crusoe* eine ganze Passage.

¹⁵⁷ Vgl. Wolfgang Biesterfeld, a. a. O., 3.

¹⁵⁸ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 6.

¹⁵⁹ Vgl. Joachim Höppner, Waltraud Seidel-Höppner, „Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marx“, Bd. I, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1975, 95-180, hier: 111-141.

Erscheinungen wird früher Gewonnenes wieder in Frage gestellt und geht verloren. Geschichte erscheint als Fortschritt des materiellen Lebens und betont den Zusammenhang zwischen Industrie und Wissenschaft. Die Möglichkeiten der Industrie schaffen die Voraussetzungen für ein kommendes goldenes Zeitalter. Die Lösung der bestehenden Widersprüche ist Aufgabe der positiven Wissenschaften. Die Produktion ist das Hauptfeld der Analyse; vor allem steht die Rolle der Arbeit und der produktiven Tätigkeit im Fokus der Betrachtung. Politik soll die Wissenschaft von der Leitung der Produktion sein. Die Abschaffung des Privateigentums ist ebenso wenig Zielvorstellung wie eine Machtausübung durch die Arbeiter. St. Simons Einsichten in gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten verbinden sich hier mit schwärmerischen Vorstellungen von einer besseren Welt und mit Illusionen über die Rolle der sozialen Klassen und Gruppen, die eine solche neue Welt herbeiführen können.¹⁶⁰

Ästhetische Aspekte werden aber auch im 19. Jahrhundert nicht ganz außer Acht gelassen: Im Sinne der Aufklärung ist Kunst ein Mittel der Aufklärung und Erziehung. Der Künstler gilt als der bevorzugte Erzieher der Menschheit, und die Künste werden zur „Avantgarde“ der künftigen „organischen“ Ordnung. Damit betont die Kunstlehre St. Simons die soziale Bedeutung der Kunst für eine künftige „universelle Assoziation“, die prosaische Vollendung der Aufklärung soll ein neues „poetisches Zeitalter“ schaffen. Über diesen Weg werde die Antinomie zwischen Individuum und Gesellschaft in einer neuen sozialen Einheit aufgehoben. Die Funktionsbestimmung der Kunst wird hier mit dem utopisch-sozialistischen Programm verbunden: Die Verbindung der Kunstfunktion mit einer Sozialutopie bezeugt ein verändertes Funktionsverständnis von Kunst. Diese Kunstkonzeption impliziert die Vorstellung, dass Kunst für die Emanzipation der Menschheit und für die Befreiung des Individuums von institutionalisierten Formen und sozialen Verhältnissen notwendig ist. Kunst als kritisches Korrektiv greift in die sozialen Prozesse einer unvernünftigen Gesellschaft ein.¹⁶¹

Der utopische Sozialismus wurde durchaus als eine wissenschaftliche Analyse der Gesellschaft und als realisierbar angesehen. Diese Art von Zukunftsmodellen wurde nicht als Utopien reflektiert, sondern als wissenschaftlich fundierte Theorien verstanden. Erst später wird ihr Gehalt als utopisch beurteilt, was Marx und Engels im Nachweis dieser Theorien als Utopien aufgezeigt haben.¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 6.

¹⁶¹ Vgl. ebd., 7.

¹⁶² Vgl. ebd.

Dennoch wurde der utopische Sozialismus als eine Theorie angesehen, die den damaligen materiellen Bedingungen und dem Entwicklungsstand des Proletariats weitestgehend entsprach.¹⁶³

Die Überwindung der Utopie beruhte schließlich auf dem Entstehen einer wissenschaftlichen Theorie der kapitalistischen Gesellschaft und des Übergangs zum Sozialismus, der Vereinigung von Marxismus und Arbeiterbewegung und der geschichtlichen Realisierung des Sozialismus als eines in historischer Ausprägung und Wandlung befindlichen realen Sozialismus.¹⁶⁴

Hervorzuheben ist dennoch der dialektische Charakter der Utopie. Utopien wirken auch als Protest, als Festhalten an der Überzeugung von der realen Möglichkeit einer friedlichen und freien Welt. Als Denken gegen Pessimismus und Resignation, als kritisches Potential gegen überlebte Zustände kann utopisches Denken bedeutend sein, weil es humanistische Ideale, soziale Phantasie befördert und Menschen für Ziele aktiviert.¹⁶⁵ Peter Weiss bilanziert entsprechend: „Und wenn es auch nicht so werden würde, wie wir es erhofft hatten, so änderte dies doch an den Hoffnungen nichts. Die Hoffnungen würden bleiben. Die Utopie würde notwendig sein.“¹⁶⁶

Das gedankliche Hinausgehen über die vorhandene Realität ist ein Spezifikum künstlerischen Schaffens und seiner Wirkungsmöglichkeiten. Die Beziehungen von Möglichkeit und Wirklichkeit mit utopischen Aspekten treffen in der Kunst aufeinander. Heinz Quitzsch versucht in verschiedenen Definitionen der Utopie ihren Charakter zu bestimmen: Als geträumte und gedachte Aufhebung eines Zustandes traut er den Betroffenen keine materielle Kraft zur Überwindung ihrer Lage zu, wodurch das Utopische in der Kunst nur Mittel zur Resignation wird.

Die Utopie, die den gesellschaftlichen Fortschritt negiert, formuliert eine rückwärts gewandte Anti-Utopie oder diffamiert eine realisierbare sozialistische Alternative. Utopie als notwendiger Bestandteil progressiver Kunst wiederum ist in der Lage, Hoffnung zu erhalten und neue Hoffnung zu wecken, um Mut zu machen, der für eine bessere, sozialistische Gesellschaft notwendig sei. Utopie ist in diesem Kontext ein ideelles Instrument zur realen Veränderung.¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., 8.

¹⁶⁶ Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“, Bd. III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1981, 265.

¹⁶⁷ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 8f.

Als ein weiteres Beispiel der sich im 20. Jahrhundert verbreitenden „Utopieskepsis“ ist die Theorie von Karl R. Popper zu nennen. Poppers¹⁶⁸ kritischer Rationalismus postuliert die alleinige Anerkennung der Rationalität als Merkmal der wissenschaftlichen Theorie und die Trennung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Handlungsbewusstsein. Dies hat die Zuschreibung alles Utopischen zum Bereich des Unwissenschaftlichen und Irrationalen zufolge.¹⁶⁹ Da für Popper der Marxismus die Einheit von Erkennen und Handeln betont, ist dieser für ihn eine utopische, nichtwissenschaftliche Konzeption. Derartige Auffassungen deklarieren den Marxismus und sozialistische Ideen als „Utopismus“, als utopische Denksysteme. So sagt Popper in seinem Aufsatz „Utopie und Gewalt“:

Der Zauber, den die Zukunft auf den Utopisten ausübt, hat nichts mit rationaler Voraussicht zu tun. In diesem Lichte ähnelt die Gewalt, die der Utopismus hervorruft, sehr dem Amoklauf einer evolutionistischen Metaphysik oder einer hysterischen Geschichtsphilosophie, darauf erpicht, die Gegenwart zu opfern für den hellen Klang einer Zukunft, der Tatsache nicht bewußt, daß ihr Prinzip dazu führen müßte, eine jede künftige Periode der ihr folgenden zu opfern, ebensowenig im Bewußtsein der trivialen Wahrheit, daß die endgültige Zukunft des Menschen [...] nichts Glanzvolleres sein kann als sein endgültiges Aussterben.¹⁷⁰

Ein problematischer Aspekt in der Utopieforschung des 20. Jahrhunderts stellt die gedankliche Verbindung von Utopie und totalitären, geschlossenen Gesellschaftssystemen dar. Popper erklärte demnach nach dem Zweiten Weltkrieg die utopische Methode für gefährlich. Ihre Gefahr sehe er darin, „zuerst ein politisches Endziel festzusetzen, um dann dessen Verwirklichung vorzubereiten“¹⁷¹. Denn der Utopist lasse keine Änderung des Endzieles im Prozess der Verwirklichung zu, weshalb ihm nur „Propaganda, Unterdrückung von Kritik und Ausmerzungen jeglichen Widerstandes“¹⁷² bliebe. Götz Müller

¹⁶⁸ Vgl. Karl R. Poppers zweibändiges Werk „The Open Society and Its Enemies“ („Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“, Bern 1957, Bd. I: Der Zauber Platons, Bd. II: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen.)

¹⁶⁹ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 4. Vgl. Karl R. Popper, „Utopie und Gewalt“, in: „Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen“, Arnhelm Neusüss (Hg.), Luchterhand, Neuwied und Berlin 1968, [=Soziologische Texte 44], 313-326, hier: 323f.

¹⁷⁰ Karl R. Popper, a. a. O., 313-326, hier: 324f. Popper hat den Utopiebegriff völlig losgelöst von seiner ursprünglichen Bedeutung benutzt. Er berücksichtigte nicht den fiktiven, spielerischen Charakter der utopischen Literatur und deren seinstranzendierenden Aspekt. Popper dachte an totalitäre Gesellschaftssysteme, die zwar ihre Wurzeln im Utopismus haben können, aber den Facettenreichtum der Utopieproblematik nicht ausschöpfen. Popper geht in seiner Kritik der Utopie nicht von einer „utopischen“ Gesellschaft aus, sondern von der politischen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts und seinen bolschewistischen und faschistischen Gesellschaften. Vgl. Hans-Jürgen Krysmanski, „Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts“, Köln und Opladen 1963 [=Dortmunder Schriften zur Sozialforschung 21], 142.

¹⁷¹ Karl R. Popper, a. a. O., 313-326, hier: 321.

¹⁷² Ebd.

zufolge lassen sich diese Vorwürfe beliebig bis in die Gegenwart verlängern. Da Utopien alles planen und regeln wollen, trifft sie politisch der Vorwurf des Totalitarismus.¹⁷³

Auf intellektueller Ebene wiederum werde der Utopie ein intoleranter Monotheismus vorgeworfen, was Müller aber durch die Geschichte der deutschen literarischen Utopien als widerlegt betrachtet: Es gebe christliche, pietistische, bürgerliche, asketische, hedonistische, nationalistische, sentimentalische, mythologische und ästhetizistische Utopien.¹⁷⁴

1.3 Wesentliche Aspekte zum Utopiediskurs

1.3.1 Ideologische und ästhetische Aspekte

In seinem 1929 erschienenen Buch „Ideologie und Utopie“ versucht Karl Mannheim eine Unterscheidung zwischen Ideologie und Utopie vorzunehmen und ein besonderes utopisches Bewusstsein zu legitimieren. Seine Theorie sieht das Utopische als notwendige Ergänzung einer theoretisch-begrifflichen Gesellschaftserkenntnis. Demzufolge führe der Verzicht auf die Utopie zu katastrophalen Folgen für das menschliche Sein.¹⁷⁵

Das Verschwinden der Utopie bringt eine statische Sachlichkeit zustande, in der der Mensch selbst zur Sache wird. Es entstünde die größte Paradoxie, die denkbar ist, daß nämlich der Mensch [...] mit dem Aufgeben der verschiedenen Gestalten der Utopie den Willen zur Geschichte und damit den Blick in die Geschichte verliert.¹⁷⁶

Mannheim zufolge ist utopisches Denken eine grundlegende menschliche Verhaltensweise, eine anthropologische Gegebenheit. Das Utopische im Menschen wird anthropologisch begründet.¹⁷⁷ Dieser Gedanke ist auf Ernst Blochs Werk *Das Prinzip Hoffnung* zurückzuführen: Bloch begreift das utopische Denken einerseits als Grundkategorie des Geschichte gestaltenden Subjekts, andererseits analysiert er kritisch die Geschichte utopischen Denkens in ihren literarischen und politischen Manifestationen.¹⁷⁸

Es stellt sich nicht mehr die Frage nach der Utopie als Gesellschaftsmodell einer künftigen Ordnung oder als Kritik des Bestehenden, sondern Utopie wirft die Frage nach der Funktion eines generellen „utopischen Bewusstseins“ auf. Dieses Utopieverständnis steht einem wissenschaftlichen Utopiebegriff im Sinne von rationaler Erkenntnis diametral gegenüber. Da Utopielosigkeit das künftige Leben

¹⁷³ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 8.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 4.

¹⁷⁶ Karl Mannheim, a. a. O., 249f.

¹⁷⁷ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 4; vgl. Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, a. a. O.

¹⁷⁸ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Der utopische Roman: Eine Einführung von Hiltrud Gnüg“, in: „Artemis Einführungen“, Bd. 6, Peter Brang et al. (Hg.), Artemis Verlag, München und Zürich 1983, 177. Im Folgenden zitiert als: Hiltrud Gnüg, „Der utopische Roman“.

der Gesellschaft destruieren würde, ist dieses Verständnis notwendig. Es muss in diesem Zusammenhang differenziert werden zwischen der Vorstellung von Sozialutopien bzw. utopischen Systemen und dem utopischen Denken als eine Art sozialer Phantasie, die zur gesellschaftlichen Aktivität animiert. In diesem Sinne stellt utopisches Denken eine Voraussetzung für eine Handlungsorientierung dar und nicht ein theoretisches Programm.¹⁷⁹ Diese Tendenz wird auch von Jost Hermand, einem der konsequentesten Verteidiger der Utopie, vertreten, der von der Notwendigkeit utopischen Denkens überzeugt ist.¹⁸⁰

Mannheim differenziert außerdem zwischen den politischen Emanzipationsbewegungen und den literarischen Utopien. Das soziale Bewusstsein ist dann utopisch, wenn es sich in progressiver Weise nicht in Übereinstimmung mit dem gesellschaftlichen Sein befindet. Mannheims Skizze der Utopie beginnt daher nicht mit Morus, sondern mit den Wiedertäufern und Thomas Müntzer, um beim bürgerlichen Liberalismus der Aufklärung und beim Sozialismus zu enden.¹⁸¹

Der entscheidende Punkt in der neuzeitlichen Entwicklung war [...] der Augenblick, wo das „Chiliasmische“ mit dem aktiven Wollen unterdrückter Schichten ein Bündnis schloß. Der Gedanke einer hier auf Erden anbrechenden tausendjährigen Reiches enthielt von jeher eine revolutionierende Tendenz in sich, und die Kirche bemühte sich, diese „seinstranszendente“ Vorstellung mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zu paralisieren. Diese u.a. bei Joachim von Fiore bereits wieder aufflackernde, aber dort noch nicht revolutionierend gedachte Lehre schlug zunächst bei den Hussiten, dann bei Thomas Münzer und den Wiedertäufern in einen sozial lokalisierbaren Aktivismus um. Bislang frei schwebende oder auf ein Jenseits konzentrierte Hoffnungen wurden plötzlich diesseitig, als h i e r und j e t z t realisierbar erlebt und erfüllt mit einer besonderen Wucht das soziale Handeln.¹⁸²

¹⁷⁹ Vgl. Heinz Quitzsch, a. a. O., 4f.

¹⁸⁰ Vgl. Jost Hermand, „Von der Notwendigkeit utopischen Denkens“, in: „Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens“, ders., Athenäum, Königstein/Ts. 1981, 5-20.

¹⁸¹ Vgl. Karl Mannheim, a. a. O.: Dass die Gattung der Utopie bei Mannheim keine Rolle spielt, lässt sich am Aufbau des zentralen Kapitels „Das utopische Bewußtsein“ erkennen. Die vier Gestalten des utopischen Bewusstseins sind: I. Der orgiastische Chiliasmus der Wiedertäufer. II. Die liberal-humanitäre Idee. III. Die konservative Idee. IV. Die sozialistisch-kommunistische Utopie, XIII-XIV.

¹⁸² Ebd., 191f. Thomas Müntzer (auch: Münzer) war ein evangelischer Theologe und Revolutionär in der Zeit des Bauernkrieges im 15./16. Jahrhundert. Der fragwürdige Aktivismus der Wiedertäufer wird in Arno Schmidts Erzählung *Leviathan oder Die Beste der Welten* in Frage gestellt bzw. im Kontext des Zweiten Weltkrieges von dem Protagonisten kritisiert: „Ich dachte an die irrsinnigen Hetzplakate des Gauleiters Hanke in Breslau; wie er mit der schnalzenden Eloquenz des Wahnsinns die Staatsjugend aufrief : Schnee in die Flüsse und Bäche zu schaufeln, daß sie anschwellen und die Feinde festhalten [...] Schuppig wogendes Geström, wurmhafte empört; schön. Wie er von den abgelebten Alten forderte, sich nachts mit Bränden in die vom Feind besetzten Ortschaften zu schleichen, Flammen schleudernd, mit der hohnvollen Logik : sterben müßt ihr doch bald, also gebt den Rest eurer Tage dem Führer ! – Ich bin fest überzeugt, daß sie aus johlendem Irrwitz und kreischender Vernichtungsgier (und die Lust des Herostratos nicht vergessen !) Deutschland bis zur letzten Hundehütte in Lohe und

Bedeutend in diesem Kontext ist die *Theorie der Plötzlichkeit* von Karl Heinz Bohrer. Bohrer geht von dem bereits erwähnten Begriff des utopischen Bewusstseins von Mannheim aus. Für ihn stellt dieses Bewusstsein aber eine psychisch-intellektuelle Disposition dar. Zentral ist die Reduktion der Utopie auf die bloße Subjektivität und das resignative Moment des utopischen Denkens. In Bohrers späteren Interpretationen der *Utopie des Augenblicks* hat er der modernen Utopieforschung eine Grundlage gegeben, die es erlaubt, die Literatur des 20. Jahrhunderts analytisch zu erfassen. Von Bohrer stammt auch die Theorie der „Utopie-Kunstwerk“¹⁸³, der Reduktion der sozialen Utopie auf einen subjektiven Zeit-Augenblick¹⁸⁴.

Die Frage nach der Utopie ‚Kunstwerk‘ ist eine Frage nach der Reduktionsproblematik: Was geschieht, wenn utopische Inhalte nicht mehr angenommen werden, nichtsdestotrotz eine utopische Mentalität aber weiterläuft? Am Modell der ‚Utopie des Augenblick‘ läßt sich der Vorgang des Reduktionsprozesses traditioneller utopischer Inhalte für die Literatur des 20. Jahrhunderts festmachen [...]. Die radikale Verzeitlichung der utopischen Antizipation auf einen einzigen Augenblick bedeutet, daß Geschichte durch Imagination und ihr formales Äquivalent: Fiktion ersetzt wird.¹⁸⁵

Bohrer nennt den reflektierten Augenblick des fiktiven Subjekts die ästhetische Utopie – die Augenblick-Darstellung als Appell an den Leser sei die Utopie des Ästhetischen. Das utopische Glück könne demnach nicht mehr in Verwirklichung von Träumen, Sehnsüchten, gesellschaftlicher oder privater Ziele erreicht, sondern nur in momentaner Ekstase erlebt werden. Beim Leser werde die utopische Wirkung auch nicht durch psychologische Identifikation mit dem Helden gewonnen, diese Wirkung werde von dem zur Sprache gewordenen utopischen Augenblick selbst eingeleitet.¹⁸⁶

Bedeutsam sei auch die dialektische Beziehung zwischen Idylle und Satire, da sie besonders für die Gegenwartsliteratur ein wichtiges Moment darstelle. Die Reduktion der gesellschaftlichen Utopie auf das Moment des nur auf der Ebene des literarischen Werkes funktionierenden Augenblicks sei demzufolge eine

Trümmern aufgehen lassen. Wie gesagt : Wiedertäuferallüren.“, in: Arno Schmidt, „Leviathan oder Die Beste der Welten“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe I, Bd. 1, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1987, 47. Im Folgenden zitiert als: Arno Schmidt, „Leviathan oder Die Beste der Welten“.

¹⁸³ Vgl. Karl Heinz Bohrer, „Utopie ‚Kunstwerk‘. Das Beispiel von Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 303-332. Im Folgenden zitiert als: Karl Heinz Bohrer, „Utopie ‚Kunstwerk‘“.

¹⁸⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer, „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“, in: ders., „Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981, 180-218. Im Folgenden zitiert als: Karl Heinz Bohrer, „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität“.

¹⁸⁵ Karl Heinz Bohrer, „Utopie ‚Kunstwerk‘“, a. a. O., 303.

¹⁸⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer, „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität“, a. a. O., 217.

wichtige Kategorie für die Nachkriegsliteratur. Jabłkowska schlägt darüber hinaus vor, die von Bohrer entwickelte *Theorie der Plötzlichkeit* und der *Utopie des Augenblicks* als gedankliche Grundlage für die Analyse der grotesk-apokalyptischen „Post-Utopien“ heranzuziehen.¹⁸⁷

1.3.2 Das utopische Spiel

Autoren wie Andreae und Schnabel untermauern die Definition der Utopie als Gedankenexperiment und Gedankenspiel. Hans Freyer betont in diesem Kontext, dass die geschichtlichen Bedingungen höchstens ex post analysierbar und aktuelle Verknüpfungen der Ereignisse gar nicht überschaubar seien. In der Utopie hingegen sei die Welt kalkulierbar wie in einem naturwissenschaftlichen Experiment unter selbstgesetzten Bedingungen. Störfaktoren, die das utopische Experiment beeinflussen könnten, würden a priori ausgeschlossen. Utopie funktioniere demnach nur in einem hermetisch abgeschlossenen System. Nur unter dieser Bedingung könne die Utopie „Ursache und Wirkung“ berechnen.¹⁸⁸ Freyers Analogie mit dem naturwissenschaftlichen Experiment bezieht sich auf die klassische Inselutopie: Denn die von der Welt abgeschlossene, autarke Insel bietet ein experimentell-künstliches Feld.¹⁸⁹

Raymond Ruyer¹⁹⁰ ersetzt die Analogie Freyers durch die Analogie mit dem Spiel und nähert sich damit wieder den Überlegungen von Andreae und Schnabel. Kernpunkt seiner Analogie ist, dass das Spiel durch seine autonomen Regeln die Bedingungen der Realität suspendiere. Die Utopie ändere damit wie das Spiel die Axiome der Realität. Diese These erinnere wiederum an das Theorem möglicher Welten in der *Theodizee*: Innerhalb des Leibnizschen Theorems stünde der Utopist an der Stelle Gottes, der mögliche Welten entwirft und die

¹⁸⁷ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 41ff.

¹⁸⁸ Vgl. Hans Freyer, „Die politische Insel“, a. a. O., 24.

¹⁸⁹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 23.

¹⁹⁰ Vgl. Raymond Ruyer, „L'utopie et les utopies“, Presses Universitaires de France, [=Bibliothèque de Philosophie Contemporaine 16], Paris 1950, 24-26: Kapitel „*Le jeu utopique*“ – das utopische Spiel.

Vgl. Robert Musil, „Der Mann ohne Eigenschaften“, Adolf Frisé (Hg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2005, 19: Musil sagt, dass der Utopist mit Möglichkeitssinn den Satz schätze, „daß wahrscheinlich auch Gott von seiner Welt am liebsten im Coniunctivus potentialis spreche (hic dixerit quispiam = hier könnte einer einwenden...), denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein.“ Demzufolge behauptet Musils Protagonist auch: „Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, [...] dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.“, in: ebd., 16. Musils Definition der Utopie als Experiment in Gedanken nähert sich derjenigen von Hans Freyer als naturwissenschaftliches Experiment in Gedanken: „Utopie bedeutet das Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir Leben nennen.“, in: ebd., 246.

beste realisiert.¹⁹¹ Rosendorfers *Anton L.* zeigt dieses Selbstverständnis auf textimmanenter Ebene nach der Erkenntnis, dass er niemand anderes als Gott ist:

„Kurzum“, sagte Anton L., „ich diskutiere nicht weiter. Ein Gott diskutiert nicht. Ich habe mich entschlossen, die Menschheit neu zu erschaffen. Neu! Darauf liegt die Betonung. Basta.“ [...] Ich werde die vollendete Menschheit rematerialisieren. [...] Ich werde die letzte, reine Menschheit wiedererwecken.“ (GSfA, 328ff.)

Es stellt sich hierbei aber die Frage, wer als Utopist verstanden wird. Ist es der Autor, der das Spiel der Fiktion spielt und ein utopisches Gedankenspiel erfindet. Oder ist es die Romanfigur – das Spiel im Spiel, wie es in Rosendorfers Roman nahegelegt wird – die sich auf textimmanenter Ebene ihrer Allmacht bewusst, aber höchstwahrscheinlich nicht im Bewusstsein ihrer Fiktionalität ist? Diese dualistische Konzeption der literarischen Utopie und literarischer Texte überhaupt darf nicht übersehen werden.

Ruyer folgert weiter, dass der Utopist Spielregeln im Bewusstsein setze, dass er aber auch andere Spielregeln erfinden könne. Mit seinem Entwurf verlässt der Utopist schließlich das Prinzip der Mimesis und wird zum ‚alter deus‘. Denn die utopische Fiktion ist nicht nur erfundene Realität, sondern die Erfindung einer gänzlich anders strukturierten Realität. So entwerfe der Dichter konträr dem Historiker in der Tradition des Aristoteles eine mögliche Welt, die sich an dem in der Erfahrungswirklichkeit Wahrscheinlichen orientiert. Der Autor einer klassischen Utopie hingegen verlasse die Regeln der Erfahrungswirklichkeit, um die Regeln einer erdachten Welt zu setzen.¹⁹²

Ruyer definiert die Utopie als imaginäre Welt außerhalb des uns bekannten Raumes und der uns vertrauten Zeit, die von anderen Prinzipien hervorgebracht wird als die wirkliche Welt.¹⁹³

Die Negation des Gegebenen hinterlasse demnach eine Leerstelle, und je vollständiger die Negation sei, desto vollständiger müsse die utopische Gegenwelt sein. Dies entspricht dem Modell einer zweiten, kompletten Wirklichkeit im fiktiven Modus, die autonom neben der realen Wirklichkeit stehe.

Götz Müller fasst schließlich zusammen, dass die Utopie sowohl Züge des Experiments (vgl. Freyer) als auch des Spiels trage.

In der Robinsonade spielen der hilfreiche wie der hinderliche Zufall eine erhebliche Rolle. Als Zufall kann z.B. auch die Tatsache betrachtet werden, dass

¹⁹¹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 23.

¹⁹² Vgl. Götz Müller, a. a. O., 23f.

¹⁹³ Vgl. Raymond Ruyer, a. a. O., 3: „Une utopie est la description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou en tout cas, de l'espace et du temps historique et géographiques. C'est la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel.“

in Haushofers Roman *Die Wand* die Cousine der Protagonistin, *Luise*, den Hund *Luchs*, der der Protagonistin ein großer Trost in ihrer beklemmenden Situation ist, abends zurück zur Hütte geschickt hatte, anstelle ihn mit ins Dorf zu nehmen: „Plötzlich war ich sehr froh, daß Luise den Hund zurückgeschickt hatte.“ (WA, 25). Und: „[...] [e]s war immer noch besser, einen schlafenden Hund im Haus zu haben, als ganz allein zu sein.“ (WA, 21).

Eine weitere Facette der Utopie eröffnet Arno Schmidt: Er nennt die Utopie später ‚Ludus remedium‘, das Spiel als Heilmittel, heilsam, weil sie eine andere Welt, eine Negation des Negativen erfindet.¹⁹⁴ Hier zeigt sich eine Entwicklung, die sich bei Arno Schmidt fortsetzen wird: Der Vorgang des Schreibens selbst wird zum utopischen Asyl.

¹⁹⁴ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 26.

2 Utopie, Anti-Utopie, Dystopie und Robinsonade. Strukturmerkmale

2.1 *Die literarische Utopie als Gattung*

Die Utopie in der deutschen Literatur existiert in verschiedenen Formen und Erscheinungen. Eine Definition der einzelnen Gattungen kann sicherlich vorgenommen werden, ist aber vor dem Hintergrund, dass die meisten literarischen Werke nie in reiner Form auftreten, fragwürdig. Als Beispiel sei eine Untergattung der Utopie, die Robinsonade, genannt. Schmidt, Haushofer und Rosendorfer schreiben zwar in vielen Aspekten ähnliche, aber wie noch zu zeigen sein wird, nicht völlig identische Robinsonaden.

Einem Definitionsversuch der Utopie vorausgehend muss eine Begriffsbestimmung hinsichtlich „utopischer Literatur“ und „literarischer Utopie“ getroffen werden. In Übereinstimmung mit Wolfgang Biesterfeld werden unter „utopischer Literatur“ Texte verstanden, die über bestehende gesellschaftliche Verhältnisse hinausweisen. Demzufolge ist die literarische Utopie nicht nur ein Teil der „utopischen Literatur“, sondern ihr Paradigma und Spezifikum im Sinne einer geschlossen ausgestalteten Alternative zur Realität. „Utopische Literatur“ meint die philosophisch-soziologische, „literarische Utopie“ die mehr gattungspoetische Komponente von Utopie.¹⁹⁵

Literarische Utopien scheinen dennoch häufiger als andere literarische Gattungen verstärkt mit politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Fragestellungen und Entwicklungen verknüpft zu sein. Klaus L. Berghahn bescheinigt der Utopie entsprechend eine Sonderstellung unter den fiktionalen Texten:

Wie alle fiktionalen Texte beeinflussen auch literarische Utopien das Bewußtsein ihrer Leser, doch ist ihre programmatische Überredungsabsicht intensiver als etwa in Romanen. Sie sollen im Leser einen Bewußtseinsprozeß auslösen, der seine Wirklichkeitserfahrung verändert. Darüber hinaus ist der pragmatische Realitätsbezug der Utopie größer als bei anderen fiktionalen Texten, weshalb man sie vielleicht besser zur operativen Literatur rechnen könnte. Gegenbildfunktion, Kritik des Bestehenden und utopische Intention drängen über das rein Literarische hinaus, zielen auf gesellschaftliche Praxis.¹⁹⁶

In der frühen Rezension von Wolf-Dietrich Müllers Dissertation „Geschichte der Utopia-Romane der Weltliteratur“ äußert sich Fritz Krog zur Utopie wie folgt: „Offensichtlich wohnt der Bezeichnung Utopie die Neigung inne, ihre Grenzen zu erweitern und je länger desto mehr ins Ungewisse zu schwimmen.“¹⁹⁷ Die

¹⁹⁵ Vgl. Wolfgang Biesterfeld, a. a. O., 8.

¹⁹⁶ Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 19.

¹⁹⁷ Fritz Krog, „Wolf Dietrich Müller, ‚Geschichte der Utopia-Romane der Weltliteratur‘, Diss. Münster 1938, in: „Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und

markante Individualisierung und Verästelung der Gattung sollte demnach auch als Projektion gesehen werden, zeigt die Geschichte der Utopie doch eine Entwicklung von der Antiindividualität hin zur absoluten Subjektivität.

Ein bedeutendes Paradigma des 20. Jahrhunderts ist das Individuum; dies ist vor allem in den charakteristischen Merkmalen des Romans des 20. Jahrhunderts zu erkennen. Die Thematisierung einer Außenseiterfigur, wie sie in den zu behandelnden Romanen stattfindet, folgt damit durchaus einem literarischen Konzept. Die parallele Entwicklung der utopischen Gattung in Richtung auf verschiedene mögliche Varianten entspricht, wenn man so will, dem utopischen Theorem „Utopie als *eine der möglichen Welten*“. Diese textimmanente Offenheit würde einer gattungsgeschichtlichen Festlegung, einer konkreten Definition und vorhersehbaren Entwicklungsrichtung konträr gegenüberstehen. Diese ist, wenn überhaupt, nur als temporärer Ausschnitt möglich und steter Dynamik unterworfen. Eine Definition der literarischen Utopie im Sinne einer allgemeingültigen Konzeption scheint dieser also nicht gerecht werden zu können, denkt sie doch auch nicht die stete Prozessualität der Gattung mit. Norbert Elias verweist auf diese Problematik in seiner Definition der Utopie:

[E]ine Utopie ist ein Phantasiebild einer Gesellschaft, das Lösungsvorschläge für ganz bestimmte ungelöste Probleme der jeweiligen Ursprungsgesellschaft enthält, und zwar Lösungsvorschläge, die entweder anzeigen, welche Änderungen der bestehenden Gesellschaft die Verfasser oder Träger einer solchen Utopie herbeiwünschen oder welche Änderungen sie fürchten und vielleicht manchmal beide zugleich.¹⁹⁸

Jabłkowska verfolgt in ihrer Studie „Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur“ die These, dass in der Gegenwartsliteratur zwar die gegebene Wirklichkeit negiert, die Möglichkeit, nichtverwirklichte Normen formulieren zu können, jedoch sehr oft verneint werde. Sie geht von der Wandlung der utopischen Literatur im 20. Jahrhundert aus.¹⁹⁹ Dabei bedeutet die Wandlung der Gattung *Utopie* nicht zwangsläufig, dass das Bedürfnis des Menschen nach alternativen Staatsentwürfen, nach Wunschdenken oder nach Hoffnung aufgegeben werde. Die Literatur suche aber spätestens seit der Jahrhundertwende nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.²⁰⁰

Literatur und über englischen Unterricht“, 51. Jahrgang, Walther Fischer (Hg.), Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1940, 139-146, hier: 139.

¹⁹⁸ Norbert Elias, „Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 2, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 101-150, hier: 103.

¹⁹⁹ Da eine detaillierte Analyse der Utopieentwicklung nicht im Fokus dieser Arbeit steht, wird auf die Untersuchung Joanna Jabłkowskas verwiesen: „Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur“, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 1993.

²⁰⁰ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 33.

Interessant ist die von Wilhelm Voßkamp²⁰¹ dargestellte Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit. In ihr werden drei idealtypische Merkmale vorgestellt, die für die Gattungsgeschichte konstitutiv sind. Voßkamp versucht, diese zentralen Merkmale an jeweils einem historischen Textbeispiel zu verdeutlichen (Morus: *Utopia*, Mercier: *Das Jahr 2440* und Samjatin: *Wir*):

Es handelt sich um das Moment der *Negation* (im Sinne der kritischen Differenz gegenüber gesellschaftlicher Wirklichkeit); um das Problem von *Antizipation* (unter dem Aspekt der Vorwegnahme von Zukunft) und um die Kategorie des *Möglichen* (als Gegenüberstellung von Konjunktivischem und Indikativischem).²⁰²

Voßkamp weist noch auf eine weitere Gattungskonstante hin:

Neben der gesellschaftsdiagnostischen, kritischen Funktion von Utopien scheint ihre eigentliche Aufgabe in der Formulierung des jeweiligen Anfangs zu liegen. Das Authentische der Utopie offenbart sich in ihrem kontingenten Beginn.²⁰³

In der Gegenwartsliteratur verschwimmt die reine utopische Form zusehends. Partiiell sind Symbole, Strukturen oder einzelne Elemente der traditionellen utopischen Gattungen zu finden, manchmal wird aber auch direkt auf den utopischen Charakter hingewiesen.²⁰⁴

Die Gattung der Utopie beantwortet die Frage der Verwirklichung nicht historisch-politisch, sondern literarisch durch das Erzählen von Geschichten. Die Robinsonade als utopisches Subgenre erzählt beispielsweise die Geschichte vom absoluten Anfang nach einer Katastrophe. Die literarische Utopie spricht zwar auch von Verwirklichung, allerdings im Rahmen einer Fiktion, die eigens zu diesem Zweck erfunden wurde. Die klassische Inselutopie betont durch ihre Topographie ihre Gegenbildlichkeit zur historischen Realität. Diese Art von Utopie benötigt die totale Abgrenzung, denn sie errichtet eine in sich geschlossene, stimmige Ordnung, die kein unberechenbarer Einfluss stören darf. Jede Beziehung nach außen wird vermieden. Die Utopie setzt Bedingungen, deren Folgen gedanklich-experimentell durchgespielt und durch eine Geschichte in den Status der Wirklichkeit versetzt werden. Je enger das Netz von Bedingung und Folge konstruiert ist, desto überzeugender wirkt die utopische Fiktion. Die Negation der bekannten Realität hinterlässt eine Leerstelle, die institutionell und psychologisch aufgefüllt werden muss, um das Interesse des Lesers aufrecht zu erhalten. Daher wird eine möglichst komplette Gegenwelt erfunden.²⁰⁵ Dieses Prinzip verbindet die Robinsonaden mit klassischen utopischen Romanen. Denn

²⁰¹ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie als Verantwortung auf Geschichte“, a. a. O., 273-283.

²⁰² Ebd., 274.

²⁰³ Wilhelm Voßkamp, „Utopie“, in: Das Fischer Lexikon Literatur, Band 3 N – Z, Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1996, 1948. Im Folgenden zitiert als: Wilhelm Voßkamp, „Utopie“.

²⁰⁴ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 34.

²⁰⁵ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 9f.

das Zwei-Welten-Schema bildet in beiden Genres ein gedankliches Gerüst für die Konstruierung einer alternativen Welt.²⁰⁶

Wilhelm Voßkamp betont auch das Verhältnis von Utopie zur Geschichte. Utopien seien demnach geschichtlich bedingt und unmittelbarer als andere literarische Texte auf geschichtliche Kontexte bezogen. Das Verhältnis von Wirklichem (der jeweiligen zeitgenössischen Realität) und Möglichem (als Entwurf eines Gegenbildes oder Vorwegnahme der Zukunft) sei aus diesem Grund gattungskonstitutiv. Es ergebe sich aus dieser Eigenschaft der Utopie ein spezifischer *Antwortcharakter* von Utopien auf Geschichte.²⁰⁷

Um die Utopie in der Moderne adäquat charakterisieren zu können, soll kurz auf die Textstruktur der älteren Utopien eingegangen werden. Die ältere Utopie ist aus zwei kontrastierenden Räumen aufgebaut, von denen einer die Darstellung der Norm, der andere die Darstellung der negativ bewerteten Wirklichkeit enthält. Die jeweilige Norm wird in einem Gedankenexperiment hergestellt.²⁰⁸

Friedemann Richert stellt auf Grundlage der Analyse klassischer Utopien (Morus: *Utopia*, Campanella: *Sonnenstaat*, Bacon: *Neu-Atlantis*) gemeinsame Strukturmerkmale der Utopie fest und konkretisiert diese wie folgt:

1. Alle Schriften thematisieren die in ihrer Zeit vorfindbaren politisch-sozialen Verhältnisse, in denen die Autoren ihre Utopie als Reformprogramm kontrastieren.
2. Es herrscht ein strikter Antiindividualismus, in dem das Kollektiv dem Einzelnen vor- und übergeordnet wird.
3. Die Machtfrage wird auf autoritär-etatistische Weise zentral gelöst: Eine staatlich eingesetzte Elite ist dem Volk vorgeordnet, mit dem Ziel, für dessen Glück und Wohlergehen zu sorgen. Die Macht wird einer moralischen Reflexion unterzogen, die wiederum im Rahmen der eigenen Vernunftkonzeption eingebettet ist.
4. Das Leben der Menschen ist durch einen Institutionalismus reglementiert.
5. Ziel des utopischen Konstrukts ist es, ein staatstragendes Konzept zu schaffen, das die Gütererzeugung, die Organisation der Arbeit und das soziale Leben steuert.
6. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die räumliche Lokalisierbarkeit ihrer utopischen Staatsentwürfe. Nicht in der Zukunft, sondern in der Gegenwart wird die Verwirklichung des utopischen Gemeinwesens beschrieben. Durch das Modell der Raumutopie wird allerdings die

²⁰⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 201.

²⁰⁷ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie“, a. a. O., 1931.

²⁰⁸ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 10.

historische Größe als Entwicklungskriterium vernachlässigt. Erst im 18. Jahrhundert wird die Raumutopie durch die Zeitutopie abgelöst, die dieses Kriterium berücksichtigt.²⁰⁹

Hubertus Schulte-Herbrüggen stellt in seinem immer noch grundlegenden Werk zur Utopie „Isolation“ als eines der charakteristischen Formprinzipien des utopischen Romans heraus, und zwar zunächst exemplarisch für die gesamte Gattung anhand von Morus' *Utopia*, dem Gattungsprototypen.²¹⁰

Stockinger definiert die Utopie als Gattung, die den Rezipienten von der Negativität seiner Lebenswelt überzeugen will.²¹¹ Formal interessant ist es Hohendahl zufolge aber erst, wenn die Utopie die „statische Beschreibung in Handlung“²¹² transformiere. Bezeichnend sind dabei auch die konfliktfreie Handlung der auf Vollkommenheit ausgerichteten Utopie sowie das Fehlen von charakteristischen Protagonisten in einer Welt, in der der Einzelne mit dem Allgemeinen identisch ist.

Dies ändere sich schließlich in der Anti-Utopie der Moderne. Die Robinsonade bietet letztlich eine Möglichkeit, um das starre Kontrastschema der klassischen Utopie epischer zu gestalten.

Götz Müller postuliert als ein Ergebnis seiner Studie „Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur“, dass die klassische Statik und Geschlossenheit der Utopie in der Moderne durch eine außerordentliche Beweglichkeit und Offenheit abgelöst werde. Die Selbstreflexion der Gattung erreicht ihm zufolge ihren Höhepunkt in den Werken Arno Schmidts, der in seinen utopischen Texten Utopien von Morus bis Franz Werfel zitiert und variiert. Im 20. Jahrhundert erreicht die Utopie durch die Reflexion der Axiome und Grenzen ihrer Gattung eine neue Qualität, was sich auch in neuen Ausdrucksmöglichkeiten widerspiegelt. Dieser Wandel der Utopie kann sicherlich auch als Folge der Krise des Fortschrittsgedankens gesehen werden, auf die die Anti-Utopie folgt. Zentral ist der Status des Individuums, das sich nicht mehr in fragloser Übereinstimmung mit der utopischen Gesellschaft befindet.²¹³

²⁰⁹ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 39f.

²¹⁰ Vgl. Hubertus Schulte-Herbrüggen, „Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie“, [=Beiträge zur englischen Philologie 43], Pöppinghaus, Bochum 1960, 35.

²¹¹ Vgl. Ludwig Stockinger, „Ficta Respublica“, a. a. O., 95f.

²¹² Peter Uwe Hohendahl, „Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert“, in: „Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte“, Helmut Kreuzer (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1969, 79-114, hier: 81.

²¹³ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 10ff.

Dieser Eingriff in die ursprüngliche Axiomatik hat wiederum eine konfliktreiche Handlung zur Folge.²¹⁴ Die Anti-Utopie als Selbstkritik der Gattung richtet den Blick auf die negativen Folgen des Fortschritts. Diese neue Qualität der Utopie im 20. Jahrhundert konstatiert auch Götz Müller:

Diese Wandlung zur Selbstreflexion der Gattung ist sicherlich eine Folge der Krise des Fortschrittsgedankens. Wenn der Glaube an den geschichtlichen und technischen Fortschritt zu wanken beginnt, schlägt die Stunde der Anti-Utopie. [...] In den prominenten Antiutopien von Huxley und Orwell erscheint die utopische Welt in der Optik eines Individuums, das sich *nicht mehr* in fragloser Übereinstimmung mit der utopischen Gesellschaft befindet. In einer Gattung, die stets auf der Identität des Individuums mit dem Ganzen basierte, ist dies ein unerhörter Vorgang. [...] Als Selbstkritik der Gattung schärft die Antiutopie den Blick für die negativen Folgen [des] Fortschritts, literarisch wird der Verlust des Fortschrittsglaubens zum Gewinn.²¹⁵

Müller nennt diese „neue“ Erscheinung der Utopie *Meta-Utopie*:

Die Gattung beginnt im zwanzigsten Jahrhundert einen poetologischen Diskurs, in dessen Verlauf sie sich zur *Meta-Utopie* wandelt: Die moderne Utopie erzählt Geschichten *über* die alten utopischen Geschichten.²¹⁶

2.2 **Raumutopie, Zeitutopie und Ermöglichungsutopie**

It is not until the age of the great voyages of discovery, with the possibility of discovering an uninhabited island paradise, with the chances of shipwreck and destruction as compared with the much rarer chances of miraculous rescue, that the conditions were fulfilled for a life of unknown solitude which, in spite of privation could possess a charm not to be found in every day life. A certain cultural weariness and satiety provides the background to the genre.²¹⁷

Der Begriff der Utopie war lange Zeit ein Raumbegriff. So wurde das Land *Utopia* zwar immer jenseits der bekannten Welt angesiedelt, doch grundsätzlich wurde es als geographisch lokalisierbar vorgestellt.²¹⁸

Diese räumliche Anschauungsform wurde zuerst von Louis-Sébastien Mercier 1771 mit seinem Zukunftsroman *Das Jahr 2440* aufgegeben. Nicht mehr die Entdeckung irgendwelcher Idealstaaten oder vorstaatlicher Gesellschaften und der daraus folgende Bericht des Entdeckers standen nun im Fokus der utopischen Erzählung, sondern ein in die Zukunft projiziertes Gemeinwesen.²¹⁹

²¹⁴ Vgl. Hans Ulrich Seeber, „Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England“, Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1970, 249f.; ebd., 243: „Der Grad der Fiktionalisierung der literarischen Utopie hängt vielmehr davon ab, in welchem Maße der Begegnungsvorgang von Protagonist und fremder Gesellschaft in konkreten Handlungen ‚dramatisiert‘ und so in stimmungshaltige Fiktionswirklichkeit überführt wird.“ Seeber bezeichnet die Gegenutopie als utopische Prosa schlechthin, im Gegensatz zur unepischen ‚Handlungsarmut‘ der klassischen Utopie.

²¹⁵ Götz Müller, a. a. O., 11f.

²¹⁶ Ebd., 12.

²¹⁷ J. H. Scholte, „Robinsonades“, *Neophilologus* 35, J. B. Wolters, Groningen, Djakarta 1951, 130.

²¹⁸ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 22.

²¹⁹ Vgl. Reinhart Koselleck, a. a. O., 1-14; 2f.: Darüber hinaus waren die utopischen Räume von der Erfahrungswelt eingeholt worden. Die Entdeckung Amerikas und Australiens sowie der unermüdliche Forschergeist der Europäer hatten im 18.

Anzumerken ist die bis dahin geltende Bedeutung von Utopie als nicht und nirgends zu verwirklichender Idealzustand eines Gemeinwesens, egal ob räumlich oder zeitlich erschlossen gedacht. Aus diesem Grund konnte sich die *Utopie* im 19. und 20. Jahrhundert zu einem zentralen Grundbegriff der Fortschrittskritik entwickeln. Utopie war nunmehr das, was weder im Hier und Jetzt noch in der Zukunft je verwirklicht werden konnte.

Im 20. Jahrhundert avancierte der Begriff *Utopie* schließlich zum Zukunftsbegriff im Sinne einer Idee, deren Realisierung ausschließlich in der Zukunft liegt. Dieser verzeitlichte Utopiebegriff implizierte aber sowohl Fortschrittskritik als auch Fortschrittsgläubigkeit, was wohl den grundlegenden utopischen Diskurs im 20. Jahrhundert widerspiegelt.²²⁰

Mit Mercier hat sich schließlich der Zukunftsroman etabliert, womit sich der Status der Utopie veränderte. Zwei bedeutende gattungsgeschichtliche Veränderungen sind anzumerken:

Die *Funktion des Autors* einer utopischen Fiktion änderte sich insofern, als dass er nicht mehr entdeckt, was er antrifft und vorzufinden gibt. Der Autor einer Zukunftsvision wird vielmehr in einem authentischen Sinne selbst zum Produzenten seiner Utopie. Lebte die Fiktion in den älteren Utopien von der Fiktion ihrer potentiellen Überprüfbarkeit des im Raum Vorgefundenen und Beobachtbaren, so lässt sich die Zukunft nicht beobachten und überprüfen. Die Zukunftsutopie ist deshalb im Repertoire der Fiktionsbildung eine genuine, reine Bewusstseinsleistung des Autors. Der fingierte Rückhalt der räumlichen Kontrolle entfällt. Dadurch unterscheidet sich der fiktionale Status einer zeitlichen von einer räumlichen Utopie: Die Realitätssignale der Fiktion liegen nicht mehr im gegenwärtigen Raum, sondern allein im Bewusstsein des Autors. Der Autor ist Urheber der Utopie, die zur *Uchronie* wird. Die Wirklichkeit der Zukunft existiert nur als Produkt des Autors, die in der Gegenwart verfügbaren Kontrollmechanismen sind nicht vorhanden.

Das zweite Merkmal, das die räumlichen Gegenwelten von der Zukunftsutopie unterscheidet, ist in *zeitlichen Kontinuitäten* zu sehen, die jede Zukunftsutopie unterstellt. Die Antithese einer Gegenwelt muss zeitlich vermittelt werden. Die Zukunft bietet die Kompensation des gegenwärtigen Elends, das heißt die fingierte Perfektion der ehemals räumlichen Gegenwelt wird verzeitlicht.

Jahrhundert nicht mehr viel zur Erkundung übrig gelassen. Aus diesem Grund bot sich die Verlegung des utopischen Raumes in die Zukunft an: Da die Utopie nicht mehr auf der damaligen Erde und auch nicht im Jenseits zu finden oder zu errichten war, musste sie in die Zukunft ausweichen.

²²⁰ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 22f.

Koselleck konkretisiert diese beiden Unterscheidungskriterien von räumlicher und zeitlicher Utopie anhand des bereits genannten Romans *Das Jahr 2440*. Ergänzend muss hier das im 18. Jahrhundert noch geltende Vollkommenheitsideal genannt werden, das es anzustreben galt. Das Perfectio-Ideal wurde im Laufe der frühen Neuzeit verzeitlicht im Sinne des geschichtlichen Weges zur irdischen Perfektion. So ist die Zukunftsutopie als eine Variante der Fortschrittsphilosophie zu sehen. Ihre theoretische Grundlage beruht auf der Verzeitlichung der Perfectio-Ideale, wobei die Zukunftsperspektive nur als Bewusstseinsleistung des Autors möglich ist. Der Autor wiederum ist Produzent der kommenden Zeit sowie Inkarnation der utopischen Dimension.²²¹

Karl Mannheim ergänzt Raum- und Zeitutopie um zwei weitere Merkmale:

Verdienstvolle kulturhistorische Forschung hat festgestellt, daß menschliche Sehnsuchtsprojektionen erfaßbaren Gestaltungsprinzipien unterliegen und daß man in bestimmten historischen Perioden die Wunscherfüllung mehr in Zeit-, in anderen wieder mehr in Raumbilder projiziert. Man kann dieser Differenzierung entsprechend Wunschräume als Utopien und Wunschzeiten als Chiliasmen bezeichnen.²²²

In Hinblick auf die Anti-Utopie und die Dystopie, die zumeist in Form der Zeit- oder Zukunftsutopie auftreten, kann man jedoch der Gleichsetzung von Wunschzeit bzw. Chiliasmus nicht in einem positiv konnotierten Sinne zustimmen.

Aber nicht nur Karl Mannheim, sondern auch Ernst Bloch erinnert zu Beginn des 20. Jahrhunderts an die Zusammenhänge zwischen der Gattung „literarische Utopie“ und der Theorie des Utopischen. Als die negative Utopie im Zeichen des Systems- und Ordnungsterrors die dominante Form der „literarischen Utopie“ wird, setzt eine Diskussion über „utopisches Bewusstsein“, „utopische Methode“ und „das Utopische“ ein, die dem Möglichkeitsbegriff eine zentrale Bedeutung innerhalb der bisherigen Utopiediskussion einräumt.

Es stellt sich die Frage, inwiefern von einer Gattungsgeschichte der „literarischen Utopie“ als Geschichte der Abfolge von Raumutopie, Zeitutopie und „Ermöglichungsutopie“ gesprochen werden kann. Denn im 20. Jahrhundert kann das Kontingente selbst zum utopischen Programm werden. Es erscheint als der utopische Konjunktiv, der dem Indikativ schlechter Ordnungsutopien gegenübergestellt wird. Der utopische Konjunktiv geht aber auch über das bisherige Gattungsschema hinaus. Die Ermöglichung von Möglichkeiten ist nicht

²²¹ Vgl. Reinhart Koselleck, a. a. O., 2ff.; 5: Mit der Perfektibilität, der Vervollkommnungsfähigkeit, wird das Ziel verzeitlicht. Dabei bleibt es für Rousseau offen, ob das Voranschreiten zum Besseren führen müsse. Die Perfektibilität ist für Rousseau ein dialektischer Begriff, der die Chancen sowohl steigender Gefahren als auch wachsender Gewinne beinhaltet.

²²² Karl Mannheim, a. a. O., 183f.

länger ein spezifisches Programm der Gattung „literarische Utopie“, sondern widersetzt sich dem Ordnungszwang der klassischen Utopien, die von Wunsch- zu Schreckbildern transformieren. Dabei scheint die Gattung „literarische Utopie“ einen Prozess der Selbstreflexion zu durchlaufen, der im Zeichen der Gattungsvermischung bereits in der Frühromantik thematisiert wurde. Die traditionelle Gattung „literarische Utopie“ komme im Zeichen von Ermöglichung von Möglichkeiten an ein historisches Ende und fordere gleichzeitig wieder neue Gattungsausprägungen heraus, so Götz Müller.²²³

Die Antwortstruktur von Utopien gegenüber Geschichte müsse sich damit wandeln: Verfolgten Ordnungsutopien ein Kontingenzbewältigungsprogramm und Zeitutopien eine stete Vervollkommnungshoffnung im Fortgang der Geschichte, so möchte der utopische Konjunktiv jede Verfestigung, jedes geschlossene System aufbrechen. Statische Bilder und entropische Gleichgewichtsmodelle stehen dem „Möglichkeitssinn“ diametral gegenüber – wodurch Utopien zwar ihre Generalisierbarkeit verlieren, nicht aber ihren kritischen Impetus.²²⁴

2.3 Zum Forschungsstand. Die Robinsonade

Before long, the central idea of the book [*Robinson Crusoe*; Anm. d. Verf.], the building up of a new life in solitude, came to be traced back in literature. It was found to occur much earlier, and so the idea of *Robinsonades avant la lettre* was introduced.²²⁵

Die Festschreibung der Robinsonade als literarische Gattung wird durch den geringen Bestand an Literatur zur Gattung unter verallgemeinernd-generischen Aspekten erschwert. Zwar lassen sich Definitionsversuche herauskristallisieren, doch einen gemeinsamen und überzeugenden Konsens gibt es nicht.

So untersucht Erhard Reckwitz in seinem Werk „Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung“²²⁶ dieses Defizit und versucht dabei eine gültige Gattungszuschreibung herauszuarbeiten.

Bekannt ist demnach die durch Rousseau initiierte allegorische Interpretation der Robinsonade im Sinne einer Kulturstufentheorie: Die Geschichte *Robinsons* spiegelt die Geschichte des Menschen und seiner fortschreitenden Kultur im Kleinen wider. Reckwitz diskutiert ausführlich die Werke von Johann Christian

²²³ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 12.

²²⁴ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie als Verantwortung auf Geschichte“, a. a. O., 280ff.

²²⁵ J. H. Scholte, a. a. O., 129.

²²⁶ Vgl. Tina Deist, „*Homo Homini Lupus*. Zur Markierung von Intertextualität in William Goldings Gruppenrobinsonade *Lord of the Flies*“, in: „Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert“, Ada Bieber, Stefan Greif, Günter Helmes (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, 55-74. Deist zieht ebenfalls Reckwitz' Untersuchung heran, um Merkmale der Robinsonade im William Goldings *Lord of the Flies* herauszuarbeiten, wodurch diese exemplarische Studie in ihrer Funktionalität bestätigt wird.

Ludwig Haken („Bibliothek der Robinsone in zweckmäßigen Auszügen“), von Gero von Wilpert („Robinsonade“) und von Benno von Wiese („Robinson I“) und unterzieht diese einer grundlegenden Revision. Dabei wird Reckwitz zufolge die methodische Schwäche der Werke evident, die sich auf die Kulturstufentheorie berufen. Reckwitz behauptet, dass die Deutung der Robinsonade, die an dieser Stelle nahegelegt werde, einem utilitaristischen Bedürfnis entspringe, das eine instruktive Kulturgeschichte *en miniature* zeige. Damit sei die Gegenstandskonstitution primär pädagogisch und nicht literarisch.²²⁷

Das klassische Robinsonmotiv zeige demnach einen einzelnen Menschen, der auf einer verlassen Insel strandet.²²⁸ Als eine der elementarsten Voraussetzungen der Robinsonade als Gattung ließe sich aber der Akt der Isolation nennen. Durch diese könne das Verhalten des von Mitmenschen und Zivilisation separierten Individuums untersucht werden. Dieses Verhalten resultiere demnach in zwei Handlungsalternativen: 1. Die Schaffung einer neuen Zivilisation. 2. Das Versinken in Apathie und mentaler Isolation.²²⁹

Der Übergang von der Subjektivierung der Erzählperspektive zur Subjektivierung des utopischen Modells lässt sich signifikant an den Robinsonaden des 18. Jahrhunderts beobachten.

Prototyp der Robinsonade ist Daniel Defoes Werk *Robinson Crusoe*, das zu den meist gelesenen Büchern des 18. Jahrhunderts zählt. In der Robinsonade steht das genetische Prinzip im Vordergrund, d.h. das Überleben auf einer einsamen Insel als Selbstorganisation des menschlichen Lebens ohne zivilisatorische Ordnungsprinzipien. *Robinson* rückt in den Mittelpunkt der Geschichte, er wird zum Subjekt der Geschichte. Das Inselmotiv stellt darüber hinaus ein konstitutives, genreästhetisches Element der Robinsonade dar.²³⁰

Gesellschaft wird hier nicht im Zusammenwirken vieler Personen, sondern in einer Person gesehen. *Robinsons* Kampf ums Überleben auf der einsamen Insel soll die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur und die gesamte Organisation der Gesellschaft abbilden und erklären.²³¹

Dabei weist Voßkamp auf die folgenreichen Wirkungen hin, die das Defoesche Modell unter Aspekten der utopischen Literatur in der europäischen Robinsonadenliteratur hatte. Er nennt in diesem Kontext Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731-1743) als exemplarisches Werk für die

²²⁷ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 1ff.

²²⁸ Vgl. Tina Deist, a. a. O., 56.

²²⁹ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 2.

²³⁰ Vgl. Tina Deist, a. a. O., 57.

²³¹ Vgl. Wolf Wagner, „Wie Politik funktioniert“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2005, 58.

Wirkung des *Robinson Crusoes*. Schnabels Werk stelle eine eigentümliche Ausprägung der traditionellen Robinsonadenliteratur dar, in dem die ursprüngliche Konzeption von Defoes *Robinson Crusoe* einerseits und die utopischen Motive in der Tradition von Morus' *Utopia* andererseits verknüpft seien.²³²

Eine weitere Möglichkeit, um die Robinsonade zu deuten, sei der wirkungsästhetische Ansatz. Dieser wurde Reckwitz zufolge aber nur wenig verfolgt. Kernpunkt sei die eskapistische Wirkung der Robinsonade: „It is the salt that keeps life sweet, it is the savour that preserves it from putrefaction; and we welcome every fleeting taste of it.“²³³

Reckwitz' Schlussfolgerung sieht im Robinsonadenmotiv allein aber keine adäquate Gattungskonstitution. In der Vielfalt der Bezeichnungen, die in der Literaturwissenschaft und vor allem in der englischen Literatur kursieren, werde die Abwesenheit eines regulativen Gattungskonzeptes deutlich.²³⁴

Dennoch erkennt Reckwitz an, dass es wohl ein implizites Verständnis davon gebe, was eine Robinsonade sei und was das Robinsonadenmotiv ausmache. Die Defizienz der Literaturtheorie in Sachen Robinsonade werde hier von der literarischen Praxis substituiert, denn zahlreiche Autoren weisen ein Gattungsbewusstsein auf, was sich in einer Vielzahl entsprechender Werke widerspiegle.²³⁵

Fritz Brüggemann hat 1914 eine Unterscheidung getroffen, die bis in die Gegenwart Geltung beansprucht, aber durchaus kritisch zu bewerten ist: Die Robinsonade zeichne sich durch die Situation des Exils aus, die Utopie hingegen erscheine als Asyl.²³⁶ Erhard Reckwitz konstatiert zu Recht, dass die Robinsonade bisher als „Anhängsel“ der Utopie gegolten habe. Er betrachtet in Hinblick auf Brüggemann ein Verfahren, das Gattungen anhand eines einzigen Kriteriums definiert, als riskant. So postuliert Brüggemann die strenge Definition

²³² Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie“, a. a. O., 1936f.

²³³ Walter de la Mare, „Desert Islands and Robinson Crusoe“, Faber and Faber Limited, London 1932, 5.

²³⁴ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 4f.

²³⁵ Vgl. ebd., 5f. Davon zeugen Verweise einzelner Robinsonaden-Autoren auf *Robinson Crusoe* und die große Anzahl von Robinsonnachahmungen.

²³⁶ Vgl. Fritz Brüggemann, „Utopie und Robinsonade. Untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743), Alexander Duncker Verlag, Weimar 1914, 183ff.; ebd., 183: „Ist also im allgemeinen der Begriff des Exils für das Idealland der Utopien ausgeschlossen [...]; ebd., 187: „Demnach wird sich die Definition der reinen Robinsonade [...] dahin einschränken lassen, daß für sie außer dem insularen Charakter des Landes noch der exilhafte Charakter für den Aufenthalt der Helden verlangt werden muß [...].“

Asyl = Utopie, Exil = Robinsonade und verstrickt sich dabei in seiner Studie „Utopie und Robinsonade“ in Widersprüche, die eine Glaubhaftigkeit dieser Theorie unmöglich machen.²³⁷

Reckwitz betrachtet deshalb Brüggemanns Werk „Utopie und Robinsonade“ als inadäquate Darstellung, da die Robinsonade eine Unterordnung unter die Utopie erfahre, die so nicht zu vertreten sei.²³⁸

Übereinstimmend mit Reckwitz soll festgehalten werden, dass die Definition der Robinsonade als Gattung nicht anhand eines einzigen Merkmals getroffen werden kann, sondern dass Gattung als Syndrom verschiedener spezifischer Gattungsmerkmale zu verstehen ist. Dieser Ansatz soll in der vorliegenden Dissertation verfolgt werden, um die ausgewählten Werke zuverlässig zu klassifizieren sowie nach Möglichkeit eine allgemeine Klassifikationsbasis zu erstellen.

Erhard Reckwitz hat spezifische Merkmale der Robinsonade anhand Defoes Gattungsparadigma *Robinson Crusoe* herausgearbeitet. Diese sollen als gattungskonstituierend betrachtet werden. Dabei handelt es sich um: *Isolation, Überleben, Psychisches Überleben, Überleben als Gemeinschaft, Überlebensarrangement und Bewährung, Natur und Zivilisation – Die Zivilisierung der Inselwelt, Innere Zivilisation, Gesellschaftliche Zivilisation, Kulturmensch und Naturmensch, Zivilisationsarrangement und -bewährung, Insel als Exil, Die Reise nach Innen* und *Dynamik*.

Diese Konstanten werden in selektierter Form im zweiten Teil der Arbeit vorgestellt, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Werken *Schwarze Spiegel, Die Wand* und *Großes Solo für Anton* herauszuarbeiten und darauf aufbauend ihre Bedeutung für die „postapokalyptische Robinsonade“ zu erarbeiten. Die Selektion beruht auf der Tatsache, dass einige von Reckwitz aufgestellte Merkmale von vornherein nicht für die vorgestellten Romane zutreffen, so z.B. das Kriterium „Gesellschaftliche Zivilisation“. Anhand dieser Merkmale soll außerdem diskutiert werden, inwiefern die Romane in der Gattungstradition der Robinsonade verhaftet sind.

Dieser Untersuchung kann vorweggenommen werden, dass für die Protagonisten der „postapokalyptischen Robinsonade“ alles völlig offen, alles möglich und nichts verboten ist.

²³⁷ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 6ff.

²³⁸ Vgl. ebd., 6ff.

Diese Offenheit ist auf Defoes *Robinson Crusoe* zurückzuführen. So knüpft auch Jean-Jacques Rousseau an die Rezeptionsgeschichte des *Robinson Crusoe* an: Er sieht darin die Vermittlung eines Ideals, das das „vollkommene Gleichgewicht der Kräfte und Wünsche“²³⁹ als Vorbedingung des Glücks sehe. Wenn alle von der Gesellschaft aufgezwungenen Verhaltensweisen entfallen, bleibe als einzige, heilsame Abhängigkeit eines solchen Menschen die objektiv unüberholbare Abhängigkeit von der Natur. Im Mittelpunkt seines Werks *Emile oder Über die Erziehung* steht die Situation des vollkommen *isolierten Menschen*, des *homme isolé*. Eine der Grundkategorien des *Emile* ist die Singularität, was man doppelt übersetzen kann, als Einzigartigkeit und Einsamkeit, ein Zustand, der gerade nicht für den „geselligen Menschen“ typisch ist.²⁴⁰

Das sicherste Mittel, sich über Vorurteile zu erheben und seine Urteile nach den wahren Verhältnissen der Dinge zu ordnen, ist, sich in die Situation eines völlig isolierten Menschen zu versetzen und über alles so zu urteilen, wie dieser Mensch mit Rücksicht auf seinen eigenen Nutzens urteilen muß.²⁴¹

Utopie und Robinsonade haben also die Konstanten *Isolation* und *Autarkie* gemeinsam. In der Robinsonade muss sich der Held durch tägliche Arbeit sein Überleben sichern, die Gattung erzählt von den Erfolgen und Rückschlägen bei der Bewältigung des Mangels. Die Welt der Robinsonade befindet sich in einem Rohzustand oder avanciert wieder zum Naturzustand, der alle Möglichkeiten bereit hält.²⁴² Die Robinsonade ist tendenziell handlungsbetont und aktivistisch. Sie zeigt das Verhalten eines Charakters in einer bestimmten Situation. Die Handlungsweise des Menschen hat starke, individuelle Konturen. Da er in einer gänzlich offenen Situation ohne gesellschaftlich definierte Verhaltensregeln lebt und handelt, definiert sein Verhalten die Regeln neu. Die epische Struktur der Robinsonade beruht auf der Lösung des jeweils anstehenden aktuellen Problems.

Eine solche Bedeutsamkeit eines jeden Gegenstandes schlägt sich stilistisch nieder: die Robinsonade hat einen ‚circumstantial style‘, während die Utopie generalisiert und abstrahiert, denn es gibt in ihr keine ständig neu auftauchenden Probleme.²⁴³

Götz Müller hat auf Basis seiner Folgerungen ein Schema entwickelt, das die Unterschiede von klassischer Utopie und Robinsonade gegenüberstellt.²⁴⁴ Dieses Schema zeigt auf, dass das Verhältnis von Utopie und Satire ein

²³⁹ Jean-Jacques Rousseau, „Emile oder Über die Erziehung“, Martin Rang (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart 1963, 188 (2. Buch); vgl. ebd., 197 (2. Buch), 389f. (3. Buch). Im Folgenden zitiert als: Jean-Jacques Rousseau, „Emile“.

²⁴⁰ Vgl. Jürgen Oelkers, „Pädagogische Ethik. Eine Einführung in Probleme, Paradoxien und Perspektiven“, Juventa Verlag, Weinheim – München 1992, 29.

²⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, „Emile“, a. a. O., 390 (3. Buch).

²⁴² Vgl. Götz Müller, a. a. O., 16; vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O.

²⁴³ Götz Müller, a. a. O., 17.

²⁴⁴ Vgl. Abbildungsverzeichnis Abb. 1.

komplementäres Verhältnis ist. Die Robinsonade kennt diese Gegenbildlichkeit auch, doch ist sie nur schwach entwickelt. Erst in der Gruppenrobinsonade und auch in der Robinsonade der Moderne dominiert der ständige Vergleich mit dem defizienten Europa²⁴⁵ – oder der Menschheit.

Erhard Reckwitz weist ebenfalls auf die Notwendigkeit dieses kontrastiven Verfahrens hin, das Müller dargestellt hat. Denn wie bereits aufgezeigt wurde, ist die Geschichte der Literatur zur Robinsonade fast identisch mit der Geschichte ihrer Verzahnung mit der Utopie. Um eine Aussage über die Gattung der Robinsonade treffen zu können, muss diese im ersten Schritt von der Utopie abgegrenzt werden. Zu bemerken ist an dieser Stelle allerdings, dass es durchaus Gattungen, so genannte „Robinsonadenutopien“²⁴⁶, gibt, die beide Genres verbinden. Der spezifisch konzeptionelle Reiz der Robinsonade besteht Reckwitz zufolge in der Frage nach den im Menschen angelegten Fähigkeiten zur Daseinsbewältigung, den Gründen für seinen Erfolg, Tendenzen, die sein Scheitern andeuten, der Frage nach dem Wert oder Unwert von Zivilisation und Gesellschaft, und in der bewussten vergleichenden Stellungnahme zur Heimat und zur Insel.²⁴⁷

Das Motiv der Abgeschiedenheit eines Einzelnen (oder einer Gruppe von Menschen) ist in der Literatur eigentlich schon vor dem Erscheinen des *Robinson Crusoe* bekannt. Man spricht von „vordefoeschen Robinsonaden“²⁴⁸. Das Motiv findet sich außerdem schon in der Mythologie des klassischen Altertums. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, wovon die Protagonisten abgeschieden sein können: Wäre es die Menschheit, so wären alle Erzählungen über letzte Menschen als Robinsonaden zu klassifizieren. Von Bedeutung ist deshalb, inwieweit diese Abgeschiedenheit selbst gewählt ist. Nach dem Verständnis von Hermann Ullrich („Defoes Robinson Crusoe. Die Geschichte eines Weltbuches“) sind Robinsonaden „eine mehr oder weniger kunstvoll komponierte Erzählung, die uns die Erlebnisse von einer Person oder mehreren in insularischer Abgeschlossenheit“²⁴⁹ als Hauptmotiv oder größere Episode vorführen, wobei

²⁴⁵ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 16ff.

²⁴⁶ Vgl. z.B. Schnabels *Insel Felsenburg*.

²⁴⁷ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 21ff.

²⁴⁸ Reinhard Stach, „Robinsonaden in der Jugendliteratur“, in: „Kinder- und Jugendliteratur: ein Lexikon“, Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber (Hg.), im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V., Corian-Verlag Heinrich Wimmer, Meitingen 1995-2008 (Loseblattausgabe, 7. Erg.-Lfg. Februar 1999), 1. Vgl. Leopold Brandl, „Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur“, in: „Germanisch-Romanische Monatszeitschrift (GRM)“, Bd. 5, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1913, 233-261.

²⁴⁹ Hermann Ullrich, „Defoes Robinson Crusoe. Die Geschichte eines Weltbuches“, Verlag von D. R. Reisland, Leipzig 1924, 82.

diese isolierte Lage nicht das Ergebnis einer „sentimentalen Weltflucht“²⁵⁰ ist. Als Entwicklungsroman mit kulturgenetischen Aspekten gibt es aber durchaus auch Festlandrobinsonaden, wobei hier zwischen Einzel- oder Gruppenrobinsonaden unterschieden werden muss.

Die Geschichte *Robinsons* beginnt in Europa und endet mit dem erneuten Kontakt mit der Alten Welt. Dies muss sowohl als entscheidendes Strukturmerkmal der traditionellen Robinsonade erachtet werden als auch als wichtiger Unterschied zu den „postapokalyptischen Robinsonaden“.²⁵¹ Keiner der Protagonisten aus *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* kann in seine frühere Welt zurückkehren. Einen der Gründe hierfür nennt Wolf Wagner: „Die Faszination der Robinsonade geht immer noch von der Hoffnung aus, sich aus den [...] Abhängigkeiten und Bindungen befreien zu können.“²⁵²

Tina Deist kommt in ihrem Aufsatz zum Thema der Gruppenrobinsonade zu dem verallgemeinernden Schluss, dass die deutschsprachige Literaturwissenschaft zwar einen inhaltlichen Fokus bei der Definition der Robinsonade aufweise, doch außerdem weitere Dimensionen eröffne, die mit dem Robinsonmotiv verknüpft seien und variiert würden.²⁵³

2.4 Zum Forschungsstand. Anti-Utopie und Dystopie

2.4.1 Zukunft als Untergang

In der deutschen Literatur ist der Roman von Eugen Richter *Sozialdemokratische Zukunftsbilder, frei nach Bebel*²⁵⁴ (1891) wohl die erste Anti-Utopie. Richter will darin nachweisen, dass die Ablösung des Kapitalismus durch eine sozialistische Produktionsweise bestenfalls eine Egalisierung des Elends hervorbringe.²⁵⁵

Berühmte Dystopien sind vor allem in der englischen Literatur zu verorten: Huxleys *Brave New World* und Orwells *1984* zählen wohl zu den bekanntesten Werken dieser Gattung. Die Expansion der Anti-Utopie und der Dystopie fällt auf den Anfang des 20. Jahrhunderts, der anti-utopische und dystopische Gedanke erschien aber nicht plötzlich in der Literatur.

In einer Analyse der Gesellschaft, die auf den Marquis de Sade zurückgeht, wird deutlich, dass moralisches Verhalten unvernünftig sei in einer Gesellschaft, die auf dem Egoismus beruhe. Dementsprechend versuchen die Schriften de Sades den Beweis dafür zu liefern, dass das Laster über die Tugend triumphiere. Durch

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 203.

²⁵² Wolf Wagner, a. a. O., 62.

²⁵³ Vgl. Tina Deist, a. a. O., 58.

²⁵⁴ Eugen Richter, „Sozialdemokratische Zukunftsbilder, frei nach Bebel“, Verlag „Fortschritt“, Berlin 1891.

²⁵⁵ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 128f.

diese Umwertung der klassischen ethischen Konzeption steht de Sades Denken im Widerspruch zur Perfektibilitätslehre seiner Zeit.

De Sade ist der Prophet der negativen Utopie. Keiner vor oder nach ihm hat so schwarz gesehen. Die gesamte Menschheit, stellt er fest, egal wie sie sich organisiere, sei eine gigantische Vernichtungsmaschinerie mit dem Ziel der Ausrottung aller, und es gebe keine Kraft, die dagegen wirken könne.²⁵⁶

Saage behauptet in diesem Zusammenhang, dass die positive Staatsutopie bereits von Anfang an in sich die zentralen Elemente der schwarzen Utopie enthalten habe²⁵⁷, wengleich diese negative Tradition erst im 20. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gekommen sei. Warum diese gerade im 20. Jahrhundert in der Literatur konkretisiert werde und dadurch die positive Utopie an Bedeutung verliere, begründet Friedemann Richert: Im 19. Jahrhundert ändert sich die Wertschätzung von Technik und Fortschritt. Zweifel tauchen auf, ob der menschliche Fortschritt allein auf der Technik beruhen könne. Diese Technikskepsis prägte nach dem Ersten Weltkrieg große Teile der europäischen Zivilisation. Bereits im Ersten Weltkrieg wurde die dank der technischen Entwicklung erschreckende Vernichtungskapazität einer hochtechnisierten Kriegsmaschinerie deutlich, und rief sowohl Bestürzung als auch Verzweiflung angesichts der individuellen Machtlosigkeit hervor.

Als zweite Ursache für das Vorherrschen der schwarzen Utopie ist die russische Oktoberrevolution 1917 zu sehen, die in der Literatur ein Schreckensszenario in Form einer reglementierten und verelendeten Gesellschaft nach sich zieht.

Als letzten Grund nennt Richert das Spannungsverhältnis zwischen den fortschreitenden wissenschaftlich-technischen Möglichkeiten des Menschen und der nicht adäquat bestimmten real möglichen Verantwortungsübernahme durch den Menschen. Die Folge davon sei ein Klima der Verunsicherung der Menschen, was die Entwicklung der schwarzen Utopie befördert habe. Denn der „Neue Mensch“, der die Verantwortung für die neuen technischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten übernehmen sollte, sei nicht entstanden. Diese Faktoren haben den anti-utopischen bzw. dystopischen Diskurs im 20. Jahrhundert als dialektischen Umschlag von der positiven zur schwarzen Utopie maßgeblich beeinflusst.²⁵⁸

²⁵⁶ Michael Winter, „Ende eines Traums. Blick zurück auf das utopische Zeitalter Europas“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1992, 166.

²⁵⁷ Vgl. Richard Saage, „Politische Utopien der Neuzeit“, a. a. O., 269.

²⁵⁸ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 121ff. Exemplarische Werke, in denen der Umschlag von der positiven zur schwarzen Utopie deutlich wird, sind Jewgenij Samjatins *Wir*, Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *1984*.

Der Wandel von der positiven zur schwarzen Utopie soll nicht nur unter gesellschaftlichen und politischen Aspekten betrachtet, sondern im besonderen Maße auch aus literarischer Sicht untersucht werden. Die literarische Utopie gibt es bereits seit der Antike. Und seit den Anfängen der menschlichen Kultur bis heute begleitet den Menschen die Sehnsucht nach einer besseren Welt, nach einem perfekten Staat oder nach Glück.

Auch Joanna Jabłkowska konstatiert den Verlust der Utopie in der deutschen Nachkriegsliteratur. Dennoch kann die Behauptung, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Formulierung sozialer Utopien zugleich die Probleme, die sich mit der Verwirklichung utopischer Programme verbinden können, deutlich geworden sind, und dass seitdem die Dystopie die traditionelle Utopie ersetzt habe, als nichtig betrachtet werden. Denn weder haben die Menschen den Zustand erreicht, von dem die Utopisten der vorhergehenden Jahrhunderte träumten, noch war das 20. Jahrhundert „besser“ als die Jahrhunderte zuvor. Jabłkowska sieht den Verlust des Utopischen nicht als Folge der veränderten materiellen Lage, sondern des veränderten Bewusstseins und der Erfahrung der letzten Jahrzehnte. Eine neue Erfahrung ist darüber hinaus die existentielle Angst vor der endgültigen Vernichtung der Menschheit, die bis zum 20. Jahrhundert nicht im Bewusstsein der Menschheit verankert und darüber hinaus aufgrund der technischen Entwicklung obsolet war.²⁵⁹

Dies wird in den vorgestellten Romanen deutlich, wenn Schmidts Protagonist offen über die atomare Katastrophe spricht, die die Menschheit radikal dezimiert hat. Oder Marlen Haushofers' Protagonistin über das Entstehen der Wand spekuliert und als naheliegende Erklärung die Geheimwaffe eines Angreiferstaates in Erwägung zieht. Selbst Rosendorfers *Anton L.* denkt anfangs an Krieg als mögliche Ursache des Verschwindens aller anderen Menschen, bevor er diesen Erklärungsansatz letztlich verwirft:

Die Erklärung, daß ein Krieg ausgebrochen sein könne, verlor zusehends an Wahrscheinlichkeit. Der schwarze Wurm des Krieges was fast harmlos gegen den viel größeren schwarzen Wurm einer unbekanntes Katastrophe, der jetzt an Anton L.s Seelenrand auftauchte. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – hielt Anton L. krampfhaft an der Kriegstheorie fest [...]. (GSfA, 33)

Willi Erzgräber stimmt in dieser Hinsicht mit Jabłkowska überein: Er wendet sich gegen die These, dass die schwarzen Utopien das utopische Denken beerbt hätten. Dass es im 20. Jahrhundert kaum noch literarische Utopien gebe, sei auf

²⁵⁹ Joanna Jabłkowska, „Verlust der Utopie“, a. a. O., 105-118.

andere Faktoren zurück zu führen, nämlich auf die politischen Entwicklungen und die Auswirkungen zweier Weltkriege.²⁶⁰

Hans Ulrich Seeber betont, dass auch in den klassischen Dystopien die positive Utopie enthalten sei. Beide gehen von einer Kritik der Gegenwartsgesellschaft der Autoren aus, die Dystopien entwerfen ein Furchtbild, die Utopisten ein eutopisches Angebot. Die Dystopisten gehen dabei von der Prämisse aus, dass die Extrapolierung der negativen Trends der Gegenwart eben auch an das Veränderungsbewusstsein der Menschen appelliere und damit in letzter Konsequenz positiv besetzt sei.²⁶¹

Bedeutend ist hier die thematische Verlagerung: Interessiert sich die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert noch für das Problem der Macht und der Freiheit des Individuums, so steht im Hauptinteresse der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Frage, ob die Menschheit überhaupt noch Überlebenschancen habe.²⁶²

Eine weitere bedeutende These stellt die Behauptung dar, dass sich die Gattung der Utopie im 20. Jahrhundert im Prozess der Auflösung befinde.²⁶³ Dem gegenüber steht aber die Tatsache, dass sich durchaus Strukturmerkmale und die Symbolik der utopischen Erzählung in der Literatur des 20. Jahrhunderts nachweisen lassen. Ob sich in den ausgewählten Werken *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* ein konkreter historisch-literarischer Kontext oder eine assoziative Erinnerung an die Gattung Utopie und an die Utopie im Allgemeinen aufzeigen lässt, wird im textanalytischen Teil der Arbeit zu zeigen sein. Merkmale der Utopie seien aber vorab schon einmal genannt:

1. Die Symbolik der Insel: Es muss sich nicht wörtlich um eine Insel handeln, es geht um einen abgeschiedenen Ort, der von der gegebenen Realität getrennt ist. Eine streng geordnete Anlage dieses Ortes ist selten, kann aber auch in ihrer Negation vorkommen als Labyrinth oder Chaos. Falls der Nicht-Ort noch eine positive Gegenwelt bildet, wird er oft nicht mehr beschrieben. Es genügt die Information, dass er anders ist als die Wirklichkeit, in der die jeweiligen Helden leben.
2. Das Schiff als utopische Symbolik.

²⁶⁰ Vgl. Willi Erzgräber, „Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur“, Wilhelm Fink Verlag, München 1985, 16f.

²⁶¹ Vgl. Hans Ulrich Seeber, „Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘, in: „Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur“, [= *Politica et Ars*, Bd. 5], ders., Lit Verlag, Münster 2003, 223-235.

²⁶² Bei vielen Autoren wird eine globale Katastrophe thematisiert, z.B. bei G. Grass, F. Dürrenmatt, A. Kluge, M. Frisch, C. Amery, H. M. Enzensberger, Ch. Wolf u.a.

²⁶³ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 34.

3. Die Struktur der utopischen Erzählung wird oft in ihren Bruchstücken zitiert:
 - Das Motiv des Reisenden;
 - Die Form eines Dialogs oder Streitgesprächs;
 - Die Form einer Zukunftsprophezeiung, die man im Traum sieht.
 - Das individuelle Ich des Helden wird vom kollektiven Wir der Gesellschaft ersetzt.
 - Darstellung der Struktur einer (künftigen) Gesellschaft.

Das besondere der Gegenwartsliteratur liegt Jabłkowska zufolge darin, dass diese Elemente zwar zitiert werden, aber keine logisch-strukturierte Gestalt erhalten wie in den klassischen Utopien oder Anti-Utopien. Es handele sich in der Gegenwartsliteratur demnach nicht um die Verlängerung einer Tradition, sondern höchstens um eine lineare Widerlegung (Anti-Utopie) und um Widerlegung des utopischen Denkens überhaupt. Die Tradition der Utopie werde verwendet, um ihre Intention zu negieren. Die Negation der Hoffnung müsse die Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksmitteln nach sich ziehen.²⁶⁴

2.4.2 Zur Differenzierung. Anti-Utopie und Dystopie

Eine möglichst trennscharfe Differenzierung der Konstrukte *Anti-Utopie* und *Dystopie* wird als notwendig erachtet, um später eine adäquate Zuordnung der behandelten Texte leisten zu können. Hierbei wird der aktuelle Forschungsstand betrachtet, um auf dessen Grundlage eine für die vorliegende Arbeit geltende Definition zu erschließen. In diesem Kontext muss erläutert werden, inwieweit die hier erarbeitete Interpretation der Werke in der Forschung bereits formuliert wurde. In einem weiteren Schritt erfolgt eine eigenständige Argumentation dafür, dass die hier vorgeschlagene Kategorisierung sinnvoll ist.

In der Forschung gibt es mehrere Stimmen, die Dystopie und Anti-Utopie als Untergruppen des utopischen Diskurses sehen und die Utopie als Entwurf eines positiven Gegenbildes zur kritisierten Herkunftsgesellschaft des Autors charakterisieren.

Literarische Utopien des 20. Jahrhunderts weisen eine umfassende Selbstkritik der traditionellen Genres auf. Utopiekritik als konstitutiver Bestandteil der utopischen Literatur seit dem 18. Jahrhundert wird zum dominierenden Element. Beginnt im 19. Jahrhundert die Kritik an linearen Fortschrittsmodellen, so wird im 20. Jahrhundert jedes teleologische utopische Denken radikal kritisiert. Die

²⁶⁴ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 36.

literarische Konsequenz des selbstreflexiven und selbstkritischen Denkens ist die Dystopie, in der sich die utopischen Ideen als Schreckensbilder erweisen.²⁶⁵

Andreas Heyer unterscheidet in seiner Studie „Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung“ explizit die Anti-Utopie²⁶⁶ von der Dystopie.²⁶⁷ Die Anti-Utopie bezeichne solche Werke, die sich intentional gegen „Utopien“ richten, d.h. es müsse deutlich zum Ausdruck kommen, dass der Autor tatsächlich gegen Utopien argumentiere. Die Anwendung des Begriffs „Anti-Utopie“ sei nur dann zulässig, wenn man den Totalitarismus als „Pervertierung der Utopie“ oder gar als „genuines Strukturmerkmal“ der Utopie interpretieren könne, und zwar einer ganz bestimmten Utopie. In der Anti-Utopie gehe es um Verweise auf Sachzwänge der Realpolitik oder auf wissenschaftliche Notwendigkeiten, wie z.B. in den Werken von Karl Marx und Friedrich Engels, Karl R. Popper oder Hans Magnus Enzensberger, aber auch in kontraktualistischen Entwürfen.²⁶⁸ Heyer betont aus diesem Grund, dass Dystopien und Anti-Utopien nicht, wie teilweise in den Literaturwissenschaften geschehen, synonym verwendet werden dürften.²⁶⁹

Stephan Meyer definiert die Anti-Utopie in seiner Dissertation „Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung“ ähnlich:

In ihrem unmittelbaren Bezug auf die utopische Tradition kann die anti-utopische Kritik deutlich machen, daß utopisches Denken nicht schon selbstverständlich auf Humanität zielt [...], sondern daß der zweckrationale und auf dem Primat des Gemeinwohls bedachte subjektfeindliche Funktionalismus von Utopien zu einer strikten Normierung und strengen Affektregulierung des einzelnen führen muß. Anti-Utopien sind also ein mit utopischen Mitteln arbeitendes Regulativ, ein ‚Falsifikationsmodell‘ utopisch formulierter totaler Idealstaatsplanung. Somit sind die einzelnen Anti-Utopien immer zugleich auch ein Stück Rezeptionsgeschichte des utopischen Denkens.²⁷⁰

Andreas Heyer zufolge unterscheiden sich die Anti-Utopien von den Dystopien dadurch, dass sie Ansätze darstellen, in denen die Utopien mit ihren eigenen

²⁶⁵ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie“, a. a. O., 1943f.

²⁶⁶ Andreas Heyer nennt hier z.B. Jonathan Swifts *Gullivers Reisen* und Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, vgl. Andreas Heyer, a. a. O., 50.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 49ff. Zum Forschungsstand und zur Begriffsdefinition vergleiche auch Hans Esselborn, „Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003 und Ralph Pordzik, Hans Ulrich Seeber (Hg.), „Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen“, Heidelberg 2002 und Hans Ulrich Seeber, „Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘“, in: Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983, 163-171.

²⁶⁸ Vgl. Andreas Heyer, a. a. O., 49ff.

²⁶⁹ Vgl. Stefanie Zech, „Warnung vor dem übermächtigen Staat. Die Zerstörung von Sprache und Literatur in Orwells ‚Nineteen Eighty-Four‘ und Bradburys ‚Fahrenheit 451‘“, [=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 11], Wetzlar 1995, 12: Zech wechselt zwischen den Termini „anti-utopisch“ und „dystopisch“ ohne jegliche Berücksichtigung einer möglichen Differenzierung.

²⁷⁰ Stephan Meyer, a. a. O., 11.

Mitteln, Inhalten und stilistischen Merkmalen kritisiert werden. Erschwert werde eine eindeutige Zuschreibung dadurch, dass utopische und anti-utopische Elemente nebeneinander stehen können.²⁷¹

Texte, die in der Tradition der Anti-Utopie zu verorten sind, orientieren sich demnach am Topos des klassischen Utopiebegriffs, wie es Heyer als Definition postuliert.²⁷² Es gibt Merkmale, welche dem utopischen Diskurs zugeschrieben werden können und nach denen sich die anti-utopische Argumentationslinie richtet. Thematisiert werden oftmals bestimmte Merkmale: die Isolation und Abgeschiedenheit des utopischen Ideals, die Betonung der Statik als Zeichen des Mangels an Wandel, das Verhältnis von Individualität und Kollektivität, die Betonung der Homogenität und Uniformität, die Familien- und Bevölkerungspolitik, eugenische Maßnahmen, die Beschreibung totalitärer Systeme, die Kasten- und Elitenbildung, die ideologische Indoktrination, die Unterdrückung der Kultur, die Generierung des „Neuen Menschen“ und die Herausbildung eines Sanktionsapparates.²⁷³

Gleichzeitig sieht Bernhard Kytzler einen entscheidenden Unterschied zu den modernen Dystopien:

Freilich ist eine Unterscheidung festzuhalten: die antiken anti-utopischen Texte nehmen zum Ziel die äußeren Absurditäten, Lächerlichkeiten, Unmöglichkeiten utopischer Visionen – die modernen hingegen wenden sich gegen die inneren Spannungen einer Verwirklichung Utopias, gegen die Unterdrückung individuellen Glücks zugunsten manipulierter Massenbefriedigung.²⁷⁴

Ein weiteres Problem des Konzepts der Anti-Utopie stellt Heyer zufolge u.a. die verzerrende historische Perspektive dar. Seeber schlägt als Lösungsansatz die Aufhebung der begrifflichen Probleme vor: Anstatt mit dem unscharfen Begriff der Anti-Utopie zu operieren, könne auch schlichtweg von „modernen Utopien“ gesprochen werden. Dieser Vorschlag hätte dann auch den Vorteil, das Facettenreichtum der neueren utopischen Ansätze ausreichend berücksichtigen zu können.²⁷⁵ Doch muss Seebers Vorschlag insofern kritisiert werden, als dass zwar das Facettenreichtum durch seinen Vorschlag aufgenommen werde, aber die Besonderheiten der neueren utopischen Literatur unter einem Sammelbegriff nicht adäquat dargestellt werden können.

²⁷¹ Andreas Heyer, a. a. O.

²⁷² Vgl. ebd., 79.

²⁷³ Vgl. ebd., 80ff.

²⁷⁴ Bernhard Kytzler, „*Utopisches Denken und Handeln in der klassischen Antike* (1971)“, in: „Der utopische Roman“, Rudolf Villgrader, Friedrich Krey (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, 45-68, hier: 57f.

²⁷⁵ Vgl. Andreas Heyer, a. a. O., 57ff.; Vgl. Hans Ulrich Seeber, „Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘“, in: „Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur“, [= *Politica et Ars*, Bd. 5], ders., Lit Verlag, Münster 2003, 223-235, hier: 234.

In Bezug auf die *Dystopie* geht Seeber sogar noch einen Schritt weiter, indem er Utopien und Dystopien zusammen definiert und interpretiert. Sie erscheinen als zwei Seiten ein und derselben Sache. Die sieht auch Norbert Elias so:

Kein Wunder, daß in dem literarischen Niederschlag der Phantasiebilder, die mögliche Lösungen der gegenwärtigen sozialen Probleme darstellen, also in den Utopiebüchern des 20. Jahrhunderts, gefürchtete Lösungen vielfach stärker hervortreten als erwünschte, schwarze Utopien stärker als weiße.²⁷⁶

Die Dystopie bediene sich damit der Möglichkeiten der Utopie und kritisiere sie im Rahmen des utopischen Denkens: Sie konstituiert sich damit als Teil der Selbstkritik des utopischen Diskurses.²⁷⁷

Die Dystopie oder schwarze Utopie ähnele dabei in ihrer Kritik des Status Quo der Utopie, biete allerdings keinen positiven Alternativentwurf, sondern zeige auf, was passiert, wenn bestimmte Tendenzen der Gegenwart weiterentwickelt werden. Als klassische Dystopien gelten die Werke von Huxley, Orwell und Samjatin, in denen die totalitären Erfahrungen des 20. Jahrhunderts verarbeitet werden. Dystopische Werke kritisieren also klassische und geschlossene Systemutopien, wobei diese Kritik als Teil des utopischen Denkens selbst erscheint und damit selbstreferentieller Natur ist. Doch Seeber spricht sich gegen die Verbindung von Totalitarismus und Utopie im Allgemeinen aus. Die klassische Utopie sei zwar „statisch“, dennoch habe sich aber eine Ausdifferenzierung der Gattung durchgesetzt (so gebe es archistische neben anarchistischen, zwanghafte neben freiheitlichen Entwürfen etc.). Utopie könne demnach nicht automatisch die Unterdrückung des Individuums bedeuten.²⁷⁸

Arno Heller versucht eine Definition der Dystopie zu erarbeiten, indem er einen kontrastiven Vergleich von Utopie und Dystopie entwickelt, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede benennt. Die strukturell-formalen Überschneidungen sieht er darin, dass beide einerseits ihre Gegenwart kritisieren, andererseits dieser

²⁷⁶ Norbert Elias, a. a. O., 146.

²⁷⁷ Hans Ulrich Seeber hat sich eingehend mit dem zentralen Stellenwert der Methoden- und Begriffsdefinition auseinandergesetzt und vertritt wie Andreas Heyer die Differenzierung von Anti-Utopie und Dystopie. Stephan Meyer („Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung“, Peter Lang, Frankfurt a. M. u.a. 2001, 49ff.) hat wiederum in seiner Studie ebenfalls auf die Begriffsproblematik hingewiesen, was die folgende Auflistung deutlich macht: *False Utopia, pessimistische Utopie, apokalyptische Utopie, Schreckensbilder, Groteskutopie, Schreckutopie, negative Utopie, Mätopie, Antiutopie, kritische Utopie, Utopie-Kritik, Reverse Utopias, Inverted Utopias, dystopia, Dystopie, Distopie, dystopischer Gegenangriff, anti-technische Utopie, Cacoutopia, Non-Utopias, satiric utopias, nasty utopias, apotropäische Utopie, Abwehr-Utopie, Warnutopie, Warnungsutopie, nightmares, devolutionistische Utopie, contre-utopies, Gegenutopie, gegenutopischer Roman*. Diese Auflistung erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, dennoch ist ersichtlich, dass viele Forscher der Entwicklung eines eigenen und subjektiven Konzeptes erliegen, welches kaum Möglichkeiten zur Verallgemeinerung offen lässt.

²⁷⁸ Vgl. Andreas Heyer, a. a. O., 57ff.

Gegenwart aber ein in der Zukunft angesiedeltes Modell gegenüberstellen. Als einen signifikanten Unterschied arbeitet Heller heraus, dass die Utopie ein in sich geschlossenes besseres Ideal zeichne und dieses der kritisierten Gegenwart vorhalte, während die Dystopie davon ausgehe, dass utopische Konstrukte zur Aufrechterhaltung ihrer Idealität auf Gewalt angewiesen seien. Die Dystopie ist damit von einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber allen utopischen Wunschträumen geprägt. Dystopien gehen außerdem davon aus, dass zwischen Utopie und Totalitarismus bzw. zwischen rationaler Idealität und struktureller Gewalt ein Kausalzusammenhang besteht. Dystopische Zukunftsentwürfe befürchten deshalb, dass im Streben nach Perfektionierung menschlicher Gemeinschaft die Freiheit und Würde des Menschen leidet. Heller verortet die Dystopie erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts, denn die klassischen Dystopien hätten noch ganze Systeme gezeichnet, wohingegen die nun erscheinenden Werke tatsächlich ein Motiv der kritisierten Gegenwart aus ihren Bedingungen herauskristallisierten und analysierten.²⁷⁹

Auch in der neueren amerikanischen dystopischen Literatur von den vierziger Jahren bis in die Gegenwart spielt der Gegensatz zwischen Individualismus und Kollektivismus bzw. einem wertkonservativen Humanismus und technokratischer Fortschrittsgläubigkeit eine zentrale Rolle. Im Gegensatz zu den großen europäischen Klassikern dieses Genres – Samjatin, Huxley und Orwell – tritt an die Stelle der anti-utopischen Welt- und Staatsentwürfe zunehmend die Einengung auf bestimmte als negativ empfundene Einzelaspekte gesellschaftlicher Realität.²⁸⁰

Ein entscheidendes Merkmal der Dystopie, das auch in der deutschsprachigen Tradition von Bedeutung sei, sieht Dirk Otto („Das utopische Staatsmodell von Platons Politeia aus der Sicht von Orwells Nineteen Eighty-Four. Ein Beitrag zur Bewertung des Totalitarismusvorwurfs gegenüber Platon“)²⁸¹ darin, dass diese erst in dem Moment entstehen konnte, als der technische Fortschritt die Möglichkeiten zur Pervertierung staatlicher Gebilde bereitstellte. Die Entwicklung der Atombombe ist diesem Sachverhalt zuzuschreiben. Erst durch sie wird die Möglichkeit der Vernichtung der Menschheit eröffnet und sie kann damit als

²⁷⁹ Vgl. ebd., 61ff.; vgl. Arno Heller, „Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*“, in: Arno Heller, Walter Hölbling, Waldemar Zacharasiewicz (Hg.), „Utopian Thought in American Literature. Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA“, [=Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 1], Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988, 185-204.

²⁸⁰ Arno Heller, „Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*“, in: Arno Heller, Walter Hölbling, Waldemar Zacharasiewicz (Hg.), „Utopian Thought in American Literature. Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA“, [=Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 1], Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988, 185-204, hier: 187.

²⁸¹ Vgl. Dirk Otto, „Das utopische Staatsmodell von Platons Politeia aus der Sicht von Orwells Nineteen Eighty-Four. Ein Beitrag zur Bewertung des Totalitarismusvorwurfs gegenüber Platon“, Berlin 1994, 119; Andreas Heyer, a. a. O., 72.

Prämisse für die Werke von Schmidt und Haushofer gelten, wobei Rosendorfer differenzierter betrachtet werden muss.

Auch Hiltrud Gnüg konstatiert, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine positiven Utopien in der deutschsprachigen Literatur zu finden seien. Allerdings ließen sich auch keine Dystopien im Sinne eines ausgestalteten negativen Staatsentwurfs ausmachen. Eine andere Art von Warnutopie – wobei dieser Terminus kritisch betrachtet werden muss – wurde vor allem von deutschen Autoren in den fünfziger Jahren konzipiert. Autoren wie Arno Schmidt, Friedrich Dürrenmatt oder Heinar Kipphardt sahen in einem atomaren Holocaust eine existentielle Bedrohung.²⁸² Die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, der ein zerbombtes, geteiltes Deutschland hinterlassen hatte, und die Katastrophe von Hiroshima stellten nicht nur jeden technologischen Fortschrittsoptimismus radikal in Frage, sondern ließen auch die Vorstellung menschlicher Selbstvernichtung möglich werden. Der Gedanke, dass ein einzelner Verantwortlicher durch seine Entscheidung die Welt in einen totalen Vernichtungskrieg treiben könnte, schlug sich, wie Gnüg es nennt, in einem neuen Genre dystopischer Literatur nieder.²⁸³

Gnüg weist explizit auf ihren enger gehaltenen Utopiebegriff hin, der neben der inhaltlichen Kategorie, der Darstellung eines Gemeinwesens, die formale Kategorie der fiktionalen Erzählung als Selektionsmittel enthält. Insofern begründet sie den Ausschluss der Robinsonade als Untersuchungsgegenstand ihrer Studie, da in dieser nicht einmal fragmentarisch das Bild eines Gemeinwesens dargestellt werde.²⁸⁴

Die vorliegende Arbeit möchte genau an diesem Punkt ansetzen, denn in der Verweigerung der Darstellung eines Gemeinwesens wird der dystopische Charakter der postapokalyptischen Robinsonade vermutet: Die Negation der Utopie – im Sinne einer Nicht-Darstellung eines Gemeinwesens – symbolisiert die Kritik an der Utopie, womit sie sich als Teil der Selbstkritik des utopischen Diskurses konstituiert.

Abschließend kann gesagt werden, dass man in der Forschung sicherlich von einem Standardwerk der Utopieforschung sprechen kann, das aber vor allem interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie umfasst. Diese behandeln

²⁸² Vgl. Arno Schmidt *Die Gelehrtenrepublik*, Friedrich Dürrenmatt *Die Physiker*, Heinar Kipphardt *In der Sache J. Robert Oppenheimer*.

²⁸³ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Der utopische Roman“, a. a. O., 172ff.

²⁸⁴ Vgl. ebd., 177f.

jedoch die literarische Utopie des 20. Jahrhunderts nicht in dem Maße, wie es für die vorliegende Dissertation wünschenswert erscheint.²⁸⁵

Da die deutschsprachige Literatur relativ wenig zum utopischen Erzählgenre im engeren Sinne beigetragen hat, geht die Utopie-Forschung, die sich stärker am Genre des Staatsromans orientiert, auf die deutsche Literaturgeschichte kaum ein. Symptomatisch dafür steht der von Villgrader/Krey herausgegebene Band „Der Utopische Roman“²⁸⁶, in dem der von Albrecht Schöne verfasste Essay „Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil (1961)“ eine Besonderheit darstellt.

Gnüg konstatiert auch, dass sich die Utopie und das utopische Denken im deutschen Sprachraum weniger in ausgestalteten positiven oder negativen Gesellschaftsentwürfen manifestiere.²⁸⁷

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird gezwungenermaßen mit den Begrifflichkeiten der jeweils zitierten Autoren gearbeitet. Insofern lässt sich eine „babylonische Sprach-Verwirrung“ nicht vermeiden. Grund hierfür ist in erster Linie, dass die meisten Forscher in ihrer Betrachtung von Anti-Utopien, Dystopien, negativen und schwarzen Utopien etc. keine Begriffsdifferenzierung vornehmen. Dass die Forschung außerdem in erster Linie auf die bekannten und gattungskonstituierenden Werke von Huxley, Orwell und Samjatin bzw. auf die englische und amerikanische Gattungstradition rekurriert, erschwert zusätzlich einen Transfer auf die Texte von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer. Die bereits erwähnte Differenzierung von Dystopie und Anti-Utopie soll aber im weiteren Verlauf zur Herausarbeitung der Gattungsfrage für die ausgewählten Werke übernommen werden.

²⁸⁵ Um einige der bedeutendsten Utopie-Forscher zu nennen: Gert Ueding „Literatur ist Utopie“, Hermann Wiegmann „Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik“, Arnhelm Neusüss „Utopie, Begriff und Phänomen des Utopischen“, Ernst Bloch „Das Prinzip Hoffnung“, Wilhelm Voßkamp „Utopie-Forschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Raymund Ruyer „L'utopie et les utopies“.

²⁸⁶ Albrecht Schöne, „Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil (1961)“, in: „Der utopische Roman“, Rudolf Villgrader, Friedrich Krey (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, 355-388.

²⁸⁷ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Der utopische Roman“, a. a. O., 181f: Die Utopieforschung schlägt hier vielmehr ganz andere Wege ein und stellt geistesgeschichtliche bzw. ästhetische Konstrukte in den Vordergrund: Die das entzweite Individuum wieder vereinende *Philosophie* spielt hier eine wichtige Rolle, genauso wie die *Kunst*, die danach strebt, die Natur des Menschen mit seiner Intellektualität zu versöhnen.

2.5 **Genreabgrenzungen und Gattungszusammenhänge**

Die folgende Abgrenzung der literarischen Utopie von der Science-Fiction, der fantastischen und grotesken Literatur soll die hier angestrebte Kategorisierung untermauern bzw. mögliche Gattungszusammenhänge rekonstruieren.

In Kap. 1 *Geschichte der Utopie* wurde auf die Verwirklichungsabsicht früher utopischer Erzählungen eingegangen, an deren Ende zumeist totalitäre Gesellschaftssysteme stehen. Als deren literarische Konsequenz wiederum kann die Anti-Utopie betrachtet werden. Des Weiteren wurde die Trivialisierung der Utopie thematisiert, an deren Ende wiederum die Science Fiction-Literatur stehe und in der Götz Müller sogar „[e]ine Erneuerung und Weiterentwicklung der literarischen Utopie“²⁸⁸ vermutet. Dennoch rekurriert die SF-Literatur nicht nur auf utopische Vorbilder, sondern gerade auch auf andere Traditionsmuster, wie die Abenteuer- und Reiseliteratur, fantastische Literatur, den psychologischen Roman u.a. Ein weiteres Argument, um die utopische von der SF-Literatur abzugrenzen, ist in der Intention der Gattung zu sehen: Die SF möchte meistens unterhalten und verfolgt gerade nicht die Prämissen, die in der klassischen Utopie zu finden sind. Richert vertritt ebenfalls die Auffassung, dass die Science Fiction keine Utopie sei, da ihr meist das Kriterium der Sozialkritik fehle. Dieses sei ein maßgebliches Merkmal der klassischen Utopie. Außerdem erschöpfe sich die SF in der bloßen Fortschreibung wissenschaftlich-technischer Entwicklungen und vernachlässige die politische Gestaltung des Gemeinwesens.²⁸⁹

An dieser Stelle ließe sich nur eine Verbindung der beiden Literaturgattungen durch die Degradierung der literarischen Utopie zum Unterhaltungsroman herstellen.²⁹⁰ Dass sich die beiden Gattungen überkreuzen, lässt sich zwar nicht leugnen, legitimiert aber dennoch nicht die Gleichschaltung bzw. Unterordnung der literarischen Utopie unter die SF-Literatur, wie es Darko Suvin postuliert.²⁹¹

Nach Biesterfelds Definition von Science Fiction ist in ihr die Technik die „Bedingung der Möglichkeit des Erzählens überhaupt“²⁹². Dies schließt eine Zuordnung von Schmidts, Haushofers und Rosendorfers Werken zu dieser literarischen Gattung aus, da deren Protagonisten zwar zum Teil in einer

²⁸⁸ Götz Müller, a. a. O., 145.

²⁸⁹ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 27.

²⁹⁰ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 33.

²⁹¹ Vgl. Darko Suvin, „Poetik der Science Fiction“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, 88: „Genau genommen ist die Utopie also keine eigene Gattung, sondern nur *die sozialpolitische Untergattung der Science Fiction*.“ Vgl. hierzu auch Hans-Jürgen Krysmanski, a. a. O., 89f.: Krysmanski sagt in diesem Kontext, dass die Science Fiction keineswegs die natürliche Fortentwicklung des traditionellen Staatsromans sei. Abgesehen davon, daß in ihr etwas vom ‚uralten Abenteuerroman fortlebt‘, stehe sie in keiner echten europäischen geistesgeschichtlichen Tradition, sie sei ein spezifisch amerikanisches Phänomen.

²⁹² Wolfgang Biesterfeld, a. a. O., 20.

zivilisierten Umwelt überleben, aber die technischen Hilfsmittel größtenteils nicht mehr funktionieren bzw. dem Verfall ausgesetzt sind.

Mit Reimer Jehmlich sei hier als Kriterium für Science Fiction außerdem vorausgesetzt, dass diese nicht „innerhalb der raum-zeitlichen Grenzen der ‚realistischen‘ Erzählwelt“²⁹³ bleibt, was bei *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* durchaus der Fall ist.

Schmidt nennt explizit einen Atomkrieg als Ursache der Katastrophe, Haushofers Protagonistin zieht Geheim- oder Atomwaffen als plausible Erklärung der Katastrophe heran: Es handelt sich also zum damaligen Zeitpunkt um existierende Waffen, die auf keiner visionären Erfindung beruhen. Nur Rosendorfers mit stark grotesken Zügen versehenes Werk kann letztlich nicht auf eine naturwissenschaftlich-technische Begründung der Katastrophe festgelegt werden.

Biesterfeld führt außerdem an, dass „Utopie“ nicht zu eng mit dem „Fantastischen“ bzw. der „Fantastischen Literatur“ assoziiert werden dürfe²⁹⁴; dies mag bei Schmidt und z.T. auch bei Haushofer zutreffen, doch muss das Fantastische bei Rosendorfer durchaus berücksichtigt werden.

Wenn Utopie und Gedankenspiel, Tag- und Wunschtraum ineinander übergehen, verschwimmen die Grenzen der Utopie zur fantastischen Literatur. Louis Vax kommentiert diese Überschneidung folgendermaßen: „Das Utopische und Phantastische haben die Phantasie als Basis, aber es bleiben zwei ganz verschiedene Gebiete.“²⁹⁵ Die Utopien als „Gedankenspiele“ erbauen eine Welt neben der unseren, indem sie ein Axiom, das unsere Welt regiert, als falsch darstellen. Der Rezipient könne die Konfrontation der Welten in aller Ruhe verfolgen. Der Leser fantastischer Literatur hingegen

beteiligt sich nicht an Gedankenspielen, er spielt mit der Angst. Er betrachtet nicht von außen, er läßt sich verzaubern. Hier wird kein Universum dem unsrigen gegenüber errichtet; unsere eigene Welt verwandelt sich paradoxerweise, zerfällt und wird eine andere.²⁹⁶

²⁹³ Reimer Jehmlich, „Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung“, in: „Phantastik in Literatur und Kunst“, Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, 29: D.h. Science Fiction bleibt nicht in der Gegenwart oder Vergangenheit und in einem topographisch überschaubaren Erzählraum, „sondern bezieht die Zukunft ein, ist kosmisch oder zumindest irdisch-global dimensioniert und wird damit tendenziell zum Schauplatz der Menschheitsgeschichte und nicht mehr nur der Erlebnisse einzelner Menschen.“

²⁹⁴ Vgl. Wolfgang Biesterfeld, a. a. O., 8.

²⁹⁵ Louis Vax, „Die Phantastik“, in: „Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur“, Rein A. Zondergeld (Hg.), Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1974, 11-43, hier: 23.

²⁹⁶ Ebd., 24.

Folgt man der Überlegung von Vax, so setzt auch die fantastische Literatur zwei Realitäten, doch die zweite zersetzt die erste. Wenn die konstruktive Utopie durch ihre positive Gegenwelt die Realität kritisiert und negiert, so verwandelt die Fantastik die Wirklichkeit in ein schwankendes Terrain. Die fantastische Literatur als moderne Gattung ist von zwei markanten Merkmalen gezeichnet: Zum einen ist sie von einer spezifischen Erzähltechnik geprägt – ein unzuverlässiger Erzähler bewirkt eine „ambivalente Sichtweise“²⁹⁷ des Lesers, der sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat²⁹⁸ – zum Anderen setzt das Fantastische ein Weltbild voraus, das „keine Wunder mehr zulässt und von einer strengen Kausalität bestimmt wird.“²⁹⁹

Die Durchdringung der Utopie mit Elementen des Fantastischen führt zu einer Selbstersetzung der Utopie. Das utopische Ordnungsgefüge wird gestört, indem das Unerwartete an die Stelle rationaler Planung tritt. Interessant ist in diesem Kontext die Unterscheidung zwischen Tag- und Nachtraum. So verbindet Bloch die Utopie mit dem Wachtraum, der zudem zur „Weltverbesserung“ tendiert.³⁰⁰

Auch Arno Schmidt trifft diese Differenzierung und begründet diese damit, dass man im nächtlichen Traum „oft unerwünscht-empörendste Rücksichtslosigkeiten, Alpträume, mythisches Grauen“ erfahre, wohingegen beim Gedankenspiel (d.h. beim Tagtraum) das Individuum wesentlich souveräner, aktiv-auswählend, schalte.³⁰¹

Während also der Tagtraum Wünsche und Hoffnungen formuliert, dominieren im Nachtraum die Wiederkehr des Verdrängten und die Zwanghaftigkeit eines Geschehens, dem sich der Träumer nur durch Erwachen entziehen kann. Auffallend ist das konträre Verhältnis von Fantastik und Utopie: Versucht das eine, die Unüberschaubarkeit der realen Welt aufzulösen und ein Musterbild an Ordnung zu erschaffen, destruiert das andere die vermeintlich festgefügt Kategorien der aufgeklärten Wissenschaft. Verkündet die Utopie die autonome Naturbeherrschung, so fällt die Fantastik zurück in die Ängste der Heteronomie. Müller hat auch in diesem Kontext ein Schema aufgestellt, das zur

²⁹⁷ Tzvetan Todorov, „Einführung in die fantastische Literatur“, Carl Hanser Verlag, München 1972, 33.

²⁹⁸ Vgl. ebd., 34.

²⁹⁹ Roger Caillois, „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: „Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur“, Rein A. Zondergeld (Hg.), Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1974, 44-83, hier: 57.

³⁰⁰ Vgl. Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, a. a. O., 102f., 104, 115.

³⁰¹ Vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen II“, in: „Rosen & Poree“, Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1959, 293-308, hier: 294. Im Folgenden zitiert als: Arno Schmidt, „Berechnungen II“.

Unterscheidung zwischen fantastischer und utopischer Literatur dient (vgl. Abbildungsverzeichnis Abb. 2).³⁰²

In einigen Werken des 20. Jahrhunderts, die von apokalyptischen Endzeitszenarien handeln, kann der Verzicht auf Zukunftsmöglichkeiten beobachtet werden. Von dieser Tatsache auf einen endgültigen Verlust der Hoffnung zu sprechen, scheint aber nicht gerechtfertigt zu sein. Jabłkowska zufolge verbirgt sich die Hoffnung nun vielmehr im skurrilen, grotesken Humor der Gegenwartsliteratur. Die Groteske des 20. Jahrhunderts ist demzufolge nicht mehr vergleichbar mit der Groteske der Jahrhundertwende oder der Romantik, sondern unterscheidet sich von diesen vor allem durch die Komponente des Komischen. Ein weiteres differenzierendes Merkmal ist in der Funktion des Grotesken zu sehen. Schließt die traditionelle Groteske fantastische Elemente mit ein, die die Deformation im Bereich des „Dämonischen“, Übernatürlichen und Irrationalen suchen, so liegt die Deformation in der Literatur des 20. Jahrhunderts im Rahmen des Erklärbaren und technisch Möglichen. Die grotesk erscheinende Literatur damaliger Autoren erscheint so oftmals erschreckend wirklichkeitsbezogen. Die groteske Überspitzung als Mittel der Kritik findet sich auch in Friedrich Dürrenmatts berühmter Behauptung: „Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe [...]“³⁰³ – weshalb man dem Untergang nur mit grotesken Mitteln begegnen könne.³⁰⁴ Das Gerüst grotesker Literatur bildet dabei nicht selten die utopische oder eschatologische Tradition. Die Quelle des Grotesken liegt heute aber nicht im Menschen selbst, sondern im Bereich, der sich der Kontrolle entzogen hat und jetzt die Rolle des „Dämonischen“ ersetzt: in den Möglichkeiten der technischen Entwicklung. Nicht mehr das Unbekannte, sondern das Bekannte und das Erforschbare bilden die von der Literatur immer häufiger thematisierte Bedrohung.³⁰⁵

Während man über das Ende schwer ernsthaft schreiben kann, weil es sofort zur Selbstverständlichkeit erstarrt, läßt es sich auf der ästhetischen Ebene lustvoll genießen. Und das wäre sowohl die Hoffnung als auch das Menetekel unseres Jahrhunderts.³⁰⁶

Unter genrespezifischen Gesichtspunkten fällt im 20. Jahrhundert außerdem eine gesteigerte Affinität zu Gattungsmischungen auf. Am Beispiel der deutschen Literatur lassen sich etwa Verbindungen der literarischen Utopie mit der

³⁰² Vgl. Götz Müller, a. a. O., 31ff.

³⁰³ Friedrich Dürrenmatt, „Theaterprobleme“, Verlag der Arche, Zürich 1955, 48.

³⁰⁴ Beispiele aus der katastrophischen Literatur des 20. Jahrhunderts sind die grotesk-apokalyptischen Utopien von Günter Grass *Die Rättin*, Friedrich Dürrenmatt *Der Winterkrieg in Tibet* oder Carl Amery *Der Untergang der Stadt Passau*.

³⁰⁵ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 108ff.

³⁰⁶ Ebd., 112.

fantastischen Literatur (Alfred Kubin: *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* [1909], Hermann Kasack: *Die Stadt hinter dem Strom* [1947]), dem Bildungsroman (Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel* [1943]) oder mit unterschiedlichen Ausprägungen der Satire beobachten. Auch einige Werke von Arno Schmidt sind an dieser Stelle zu nennen, so *Kaff auch Mare Crisium* (1960) oder *Die Schule der Atheisten* (1972).³⁰⁷

2.6 Strukturen postapokalyptischer Szenarien

Ob die spezifischen Erzählstrukturen in den Romanen *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* ein eigenes Genre konstituieren, sei vorerst dahingestellt. Dennoch kann man durchaus von einem so genannten Subgenre sprechen, wenn von postapokalyptischen Motivkomplexen die Rede ist. Offensichtlich ist ihre Verknüpfung mit bestimmten Genres oder Gattungen, in denen sie letztlich auch verstärkt anzutreffen sind.

Die Definition des Postapokalyptischen kann somit nicht als texttypologische Kategorie erfolgen, sondern muss auf der Ebene elementarer Strukturen konkretisiert werden. Es handelt sich weniger um einen Texttyp als um eine vom Typus unabhängige Struktur, die als Element in verschiedenen Texttypen integriert werden kann. Innerhalb derer kann aber durchaus ein Teilgenre definiert werden. In diesem Sinne ist ein Text nicht nur individuell, sondern auch in Bezug auf die Entwicklung einer Form sowie auf die gesellschaftlichen Vorgänge, in die er gebettet ist, zu sehen.

Zahlreiche Kategoriezuschreibungen postapokalyptischer Texte zeigen eine ähnliche Problematik wie bei der Begriffsbestimmung von *Anti-Utopie* und *Dystopie* auf und betonen Genreüberschneidungen: Weniger bekannte Klassifizierungen wie *Cosy Catastrophe*, *Dying Earth*, *End of Civilisation Literature*, *Postapocalyptic Fiction* oder *Leere Welt* bis hin zu bekannten Termini wie *Endzeitliteratur*, *Science Fiction*, *Robinsonade*, *Anti-Utopie* bzw. *Dystopie* erschweren die Definition.

Dass postapokalyptische Szenarien und das Motiv des letzten Menschen theoretisch durch jede dieser Bezeichnungen realisiert sein können, scheint deutlich geworden zu sein. Die Herausarbeitung der wichtigsten Merkmale dieser

³⁰⁷ Vgl. Wilhelm Voßkamp, „Utopie“, a. a. O., 1947: Der Roman *Kaff auch Mare Crisium* (1960) liefert eine Morus- und Schnabelparodie, in der Utopietraditionen spielerisch zitiert werden und das Glück in der Fantasieproduktion selbst besteht. Im Roman *Die Schule der Atheisten* (1972) spielt Arno Schmidt auf einen dänischen utopischen Roman, Ludvig Holbergs *Nils Klim* (1741), an, in dem Gattungsmuster der Robinsonaden und des Geheimbundromans zitiert werden. Schmidts satirische Romane spielen mit Motiven der Tradition literarischer Utopien so, dass die parodierten Muster lesbar bleiben, ihre Gültigkeit aber gänzlich verlieren.

Kategorien sowie deren Zusammenhang mit dem Motiv des „letzten Menschen“ sollen diese besondere Struktur verdeutlichen.

Auf Grundlage des bisher unternommenen Versuchs einer Definition der Gattungen „Robinsonade“, „Utopie“, „Anti-Utopie“ und „Dystopie“ kann bereits die Formulierung einer vorläufigen *langue* der „postapokalyptischen Robinsonade“ erahnt werden, um mit Robert Weimanns Worten zu sprechen. Mögliche Tendenzen der Entwicklung weisen die strukturelle Grundrichtung dieses Genres auf.

Dabei fällt die Übereinstimmung mit dem Ergebnis auf, das Reckwitz in seiner Untersuchung der Robinsonade herausgearbeitet hat: Er kommt zu dem Schluss der grundsätzlichen Variierbarkeit des Robinsonadenparadigmas. Die inhaltliche Variabilität bedinge dabei auch die typische Dynamik der Robinsonade, innerhalb derer der Protagonist verschiedene Entwicklungsphasen und Existenzmodi durchlaufe. De la Mare formuliert dies treffend: „But there are islands of many kinds; solitudes of sundry degrees; and their all depends on the castaway“.³⁰⁸

Schauplatz der Handlung ist in der „postapokalyptischen Robinsonade“ nicht mehr das beschauliche Eiland, das dem Helden die unüberwindbare Grenze des Ozeans gegenüberstellt, sondern die Großstadt oder eine Region wie die Lüneburger Heide. Nur im Roman *Die Wand* erinnert der Schauplatz auch an eine Insel: Durch die Begrenzung der unsichtbaren Wand ist es der namenlosen Ich-Erzählerin genauso wie *Robinson* nicht möglich, in ihre ursprüngliche Heimat zurückzukehren. Sie ist dazu gezwungen, ihr Leben in diesem Areal zu fristen und sie ist auf eine schicksalhafte Wendung angewiesen: Wartet *Robinson* auf die Rettung durch ein Schiff, so wartet die Protagonistin auf die Siegermächte, die die Waffe in Form der Wand entschärfen und sie befreien.

Die Raumsemantik als konstituierendes Merkmal wendet sich in ihrer Funktion gegen die Funktion, die sie in der Utopie und Robinsonade als utopischer, unbekannter Ort erfahren hat: Schmidts Protagonist wird explizit in der Gegend der Lüneburger Heide platziert, Haushofers Protagonistin befindet sich in einem Wald in den österreichischen Bergen und *Anton L.* erlebt die Katastrophe zwar in einer namenlosen Großstadt, doch die Vermutung, dass es sich dabei um München handelt, liegt nahe.

³⁰⁸ Walter de la Mare, a. a. O., 71.

Für den postapokalyptischen Text sind in der Forschung bereits vielfach Merkmale herausgearbeitet worden, z.B. die Enthüllung der Wahrheit am Ende der Geschichte, was auf Jacques Derrida zurückzuführen ist.³⁰⁹

Für apokalyptische Erzählstrukturen ist außerdem die Dialektik von Zerstörung und Befreiung konstitutiv. Auch hier ist Derrida zu nennen, der in seinem Werk "Apokalypse"³¹⁰ auf zwei unterschiedliche etymologische Herleitungen des Begriffs hinweist: Einerseits sei damit ein Wille zur Enthüllung, zur Offenbarung, zur Aufklärung gemeint, andererseits die umfassende Zerstörung.³¹¹ Es geht also um Aufklärung durch und im Angesicht der drohenden Zerstörung. Nicht die Utopie einer irgendwie herstellbaren "besseren" Welt, sondern die völlige Neuordnung menschlichen Lebens, das sind die totalitären Ansprüche apokalyptischer Visionen. Apokalyptische Erzählstrukturen erfordern ein "Böses" (hierin sind sie manichäisch), eine „dunkle Macht“, die es zu bekämpfen gilt, wobei dieses Unbekannte, Fremde, leicht mit den verdrängten, "eigenen" Widersprüchen identifiziert werden kann.

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 ihrer 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 der apokalyptischen Erzählstruktur 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 – ganz im Sinne des Wegfalls des zyklischen Charakters, der bei apokalyptischen Strukturen noch vorherrschend war³¹² – nicht mehr den Anbruch einer neuen Weltordnung. Wenn,

³⁰⁹ Vgl. Jacques Derrida, „Apokalypse“, Peter Engelmann (Hg.), Edition Passagen, Graz, Wien, 1985, 64ff.

³¹⁰ Vgl. ebd.

³¹¹ Vgl. Michael Wetzel, „Nachwort des Übersetzers, ‘Apocalypse now‘. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne?“, in: Jacques Derrida, „Apokalypse“, Peter Engelmann (Hg.), Edition Passagen, Graz, Wien, 1985, 134ff.

³¹² Vgl. Gerhard Stadelmaier, „End ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. *Es retten sich, wie sie können – die Schriftsteller*“, in: Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, 358f.: Stadelmaier betont, dass sich der Zirkel von Weltuntergang und –erlösung fortsetze. Die Apokalypse sei nur ein Moment in

dann spielen sich wesentliche Veränderungen nicht global, sondern im Innenraum des Protagonisten selbst ab.

In der postapokalyptischen Erzählstruktur wird Erkenntnis selbst einerseits abgeschwächt, da sie keine neue Existenz mehr bewirkt, andererseits wird diese in das Individuum 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 Protagonisten gehen oft sogar in diese Ordnung ein, sind ihr also untergeordnet. Der Kreisbewegung apokalyptischer Strukturen steht in der Postapokalypse eher ein Auflösungsprozess gegenüber, der das Fortbestehen einer gegebenen Konstitution anzeigt.³¹³

Letztendlich könnte man auch behaupten, dass sich zwar das Moment der Erkenntnis nach wie vor in den Untergang verlagert³¹⁴ (diese zwei Parameter also nach wie vor einander bedingen), 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 ihrem eigenen Ableben sinnieren.

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

Ein Merkmal ist 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“

einem eschatologischen *Perpetuum Mobile*. Diese Zirkelstruktur beinhaltet wiederum das Moment der Wiederholung, das der Geschichtspessimismus ankreidet.

³¹³ Ein Befund, der mit der von Hans Kraus definierten „kontinuierliche Endzeit“ in Verbindung steht.

³¹⁴ Vgl. Michael Wetzels, a. a. O., 135.

beschrieben, das wiederum auf die Offenbarung des Johannes und auf die darin dargestellten Ereignisse verweist.³¹⁵

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

Hans Krahl verweist darauf, dass sich schon für das zugrunde gelegte Modell des Einschnitts durch eine globale Katastrophe eine inhärente Narrativität ergebe.³¹⁶

Diese werde dabei auf verschiedenen Ebenen der Erzählung angewendet, d.h. sie enthält die Ebene des Discours bzw. der Erzähltechniken, die Histoire und den Erzählakt bzw. die Ebene der Erzählsituation.³¹⁷ Im Hinblick auf die Relevanz narrativer Strukturen stellt er fest, dass sich diese „zumeist als semantisch/ideologisch funktionalisiert erweisen lassen“³¹⁸. Unter ideologisch versteht er hier Texte, die in „ihrer jeweils dargestellten Welt“³¹⁹ zugleich ein Wert- und Normensystem präsentieren. Dieses setzt sich aus dem Zusammenspiel von Werten, abgelehnten Werten und Verhaltensregulativen, die diese begründen, zusammen.³²⁰ Die Narration kann nun, bezogen auf den Gegenstand der „globalen Katastrophe“, auch „Ort“ der Verhandlung sein und ist in unterschiedlichem Maße „mit Sinn korreliert“³²¹. Als narrative Programme in Bezug auf eine kontinuierliche Endzeit nennt Krahl nun das Überleben eines Einzelnen („Suche“) sowie die „Merkmalsveränderung des Protagonisten“³²².

Gerade weil die dargestellten Welten als geschlossene Räume erscheinen, die einen ideologischen Totalitätsanspruch erheben, sei laut Krahl zu diesem Innen kein Außen denkbar³²³:

Die Ereignisinitiierung funktioniert nur nach Lotmans Modell der Merkmalsveränderung. Ein Element des Innenraums, der zunächst mehr oder weniger „linientreue“, nicht

³¹⁵ Vgl. Norman Cohn, „Die Erwartung der Endzeit. Vom Ursprung der Apokalypse“, Insel Verlag, Frankfurt a. M./Leipzig 1997, 12. Kap. Die Offenbarung des Johannes, 321-331, hier: 331. Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, a. a. O., 80: „Wichtig bei diesem Text [die Apokalypse des Johannes; Anm. d. Verf.] ist, dass er sowohl positiv als auch negativ gelesen werden kann, als Ende und als Neuanfang: Denn auf die Zeit des Chaos, in der Hunger, Seuchen und Krieg die Welt verheeren, folgt ja das tausendjährige Friedensreich, während dessen Dauer Satan gefesselt liegt, bevor er sich wieder befreit und zum letzten Kampf antritt, der dann im jüngsten Gericht, in der Verdammung der Bösen in die Hölle und dem Einzug der Guten ins himmlische Jerusalem ein zweites Mal, und dieses Mal endgültig, endet [...]“

³¹⁶ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 9.

³¹⁷ Vgl. ebd. Krahl orientiert sich an Gérard Genette („Die Erzählung“, Fink, München 1994).

³¹⁸ Ebd., 10.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Vgl. ebd., 11.

³²² Ebd., 130.

³²³ Vgl. ebd., 130f.

abweichende Protagonist, verliert sein konstitutives Merkmal, das ihn an diesen Raum bindet; er selbst steht damit im Widerspruch zum System selbst.³²⁴

In postapokalyptischen Texten wirkt das Ereignis zwar einer Veränderung der Protagonisten entgegen, jedoch ist der Befund, dass diese im Widerspruch zum System stehen, nur bedingt anwendbar, wenn es sich um einen einzigen Überlebenden 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 die Diegesis organisierende Weltüberbau ist also von der Ereignisstruktur nicht betroffen, wenn das narrative Programm des „Überlebens des ausgezeichneten Einzelnen“ auf den Plan tritt.³²⁵

Inwieweit die Figuren als „ausgezeichnet“ bezeichnet werden können bzw. durch welche Merkmale sie sich vom Entwurf eines Durchschnittsmenschen unter Umständen abheben, wird in den jeweiligen Textanalysen noch thematisiert.

Krah zufolge bildet die globale Katastrophe in der Literatur weniger ein Genre in dem Sinne, dass es narrative Programme des Handlungsverlaufs oder dass es geregelte (Plot-)Strukturen gibt. Literarische Texte sind vielmehr insofern „individuell“, als ihnen der normierende Rahmen des Genres fehlt. Motive werden betont, erläutert und in ihrer ideologischen Relevanz verhandelt. Die literarische Verhandlung der Katastrophe stellt damit die diskursiven Grundlagen bereit, bildet Leitdifferenzen aus und prägt sie.³²⁶

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 des „letzten Menschen“ doch geregelte Verlaufsstrukturen, beispielsweise wenn man die Reaktionen der Hauptfiguren im Bezug 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 Lokalität/Globalität, Mobilität, Darstellung/Nicht-Darstellung der Katastrophe, Selektion im Danach,

³²⁴ Ebd., 131.

³²⁵ Vgl. ebd., 210.

³²⁶ Vgl. ebd., 394f.

Schriftlichkeit oder Konstitution und Auflösung des Ich darstellen, sollen später noch aufgezeigt werden.³²⁷

Der Befund über postapokalyptische Strukturen soll im weiteren Verlauf der Arbeit in Beziehung zu den bisher unterstellten Gattungskonstanten der „postapokalyptischen Robinsonade“ gesetzt werden, um Rückschlüsse auf die Konstituierung eines *neuen* Genres zu ziehen.

³²⁷ Vgl. ebd., 76, 88, 89, 95, 100, 236.

3 Zum Verhältnis von Literatur und Weltuntergang

3.1 *Utopischer Pessimismus und Theodizee*

In der Utopie geht es um die *Entübelung* der Welt oder darum, dem existierenden oder nicht-existierenden Gott zu beweisen, dass die Sterblichen fähig sind, eine Welt zu erschaffen, die besser ist als die Vorhandene.³²⁸ Doch einer besseren Welt steht die Erbsünde entgegen, denn die Vollkommenheit Utopias ist nicht und kann nicht sein „wegen der natürlichen Verderbniß der Menschen in der Welt“³²⁹.

Doch nicht nur die Erbsünde, sondern auch die Erlösung ist ein Hinderungsgrund für die Möglichkeit einer innerweltlichen Utopie. Denn die von Christus verheißende Erlösung ist nach dem von Augustin ausgesprochenen Chiliasmus-Verbot nicht von dieser Welt. Eine vollkommene Welt sei auch deshalb nicht realisierbar, weil Gott in seiner Allwissenheit vor Erschaffung der Welt die möglichen Welten geprüft und unsere Welt als die beste auserwählt habe. Leibniz' Theorem der möglichen Welten verbietet wiederum die Realisierung einer besseren Welt durch den Menschen, denn die von Gott ausgewählte und verwirklichte Welt mit ihrer Folge von Ursachen und Wirkungen könne nicht durchbrochen werden.³³⁰ Leibniz zufolge hat Gott trotz oder besser gerade wegen allen Übels in der Welt die „beste aller möglichen Welten“ geschaffen. Eine vollkommene Welt könne es nicht geben, wenn ihr nicht auch die Sünde und das Leiden inne wohne. Die utopische Vorstellung der Perfektibilität des Menschen und der Welt stelle somit einen Widerspruch in sich selbst dar.

Erst wenn der Mensch zum Selbstschöpfer und Selbsterlöser werde, kann er sich metaphysisch eine Welt ohne Sünde und Leid vorstellen. In Rousseaus *Emile* wird Gott entlastet und die Schuld für alles Übel dem Menschen aufgebürdet. Im Urzustand sei, so Rousseau, alles gut, erst durch den Menschen, d.h. durch die menschliche Gesellschaft, werde alles schlecht. Rousseau formuliert damit eine folgenschwere Zivilisationskritik und wird damit zum Initiator eines wirkungsvollen Kulturpessimismus, der charakteristisch für die gesamte Moderne ist. Der Mensch scheint so aufgefordert, selbst die Vollkommenheit herbeizuführen, zum

³²⁸ Vgl. Jorge Luis Borges, „Fiktionen“, Kap. „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, in: „Sämtliche Erzählungen. Das Aleph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht“, Carl Hanser, München 1970, 137-154, hier: 151.

³²⁹ Johann Heinrich Zedler, a. a. O.

³³⁰ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, „Die Theodizee“, übersetzt von Artur Buchenau, einführender Essay von Morris Stockhammer, Verlag von Felix Meiner, Hamburg 1968 [1710], § 9, vgl. § 10, 101f.; vgl. Ludwig Stockinger, „Ficta Respublica“, a. a. O., 136ff.

Schöpfer einer besseren Welt zu werden.³³¹ Wenn es der Mensch selbst war, der seine Natur verunstaltete, kann und muss er sich selbst vom Übel befreien. Zum Subjekt dieser Befreiung wird die Instanz ernannt, die das Übel verursacht haben soll – die Gesellschaft. Dieses Theorem ist der Ursprung der radikalen Erziehungsutopien der Aufklärung: Nur durch richtige Erziehung kann der Auszug aus der, wie es Kant nannte, selbstverschuldeten Unmündigkeit des Menschen erfolgen.³³²

In der deutschen Literatur kehrt die Erbsünde als Antwort auf die Frage nach dem Übel in der Welt nach dem Zweiten Weltkrieg wieder. Die Theodizee leistet eine „Entübelung des Übels“, indem sie die Schöpfung als Schöpfung des Bestmöglichen darstellt.³³³ Sie kann als Dementi der gnostischen Rede vom bösen Schöpfergott gesehen werden. Die Gnosis aber glaubt an die Erlösung von der schlechten Welt durch einen weltfremden, anderen Gott, der die schlechte Welt, die er nicht erschaffen hat, eschatologisch vernichtet.

Auf die Entlastung Gottes in der Theodizee antwortete Arno Schmidt mit der Gnosis. Er bettete seine Werke in die gnostische Kosmogonie, die vom Christentum verworfen worden war. Die Gnosis bestärkte nicht anders als Schopenhauer Schmidts Überzeugung, dass die animalische Natur hässlich, der Mensch von Grund auf böse und die Geschichte eine unermüdliche Wiederholung von Katastrophen sei.³³⁴

Um Utopiekritik zu üben, wird nicht selten die Gnosis herangezogen. Der Utopiekritiker E. M. Cioran beruft sich wie Arno Schmidt auf den schwachen Demiurgen der Gnosis: „Ohne die Hypothese eines fieberkranken, gehetzten, Krämpfen unterworfenen, von Epilepsie berauschten Gottes ließe sich diese Welt nicht erklären, denn sie trägt in allem die Kennzeichen eines uranfänglichen Auswurfs.“³³⁵ Der grundlegende Fehler der Utopien sei demnach der

³³¹ Vgl. Stephan Meyer, „Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung“, Peter Lang, Frankfurt a. M. u.a. 2001, 223f.

³³² Vgl. Ernst Cassirer, „Die Philosophie der Aufklärung“, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2007, Sechstes Kapitel. Recht, Staat und Gesellschaft, 271ff.

³³³ Vgl. Odo Marquard, „Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts“, in: „Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien“, Odo Marquard, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1991 [1981], 39-66 und Odo Marquard, „Entlastungen. Theodizeemotive in der neuzeitlichen Philosophie“, in: „Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien“, Odo Marquard, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1986, 11-32, hier: 17.

³³⁴ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 73.

³³⁵ E. M. Cioran, „Geschichte und Utopie“, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1965, 84. Cioran versteht seine gnostische Theologie mit einem Fragezeichen, gibt aber keine andere Antwort: „Ist solch eine Theologie zu summarisch? Wenn man diese gefuschte Schöpfung betrachtet, wie sollte man sie ihrem Schöpfer nicht zum Vorwurf machen, vor allem, wie sollte man ihn für gescheit oder auch nur für geschickt halten?“ (ebd., 84).

anthropologische Optimismus, denn das Leben sei chaotisch und der Mensch prinzipiell böse.³³⁶

Dadurch wird Müller zufolge wiederholt auf die Unverträglichkeit der utopischen Intention mit der Erbsünde und der Beschaffenheit der Welt verwiesen. Die Idee einer ursprünglich guten Schöpfung sei immer schon eine theologische Fehlkonstruktion gewesen. Die Schöpfung sei ganz im Sinn der Gnosis das Werk eines bösen Gottes, das nicht zu bessern sei. Eine solche Position ist der Wegbereiter für die Entwicklung hin zur radikalen Anti-Utopie.³³⁷

3.2 *Die moderne Apokalyptik*

[...] die Menschheit müßte mal aus Protest gegen Gott beschließen, am 15. November 1955, abends 18 Uhr 10, geschlossen Selbstmord zu begehen (s giebt ja bestimmt schon Mittel, womit das direkt Spaß macht !) [...].³³⁸

Die Definition von *Apokalypse* vor dem Hintergrund der Moderne und des 20. Jahrhunderts ist für das weitere Verständnis zentral, da von einem Bedeutungswandel gesprochen werden kann.

Unter dem griechischen Begriff *Apokalypse* ist in erster Linie eine totale Katastrophe zu verstehen, aber auch Unheil und Grauen. Theologisch gesprochen, handelt es sich um eine Schrift über das Weltende; exemplarisch hierfür steht die Offenbarung des Johannes³³⁹, in der alle Schlüsselbegriffe christlicher Endzeiterwartung vorkommen. So wird Apk. 20, 1-10 das Theologumenon vom „tausendjährigen Reich“ eingeführt, das dann in Form des Chiliasmus geschichtlich bedeutsam geworden ist, weiter ist dort Vv. 11-15 die Rede vom jüngsten Gericht, das dann in das „Neue Jerusalem“ (Apk. 21, 1-4) mündet. Als Zentrum der christlichen Endzeiterwartung aber kann in der Frühzeit das heilvolle Wiederkommen Christi im Sinne der Weltüberwindung und Neuschaffung des Kosmos bezeichnet werden.³⁴⁰ Die biblische Vorlage handelt also nicht vom Weltende, sondern von der Erneuerung der Menschheit, die aber

Utopie sei der Versuch, „die Schöpfung zu revidieren“. (ebd., 116). Cioran begrüßt daher die Ablösung der illusionären Utopie durch die Anti-Utopie: „[...] wir erleben eine Ansteckung der Utopie durch die Apokalypse: die ‚neue Erde‘, die man uns verkündigt, nimmt mehr und mehr die Züge einer neuen Hölle an. [...] Die beiden Gattungen, die Utopie und die Apokalypse, [...] durchdringen jetzt einander, färben aufeinander ab und bilden eine dritte, die in wunderbarer Weise geeignet ist, die Art Realität, die uns bedroht, widerzuspiegeln; und von nun an werden wir dennoch Ja sagen zu dieser Realität, ein korrektes Ja ohne Illusion. Das wird unsere Weise sein, vor dem Verhängnis *makellos* zu bleiben.“ (ebd., 109f.).

³³⁶ Vgl. ebd., 84, 119f.

³³⁷ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 38.

³³⁸ Arno Schmidt, „Das steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach Christi“, Bargfelder Werkgruppe I, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Hoffmanns Verlag, Zürich 1986, 7-163, hier: 136f.

³³⁹ Vgl. Definition Duden: *Apokalypse*, in: „Duden“, a. a. O.

³⁴⁰ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 82.

einhergeht mit Unglück, Tod und Zerstörung. Nach der Zeit der Leiden und der Not sollen die Überlebenden das ersehnte Glück auf Erden im „Neuen Jerusalem“ erfahren. Diese chiliastische Hoffnung biblischen Ursprungs hat sich auch in der abendländischen Kultur jahrhundertlang ausgewirkt. Bezeichnend ist aber der Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert, in dem biblische Zerstörungsbilder von Pest, Krieg, Hungersnot und Tod ersetzt werden.³⁴¹ Das Apokalyptik-Motiv hat um die Jahrhundertwende Eingang in die deutsche Literatur gefunden: Die Endzeitstimmung vor dem Ersten Weltkrieg ist Sinnbild dieser Zeit. Die Forschung sieht aber gerade in der Gegenwartsliteratur den Verlust jeglicher Hoffnung. „Haben ältere Epochen das Ende der Zeiten immer als ein relatives Ende verstanden, so erscheint der Gegenwart die Apokalypse als eine Zeit der endgültigen Zerstörung“.³⁴² Daneben existiert auch die Ansicht, dass der Atomkrieg eigentlich „anti-apokalyptisch“ sei und der Begriff der Apokalypse inflationär verwendet werde; so entziehe sich der Mensch in der globalen Selbstvernichtung dem letzten Gericht.³⁴³

Das ursprüngliche, strukturbildende Motiv der Apokalypse, der Anbruch einer neuen Weltordnung, scheint nicht mehr gültig zu sein. Während in der früheren Apokalyptik der Weltuntergang eine Art Durchgang zur neuen vollkommenen Welt darstellt, geht in der Literatur des 20. Jahrhunderts diese Erlösungsvision zunehmend verloren: Die für die Apokalypse charakteristische ‚doppelte Wirklichkeitsaussage‘ trifft nicht mehr zu. Man spricht von der kuptierten Apokalypse. Oftmals wird dieser Begriff mit dem „machbaren Weltuntergang[...]“³⁴⁴ verknüpft:

Das Neue ist die mögliche Herstellung der Apokalypse, auf die man bisher vergeblich gewartet hat. Noch ist dieses Ende der Welt ein Phantasma, aber eines ‚das [sic!] einen maßlosen Sog bewirkt: wenn es zum Beispiel technisch möglich wäre, als Zuschauer unbehelligt zu bleiben, würde sich fast niemand diesen letzten Augenblick entgehen lassen.³⁴⁵

³⁴¹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, 107. Vgl. Sven-Aage Jørgensen, „Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Säkularisation“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, Suhrkamp, Stuttgart 1985, 375-401.

³⁴² Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986, 8.

³⁴³ Vgl. Manfred Voigts in der Zeitschrift *L'80* (1985), zitiert nach: Thomas W. Kniesche, „Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' *Die Rättin*“, Passagen Verlag, Wien 1991, 31.

³⁴⁴ Dietmar Kamper, „Die kuptierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 60, Jg. 16, Religion, Ästhetik und Kommunikation Verlags-GmbH, Berlin 1985, 85.

³⁴⁵ Ebd.

Auch Klaus Vondung verweist auf den Terminus der „kupierten Apokalypse“ und stellt fest, dass es der Apokalypse „[s]tets [...] auf diese neue Welt“³⁴⁶ ankam, „die Apokalypse war eine Erlösungsvision“³⁴⁷.

Erst heute, unter der Drohung der „von uns selbst gemachten Apokalypse“, wie Günther Anders die „Möglichkeit unserer Selbstausslöschung“ nannte, ist Erlösung nicht mehr im Blick. Wenn wir dennoch von der Apokalypse eines Atomkriegs sprechen, so haben wir es mit einer „kupierten“ Apokalypse zu tun. Wir können nur die erste Hälfte der herkömmlichen apokalyptischen Vision meinen; die zweite Hälfte, die Errichtung der neuen, vollkommenen Welt, die früher dem Untergang Sinn und Ziel verlieh, hat sich verflüchtigt.³⁴⁸

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.³⁴⁹ 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“³⁵⁰. In der (post)modernen Apokalypseliteratur werden zudem die Irreversibilität, der Untergang der Menschheit und die Einseitigkeit der Zerstörung der Welt betont.³⁵¹ Regina Eickelkamp stimmt mit Vondung überein, wenn sie feststellt: „Die Visionen und Versionen der uns bevorstehenden Weltuntergänge beinhalten den endgültigen Untergang und die Auslöschung des Menschen als Individuum sowie als Spezies.“³⁵²

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, eingetauscht haben, wird als Synonym für die auf uns wartende, im Bewusstsein immer schon präse-

³⁴⁶ Klaus Vondung, „Die Apokalypse in Deutschland“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988, 11.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., 11f.

³⁴⁹ Ebd., 12f.

³⁵⁰ Christoph F. E. Holzhey, 22.12.2005, „Den Todesstreifen zum Radweg bügeln“. *Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte**, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm> (03.06.2009).

³⁵¹ Vgl. Klaus Vondung, a. a. O., 12f.

³⁵² Regina Eickelkamp, 23.12.2005, „Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der Metamorphose“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/eickelkamp15.htm> (Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15/2003) (03.06.2009).

Katastrophe bezeichnet.³⁵³ Volker Lilienthal bescheinigt der neueren Katastrophenliteratur „eine allumfassende, eine im Wortsinn totalitäre Zerstörung der Zivilisation und der natürlichen Lebensgrundlagen“³⁵⁴, auch „Irreversibilität“ zählt „zu den Aspekten, unter denen sich fast alle literarischen Untergangsvisionen betrachten lassen.“³⁵⁵

Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, ob in den Werken von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer „das Prinzip Hoffnung“ wieder präsenter als in anderen Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertreten ist oder ob hier der vollständige Verlust der Hoffnung konstatiert werden kann.

Die Wiederkehr der Apokalypse steht auch im Zeichen der in Kap. 6.8 *Gattungszusammenhänge* besprochenen Remythisierung³⁵⁶. Die mythische Apokalypse im 20. Jahrhundert hegt Zweifel am planmäßigen Fortschritt der Menschheit. Dabei spielt die Apokalypse in der klassischen Utopie keine Rolle – erst mit der Wende zur Anti-Utopie im 20. Jahrhundert wird der Mythos wiederbelebt. Mit dem Zweifel am Fortschritt wird die Idee einer Vollendung der Geschichte gleichsam in den Mythos zurückverwandelt. In der Anti-Utopie wird demzufolge die Wiederholung des Alten und Bekannten zum Mittel einer postmodernen Strukturierung der Welt.³⁵⁷

3.3 Chiasmus und Weltende im 20. Jahrhundert

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.³⁵⁸

³⁵³ Vgl. Thomas W. Knieche, „Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' *Die Rätin*“, Passagen Verlag, Wien 1991, 38.

³⁵⁴ Volker Lilienthal, „Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur“, in: „Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger Jahre“, [= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 25], Helmut Kreuzer (Hg.), Peter Lang, Frankfurt a. M. 1991, 209.

³⁵⁵ Ebd., 193.

³⁵⁶ Joanna Jabłkowska kritisiert die Remythologisierung der Utopie im Sinne Götz Müllers. Müller zufolge ist diese charakteristisch in der Literatur des 20. Jahrhunderts, aber weniger ein Zeichen für die Umwertung der Utopie. Jabłkowska sieht aber die Rückbesinnung auf die mythologischen, apokalyptischen Traditionen und auf das Groteske nicht nur im Zeichen der „Remythisierung“, sondern vielmehr in einer neuen Bewusstseinsqualität, die sich herausgebildet habe.

³⁵⁷ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 45f.

³⁵⁸ Hans Joachim Alpers, „Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction“, in: „Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction“, Reimer Jehmlich, Hartmut Lück (Hg.), Wilhelm Goldmann Verlag, München 1974, 133-148, hier: 146.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts dominiert die Vorstellung, dass sich das Ende der Welt auch ohne jedes höhere Zutun vollziehen kann. Der Mensch selbst ist in der Lage, die Katastrophe auszulösen. Die Apokalypse ist damit kein Übergang mehr, dessen Grauen durch die Hoffnung auf eine neue Schöpfung gemildert würde. Seit dem Beginn der Neuzeit und seit der Entstehung des kopernikanischen Weltbildes geht das religiöse Interesse an der Apokalypse im Allgemeinen zurück. Dennoch bleibt weiterhin das Problem der Eschatologie bestehen. Die Lehre vom Heilsgeschehen, die bislang aufs Engste mit den Vorstellungen der Apokalypse verbunden war, kehrt in säkularisierter Gestalt wieder: als Botschaft vom Fortschritt. Dem Fortschritt stellen sich zwar Hindernisse entgegen, die seinen Gang hemmen, jedoch bedarf es keines endgültigen Untergangs, um den Sinn der Geschichte zu vollenden. Dass sich dieser Sinn erfüllt, ist eine Überzeugung, die bis zu Hegel nachwirkt. Bereits Leibniz glaubt eine geheime Ordnung zu kennen, nach der die Historie ihren Weg zum Besseren geht. Lessing und Herder begründen eine Philosophie der Erziehung, die die Epoche auf die Prinzipien der Humanität zurückführen soll. Auch bei Karl Marx ist der Gedanke der Endzeit von universalhistorischer Bedeutung. Das „Kapital“ als die Apokalypse der bürgerlichen Gesellschaft wird durch die Revolution des Proletariats beseitigt, die den Weg zu einem innergeschichtlichen Jenseits der klassenlosen Gesellschaft ebnet. So ist die Apokalypse selbst in ihrer säkularisierten Gestalt bis ins späte 19. Jahrhundert durch ein Gegenüber, ein als Sinnfigur wirkendes „Danach“ begrenzt. Im 20. Jahrhundert verschwindet aber diese Vorstellung und es bleibt als Möglichkeit eine Welt, die nach ihrer Apokalypse keine mehr ist.

Literarisch ist das in Geschichten zu sehen, die das Thema des Weltendes, des Weltenbrandes, des Verfalls, der Verbrennung, der kollektiven Vernichtung unter dem Begriff „apokalyptisch“ zusammenfassen.

Dabei bedarf die Verbindung der Zeit- und Literaturgeschichte einer eigenständigen Untersuchung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Doch eine Tendenz ist unverkennbar und muss hervorgehoben werden: In Zeiten von Kriegen und Krisen häufen sich Bilder apokalyptischen Inhalts, und eine steigende Anzahl apokalyptischer Darstellungen im Laufe des 20. Jahrhunderts bestätigt diese Beobachtung. Das 20. Jahrhundert kann als eine Krisenepoche charakterisiert werden, in der das Gefühl einer Weltangst immer mehr Menschen erfasst. Im Gegensatz zu früheren Zeiten werden auch die entferntesten Kriege, bedingt durch die sich stets weiterentwickelnde Medientechnologie, für den einzelnen Menschen direkter erfahrbar, so dass sich

in der jüngeren Zeitgeschichte das Bewusstsein einer kontinuierlichen Folge von kriegerischen Auseinandersetzungen einstellt: Erster Weltkrieg, Spanischer Bürgerkrieg, Zweiter Weltkrieg, Koreakrieg, Kubakrise, Suezkrise, Vietnamkrieg, arabisch-israelischer Krieg, Krieg zwischen Iran und Irak – über 130 Kriege hat man seit 1945 gezählt, nicht gerechnet die katastrophalen Vernichtungsschläge durch die Zündung von Atombomben über Hiroshima und Nagasaki.³⁵⁹

Betrachtet man die Geschichte unter diesem Aspekt, so verwundert die große Anzahl apokalyptischer Bilder im letzten Jahrhundert nicht. Zum Teil reagieren die Autoren auf konkrete historische Ereignisse, zum Teil dokumentieren sie in ihren Werken des Krieges, des Todes und des Weltuntergangs auch individuelle und kollektive Gefühle der Angst und der Bedrohung.

Das Ende des Zweiten Weltkriegs leitet eine neue Epoche ein, die Thomas Mann im August 1945 mit folgenden Worten charakterisiert: „Es sieht bedrohlich aus in der Welt. Der Friede hat einen düsteren Aspekt, niemand kann recht an ihn glauben, will es auch garnicht, und um die Menschheit als Ganzes steht es so unheimlich wie noch nie.“³⁶⁰

Mit dem ersten Atombombenabwurf kristallisiert sich allmählich ein allgemeines Bewusstsein davon heraus, dass der Mensch selbst die Apokalypse herbeiführen kann. Die Atombombe erscheint dadurch als reale Vorstellung des Weltendes. Menschen sind jederzeit imstande, die gesamte Realität – Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft – auszulöschen. In der heutigen Zeit ist das Wesen der Zeit, die Vergänglichkeit, zum Wesen der Epoche geworden. Der atomare Untergang ist kein Selbstmord, sondern Ermordung der Menschheit. Die Menschheit ist zu einer großen Opfermasse geworden.

Das Neue der atomaren Epoche liegt in der Wesensbestimmung der Waffen: Die Atombombe unterscheidet sich von allen bisherigen Waffen, weil die Differenzierung – den Feinden schaden, den Freunden nutzen – hinfällig geworden ist. Atomwaffen bieten keinen Schutz, Verteidigung wird zur Selbstaggression. Die Universalität der Bedrohung verhindert im Grunde deren Erkennbarkeit, sie ist zu einem Abstraktum, zu einer nicht erfassbaren Größe geworden, die die Gefahr einer „Apokalypse-Blindheit“ birgt.³⁶¹

Es ist nicht gerade ein wünschenswertes Welt- und Zukunftsbild, das in Literatur, Philosophie, Kunst und auch Politik gezeichnet wird. Der Gedanke des

³⁵⁹ Vgl. Richard W. Gassen, „Der Untergang der Titanic. Chiasmus und Weltende im 20. Jahrhundert“, in: „Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag“, Richard W. Gassen, Bernhard Holeczek (Hg.), Edition Braus, Heidelberg 1985, 224ff.

³⁶⁰ Thomas Mann, „Briefe 1937-1947“, Erika Mann (Hg.), S. Fischer Verlag, Kempten/Allgäu 1963, 438.

³⁶¹ Vgl. Richard W. Gassen, a. a. O., 226f.

Chiliasmus und damit die Hoffnung auf eine bessere Welt scheinen seit 1945 ins Abseits gedrängt zu sein. Die säkularisierte Apokalypse versteht sich in erster Linie als schwarze Utopie ohne Perspektive.³⁶² Siegfried Hagl schreibt hierzu, dass die heutige Menschheit paradoxerweise eigentlich nur noch eine einzige Hoffnung habe: Die Erwartung der Apokalypse im Sinne der Bibel.³⁶³

Ein neues Gefühl begleitet die Weltuntergangsstimmung im 20. Jahrhundert: Verlust der Hoffnung, Leere, Sinn-Verlust und Angst dominieren. Gründe hierfür gibt es viele, so Hans Magnus Enzensberger: „Unser siebenköpfiges Ungeheuer hört auf viele Namen: Polizeistaat, Paranoia, Bürokratie, Terror, Wirtschaftskrise, Rüstungswahn, Umweltvernichtung [...]“.³⁶⁴

3.4 *Der philosophische Diskurs der Einsamkeit*

Viele sagen, du bist nicht und das sei besser so.
Aber wie kann *das* nicht sein, das so betrügen kann?
Wo so viel leben von dir und anders nicht sterben konnten –
Sag mir, was heißt das dagegen – daß du nicht bist?³⁶⁵

Die Bedeutung des Nietzsche-Wortes „Gott ist tot“ sollte für die Nachkriegsgeneration nicht unterschätzt werden. Der Nihilismusbegriff ist eine der wohl bedeutendsten geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Kulturpessimismus des 20. Jahrhunderts. Unter dem Aspekt der Verfallsgeschichte von Metaphysik und Religion werden die moderne Zivilisation und ihre Entfremdungsaspekte erfahren.

Der Nihilismus kann als Konsequenz eines neuzeitlich aufklärerischen Skeptizismus nicht nur den traditionellen Gottesbegriff angreifen, sondern überhaupt den Bereich idealer und letzter Wertsetzungen in Frage stellen, indem er sie als bloße Setzungen des Subjekts, d.h. des Menschen, zu entlarven sucht. Begriffe wie „Gott“, „Wahrheit“, „Einheit“ sind abstrakter Natur und nicht „an sich“, sondern vom Menschen konstruierte „Zweck-Hypothesen“, Interpretationen einer „an sich“ unbekanntem Wirklichkeit, die letztlich allein „der Steigerung menschlicher Herrschafts-Gebilde“ dienen.³⁶⁶

³⁶² Vgl. ebd., 228.

³⁶³ Vgl. Siegfried Hagl, „Die Apokalypse als Hoffnung. Die Zukunft unseres Planeten im Licht von Ökologie und Prophezeiung“, Droemersch Verlag, München 1984, 392.

³⁶⁴ Hans Magnus Enzensberger, „Apokalypse heute“, in: „Das Spiel mit der Apokalypse. Über die letzten Tage der Menschheit“, Leonhard Reinisch (Hg.), Herder, Freiburg/Basel/Wien 1984, 85-91, hier: 86.

³⁶⁵ Bertolt Brecht, „Hymne an Gott“, Strophe 4, in: Silvio Vietta (Hg.), „Lyrik des Expressionismus“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, 179.

³⁶⁶ Vgl. Silvio Vietta (Hg.), „Lyrik des Expressionismus“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, 155ff.

Das Topos des „letzten Menschen“ wurde ebenfalls von Nietzsche rezipiert, wobei ihm die Werke von Jean Paul bekannt waren, so auch dessen Erzählung *Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht* (1801). Aus dieser entlehnt er laut Hendrik Birus den Namen der Gestalt des letzten Menschen.³⁶⁷ Der Jüngling unter den fantasierten „drei Propheten der Zeit“³⁶⁸ hält darin zum Jahrhundertwechsel eine apokalyptische Rede, in der von einem „letzten Menschen“ die Rede ist, der von einem Berg herabschauen wird.³⁶⁹ Er schließt mit den Worten:

– – Letzter Mensch, denke nicht nach über die lange Welt vor und nach dir; im Universum gibts kein Alter – die Ewigkeit ist jung – sinke in die Welle, wenn sie kommt, sie versiegt, und nicht du! –³⁷⁰

Vielfach zitiert ist auch Nietzsches Text *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. Der Text beginnt mit den berühmten Worten:³⁷¹

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.³⁷²

Der letzte Philosoph *Oedipus* ist ein Vorläufer des letzten Menschen, der mit dem Übermenschen und dem höheren Menschen ein Figurenensemble in *Also sprach Zarathustra* bildet. 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 Erdfluh“³⁷³. Später wird der letzte Mensch mit dem höheren Menschen oder auch dem

³⁶⁷ Vgl. Hendrik Birus, „Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie“, in: „Das Ende. Figuren einer Denkform“, [Poetik und Hermeneutik XVI], Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 38.

³⁶⁸ Vgl. Jean Paul, „Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1979, 12. Im Folgenden zitiert als: Jean Paul, „Neujahrsnacht“.

³⁶⁹ Vgl. ebd., 34ff.; vgl. Hendrik Birus, a. a. O., 38f.

³⁷⁰ Jean Paul, „Neujahrsnacht“, a. a. O., 42.

³⁷¹ Vgl. Hendrik Birus, a. a. O., 38f.

³⁷² Friedrich Nietzsche, „Nachgelassene Fragmente 1869-1874“, Kritische Studienausgabe (KSA 7), Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München 1988, 460f.

³⁷³ Vgl. Hendrik Birus, a. a. O., 39f.

Einsiedler parallelisiert, wobei das Konzept des hohen Menschen meist mit der Verachtung alles Irdischen einhergeht.³⁷⁴

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, in usum Delphini.“ (SP, 247).

„[W]ünsche Glückseligkeiten“ (SP, 201) – der sarkastische Gruß an die „Skelettdame am Steuerrad“ ist zugleich ein Kommentar zur Lehre des Eudämonismus. In diesem wird Glückseligkeit als Motiv und Ziel allen Strebens betrachtet. Der namenlose Ich-Erzähler stimmt in diesem Punkt mit der Philosophie Schopenhauers überein, für den die Welt eine Hölle und das Leben Leiden darstellt. Der Gruß könnte auch Schmidts sarkastischer Kommentar zu einer Stelle in Jean Pauls *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*³⁷⁵ sein.³⁷⁶

Gesellschaftlich betrachtet, fällt im 20. und 21. Jahrhundert eine moderne Bestimmung des Freiheitsbegriffs auf, in dem die Grenzen der Freiheit durch die Rechte der Anderen definiert sind, d.h. immer mehr Menschen nehmen sich den bindungslosen *Robinson* zum Vorbild. Fraglich ist, inwiefern dieser Freiheitsbegriff mit einem gewissen Grad an Menschenscheue in Relation gesetzt werden kann. Wenn Freiheit aber die Abwesenheit von Abhängigkeiten und Bindungen bedeutet, entsteht nur zu leicht eine verkehrte, einsame und zunehmend leere Welt.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 40f.

³⁷⁵ Vgl. Jean Paul, „Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele“, in: „Jean Paul: Werke“, Bd. 12 „Späte erzählende Schriften (II)“, Hanser Verlag, München, Wien 1975, 1203: „Der Allheilige hat durch die ganze Schöpfung alles für die Glückseligkeit – die man daher loben und wünschen darf – getan [...].“

³⁷⁶ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand. Ein kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘“, edition text+kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2009, 48. Im Folgenden zitiert als: Heinrich Schwier, „Niemand“.

4 Arno Schmidt: Schwarze Spiegel

Arno Schmidts (1914-1979) Kurzroman *Schwarze Spiegel* wurde erstmals 1951 in einem Band mit *Brand's Haide* unter dem Titel dieses Textes publiziert. 1953 erschien *Aus dem Leben eines Fauns*, dem die Bemerkung vorangestellt war, dass *Faun* der erste Teil einer Trilogie sei, deren ergänzende Stücke als *Brand's Haide* und *Schwarze Spiegel* bereits erschienen sind. So wurde *Schwarze Spiegel* 1963 erneut und nunmehr unter dem Titel der Trilogie *Nobodaddy's Kinder* veröffentlicht.

Der Roman *Schwarze Spiegel* handelt von einem namenlosen Ich-Erzähler, einem Schriftsteller „Anfang Vierzig“ (SP, 211), der, wie er zunächst glaubt, als einziger den Atomkrieg überlebt hat. Die Handlung ist in zwei Kapitel untergliedert, die das Geschehen auf die Jahre 1960 und 1962 datieren, also auf eine Zeit, die aus Sicht des empirischen Autors in der Zukunft lag. Der Text berichtet von der Ansiedlung des weitgereisten Erzählers in der Lüneburger Heide. In Schmidts Kurzroman richtet sich der vermeintlich letzte Mensch nach der Katastrophe eines Atomkrieges im Raum Celle unter Nutzung der verbliebene Vorräte erneut sein Leben ein. Sein Hauptinteresse gilt der Vervollständigung einer Bibliothek mit bevorzugten Büchern und Graphiken. Er ist sich seiner besonderen Stellung bewusst³⁷⁷: „[...] Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein : das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört ! [...]“. (SP, 224).

Im zweiten Teil des Romans trifft er jedoch auf *Lisa*, eine weitere Überlebende. Nach einer anfänglichen Auseinandersetzung kommt es zu einer kurzen Liebesbeziehung, die *Lisa* jedoch beendet. *Lisa* reist weiter, um noch andere Menschen zu finden; das Ich bleibt alleine zurück. Inhaltlich fällt der Roman durch das Fehlen jeglicher menschlicher Zivilisation auf.

In der Schmidt-Forschung sind unterschiedliche Typologisierungsansätze von *Schwarze Spiegel* zu finden. So wird der Roman als

- Idylle
- Weltuntergangsvorstellung
- Robinsonade
- utopische Prosa

bezeichnet. Diese Termini müssen in die bereits vorgestellte und in der Analyse dezidierte vorzunehmende Kategorisierung der Romane eingereiht werden, bei der es sich um die traditionelle Utopie, die klassische Robinsonade sowie die

³⁷⁷ Vgl. Stephan Meyer, a. a. O., 268.

beiden utopischen Subgenres *Anti-Utopie* und *Dystopie* handelt (vgl. Kap. 2 *Utopie, Anti-Utopie, Dystopie und Robinsonade. Strukturmerkmale*). Als sogenannte Sub-Kategorien für die Analyse ergeben sich darüber hinaus folgende zu untersuchende Aspekte:

- Formanalyse
 - o Zeit
 - o Erzählsituation und Erzählperspektive
 - o Raumsemantik/Mobilität

- Merkmale der Utopie
 - o Gesellschaft vs. Individuum
 - o Sozialer Bezugsrahmen
 - o Hypothese einer alternativen Geschichtlichkeit

- Merkmale der Robinsonade
 - o Isolation, Überleben und Bewährung
 - o Natur, Zivilisation und Kultur
 - o Detailrealismus, ‚circumstantial style‘
 - o Das Ich in der Einsamkeit
 - o Religion
 - o Fortschritt als Notwendigkeit
 - o Überleben als Strafe oder Erlösung

- Merkmale der Postapokalypse
 - o Der letzte Überlebende
 - o Identität
 - o Ein weiterer Überlebender
 - o Intertextualität
 - o Literarische Katastrophendarstellung
 - o Misanthropie

- Bedeutung der Gattungszusammenhänge

- Thematisierung des Endes der Menschheit

Die herausgearbeiteten Untersuchungsmerkmale erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Doch der aufgrund der Rezeption der verfügbaren

Forschungsliteratur gewonnene Überblick legt nahe, diese Kriterien als signifikante Merkmale zu erachten, um ein Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ zu konstituieren.

4.1 Zur Person und zum Selbstverständnis Arno Schmidts

Arno Schmidt hat zahlreiche utopische Romane geschrieben. Zu nennen sind hier *Schwarze Spiegel* (1951), *Die Gelehrtenrepublik* (1957), *Kaff auch Mare Crisium* (1960) und *Die Schule der Atheisten* (1972). Allen gemeinsam ist ein schwarzer, pessimistischer Grundtenor, der sich unter anderem durch Arno Schmidts Behauptung begründen ließe, er sei ein Atheist.³⁷⁸ Sein weltverneinender Pessimismus trägt metaphysisch-theologische und zugleich ketzerisch-blasphemische Züge. Diese sind wohl charakteristisch für seine Utopien.³⁷⁹ Dennoch betont Schmidt:

„Kulturpessimist“ ist ein hartes Wort, und ich lehne im Allgemeinen die Bezeichnung für mich ab (nicht weil wir noch leidlich viel Kultur hätten : aber es war meiner, aus historischen Studien reichlich gespeisten Ansicht nach, nie anders, als jetzt !) [...].³⁸⁰

Darüber hinaus sind die Themen „Misanthropie“ und „Solipsismus“ paradigmatisch für Arno Schmidts Werk. Jan Süsselbeck bezeichnet Schmidt neben Thomas Bernhard als herausragenden Einzelgänger der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.³⁸¹

Heinrich Schwier charakterisiert Schmidts *Schwarze Spiegel* in seinem kommentierenden Handbuch „Niemand“ als Weltuntergangsroman, als Versuch, „die Geschichte, die ‚Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft‘, zu rekonstruieren, die Zeit anzuhalten, ‚die Toten‘ zu ‚wecken‘ und ‚das Zerschlagene‘ neu, nach allen Regeln der Kunst, zusammenzufügen.“³⁸² Schwier geht davon aus, dass der Roman als Dokument seiner Zeit als kulturelles Gedächtnis zu sehen ist.³⁸³

So beklagt Schmidt in seinen Werken nur allzu oft den „Untergang der Kultur“, wirbt aber zugleich für ihre Erhaltung und ihre Bewahrung (vgl. Brief an *George*

³⁷⁸ Vgl. Arno Schmidt, „Atheist ? : Allerdings !“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Band 3, Essays und Aufsätze I, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995, 317-326. Im Folgenden zitiert als: Arno Schmidt, „Atheist ? : Allerdings !“.

³⁷⁹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 273.

³⁸⁰ Arno Schmidt, „Die aussterbende Erzählung“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 3, Essays und Aufsätze I, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995, 181-183, hier: 183.

³⁸¹ Vgl. Jan Süsselbeck, „Der verlegte Schlüssel. Misanthropie und Solipsismus im Werk Arno Schmidts und Thomas Bernhards. Ein Ausblick“, in: „Zettelkasten 21. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts“, Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 2002, Rudi Schweikert (Hg.), Bangert & Metzler, Wiesenbach 2002, 105-143, hier: 109.

³⁸² Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 13.

³⁸³ Ebd.

R. Stewart im zweiten Teil des Romans (SP, 233ff.), in dem das antike Griechenland aufersteht; auch dies ist wieder als schmidttypische Erinnerungskultur zu verstehen, die auf die Bewahrung, Weitergabe und Erneuerung eines unersetzbaren kulturellen Erbes zielt): „Ist das vielleicht *meine* Schuld, wenn sich Einer ehrlich bestrebt, das Gedächtnis der Menschheit zu sein – daß Der dann sogleich als antiquiert, ja, *verschrullt*, ausgeschrien wird ? ! [...]“.³⁸⁴

Schmidts Frau Alice notiert in ihrem Tagebuch 1954 die politische Entwicklung, die Anlass zur Sorge gibt, und zugleich den Titel des drei Jahre zuvor erschienenen Kurzromans reflektiert. Dabei wird nur eine der vielen möglichen Bedeutungen des Titels angesprochen:

A. sagt, wenn Westm. das Ablehnen, und sie wären dazu verrückt genug, so gibt's in Kürze Krieg. Osten rüstet dann genau so u. da brauchts nur wenig Anlaß. – Tja die Menschheit ist wahnsinnig. Schwarze Spiegel rücken immer näher.³⁸⁵

Im Titel des Romans ist Schwier zufolge das poetische Programm bereits *in nuce* enthalten. Nimmt man die Erläuterung zu „*Reziproke Radien*“ (SP, 213) hinzu, kommt der schwarze Spiegel u.a. als Einheitskreis in den Blick, der sich seinerseits als Symbol des Menschen, des Künstlers und auch des Kunstwerks begreifen lässt, „in dem sich Alles spiegelt und dreht und verkürzt !“ (SP, 213). Der Roman trägt also bereits im Titel die zentrale Metapher für das poetische Programm, das Schmidt in seinen „Berechnungen I“³⁸⁶ umrissen hat.

Unter der Chiffre des schwarzen Spiegels reflektiert sich Kunst kontinuierlich seit der Renaissance als Ausdruck tiefer Schwermut; Literatur vermag sich indessen gerade in der Melancholie besonders intensiv spiegeln.³⁸⁷ „Der schwarze Spiegel ist ein altes Sinnbild der Schwermut. Ihn hält schon bei Hans Baldung, Lukas

³⁸⁴ Arno Schmidt, „Hundert Jahre (Einem Manne zum Gedenken)“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe II, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1990, 162.

³⁸⁵ Alice Schmidt, „Tagebuch aus dem Jahr 1954“, Suhrkamp, 2004, 239 (13.11.1954). Im Folgenden zitiert als: Alice Schmidt, „Tagebuch 1954“.

³⁸⁶ Vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen I“, in: „Rosen & Poree“, Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1959, 283-292: Kernpunkt der „Berechnungen I“ ist Schmidt zufolge, zu gewissen, immer wieder vorkommenden verschiedenen Bewusstseinsvorgängen oder Erlebnisweisen die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln. Ausgangspunkt für die Berechnung sei zum Einen die Besinnung auf den Prozess des „Sich-Erinnerns“, d.h. der Erinnerungsprozess. Eine zweite neue Prosaform ergibt sich für Schmidt aus der Überlegung, dass es keine jüngste Vergangenheit im Sinne eines „epischen Flusses“ der Ereignisse, eines Kontinuums, gebe. Aus dieser porösen Struktur der Gegenwartsempfindung ergebe sich ein löchriges Dasein, das für Schmidt Anlass war, ein entsprechendes literarisches Verfahren zu entwickeln. Darüber hinaus gebe es noch zwei weitere Bewusstseinsvorgänge, nämlich den „Traum“ und das „Längere Gedankenspiel“ (vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen II“, a. a. O., 293-308).

³⁸⁷ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 8.

Cranach und noch bei Böcklin die ‚Melancholie‘ in der Hand, ebenso Tizians ‚Sybille‘ und Bellinis ‚Vanitas‘.³⁸⁸

Schmidts Roman kann darüber hinaus auch als Spiegel der Menschheitsentwicklung gelesen werden: Der Rezipient rekonstruiert den Weg des Menschen vom Jäger, Sammler und Nomaden über den Ackerbauern und Viehzüchter bis hin zum Schriftkundigen und Künstler. Dabei handelt es sich um eine Entwicklung, die der namenlose Protagonist als zweiter *Robinson* und *Lederstrumpf* nach der Apokalypse erneut durch- und nachlebt.

Dabei könnte *Schwarze Spiegel* auch auf den Eingang in die Unterwelt hinweisen, ganz in der Tradition eines Initiationsromans, in dem eine Reise ins Totenreich inszeniert wird. Schenkt man dieser Interpretation Glauben, eröffnet sich sogleich ein weiterer Verknüpfungspunkt: Der Bericht aus der Unterwelt verweist auf Platons Höhlengleichnis in der „Politeia“.

Schmidt verwendet also die „Hohlwelten“-Motivik in Verbindung mit der Unterweltthematik und dem Höhlengleichnis im Roman, wobei diese drei Komplexe häufiger im Gesamtwerk zu verorten sind. Mit Platon teilt Schmidt schließlich die Ansicht, Literatur habe aus der Höhle der Vorurteile ins Reich der Wahrheit zu führen.³⁸⁹

Wie aus diesen Anführungen deutlich wird, handelt es sich bei den *Schwarzen Spiegeln* um einen in seinen Dimensionen komplexen Text: Die von Schmidt avisierte Poetik des Unendlichen³⁹⁰ erschwert eine exakte Interpretation, da die Deutung des Werkes nach vielen Seiten offen ist.

Prinzipiell kritisch zu bewerten, aber dennoch nicht ganz außer Acht zu lassen, ist die Autorposition.³⁹¹ Die misanthropische Tendenz im Werk Arno Schmidts ist durchaus zurückzuführen auf den Autor selbst, wie man aus seinem Tagebuch erfahren kann:

Er [Arno Schmidt] : ich war schon als Kind so : keinen Menschen mochte ich sehn. Wenn meine Eltern zu Besuch gehen wollten habe ich geheult sie konnten mich zum Mitgehn

³⁸⁸ Walter Muschg, „Das Farbenspiel von Stifters Melancholie“, in: „Studien zur tragischen Literaturgeschichte“, ders. (Hg.), Franke, Bern, München 1965, 181.

³⁸⁹ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 30f.

³⁹⁰ Vgl. SP, 206: „[...] ein Fahrrad zu führen ist wunderbar ! Und diese leeren Orte noch schöner; auf der Kreuzung fuhr ich acht Kreise [...]“; vgl. Friedhelm Rathjen, „Ein treffliches leichtes Gerät mit Holzfelgen und roten Reifen. Samuel Beckett & seine Fahrräder“, Häusser, Darmstadt 1996, 41: „Es ist keineswegs Zufall, daß Schmidts endzeitlicher Erzähler auf der Kreuzung exakt *acht Kreise* fährt [...]: die liegende Acht [...] ist bekanntlich das mathematische Unendlichkeitszeichen.“

³⁹¹ Mit der kritisch zu bewertenden Autorposition im Œuvre Arno Schmidts hat sich Josef Huerkamp in seinem Werk „Gekettet an Daten & Namen“. Drei Studien zum ‚authentischen‘ Erzählen in der Prosa Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1981, beschäftigt. Ebd., 19: Huerkamp kommt u.a. zu dem Ergebnis, dass „Werk und Person [...] zu guten Teilen unverständlich [sind], weil das eine nur Projektion des anderen ist, und vice versa: der unbegreifliche Mann vergegenständlicht sein Ego im opaken Werk.“

nur zwingen. Ich bin so, kann nichts dafür. In Schwarze Spiegel habe ich mein Ideal geschildert, gar nichts Abschreckendes.³⁹²

4.2 Schmidts „Längeres Gedankenspiel“ als Strukturbegriff

Arno Schmidt, der in der modernen deutschen Literatur, wie Müller behauptet, am häufigsten auf das Gattungsmuster der Utopie zurückgegriffen habe, hat sich in seinen poetologischen „Berechnungen“ intensiv mit dem Zusammenhang von Fiktion, Utopie und Gedankenspiel auseinandergesetzt. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis das theoretische Referenzsystem Schmidts und dessen literarische Texte zueinander stehen. Von Bedeutung sind dabei vor allem Schmidts „Berechnungen II“, die das „Längere Gedankenspiel“ (LG) thematisieren, wohingegen sich die „Berechnungen I“ in erster Linie mit den Bewusstseinsvorgängen „Erinnerung“ und „Löchrige Gegenwart“ auseinandersetzen.³⁹³

Schmidt recurriert ähnlich wie Bloch auf anthropologische und psychologische Komponenten: Der Tagtraum als Rekompensation von Wünschen, die von der widerständigen Realität versagt werden. Derartige Tagträume fantasieren von Schönheit, Macht und Reichtum, von der Gunst der Frauen (oder Männer) oder einfach vom Luxus.³⁹⁴ Schmidt selbst definiert dabei den Unterschied zwischen *Traum* und *Gedankenspiel* folgendermaßen:

[...] die objektive Realität [ist] [...] bei beiden annähernd die gleiche; die subjektive Realität [wird] [...] beim Traum jedoch in ausschlaggebendem Maße passiv erlitten [...]; während beim Gedankenspiel das Individuum wesentlich souveräner, aktiv-auswählend, schaltet [...].³⁹⁵

Schmidt zufolge ist das Gedankenspiel zunächst eine Bewusstseinstatsache, die es literarisch darzustellen gilt.

[...] Das Gedankenspiel ist kein seltener oder auch nur extremer Vorgang, sondern gehört zum unveräußerlichen Bestand unserer Bewußtseinstatsachen: ohne der Wahrheit Gewalt anzutun läßt sich behaupten, daß bei jedem Menschen die objektive

³⁹² Alice Schmidt, „Tagebuch aus dem Jahr 1955“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, 42 (7.2.1955). Vgl. auch: Hans Wollschläger, „Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt. Rede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises am 18.1.1982 in Bargfeld“, in: ders., „Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt“, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, 173: „Der [Arno Schmidt; Anm. d. Verf.] seine Insuffizienz, Gesellschaft zu ertragen, zum Anlaß nahm, beschreibend die Gesellschaft zu untersuchen auf ihre Unerträglichkeit [...].“

³⁹³ Vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen II“, a. a. O., 283-308.

³⁹⁴ Vgl. Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, a. a. O., 33f.; ebd., 106: Die Hoffnung als Anthropologicum äußert sich zuerst im Tagtraum, der sämtliche Figuren des Überschreitens setze, „[...] vom edlen Räuber bis zu Faust, sämtliche Wunschsituationen und Wunschlandschaften, von Aurora in Öl bis zu den symbolhaften Zirkeln des Paradiso.“; ebd., 106, 109: Alle Literatur, die nicht nur naturalistisch nachahmen will, basiert nach Bloch auf dem „Wachtraum mit Welterweiterung“. Aus den alltäglichen Wünschen leitet Bloch das „Prinzip Hoffnung“ als Existenzial des Menschen ab.

³⁹⁵ Arno Schmidt, „Berechnungen II“, a. a. O., 294.

Realität ständig von Gedankenspielen, meist kürzeren, nicht selten längeren, überlagert wird – wobei sich dann natürlich die wunderlichsten Interferenzerscheinungen à la Don Quijote ergeben können.³⁹⁶

Schmidts „Längeres Gedankenspiel“ steht für das Erleben einer ‚veränderten‘ Realität.³⁹⁷ Im Gedankenspiel interferieren die Erlebensebenen der „objektiven“ und der „subjektiven Realität“; eine „konforme Abbildung“ beider Erlebensebenen ergäbe das „komplette Porträt eines Menschen in einem gegebenen Zeitraum x“³⁹⁸. Die Konstruktion des Gedankenspiels ist daher abhängig von der Lage und der Konstitution des Gedankenspielers.³⁹⁹

Die moderne Utopie wird in Arno Schmidts Werken anthropologisiert. Dies führt zu der meta-utopischen Frage: „Wie kommt der Mensch dazu, Utopien zu erfinden?“ Arno Schmidt versucht die Antwort darauf in der Beschreibung des natürlichen Bewusstseins zu finden, das für ihn eine objektive und eine subjektive Seite hat. Die objektive Realität, die dem Subjekt gegenübersteht, macht sich als von außen zu bewältigender Widerstand bemerkbar. Subjektiv ist die in der Verfügungsgewalt des Subjekts stehende innere Realität der Gedanken und Projektionen. Diese innere Erlebensebene bringt Fiktionen und Utopien hervor.⁴⁰⁰

Diese poetologische Überlegung ist Grundlage einer „Abbild- und Widerspiegelungstheorie des alltäglichen Bewusstseins“, so Götz Müller. Problematisch hierbei ist, dass weder „subjektive“ noch „objektive“ Realität expliziert werden können. Schmidt versucht aber dennoch eine *Mimesis des natürlichen Bewusstseins* zu erreichen, d.h. auf literarischer Ebene eine Koppelung des *Inneren Monologs* mit der Wahrnehmung äußerer Vorgänge. Nach der Beobachtung Arno Schmidts weisen utopische und fantastische Texte in aller Regel nur die innere Dimension des Erlebens auf, wie zum Beispiel Schmidts *Schwarze Spiegel*.⁴⁰¹

Schmidt möchte eine Spiegelung der utopischen oder fantastischen Konstruktionen durch den realen Kontext ihrer Entstehung anstreben. Zur Rekonstruktion dessen, was der imaginäre Text ex negativo spiegelt, soll vor allem die Biographie des Autors dienen.⁴⁰²

³⁹⁶ Ebd., 295.

³⁹⁷ Vgl. ebd., 296.

³⁹⁸ Ebd., 298.

³⁹⁹ Vgl. ebd., 295f., 300.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., 294.

⁴⁰¹ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 28f. vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen II“, a. a. O., 297: „ – Mit absoluter Zuverlässigkeit weiß ich [Arno Schmidt; Anm. d. Verf.] es vom vierten Titel [*Schwarze Spiegel*; Anm. d. Verf.]: es war das E II meiner Kriegsgefangenschaft, 1945, im Stacheldrahtkäfig vor Brüssel, there was a sound of revelry by night.“ Vgl. ebd., 299.

⁴⁰² Vgl. ebd., 299f.

Arno Schmidts Roman *Schwarze Spiegel* scheint die Katastrophe des Kriegsendes zu steigern, da der Text mit der völligen Zerstörung Europas beginnt.⁴⁰³ Bezeichnend ist, dass der aus der Katastrophe unbeschadet herausgegangene Protagonist nicht unglücklich über die Situation ist und seine Freiheiten durchaus genießt. Das Gedankenspiel von der Blockhütte im Wald erscheint als eine Form des „inneren Exils“.⁴⁰⁴ Um mit Schmidts Worten zu sprechen, hat hier die bestürzende Enge des Kriegsgefangenenlagers den Traum absoluter Autonomie in der Einsamkeit hervorgebracht. Das „Längere Gedankenspiel“ zeichnet sich durch eine „doppelte Handlung“ aus – differenziert in die objektive Realität (Erlebnisebene I = E I, real, empirisch) und die konträr dazu stehende subjektive Realität (Erlebnisebene II = E II, imaginär, utopisch).⁴⁰⁵ Das „Längere Gedankenspiel“ des Bedrängten kann sich aber auch negativ steigern und in der Anti-Utopie münden. Diese Steigerung ist Müller zufolge ein Spezifikum Arno Schmidts; und obwohl das subjektive Gedankenspiel pessimistisch bleibt, wird es zum Heilmittel: „Beim letzten Typ, *ludus remedium*, tritt die eigene, auf ein Unwürdigstes erniedrigte, Existenz in E I zurück, vor der in E II apokalyptisch-grandios erlittenen Sorge um das Ganze [...]“.⁴⁰⁶ Der individuelle Schmerz wird in diesem Gedankenspiel verallgemeinert und objektiviert.

Müller stellt berechtigt die Frage, wie ein pessimistisches Spiel, das den Schmerz universell mache, ein Heilmittel, ein *ludus remedium*, sein könne. Dadurch werde eine Warnutopie nahegelegt, doch behauptet Müller, dass Schmidt als radikaler Pessimist nie eine solche geschrieben habe.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Vgl. ebd., 297. Vgl. Alice Schmidt, „Tagebuch 1954“, a. a. O., 228 (28.10.1954): „Erzählt von seinen Berechnungen 2 (während ich erst noch im Bett liege) über Gedankenspiel und Traum. Hatte auf Zettel notiert: ‚Transformation ist nicht Verzerrung‘ und erklärt mir dies (Beispiel notierte er mir zur Veranschaulichung auf beigeheft. Zettel: Reziproke Radien. Sehr interessant. Die genaue Form für’s Gedankenspiel selbst habe er noch nicht. Sei das schwer. (Das glaube ich wohl!) [...]. Schwarze Spiegel wäre eigentlich vollständiges Gedankenspiel, da aber keine Wirklichkeit z. Vergleich, wirke es eben selbst wie solche. –“

⁴⁰⁴ Vgl. Horst Thomé, a. a. O., 138.

⁴⁰⁵ Vgl. Arno Schmidt, „Berechnungen II“, a. a. O., 294, 300.

⁴⁰⁶ Ebd., 306; ebd., 304f.: Aus Schmidts Kategorisierung in drei Typen des LG lassen sich einige wichtige Aspekte folgern, die so auch auf *Schwarze Spiegel* zutreffen: Die psychologische Grundhaltung ist pessimistisch, das Ende hängt, da ein großer Fond an Fantasie vorhanden ist, meist von der Beendigung der Existenz in E I ab – sei diese „Beendigung“ Tod, Heilung oder Entlassung.

⁴⁰⁷ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 30. Die „Berechnungen“ Arno Schmidts zielen im Wesentlichen auf seinen Roman *Kaff auch Mare Crisium*, in dem eine Liebesgeschichte als „objektive“ Erlebnisebene mit einer imaginär-utopischen Geschichte auf dem Mond korrespondiert. Als Quintessenz der Berechnung erschließt sich die Lust am Erfinden, die wiederum Autonomie und Freiheit gewährt, und ein Refugium gegen das Realitätsprinzip darstellt. Nach Sigmund Freud (Sigmund Freud, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge“, Studienausgabe Bd. I, Alexander Mitscherlich u.a. (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1980, 114ff., 363f.) bietet die poetische Phantasie

Abschließend sei noch angemerkt, dass es sich nicht nur um das LG eines Autors, sondern auch des Ich-Erzählers handelt. Dies zeigt sich Preußner zufolge in der Anthropomorphisierung und Poetisierung der Natur, aber auch in der „Stilisierung des letzten Menschen zu einer literarischen Melange aus Cooperschem Trapper und (Defoeschem) Robinson“. ⁴⁰⁸

4.3 *Zur Form des Romans*

4.3.1 Zeit

Der Roman beginnt mit einer exakten Zeitangabe: „(1.5.1960)“ (SP, 201). Der namenlose Ich-Erzähler lässt den Leser wissen, dass er bereits seit fünf Jahren vergeblich nach einem Lebenszeichen, nach Lichtern, anderer Menschen sucht. Demzufolge kann der Zeitpunkt der Katastrophe auf das Jahr 1955 festgelegt werden. Die Katastrophe ist damit keine aktuell-momentan eintretende, sondern eine, die sich bereits in der Vergangenheit zugetragen hat. Zentral vorgeführt werden die Folgen, das Überleben im Danach, die Katastrophe selbst ist marginalisiert. ⁴⁰⁹ Der Leser erfährt, dass der Protagonist ein paar Tage mit der Erkundung der Lüneburger Heide verbringt, bis er sich schließlich entscheidet, sich dort dauerhaft niederzulassen. Nach Beendigung seines unsteten Lebens ist sein nächstes Projekt der Bau eines eigenen Hauses. Das Richtfest ist auf den 22. Juli 1960 datiert (vgl. SP, 218).

Danach erfährt der Leser weitere Zeitangaben; so plant der Protagonist bis zum 2.9. sein Haus mit Möbeln auszustatten, am 6.9. möchte er nach Hamburg reisen und am 10.9. zurückkehren. Bis Oktober/November will er alle Vorbereitungen für den anstehenden Winter getroffen haben (vgl. SP, 220). Schließlich kehrt das Ich aus Hamburg zurück und berichtet von dem sehr kalten Winter, den es zu überstehen hat.

Sein Bericht wird schließlich am 20.5.1962 fortgeführt, als er einen wütenden Brief an den Professor George R. Stewart verfasst (vgl. SP, 233). Des Weiteren

eine Schutzzone, in der sich das Subjekt ausleben kann. Das Glück poetischer Erfindung kompensiert dem Dichter die Verluste des Lebens. Ernst Bloch hat aber Freuds Interpretation der Phantasie und des Tagtraums kritisiert und seine Kategorie des „Noch-Nicht-Bewußten“ dem „Nicht-Mehr-Bewußten“ Freuds entgegengestellt (vgl. Ernst Bloch, „Das Prinzip Hoffnung“, a. a. O., 109ff., 131). Denn nach Freud bringt das Gedankenspiel des Tagtraums das *Alte* wieder. Freuds Interpretation des Tagtraums widerspricht einem emphatischen Begriff des Utopischen, was Bloch ebenfalls kritisiert. Für Freud ist demzufolge die tagträumende Fantasie des Künstlers eine Form sublimierter Libido, die nicht erfüllt wird. Dies trifft auf *Kaff auch Mare Crisium* zu, in dem der Lustgewinn poetischen Erfindens und Fantasierens für die Entsagungen der Realität entschädigt.

⁴⁰⁸ Ulrike Preußner, „Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder*“, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007, 177.

⁴⁰⁹ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 84.

erfährt man von dem Zusammentreffen mit *Lisa*, das sich am oder um den 24.6.1962 herum zugetragen hat (vgl. SP, 238), dem Zusammenleben der letzten beiden Menschen [so feiert *Lisa* am 22.8. ihren Geburtstag mit dem Ich-Erzähler (vgl. SP, 253)] sowie der unerwarteten Abreise von *Lisa*. Dieser gesamte Zeitraum lässt sich vermutlich auf ca. drei Monate eingrenzen.

Der Text weist damit relativ genaue Datierungen auf. So ist der Zeitraum, in dem die Handlung spielt, exakt angegeben. Die meisten Ereignisse lassen sich jedoch nicht mehr bestimmten Tagen zuordnen; es bleibt ungewiss, ob ein Ereignis noch am selben Tag wie das vorhergehende geschieht oder mehrere Tage dazwischen liegen.⁴¹⁰

Von Bedeutung ist dabei die Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit, die als strukturierende Größe des Textes in den Blick rückt. Im Roman *Schwarze Spiegel* handelt es sich um ein zeitraffendes Erzählen, d.h. es gibt Ellipsen (die markanteste Auslassung ist der gesamte Zeitraum zwischen 1960 und 1962).⁴¹¹

Darüber hinaus erfährt der Leser in regelmäßigen Analepsen von den Ursachen der Katastrophe.⁴¹² Eine prägnante Rückblende bildet der Kindheitsbericht des Protagonisten, den sich *Lisa* zum Geburtstag wünscht (vgl. SP, 253ff.). Die Relation von erzählter Zeit und Erzählzeit lässt sich also dergestalt bestimmen, dass die erzählte Zeit einen wesentlich größeren Zeitraum umfasst als die Erzählzeit. So beträgt die erzählte Zeit im Roman *Schwarze Spiegel* etwas mehr als zwei Jahre (vom 1.5.1960 bis August 1962), wobei aus diesem Zeitraum nur Teil-Zeiträume erzählt werden.⁴¹³

4.3.2 Erzählsituation und Erzählperspektive

Der Ich-Erzähler im Roman *Schwarze Spiegel* erscheint als konkrete Figur und zugleich als Protagonist im Geschehen: Die 1. Person Singular dient zur Bezeichnung sowohl der Erzählinstanz als auch einer Handlungsfigur („erzählendes“ und „erlebendes Ich“; Ich-Erzähler als Protagonist der erzählten *histoire*)⁴¹⁴. Diese fiktionale Ich-Erzählung besitzt strukturelle Affinitäten zu

⁴¹⁰ Vgl. Michael Müller, „Erotik und solitäre Existenz. Funktionen der Textreferenz in Arno Schmidts Trilogie ‚Nobodaddy’s Kinder‘“, in: „Reihe Theorie und Praxis der Interpretation“, Bd. 1, Lutz Hagestedt (Hg.), Friedl Brehm Verlag, 1989, 68f.

⁴¹¹ Vgl. Jochen Vogt, „Grundlagen narrativer Texte“, in: „Grundzüge der Literaturwissenschaft“, Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003, 297.

⁴¹² Vgl. SP, 202: „*Wie immer* : die leeren Schalen der Häuser. Atombomben und Bakterien hatten ganze Arbeit geleistet.“ Vgl. SP, 213: „[...] Aber die Deutschen schrieen ja noch zweimal nach Männchen machen, und ‚Es ist so schön Soldat zu sein‘: they asked for it, and they got it ! [...]“.

⁴¹³ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 29.

⁴¹⁴ Vgl. Franz K. Stanzel, „Theorie des Erzählens“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985, 71ff, 268ff.

faktual-narrativen Gebrauchsformen, die sie häufig imitiert bzw. fiktionalisiert.⁴¹⁵ So lässt sich *Schwarze Spiegel* auch als Tagebuchroman verstehen und lesen. Auch wird die Handlung oftmals in einer Art *Innerem Monolog* erzählt. Die Erzählperspektive folgt dabei ausschließlich dem Ich-Erzähler.⁴¹⁶

Dabei tritt das erzählende Ich sowohl durch Thematisierungen des Erzählaktes als auch durch das explizite Ansprechen einer Kommunikationssituation zwischen Erzähler und Rezipienten in Erscheinung. Der Akt der Textproduktion wird mehrfach thematisiert [„Ich möchte wissen, warum ich überhaupt noch diariiere [...]“ (SP, 229)], auch der Leser wird verschiedene Male direkt angesprochen [„Denken Sie an graphische Darstellung von Funktionen mit komplexen Variablen [...]“ (SP, 213)]. Diese direkten Anreden erscheinen absurd, da in der erzählten Welt niemand mehr existiert, der angesprochen werden könnte.⁴¹⁷

Texte, die vorgeben, das Geschehen nach einer vermeintlich globalen Katastrophe zu schildern, verweisen zwangsläufig auf eine allgemeine Paradoxie: Diese spiegelt sich in einem zentralen Moment des Konzepts „globale“ Katastrophe wider; denn global ist eine Katastrophe dann, wenn es gerade keinen Beobachterstandpunkt außerhalb gibt. Der Text, der über eine globale Katastrophe berichtet, generiert aber an sich schon ein Außen. Erzählsituationen sind damit von spezifischem Interesse, da mit ihnen der Grad reguliert werden kann, inwieweit diese Paradoxie textstrategisch nivelliert oder inwieweit sie für den Text selbst funktionalisiert werden soll. Es gilt also, diesen eigentlich qua inhärenter Logik auszuschließenden Beobachterstandpunkt von außen dennoch zu inszenieren. Die Strategie der lokal begrenzten Katastrophe (insofern sie die Merkmale der globalen aufweist!) erlaubt es, ein Außen zu konstruieren, das auch involviert ist.⁴¹⁸

Auffallend ist jedoch, dass die Aufzeichnungen erst fünf Jahre nach der Katastrophe einsetzen. Beginn der Katastrophe und Beginn der Aufzeichnungen differieren also. Eine Begründung, warum der Protagonist fünf Jahre lang nicht geschrieben hat, wird nicht gegeben. Das Motiv des fehlenden Adressaten postapokalyptischer Rede zeigt sich deutlich: Der einzige Überlebende vergewissert sich seines Überlebens im Selbstgespräch.

⁴¹⁵ Vgl. Jochen Vogt, a. a. O., 299ff.

⁴¹⁶ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 23f.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., 21ff.

⁴¹⁸ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 84.

Damit wird seine Aufzeichnung als privat charakterisiert, die nur für das Ich selbst bestimmt ist. Allerdings wird dies explizit durchbrochen, wenn das Ich den Leser unmittelbar anspricht.⁴¹⁹

Schmidts Protagonist schreibt, muss sich hierzu aber kritisch mit seiner kurzfristigen Begleiterin *Lisa* auseinandersetzen. Es lässt sich jedoch an einer später im Roman gemachten Bemerkung des Ich-Erzählers bzw. an der Frage nach dem Adressaten des Schreibaktes ablesen, dass eine gewisse Funktionalisierung des Schreibens notwendig ist:⁴²⁰

Sie fragte : „Warum schreibst Du eigentlich noch ? – Warum hast Du überhaupt Bücher geschrieben ?“ (Antwort : Geld verdienen. Worte meine einzigen Kenntnisse. „Das ist nicht wahr !“ sagte sie empört. Habs anders versucht. Auch : es macht mir Vergnügen, Naturbilder, Situationen, in Worten zu fixieren, und kurze Geschichten so durchzukneten. [...] sie sagte gerunzelt : „Also niemals für Leser, wie ? Nie irgendeine propagandistische oder ‚sittliche‘ Aufgabe gefühlt ?“

„Für Leser ?“ fragte ich zutiefst erstaunt; auch die ‚sittliche Aufgabe‘ war mir neu. [...] Aber allgemein ‚Leser‘ ? ? – Nee ! !“ (Sowas kenn ich nicht). (SP, 257f.)

Dennoch könnte der Schreibakt des Ich-Erzählers auch als Prolepse dafür verstanden werden, dass nach langer Zeit der Einsamkeit endlich ein „Du“, eine Spiegelungsmöglichkeit, in seinem Leben auftaucht. Der beginnende Schreibakt deutet damit auf das Gegenüber, einen Adressaten, für den zu schreiben er jedoch leugnet. Diese Verleugnung entspricht allerdings der allgemeinen Art des Protagonisten, die Menschheit zu verteufeln und ihr Verschwinden zu glorifizieren, wobei dies auch als Selbstschutz, um der quälenden Einsamkeit zu trotzen, gedeutet werden kann. Ingeheim wünscht er sich ein identitätsstiftendes menschliches Spiegelbild. Darüber hinaus korreliert sein Schreibakt mit dem Entschluss, seine Wanderjahre zu beenden und sesshaft zu werden. Der Beginn des Schreibens geht auch mit einer neuen Qualität des Überlebens einher und damit mit einem wirklichen Anfang.

4.3.3 Raumsemantik/Mobilität

Sowohl als signifikantes Merkmal der Robinsonade als auch als Merkmal der postapokalyptischen Erzählstruktur zu werten sind die beiden Kategorien „Raumsemantik“ und „Mobilität“, die im Folgenden hinsichtlich des Romans *Schwarze Spiegel* untersucht werden sollen.

Räume und Grenzen sind nicht nur von topografischem Interesse, sondern immer auch semantisch-ideologisch relevant, indem sie Rahmenbedingungen des Weiterlebens vorgeben. Lotmans Theorie der Grenzüberschreitung basiert auf dem Konzept *semantischer Räume*. Ein semantischer Raum lässt sich über

⁴¹⁹ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 214.

⁴²⁰ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 236ff.

die Menge der Merkmale definieren, die in ihrer spezifischen Kombination nur er und kein anderer Raum besitzt. Die einzelnen semantischen Räume eines Textes sind untereinander strukturierbar und hierarchisierbar und ergeben die *Ordnung* der dargestellten Welt. Die Merkmalszuweisung führt zu einer Aufteilung der dargestellten Welt in disjunkte Teilräume. Wichtigstes topologisches Merkmal eines semantischen Raumes ist seine *Grenze*, durch die sein semantisches Feld in zwei komplementäre Teilfelder geteilt wird, und die prinzipiell nicht überschreitbar ist: Figuren weisen spezielle Raumbindungen auf.⁴²¹

Handlung vollzieht sich auf der syntagmatischen Ebene, basiert auf der Raumorganisation und äußert sich im *Ereignis*, das als Grenzüberschreitung, als „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“⁴²² definiert wird. Diese Figur ist im Lotman'schen Sinne ein *Held*.

Es können verschiedene Ereignistypen unterschieden werden: Die eigentliche Grenzüberschreitung, bei der die Figur in einen anderen semantischen Raum versetzt wird, ihre Merkmale aber entweder konstant bleiben oder sich die Merkmalsmenge der Figur verändert. Darüber hinaus gibt es das Metaereignis, bei dem das System der semantischen Räume selbst transformiert wird. Grenzen konstituieren sich neu, die Figur wird von ihrem Raum getrennt.⁴²³

Michael Müller⁴²⁴ stellt zwei Klassen von topographischen Räumen im Roman *Schwarze Spiegel* heraus: Zum Einen handelt es sich dabei um den zentralen Raum, in dem sich das Ich während der erzählten Zeit aufhält (R1), zum Anderen gibt es den Raum „Europa“, durch den sich die Figuren auf ihrem Weg zu R1 bewegt haben (R2). Der Erzählvorgang des Textes setzt bei der Grenzüberschreitung des Ich-Erzählers von R2 zu R1 ein. Innerhalb R1 gibt es wiederum drei Teilräume: (a) Raum „Cordingen“ (b) Raum „Holzindustrie Cordingen“ (c) Raum „Wacholderringe“ mit Hütte des Erzählers. Darüber hinaus gibt es zwei semantische Räume, die das „physische Leben“ (Verpflegungslager; Süden) und das „geistige Leben“ (Hamburg; Norden) repräsentieren.⁴²⁵ Die Stadt muss außerdem verlassen werden, weil sie an die Vergangenheit, den Zustand vor der Katastrophe, erinnert und in dieser Memoriafunktion einen potentiellen Neuanfang verhindert.⁴²⁶

⁴²¹ Vgl. Jurij M. Lotman, „Die Struktur literarischer Texte“, Fink (UTB 103), München 1981, 327.

⁴²² Ebd., 332.

⁴²³ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 12ff.

⁴²⁴ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 57ff.

⁴²⁵ Vgl. ebd., 59f.

⁴²⁶ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 123.

Das räumliche Modell der Welt wird in Schmidts Roman zum organisierenden Prinzip, um das herum sich auch nichträumliche Charakteristiken ordnen. So können z.B. den Oppositionen *Natur-Zivilisation* (der Protagonist flüchtet sich in die Natur; die Natur ist durchweg positiv konnotiert), *Tag-Nacht* (hier fällt auf, dass der Ich-Erzähler die Nacht dem Tage vorzieht; in der Nacht scheint er besser mit der Natur „verschmelzen“ zu können) oder *offen-geschlossen* [hier findet ein Wechsel statt: Bevorzugt der Held in seiner Kindheit und während seiner Wanderschaft den offenen Raum⁴²⁷, so tauscht er diesen in der Zeit seiner Sesshaftigkeit gegen den geschlossenen Raum eines Hauses, das er mit Fenstern, *Grenzpfehlen*, ausstattet (vgl. SP, 218; 256)] eine modellbildende Rolle zugesprochen werden.⁴²⁸ Besonders der Opposition *offen-geschlossen* muss besondere Beachtung geschenkt werden, da diese auch mit der Opposition *statisch-dynamisch* korreliert. Denn nach Überwindung der Grenze vom offenen in den geschlossenen Raum tritt der Protagonist in das „Gegenfeld“ ein. Hier kommt die Bewegung zum Stillstand, der Held wird aus einer beweglichen Figur zu einer unbeweglichen.⁴²⁹ Dies entspricht dem Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört.⁴³⁰ Das Ich bleibt zurück [„So verließ ich den Wald und schob mich ans Haus : der letzte Mensch.“ (SP, 260)] und *Lisa* bricht auf.

Mobilität/Bewegung einerseits und Sesshaftigkeit/Immobilität andererseits werden zu Trägern von Bedeutung, insofern der Sinn von durchgeführten Bewegungen auf die Kategorie selbst zurückgebogen wird, da sie zentrale Denkschemata sind. So ist die Möglichkeit/Unmöglichkeit von Bewegung ideologisch höher bewertet als die tatsächliche Realisierung von Mobilität, als die Bewegung selbst. Als bewusster Akt kann auf Mobilität verzichtet werden, wenn sie nur grundsätzlich vorhanden ist.⁴³¹

In den *Schwarzen Spiegeln* fällt auf, dass der Protagonist nach seiner längeren Erkundungsreise an einen Ort in extremer Weise gebunden ist. Dass er *Lisa* auf ihrer Weiterreise begleitet, scheint nicht zur Diskussion zu stehen. Ihre

⁴²⁷ Vgl. SP, 254: „... die gute Stube war nicht verschlossen; denn man konnte [...] durch sie hindurchgehen [...] auf den harten körnigen Balkon [...]. So wurde der ‚Balkon‘ zum Anfang seltsamer Flugräume, in denen man [...] über den menschenarmen nachtgrauen Straßen schräg nach unten glitt [...]“; vgl. SP, 255: „Es blieb immer seltsam genug, wie sie darüber hinwegsehen [...] daß sie sich, um das Leben zu ertragen, von der Welt kleine Stücke – Stuben – abtrennten [...]. (Da er keine Grenzen in sich fand, haßte er alles, was Grenze und Grenzpfahl war, und wer sie errichtet hatte).“

⁴²⁸ Vgl. Jurij M. Lotman, a. a. O., 316.

⁴²⁹ Vgl. ebd., 342ff.

⁴³⁰ Vgl. ebd., 328f.

⁴³¹ Vgl. Hans Krahn, a. a. O., 88.

Verabschiedung macht dies deutlich, als *Lisa* feststellt: „[...] ,– Du bleibst ja hier, und ich weiß immer, wo meine letzte Zuflucht sein kann : –? !.“ (SP, 259).

Ebenfalls entscheidend ist die Differenzierung in neue und alte Räume. Ist die Sesshaftigkeit eine an einem neuen Raum, so präsupponiert dies zumindest eine Bewegung in der Vergangenheit, ist also der Möglichkeit von Bewegung durchaus äquivalent.⁴³² Für den Protagonisten stellt die Sesshaftigkeit in der Lüneburger Heide einen neuen Raum dar, insofern stellt sich nicht die Mobilitätsfrage, da ihm die Möglichkeit von Bewegung offenstand und auch weiterhin noch offensteht. So beginnt *Schwarze Spiegel* mit einer Bewegung, wenn der Ich-Erzähler auf dem Fahrrad die Lüneburger Heide erreicht und sich nach „Kontrolle der örtlichen Gegebenheiten“⁴³³ zum Bleiben entschließt. Die Dynamik erscheint besonders als Eigenschaft der Robinsonade, die sich von der Statik der Utopie verabschiedet und damit eine offene und dynamische Situation mit einer bewegten Handlung ermöglicht.

4.4 „Schwarze Spiegel“ als Idylle oder Schrecken?

Nach der exemplarischen Untersuchung der Utopie (Kap. 2.1 *Die literarische Utopie als Gattung*) und der Robinsonade (Kap. 2.3 *Zum Forschungsstand. Die Robinsonade*) sollen im Folgenden die Gattungsmerkmale der „postapokalyptischen Robinsonade“ durch einen systematisch-kontrastiven Vergleich herausgestellt werden. Dies soll dazu dienen, eine vorläufige *langue* zu formulieren. Im weiteren Verlauf soll dann eine Ergänzung dieser prototypischen Strukturen um individuelle *paroles* erfolgen. Deren Existenz wird in spezifischen postapokalyptischen Strukturen angenommen. Zunächst interessieren jedoch etwaige Parallelen zur literarischen Utopie.

So diskutiert Gnüg, ob Arno Schmidt die Katastrophe nur veranstaltet habe, 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.⁴³⁴ Doch erscheint diese Schlussfolgerung als zu einseitig, um Schmidts Roman gerecht zu werden.

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass der Text oftmals den Anschein einer Idylle aufrecht erhalten möchte: So stellt der innere Konflikt des Erzählers einen roten Faden dar: Das Ich ist hin- und hergerissen zwischen der Genugtuung darüber, endlich allein zu sein, und der Sehnsucht nach Gesellschaft. Die

⁴³² Vgl. ebd., 89.

⁴³³ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 168. Vgl. Arno Schmidt, a. a. O., 43.

⁴³⁴ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 209.

menschenleere Lüneburger Heide erscheint als Idylle: Die Natur wird oft in bis ins Detail ausgearbeiteten Bildern dargestellt, die etliche Topoi einer Idylle aufweisen. Vor allem die Beschreibung des Ortes, an dem der Erzähler sich ein Haus bauen will, erinnert an den traditionellen idyllischen Topos des „locus amoenus“:

*Ich hatte die Richtung drinnen verloren, und fand mich plötzlich am Waldrand wieder, nur hundert Meter vom Schienenstrang, auf einem kleinen freien Stellchen. Wacholder bildeten zwei feine Halbkreise : das mußten sehr alte Pflanzen sein, der Größe nach zu urteilen [...]. Auch war der Boden so fest und sauber, daß ich mich behaglich seufzend hingieß. Wunderbar ! [...] *Mailicher Regen* : ich saß darin gelassen wie ein Stein : schön, so am Waldrand durchzuregnen bei völliger Windstille (im Mai-Land; nicht Milano) und ich bewegte entzückt die feuchten Schultern und Waden. (SP, 214)*

Das eingeschobene Wortspiel „im Mai-Land; nicht Milano“ spielt auf die häufige Identifikation der perfekten Idylle mit Italien an, die sich vor allem in Goethes „Italienischer Reise“ findet: Schmidt verlegt die Idylle aus dem südlichen Europa (Arkadien ist eine griechische Landschaft) in das von ihm geliebte norddeutsche Flachland.

Die untersuchten Texte (vgl. Kap. 7.1 *Vergleich der Romane*) stellen sicherlich keine Utopien im engeren Sinne dar, da diese das Hauptaugenmerk meist auf gesellschaftliche Relationen, Beziehungen und Normen und nicht auf individuelle Charaktere legen. Die Überlebenden der Romane, die mit nur einem Protagonisten arbeiten, werden um diesen sozialen Bezugsrahmen beschnitten. Die Hypothese einer alternativen Geschichtlichkeit ist ihnen jedoch gemein. So kann auch für Schmidts Roman ein Realitätsbezug (vgl. Detailrealismus, der im Kap. 4.5.3 geschildert wird) konstatiert werden, der die Bezeichnung des Romans als operative Literatur rechtfertigt und als Merkmal der literarischen Utopie zu sehen ist. Daran anknüpfend ist die gesellschaftsdiagnostische, kritische Funktion der Utopie ein weiterer Aspekt, der auch für Schmidts Text festgehalten werden kann, genauso wie die Formulierung des Anfangs nach einer Katastrophe (vgl. Schreibakt als Anfang, Kap. 4.3.2 *Erzählsituation und Erzählperspektive*). So negiert der Roman durch die Auslöschung der Menschheit offensichtlich die damalige Gesellschaft. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Thematisierung politisch-sozialer Verhältnisse und die Situation der Isolation des Helden. Jedoch ist die Isolation in der Utopie als Bedingung zu verstehen, in der Robinsonade und in den *Schwarzen Spiegeln* als Zwangslage – ob diese jedoch auch als eine solche empfunden wird, wird noch an anderer Stelle diskutiert werden.

So bezeichnet Hartmut Vollmer Schmidts Protagonisten als

Spielrollen auf einer Bühne, auf der es um den beständigen Konflikt des intellektuellen Einzelnen mit einer geistwidrigen, unvernünftigen Umwelt geht, die das Individuum

bedroht, verfolgt, in ihre Gewalt zu bringen, unter- und einzuordnen versucht. Was diesen Individuen bleibt, um zu überleben, sind Flucht, Rückzug oder Aufstand. Die genaue Betrachtung des Frühwerks [Arno Schmidts; Anm. d. Verf.] zeigt, daß die verschiedenen Reaktionen auf die (über)mächtige Umwelt (Menschheit, Staat, Gesellschaft) eng miteinander verbunden und verschränkt sind.⁴³⁵

Von Bedeutung ist auch die Symbolik der Insel: Dabei handelt es sich im Roman *Schwarze Spiegel* um das selbstgebaute Haus des Protagonisten, einen abgeschiedenen Ort, der von der gegebenen Realität getrennt ist. So schreibt Preußner in ihrer Dissertation, dass die Hütte im Wald als Refugium diene, das vor der Außenwelt schütze, in dem die eigenen Vorlieben ausgelebt und durch die das Eingehen in die Natur ermöglicht werde.⁴³⁶ Die paradigmatische Insel-Situation ist in der europäischen Literatur stets auch ein idyllisch-utopischer Entwurf, eine ästhetische Versuchsanordnung als Gegen-Bild zu gesellschaftlicher Depravation. Daraus resultiert die Konstruktion eines elementar reduzierten, auf wenige archaische Situationen und Konfigurationen beschränkten Kosmos, der Wesentliches aussagen soll über die Welt und den Menschen.⁴³⁷ Wollschläger betont, dass die Konnotation des Todes untrennbar vom Inselbild sei: In den *Schwarzen Spiegeln* steht das Haus des Protagonisten, das er sich mühsam und wider alle Vernunft erbaut hat, inmitten des „totalen Todes“.⁴³⁸

Ein weiteres Merkmal literarischer Utopien ist das Moment der Antizipation: Der Text ist 1951 erschienen, datiert jedoch den Dritten Weltkrieg auf 1955 und spielt in der Zeit zwischen 1960 und 1962. Es handelt sich also um eine Zeitutopie, nicht jedoch um eine Raumutopie, wie es in der klassischen Utopietradition üblich ist. Darüber hinaus wird die *Kategorie des Möglichen* ausgespielt, d.h. die *Schwarzen Spiegel* zeigen eine im Vergleich zur realen Welt *mögliche Welt* und bieten somit einen alternativen Geschichtsentwurf an. Diesen alternativen Geschichtsentwurf, den die Utopie durch Erfindung einer kompletten Gegenwelt realisiert, führt der Roman *Schwarze Spiegel* anders fort: Der Protagonist lebt in der bisherigen Welt weiter, die allerdings einem Veränderungsprozess (Re-Naturisierung) unterworfen ist. Damit entspricht diese Gegenwelt nicht einer

⁴³⁵ Hartmut Vollmer, „Das vertriebene und flüchtende Ich. Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts“, in: „Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung“, Michael Matthias Schardt, Hartmut Vollmer (Hg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990, 90. Im Folgenden zitiert als: Hartmut Vollmer, „Das vertriebene und flüchtende Ich“.

⁴³⁶ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 168.

⁴³⁷ Vgl. Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung“, [=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 51], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989, 77f. Im Folgenden zitiert als: Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“.

⁴³⁸ Vgl. Hans Wollschläger, a. a. O., 156f.

zwangsläufig positiv konnotierten Norm, wird jedoch auch in einem Gedankenexperiment hergestellt.

Signifikantes Merkmal der modernen Utopie ist darüber hinaus die Selbstreflexion der Gattung als Folge der Krise des Fortschrittsgedankens. Dies mündet bei Schmidt vor allem in einer allgemeinen Kritik der Menschheit: „[...] ein Kulturträger war jeder Tausendste; ein Kulturerzeuger jeder Hunderttausendste !: Moralität ?: Hahaha ! [...].“ (SP, 244). So wird in der Moderne die Tradition der Utopie oftmals verwendet, um ihre Intention letztlich zu negieren. Doch „[s]o konsequent wie Schmidt spielt kein Autor der Gegenwart mit dem Genre der literarischen Utopie; keiner bedient sich so durchgehend der utopischen Symbolik und der Struktur der utopischen Erzählung.“⁴³⁹ Schmidt jedoch appelliert an diese Tradition, um sie zu sprengen und als ungültig zu erklären.

Einen ergänzenden Überblick über Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Utopie und Robinsonade zeigt *Abbildung 1* im Abbildungsverzeichnis auf.

Wie bereits ausführlich dargelegt (vgl. Kap. 2 *Utopie, Anti-Utopie, Dystopie und Robinsonade. Strukturmerkmale*), sollen die ausgesuchten Werke auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten nicht nur zur traditionellen Utopie und Robinsonade, sondern auch zur Anti-Utopie und Dystopie untersucht werden.⁴⁴⁰

Als Charakteristikum der Anti-Utopie wird oft die Verfügbarkeit modernster technischer Geräte (als Bedingung für das Funktionieren des Systems überhaupt) genannt.⁴⁴¹ Schmidts Roman nennt an mehreren Stellen jedoch das Fehlen solcher (vgl. SP, 206, 221). Dennoch finden sich gesellschaftskritische Aspekte im Roman, die wiederum auf dessen anti-utopischen Charakter verweisen. In *Schwarze Spiegel* werden die Dominanz des Materiellen und die Prostitution des Rechts verurteilt. Recht erscheint im Roman als Gegenteil objektiver Realität und ist für Geld zu haben.⁴⁴² Für Volker Lilienthal lassen sich jedoch nicht nur Anti-Utopien, sondern fast alle literarischen Untergangsvisionen unter dem Aspekt des „Verfall[s] aller Herrschafts- und Ordnungssysteme“⁴⁴³ betrachten. Wolfgang Biesterfeld benennt außerdem als eine der anti-utopischen Prognosen, die der Zweite Weltkrieg Realität werden ließ, den Missbrauch

⁴³⁹ Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 162.

⁴⁴⁰ Vgl. Ulrike Mühlheim, „Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction“, in: „Alternative Welten“, Manfred Pfister (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1982, 315.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., 321.

⁴⁴² Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 216f.; vgl. Arno Schmidt, a. a. O., 55, 82.

⁴⁴³ Volker Lilienthal, a. a. O., 193.

nuklearer Energie.⁴⁴⁴ Schmidts Protagonist bringt es angesichts der menschenleeren Umgebung auf den Punkt: „Atombomben und Bakterien hatten ganze Arbeit geleistet.“ (SP, 202). Interessant ist eine Anmerkung des Protagonisten, die an die in den traditionellen Utopien propagierten eugenischen Maßnahmen erinnert und die eine staatliche Sanktionierung besonderen Ausmaßes darstellt:

Hätten sie wenigstens durch legalisierte Abtreibung und Präservative die Erdbevölkerung auf hundert Millionen stationär gehalten; dann wäre genügend Raum gewesen [...]. Aber alle ‚Staatsmänner‘, die Waschweiber, hatten dagegen geeifert [...]. (SP, 210)

Ob in der Befürwortung einer solchen Maßnahme eine versteckte anti-utopische Intention liegt, erscheint fraglich. Vielmehr liegt die Ernsthaftigkeit dieser Aussage nahe, was durch eine Wiederholung an anderer Stelle noch einmal betont wird (vgl. SP, 231: Kapitel 4.5.5 *Religion*: Bezug dieser Maßnahme Schmidts auf gnostisches Gedankengut / Manichäismus).

In der Verweigerung der Darstellung eines Gemeinwesens zeigt sich wiederum der dystopische Charakter des Romans: Die Negation der Utopie – im Sinne einer Nicht-Darstellung eines Gemeinwesens – symbolisiert die Kritik an der Utopie, womit sie sich als Teil der Selbstkritik des utopischen Diskurses konstituiert. Darüber hinaus wird zwar der Status Quo kritisiert, diesem aber ein negativer Zukunftsentwurf im Sinne des Untergangs der Menschheit entgegengestellt.

Im Roman *Schwarze Spiegel* können zusammenfassend einige Merkmale der literarischen Utopie, der Anti-Utopie und der Dystopie ausgemacht werden, die entweder unverändert übernommen oder entsprechend assimiliert wurden. Partiiell erscheinen also Symbole, Strukturen oder einzelne Elemente der traditionellen utopischen Gattung(en), ohne jedoch einem bestimmten Schema Folge zu leisten.

4.5 *Robinsons Rückkehr im 20. Jahrhundert*

In Anlehnung an Kap. 2 *Utopie, Anti-Utopie, Dystopie und Robinsonade. Strukturmerkmale* erfolgt in diesem Abschnitt der Arbeit die Betrachtung des Romans unter der gattungstypischen Problemkonstellation der Robinsonade: Wie überlebt ein Mensch unter den Bedingungen der Isolation. Bedeutend sind dabei Abweichungsmöglichkeiten vom inhaltlichen Konzept der

⁴⁴⁴ Vgl. Wolfgang Biesterfeld, a. a. O., 89.

Robinsonnachahmungen, unter Beibehaltung der Kategorien des Gattungsparadigmas.

Hervorzuheben ist die formale Segmentierung des Romans *Schwarze Spiegel*: Durch die Gliederung in die Kapitel I und II wird der Text zeitlich aufgeteilt. Dabei erscheint der erste Teil des Romans unter dem Aspekt „Sicherung der Lebensgrundlagen“ äquivalent mit dem Stewart-Text; allerdings wird in *Schwarze Spiegel* in diesem Zusammenhang auch noch die Versorgung des Ich-Erzählers mit Objekten der Klasse „Kunst“ geschildert, wodurch „Kunst“ in diesem Text ebenfalls zu der Klasse der „Lebensgrundlagen“ zählt.

Im zweiten Teil geht es kaum mehr um Ereignisse, die zur Klasse der „Sicherung der Lebensgrundlagen“ zu rechnen wären, sondern in erster Linie um solche, die mit „Erotik“, „Philosophie“ und „Kunst“ korreliert sind.⁴⁴⁵

4.5.1 Isolation, Überleben und Bewährung

Eines der bedeutendsten Merkmale der Robinsonade ist der absolute Anfang nach einer Katastrophe. Anders als in den Robinsonaden des 18. Jahrhunderts jedoch wird bei Schmidt die Schilderung der Vergangenheit des Helden fast völlig ausgespart. Von der bekannten und vertrauten Welt werden nur Trümmer gezeigt. Die beiden Welten, die alte und die neue, werden einander nicht mehr direkt gegenübergestellt. Die von den Menschen verursachte Katastrophe ist genügendes Zeugnis der Zivilisation und Kultur.⁴⁴⁶

Der Protagonist einer Robinsonade tritt in den Zustand der Isolation. Dieser Zustand erfordert eine Differenzierung, denn einerseits kann man *von etwas* isoliert sein, indem man abrupt und gegen seinen Willen aus seinem sozio-kulturellen Umfeld gerissen wird: So verliert *Robinson* Nahrung, Kleidung, Behausung sowie jegliche menschliche Gesellschaft, die physische und psychische Sicherheit bedeutet. Reckwitz bezeichnet dies treffend als „Nullpunktsituation eines nahezu totalen physischen und psychischen Mangelzustandes“⁴⁴⁷. Andererseits handelt es sich um eine Isolation *zu etwas*: Der Protagonist ist gezwungen, den von ihm beklagten Mangelzustand zu ändern und so die Nullpunktsituation mit dem Ziel des Überlebens zu überwinden. Ohne Isolation ist eine Robinsonade nicht denkbar, denn erst durch sie wird die einsame Lebensführung notwendig. Das Überleben wiederum ist das bestimmende Merkmal der nachfolgenden Robinsonadenhandlung. Es stellt sich dabei die Frage, was der Protagonist dafür tut und wie er es umsetzt. Die

⁴⁴⁵ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 85.

⁴⁴⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 213.

⁴⁴⁷ Erhard Reckwitz, a. a. O., 29.

Isolation kann als Initiator der spezifischen Handlungen gesehen werden: Es geht um die Herbeiführung einer existentiellen Situation des Helden. Betont wird *Robinsons* Autarkie sowie sein Selbstverständnis als Besitzer und Beherrscher der Insel. Zunächst empfindet er aber den Verlust der Zivilisation als Zwangslage, die fehlenden Verhaltensregeln bereiten ihm Angst.⁴⁴⁸

Die Isolation ist dabei nicht nur Movens aller nachfolgenden Handlungen, sondern besitzt auch einen methodisch-erkenntnistheoretischen Aspekt im Sinne einer experimentellen Reduktion von Wirklichkeit. Dabei handelt es sich aber um eine fiktive Wirklichkeit oder auch um das Gedankenexperiment des Autors, was bei der Untersuchung nicht außer Acht gelassen werden sollte.

Isolation bedeutet aber auch Zurückversetzung aus der Zivilisation in den Naturzustand der Insel. Diese *tabula rasa*-Situation ermöglicht, dass der Protagonist seine ureigensten Fähigkeiten, Unfähigkeiten und Bedürfnisse kennen lernt.⁴⁴⁹ Man darf jedoch nicht vergessen, dass trotz dieses Neubeginns bereits vorhandene moralische und kulturelle Konzeptionen im Menschen bzw. in der Figur weiterhin erhalten bleiben. Vor dem Hintergrund dieser existentiellen Situation gilt es aber nicht nur das isolierte Individuum, sondern auch dessen gesamten Komplex der von ihm internalisierten Kultur zu prüfen (vgl. Kap. 4.5.2 *Natur, Zivilisation und Kultur*).⁴⁵⁰

Arno Schmidts namenloser Protagonist wird durch die plötzlich eintretende Katastrophe mit der Nullpunktsituation konfrontiert, das Ich befindet sich im Zustand der Isolation. Die Handlung des Romans setzt fünf Jahre nach der atomaren Vernichtung der Menschheit ein, weshalb man davon ausgehen muss, dass sich der psychische und physische Zustand des Protagonisten mittlerweile geändert bzw. stabilisiert hat. Man kann weder auf seine anfängliche Reaktion nach Eintreten der Katastrophe schließen noch weiß man von seinen ersten Überlebensbemühungen in der menschenleeren Welt.

Gezeigt wird ein Individuum, das sich mit der Situation arrangiert hat, das nicht müde wird, zu betonen, dass es die Menschen nicht vermisst, und das sich durchaus in der neuen Welt zurechtfindet und diese als sein Eigentum ansieht.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 14ff.

⁴⁴⁹ Vgl. Günther Bien, „Zum Thema des Naturstands im 17. und 18. Jahrhundert“, in: „Archiv für Begriffsgeschichte“, Bd. XV, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1971, 279: Rekurrierend auf das Bild des Menschen in der Aufklärung stellt Günther Bien die Frage: „Was kann ein Mensch, losgelöst aus dem Gefüge der Gesellschaft, also in den Zustand der Natur zurückversetzt und dort ganz auf sich selbst, auf sein Denken und Handeln angewiesen, tun, um sich ein menschenwürdiges Dasein zu schaffen?“

⁴⁵⁰ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 29ff.

⁴⁵¹ Vgl. SP, 215: „[...] [I]ch danke Ihnen für die Überlassung dieser Waldstücke : ich werde hier nämlich ein Haus bauen, und nehme somit das Ganze‘ – ich wies ungeduldig

Die Isolation bedeutet für den Protagonisten in erster Linie „nur“, von menschlicher Gesellschaft isoliert zu sein – denn auch in den fünf Jahren nach der Katastrophe findet er noch Lebensmittel und andere Hilfsmittel, die ihm das Überleben erleichtern. Der Ich-Erzähler erreicht die Realisierung von solitärer Existenz passiv, denn ohne sein Zutun wird „Sozialität“ durch den Atomkrieg beseitigt.⁴⁵²

Der Aspekt des physischen Überlebens dominiert in der klassischen Robinsonade. Das isolierte Individuum sieht sich mit Schwierigkeiten praktisch-technischer Natur konfrontiert, die es aus seinem früheren Leben in der Zivilisation nicht kennt. Es muss aus eigener Kraft und nahezu ohne Hilfsmittel und Vorkenntnisse versuchen, die lebensbedrohliche Mangelsituation zu bewältigen. Das Individuum muss sich mit Nahrung, Kleidung und Behausung versorgen: Versagen bedeutet in diesem Fall Gefahr und Tod, Erfolg wiederum Sicherheit und (Über-)Leben. Die Existenz *Robinsons* hängt einerseits von dem Strandgut und von seinem Jagdglück ab, andererseits muss er sich aktiv daran beteiligen, die natürlichen Möglichkeiten, die seine Umwelt bietet, zu seinem Vorteil auszunutzen. Die Natur der Insel als Überlebensraum ist dabei notwendiges Komplement zu seinen Überlebensbemühungen. Die sich ihm bietende Situation auf der Insel ergibt eine Konstellation, die den Problemkomplex des physischen Überlebens bewältigbar macht. Ein weiterer externer Hilfsfaktor stellt die Grundausrüstung bestimmter Gerätschaften dar, die *Robinson* aus dem Schiffswrack bergen kann.⁴⁵³

Existentielle Fragen stellen sich dem Ich aus dem Roman *Schwarze Spiegel* im Vergleich zu *Robinson* nur in einem begrenzten Maße. Dies begründet sich auch darin, dass dem Protagonisten keine geographischen Grenzen gesetzt sind. Er kann sich frei bewegen und nach eigenem Dünken entscheiden, wo er sich niederlässt oder ob er weiterzieht. Letztlich wählt er aber doch die Existenz eines sesshaften Ackerbauern und baut sich sein eigenes Haus in der Lüneburger Heide. Diese Entscheidung ist aber maßgeblich zurückzuführen auf die ausgezeichnete Versorgungslage, die sich ihm in dieser Region bietet, z.B. durch ein Militärlager [„Wenn da noch Einiges vorhanden wäre, bedeutete das längeren Aufenthalt in dieser Gegend für mich, und ich sah mich mit erneutem Interesse um.“ (SP, 206); „– Aber das Lager war tadellos : davon kann man jahrelang

mit der Hand um den Horizont – ‚in Besitz –‘. [...] Und trat fest auf den – meinen ! – Weg. [...] in Rücken und Flanken die großen Waldhaufen – meine ! –, straßenumspinnen [...].“

⁴⁵² Vgl. Michael Müller, a. a. O., 141.

⁴⁵³ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 33-43.

leben!“ (SP, 209)⁴⁵⁴], durch eine Holzfabrik (vgl. SP, 211), durch die ausreichende Versorgung mit Trinkwasser (vgl. SP, 215) und durch das Wild, das Nahrung verspricht (vgl. SP, 208). Darüber hinaus findet er in den leeren Häusern genügend Kleidung (vgl. SP, 204). Der stetig fortschreitende Verzicht auf Nahrungsmittel, die er nicht selbst produzieren kann, lässt ihm umso erfreuter über die Ausbeute in dem englischen Verpflegungslager sein. Auch seine spätere Begleiterin *Lisa* sehnt sich nach Essen, das die frühere Zivilisation bereit stellen konnte, und das nun nicht mehr oder nur schwer zu haben ist (vgl. SP, 209, 248).

Seiner Fähigkeiten ist er sich bewusst: Die anstehende „Arbeit beim Bau, Sägen und Hacken, Schleppen und Transport“ sieht er nicht als Problem, sondern als willkommene Maßnahme, um körperlich fit zu bleiben (vgl. SP, 215). So stellt er sein Haus ohne größere Schwierigkeiten fertig; welche Arbeit ihm aber zuwider ist, ist die Feldarbeit: „Vielleicht kann ich fürs kommende Frühjahr sogar eine Art von Kartoffelfeld herrichten (obgleich Landarbeit mir so ziemlich das Widerlichste von Allem ist; [...])“ (SP, 220). Darin unterscheidet er sich grundlegend von Defoes Protagonisten. Der Ich-Erzähler kalkuliert damit jedoch die Notwendigkeit ein, sich in absehbarer Zeit selbst versorgen zu müssen und unterwirft sich so dem Renaturierungsprozess und den Urformen des Überlebens.⁴⁵⁵ Die Situation in der Lüneburger Heide könnte aber nicht besser sein: Mit Hilfe des am Bahnhof gefundenen Plattenwagens und dank des günstigen Verlaufs der Schienen kann der Protagonist auch große Balken transportieren und seinen Hausbau vorantreiben (vgl. SP, 216). Das für den Bau notwendige Werkzeug findet der Protagonist in den drei Tischlereien, die im Ort sind; Zeichenmaterial für seinen Bauplan bietet die Walldorf-Schule und der ortsansässige Kohlenhändler verspricht „sorgloses Heizen für manches Jahr“ (SP, 217).

Dennoch scheint die Arbeit für den Helden keine didaktische Wirkung zu besitzen: Sie verursacht weder innere Läuterung noch das Bedürfnis nach einer solchen. Vielmehr führt sie letztendlich nur zu der Erkenntnis, dass die ihm so verhasste Zivilisation durchaus von Nutzen war, da sie ihn von einigen ihm nun lästigen Arbeiten befreit hatte.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Ein entscheidender Unterschied zu Defoes Robinson ist allerdings die Sorge des Protagonisten, verseuchte Nahrung zu konsumieren: SP, 209: „Mißtrauisch : soll ich kosten ? (Besser nicht; die Gifte sind in Alles eingedrungen [...].“; vgl. SP, 220: „[...] und die Wasserentgiftungs-Tabletten nicht vergessen ! [...].“

⁴⁵⁵ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 207.

⁴⁵⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 220.

Überleben ist nur in Abhängigkeit von verschiedenen Komponenten möglich. Dieses Funktionsprinzip setzt sich einerseits aus einer ausreichenden Versorgung der physischen Bedürfnisse und andererseits aus einer stabilen psychischen Verfassung zusammen. Eine Komponente alleine ermöglicht nicht das individuelle Überleben. Die Nullpunktsituation stellt das Individuum vor die Aufgabe zu überleben. Eine Voraussetzung hierfür ist der Wille des Individuums.⁴⁵⁷

Dies legt wiederum die Vermutung nahe, dass Schmidts Protagonist, der bereits seit fünf Jahren erfolgreich überlebt, sowohl gelernt hat, seine physischen Bedürfnisse zu stillen, als auch einen psychisch stabilen Zustand zu erreichen, der es ihm erlaubt, mit der Situation zurechtzukommen.

Werner Krauss bezeichnet das Überleben *Robinsons* als Definiens menschlicher Möglichkeiten schlechthin: „[...] [D]ie Robinsonade [gewinnt] eine exemplarische Bedeutung: sie erlaubt es, die menschlichen Fähigkeiten aus den bloßen Umweltsreaktionen eines vereinzelt Menschen zu entwickeln.“⁴⁵⁸ Denn zeige sich in der Utopie das individuelle Glücksverlangen durch das Traumbild einer kollektiven Erfüllung, werde in der Robinsonade der Held vice versa durch ein fantastisches Element isoliert und zur Entwicklung seiner gesellschaftlichen Kräfte geführt.⁴⁵⁹

Reckwitz unterstellt der Robinsonade aufgrund dieser Tatsache, dass sie auf dem Wege über die Überlebensbemühungen und das Zustandekommen eines Überlebensarrangements die Frage „Was ist der Mensch?“ beantworten könne. Er begründet dies damit, dass sich *Robinson Crusoe* als repräsentatives Individuum in der extremen Situation seiner Isolation mit allem ausstattet, was für das Leben und die moralische Orientierung notwendig ist. Erfolgversprechend ist dabei nicht allein die Vernunft, sondern gerade auch die emotionale bzw. religiöse Seite. Die Verbindung der Eigenschaften des *homo faber* bzw. *homo oeconomicus* mit dem *homo religiosus* befähigt das Individuum zum Überleben.⁴⁶⁰ Dieter Kimpel fasst dies zusammen: „– Wo gesunder Menschenverstand und natürliche Ordnung sich anpassen, da arbeitet das animal rationale als auserwählt und erfolgreich in der Unmittelbarkeit der göttlichen Gnade.“⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 65f.

⁴⁵⁸ Werner Krauss, „Geist und Widergeist der Utopien“, in: „Science Fiction. Theorie und Geschichte“, Eike Barmeyer (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1972, 31f.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., 31.

⁴⁶⁰ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 67f.

⁴⁶¹ Dieter Kimpel, „Der Roman der Aufklärung“, Kapitel „Robinsonaden und bürgerliche Utopien“, Kap. II. 4, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967.

Aber nicht nur über die Fähigkeiten des Individuums kann eine verallgemeinernde Aussage getroffen werden, sondern auch über die Welt, die in Gestalt der Insel eine Reduktion erfährt und eine repräsentative Ordnung darstellt. In diesem Sinne lässt sich das Überlebensarrangement als Komplement von Subjekt- und Objektfaktoren erfassen: Die Totalität menschlichen In-der-Welt-Seins wird in der Robinsonade dargestellt.⁴⁶²

Eine Hinwendung zu Gott, wie sie in Defoes Werk geschildert wird, findet in den behandelten Romanen jedoch nicht statt. Gerade in dieser Hinsicht erfährt Schmidts Roman eine Modifikation, die noch ausführlich behandelt werden wird (vgl. Kap. 4.5.5 *Religion*).

Robinsons Situation verändert sich im Lauf des Romans dahingehend, dass er nicht mehr alleine auf der Insel überleben muss. So bilden bereits zwei Menschen eine Gruppe, in der spezifische soziale Probleme auftreten können. Es ist nötig, Regeln des gemeinsamen Zusammenlebens aufzustellen, die das Funktionieren der Gruppe garantieren. Es stellt sich z.B. die Frage danach, wer welche Arbeit in der Gruppe übernimmt, begleitet von gruppenspezifischen Problemen: Wer die Führung in der Gruppe übernimmt und wie auftretende Rivalitäten und unterschiedliche soziale Ansprüche gelöst werden. Die soziale Nullpunktsituation einer isolierten Gruppe besteht darin, dass sinnvolle Formen des Zusammenlebens entwickelt werden müssen.

Die Aussicht auf andere Menschen bedeutet einerseits die Erfüllung von *Robinsons* Sehnsucht nach menschlicher Gesellschaft, andererseits wird sein mühsam aufgebauter Mikrokosmos, in dem er den uneingeschränkten Souverän darstellt, durch die Existenz eines weiteren Menschen empfindlich gestört. Denn das Auftauchen eines anderen homo sapiens impliziert Konkurrenz- und Rivalitätskämpfe, denen sich *Robinson* stellen müsste. Die Möglichkeit, auf ein Gegenüber zu treffen, löst darüber hinaus Angstzustände aus, die *Robinson* an die panische Furcht erinnern, die er nach seiner Ankunft auf der Insel durchlebte. Das Zusammenleben mit *Freitag*, einem Wilden, entwickelt sich aber trotz dieser anfänglichen Verunsicherung unproblematisch, vor allem deshalb, weil die soziale Rangordnung von vornherein klar definiert ist: *Robinsons* Vormachtstellung wird durch *Freitag* nicht in Frage gestellt. Die Angst *Robinsons* wird schließlich zur sozialen Harmonie des geregelten Überlebens zu zweit.⁴⁶³ Reckwitz betont auch, dass

⁴⁶² Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 67ff.

⁴⁶³ Vgl. ebd., 52f.

unter diesem Eindruck jenes asoziale Eremitenideal einer ausschließlichen Gesellschaft mit Gott und sich selbst als Gefährten revidiert [wird], das Crusoe, wenn auch fragend und entsprechend tentativ an einer Stelle formuliert.⁴⁶⁴ [...] dann fragte ich mich sofort, ob nicht der Umgang mit mir selbst und, wie ich zu sagen wage, im Gebet sogar mit Gott nicht weit höher zu schätzen sei als auch das allergrößte Vergnügen, das man unter Menschen im Treiben der Welt finden könnte.“⁴⁶⁵

In diesem entscheidenden Punkt divergieren *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* von dem Gattungstypen: Keiner der drei Protagonisten ist dem „asozialen Eremitenideal“ gänzlich abgeneigt und obwohl jedes Individuum sich durchaus nach menschlicher Gesellschaft sehnt, wird keinem der drei Helden eine solche (dauerhaft) ermöglicht. Schmidts Protagonist ist der Einzige der Helden, der auf längere Zeit mit einem anderen Menschen zusammenlebt. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, die sich vor allem in einem gewaltsamen Aufeinandertreffen widerspiegeln, finden das Ich und *Lisa* einen harmonischen Weg des Zusammenlebens. Durch die Andersgeschlechtlichkeit drohen keine ernst zu nehmenden Rivalitäts- oder Konkurrenzkämpfe der letzten beiden Menschen. Besonders die unterdrückte Sehnsucht des Ich nach menschlicher Gesellschaft wird durch die Ankunft *Lisas* erfüllt. (vgl. Kap. 4.6.3 „...so hell und leer war die Welt“ – was ist mit *Lisa*?).

4.5.2 Natur, Zivilisation und Kultur

In den ausgewählten Werken scheint es naheliegend, von einer zerstörten Zivilisation und einer neu aufkeimenden Natur zu sprechen. Jedoch müssen die exakten Umweltbedingungen im Einzelfall analysiert werden.

Als *Robinson* die Insel betritt, wird diese mit der Zivilisation konfrontiert. Denn an *Robinson* ist der Komplex europäischer Kultur gebunden, der nun in der Konfrontation mit dem entgegengesetzten Prinzip des reinen Naturzustandes seine Bewährungsprobe bestehen muss. *Robinsons* Verhältnis zur Natur ist darüber hinaus weitestgehend opportunistischer Natur, während Schmidts Protagonist sich in die Natur einfügt.⁴⁶⁶ Die Natur, vor allem die Flora, wird im Roman idyllisch und verzaubert geschildert und stellt eine alternative, bessere Gesellschaft für den Protagonisten dar.⁴⁶⁷

Das Ich in *Schwarze Spiegel* erscheint zwar auch als Repräsentant der europäischen Kultur, jedoch erfolgt keine Konfrontation mit einer unzivilisierten Insel, sondern die bereits zivilisierte Umgebung erfährt eine Re-Naturisierung. In beiden Kontexten stellt sich für den Menschen jedoch die allumfassende Frage,

⁴⁶⁴ Ebd., 53.

⁴⁶⁵ Daniel Defoe, „Robinson Crusoe“, Erster und zweiter Band, Winkler-Verlag, München 1966, 150.

⁴⁶⁶ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 220.

⁴⁶⁷ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 168f.

was besser ist: die Natur oder die Zivilisation? Für Schmidts Protagonisten scheint diese Frage schnell beantwortet zu sein. Mehrfach betont er die Schönheit der Natur, so z.B. auf seiner Erkundungstour durch die Lüneburger Heide: „*Immer den rotblauen Schildern nach* (und die Landschaft scharf im Auge behalten) : schön, die weiten wirren Wälder, und leeren Wiesen; ein lichtgrüner Buchentunnel zur Rechten (muß bis zur Rückkehr warten : aber schön ists !)" (SP, 208). An anderer Stelle heißt es explizit: „Wälder sind das Schönste !" (SP, 211). Die pflanzliche Natur stellt sich dem Ich in zwei Formen dar: Zum Einen überwuchert sie die Reste der Zivilisation und gefährdet den Überlebenden⁴⁶⁸, zum Anderen nimmt sie gesellschaftsersetzende Funktion an und wird über den ganzen Roman hinweg in Einklang mit menschlichen Eigenschaften gebracht. Die Natur beseitigt im Laufe der Zeit alle Spuren der Menschen: Gerade deswegen erwählt sich vielleicht das Ich die pflanzliche Natur zur Ersatzgesellschaft, indem er sie personalisiert.⁴⁶⁹ Auffallend ist in diesem Zusammenhang eine erotische Konnotation der Naturelemente, wenn z.B. „eine schlacksige Windin“ (SP, 204) wie „ne halbwüchsige fleglige Geliebte“ (SP, 204) beschrieben wird. Der Versuch des Protagonisten, sich in die Natur zu integrieren, indem er sich „in die Nacht“ (SP, 203) mischt, mit Zweigen hadert und „Moosen gut“ (SP, 204) wird, ist allerdings nur bedingt von Erfolg gekrönt. Seine Vorliebe für die Nacht und die Dunkelheit bleibt zwar bestehen, aber nicht nur ein Brombeerdorn zieht ihm „eine rote Gerade quer übers Wurzelglied“ (SP, 214) des Zeigefingers, sondern auch „die kleinsten Kiefern stachen schon katzenwild um sich, wenn man sie zu plump anfaßte“ (SP, 204). Die Natur nach der Katastrophe verlangt Vorsicht, „[d]er Mensch, der auf sie reduziert ist, muß sich, wie der Bau der Hütte zeigt, in der Kulturarbeit gegen sie behaupten.“⁴⁷⁰ Das Verhältnis des Protagonisten zur Natur scheint entsprechend ambivalent: Einerseits respektiert er sie [„man müßte die Biographie jedes Körnchens schreiben: will doch Jeder da sein !" (SP, 218)], andererseits erscheint er ihr gegenüber beinahe anmaßend, wenn er Blätter als „meine Gesellen“ (SP, 215) bezeichnet und sie fragt, ob sie sich „beim Herren einschmeicheln“ (SP, 215) wollen.

Der reine Naturzustand führt Horst Thomé zufolge zur Unnatur, da, wie im ersten Teil des Romans geschildert werde, die sexuelle Befriedigung des Protagonisten

⁴⁶⁸ Vgl. SP, 201: „*Aber*: der lakonische Mond längs der zerbröckelten Straße (von den Rändern her haben Gras und Quecken die Teerdecke aufgebrochen, so daß nur in der Mitte noch zwei Meter Fahrbahn bleiben : das genügt ja für mich !)"

⁴⁶⁹ Vgl. Kai U. Jürgens, „Ni Dieu, ni Maître. Exil und Erotik in Arno Schmidts *Nobodaddy's Kinder*", Ludwig, Kiel 2000, 68.

⁴⁷⁰ Horst Thomé, a. a. O., 82.

als unabdingbare Komponente des natürlichen Glücks fehle. Erst im zweiten Teil des Textes werde eine sexuelle Zweierbeziehung als einfachste Form des sozialen Miteinanders vorgeführt.⁴⁷¹

Robinson Crusoe findet sich dagegen schon bald nach seiner Landung in der Gesellschaft verschiedener Tiere, die durchaus als eine Art Ersatzgesellschaft gesehen werden können.

Im Roman *Schwarze Spiegel* wiederum fällt besonders das Fehlen tierischer Gesellschaft auf, d.h. die fehlende Gesellschaft mit Menschen wird nicht durch Tiere kompensiert, wie es z.B. auch in den Romanen *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* der Fall ist. Der Erzähler kommt ohne Begleiter aus. Das Ich verabscheut die Fauna zwar nicht, wenn es einen in Ruinen hausenden Fuchs als „Hausvogt“ bezeichnet (vgl. SP, 202), Pferde beobachtet und sich nicht scheut, aus einer Rinderherde „ein Stück“ zu schießen (vgl. SP, 208), doch kommt es nie zu einer Annäherung. Selbst als das Ich resigniert feststellt: „*Eine Katze* müßte man zähmen können (daß sie auch warnt wie ein Hund, was ?)“ (SP, 228). Auffallend ist, dass es sich weniger um einen emotionalen Wunsch nach Nähe handelt als vielmehr um den Gedanken an ein Nutztier, das den Menschen vor Gefahren warnt.

In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass dem Protagonisten sogar der eigene Körper suspekt erscheint. Die selbstbekundete „Abscheu vorm Organischen“ (SP, 229)⁴⁷² bezieht sich explizit auf die eigene als „Schandfleck“ bezeichnete Existenz (SP, 224). Hier überhöht der Erzähler sein Dasein nicht mehr, sondern rechnet sich zu denen, die verdientermaßen ihr Ende gefunden haben, da erst nach seinem Tod „das Experiment Mensch, das stinkige“, aufhören kann (vgl. SP, 224). Das Ich sieht sich mit der Tatsache konfrontiert, dass die Natur vom Menschen unabhängig ist, während der Mensch einer Natur verhaftet bleibt, die seiner Existenz Grenzen setzt.

Dabei ist die unzivilisierte Natur kein Ort, an dem der Mensch von Haus aus überleben kann. Vielmehr muss der Mensch entsprechende Vorkehrungen

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

⁴⁷² Vgl. Dietmar Noering, „Der ‚Schwanz-im-Maul‘. Arno Schmidt und die Gnosis.“, in: „Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts“, Lfg. 63, Jörg Drews (Hg.), edition text + kritik, München 1982, 6: Für den Gnostiker muss „[d]er Körper als stoffliche Form der leviathanischen Schöpfung [...] überwunden werden. [...] Die Leiblichkeit wird als Gefängnis des göttlichen Funkens verstanden, gerade die organischen Funktionen werden mit Abscheu und Ekel betrachtet, sind sie doch Abbild des Wesens ihres Schöpfers. Dieser Ekel umfaßt die gesamte ‚Natürlichkeit‘ der Schöpfung, er kann nur in der Selbstauflösung, der allerletzten Verweigerung enden.“

treffen, um sein Überleben zu sichern. So wird *Robinson* aus der *absoluten* Zivilisation in den *absoluten* Naturzustand überführt und beginnt intuitiv damit, seine Umwelt zivilisatorisch zu verändern, so dass seine Überlebensbemühungen in einen parallel laufenden Prozess der Umwandlung von Natur in Kultur münden.

Die Situation des Protagonisten aus den *Schwarzen Spiegeln* ist eine ähnliche, aber nicht identisch mit derjenigen von *Robinson*. Auch der Ich-Erzähler erfährt den Übergang von der Zivilisation in den Naturzustand, allerdings nicht ad hoc. Selbst fünf Jahre nach der Katastrophe kann er noch Einiges an nützlichen Gegenständen und sogar Lebensmittel aus der ehemaligen Zivilisation nutzen und mit deren Hilfe sein Überleben sichern. Er muss sich peu à peu zurück an die Natur gewöhnen und sein Leben schrittweise darauf einstellen, nicht aber von heute auf morgen auf alle Hilfsmittel verzichten. Der Ich-Erzähler erfährt also eine schrittweise Rückführung in den Naturzustand. Aber auch er muss einen parallel laufenden Prozess der Umwandlung von Natur in Kultur anstoßen, wenn er z.B. sein eigenes Haus baut. Denn obwohl der Protagonist alles, auch die leerstehenden und gut erhaltenen Häuser der anderen Menschen beziehen könnte, entscheidet er sich dafür, selbst zu bauen. Seine Entscheidung erscheint unverständlich, doch möchte der Protagonist etwas Eigenes schaffen; so verkündet er fast feierlich einem imaginären *Herrn von Baer*: „ich danke Ihnen für die Überlassung dieser Waldstücke : ich werde hier nämlich ein Haus bauen, und nehme somit das Ganze‘ – ich wies ungeduldig mit der Hand um den Horizont – ‚in Besitz –‘.“ (SP, 215).⁴⁷³ Der Ich-Erzähler zieht die naturnahe Umgebung am Waldrand vor und nimmt damit Arbeit und Anstrengungen in Kauf. Das Bauen von etwas gänzlich Neuem ermöglicht aber auch die Distanzierung von der Katastrophe, respektive den sterblichen Überresten der anderen Menschen. Dabei steht allen Formen der Unbeweglichkeit (materiell, geistig) das Schöpfertum gegenüber. Dieses befreit die Welt von der Sklaverei des Determinierten. Es ist eine Quelle der Freiheit und damit eine Fortsetzung der schöpferischen Kräfte der Natur, denen sich der Protagonist unweigerlich annähert.⁴⁷⁴

Das Anbringen der Hausnummer „B.1107“ (SP, 219) und das Aufstellen eines Schildes mit der Aufschrift „Verbotener Weg“ (SP, 220) muten anlässlich der

⁴⁷³ Vgl. Daniel Defoe, a. a. O., 111: „[...] ich stellte mir vor, daß alles dies hier mein Eigentum sei und ich der Herr und Gebieter über das ganze Land, das mir nach allen Rechten gehörte.“

⁴⁷⁴ Vgl. Jurij M. Lotman, a. a. O., 323.

menschenleeren Umgebung jedoch absurd an.⁴⁷⁵ Kai U. Jürgens sieht darin eine ironische Referenz an bürgerliche Regeln des Zusammenlebens.⁴⁷⁶

Das Spannungsfeld Natur und Nicht-Natur spielt in postapokalyptischen Texten ohnehin eine große Rolle. Die Protagonisten sind einer Art von Re-Naturisierung unterworfen, da sie auf Urformen des Überlebens zurückgreifen müssen.⁴⁷⁷ Ein anderes Mal wird die von der Natur geübte Gewalt sogar zu einem ernsthaften Problem:

Verfluchter Mist ! : schon wieder lag ein Telegraphenmast über der Straße und die Drähte wirrten sich durch den gelben Löwenzahn. (Wenn ich die Strecke wirklich öfter fahren sollte, muß ich das nächste Mal Säge und Axt mitnehmen : so ein Krampf ! – Bloß gut noch, daß es kein stählerner Überlandsmast war, sonst hätte ich das Gerümpel gar wegsprengen müssen !) (SP, 208)

Dies erfährt der Protagonist auch, als er eine Reise nach Hamburg plant. Der Weg über Schneverdingen und Neuenkirchen scheint unmöglich, denn die Straßen sind bereits in einem katastrophalen Zustand. So stellt der Ich-Erzähler ernüchert fest: „In 20 Jahren findet Niemand mehr Straßen auf der Welt; vielleicht erkennt man die Autobahnen noch, aber in 30 sind auch die weg [...].“ (SP, 221). Die von der Zivilisation verdrängte und eingegrenzte Natur erobert nach der Katastrophe Stück für Stück den ehemaligen menschlichen Lebensraum zurück.

Obwohl keinerlei zivilisatorischen Zwänge mehr auf ihm ruhen, spürt *Robinson* dennoch das Bedürfnis, gewisse Traditionen aus seinem früheren Leben aufrecht zu erhalten. So verzichtet er weder auf Tisch und Stuhl⁴⁷⁸ noch auf Kleidung,⁴⁷⁹ denn

[o]bgleich die Hitze wirklich so groß war, daß man überhaupt keine Kleider gebraucht hätte, konnte ich doch nicht ganz nackt herumlaufen. Selbst wenn ich es gerne getan hätte, was nicht zuträfe, wäre mir ein solcher Gedanke, obgleich ich doch allein lebte, unerträglich gewesen.⁴⁸⁰

Der Protagonist im Roman *Schwarze Spiegel* kennt weit weniger Hemmungen. Er stellt in fast absurd anmutender Weise fest, dass die Mehrzweckbomben die meisten Insekten vernichtet oder dezimiert haben und es nun eine Freude sei, mit nackter Haut zu gehen. Da es keine Beobachter mehr gibt, hält ihn auch

⁴⁷⁵ Vgl. Hans-Dieter Bahr, „Eschatostrophe oder: Die letzte Wendung“, in: „Rückblick auf das Ende der Welt“, Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Klaus Boer Verlag, München 1990, 63-79, hier: 64.

⁴⁷⁶ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 63.

⁴⁷⁷ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 207.

⁴⁷⁸ Vgl. Daniel Defoe, a. a. O., 78.

⁴⁷⁹ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 76ff.

⁴⁸⁰ Daniel Defoe, a. a. O., 147f.

nichts davon ab, seine Shorts auszuziehen und sich mitten auf einer Kreuzung zu sonnen (inklusive „Sonnenbrand auf allen pikanten Stellen !“) (vgl. SP, 222). Der Erzähler erhält jedoch ebenfalls bestimmte Traditionen aufrecht, obwohl er keiner Gesellschaft Rechenschaft schuldig ist. So baut er sich ein Haus, stattet dieses mit Möbeln aus und veranstaltet ein Richtfest. Er missachtet dabei zwar eine Tradition, ist sich aber im Klaren, dass das Befolgen dieser Sitte bedeutungslos wäre: „22. Juli 1960 : Richtfest ! (War zwar ein Freitag, aber was tut das mir ? !). Ein Zimmermann hätte sich pucklich gelacht, aber das Gerüst stand.“ (SP, 218).

Von großer Bedeutung ist für *Robinson* auch die korrekte Zeitrechnung. So entwickelt er schon bald nach seinem Schiffbruch ein System, mit dem er die wöchentliche, monatliche und jährliche Zeit berechnen kann.⁴⁸¹

Auch Schmidts Held verfährt in ähnlicher Weise: Mithilfe seiner astronomischen Kenntnisse und der Mondfinsternis, die zur Überprüfung seiner Zeitrechnung dient und die „am 5. 9. um 5 Uhr 23 MEZ eintreten“ (SP, 219) soll, kann er auch noch fünf Jahre nach der Katastrophe das exakte Datum benennen (vgl. SP, 218).

Dass gewisse moralische und kulturelle Konzeptionen weiterhin erhalten bleiben, zeigt ein weiterer Kommentar des Protagonisten hinsichtlich seines Erscheinungsbildes bzw. seines Hygieneverhaltens: „[...] (Und speckig bin ich : wenn ich n Bindfaden dreimal auf dem Oberschenkel hin- und herrolle, hab ich garantiert ne Kerze in der Hand. – Also morgen große Pause und Waschen !)“ (SP, 203; vgl. 204).

Auch dass sich *Lisa* und der Ich-Erzähler siezen und er sie trotz seiner Mangelsituation nicht vergewaltigt, deutet auf das immer noch existente moralische Gewissen und die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Grundregeln hin (vgl. SP, 240).

Robinson verändert die Inselwelt derart, dass sie letztlich ähnliche Lebensbedingungen bietet, wie er sie aus seiner Heimat kennt. Doch bleibt es bei diesen Bemühungen stets nur bei der Nachahmung, der Imitation seiner Heimatkultur. Eine totale Umwandlung von Natur in Zivilisation ist nicht möglich und wird zudem von der Begrenztheit menschlichen Bedarfs reguliert: *Robinson* jagt nicht mehr Wild als er essen kann und er baut auch nicht mehr Getreide an als er verbrauchen kann. Dieses Verhalten kritisiert indirekt den hemmungslosen

⁴⁸¹ Vgl. ebd., 72f.

Kapitalismus der europäischen Kultur und hebt eine naturgerechte Lebensweise hervor.⁴⁸²

In den *Schwarzen Spiegeln* fällt die Aversion des Protagonisten gegenüber handwerklicher Arbeit auf; als er auf ein Fabrikgelände und auf einen immensen Vorrat an Holz stößt, freut er sich einerseits darüber, da ihm dies Wärme im Winter garantiert, andererseits bedauert er, dass die „schönen Bäume“ dafür erhalten mussten (vgl. SP, 211). Außerdem scheut er die auf ihn zukommende Arbeit: „ – Na ja; ich erhob mich seufzend (ob der vorgestellten Schinderei beim Sägen und Hacken solcher Mengen) und schlenderte nachdenklich aus der Umzäunung [...]“ (SP, 211).

Das Überleben auf der menschenleeren Erde bewirkt auch, dass sich das Ich um eine Vielzahl von Aktivitäten bemühen muss, die ihm früher von der wenig geschätzten Gesellschaft abgenommen worden sind. Kenntnisse des Tischlerhandwerks [„*Wehe dem Manne*, der nicht wenigstens 10 Mal in seinem Leben bereut hat, daß er kein Tischler wurde !“ (SP, 217)], der Zahnheilkunde (vgl. SP, 230) oder die Begeisterung für Landarbeit (vgl. SP, 220) vermisst der Protagonist ebenso wie die Präzision beim Bogenschießen [„dazu seh ich wohl zu schlecht“ (SP, 228)], so dass er sich insgesamt eine „Halbbildung“ (SP, 229) attestieren muss – die er zwar verflucht, im Zusammenhang der Polemik gegen Stewarts „*Man, an Autobiography*“ mit „man kann halt nicht Alles machen !“ (SP, 237) aber auch indirekt rechtfertigt. Dennoch steht für das Ich fest: „Die Einzelnen werden [...] wahrscheinlich rasch aussterben.“ (SP, 244). Der Verlust der Zivilisation bringt dem Individuum nicht nur Vorteile, sondern weist vor allem auch die eigenen engen Grenzen auf; dies scheint vor allem in Anbetracht dessen schwierig, als dass das Ich in seiner Kindheit „keine Grenzen in sich fand“ (SP, 255), und er alles hasste, „was Grenze und Grenzpfahl war, und wer sie errichtet hatte“ (SP, 255).⁴⁸³

Auf *Robinson* wirkt sich wiederum der Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation aus, der dessen Überleben beeinflusst. Zu Beginn seiner Isolation ist *Robinson* einem Zustand höchster Naturhaftigkeit und Primitivität ausgesetzt, aus dem sich das zivilisationsbedürftige und –willige rationale Individuum aber schrittweise befreit: Kleidung, regelmäßige Rasur, Benutzung von Trink- und Essgeräten, die Einhaltung fester Tageszeiten und Gewohnheiten sind die Zivilisationsattribute einer geregelten europäischen Lebensweise.⁴⁸⁴ „Ich hatte mir die Zeit richtig

⁴⁸² Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 79ff.

⁴⁸³ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 62f.

⁴⁸⁴ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 82f.

eingeteilt entsprechend den verschiedenen Aufgaben, die täglich zu erledigen waren.“⁴⁸⁵ Dabei spielt seine religiöse Erleuchtung eine große Rolle, denn dieser zufolge ist es die metaphysische Gottbezogenheit, die den Menschen von dem unvernünftigen, naturhaften Tier unterscheidet, und nicht die Vernunft.⁴⁸⁶

Hierin begründet sich ein auffallender Unterschied zu den *Schwarzen Spiegeln*: Durch den Anti-Gott Leviathan wird das metaphysische Prinzip zwar nicht gänzlich negiert, aber doch negativ behaftet. Einen höheren Stellenwert als die Religion scheint die Kultur zu erhalten, jedoch nur subjektiv, auf den Protagonisten bezogen. Denn die übrigen Menschen waren trotz der ihnen gegebenen Fähigkeiten nicht in der Lage, vernünftig zu handeln.

Die gesellschaftliche Zivilisation begründet sich einerseits im Naturprinzip, das durch Solidarität und Verträglichkeit ein Zusammenleben mehrerer Menschen ermöglicht. Andererseits hat der gesellschaftliche Naturzustand auch negative Aspekte, indem eine Minderheit die geltenden Naturgesetze missachtet und dadurch einen Kriegszustand verursachen kann. Dabei kann das Verhalten des Menschen zwischen zivilisierter Organisation und naturhafter Regellosigkeit oszillieren. Dieser Verhaltensspielraum impliziert eine Bedrohung durch andere Menschen genauso wie die Möglichkeit eines geordneten Zusammenlebens vernünftiger Individuen, d.h. entweder regiert das primitive Recht des Stärkeren oder die artifiziellen Gesetze der Zivilisation (zum Schutze auch der Schwächeren). Diese verschiedenen Konnotationen des Naturzustandes machen deutlich, dass dieser nicht prinzipiell schlecht ist, doch ein akzeptables Zusammenleben scheint nur im entsprechenden Kulturzustand möglich.⁴⁸⁷

Wie der Ich-Erzähler ausführlich darlegt, haben die Menschen auf ganzer Linie versagt, was folglich in einen Kriegszustand mündete und im Dritten Weltkrieg kulminierte (vgl. SP, 244ff.). Dies spiegelt sich anfangs auch im Zusammentreffen des Protagonisten mit *Lisa* wider: Doch wird die feindliche Begegnung (beim ersten Aufeinandertreffen wenig zivilisiert, sondern in Angriffsposition verhaftet) durch vernünftiges Verhalten beider Helden umgemünzt in das friedliche Zusammenleben zweier Kulturmenschen (vgl. SP, 240f.).

⁴⁸⁵ Daniel Defoe, a. a. O., 126f., 82: „4. November. Heute morgen fing ich damit an, meinen Tag richtig einzuteilen: Stunden für die Arbeit, eine Streife mit der Flinte, Zeit zum Schlafen und Stunden der Erholung.“

⁴⁸⁶ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 83.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., 84ff.

Auf anthropologischer Ebene findet ebenfalls ein Vergleich zwischen Natur und Zivilisation statt, indem der Kulturmensch *Robinson* auf den Naturmenschen *Freitag* stößt. Durch *Robinsons* Erziehungsmaßnahmen gelingt es, die als negativ bewerteten Seiten der menschlichen Natur zu bändigen – durch die christliche Bekehrung zu Gott und rationalistische Zivilisationsmaßnahmen.

Dem ist in *Schwarze Spiegel* nicht so: Es treffen, wie bereits angeführt, zwei Kulturmenschen aufeinander. Es gibt zwar „Erziehungsmaßnahmen“ des Protagonisten – vor allem in Hinblick auf den Untergang der Menschheit möchte er *Lisa* von seiner Meinung überzeugen – doch sind diese Maßnahmen scheinbar nicht erfolgreich. Letztlich macht sich *Lisa* auf die Suche nach weiteren Menschen, während das Ich alleine zurückbleibt.

Nicht nur das Überleben fungiert als Gesamtkomplex verschiedener Teilelemente, sondern auch die Zivilisierung erscheint als Arrangement, das mehrerer Aspekte bedarf, um für das Individuum zu funktionieren. Kernpunkt des Zivilisationsarrangements ist die Überführung des Naturzustandes in den Kulturzustand. Dieser Vorgang geht mit der Zivilisierung der Inselwelt einher, der wieder erschaffenen und aufrecht erhaltenen Zivilisierung *Robinsons*, der gesellschaftlichen Zivilisierung und der Europäisierung des Naturmenschen.

In diesem Kontext muss auf die gegenseitige Bedingtheit von Überleben und Zivilisierung hingewiesen werden, wobei ohne die Zivilisationsbedürftigkeit, die Zivilisationsfähigkeiten und die Zivilisationswilligkeit des Menschen diese komplementäre Konstellation nicht möglich wäre.⁴⁸⁸ So sagt Bien, „daß [...] die Kultur zur Natur des Menschen selbst gehört“⁴⁸⁹, und zwar auf allen Gebieten, die sein Überleben und damit seine Existenz selbst betreffen.

Im Vordergrund der Robinsonade steht dabei zwar die Opposition zweier Weltzustände, Natur und Kultur, aber auch die Frage danach, welche Vorzüge beide Zustände bieten und wie deren anthropologische Bedingtheit zu bewerten ist. Der Gedanke an eine lehrhafte Kulturgeschichte à la Rousseau ist hier Reckwitz zufolge aber ad absurdum geführt, weil die Bedingungen ihres Zustandekommens, die mit dem Verhalten *Robinsons* korrelieren, fehlen würden. Kernpunkt der Robinsonade sei nicht die faktische kulturgeschichtliche Folge von Phasen, sondern vielmehr *Robinsons* Feststellung aus anthropologischer Sicht, dass Kultur für ihn besser sei als Natur.⁴⁹⁰ „Die Progression vom Natur- in den Zivilisationszustand ist darum keine Kulturgeschichte als Selbstzweck, sondern

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., 90f.

⁴⁸⁹ Günther Bien, a. a. O., 298.

⁴⁹⁰ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 92f.

Beweis für die bewußte Kulturentscheidung, Kulturbedürftigkeit sowie -fähigkeit des repräsentativen Individuums Robinson.⁴⁹¹

Eine bewusste Kulturentscheidung, Kulturbedürftigkeit sowie -fähigkeit steht für das Ich im Roman allerdings nicht zur Diskussion, vielmehr geht der Protagonist einen Schritt weiter und setzt sich qualitativ mit der Bewertung von Kultur auseinander. So weist der Protagonist in seinem anklagenden Brief an den Prof. George R. Stewart deutlich auf dessen defizitäre Hinwendung zur Kultur hin. Seine Entrüstung bezieht sich auf den Aufsatz von Stewart, den der Protagonist ausschnitthaft zu Beginn des zweiten Kapitels zu widerlegen versucht. Kernpunkt seiner empörten Ausführung [„oh, war ich wütend!“ (SP, 233)] ist die angebliche Unwissenheit Stewarts. An Stewarts Werk „Man, an Autobiography“, einer Geschichte der Menschheit, kritisiert der Ich-Erzähler, dass

„das Ausschlaggebende ‚Civilization‘ [sei], d.h. nach Ihrer [Stewarts; Anm. d. Verf.] eigenen Definition auf S. 175b: ‚The mass of such things as agriculture, metal-working and social tradition‘ (nicht etwa Kunst oder Wissenschaft, nichts da! Das Wort Kultur kommt ja auch nicht einmal vor [...]).“ (SP, 235)

Denn das grundlegende Problem sei, dass „Kultur [...] nämlich für gewisse Leute – so 99 Prozent – langweilig [ist]“ (SP, 235). Das Ich kritisiert dabei die gesamte amerikanische Kultur: „Philosophie – – nun, so weit sind Sie da drüben noch nicht. –“ (SP, 237).

Doch gibt es Ausnahmen, die sich das Ich eingesteht, auch in der amerikanischen Literatur: So werden Poe, Wolfe und Faulkner als die „Spitzen der US-Entwicklung“ (SP, 251) bezeichnet, ebenso der mehrfach im Text erwähnte J. F. Cooper. Diese Referenzen stehen nur scheinbar in Widerspruch zu den eingangs zitierten antiamerikanischen Äußerungen, betonen aber die Ausnahmestellung der genannten Autoren.

Die Kulturkritik des Ich-Erzählers beschränkt sich dabei allerdings nicht nur auf die fehlende amerikanische Kultur, sondern auch auf die Slaven, die „typisch kulturlos“ (SP, 231) seien und deren Leistung der Protagonist nur in „Schach und n bisschen Musik“ (SP, 231) sieht. Hier werden Assoziationen an das Weltbild der Nationalsozialisten provoziert.⁴⁹² Die wahren Kulturwerte wiederum führt er auf die Griechen, Romanen und Germanen zurück; die Philosophie beruhe auf den Indern (vgl. SP, 230f.).

Das in der zerstörten Welt grotesk anmutende Sammeln von Büchern (in Hamburg vervollständigt das Ich seine private Bibliothek weiter) scheint ein offensichtlicher Verweis darauf, dass der Erzähler nicht vom Kultur- in den

⁴⁹¹ Ebd., 93f.

⁴⁹² Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 66.

Naturzustand zurückverfällt, sondern seinen kulturellen Status durchaus bewahren kann und will. Dabei erfährt die Kultur eine ideologische Erhöhung: Der Ich-Erzähler differenziert den abstrakten Begriff der Kultur und setzt diese definitorische Ergänzung (d.h. Kultur als Kunst, Philosophie, Wissenschaft etc.) an die Stelle der Religion. Ganz allgemein tritt also die Kunst, die Kultur, der Geist, an die Stelle des „göttlichen Lichts“⁴⁹³.

4.5.3 Detailrealismus, ‚circumstantial style‘

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. Im Roman wird zwar eine spezifisch lokale Katastrophe angezeigt, doch der Ort dient letztlich nur als Kulisse und verweist auf die Globalität des Phänomens (vgl. Kap. 4.6.5 *Aspekte der literarischen Katastrophendarstellung*).

Auffallend sind die Nachprüfbarkeit und die Lokalisierung der Details in *Schwarze Spiegel*. Besondere Bedeutung kommt ihnen als die getreue Wiedergabe eines Realraumes zu, der empirisch nachprüfbar erscheinen soll.⁴⁹⁴ So stellt der Protagonist fest, dass sich der Bach in seiner Umgebung „Warnau“ nennt. Auch haben ihn seine Streifzüge über Gaubickelheim nach Mainz (vgl. SP, 203) und Fulda (vgl. SP, 208) geführt. Die Entdeckung eines Sportplatzes und der Spielgemeinschaft Benefeld-Cordingen ist ein weiteres realistisches Detail und verweist auf den Standort des Protagonisten (vgl. SP, 205). Dabei orientiert sich der Ich-Erzähler mit Hilfe eines Conti-Atlanten (vgl. SP, 206), damals bekannt als der „Große Conti Atlas für Kraftfahrer“. Schließlich kommt er nach Walsrode (vgl. SP, 208), einem „Nest“, wie er es nennt, doch findet er dort ein englisches Verpflegungslager. Dies ist auch der Anlass seiner Sesshaftigkeit, denn es „[...] war tadellos : davon kann man jahrelang leben ! [...]“ (SP, 209). Der Protagonist pendelt nun zwischen dem Lager, d.h. zwischen Walsrode und Ebbingingen zurück nach Cordingen (vgl. SP, 209f.). Dabei kommt er an weiteren Orten vorbei, die auch heute noch auf der Landkarte zu finden sind: Hünzingen und Trempenau (vgl. SP, 210). Schließlich wandert er nach Entdeckung des Verpflegungslagers und einer Holzfabrik weiter; er macht eine Pause, schläft ein und setzt seinen

⁴⁹³ Vgl. Bernhard Sorg, „Überlebenskunst. Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt“, in: Schopenhauer-Jahrbuch, Bd. 74, Heinz Gerd Ingenkamp, Dieter Birnbacher, Lutz Baumann (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, 137-150, hier: 149. Im Folgenden zitiert als: Bernhard Sorg, „Überlebenskunst“. Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“, a. a. O., 87: „Damit ist die Kunst auch zur einzigen gültigen Sinngebungsinstanz geworden, das, was vordem die Religion gewesen ist.“

⁴⁹⁴ Vgl. Josef Huerkamp, a. a. O., 48.

Weg bei Nacht fort [„*Ich erwachte* : so stierte der Mond durchs Seitenfenster in mein taubes Gesicht.“ (SP, 213)]. Er visiert die letzte, noch unerforschte Richtung an: Nordost (vgl. SP, 213). Er durchstreift schließlich den ganzen Tag über die Gegend und erreicht am Abend die Stelle, an der er beschließt, sein Haus zu bauen. Dabei stellt er fest, dass mehrere Gründe dafür sprechen, sich hier niederzulassen: Hamburg, Bremen und Hannover sind ungefähr gleich weit entfernt, das englische Verpflegungslager befindet sich in unmittelbarer Nähe, der zufällig entdeckte Holzvorrat ist auch von Vorteil für das weitere Überleben. Außerdem gibt es genügend Wasser, dank des Bachs und des hohen Niederschlags in Norddeutschland (vgl. SP, 215). Seine Begeisterung für die anstehende Arbeit hält sich zwar in Grenzen, dennoch betrachtet er sie als positiven Nebeneffekt: „Auch die Arbeit [...] würde mir gut tun (dick werden : die Sünde wider den heiligen Körper !)" (SP, 215).

Das vorausgehende Vagabundenleben⁴⁹⁵ dient dem Protagonisten dazu, sich einen Überblick über die Situation zu verschaffen⁴⁹⁶, bevor er sich schließlich niederlässt.

Josef Huerkamp hat nachgewiesen, dass sich der Ort des Hausbaus und die Geländeerkundungen des Ich auf der Karte abtragen lassen, dass jedoch die ganze Umgebung des Wohnortes durch die wuchernde, zivilisationsstörende Natur verfremdet ist⁴⁹⁷ (vgl. Kap. 4.5.2 *Natur, Zivilisation und Kultur*).

Nach Beendigung des Hausbaus plant der Ich-Erzähler eine Reise nach Hamburg. Auch an dieser Stelle erfährt man realistische Straßen- und Ortsnamen und kann die Routenplanung des Protagonisten nachverfolgen (vgl. SP, 221f.).

4.5.4 Das Ich in der Einsamkeit

„[...] es lebe die Einsamkeit !" (SP, 210)

Der Aspekt der Einsamkeit muss sowohl als Merkmal der Robinsonade als auch als Merkmal postapokalyptischer Texte betrachtet werden. Um aber eine spätere Wiederholung zu vermeiden, erfolgt eine entsprechende Analyse ausschließlich unter Kap. 4.5 *Robinsons Rückkehr im 20. Jahrhundert*.

⁴⁹⁵ Vgl. SP, 208: „Ähnlich wie beim Schopenhauer und Buddha ohne Übergang aus einem Verbrecher ein Heiliger wird, hat mich das Leben aus einem Pedanten zum Vaganten gemacht; [...].“ Vgl. Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung. Viertes Buch. Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis, Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben“, in: Arthur Schopenhauer's Sämtliche Werke Bd. II, Brockhaus, Leipzig 1919, 487. Im Zusammenhang mit Schopenhauers Verneinungsstrategien gegenüber dem Willensdespotismus ist auch von Buddha die Rede; vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 85.

⁴⁹⁶ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 202.

⁴⁹⁷ Vgl. Josef Huerkamp, a. a. O., 53f.

Das Besondere an der Robinsonade ist ihre Konzentration auf das losgelöste, „absolute“ Individuum. Nicht nur das Denken und Handeln eines Einzelnen, sondern auch dessen Innenraum erlangt eine ganz neue Bedeutung. *Robinson* ist ein zu entwickelndes, dynamisches Potential, dessen Fähigkeiten und Grenzen zunächst unbekannt sind. Das Individuum wird stets dazu gezwungen, Lernprozesse durchzumachen, sich selbst zu erforschen und sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Der Prozess der Selbstentdeckung wird durch den unfreiwilligen Bruch mit der gewohnten Lebenswelt gefördert.

Von Bedeutung ist dabei die Insel als Raum in ihrer Relation zum Individuum. Die Insel ist primär Überlebensraum, kann freundlich oder feindlich erscheinen, Überlebens- und Zivilisationsbemühungen erfordern oder nicht.⁴⁹⁸

Zwar vollzieht sich im Roman *Schwarze Spiegel* die Handlung nicht auf einer Insel, sondern in Deutschland (was durchaus als Modifikation des Inselmotivs gesehen werden kann im Sinne der Hütte des Ich-Erzählers als Insel-Substitut), doch konnotiert der Held seine Umgebung durchaus positiv.⁴⁹⁹ Hartmut Vollmer stellt fest, dass das „Insel-Dasein“ die einzige Lebensform für Schmidts Protagonisten zu sein scheint, die Glück, Frieden und Erlösung birgt – die Insel als Ort des Überlebens.⁵⁰⁰

Die häufige Verbindung der Adjektive „schön“ und „leer“ fällt dabei besonders auf: Er spricht davon, dass die leeren Orte und die leeren Wiesen schön sind (vgl. SP, 206, 208), dass die herrliche einsame Zeit, viele Jahre lang, komme (vgl. SP, 220) oder dass jetzt „Alles still: und schöner“ (SP, 221) war. Dennoch scheint ihm diese Welt auch feindlich gesinnt zu sein: Nur so erklärt sich sein Statement auf der ersten Romanseite: „[...] ob Farnhinterhalt, ob Vogelspötterei: ich war bereit mit zehn Schuß im Vollautomatischen [...]“ (SP, 201). Auffallend ist, dass er sowohl Flora als auch Fauna als Bedrohung sieht, letztlich jedoch von keiner von beiden eine Gefahr ausgeht, sondern er von einem anderen Menschen angegriffen wird.

Besondere Bedeutung muss dem Umstand beigemessen werden, dass der Utopie eine defensive Raumfiktion anhaftet, die als „Mittel der Flucht, für eine Emigration aus der Welt des Daseins, des Hierseins in die Welt des imaginären Jenseits“⁵⁰¹ verstanden werden kann. So bezeichnet auch Horst Brunner

⁴⁹⁸ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 100ff.

⁴⁹⁹ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 207.

⁵⁰⁰ Vgl. Hartmut Vollmer, „Das vertriebene und flüchtende Ich“, a. a. O., 104.

⁵⁰¹ Robert Kalivoda, a. a. O., 310.

Inselutopien als „Fluchtutopien“.⁵⁰² Die klassischen Utopien stellen die Frage nach Verwirklichung demzufolge nicht. Sie existieren in sich abgeschlossen als Gegenwelt ohne historische Verbindung mit der realen Welt.⁵⁰³

Im Gegensatz dazu steht Schmidts Protagonist, der sich in einem offenen Raum bewegt. Eine Verbindung mit der realen Welt kann nicht geleugnet werden, etliche Anspielungen im Roman verweisen auf reale Personen und Ereignisse (Cooper, Schmidt, Zweiter Weltkrieg, etc.). Die Frage nach der Verwirklichung dieser dystopischen Gegenwelt drängt sich auf.

Wohl als Resultat seiner Einsamkeit und als Hinweis darauf, dass ihm menschliche Gesellschaft fehlt, er aber auch seine eigenen menschlichen Eigenschaften verliert, ahmt der Ich-Erzähler Menschenstimmen nach (vgl. SP, 203f.).⁵⁰⁴ Doch schon kurz darauf stellt er fest, was das Schönste im Leben ist: „Nachtief und Mond, Waldsäume, ein stillglänzendes Gewässer fern in bescheidener Wieseneinsamkeit.“ (SP, 204). Seine Vorliebe für die Dunkelheit, die Natur und Einsamkeit fällt immer wieder auf. Der anbrechende Tag und die Sonne sind ihm entsprechend zuwider:

Der Morgen widerte mir entgegen; denn *eine Morgensonne* so vollschlank und schwiegermütterlich rüstig im nett gruppierten Käte-Kruse-Gewölk erschien, daß ich wütend einen Stein überm Bahndamm danach schmiß : weißgott, wie frisch gestärkt sah das Gelumpe aus !“ (SP, 204)

In der Nacht scheint der Held wohl besser mit der Situation umgehen zu können; dementsprechend bewertet er die Mondfinsternis, die er miterlebt, denn „[j]etzt war Alles still: und schöner“ (SP, 221), es „herrschte nur noch der Mond“ (SP, 221).

Die Personifizierung von Natur und Naturereignissen erscheint wiederum als Kompensation von fehlender menschlicher Nähe, nach der er sich letztlich doch sehnt.⁵⁰⁵ Auffallend ist so z.B. seine Wahrnehmung des Windes: „[...] manchmal beschlich mich eine schlacksige Windin und zerwarf mir die Haare, wie ne halbwüchsige fleglige Geliebte; sogar als ich einmal in die Büsche mußte, kam sie noch nach.“ (SP, 204). An anderer Stelle fällt ebenfalls eine emotionale Anthropomorphisierung des Windes auf: „[...] auf der kleinen hübschen Abendfläche erhoben sich einmal zärtliche Staubschleier, in denen Herr Windstoß Pirouetten schlug [...].“ (SP, 201). Die Natur ist in einer Weise liebevoll und zärtlich zu ihm, wie man es von einem anderen Menschen bzw. einer Frau

⁵⁰² Vgl. Horst Brunner, a. a. O., 256ff.

⁵⁰³ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 9.

⁵⁰⁴ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 176.

⁵⁰⁵ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 59.

erwarten würde. So beschreibt er sie auch entsprechend: „Junge Blätter legten sich willig und wellig und breit um mein glattes Gesicht : wollt ihr euch schon beim Herren einschmeicheln ? (Alles meine Gesellen !)" (SP, 215).

Ob als Mittel gegen die Einsamkeit oder aus Gewohnheit, der Protagonist „greift gerne zur Flasche“. Er trinkt, z.B. wenn er nicht einschlafen kann und sich in der Nacht noch einmal nach draußen begibt (vgl. SP, 203) oder, wie er selbst sagt, nur „um die Bildkraft der Seele zu steigern; dem geschundenen Geist die irdenen Bremsklötze wegzunehmen; die Peripherie des Einheitskreises zu weiten : reziproke Radien; also doch ! [...]" (SP, 214). So sucht er nach Alkohol und freut sich über „eine Buddel Münsterländer, 32 Prozent“ (SP, 205), die er auf einer Streiftour entdeckt. Auch auf seiner Reise nach Hamburg begleitet ihn der Alkohol. Nach einem Schluck Whiskey resümiert er: „Nur Narren oder etiolierte Ästheten sind Abstinenzler : die können nie erlebt haben, wie Schnaps bei völliger körperlicher Erschöpfung Wunder wirkt.“ (SP, 222). Schmidts Protagonist wächst in seinem neuen Lebensraum über sich selbst hinaus und baut selbst ein Haus: „Ehe ich richtig mit dem Hobel hantieren lernte, war das Haus fertig : das ist immer so (aber dem Schuppen kams dann zu gut !).“ (SP, 220). Auch hier greift der Protagonist zur Feier wieder zur Flasche: „Und der Malaga, Scholtz hermanos, rann wie aromatisches Feuer in meinem Zimmermannsschlund [...]" (SP, 218). Dabei kennt er kein Maß, sondern „soff, bis die Grauhaarigen um [ihn] torkelten“ (SP, 220). Boy Hinrichs merkt hier an, dass die immense Arbeit des Bauens eine Distanzierung bedeute von der vergangenen Welt der Menschheit, deren mögliche Überreste dem Ich als Bedrohung erscheinen.⁵⁰⁶

Auch als sich der Protagonist in Hamburg befindet und unweigerlich mit zivilisatorischen und menschlichen Überresten konfrontiert wird, fällt sein gesteigerter Alkoholkonsum auf. Seine hinzukommende Gewaltbereitschaft legt den Verdacht nahe, dass der Protagonist seine Einsamkeit und sein Schicksal mit (auto)aggressivem Verhalten zu kompensieren versucht (vgl. SP, 226).

Der Ich-Erzähler meidet auf seiner Durchreise außerdem ganz bewusst menschliche Behausungen und Bauten, wie z.B. Schuppen- und Garagenreihen (wohingegen er die Bibliothek [als Sinnbild kultureller und intellektueller Werte] in Hamburg ohne weitere Vorbehalte betritt!). Sein Desinteresse begründet er:

[...] was sollte ich in den Menschenhöhlen ? Wieder die ewigen Skelette betrachten ? Wieder denken : das mag ein Dicker gewesen sein, der zufrieden am Abendwürstchen kaute; dies ein Leptosomer mit Baskenmütze und Menjoubärtchen; dort ein Trottel mit kahlem Eierkopf; hier eine christlich orientierte Jungfrau mit oder ohne Brille. Ein kleiner Straffer, mit Postbotengang und philosophischer Stummelpfeife (der aber doch heimlich ins Toto setzte). (SP, 212)

⁵⁰⁶ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 206.

Die Aussagen des Protagonisten erinnern dabei an die expressionistische Lyrik und die Ästhetik des Hässlichen, in der Beschreibungen von Individuen oftmals in Form einzelner markanter und negativ bewerteter Äußerlichkeiten stattfinden.⁵⁰⁷ Interessant ist vor allem ein Aspekt, der in der Funktion des Hässlichen angelegt ist: Die Funktion besteht oft gerade darin, das Wirkliche stellvertretend zu repräsentieren und damit zu diffamieren. Das Hässliche wird um der Wirklichkeit willen gebraucht. Im Expressionismus fungiert damit das Hässliche u.a. als Mittel im Kampf gegen die Wirklichkeit. Wirklichkeit ist die wirtschaftliche, religiöse, soziale Realität, die Vermassung, Mechanisierung und der Materialismus. Die Wirklichkeit wird aber durch das Hässliche übersteigert und damit vernichtet; sie wird deformiert und abgebaut, sie erfährt also eine grundlegende Kritik. Dies geschieht wiederum durch die Vereinfachung und Schematisierung der Realität. Letztlich erscheint dies als möglicher Verweis auf den dystopischen Charakter dieser „postapokalyptischen Robinsonade“.

Zu diesen Aspekten der Bewältigung der Einsamkeit gesellen sich noch weitere Merkmale, die vor allem auch als Eigenschaften postapokalyptischer Texte verstanden werden müssen.

So spielt z.B. in *Schwarze Spiegel* der Ich-Erzähler mit dem Gedanken an Suizid. Zwar wird dieser Gedanke nicht weitergesponnen und erscheint wohl auch nicht als ernsthafte Alternative (dazu genießt er das Leben in der Einsamkeit viel zu sehr), doch in einem Moment der Schwäche überkommt auch den sonst so selbstbewussten Protagonisten die Angst:

Ich erwachte : so stierte der Mond durchs Seitenfenster in mein taubes Gesicht. Unermüdlich kamen sie : Tag und Nacht. Einmal würde ich keuchend irgendwo liegen (hoffentlich gings schnell; und ein Schuß als Freikarte für die Fahrt ins Blaue mußte immer im Colt bleiben). – Ich lehnte mich an die Wand, die Kniee angehockt, und sah denkend mit Eulenaugen in den langsamen Lichtwechsel. (SP, 213)

Der Protagonist versucht in regelmäßigen Intervallen erst über ein Telefon, dann über ein Radio und zuletzt mit einem Detektorapparat herauszufinden, ob es noch andere Überlebende gibt, doch scheitern diese Versuche (vgl. SP, 206, 221, 229). Obwohl er sich dessen bewusst ist, dass sein Vorgehen an Verrücktheit grenzt – denn es bleibt dabei: „saubere Erde – Nichts“ (SP, 229) – gibt er die Hoffnung doch nie auf, er unternimmt immer wieder neue Versuche, andere Menschen zu finden.

⁵⁰⁷ Vgl. Gottfried Benns Gedicht „Nachtcafé“ (1912). In diesem expressionistischen Gedicht ist nie von Männern und Frauen die Rede, sie werden nur genannt, indem metonymische Eigenschaften genannt werden. Die Metonymien werden gleichsam verabsolutiert. Vgl. Maren Jäger, „Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945“, Niemeyer, Tübingen 2009, 148f.

Als der Protagonist auf ein Postamt stößt, schreibt er nicht nur eine Postkarte [„[...] Falls wirklich außer mir noch ein Mensch am Leben war. Und zufällig hierher kam. Und die Karten sah... [...]; und schon schrieb ich [...]. (SP, 207)], sondern liest auch wie Rosendorfers *Anton L.* die Post der verschwundenen Menschen. Er öffnet dazu einen Briefkasten. Doch schon nach drei Briefen stellt er fest: „Na, es wurde mir zuviel, und zwar bald. So stand ich denn auf und verließ lautlos pfeifend die Situation.“ (SP, 208). Auffallend ist, dass in den Briefen die Themen „Tiere“, „Liebe“ und „Geld“ angesprochen werden, die auch für den Ich-Erzähler zentral sind: Tiere stellen sowohl eine Bedrohung als auch Nahrungsquelle dar, nach Liebe sehnt sich der Protagonist und den Materialismus der Gesellschaft verabscheut er zutiefst.

Darüber hinaus werden die Helden postapokalyptischer Texte oftmals von Zahnschmerzen geplagt, was ein beliebtes Motiv darstellt, so auch im Roman *Schwarze Spiegel*: „[...] eine Maus hätte ich gerne gehabt (das heißt: gesehen!). Oder einen Zahnarzt.“ (SP, 230).

4.5.5 Religion

“The religious element is a recurring theme in the genre [in der Robinsonade; Anm. d. Verf.]⁵⁰⁸“, so J. H. Scholte. Doch erfährt auch dieses Gattungskriterium eine Modifikation: Schmidts Protagonist spricht zwar noch von Gott, doch stellt der *Leviathan* das für ihn dominante Prinzip in der Welt dar. “Leviathan” ist sowohl eine Anspielung auf die alttestamentarische Drachengestalt, auf Thomas Hobbes’ Staatstheorie (1651) als auch auf Schmidts Erstveröffentlichung von 1949.⁵⁰⁹

Die Bedeutung der Religion ist eng verknüpft mit dem psychischen Überleben der Robinson-Figur. So wird gerade auch das psychische Wesen *Robinsons* von der Situation des Mangels tangiert. Die spezifischen Deprivationen äußern sich im Verlust jeglicher Gesellschaft, in der plötzlichen Isolation vom vertrauten und schutzgewährenden Umfeld seiner Zivilisation, in seinem existentiellen Geworfensein in eine Situation absoluter physischer Bedrohung. Dieser Sicherheitsverlust wiederum spiegelt sich in psychischen Auflösungserscheinungen wider. Um diesem psychischen Mangelzustand zu beheben, muss sich *Robinson* zweier Kontrollinstanzen seiner Psyche bedienen: einerseits der (oberflächlich-konventionellen) Religiosität, andererseits seiner

⁵⁰⁸ J. H. Scholte, a. a. O., 138.

⁵⁰⁹ Vgl. Lutz Hagedstedt, André Kischel, „Herr der Welt. Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts SCHWARZE SPIEGEL“, belleville, München 2009, 45.

Vernunft. *Robinson* rechnet in einer so genannten Soll-und-Haben-Liste Vorteile und Nachteile seiner Situation gegeneinander auf.⁵¹⁰ Dabei kommt er letztlich zu einem positiven Resultat, doch brechen immer wieder die Gemütszustände von Einsamkeit und Trostlosigkeit durch, die ihn psychisch belasten. Dabei zeigt sich vor allem die Unfähigkeit der rationalen Methode, die seelische Notlage *Robinsons* zu bewältigen. Die Möglichkeit, die Religion als „Trostpflaster“ zu instrumentalisieren, nutzt *Crusoe* in dieser Vernunftphase so gut wie gar nicht. Dennoch ermöglicht die Religion zum Teil, die Situation zu begründen: Gott hat *Robinson* als Einzigen gerettet, hat ihm das Schiffswrack mit all seinen Schätzen gelassen und ihm eine fruchtbare Insel geschenkt. Erst durch eine schwere Krankheit schafft es *Crusoe*, sich aus dem rationalen Denken zu lösen und sich Gott und dem transzendentalen Bereich hinzuwenden. Dadurch wird seine Inselfituation letztlich auch in psychischer Hinsicht erträglich.⁵¹¹

Meine Lebensverhältnisse waren zwar jetzt kaum weniger elend, aber sie bedrückten mich nicht mehr so schwer. Mein ganzes Denken war infolge des regelmäßigen Lesens in der Heiligen Schrift und meines eifrigen Betens höheren Dingen zugewandt, und ich fand hierin einen so großen Trost wie noch nie zuvor; auch Gesundheit und Kräfte kehrten zurück, und so machte ich mich fleißig an die Arbeit, um mir alles Notwendige zu beschaffen, und wollte mein Leben jetzt so regelmäßig wie möglich gestalten.⁵¹²

Diese religiöse Komponente spielt in einem völlig entgegengesetzten Kontext auch in *Schwarze Spiegel* eine große Rolle. Allerdings hinterfragt der Protagonist sein Schicksal nicht, was womöglich auf das zeitverzögerte Einsetzen der Handlung nach der Katastrophe zurückzuführen ist. Dennoch dient auch der Leviathan als Begründung für die Situation, in der das Ich nun leben muss. So heißt es im Roman zum Ende der Menschheit: [...] Knochenhaufen, Rippenkörbe stören mich nicht mehr: sollte der Himmel nicht bloß eine Fiktion des Teufels sein, uns arme Verdammte noch mehr zu quälen ? [...].“ (SP, 224).

Der sogenannte Leviathan-Komplex durchzieht nicht nur *Schwarze Spiegel*, sondern das ganze Werk Arno Schmidts.⁵¹³ Um Schmidts Werk verstehen zu können, muss eine grundlegende Erklärung seines metaphysischen Pessimismus bzw. seines Weltverständnisses erfolgen. Zentral ist hier Schmidts erste Veröffentlichung *Leviathan oder Die Beste der Welten* (1949). Bereits im Titel der Erzählung, die vom katastrophalen Ende des Zweiten Weltkriegs handelt, rekurriert Schmidt auf das mythisch-biblische Motiv aus dem Buch

⁵¹⁰ Vgl. Daniel Defoe, a. a. O., 75.

⁵¹¹ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 44ff.

⁵¹² Daniel Defoe, a. a. O., 109.

⁵¹³ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O. 59. Vgl. auch Schmidts Funkessay *Belphegor, oder Wie ich Euch hasse*.

Hiob⁵¹⁴ und verknüpft dieses mit Leibniz' Theorem *der Besten der möglichen Welten*⁵¹⁵. Arno Schmidt identifiziert den Leviathan wie das Mittelalter mit dem Satan, der bei ihm jedoch nicht mit dem Kreuz Christi gefangen werden kann:

Um das Wesen des besagten Dämons zu beurteilen, müssen wir uns außer uns und in uns umsehen. Wir selbst sind ja ein Teil von ihm : was muß also Er erst für ein Satan sein ? ! Und die Welt gar schön und wohleingerichtet finden, kann wohl nur der Herr von Leibniz („von“ und siehe hierzu Klopstocks Anmerkungen in der Gelehrtenrepublik), der nicht genug bewundern mag, daß die Erdachse so weise schief steht, oder Matthias Claudius, der den ganzen Tag vor christlicher Freude sich wälzen und schreien wollte, und andere geistiger Schwyzer. Diese Welt ist etwas, das besser nicht wäre; wer anders sagt, der lügt ! Denken Sie an die Weltmechanismen : Fressen und Geilheit. Wuchern und Ersticken.⁵¹⁶

Arno Schmidt kehrt den Beweis des guten Gottes trotz der Übel in der Welt um in einen Beweis des bösen Gottes, der Urheber einer schlechten Schöpfung ist. Diese Kritik an Leibniz' Theorem basiert vornehmlich auf Schmidts Schopenhauer-Rezeption. Für Schopenhauer ist die Welt so eingerichtet, dass sie mit „genauer Noth“ bestehen kann: „[W]äre sie aber noch ein wenig schlechter, so könnte sie schon nicht mehr bestehen. Folglich ist eine schlechtere, da sie nicht bestehen könnte, gar nicht möglich, sie selbst also unter

⁵¹⁴ Vgl. Götz Müller, a. a. O., 274: In der biblischen Erzählung entstehen Hiobs Leiden durch eine Wette zwischen Gott und Satan. Satan wettet, dass er den glücklichen, wohlhabenden und frommen Hiob zum Abfall von Gott bewegen kann. Gott erlaubt Satan schließlich, Hiob zu prüfen. Als der vom Teufel mit allen Leiden geschlagene Hiob letztlich mit Gott hadert, wird ihm durch eine Stimme aus dem Wetter die göttliche Macht durch die Schilderung des Leviathans, eines riesigen Meeresungeheuers, aufgezeigt. Weil Hiob in seinem Leid dennoch Gott nicht verflucht, erlöst ihn Gott und segnet sein weiteres Leben.

Das Mittelalter identifizierte den Leviathan mit der Macht des Teufels. Auf ikonographischen Darstellungen wird der Fisch von Christus mit dem Kreuz als Angelhaken gefangen, ein Zeichen für den christlichen Sieg über den Teufel.

Auf dem Titelblatt von Thomas Hobbes staatstheoretischer Schrift „Leviathan or the Matter, Forme and Power of A Commonwealth Ecclesiasticall and Civil“ (*Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*) von 1651 wird der Leviathan als Figur eines Herrschers dargestellt, dessen Macht und Größe alles andere in der Welt überragt. Hobbes kam es auf das Bild unüberwindlicher Macht an, denn es ist der totalitäre Staat in der Person des Herrschers, der alle Staatsbürger in sich vereinigt und beherrscht. Zugleich ist der Leviathan-Staat der ‚sterbliche Gott‘, denn er kann zerstört und vernichtet werden. (vgl. zum Symbol des Leviathan: Carl Schmitt, „Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols (1938)“, Günter Maschke (Hg.), Köln 1982, 15f., 29ff., 12: „So erklärt es sich, daß der Leviathan als Schlange oder Drache zu einem Schreckbild gefährlicher Kraft und schließlich zum bösen Feind schlechthin wird. Er kann sowohl die Macht des Teufels in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, wie auch den Satan selbst bedeuten.“

⁵¹⁵ Vgl. SP, 206: „meilleur des mondes possibles“: Dieser Ausspruch bezieht sich auf Leibniz und die in seiner Theodizee vertretene Auffassung, die bestehende Welt sei die beste aller möglichen Welten – ein umstrittener Gottesbeweis der Frühaufklärung (vgl. Lutz Hagedstedt, André Kischel, a. a. O., 64). Vgl. Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Gesamtausgabe 1. Bd., dtv, München 1998, 423: „[...] so würde sicherlich auch er zuletzt einsehen, welcher Art dieser *meilleur des mondes possibles* ist. Woher denn anders hat DANTE den Stoff zu seiner Hölle genommen, als aus dieser unserer wirklichen Welt?“

⁵¹⁶ Arno Schmidt, „Leviathan oder Die Beste der Welten“, a. a. O., 48.

den möglichen die schlechteste.“⁵¹⁷ Arno Schmidt verwendet diese Anti-Theodizee in Verbindung mit dem Leviathan-Symbol in *Schwarze Spiegel*:

Also : „Die Grimassenmacher, Quacksalber, Gaukler, Taschenspieler, Kuppler, Beutelschneider und Klopffechter teilten sich in die Welt; – die Schöpse reckten ihre dummen Köpfe hin und ließen sich scheren; – die Narren schnitten Kapriolen und Burzelbäume dazu. Und die Klugen, wenn sie konnten, gingen hin und wurden Einsiedler: die Weltgeschichte in nuce, in usum Delphini.“

„*Schuld daran?*“ – „Ist freilich der Primo Motore des Ganzen, der Schöpfer, den ich den Leviathan genannt, und langweilig bewiesen habe.“ (SP, 247)

In anderen Worten lässt sich die Unfähigkeit des Menschen, seine eingeschränkte Interaktionsfähigkeit, die sich in der Unfähigkeit spiegelt, „weiser“ zu werden, d.h. aus den gesammelten Erfahrungen Rückschlüsse zu ziehen (vgl. Kap. 4.6.6 *Bedeutung der Misanthropie*), auf göttlichen Ursprung zurückführen. Fraglich ist allerdings, wie das Ich diese angeborene mentale Einschränkung überwinden konnte.⁵¹⁸ Doch nutzen diese Erkenntnisse dem Protagonisten nichts, da ihm keine Möglichkeit verbleibt, sich gegen sein Schicksal aufzulehnen: „[A]m Ende werde ich allein mit dem Leviathan sein (oder gar er selbst).“ (SP, 203). Dieses Zitat ist weniger als Apotheose zu werten, sondern vielmehr als Einsicht des Ich-Erzählers, dass sich auch in ihm das Werk des Demiurgen⁵¹⁹ vollzieht.⁵²⁰

Interessant ist eine weitere Stelle im Roman, an der es heißt: „[...] kurz vor Mainz, in Gaubickelheim, war ich einmal sechs Wölfen begegnet!“ (SP, 203). Diese Begegnung mit den Wölfen fällt dem Protagonisten im Zusammenhang mit Überlegungen zum „Leviathan“ ein, der auch auf die staatsphilosophische Abhandlung von Thomas Hobbes verweist. Zwei markante Zitate stammen aus dieser Abhandlung, die den Menschen im Naturzustand beschreiben und ein skeptisches Menschenbild offenbaren: „bellum omnium contra omnes“ (lat. Krieg aller gegen alle) und „homo homini lupus“ (lat. Der Mensch (ist) dem Menschen ein Wolf).⁵²¹ Bei Hobbes steht der Leviathan als Synonym für den geeinten und souveränen Staat, der seine Bürger der Staatsgewalt unterwirft. Exemplarisch wird Hobbes' Theorie in den Protagonisten abgebildet, die sich zunächst feindlich

⁵¹⁷ Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Gesamtausgabe 2. Bd., dtv, München 1998, 678.

⁵¹⁸ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 67.

⁵¹⁹ Vgl. Hartmut Kraft, „Der Demiurg ist ein Zwitter“ – Aspekte der Initiation im Roman. *Die andere Seite* von Alfred Kubin“, in: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8 Untergangphantasien, Johannes Cremerius u.a. (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 1989, 65: „Demiurg bedeutet auch Weltbaumeister – ursprünglich ist es die Bezeichnung für Handwerker und Künstler [...]“

⁵²⁰ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 67.

⁵²¹ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 60.

gegenüberstehen und sich per Waffenstillstand erst vertraglich aneinander binden müssen, um miteinander leben zu können.⁵²²

So gibt der Protagonist auch vor, dass ihm „eine phantastische Erzählung“ eingefallen sei, von „kleine[n] geflügelte[n] Giftschlangen, die, zumal im Dunkeln, umherschwirren; schreckliche Folgen [...]“ (SP, 212). Diese Erzählung ist auf Herodot, den Schmidt bewunderte, zurückzuführen. Die Herodot-Stellen werden von Schmidt als Beispiel für das im Roman beschworene Leviathan-Prinzip der Welt eingesetzt.⁵²³

An anderer Stelle schafft Schmidt einen Neologismus, das so genannte „Kreatorium“ (SP, 201). Diese Zusammenziehung von Kreatur und Krematorium steht einerseits für den Demiurgen Leviathan, den bösen Schöpfergott, andererseits für dessen Welt, die ein einziges Krematorium darstellt. Die Vorstellung vom *creator mundi*, dem die Weltschöpfung misslingt, entstammt gnostischem Gedankengut.⁵²⁴ Die Vorstellung von *Schwarze Spiegel* als Hadeswelt durchzieht den Roman wie ein roter Faden: „Immer bleibt das gnostische Weltbild bestehen [im Werk Schmidts; Anm. d. Verf.], bildet den Hintergrund der agierenden Personen.“⁵²⁵ Die These eines gewissermaßen konstruktionsbedingten Versagens der Menschheit bestätigt sich im Hinblick auf das der Gnosis entstammende Weltbild des Erzählers.⁵²⁶

Die Farben Gelb und Schwarz stehen nicht nur in *Schwarze Spiegel* für Hölle und Tod.⁵²⁷ Die „höllisch hellgelb und schwarz geringelten Pfähle[...]“ (SP, 201) des

⁵²² Vgl. Lutz Hagedstedt, André Kischel, a. a. O., 45f.

⁵²³ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O. 101. Vgl. Herodot, „Historien“, Erster Band, Josef Feix (Hg.), Artemis Verlag, München und Zürich 1988, Buch III, 457ff.

⁵²⁴ Zur Bedeutung der Gnosis bei Arno Schmidt: Dietmar Noering, a. a. O., 3-18, hier 4f.: „Das greifbarste Bild, das Arno Schmidt dem Ideenkreis der Gnosis entnommen hat, ist das des bösen Weltschöpfers in Gestalt der Schlange, die sich um das All ringelt und sich in den Schwanz beißt. Bei ihm erscheint der *creator mundi* unter dem alttestamentlichen Namen Leviathan, dem Drachen des Chaos.“ Vgl. Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“, a. a. O., 82f.: „Zentral an der Gnosis ist zweierlei: *der Dualismus* und *das Erlösungsdenken*. [...] Für die gnostische Tradition ist der Mensch ein Wesen, das einmal göttlich gewesen war, am Göttlichen partizipiert hat, jetzt aber ein gefallenes, ab-gefallenes, ist und zu einer Rückkehr zum Göttlichen gewisse Erkenntnisse gewinnen und bestimmte Konsequenzen ziehen muß. Dabei ist der Körper des Menschen Teil des bösen Prinzips, der Geist Teil des Göttlichen. [...] Die dualistische Welt de[r] Gnosis, das Denken in einander bekämpfenden Reichen, spiegelt sich im Menschen nochmals wider: Das dunkle Prinzip ist der Körper, das helle der Geist. Dieser göttliche Geist [...] ist in dieser Welt gefangen, eben im menschlichen Körper. Damit ist der Mensch zwar überwiegend in der Hand des Bösen, aber nicht vollständig. Es gibt Hoffnung auf Rettung und Erlösung, denn der Geist im Menschen ist zwar schwach, gleichsam schlafend, aber doch potentiell befähigt, den Menschen aus der Welt der Dunkelheit, d.h. der empirischen Unordnung und der sinnlichen Begierden, in die des Lichts und der geistgeschaffenen Ordnung zu geleiten.“

⁵²⁵ Dietmar Noering, a. a. O., 9.

⁵²⁶ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 66.

⁵²⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, I-IV, hier: I, in: ders., „Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe“, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Deutscher

Ortseingangsschildes bezeichnen wohl auch so etwas wie einen Eingang in ein Totenreich, eine Unterwelt. Den „Dreß“ der toten Spieler von Benefeld-Cordingen stellt sich der Erzähler u.a. in den Farben „gelb und schwarz“ (SP, 205) vor.⁵²⁸

Als der Protagonist das menschenleere Hamburg durchstreift, bewaffnet, „den Karabiner auf der Patronentasche, den Finger am Hahn“ (SP, 224), an den „lederbezogenen Totenhäupter[n]“ (SP, 224) vorbei, stellt er fest: „und siehe, hatte der gesagt (und sich den behaarten Bauch gestreichelt, siehe : es war Alles gut !“. (SP, 224). Dies ist offensichtlich eine Anspielung auf den christlichen Schöpfungsmythos: Als Gott den Menschen erschafft und ihm den Auftrag gibt, sich die Erde Untertan zu machen⁵²⁹, „[...] sah [Gott] an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut.“ Der Protagonist setzt die Schöpfungsgeschichte in Beziehung zur Vernichtung der Menschheit und meint an dieser Stelle den Leviathan, den bösen Gott, in tierähnlicher Gestalt, den er letztlich für alle Übel in der Welt verantwortlich macht.⁵³⁰ So auch, als er auf weitere Tote stößt: „Vor der Sperre, wo ein Leichenberg haufte, drehte ich um, und ging den Korso wieder zurück : dazu also hatte der Mensch die Vernunft erhalten“ (SP, 224). Dieses Szenario löst ungeheure Emotionen im Protagonisten aus. Seine Vorgabe, froh über das Ende der Menschheit zu sein, wird durch seinen darauf folgenden Ausruf konterkariert: „*Ich war so haß-voll*, daß ich die Flinte ansetzte, in den Himmel hielt : und klaffte sein Leviathansmaul über zehntausend Spiralnebel : ich spränge den Hund an!“ (SP, 224). In der Zerstörungswut des Erzählers wird das zerstörerische Prinzip des Leviathan deutlich [„*Und* wieder stürzte ich Türen, schlug Kellerfenster ein [...], die Axt erbrach Schränke [...]“ (SP, 224)].⁵³¹

Schmidts Verständnis des Leviathan erscheint vieldeutig, insofern er die Lesart zulässt, er beziehe sich entweder auf den entfesselten Staat bzw. auf die

Taschenbuch Verlag, München 1999, 55: „Gelbe‘: so nennt man die Prediger des Todes, oder ‚Schwarze‘“.

⁵²⁸ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 50.

⁵²⁹ Vgl. Deutsche Bibelgesellschaft, o.J., „Die Luther-Bibel 1984, Genesis/1. Mose, Die Schöpfung“, Vers 26, Das Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft, <<http://www.die-bibel.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/#iv>> (28.10.2009): „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alle Tiere des Feldes und über alles Gewürm, das auf Erden kriecht. 27 Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau. 28 Und Gott segnete sie und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan und herrschet über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alles Getier, das auf Erden kriecht.“

⁵³⁰ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 215f.

⁵³¹ Vgl. Heinrich Schwier, „Tote-Stätte“, in: „Zettelkasten 19. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts“, Rudi Schweikert (Hg.), Bangert & Metzler, Wiesenbach 2000, 211. Im Folgenden zitiert als: Heinrich Schwier, „Tote-Stätte“.

missbräuchliche Bevormundung des souveränen Einzelnen durch den Staat, auf die Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Staat oder auf seine Begegnung mit der mythischen Gestalt. So wird im Roman der Leviathan auch mit dem „Schöpfer“ der Welt identifiziert.⁵³² Heinrich Schwier stellt fest, dass sich in Schmidts Gottesbild Gott und Welt durchaus unterscheiden: Die Welt gehe in Gott nicht auf, erschöpfe sein Wesen nicht. Schmidts Leviathan sei auch nur ein Demiurg, noch dazu ein Sterblicher, wobei gute Geister, für die in Schmidts Weltbild durchaus Platz sei, auf eine Gottesvorstellung schließen ließen, bei der ein grausamer Leviathanismus nicht das letzte Wort behalten müsse.⁵³³

Dietmar Noering konstatiert dabei treffend vier Topoi, die auf gnostischen Aussagen in den erzählerischen Texten des Frühwerks basieren:

1. „Die Weigerung, selbst die Kinder zu zeugen. Der Wunsch, das Menschengeschlecht mit dieser Weigerung zu liquidieren. [„Hätten sie wenigstens durch legalisierte Abtreibung und Präservative die Erdbevölkerung auf hundert Millionen stationär gehalten [...]“ (SP, 210)].
2. Die Schmähungen des Weltenschöpfers. [„*Ich war so haß-voll*, daß ich die Flinte ansetzte, in den Himmel hielt : und klappte sein Leviathansmaul über zehntausend Spiralnebel : ich spränge den Hund an !“ (SP, 224)].
3. Die Abscheu vor der Natur als Ausdruck des leviathanischen Prinzips des Fressens und Tötens. [Dieser Topos ist im Roman *Schwarze Spiegel* differenziert zu betrachten; die Abscheu des Protagonisten ist nicht allumfassend, sondern betrifft bestimmte Naturelemente:

[...] *eine Morgensonne* so vollschlank und schwiegermütterlich rüstig im nett gruppierten Käte-Kruse-Gewölk erschien, daß ich wütend einen Stein übern Bahndamm danach schmiß : weißgott, wie frisch gestärkt sah das Gelumpe aus ! [...].“ (SP, 204)].

4. Der Ekel vor dem Menschen, dem Ebenbild des Schöpfers, dem eigenen Ich als Unterworfener oder Repräsentant der bösen Macht.⁵³⁴

[„[...] es ist doch gut, daß mit all dem aufgeräumt wurde ! (Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein : das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört !) Solche Betrachtungen stimmten mich wieder fröhlich.“ (SP, 224)].

Die Welt ist für Arno Schmidt vom „Pandiabolismus“ geprägt, dem ‚Wahnsinn der Biologie‘.⁵³⁵ Ein von Schmidt geschätzter Pan-Diabolist ist Johann Karl Wezel⁵³⁶,

⁵³² Vgl. Lutz Hagestedt, André Kischel, a. a. O., 45.

⁵³³ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 111.

⁵³⁴ Dietmar Noering, a. a. O., 9.

⁵³⁵ In seinem Funkessay *Belphegor, oder Wie ich euch hasse* schreibt Arno Schmidt (ders., „Belphegor oder Wie ich Euch hasse“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe II, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1990, 198ff. Im Folgenden zitiert als: Arno Schmidt, „Belphegor“.): „B.: *Dreimal* ist in jenem Jahrhundert Kants und Lessings, Goethes und Herders, dem Pan=Diabolismus gültiger Ausdruck verliehen

dessen philosophischen Roman *Belphegor* Schmidt als Darstellung des „ehrwürdigsten Gott=, Welt= und Menschenhasses“⁵³⁷ beschreibt. Horst Thomé beschreibt den Ausgangspunkt Wezels als das Scheitern der Aufklärung an der Natur des Menschen. Dies zeitige eben jenen Pessimismus, den Schmidt mit außerordentlicher Zustimmung referiere. Dazu zähle auch die Erfolglosigkeit der Vernunft.⁵³⁸

4.5.6 Fortschritt als Notwendigkeit

Ein weiteres strukturierendes Merkmal der Robinsonade, das sich von Anfang bis Ende als rote Linie beobachten lässt, stellt die stete Veränderung dar. Alles in der Robinsonade ist einem dynamischen Prinzip unterworfen: Die Insel als Lebensraum wird gepflügt und beackert, *Robinson* verändert sich im Zuge seiner Selbsterforschung, seine Einschätzung der Insel wandelt sich, *Freitag* trägt Kleider und wird missioniert, etc. Die Robinsonade lebt von der Dynamik: Immer wenn ein Endzustand erreicht ist, bricht die Handlung entweder ab oder wird durch neue Aspekte verlagert.⁵³⁹

Dies wird auch im Roman *Schwarze Spiegel* bestätigt: Der Ich-Erzähler ist in Bewegung, als er sich auf der Suche nach Nahrung befindet und schließlich in der Lüneburger Heide verweilt. Schließlich wird er zwar sesshaft, doch das dynamische Prinzip wird durch seinen Hausbau, seine Reise nach Hamburg und die Vorbereitungen für den Winter weiter verfolgt. Als diese Prozesse soweit abgeschlossen sind, verlagert sich die Handlung durch das Erscheinen *Lisas*. Der Protagonist und *Lisa* üben sich im Zusammenleben, allerdings nur kurze Zeit, denn *Lisa* beschließt bald, weiterzuziehen und sich auf die Suche nach anderen Überlebenden zu machen. Mit *Lisas* Abreise bricht schließlich die Handlung ab. Auf Figurenebene ist allerdings ein weniger dynamisches Potential zu beobachten: Die Ansichten des Protagonisten verändern sich auch nicht durch die Einwände von *Lisa*.

worden.“ Erster Kronzeuge ist Swifts „Gulliver“, der im ersten Buch von termitenhaften Menschen gequält wird, im zweiten Buch das „Grauen vorm Organischen, den Wahnsinn der Biologie“ erlebt, im dritten die Herrschaft des Menschen über den Menschen und im vierten den „finale[n] Ekel vor aller Menschengestalt“. Ein weiteres Mal stößt man in Voltaires „Candide ou l’optimisme“ auf den Pandiabolismus, dessen Helden auf ihren Irrfahrten durch die europäische Geschichte förmlich Stück für Stück amputiert werden. Bei dem dritten Buch handelt es sich um Wezels *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*.

⁵³⁶ Johann Karl Wezels Werk *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (1776) gilt als Gegenstück zu Voltaires *Candide* und Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*.

⁵³⁷ Arno Schmidt, „Belphegor“, a. a. O., 200.

⁵³⁸ Vgl. Horst Thomé, a. a. O., 61.

⁵³⁹ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 104ff.

4.5.7 Überleben als Strafe oder Erlösung?

Der Aufenthalt auf der Insel ist durch bestimmte Eigenschaften gekennzeichnet, die die Situation *Robinsons* nachhaltig charakterisieren. So wird *Robinson* unter Zwang von der Zivilisation getrennt. Die Zivilisation wiederum hat ihm ein gewisses Maß an Sicherheit geboten, das ihm nun fehlt. Folge dieses Mangels ist eine emotionale Abwehrreaktion, der er im Laufe seines Aufenthaltes Herr werden muss. *Robinsons* höchstes Ziel ist die Rückkehr in die Zivilisation oder anders gesagt: das Verlassen der Insel.

Im Laufe der Zeit verliert dieses Gefühl allerdings an Intensität. *Robinson* findet sich mit der Situation ab und lernt sie zu akzeptieren. Dadurch verliert die Insel auch ihren anfänglich bedrohlichen Exilcharakter und wird mehr und mehr zum Aktions- und positiv konnotierten Überlebensraum.⁵⁴⁰

Im Zuge seiner religiösen Bekehrung erfährt die Insel und sein dortiges Leben eine weitere Bejahung:

Von diesem Augenblick an reife in mir die Erkenntnis, daß ich mich in meiner Einsamkeit und Verlassenheit weit glücklicher fühlen durfte als in irgendeiner anderen Lebenslage, und in diesem Bewußtsein dankte ich Gott, daß er mich hierhergebracht hatte.⁵⁴¹

Die Insel als Ort der Gottesnähe gewinnt den Status eines Zufluchtsortes, der positiv mit der Zivilisation verglichen wird. Trotzdem wird die Insel nicht zum Asyl, sondern öffnet *Robinson* vielmehr die Augen für sein bisher falsch geführtes Leben in der Zivilisation, das von Gottlosigkeit und Gewinnsucht gezeichnet war.⁵⁴²

Schmidts Protagonist wurde auch unter Zwang von der Zivilisation getrennt, doch gibt es bei ihm – im Gegensatz zu *Robinson* – kein Zurück mehr. Eine Rückkehr in die Zivilisation ist nicht realisierbar, denn diese ist unwiderruflich ausgelöscht. Aus diesem Grund muss der Ich-Erzähler den Mangel an Sicherheit, die diese ihm geboten hatte, anders kompensieren. Höchstes Ziel des Ich-Erzählers ist nicht die Rückkehr, sondern das Zurechtkommen in der neuen Welt. Dabei unterscheiden sich die (Überlebens-)Strategien, die der Ich-Erzähler entwickelt, sehr von denen *Robinsons*. Er findet nicht zum Glauben, sondern gibt die Schuld für den Untergang der Menschheit dem „[...] Primo Motore des Ganzen, de[m] Schöpfer, den [...] [er] den Leviathan genannt, und langweilig bewiesen ha[t].“ (SP, 247).

So stellt Heinrich Schwier auch fest, dass Schmidt mit seinem Roman Schopenhauers Vorstellung von der Welt als Hölle beschwört. Die Beschreibung Hamburgs bezeichnet z.B. ein zentrales Glied in der Motivkette der Höllen- und

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., 94ff.

⁵⁴¹ Daniel Defoe, a. a. O., 126.

⁵⁴² Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 97ff.

Totenstädte in Schmidts Werk. Auch die „Höllensstadt“ „Weilaghiri“ aus der Erzählung „Enthymesis“ gehört dazu (vgl. SP, 212f.).⁵⁴³

Die Welt, in der das Ich nun lebt, bildet sowohl einen positiv als auch negativ konnotierten Aktionsraum, was sich vor allem in der Bewertung der Einsamkeit widerspiegelt. Der Terminus „Solipsismus“ bezeichnet dabei den Bereich des menschlichen Leidens an der Isolation, Vereinsamung und Vereinzelung. Auf die konflikträchtige Konfrontation mit der Wirklichkeit, die häufig als bedrückend und bedrohlich empfunden wird (vgl. Aufenthalt in Hamburg), reagiert das Individuum mit dem Rückzug auf das private „solus ipse“ und der Errichtung einer der empirischen Realität kontrastierten Gegen-Welt (Hüttenbau).⁵⁴⁴

Dabei steht der Solipsismus in einem Zusammenhang mit dem aus der gnostischen Lehre deduzierten Primat des Geistes. Der gnostisch Denkende besinnt sich auf sich selbst und auf seine geistige Potenz, welche er nur in sich selbst finden kann. Durch den Intellekt wird letztlich Identitätsfindung geleistet, Selbst-Bewusstsein gewonnen. Im Falle Arno Schmidts und seines Protagonisten erscheint eine Verbindung zwischen Solipsismus und gnostischem Gedankengut evident. Das Ich rekurriert auf seine Subjektivität einerseits, andererseits lässt sich ein Bezug zur Außenwelt herstellen und ein Überleben trotz der negativen empirischen Realität ermöglichen.⁵⁴⁵ Das Überleben des Protagonisten scheint daher genauso ambivalent bewertet werden zu müssen wie seine misanthropische Haltung anderen Menschen gegenüber (vgl. Kap. 4.6.6 *Bedeutung der Misanthropie*). Seine körperlich-organische/materielle Existenz bildet dabei die Basis für seine intellektuelle, die sich u.a. in der Büchersuche in Hamburg widerspiegelt.⁵⁴⁶

4.6 Strukturierende Funktion der Postapokalypse

Die Untersuchung der als gedankliches Grundgerüst errichteten Utopie- und Robinsonadentradition wurde hinreichend behandelt. Postapokalyptische Texte weisen darüber hinaus bestimmte Merkmale auf, die, anknüpfend an die bisher genannten Strukturen, als konstituierende Spezifika den Textrahmen bilden. So

⁵⁴³ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 106. Vgl. Heinrich Schwier, „Tote-Stätte“, a. a. O., 205f: Mit der fantastischen Erzählung, die dem Ich-Erzähler angesichts der leeren Menschenhöhlen und der Skelette einfällt, beginnt ein erneuter Ausflug in die Ästhetik des Schreckens. Der Name „Achamoth“ führt in den Komplex der frühchristlichen Gnosis ein, der in Schmidts frühen Texten eine wesentliche Rolle spielt. Achamoth ist das aus dem göttlichen Schöpfungsplan herausgefallene Urwesen, das unter seinem zweiten Namen Enthymesis das Prinzip der Begierde verkörpert, die Materie in die Welt bringt und den Weltдемиурgen gebiert.

⁵⁴⁴ Vgl. Michael Madel, a. a. O., 2.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., 111f.

⁵⁴⁶ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 207.

handeln z.B. alle drei in der vorliegenden Dissertation thematisierten Texte vom „Leben nach der Katastrophe“.

Als weiteres Merkmal soll das Motiv des „Letzten Menschen“ untersucht werden, dessen Überlebensstrategien und die Neuformierung des Subjekts in einem ansonsten subjektleren Raum. Wesentliche Voraussetzung für diese Konstellation ist ein Hauptmotiv, das quer durch viele literarische Traditionslinien und Gattungen zu finden ist: Der letzte Überlebende einer (wie auch immer) gearteten Katastrophe, infolge derer die Menschheit von der Erde verschwunden ist. Die Untersuchung der ausgewählten Texte möchte dabei die Phänomene der „Postapokalypse“ und des „Letzten Menschen“ verschränken und als Leitmotive sowie strukturierende Kategorien betrachten. Postapokalyptische Erzählungen setzen ihren Fokus auf das „Danach“ einer Katastrophe und öffnen einen Fantasieraum, welcher zugleich nicht an Aktualität und Relevanz für gesellschaftliche Paradigmen verliert.

Aus den bisherigen Überlegungen zur Gattungsbeschreibung geht ein Definitionsproblem anti-utopischer und dystopischer Literatur hervor. Anknüpfend an Hans Ulrich Seeber, der als Lösungsansatz für dieses Problem die Kategorie der „modernen Utopie“ ins Spiel bringt (vgl. Kap. 2 *Utopie, Anti-Utopie, Dystopie und Robinsonade. Strukturmerkmale*), soll auf Hans Krahs verwiesen werden, der in seiner Untersuchung „Endzeit“ als Genre begreift, das sich durch eine spezifische Narration auszeichnet. Er spricht von „genrespezifische[n] Modelle[n] narrativer Programme“⁵⁴⁷.

Krahs Ergebnissen muss m.E. besondere Beachtung geschenkt werden, berücksichtigen sie doch die Differenzierung von Gattung und Genre und weisen zudem auf die spezifische Narration hin, die das Genre der Endzeit zu bilden vermag.⁵⁴⁸

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

⁵⁴⁷ Hans Krahs, a. a. O., 375.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd.: Die Katastrophe bzw. die „Zeit danach“ wird also zum Motiv in einem spezifisch narrativen Sinn und fungiert nicht nur als Thema. Deren Verhandlung ist vielmehr in ein diskursives Geflecht verschiedener Strategien des Umgangs eingeflochten, die in dieser Arbeit herausgearbeitet werden sollen.

4.6.1 Darstellung des letzten Überlebenden

Gegen Morgen kam Gewölk auf (und Regenschauer).
Frischer gelber Rauch wehte mich an : mein Ofen !
So verließ ich den Wald und schob mich ans Haus :
der letzte Mensch. (SP, 260)

Ein wichtiges Merkmal der vorliegenden Texte ist darin zu sehen, dass der Roman von nur einem Protagonisten getragen wird bzw. nur ein Überlebender vorhanden ist, aus dessen Perspektive der Rezipient die Geschehnisse erfährt. In der perspektivischen Verkürzung der Katastrophe auf das Erleben eines einzelnen Überlebenden wird die postapokalyptische Dimension des Themas abgeschwächt.⁵⁴⁹ Dem gegenüber steht das Identifikationsbedürfnis des Rezipienten mit dem Protagonisten, weshalb die „zwingende Personalisierung und Emotionalisierung des Geschehens“ dem modernen Diskurs angemessener erscheint als „die panoramische, auf Vollständigkeit abzielende Beschreibung der Zerstörung der Welt“⁵⁵⁰.

Der Protagonist im Roman *Schwarze Spiegel* ist ein namenloser Schriftsteller, „Anfang Vierzig“ (SP, 211), der nach eigener Vermutung als einziger den Atomkrieg überlebt hat. Es stellt sich die Frage nach dem Grund des Überlebens des Protagonisten. Nachdem das Ich erst im zweiten Teil des Romans auf *Lisa* trifft, kann zu Beginn nicht davon ausgegangen werden, dass weitere Menschen die Katastrophe überlebt haben. Es scheint sich wohl um ein ‚zufälliges‘ Überleben und nicht um ein geplantes Entkommen aus dem Inferno zu handeln. Dabei spielt der Status des Protagonisten als Privatperson eine entscheidende Rolle: Denn das Ich war nicht über die Katastrophe informiert und konnte diese deshalb nicht „miterleben“. Dies erschwert auch das Bestreben der Figur, sich einen Überblick über die Situation zu verschaffen. Meist sind die Protagonisten bei der Katastrophe abwesend,⁵⁵¹ da die Handlung in den *Schwarzen Spiegeln* Jahre nach der Katastrophe einsetzt, ist nicht bekannt, wo sich der Protagonist zum Zeitpunkt der Katastrophe befand und wie er sie überleben konnte.

Der Rezipient erfährt also nur von den Auswirkungen der Katastrophe „danach“. Man erfährt über die Katastrophe nur von diesem Zeitpunkt aus in „Rückblenden“, in selbst bereits diegetisch medialen Kontexten, als Erinnerung. Genaues Detailwissen und als gültig gesetzte Wahrheiten über die Katastrophe

⁵⁴⁹ Dies wurde beispielsweise Robert Merles Roman *Malevil oder Die Bombe ist gefallen* vorgeworfen. Vgl. Peter Kuon, „Apokalypse und Abenteuer. Zur Trivialisierung apokalyptischer Rede in Robert Merles Roman ‚Malevil oder Die Bombe ist gefallen‘, in: „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986, 110f.

⁵⁵⁰ Ebd., 111.

⁵⁵¹ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 91ff.

werden systematisch nicht gegeben.⁵⁵² Ob die Anwesenheit des Protagonisten an einem speziellen „anderen“ Ort, der womöglich mit der Abwesenheit von der Zivilisation in Verbindung stand, als Grund für das Überleben zu nennen ist, bleibt fraglich. Diegetisch ist jedoch so ein Ort immer kausal mit dem Überleben verknüpft: Weil sich eine Figur zufällig an so einem Ort befunden hat, hat sie überlebt, wobei das Überleben nicht notwendig genau an diese Bedingung geknüpft ist. Auch Andere überleben, wobei die „Stigmatisierung“ der Helden durch diese spezifische Raumbindung im Laufe der Geschichte auch weitere Unterschiede zwischen ihnen und den übrigen Überlebenden evoziert.⁵⁵³ Doch auch *Lisas* Aufenthaltsorte lassen keinen Schluss darauf zu, ob diese sie tatsächlich vor der Katastrophe bewahrt haben. Einziger gemeinsamer Nenner ist der Aufenthalt im Raum R2 (vgl. Kap. 4.3.3 *Raumsemantik/Mobilität*), aus dem beide Protagonisten in den Raum R1 überwechseln. Dies könnte einen Grund für das Überleben und das Aufeinandertreffen von dem Ich-Erzähler und *Lisa* implizieren.

Für Kraß macht es wenig Sinn, nach dem Grund des Überlebens der Protagonisten zu fragen, wenn feststeht, dass es „irgendwie für einige weitergegangen ist“⁵⁵⁴. Das Überleben sei als gegeben hinzunehmen, und auch die Frage nach den Verantwortlichen erübrige sich. Für ihn zeigt sich hier ein Unterschied zur lokalen Katastrophe, da diese generell aus der Sicht von Verantwortlichen gezeigt würde.⁵⁵⁵

Dennoch ist ein rein zufälliges Überleben zweifelhaft; auch sind die von den Figuren tradierten Wertvorstellungen und Ideologien genauer zu betrachten. Kraß postuliert, dass die Helden durch spezifische, semantische Merkmale in Relation zur übrigen Bevölkerung als „von außen kommend“⁵⁵⁶ gesetzt werden können und damit anders erscheinen. Dabei geht es nicht um Schicksal und Vorsehung, sondern um den strukturellen Zusammenhang zwischen der Identität der Protagonisten und den in den Texten verhandelten Inhalten. Die Protagonisten zeichnen sich durch eine Abgrenzung von der Ordnung aus, die auf verschiedene Arten realisiert werden kann. Im postapokalyptischen Raum können sich so verdrängte Anteile einer Identität zeigen.

Das Danach erscheint als Darstellung der direkten Bewältigung der Katastrophe und ist damit kongruent mit der Darstellung des Überlebenden einer Robinsonade. Es geht um das Überleben des Einzelnen, nicht um eine

⁵⁵² Vgl. ebd., 89f.

⁵⁵³ Vgl. ebd., 91ff.

⁵⁵⁴ Ebd., 91.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., 92.

⁵⁵⁶ Ebd., 127.

Darstellung einer Welt-Neuorganisation. Der Protagonist im Roman *Schwarze Spiegel* ist somit prinzipiell in die Welt integriert und unterscheidet sich von der Restmenschheit nur durch einen privilegierten Status, der ihn die Katastrophe überleben lässt. Dies beinhaltet auch eine ideologische Begründung seines Überlebens. Das biologische Überleben allein genügt also nicht. Das Überleben des Ich-Erzählers ist mit seinen Werten verknüpft. Dabei findet er sich in dieser neuen Welt zurecht, weil er Gemeinschaftssinn entwickelt (im Zusammenleben mit *Lisa*) und die Normalität trotz fehlender Umweltbedingungen aufrechterhält (vgl. sein zivilisierter Umgang mit *Lisa* trotz vieler Jahre der fehlenden menschlichen Interaktion).⁵⁵⁷ Ein Neuanfang im Sinne eines mythischen, quasi natürlichen und gottgewollten Adam-und-Eva-Modells wird jedoch negiert. So konstatiert auch Boy Hinrichs, dass das Überleben des Ich eine Ausnahme darstellt; dessen Existenz sei allein dadurch gerechtfertigt und notwendig, dass diese Realität mitgeteilt werden müsse.⁵⁵⁸

4.6.2 Identität im menschenleeren Raum

Schwarze Spiegel lagen viel umher [...]. (SP, 213)

Der Topos des „Letzten Menschen“ ist im Hinblick auf Identitäten und existentielle Motive besonderes ergiebig. Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Identität im subjektleeren Raum der Postapokalypse konstituieren und entwickeln kann und wovon sich die Figuren zu diesem Zweck abgrenzen. Es sollen Konzepte zur Schaffung eines Gegenübers, Identität durch Spiegelung oder Erinnerung thematisiert werden. Die ursprünglichen, vor dem Ereignis fassbaren Subjektkonturen werden dabei auf verschiedene Arten irritiert. Ebenso wie in der Utopie wohnt postapokalyptischen Erzählstrukturen die Möglichkeit inne, den Status eines Protagonisten 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 soll in der folgenden Analyse aufgezeigt werden. Identitäten des scheinbar subjektleeren, postapokalyptischen Raums konstituieren sich durch Abgrenzung und Spiegelfunktionen. Wichtige Aspekte der Analyse sind:

- Die Verhandlung von Werten

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., 95f.

⁵⁵⁸ Boy Hinrichs, a. a. O., 201.

- Suche
- Identität
- Abgrenzung

Verhandlung von Werten

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 wurden. Hierzu muss auch die Verhandlung von Werten gezählt werden:

Die *Anderen* bezieht das Ich in *Schwarze Spiegel* sprachlich erst gar nicht ein, wenn es feststellt: „[...] was heißt ‚man‘ ? : Ich ! Das Wort ‚man‘ kann ich eigentlich aus der Sprache streichen ! [...]“ (SP, 222). Als er auf George R. Stewarts „Man, an Autobiography“ stößt, eine Geschichte der Menschheit, die der Protagonist so nicht befürwortet, kommt ihm, als er ein Antwortschreiben an den Autor verfasst, folgender Gedanke: „Dann stach mich der Teufel und ich schrieb (ich kann *Alles* schreiben und rufen : ich bin ja allein ! !) [...] Ist Ihnen zu irgend einem Zeitpunkt Ihres Lebens dieses ein Zweifel gewesen : ob irgend ein heiliges Buch, als Klopapier verwendet, Ihnen das Gesäß sengen könnte ? -.“ (SP, 238).

Der Protagonist behauptet das „Ideal freier Individualität“⁵⁵⁹ eines Subjekts, das in einer wilden Natur bestehen kann, diese zugleich ästhetisch genießt und seine intellektuelle Fantasie in diesem Rahmen auslebt.⁵⁶⁰ 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.⁵⁶¹

Der Protagonist macht sich so auch nichts aus der Regelung, dass nur Studierende Zutritt zur Bibliothek haben – denn die nicht existente Menschheit ist gleichzusetzen mit dem Wegfall jeglicher Restriktionen: „*In der Universitätsbibliothek* (Nur Studierende haben Zutritt : bitte : stud. imp. et mes. !). Schon war ich im Lesesaal und begann mit possessiven Gebärden die Präsenzbibliothek zu handhaben [...]“ (SP, 225). Identitätsbestimmende Formalitäten verlieren mit dem Verschwinden der Kontrollinstanzen ihre

⁵⁵⁹ Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 212.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd.

⁵⁶¹ Vgl. Hans-Dieter Bahr, a. a. O., 63-79, hier: 67.

Gültigkeit. Schmidts Ich kommentiert das folgendermaßen, als es in ein leeres Haus einbricht: „*Manche* hatten tatsächlich noch Ausweise auf den beinernen Brüsten : für wen wohl ? Und von verschollenen Autoritäten ausgefertigt, selbst wenn sie echt waren.“ (SP, 203).

Suche

Durch die isolierte Situation wird der Blick auf Identitäts- und Menschlichkeitsentwürfe gelegt. In diesen geht es u. a. darum, wie die Figuren auf die Situation des Mangels reagieren, z.B. durch die Suche nach Heimat und Nähe oder durch Kommunikation (v.a. Schreibprozesse mangels menschlicher Adressaten). Das literarische Ich muss Möglichkeiten der Abgrenzung und der Spiegelung in einem menschenleeren Raum finden.

Schmidts Protagonist schreibt zwar, allerdings explizit nicht für Leser, wie er *Lisa* erklärt (vgl. SP, 258). Zu Beginn des Romans heißt es, als er ein Postamt betritt:

Vielfaltiger Mappe entnahm ich wichtig eine Postkarte [...]: eigentlich könnte ich eine schreiben [...] (Falls wirklich außer mir noch ein Mensch am Leben war. Und zufällig hierher kam. Und die Karte sah....); und schon schrieb ich *An Herrn Klopstock* [...] „Anbei den Messias zurück“. (SP, 207)

Die Ernsthaftigkeit seines Vorhabens wird also sogleich durch den Adressaten, den er wählt, konterkariert. Zwar liest er dann noch einige Postkarten bzw. Briefe aus dem sich dort befindlichen Briefkasten, doch stellt er fest: „Na, es wurde mir zuviel, und zwar bald. So stand ich denn auf und verließ lautlos pfeifend die Situation.“ (SP, 208). Es handelt sich um eine ambivalente Suche: Einerseits erscheint der Protagonist glücklich, andererseits traurig über das Fehlen anderer Menschen. Dennoch oder gerade deswegen gibt das Ich nicht gänzlich auf.

Die Konzentration der Handlung auf einen Überlebenden unterstreicht auch den universalen Charakter der Katastrophe. Der letzte Mensch vergewissert sich seiner Situation, z.B. durch Anschalten des Radios oder durch Besuche öffentlicher Orte.⁵⁶² Das Ich kann durch seine eigene Reise über Genua, Antwerpen und die Schweiz sowie durch die Erfahrungen *Lisas* schlussfolgern, dass Mitteleuropa menschenleer ist (vgl. SP, 244).

Identität

⁵⁶² Vgl. SP, 206: Das Ich betritt eine Telefonzelle und nimmt den Hörer ab; ebd., 221: Das Ich äußert den Gedanken, ein Radio in Betrieb setzen können zu wollen; ebd., 229: Der Protagonist versucht mittels eines Detektorapparates auf Lebenszeichen anderer Menschen zu stoßen – vergeblich.

Die Grenzerfahrung menschlicher Identität erzwingt in erster Linie aber 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. Die Frage, was Menschsein ohne Menschen heißt, und ob Existenz ohne Beobachtung durch Lebewesen überhaupt als solche bezeichnet werden kann, beschäftigt fast alle Protagonisten. Es geht dabei um die Frage nach dem Sinn des Seins in einer Welt ohne vis-à-vis, das diesen Sinn des Seins wahrnehmen oder reflektieren könnte. So bleibt das Ich am Ende alleine zurück und versucht ohne ein menschliches Gegenüber, das ihm als Spiegel dienen kann, eine Einheit mit der Natur zu bilden, was letztlich seine eigene Persönlichkeit beschneidet: Das Ich verschwindet, es verliert seine Identität.⁵⁶³

Identitätsbildende Fragen sind ein gesellschaftlich relevantes Thema. Marc Augé vertritt die These, dass die individuelle Sinnproduktion so wichtig wie noch nie geworden sei⁵⁶⁴ und das 21. Jahrhundert eines der Anthropologie sein werde.⁵⁶⁵

Zwei Parameter sind für die Konstruktion von Identität notwendig: Zum Einen geht die Subjekttheorie von einem rational-autonomen Ich aus, das sich seiner selbst bewusst ist, zum Anderen ist für die identifikatorische Selbstverwirklichung ein „Anderes“ essentiell.⁵⁶⁶ In Abgrenzung zu diesem entwickelt das Individuum seine „unverwechselbare Eigenheit“.⁵⁶⁷

Die Identitätsfragen der Protagonisten können auch im postmodernen Sinne als Ausläufer des klassischen Individuums gelesen werden, dem diese Konstitution letztendlich nicht mehr gelingt. Wenn die Welt draußen erstarrt ist, gibt es nur mehr einen Punkt, an dem die Protagonisten suchen können: an sich selbst.

Die Romanhandlung kann im weitesten Sinne auch als Fantasie oder als psychologisches Konstrukt gedeutet werden. Die Suche nach einer neu zu konstituierenden Identität hat die Konfrontation mit Erinnerungen und mit der Vergangenheit zur Folge (vgl. Erinnerungsbericht an seine Kindheit).

⁵⁶³ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 172f.

⁵⁶⁴ Vgl. Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff“, Fischer, Frankfurt a. M. 1994 (Erstauflage Paris: Éditions du Seuil 1992), 47f.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., 51.

⁵⁶⁶ Vgl. Marion Gymnich, „Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“, in: Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003, 29: „Identität [...] wird maßgeblich durch den ‚Spiegel‘ der Identität beeinflusst, den die soziale Umwelt dem Individuum fortwährend vorhält.“

⁵⁶⁷ Vgl. Heiner Keupp u. a. (Hg.), „Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne“, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2008, 67f.

Auffallend ist, dass die meisten Protagonisten namenlos sind, so auch Arno Schmidts Held. Die Namenlosigkeit unterstreicht das Identitätsproblem und verweist auf die universale Gültigkeit der Katastrophe. Als der Ich-Erzähler jedoch in Hamburg notwendige Besorgungen erledigt, führt er in einer Eisenhandlung ein Selbstgespräch, das dem Leser einen Hinweis auf seinen Vornamen gibt: „Ich drückte prahlerisch einen Hundertmarkschein auf die Theke : immer nobel, Robert ! (,Blende ihn mit Deinem Schein‘ !).“⁵⁶⁸

Oft taucht darüber hinaus das (groß geschriebene) ‚Niemand‘⁵⁶⁹ im Text auf, das sich mit dem namenlosen Protagonisten in Verbindung bringen lässt. Diese Verbindung wird durch die Gestalt des homerischen Odysseus angedeutet, der als ‚Utys‘ (gr. Niemand) aus dem Telefonhörer der Post tönt (vgl. SP, 206). Auch der spätere Titel der Trilogie *Nobodaddy's Kinder* verweist auf den namenlosen Protagonisten in den *Schwarzen Spiegeln*.⁵⁷⁰

Arno Schmidts Protagonist ist von einem Begehren getrieben: Er möchte gerade eine Stimme hören, die er nicht im Reden als eigene erkennt, denn ohne das befremdlich Andere lässt sich kein „Ich“ vernehmen.⁵⁷¹ Die Unmöglichkeit einer klaren Spiegelung wird demnach schon im Titel angedeutet.

Da die Abgrenzung von anderen Menschen in einer menschenleeren Welt nicht möglich ist, können auch der Prozess der Selbstspiegelung oder die Konfrontation mit dem Anderen, z.B. der Natur, dem Verlust von Identität entgegenwirken oder Identität verändern. Die Selbstgespräche, die viele Figuren, auch Schmidts Protagonist, führen, sind in diesem Kontext als Projektionen der eigenen Gedanken zu werten. Das Ich in *Schwarze Spiegel* ahmt z.B. Menschenstimmen nach oder stellt sich bei seinem Aufenthalt in einer Kunsthalle ein Mädchen vor, das hinter einem Tisch mit Prospekten steht (vgl. SP, 226).

⁵⁶⁸ Vgl. SP, 225: Das Funkzitat „Blende ihn mit Deinem Schein“ ist eine Anspielung auf eine Oper von Offenbach (vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 55; vgl. auch Dieter Kuhn, „Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman ‚Aus dem Leben eines Fauns‘, edition text + kritik, München 1986, 7).

⁵⁶⁹ Vgl. SP, 211: „ich brauchte Niemanden ! –“; ebd., 221: „In 20 Jahren findet Niemand mehr Straßen auf der Welt“; ebd., 231: „in der Tarnkleidung sah mich Niemand vor den Kiefernkulissen“; ebd., 233: „so klein ist Niemand, daß er sich nicht zu Hause grande nennen ließe !“; ebd., 243: „Und Sie? Wen haben Sie getroffen? [...]: ‚Niemanden.‘ konnte ich Auskunft sagen.“; ebd., 244: „Haben Sie in der Zeit jemals ein Flugzeug gesehen?‘ Personne.“; ebd., 253: „Das hat noch Niemand auf mich gemacht [...]“; ebd., 257: „(Interessiert ja doch Niemanden).“

⁵⁷⁰ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O. 50f. Eindeutig sind in diesem Kontext Arno Schmidts Ausführungen in seinem Aufsatz „Ach, wie gut, dass Niemand weiss...!“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 4, Essays und Aufsätze II, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995, 340: „Es hat natürlich erheblichen praktischen Sinn, wenn der Held (sei's im Buch, sei's im Leben) plötzlich den Kragen hochschlägt, die Nase dafür listig tiefer ins Gesicht zieht, und, nach seinem Namen befragt, nach leichtem Zögern angibt, er heiße=ä – : ‚NIEMAND‘ [...].“

⁵⁷¹ Vgl. Hans-Dieter Bahr, a. a. O., 63-79, hier: 69.

Untergangsvisionen bleiben in dieser Hinsicht ambivalent: Einerseits können sie der erste Schritt zur Neuorganisation des Ich sein⁵⁷², andererseits bleiben Welt- und Selbstbild unauflösbar miteinander verschränkt: Ein Problem kann auf das Individuum verlagert und auf dieser Ebene inszeniert werden, wobei eine Thematisierung der Weltstrukturen indirekt darüber mitverhandelt wird; der Einzelne rettet sich selbst, dadurch erhält aber auch die Welt einen Sinn. Das Endzeitgenre bedient sich als Bewältigungsstrategie einer Individualisierung der Zukunft.⁵⁷³

Die Isolation, in der sich die Protagonisten befinden, ist nicht selbst gewählt oder aus eigenem Entschluss gefasst, obgleich sie z.T. nicht ungelegen erscheint. Die isolierte Situation ist jedoch von erzähltechnischer Relevanz, bedingt sie doch die Möglichkeit zur Selbstreflexion. Denn die postapokalyptische Situation kann auch als Spannungselement eingesetzt werden, so dass auf eine Ausgestaltung der Katastrophe verzichtet wird.

Dass der globalen Katastrophe ein revolutionäres Moment innewohnt, ist auf den Zustand der Welt zurückzuführen: Dieser ist existentiell gefährdet und wird in Frage gestellt: Die globale Katastrophe überragt andere Ereignisse durch ihre Außergewöhnlichkeit, durch ihren oft universalen Charakter und durch ihr Veränderungspotential.⁵⁷⁴ Diese Veränderungen sind tiefgreifend und auf den Menschen übertragbar: Was in diesem Raum als Mensch gilt bzw. noch als solcher gelten darf, wird im Überlebenskampf des Einzelnen verhandelt. 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“ entgegenwirkt. In diesem Sinne sind die seltenen Begegnungen der letzten Menschen von Feindschaft und Gegnerschaft geprägt. Die Zuschreibung des Attributs „Mensch“ fällt in der Regel auf den Protagonisten.

Ein Mangel an anderen Menschen wird von Hans Kraus als charakteristisch für Werke angesehen, die in den achtziger Jahren entstanden sind. Dies kann sich

⁵⁷² Vgl. Detlev Dormeyer, „Apocalypse now? Sinn und Gefahr von Weltuntergangsvisionen (Doris Lessing u.a.)“, in: „Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos“, Linus Hauser, Dietrich Wachler (Hg.), [=Metamythologica. Literatur der Zeit, Bd. 2], Telos-Verlag, Altenberge 1989, 116-132, hier: 123.

⁵⁷³ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 212.

⁵⁷⁴ Vgl. Dieter Wessels, „Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neueren Science Fiction“, [=Studienreihe Humanitas], Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a. M. 1974, 133.

auch in einem Mangel an Frauen ausdrücken.⁵⁷⁵ Eine „diegetische Suche“⁵⁷⁶ steht diesem Zustand des Mangels gegenüber. Diese lässt sich als Teil der narrativen Struktur der postapokalyptischen Szenarien bestimmen, ebenso wie das Überleben des „ausgezeichneten Einzelnen“⁵⁷⁷.

Für Krah ist im Rahmen der Endzeit der „Weltüberbau von der Ereignisstruktur nicht betroffen“⁵⁷⁸, sondern in sich stabil. Der Weltüberbau bleibt erhalten, was bedeutet, dass sich Veränderungen, Verwandlungen und Metamorphosen nicht auf die Ordnungsmodelle der Welt beziehen (abgesehen von der Handlung, die in dieser stattfindet), sondern auf die Figurenebene verlagert werden. Der Einzelne befindet sich auf der Suche, während sich die Welt in ihrer Ordnung wenig verändert. Davon weicht das Ereignis, d.h. das Verschwinden der Menschen, ab, was strukturell eine neue Weltordnung einleitet, an die sich der Protagonist erst anpassen muss.

Durch die Beschränkung auf einen einzigen Menschen gerät auch das Thema der Fortpflanzung und des potentiellen Aussterbens der Rasse „Mensch“ in den Fokus. Dass die Protagonisten anlässlich ihres Status als letzte Vertreter der Spezies über die möglichen Konsequenzen reflektieren und dies ihr bisheriges Verständnis von Identität irritiert, soll nachfolgend noch gezeigt werden.

Das Ich im Roman *Schwarze Spiegel* steht der Fortpflanzung sehr skeptisch gegenüber (vgl. Kap. 4.5.5 *Religion*), auch im Zusammenhang mit *Lisas* Erscheinen verschwendet er keinen Gedanken an die Erhaltung seiner Spezies, sondern vor allem daran, dass ihm endlich eine Spiegelungsmöglichkeit geboten wird.

Die Globalität und der universale Charakter der Katastrophe wurden als wichtige Merkmale für den Protagonisten angedeutet. Damit fallen Elemente der Kollektivität und der Gesellschaft weg.⁵⁷⁹ Daher kann das Individuum nicht als Teil einer Gruppe dargestellt werden, sondern es stehen Entwicklungen und Konstanten innerhalb der Figuren im Vordergrund. Die psychologischen Aspekte der Figuren sowie ihre Kompensations- bzw. Überlebensstrategien dominieren.

Im Hinblick auf die Globalität des Ereignisses sind Handlungsort und Ort der Katastrophe nicht zu verwechseln. Das Dargestellte sollte daher nicht ein

⁵⁷⁵ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 302f.

⁵⁷⁶ Ebd., 303.

⁵⁷⁷ Ebd., 210.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., 123f.

Ausschnitt sein, sondern die Welt an sich repräsentieren, die Katastrophe sozusagen „Globalitätsanspruch“⁵⁸⁰ erheben.

Die Tatsache, dass Telefonleitungen nicht funktionieren oder das Internet ausfällt, genügt noch nicht als Hinweis auf eine globale Katastrophe. Viele Protagonisten versichern sich dessen, indem sie – teilweise sehr beschwerliche – Reisen in die umliegende Umgebung oder entfernte Orte anstreben. Die Globalität der Katastrophe bedeutet nicht zwangsläufig, dass es sich um ein totales Phänomen handelt. Der Weltuntergang kann kein vollständiger gewesen sein: Schließlich ist ein Überlebender vonnöten, um die Geschichte zu erzählen.⁵⁸¹ Paradox ist allerdings, dass der Rezipient die Informationen des Romans auf die gesamte Welt beziehen soll.

Die Parallelen zur Gattung der Robinsonade wurden bereits angedeutet. Während es bei dieser an Ressourcen wie Kleidung, Nahrung oder Wohnmöglichkeiten mangelt, fällt im untersuchten Textkorpus in erster Linie die Sicherheit der menschlichen Gesellschaft weg. Das Herbeiführen dieser Situation, d.h. der Isolation des Helden, ist funktional für die Handlung. Dies bedeutet methodisch-erkenntnistheoretisch die experimentelle Reduktion von Wirklichkeit.⁵⁸² Die Vielfalt menschlicher Seins- und Sichtweisen reduziert sich für den Helden auf den Überlebenstrieb – Leben ist als Extremfall definiert.⁵⁸³ Diese Beschränkung ermöglicht es laut Reckwitz, in einer „durch klare Zwecke definierten Situation gewisse Aussagen über die menschlichen Fähigkeiten zum Leben qua Überleben zu treffen“⁵⁸⁴, welche im Vergleich zu jenen der komplexen Realität den „Vorzug der sachbezogenen Klarheit und der ‚empirischen‘ Verifizierbarkeit aufweisen“⁵⁸⁵.

Abgrenzung

Das *Andere* fungiert in postapokalyptischen Räumen als Abgrenzungsmechanismus. Durch die Ent-Zivilisierung der Gesellschaft im

⁵⁸⁰ Ebd., 107.

⁵⁸¹ Vgl. Clemens Ruthner, „Die andere Seite der letzten Welt. Von Alfred Kubins Perle ins Tomi Christoph Ransmayrs. Eine intertextuelle Reise in zwei Traumstädte“, in: „Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen D cadence und Faschismus“, Thomas Le Blanc, Bettina Twrsnick (Hg.), [=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 15, Tagungsband 1995, Förderkreis Phantastik (Hg.)], Wetzlar 1995, 158-179, hier: 176.

⁵⁸² Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 30.

⁵⁸³ Vgl. ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., 30f.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., 31.

postapokalyptischen Raum wird das *Andere* zum *Fremden*.⁵⁸⁶ Tiere, Frauen oder die dem Ich entgegengesetzten Identitätsentwürfe stellen Abgrenzungsmöglichkeiten für das Subjekt dar. Dieses muss einen Bezug zum Anderen herstellen, anderenfalls droht ihm der Verlust der Identität, die Nicht-Identität: „Seeing human being as relational being means seeing human being as something that happens *between* rather than *in* or *to* individuals.“⁵⁸⁷ Bereits der Akt des Überlebens denkt die Beziehung zum Anderen mit.

Die Protagonisten, die gegen die Gefahr der Ich-Auflösung anschreiben, sind von der Angst vor dem Anderen gezeichnet und überwinden diese nicht: Der feindliche bzw. bedrohliche Raum bleibt bestehen. Auch die Beziehungen in diesen Räumen sind von Feindlichkeit gekennzeichnet. Ein grundlegendes Misstrauen gegenüber anderen Menschen und die gleichzeitige Vorahnung neuen Unglücks kennzeichnen die Romanfiguren. Die Angst, auf einen anderen Menschen zu treffen, drückt sich beispielsweise dadurch aus, dass sich die Protagonisten bewaffnen. Hans Krahl geht sogar soweit zu sagen, dass Gewalt eine „postapokalyptische Krankheit [sei], von der jeder infiziert werden kann“⁵⁸⁸. An die Gewalt knüpft das Motiv des Kampfes an.⁵⁸⁹

Der Protagonist in *Schwarze Spiegel* ist ebenfalls bewaffnet. Gleich zu Beginn des Kurzromans wird der Leser auf den feindlichen Raum hingewiesen, in dem sich das Ich aufhält und dem es auch nach fünf Jahren immer noch nicht traut: „Aber es wurde auch gleich dunkel, und ich traute dem Kretorium immer noch nicht : ob Farnhinterhalt, ob Vogelspöttere: ich war bereit mit zehn Schuß im Vollautomatischen : also weiter trampeln.“ (SP, 201). Später wird die Bewaffnung als ‚Normalzustand‘ des Protagonisten noch einmal verdeutlicht: Der Protagonist erkundet die Gegend, in der er sich niedergelassen hat, nur mit entsprechender Ausrüstung: „[...] und ich schlenderte hallend, den Karabiner auf der Patronentasche, den Finger am Hahn, durch die Reihen der lederbezogenen Totenhäupter [...].“ (SP, 224). Die Bewaffnung dient dabei nicht nur der Verteidigung gegen eine von außen kommende Bedrohung, sondern eröffnet auch einen Fluchtweg, wie der Protagonist erläutert: „Einmal würde ich keuchend

⁵⁸⁶ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 124.

⁵⁸⁷ Mike Alford, „What if? Religious Themes in Science Fiction“, Darton, Longman and Todd, London 2000, 44; 46: vgl. auch die radikale These von Emmanuel Levinas, bei dem das Andere zentral für unsere Selbstbestimmung ist und Priorität über uns haben muss.

⁵⁸⁸ Hans Krahl, a. a. O., 287.

⁵⁸⁹ Vgl. Gerhard Marcel Martin, „Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen“, Kreuz Verlag, Stuttgart 1984, 21.

irgendwo liegen (hoffentlich gings schnell; und ein Schuß als Freikarte für die Fahrt ins Blaue mußte immer im Colt bleiben).“ (SP, 213).

Wolfgang Martynkewicz nennt dieses Verhalten, das stetige Auf-der-Hut-sein, auch die „Potentialität des Blicks als Form, in der der Andere anwesend ist“⁵⁹⁰. Das Zusammentreffen mit *Lisa* spiegelt wider, dass die Vorsicht des Protagonisten nicht unbegründet ist: „*Ich ging am Waldrand so für mich hin*, buchstäblich : ganz ohne Vorsatz. Wie Robinson mit 2 Flinten [...]. (SP, 238). In diesem Moment wird er beinahe angeschossen. Eine kurze Hetzjagd des Protagonisten und seines Angreifers folgt. Letztlich überwältigt der Protagonist den vermeintlichen Störenfried, der sich als Frau entpuppt. Das Geschlecht des Angreifers relativiert sodann auch die Bedrohung, die der Protagonist zuerst erwartet: Die ironisierenden Kosenamen, die der Protagonist der Frau gibt, machen dies deutlich: „Die Wildkatze“, „la donna e mobile“ und „la belle Dame sans merci“ (vgl. SP, 241). Das Ich versucht *Lisa* das Gefühl von Überlegenheit zu suggerieren und ihr damit Sicherheit zu vermitteln:

– Ich schlug vor (warum soll ich sie beschämen und umsonst knipsen lassen ? So hat sie später immer das Gefühl der Gleichwertigkeit, Freiwilligkeit); ich schlug vor : ‚Lassen Sie uns Waffenstillstand schließen. – Erst mal bis morgen Mittag. – ‚, Dann überwand ich mich und sagte noch : ‚Bitte.‘ (SP, 241)

Die Möglichkeit, sich endlich in einem anderen Menschen zu spiegeln, betont der Protagonist, wenn er verschiedene Personalpronomina dekliniert [„Du“. „Wir. Uns“ (vgl. SP, 249)] und hier bezeichnenderweise vom Singular in den Plural wechselt.

4.6.3 „... so hell und leer war die Welt“ – was ist mit *Lisa*?

Je weiter sich also die Geliebte entfernt : desto tiefer dringt sie in uns ein. Und ich drückte die Stirn auf die Kniee und flocht Finger durch Zehen. (SP, 213)

Der meist höhnisch und sarkastisch anmutende Ton in Schmidts Roman ist nicht zu leugnen, doch lässt sich gegen Ende der Erzählung eine Passage herausgreifen, die beinahe als Idylle verstanden werden kann: Der Bericht über seine Kindheit. Doch gerade dieser Bericht des Protagonisten ist nur entstanden, weil *Lisa*, der er zufällig begegnet ist und mit der er eine Weile zusammenlebt, sich dies von ihm zum Geburtstag wünscht: „[...] ‘Du sollst mir von Deiner Kindheit erzählen : wo und wie Du aufgewachsen bist – Eltern Undsoweiter.‘ [...]“ (SP, 253). Ohne einen zweiten Menschen hätte er seine Kindheitserinnerungen also nicht preisgegeben (vgl. SP, 254ff.).

⁵⁹⁰ Wolfgang Martynkewicz, „Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1991, 196.

Zugleich erscheint aber diese auf den ersten Blick „schöne“ Erinnerung als Abrechnung mit der alten Welt, wo der Gedanke an die Ursache der Katastrophe erwogen und die Isolation des Individuums moralisch gerechtfertigt wird [„[...] daß sie sich, um das Leben zu ertragen, von der Welt kleine Stücke – Stuben – abtrennten [...] Sie hatten Grenzen in sich und um sich gezogen; sie maßen und wogen : Aber das Maßlose ? das nicht zu Wiegende ?“ (SP, 255)].⁵⁹¹ Götz Müller schreibt hierzu, dass eine solche Bejahung des autonomen Lebens in der Isolation

ein prominentes Vorbild [habe]: Rousseau. Das beste Mittel, sich über die Vorurteile des ‚homme sociale‘ zu erheben und seine Urteile auf die wahren Verhältnisse der Dinge [...] zu gründen, besteht darin, sich in die Situation eines ‚homme isolé‘ zu versetzen und über alles so zu urteilen, wie dieser Mensch in Rücksicht auf seinen eigenen Nutzen [...] urteilen muß. Robinson, der paradigmatische ‚homme isolé‘, lehrt das Gleichgewicht zwischen den wahren Bedürfnissen und den Möglichkeiten ihrer Befriedigung erkennen. [...]

Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘ steigern das robinsonadische Glück der Isolation angesichts historischer Katastrophen, die zeigen, daß der moderne Staat entweder nicht willens oder fähig ist, das Individuum zu schützen und zu erhalten.⁵⁹²

Die durch *Lisa* initiierte Rückblende in die Kindheit des Ich-Erzählers erscheint durchaus als Hoffnungsschimmer – Mann und Frau könnten in der leeren Welt als Keim der neuen Menschheit fungieren. Dieses Ende wird in den *Schwarzen Spiegeln* jedoch negiert, *Lisa* verlässt den Protagonisten: „[...] das Adam-und-Eva-Spiel, der schöne Traum vom Von-vorne-Beginnen, ist unmöglich geworden. Es gibt keinen Neuanfang.“⁵⁹³ Dabei zeigen sich hier gleich zwei prägnante Aspekte der Identitätstheorie: Zum Einen stellt die Biographie des Individuums einen wichtigen Parameter im Aushandeln der Identität dar, zum Anderen erschöpft sich die diachrone Dimension von Identität nicht in der Bezugnahme auf die Vergangenheit, sondern schließt auch die Auseinandersetzung mit der Zukunft ein.⁵⁹⁴

Die Fähigkeit des Erinnerns wird als Voraussetzung für die Herausbildung individueller Identität gesehen. Erst die Erinnerung ermöglicht ein Bewusstsein von Kontinuität und Einheit des Ich.⁵⁹⁵ So erscheint in der Erinnerung des Ich-Erzählers ein weiteres „Du“ neben *Lisa*, nämlich seine Mutter (vgl. SP, 256).

⁵⁹¹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 214f.

⁵⁹² Götz Müller, a. a. O., 282.

⁵⁹³ Gerhard Stadelmaier, a. a. O., 359.

⁵⁹⁴ Vgl. Marion Gymnich, a. a. O., 34f.

⁵⁹⁵ Vgl. Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003, Einleitung iii.

Im Falle eines Gedächtnisverlustes ist nur eine defizitäre alltägliche Identitätsarbeit möglich.⁵⁹⁶ Mike Alsford stellt in diesem Zusammenhang folgende Frage: „[...] what can we afford to lose and still remain human?“⁵⁹⁷

Die ausgewählten Texte leben von der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Retrospektive. Im Laufe der Zeit verwischen die Erinnerungen jedoch oft: Sie werden brüchig oder können nicht mehr abgerufen werden. Die jeweiligen Schreibanlässe stehen damit in Verbindung.

Die Problematik zeigt sich auch am Verhalten von *Lisa*: Als sie den Protagonisten am Ende des Romans verlässt, begründet sie dies mit ihrer Zerrissenheit: „‘Ich bin verrückt!’ stellte sie stöhnend fest: ‚Aber kein Mensch kann für seine Natur. Entwurzelt durch 3 Kriege, ach –‘ Sie brach ab [...].“ (SP, 259f.).

Auch die Spannung zwischen den Geschlechtern spielt eine große Rolle, treffen die Protagonisten in den Romanen *Schwarze Spiegel* und *Die Wand* doch auf andersgeschlechtliche Menschen. Darin ist außerdem ein entscheidender Unterschied zu Defoes *Robinson Crusoe* zu sehen, der auf einen weiteren Mann, *Freitag*, stößt. Die sich durch das Aufeinandertreffen von Mann und Frau ergebende Geschlechterspannung wirft die Frage von Abgrenzung oder Vereinigung auf; es geht im weitesten Sinne um den platonischen Mythos vom Kugelmenschen, um die Rückführung zum Urzustand. Dieser scheint in postapokalyptischen Szenarien nicht möglich, obwohl ihn einige Liebesgeschichten thematisieren. So begegnen sich *Lisa* und der Protagonist, der Jahre der Einsamkeit durchlebt hat, zuallererst feindlich. Wie bei Hobbes steht die Annäherung der letzten beiden Menschen unter dem Vorzeichen „bellum omnium contra omnes“.⁵⁹⁸ Beide schließen jedoch Waffenstillstand und nähern sich einander an, um eine (sexuelle) Beziehung miteinander zu führen. Dennoch – weil er ihr zu stark sei und es ihr zu gut gehe (vgl. SP, 259) – verlässt sie ihn am Ende. Im Gegensatz zu *Lisa* will der Erzähler keine weiteren Menschen finden. Er grenzt sich bewusst ab. In der Forschung wird *Lisa* auch als *Fremdkörper* bezeichnet, weil der Protagonist zu diesem Zeitpunkt schon in die Natur eingegangen sei. Dies werde jedoch dadurch wieder relativiert, dass diese Fremdheit sich im Erkennen des Selbst im Anderen auflöse.⁵⁹⁹ Dass das Ich nicht vollends mit der Natur verschmilzt, zeigt sich am Ende des Romans: „So verließ ich den Wald und schob mich ans Haus : der letzte Mensch.“ (SP, 260).

⁵⁹⁶ Vgl. Marion Gymnich, a. a. O., 35; 31: „[...] individuelle Erinnerung und individuelle Identität durchdringen und bedingen sich gegenseitig.“

⁵⁹⁷ Mike Alsford, a. a. O., 36.

⁵⁹⁸ Vgl. Horst Thomé, a. a. O., 83.

⁵⁹⁹ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 171.

Er zieht sich nicht in die Natur zurück, sondern zu einem Objekt hin, das sein Menschsein widerspiegelt.

Bei Defoe, besonders aber auch bei Schnabel, der dem frühen Arno Schmidt besonders nahe lag, stiften neu hinzukommende Figuren eine neue gesellschaftliche Ordnung. So dürfen aber die Brüche in der Beziehung zwischen *Lisa* und dem Protagonisten, die von Anfang an existieren, nicht übersehen werden. Diese sind zurückzuführen auf den Geschlechterkampf zwischen einem sesshaft-intellektuellen Mann und einer triebhaft-schweifenden Frau. Die Defekte der Gesellschaft sind wiederum Thomé zufolge durch die Flucht in die Natur nicht zu heilen, weil sie durch die menschliche Natur selbst bedingt sind.⁶⁰⁰ Dass beide Charaktere nicht miteinander glücklich werden, begründet sich auch in ihren unterschiedlichen Zielen; *Lisa* befürchtet, dem Protagonisten und dessen Lebenskonzeption zu unterliegen, weshalb sie ihn schließlich wieder verlässt. Beide Figuren folgen letztlich ihren eigenen Anlagen, wenn sie den beschrittenen Lebensweg konsequent zu Ende gehen.⁶⁰¹ Schmidt zeigt, dass der intellektuelle Einzelne, eben weil er mit Nachdruck auf seine Individualität besteht, untauglich für gesellschaftliche Lebensformen ist. Weder das Ich noch *Lisa* können sich anderen Menschen unterordnen, da es ihrem selbstbewussten Freiheitswillen widersprechen würde.⁶⁰²

Für Arno Schmidt kam eine alternative Schlusszene, wie sie sein Lektor Kurt Marek forderte, nicht in Betracht. Er bringt dies in einem Brief an seinen Verleger Ledig-Rowohlt vom 20.07.1951 auf den Punkt:

Lassen Sie mich Ihnen zum Fall ‚Schwarze Spiegel‘ noch dieses sagen : sobald das Thema einer von Menschen entleerten Welt feststand, waren 2 (und nur zwei!) Stoffkreise zu erledigen, nämlich

[...]

2.) ein psychologisches Problem : 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? 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.

⁶⁰⁰ Vgl. Horst Thomé, a. a. O., 83.

⁶⁰¹ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 72f.

⁶⁰² Vgl. Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen: Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘“, in: „Arno Schmidt, Das Frühwerk II: Romane: Interpretationen von ‚Brand’s Haide‘ bis ‚Gelehrtenrepublik‘“, Michael Matthias Schardt (Hg.), Alano-Rader, Aachen 1988, 69. Im Folgenden zitiert als: Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“.

Weiter ist nichts zu schildern; und es ist auch nichts *anders* zu schildern.⁶⁰³

Auffallend ist auch *Lisas* Reaktion auf das ausschweifende Plädoyer des Protagonisten, in dem er den Untergang der Menschheit gerechtfertigt sieht und einen Neubeginn mehr oder weniger kategorisch ablehnt aufgrund des defizitären Wesens der Menschen (vgl. Kap. 4.6.6 *Bedeutung der Misanthropie*). So reagiert sie am Anfang seines Monologs mit bestätigendem Nicken: Das Ich hat das Gefühl, *Lisa* von seiner Sicht der Dinge überzeugt zu haben (vgl. SP, 244). Ein paar Seiten später, als der Protagonist breit und ausführlich die Situation dargelegt hat, liest sich aus *Lisas* Reaktion eine gewisse Gleichgültigkeit heraus: „Sie hatte während meiner schönen Rede – wahrscheinlich in einem Übermaß von Konzentration – die Augen geschlossen, und öffnete sie erst jetzt wieder, als das Mühlrad zu poltern aufhörte. ‚Na ja‘, sagte sie langsam : ‚Und Zahnschmerzen hab ich auch etwas.‘“ (SP, 247). Ob *Lisa* wirklich so konzentriert war oder sich eher einem kleinen Schläfchen hingeeben hat, sei dahingestellt. Die Bemerkung ihrer Zahnschmerzen ohne jede Äußerung in Hinsicht auf die Thesen des Protagonisten lassen allerdings nicht unbedingt ein gesteigertes Interesse an diesen erkennen. Ob sie seine Auffassungen vertritt, lässt sich wohl nicht eindeutig klären. Ihre Suche nach anderen Menschen (vgl. SP, 257) erscheint jedoch als Zeichen, dass sie nicht die gleiche Abneigung gegen ihre Rasse teilt wie der Ich-Erzähler. Im Unterschied zum Protagonisten ist sie während ihrer Reise auf andere Menschen gestoßen. Die Erfahrungen, die sie hierbei gemacht hat, sind allerdings alles andere als positiv: So ist sie einmal auf vier Frauen und einen Mann gestoßen. Die Älteste der Frauen hat die drei anderen vergiftet, *Lisa* hat die Alte daraufhin erschossen. Der Mann starb kurz darauf an einer Blutvergiftung (vgl. SP, 243). Später begegnete sie noch einer im Sterben liegenden 80-jährigen Polin, was ihr nur den Kommentar „War nicht schön!“ (SP, 243) abringt.

Es bleibt fraglich, ob die Sehnsucht des Ich-Erzählers nach den Menschen, nach menschlicher Nähe, Wärme und Verständnis durch *Lisa* adäquat gestillt wird. Körperlich, auf der Ebene des von ihm verabscheuten Organischen, kommt es zwar zur Vereinigung, geistig jedoch ist keine befriedigende Annäherung der Charaktere zu beobachten. Die körperliche Begierde (die sich nicht nur in der Sehnsucht nach *Lisa*, sondern auch in der erotischen Personifizierung der Natur widerspiegelt) widerspricht jedoch gnostischem Gedankengut: Nichts entfremdet den Menschen so sehr von der Erlösung im Geist als die sinnliche Begierde,

⁶⁰³ Arno Schmidt, „Nobodaddy's Kinder: Aus dem Leben eines Fauns. Brand's Haide. Schwarze Spiegel“, Haffmans Verlag, Zürich 1991, 246.

durch die der Mensch nicht zum Göttlichen aufsteigt. Erst wenn der Mensch diesen Trieb unterdrückt, kann er die Wahrheit erkennen.⁶⁰⁴ Kai U. Jürgens konstatiert hierzu richtig, dass das Ich seine eigene Sinnlichkeit durchaus akzeptiere und die Unmöglichkeit ihrer Realisierung darüber hinaus als Defizit empfinde. Erst in *Lisa*, d.h. in einem Menschen, können sich seine nachweisbaren erotischen Wünsche konkretisieren.⁶⁰⁵ Außerdem erweckt *Lisas* Gegenwart Hoffnung im Erzähler, und zwar die Hoffnung, ein Leben wie früher führen zu können, selbst wenn dieses in seinem Kindheitsbericht angezweifelt wird.⁶⁰⁶

4.6.4 Intertextualität als Geschichtsprozess

Wohl ist Moderne Literatur >anspruchsvoll<, ist >kompliziert< und >schwer zu verstehen< – das ist >Das Leben< übrigens auch – aber von einem Buch, nur weil man es nicht so gemütlich wie gewohnt >vom Blatt lesen< kann, nun flink zu dekretieren, >es taue nichts< : also das wäre einwandfrei ein Defekt im Leser ! Nein : es ist nichts mit einem >Volk der Dichter & Denker<; *war* nie etwas; und *kann* es nicht sein. Ist es doch, höflich ausgedrückt, eine Naivität – korrekter : eine Frechheit ! – von der Kunst zu verlangen, sie habe sich, per fas et nefas, dem Nie=wo des >Volkes< anzupassen; *umgekehrt* ist es : der Einzelne, der Große Kunst verstehend genießen will, hat sich gefälligst zu ihr hin zu bemühen !⁶⁰⁷

Postapokalyptische Texte weisen das Merkmal der Intertextualität auf.⁶⁰⁸ Ein postmoderner Ansatz versteht unter Intertextualität nicht nur explizite Zitate,

⁶⁰⁴ Vgl. Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“, a. a. O., 83.

⁶⁰⁵ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 70.

⁶⁰⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 214.

⁶⁰⁷ Arno Schmidt, „Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker?“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 4, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995, 311-321, hier: 321.

⁶⁰⁸ Vgl. Thomas W. Kniesche, a. a. O., 57. Die literaturwissenschaftliche Intertextualitätsdebatte verfolgt in erster Linie die Schaffung eines operationalisierbaren Intertextualitäts-Konzepts. Denn nach wie vor fällt es schwer, einen Überblick über die vielfältigen Verwendungen des Terminus „Intertextualität“ zu gewinnen. Aus diesem Grund werden im Folgenden bedeutende Konzepte zu diesem Terminus aufgezeigt. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird vornehmlich der von Kristeva geprägte Terminus „Intertextualität“ verwendet. Intertextualität stellt dabei im Wesentlichen ein Konzept der poststrukturalen Literaturtheorie dar. So ist der Intertextualitäts-Gedanke intensiv diskutiert worden: Es liegen zwei Hauptrichtungen vor, die sich dadurch unterscheiden, dass das strukturalistische Theorem der Transformation (=prozesshafte Umgestaltung der Textzeichen) jeweils anders ausgelegt wird. Die erste Richtung geht auf Julia Kristeva zurück: Transformation ist hier mit der Figur des offenen Textes verknüpft. Die zweite Richtung vollzieht die Öffnung des Textes nur in gemäßiger Weise nach. Während also im poststrukturalen Ansatz die Transformation der textlichen Zeichen als unendlich offen angesehen wird, vollzieht sie sich in der zweiten Richtung nach kodifizierbaren Prozessen oder anhand von Hinweisen im Text selbst. Die Literaturwissenschaft fasst jedoch meist unter „Intertextualität“ die literarische Zitierpraxis im Allgemeinen zusammen (in: Vgl. Johanna Bossinade, a. a. O., 94f.). Dabei sind noch weitere Perspektiven der Intertextualitäts-Diskussion zu nennen. So hat Gérard Genette das Theorem der Texttransformation weiterentwickelt: Genette hat eine transtextuelle Poetik auf der Grundlage von fünf Basistypen (Intertextualität via Zitat, Plagiat und Anspielung; Paratextualität via Titel und Vorwort; Metatextualität via indirekte Formen der Kommentierung; Architextualität via Gattungsangaben; Hypertextualität, d.h. ein Ursprungstext wird durch einen Folgetext so transponiert, dass es zu einer Umwertung

sondern auch ein Moment der Nachträglichkeit und intertextuellen Verfasstheit, das schon bei der Versprachlichung angelegt ist. Das bedeutet, dass auch die für diese Arbeit ausgewählten Romane sich in eine literarische Tradition einschreiben und mit dieser arbeiten, sie transformieren und weiterentwickeln. Text wird dabei als ein Raum gesehen, welcher immer schon auf andere Texte verweist.⁶⁰⁹ Darüber hinaus ist Intertextualität dem Genre der Robinsonade inhärent, da jede Robinsonade als eine intertextuelle Variation und Aktualisierung des Prototypen, Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, gelesen werden kann.⁶¹⁰

Das Verschwinden der Menschheit bzw. die Apokalypse hebt die Geschichte auf.⁶¹¹ In postapokalyptischen Romanen geht es per Definitionem um die Gestaltung einer Welt, die sich nach einer solchen Krise abspielt. Während Apokalypsen also als „Expositionen von Krisen“⁶¹² 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 liegt im „Danach“. Dass auf dieses Szenario keine „Renovatio“⁶¹³ bzw. neue Ordnung folgt, kann auch als Dekonstruktion der apokalyptischen Erzählstruktur gelten. Dass der postapokalyptische Text aber auch auf die Konzepte der traditionellen Apokalypse Bezug nimmt, macht Kniesche deutlich: Im Begriff „post-apokalyptisch“ komme einerseits die Abhängigkeit von und der Bezug auf die apokalyptische Tradition zum Ausdruck,

kommt) entworfen. Voraussetzung aller Typen ist der Systemcharakter der Transformation (in: vgl. ebd., 101). In den 80er Jahren kam zudem die Interdiskursivität auf: Ein „Interdiskurs“ bestehe dabei aus diskursiven Elementen, die in mehreren Verwendungszusammenhängen vorkommen (in: vgl. ebd.). In der Intertextualitäts-Diskussion anzumerken ist darüber hinaus der Konflikt zwischen der Annahme eines universellen Textraums einerseits und den pragmatischen Anforderungen der Analyse andererseits. Aus diesem Grund gebe es eine Eingrenzung, die zwischen der Intertextualität als Universum von Intertexten und der spezifischen Form des Dialogs von Texten unterscheidet. Bedeutend sei auch die Rolle von System- und Gattungsreferenzen sowie die Betrachtung des Intertextualitäts-Konzepts unter geschlechtskritischen Aspekten (in: vgl. ebd. 101ff.). Abschließend sei auf den Problemzusammenhang des Intertextualitäts-Konzepts aufmerksam gemacht: Wie erfolgt die Bewertung der „Hereinspielung“ in den konkreten Text wie auch der Rekonstruktion, „Erinnerung“ oder Re-Aktivierung bereits rezipierter Texte und ihrer Rolle und Funktion in intertextuellen Lektüremechanismen? Da die Beantwortung dieser Fragestellung nicht in der vorliegenden Arbeit stattfinden kann, wird auf die Arbeit von Susanne Holthuis verwiesen, die dieser dezidiert auf den Grund geht (Vgl. Susanne Holthuis, „Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption“, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1993).

⁶⁰⁹ Vgl. René Wellek, Austin Warren, a. a. O., 235: „Whatever the relations of literature to other realms of value, books are influenced by books; books imitate, parody, transform other books – not merely those which follow them in strict chronological succession.“

⁶¹⁰ Vgl. Tina Deist, a. a. O., 55.

⁶¹¹ Vgl. Thomas W. Kniesche, a. a. O., 51.

⁶¹² Klaus Reichert, „Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare“, in: „Das Ende. Figuren einer Denkform“, [Poetik und Hermeneutik XVI], Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 503.

⁶¹³ Ebd.

andererseits meine er die Wendung gegen bestimmte Formen der Aneignung und Weiterentwicklung, die diese Tradition im postmodernen Denken auszeichnet. Das Präfix „post“ ist für Kniesche von Bedeutung, um auf systematische Zusammenhänge aufmerksam zu machen.⁶¹⁴ Strukturell richtet sich ein postapokalyptischer Text gegen das Konzept der Apokalypse. Kniesche stellt außerdem fest, dass das Spezifikum der Apokalypse ihre Textualität, das des postapokalyptischen Textes jedoch seine „referenzlose Textualität“ sei.⁶¹⁵

Signifikant für den Roman *Schwarze Spiegel* ist, dass im Text bestimmte Intertextualitätssignale vorliegen, die den Rezipienten, soweit er diese erkennt, dazu veranlassen können, nach Relationen zu anderen Texten zu suchen. Es geht darum, was der Roman selbst zur Identifizierung einer intertextuellen Relation beitragen kann und welche Formen der Bezugnahme auf andere Texte angenommen werden können.⁶¹⁶

So bezeichnet sich Schmidts Protagonist selbst als „Robinson“: „*Ich ging am Waldrand so für mich hin*, buchstäblich : ganz ohne Vorsatz. Wie Robinson mit 2 Flinten [...]“ (SP, 238).⁶¹⁷ Und rekurriert auf die literarische Figur des „Lederstrumpfs“: „[...] weit umher nur die glänzenden einsamen Wipfel; Natty hatte schon recht : Wälder sind das Schönste !“ (SP, 211).

Im zweiten Teil von Schmidts Werk entwirft der namenlose Protagonist einen entrüsteten Brief an den Professor George R. Stewart (vgl. SP, 233ff.), in dem er dem Professor u.a. folgende Frage stellt: „1.) Kennen und schätzen Sie Meyerns ‚Dya-Na-Sore‘, Moritzens ‚Anton Reiser‘, Schnabels ‚Insel Felsenburg‘ ?“ (SP, 237).⁶¹⁸ Diese literarischen Gestalten können dem Typus des unsteten und unbehausten Wanderers (vgl. SP, 203)⁶¹⁹ zugeordnet werden, in dessen Fußstapfen der Protagonist tritt.⁶²⁰ Die 12. Frage lautet schließlich: „Ist Ihnen zu irgend einem Zeitpunkt Ihres Lebens dieses ein Zweifel gewesen : ob irgend ein heiliges Buch, als Klopapier verwendet, Ihnen das Gesäß sengen könnte ? –“

⁶¹⁴ Vgl. Thomas W. Kniesche, a. a. O., 53.

⁶¹⁵ Ebd., 55.

⁶¹⁶ Vgl. Susanne Holthuis, a. a. O., 33.

⁶¹⁷ Vgl. Daniel Defoe, a. a. O., 103: „[...] ich ging nämlich niemals ohne sie [die Flinte; Anm. d. Verf.] fort.“

⁶¹⁸ Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* verbindet das Subgenre der Robinsonade mit dem Entwurf einer frühauflärerisch und pietistisch geprägten Gesellschaftsutopie und heftiger Kritik an den Zuständen im Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Vgl. darüber hinaus: Hans Wollschläger, a. a. O., 158: Wollschläger bezeichnet die *Insel Felsenburg* als „stärkste Impression“ und als „Lieblingsbuch“ Arno Schmidts. Darin zeige sich auch Schmidts „unerfüllbare Begierde nach der ‚Insel‘: erst wer diesen Topos seines Utopia begreift, hat Aussicht, zu ihm vorzudringen [...]“.

⁶¹⁹ Vgl. Anspielungen auf Odysseus und Orpheus, der auf der Suche nach Eurydike auf der Erde herumirrt, um seiner Geliebten selbst bis ins Totenreich nachzuzufolgen.

⁶²⁰ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 60f.

(SP, 238). Verknüpft mit der negativen Bewertung der Menschheitsgeschichte ist die Eliminierung von Texten zum Thema „Religion“. Das Ich benutzt Rilkes *Geschichten vom lieben Gott* als Toilettenpapier (vgl. SP, 210); Klopstocks *Der Messias* schickt er zurück (vgl. SP, 207).

Darüber hinaus wendet sich Schmidts Protagonist wie bereits erwähnt an George R. Stewart, den Autor des bekannten Romans *Leben ohne Ende*, in dem es um einen letzten Überlebenden einer Katastrophe geht. Anders als in *Schwarze Spiegel* stößt der Protagonist dort auf eine Frau, die bei ihm bleibt und Kinder mit ihm zeugt. Der Aufsatz *Man. An Autobiography* von George R. Stewart ist außerdem der für den Komplex der Geschichte relevante Referenztext in *Schwarze Spiegel*: Schmidts Roman erscheint laut Michael Müller als Fortsetzung des Stewart-Textes. Zusammen stellen die beiden Texte eine Beschreibung der gesamten Menschheitsgeschichte dar (Kulturgeschichte vs. Zivilisationsgeschichte). *Schwarze Spiegel* und der Stewart-Text beinhalten die Geschichte der Menschheit vom Anfang bis zum Ende.⁶²¹

An anderer Stelle rekurriert er auf James Fenimore Coopers *Satanstoe* (1976): „Und ‚Satanstoe‘ ist gut : sogar witzig und kulturhistorisch plastisch; sehr fein !“ (SP, 208). In diesem in einer Trilogie (*Tausendmorgen* [1977], *Die Roten* [1978]) stehenden Roman geht es um das düstere Bild der deutschen Misere des Krieges und der Adenauer-Restauration. Schmidt hat darüber hinaus alle drei Romane ins Deutsche übersetzt.⁶²²

Bei Julia Kristeva ist jedes Bedeutungselement bereits als Replik auf unendlich viele andere Einheiten zu verstehen.⁶²³ Im Rahmen ihrer Intertextualitätstheorie⁶²⁴ kommt es zu einem Paradigmenwechsel: Ein Text stellt nicht mehr ein in sich geschlossenes Ganzes dar, und die Werkimmanenz als solche wird radikal in Frage gestellt.⁶²⁵ Der Ansatz will die Verwobenheit von Literatur und Gesellschaft sichtbar machen⁶²⁶ und Intertextualität als genuine Eigenschaft von Texten festlegen. Diese sind als „transsemiotisches

⁶²¹ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 82ff.

⁶²² Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 63f.

⁶²³ Vgl. Johanna Bossinade, a. a. O., 100.

⁶²⁴ Vgl. ebd., 97ff.: Diese Intertextualitätstheorie fußt auf dem Prinzip der Dialogizität von Michael Bachtin. Später spricht Kristeva von „Transposition“.

⁶²⁵ Vgl. Susanne Holthuis, a. a. O., 12.

⁶²⁶ Vgl. Eva Angerer, „Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse“, Passagen Verlag, Wien 2007, 44: Kristeva geht es nun nicht um die Bildung eines Textes, der die verschiedensten Quellen des literarisch vor ihm entstandenen literarischen Korpus in sich vereint, sondern um die Anerkennung der poetischen Sprache als ein autonomes System, das sich in Wechselspiel mit anderen Texten, und hierzu gehört auch die Geschichte, die Gesellschaft und jegliche Form der Kultur, befindet.

Universum⁶²⁷ bzw. als Konglomerat aller Sinnsysteme und kulturellen Codes zu sehen und können nur mehr im Prozess der potentiell unendlichen Transformation oder Permutation gedacht werden.⁶²⁸

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 restriktiveren Textbegriff operieren.⁶²⁹ 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, ein Gedächtnis des Symbolsystems der Literatur, das sich in einzelnen Texten manifestiert. Aber auch Gattungen stehen in Relation zum Gedächtnis, wobei in diesem Kontext zwischen Gattungen als Orte des literarischen, des individuellen und des kulturellen Gedächtnisses unterschieden wird.⁶³⁰

Auch die Traditionslinien postapokalyptischer Texte und Motive weisen über die reine Zitathaftigkeit hinaus auf kulturelle Codes und Referenzen, die von der Bibel bis hin zu Filmen der achtziger Jahre reichen. Deren Rezeption kann ebenfalls mehr oder weniger bewusst aus dem Bestand bereits verarbeiteter Texte schöpfen.⁶³¹

Dass Autoren sich von den Rezipienten unterscheiden, postuliert Harold Bloom in seiner Theorie der „Einflussangst“⁶³² aus dem Jahre 1963. Demnach sei die ganze Weltliteratur ein Drama bitterer Auseinandersetzung der Späteren mit den Vorläufern. Es geht um den Gedanken, dass nur Derjenige, der prioritär war, in der Literaturgeschichte eine Rolle spiele. Poetischer Einfluss vollziehe sich immer durch die Fehllektüre der früheren Dichter bzw. durch einen Akt der kreativen Korrektur. Ohne diesen „absichtsvollen Revisionismus“ könne die moderne Dichtung nicht bestehen.⁶³³

⁶²⁷ Susanne Holthuis, a. a. O., 14.

⁶²⁸ Vgl. ebd., 14f.

⁶²⁹ Vgl. ebd., 16.

⁶³⁰ Vgl. Astrid Erll, Ansgar Nünning, „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“, in: „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003, 3ff.

⁶³¹ Vgl. Susanne Holthuis, a. a. O., 20.

⁶³² Harold Bloom, „The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry“, Oxford University Press, London 1973.

⁶³³ Vgl. Ebd., 30.

Zahlreiche Romane belegen, dass diese Einflussangst nicht unbegründet ist. Das Motiv des Anrufers aus dem Nichts, das in sehr vielen Texten vorkommt, zeigt an, dass eine äußere Kommunikation nicht mehr möglich und durch die Innenschau des letzten Menschen ersetzt ist. Dass derartige Konzepte nicht neu sind, wird auch durch Verweise auf andere Texte bestätigt. Die Autoren grenzen sich teilweise selbst von ihren Vorlagen ab oder zitieren sie – explizit z.B. Thomas Glavinic, der in seinem Roman *Die Arbeit der Nacht* ein Rosendorfer-Zitat einbaute⁶³⁴, was auf seine Korrespondenz mit Herbert Rosendorfer selbst zurückzuführen ist. In einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“ aus dem Jahr 2006 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.⁶³⁵

Arno Schmidt treibt die Selbstreferentialität in seinem Text auf die Spitze, indem er seinen Protagonisten auf das Skelett seiner eigenen Person stoßen lässt:

Papier in den Schüben; Manuskripte; „Massenbach kämpft um Europa“; „Das Haus in der Holetschkagasse“; ergo ein literarischer Hungerleider, Schmidt hatte er sich geschimpft. Allerdings lange Knochen : mußte mindestens seine 6 Fuß gehabt haben. Das ist also das Leben. Ich salutierte den beinernen Poeten mit der Flasche (den Schädel müßte man mitnehmen und bei sich aufstellen) [...]. (SP, 218f.)

An anderer Stelle spielt er ein weiteres Mal auf sich selbst an, als es heißt, dass die finanzielle Misere keinem Schriftsteller erlaube, nur einen Band zu schreiben. Vielmehr müssten die Autoren „zum Zuhälter der Muse“ (SP, 238) werden, indem sie Zeitungsgeschichten schreiben oder Ausländer übersetzen (vgl. SP, 238). Schmidt hat selbst anfangs keine hohen Auflagen mit seinen Büchern erzielt, weshalb er über viele Jahre auch Übersetzungen englischer und amerikanischer Autoren sowie Rundfunkarbeiten verfasste.⁶³⁶ Dennoch lässt die Äußerung seines Protagonisten zu diesen „Auftragsarbeiten“ auf eine wenig positive Einstellung diesen gegenüber schließen: „ – bloß gut, daß auch der Zauber auf ewig vorbei war ! [...]“. (SP, 238).

⁶³⁴ „Das Wahre weiß seinen Wert aus sich heraus. (Herbert Rosendorfer)“, in: Thomas Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2006, 120.

⁶³⁵ Sebastian Fasthuber, 22.08.2006, „Ich schlafe selten ohne Licht“, STANDARD-Interview mit Thomas Glavinic, <<http://derstandard.at/?url=/?id=2551627>> (13.06.2009): Herbert Rosendorfer beruhigt Glavinic und teilt ihm in einem Brief mit, dass er auch nicht der Erste an diesem Thema gewesen sei.

⁶³⁶ Mit den Radio-Essays belebte Schmidt das Interesse für in Vergessenheit geratene deutsche Schriftsteller wie Johann Gottfried Schnabel oder Friedrich de la Motte Fouqué, über den er eine Biographie verfasste. Er übersetzte außerdem Werke aus dem Englischen – zunächst zeitgenössische Romane, dann Schriften von Stanislaus Joyce, und Gedichte und Prosawerke von Edgar Allan Poe, einen Band von William Faulkner sowie Romane von Wilkie Collins, Edward Bulwer-Lytton und James Fenimore Cooper, auf den er in *Schwarze Spiegel* mehrmals zu sprechen kommt (vgl. SP, 208, 225, 253).

Heinrich Schwierts 2009 erschienenes Buch „Niemand. Ein kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘“ macht in eindrucksvoller Weise deutlich, wie Intertextualität im Kontext von Schmidts Œuvre, und hier insbesondere von *Schwarze Spiegel*, zu verstehen ist und welche Bedeutung dieser beigemessen werden muss. *Schwarze Spiegel* lässt sich als Palimpsest lesen und kommentieren, als literarisches Gedächtnis, bestehend aus übereinander geschriebenen und ineinander verschlungenen Signaturen. Die Abbildung genauer Zeit- und Ortsverhältnisse ist nur eines der Elemente, aus denen sich Schmidts Programm der Vergangenheitsrekonstruktion zusammensetzt; eine konforme Abbildung der Welt, die immer eine erinnerte ist, sprachlich vermittelt und neu zusammengestellt im schwarzen Spiegel der Kunst.⁶³⁷

Daneben entwickelt sich aber im Zuge des Schriftlich-Werdens eines Projektes, das sich selbst den Namen *Philosophie* gegeben hat, eine ganz andere Form von Intertextualität. [...] Anders als der mündliche *Tradent* muß sich der schriftliche *Autor* vor dem Forum der vorliegenden Texte verantworten und sich durch Neues, Eigenes, bislang Ungesagtes legitimieren. [...] In Griechenland entsteht aus diesem Problem eine kritische Intertextualität, eine Disziplin kritischer Bezugnahme auf vorhergehende Texte, die sich zu einem eigenen Rahmen des kulturellen Gedächtnisses, der Wissenschaft, verfestigt.⁶³⁸

Im Gespräch mit *Lisa* erörtert der Erzähler seine pessimistische Menschensicht, indem er eine längere Passage aus einem Werk Christoph Martin Wielands zitiert: Die Menschen drehten sich

seit etlichen tausend Jahren immer in dem nämlichen Zirkel von Torheiten, Irrtümern und Mißbräuchen herum, werden weder durch fremde noch eigene Erfahrung klüger, kurz, werden, wenns hoch in einem Individuum kommt, witziger, scharfsinniger, gelehrter, aber nie weiser. [...] *Die Menschen nämlich* raisonnieren gewöhnlich nicht nach den Gesetzen der Vernunft. (SP, 245)⁶³⁹

Diese Passage ist die geschlossenste Manifestation der Misanthropie des Ich-Erzählers, so Marius Fränzel.⁶⁴⁰

Das Sinnbild der „Reziproke[n] Radian“, das im Roman *Schwarze Spiegel* zu finden ist, zeigt, dass sich „Alles“, eine ganze Welt, der der Untergang droht, „spiegelt und dreht und verkürzt“ (SP, 213). Schmidt will in seinem Roman die

⁶³⁷ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 15.

⁶³⁸ Jan Assmann, „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen“, Verlag C.H. Beck, München 1992, 301.

⁶³⁹ Es handelt sich um eine Passage aus Wielands Roman *Geschichte des weisen Danischmend und der drey Kalender* (Christoph Martin Wieland, „Geschichte des weisen Danischmend und der drey Kalender“, 13. Kapitel: „Der Kalender sagt Danischmenden im Vertrauen, was er von den menschlichen Gattung denke.“, in: „Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter“, Teil 59, Bd. 8, Schmieder, Karlsruhe 1800, 104–117, hier: 113.

⁶⁴⁰ Vgl. Marius Fränzel, „‘Dies wundersame Gemisch‘. Eine Einführung in das erzählerische Werk Arno Schmidts“, Ludwig, Kiel 2002, 69.

unendlichen Kreuz- und Querzüge einer verlorenen Zeit und Kultur abbilden. Der Leser soll reflektieren und sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, ganz im Sinne von Peter von Matt:

Man hole ruhig den Spiegel wieder von der Müllhalde der Theorie, denn wir wissen nicht mehr, wer wir sind. Die Frage des Königs Lear, dem der Wahnsinn ins Gehirn frißt: >Who is it that can tell me who I am?<, diese Frage können mir nur die Schriftsteller beantworten.⁶⁴¹

Das Lesen von Schmidts *Schwarzen Spiegeln* könne demnach mit dem Akt des Erinnerns gleichgesetzt werden:

Kunst ist deshalb immer Anagnorisis, Wiedererkennen. Im Unterschied zur Anagnorisis im Drama, wo der Held in der Barbarenpriesterin die verlorene Schwester, die Heldin im König den eigenen Vater, der Richter den gesuchten Verbrecher in sich selbst entdeckt, weiß ich aber dem Kunstwerk gegenüber nicht, daß mich hier eine alte Liebe anschaut und zu Tränen rührt, ein alter Haß berauscht und grimmig befriedigt. Das große Gefühl, das die große Dichtung auslöst, die synästhetische Sättigung aller fünf Sinne durch das Wort, und das Erlebnis von Wahrheit, das im gleichen Moment geschieht [...], sie sind die Wiederkehr vertriebener Gefühle und die Rückkunft versunkenen Wissens.⁶⁴²

Postapokalyptische Strukturen können demzufolge anzeigen, dass ein Text auf sich selbst verweist. Die historische Verortung postapokalyptischer Texte ist dabei nur eine Möglichkeit, derartige Motivkomplexe zu deuten. Denn die charakteristische Nachträglichkeit des Erzählens 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 wird beispielsweise in *Schwarze Spiegel* vorgeführt. Der Kurzroman beginnt mit den Worten: „(1.5.1960) *Lichter* ? (ich hob mich auf den Pedalen) - : - Nirgends. (Also wie immer seit den fünf Jahren).“ (SP, 201). Genau dieser „Charakter der Nachträglichkeit“⁶⁴³ mache laut Kniesche den postapokalyptischen Text empfänglich für eine psychoanalytische Lektüre, da diese als Wissenschaft von Texten gilt, die im Anschluss an ein überwältigendes Ereignis, welches sein Nachleben im Unbewussten führt, erzählt werden.⁶⁴⁴

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, während in der „past-doomsday“-Geschichte“ (2) die Katastrophe bereits in der Fiktion stattgefunden hat. Bei letzterer geht es auch

⁶⁴¹ Peter von Matt, „Ist die Literatur ein Spiegel der Welt? Zum gegenwärtigen Stand einer alten Behauptung“, in: „Öffentliche Verehrung der Luftgeister. Reden zur Literatur“, ders., Hanser, München, Wien 2003, 66-74, hier: 74.

⁶⁴² Peter von Matt, „Vom Schicksal der Phantasie. Ein Vorwort“, in: „Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996, 7-10, hier: 8f.

⁶⁴³ Thomas W. Kniesche, a. a. O., 207.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

um eine letzte Warnung, und Wirklichkeit wird in ihr als konditional gesehen.⁶⁴⁵ Schließlich gibt es den „post-apokalyptischen Text“⁶⁴⁶ (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. 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 Seiten der eigenen Identität verweisen. Diese brechen im postapokalyptischen Raum wieder hervor oder werden erst entdeckt.

4.6.5 Aspekte der literarischen Katastrophendarstellung

Die hier vorgestellten postapokalyptischen Romane sollen gezielt unter dem Aspekt einer Zeit „nach der Menschheit“ untersucht werden. 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.“⁶⁴⁷

Als weiteres wesentliches Merkmal kann die Öffnung eines Handlungsraumes gelten, wobei sich ein Großteil des Geschehens nach einer initiativen Katastrophe ereignet. Diese kann entweder zeitgleich eintreten oder, wie in *Schwarze Spiegel*, in der „textuellen Vergangenheit“⁶⁴⁸ liegen. Vorgeführt werden dementsprechend die Folgen, das Überleben im Danach, die Katastrophe selbst ist marginalisiert.⁶⁴⁹

Einen der wenigen Hinweise auf die Zeit kurz nach der Katastrophe gibt der Protagonist in den *Schwarzen Spiegeln* selbst, als er in Hamburg auf der Suche nach Büchern, Bildern und anderen Gegenständen ist: „[...] Knochenhaufen, Rippenkörbe stören mich nicht mehr [...]“ (SP, 224). Damit wird deutlich, dass ihm die sterblichen Überreste seiner Mitmenschen anfangs durchaus zu schaffen gemacht und ihn – in welcher Weise auch immer – beeinflusst haben, sei es durch ein Gefühl der Beklemmung, Angst oder Verzweiflung.

Auch die Globalität der Katastrophe ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal postapokalyptischer Erzählstrukturen. Raum bezieht sich in dieser Konstellation

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., 205.

⁶⁴⁶ Ebd., 206.

⁶⁴⁷ Dietmar Kamper, „Zwischen Simulation und Negentropie. Das Schicksal des Individuums im Rückblick auf das Ende der Welt“, in: „Rückblick auf das Ende der Welt“, Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Klaus Boer Verlag, München 1990, 138.

⁶⁴⁸ Hans Krahl, a. a. O., 84.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd.

also nicht auf eine „Nebenwelt“ oder den Untergang einer Rasse, sondern auf die gesamte Menschheit. Gezeigt wird jedoch die lokale Katastrophe, die das Ich schildert. Die lokale Begrenztheit steht im Fall von *Schwarze Spiegel* für ein „Experiment im Kleinen“ und bildet eine globale Katastrophe ab.⁶⁵⁰

„Ob außer mir überhaupt noch jemand übrig war? Wohl kaum; vielleicht irgendwo auf den Südzipfeln der Kontinente, die vermutlich noch am wenigsten abgekriegt hatten [...]“ (SP, 221), so schätzt Schmidts Protagonist die Auswirkungen der Katastrophe ein. Dieses Zitat kann als Hinweis auf die Globalität der Katastrophe gelesen werden. Dennoch handelt es sich nicht um eine globale Katastrophe im absoluten Sinne: Das Überleben des Ich-Erzählers und der Frau bestätigen, dass es nicht zu einer vollkommenen Auslöschung der Menschheit gekommen ist. *Lisa* berichtet darüber hinaus über ihre Erfahrungen und gemeinsam kommen sie zu dem Schluss, „daß ganz Mitteleuropa menschenleer ist“ (SP, 244). So hat es Asien, Europa, Nordamerika, Südafrika und die Industriezentren Australiens und Südamerikas erwischt. Ein paar Einzelindividuen mögen zwar hie und da noch nomadisieren, doch ihr Überleben ist aufgrund der harten Bedingungen fraglich. Eine Wiederbevölkerung sei denk-, aber in absehbarer Zeit nicht vorstellbar (vgl. SP, 244).

Die zu behandelnden Romane sind von einer Indifferenz der Katastrophenursache geprägt: Die Gründe für das Verschwinden oder den Verfall der Menschheit werden – 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.

Die Katastrophe im Roman *Schwarze Spiegel* wird nicht dargestellt, wobei dies nicht als historisches Merkmal gewertet werden kann: Der Roman wurde 1951 veröffentlicht, also nach den atomaren Katastrophen von Hiroshima und Nagasaki. Es darf vermutet werden, dass Arno Schmidt durchaus über den Vorgang einer Atomexplosion informiert war. Insofern liegt es nahe, die Katastrophe als textimmanentes Merkmal zu interpretieren.

Die Ausblendung der eigentlichen Katastrophe und die Fokussierung auf die „Welt danach“ legen eine mediale Verdrängung nahe, die wiederum eine spezifische Modellierung des Wissens über die Katastrophe und ihre Modalitäten bedingt. In den *Schwarzen Spiegeln* erfährt man davon nur von diesem Zeitpunkt aus in „Rückblende“, in selbst diegetisch medialen Kontexten, als Erinnerung des

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., 77.

Protagonisten und der Frau. Genaues Detailwissen über die Katastrophe wird nicht wiedergegeben, der Rezipient muss sich mit Vermutungen begnügen.⁶⁵¹

Diese Nicht-Darstellung der Katastrophe ist aber mehrfach funktional: Sie kann als rhetorische Strategie der Emotionslenkung den Schrecken verstärken, sie kann kognitiv zu der eigenständig zu erbringenden Leistung der Rekonstruktion über kulturelles Wissen evozieren, sie kann aber auch mental als eigentliche Verdrängung dessen, was man nicht wahrhaben will, fungieren.⁶⁵²

Hans Krahl zufolge liegt die Leistung der Ausblendung genau im Spektrum aller dieser Möglichkeiten begründet.⁶⁵³

Die Verdrängung der Katastrophe bzw. deren Nicht-Darstellbarkeit verweise diegetisch bzw. metadiegetisch auf ein entscheidendes Moment: Dadurch könne die Katastrophe rudimentär mit „Sinn“ belegt werden.⁶⁵⁴

So heißt es in den *Schwarzen Spiegeln*: „[...] Aber die Deutschen schriegen ja noch zweimal nach Männchen machen, und ‚Es ist so schön Soldat zu sein‘ : they asked for it and they got it ! [...].“ (SP, 213). An anderer Stelle wird der Verweis auf den Dritten Weltkrieg noch einmal deutlich, die Menschen haben sich in einem letzten Krieg regelrecht selbst ausgerottet: „Rußland und die USA haben sich gegenseitig vollständig fertig gemacht“ (SP, 244), „Mitteleuropa [ist] menschenleer“ (SP, 244), „Asien, Europa (Asiopa besser) –; ebenso Nordamerika –, [...] ‚Südafrika hats auch erwischt; ebenso die Industriezentren Australiens und Südamerikas.““ (SP, 244). Der Dritte Weltkrieg erlaubt wohl keine Sinnstiftung, liefert aber eine Begründung der Katastrophe. In Arno Schmidts *Schwarzen Spiegeln* fällt auf, dass die angedeutete atomare und bakterielle Katastrophe das menschliche Leben ganz plötzlich vernichtet hat. Die Skelette, die noch in den Autowracks sitzen, verdeutlichen die Unmittelbarkeit der Katastrophe.

Wenn die Darstellung der Katastrophe und deren Ursachen bewusst oder unbewusst ausgespart werden, kann dies auch auf eine Tendenz zur Schwierigkeit der Darstellung bzw. auf deren Nicht-Darstellbarkeit verweisen. Ist dies als Ausdruck einer künstlerischen Überforderung zu werten? Oder ist dies vergleichbar mit der Überforderung von der Beschreibung der Konzentrationslager⁶⁵⁵ und anderen historischen Schreckbildern, die Sprachlosigkeit und Beschreibungsimpotenz hervorrufen können? Lässt sie sich vielleicht sogar als „kriminelle Naivität der Verharmlosung“⁶⁵⁶ klassifizieren?

⁶⁵¹ Vgl. ebd., 89.

⁶⁵² Vgl. ebd., 89f.

⁶⁵³ Vgl. ebd., 90.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵⁵ Vgl. Marianne Kesting, „Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne“, in: „Poesie der Apokalypse“, Gerhard R. Kaiser (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 1991, 175.

⁶⁵⁶ Ebd.

Die vielfältigen Interpretationsansätze dieser Elemente in den Romanen, die sowohl Traum, realer Verweis oder Kunstgriff sein können, verweisen gerade nicht auf ein Versagen angesichts der Darstellungsmöglichkeiten.

So spricht Marianne Kesting in diesem Zusammenhang von einer „Negativstruktur“⁶⁵⁷ der Endzeitliteratur. Die große und bedeutende Literatur des Genres stelle demnach die Katastrophe eben nicht im realistischen Detail dar, sondern scheint diese geradezu auszusparen. Nur noch eine „subjektive Reaktion auf die apokalyptische Bedrohung“⁶⁵⁸ werde angezeigt, nicht aber diese selbst. Die Arbeit mit Andeutungen und Aussparungen mache jedoch gerade die „Unangemessenheit des ästhetischen Mittels mit zum Thema“⁶⁵⁹ und erfasse „ex negativo mehr von den drohenden endzeitlichen Schrecken als deren Ausmalen und ohnmächtige Moralisierer“⁶⁶⁰.

Ob eine ästhetische Gestaltung des Untergangs überhaupt noch möglich sei und ob ein Inferno, das das Ende der Menschheit bewirke, überhaupt adäquat wiedergegeben werden könne, stellt auch Klaus Vondung in Frage. Angemessenheit bedeute in diesem Fall, „[...] daß das eigentlich Unvorstellbare und dessen Bedeutung, nämlich Abschluß der Menschheitsgeschichte zu sein, angemessen repräsentiert ist“⁶⁶¹. Zu bedenken sei hier, dass jede künstlerische Gestaltung per se schon ästhetisches Vergnügen erzeuge. In diesem Zusammenhang stehe auch die Problematik, ob eine positive Rezeption angesichts des Ernstfalls nicht grundsätzlich deplatziert sei. Vondung hält die Schriftsteller für diejenigen, die eine Antwort darauf geben – und nur wenigen habe es dabei die Sprache verschlagen.⁶⁶²

Auch Krah konstatiert, dass Katastrophen, bei denen der Mensch durch kriegerische Auseinandersetzung Anteil hat, darstellerisch übergangen werden.⁶⁶³ Die vage Darstellung von Katastrophenformen sei nicht als Zeichen für den Rückgang kreativer Impulse zu werten. Endzeitdarstellungen sind aber dennoch mit gewissen Schwierigkeiten verbunden, so z.B. in *Schwarze Spiegel*: Obwohl die Katastrophe im Text explizit auf einen Atomkrieg zurückgeführt wird (der Schrecken des Krieges stecke in dem, was er zur Folge habe, ist also von

⁶⁵⁷ Ebd., 176.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Klaus Vondung, a. a. O., 433.

⁶⁶² Vgl. ebd.: So z.B. Wolfgang Hildesheimer, dem es nach eigener Aussage „die Worte verschlagen“ habe. „Von Arno Schmidt über Günter Grass bis Günter Kunert und Christa Wolf haben sich [jedoch] Schriftsteller mit der Möglichkeit des definitiven Endes literarisch auseinandergesetzt [...]“

⁶⁶³ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 93.

der Wirkung aus beschreibbar⁶⁶⁴), 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.⁶⁶⁵

In den neueren Texten wird die Ausblendung der Katastrophe mit dem Aspekt der Unmittelbarkeit kombiniert, wobei sich der Wissens- und Informationsverlust fortsetzt. 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.⁶⁶⁶ Gab es in den früheren Texten aber keinen eigenständigen Code des Sprechens über Katastrophen, so scheint das Sprechen über die Katastrophe generell an Bedeutung verloren zu haben. Ein Befund aus Mitte der achtziger Jahre besagt, dass sich der Gegenstand äußerster Bedrohung angesichts des Weltuntergangs gegen eine literarische Bearbeitung sperre.⁶⁶⁷ Dennoch stellt sich die Frage danach, warum Literatur – zumindest im Hinblick auf das Motiv des letzten Menschen – Katastrophen im Zusammenhang mit dem Verschwinden der Menschheit nicht unmittelbar darstellt.

Dies wird z.T. durch die vorgestellten Diskurse beantwortet: Denn diese ziehen die Möglichkeit einer völligen Vernichtung jederzeit in Betracht. Indem nun die verschiedenen Bestandteile der Katastrophe ausgespart werden, wird der Eindruck der nicht vorhandenen Manipulation noch stärker in den Fokus gerückt. Solche Strukturen markieren das „Ende“ weiterhin als „übernatürliches“ Ereignis. Darüber hinaus wird auf textimmanenter Ebene ein Konzept entworfen, das das spurlose Verschwinden der Menschen im Hinblick auf den Identitäts- und Geschichtsverlust der Protagonisten weiterführt.

Schließlich können die vage Darstellung einer Katastrophe und ihrer Auswirkungen mit einer Distanzierung in Verbindung gebracht werden, die an

⁶⁶⁴ Vgl. Eginhard Hora, „Materialistische Halbtrauer“, in: „Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heft 20, Richard Boorberg Verlag, München 1971, 1.

⁶⁶⁵ Vgl. Klaus Vondung, a. a. O., 434.

⁶⁶⁶ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 93f.

⁶⁶⁷ Vgl. Carl Pietzcker, „Grenzen und Möglichkeiten der ‚Atomliteratur‘“, in: „Trauma, Wunsch und Abwehr. Psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form“, ders., Königshausen und Neumann, Würzburg 1985, 124.

jene erinnert, welche nuklearer Kriegsführung anhaftet. So wurde beispielsweise in den achtziger Jahren die Verharmlosung der Neutronenbombe als „saubere Waffe“ kritisiert, die einen „begrenzbaren“ Schaden für die Zivilbevölkerung vorgab.⁶⁶⁸ Die Katastrophe im Sinne des Weltuntergangs kann also real gedacht werden und wird vom Bezugsmodell selbst zum mental zu verarbeitenden Phänomen.⁶⁶⁹

Jabłkowska sieht einen weiteren eklatanten Unterschied darin, dass die Autoren der neueren Anti-Utopien nicht an einen „Erschütterungseffekt“ ihrer Literatur glauben. Die latente Unmöglichkeit einer guten Lösung hat die Negation der Hoffnung zur Folge – was sich in neuen künstlerischen Ausdrucksformen widerspiegelt. Christa Wolf bestätigt Jabłkowska, wenn sie über ihre Erzählung *Kassandra* schreibt:

– Jetzt muß man nicht mehr ‚Kassandra‘ sein: Die meisten beginnen zu spüren, was kommen wird. Ein Unbehagen, das viele als Leere registrieren, als Sinn-Verlust, der Angst macht. Eine neue Sinnggebung durch die verbrauchten Institutionen – woran viele gewöhnt waren – ist nicht zu erhoffen. [...] Sich den wirklichen Zustand der Welt vor Augen zu halten, ist psychisch unerträglich. In rasender Eile [...] verfällt die Schreibmotivation, jede Hoffnung, ‚etwas zu bewirken‘. Wem soll man sagen, daß es die moderne Industriegesellschaft, Götze und Fetisch aller Regierungen, in ihrer absurden Ausprägung selber ist, die sich gegen ihre Erbauer, Nutzer und Verteidiger richtet: Wer könnte das ändern. Der Wahnsinn geht mir nachts an die Kehle.⁶⁷⁰

Die zunehmende Überästhetisierung der Katastrophenereignisse, deren literarische Thematisierung eigentlich durch den bewusst hervorgerufenen Schock wachrütteln will, scheint spätestens seit den 1950er Jahren für die Wirkungslosigkeit anti-utopischer Kritik verantwortlich zu sein. Das Abstumpfen der Leser aufgrund der Überzahl der Katastrophen in der Realität des 20. Jahrhunderts und der ständigen Überreizung durch die Produkte der Kulturindustrie lassen die Anti-Utopie zur Mode verkommen und relativieren die pädagogische Wirkung auf das Publikum.⁶⁷¹ Dabei handelt es sich eigentlich um operationale Literatur, bei der die künstlerische Form hinter politik- und gesellschaftskritische Anliegen zurücksteht und die eine Ästhetik des Schreckens hervorkehren soll. Peter Sloterdijk sagt über das damalige Verhältnis zu Katastrophen und den Verlust ihrer ursprünglichen Intention:

Das aktuelle Alternativbewußtsein zeichnet sich durch etwas aus, was man als pragmatisches Verhältnis zur Katastrophe bezeichnen könnte. Das Katastrophische ist eine Kategorie geworden, die nicht mehr zur Vision, sondern zur Wahrnehmung

⁶⁶⁸ Vgl. Anton-Andreas Guha, „Die Neutronenbombe oder Die Perversion menschlichen Denkens“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1982, 111f.

⁶⁶⁹ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 16.

⁶⁷⁰ Christa Wolf, „Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*“, *Frankfurter Politik-Vorlesungen*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1983, 97.

⁶⁷¹ Vgl. Stephan Meyer, a. a. O., 202.

gehört.⁶⁷² [...] Wer in dieser Logik zu Ende denkt, kommt zu einem fatalen Schluß: nur der real geschehende Weltuntergang wäre eine überzeugende Warnung vor dem Weltuntergang. [...] Somit wäre die einzige Katastrophe, die allen einleuchtet, die Katastrophe, die keiner überlebt.⁶⁷³

Die gegenwärtige Zukunftsliteratur existiert Jabłkowska zufolge demnach in der Spannung zwischen Apokalypse und Grotteske.⁶⁷⁴

4.6.6 Bedeutung der Misanthropie

[...] [E]s ist doch gut, daß mit all dem aufgeräumt wurde ! (Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein : das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört !) Solche Betrachtungen stimmten mich wieder fröhlich. (SP, 224)

Eine menschenfreundliche Gattung nennt Klaus L. Berghahn die Utopie, und hinterfragt gleichzeitig, warum die Gegenbilder der Gattung mit ihren humanen und eudämonistischen Intentionen nicht zum Besten gehören, das menschliches Sehen, Hoffen und Planen entworfen hat, und warum die Utopie so viele Gegner besitzt. Den Grund hierfür sieht Berghahn nicht in den schönen Zukunftsbildern, sondern vielmehr in der utopischen Intention. Nicht die fiktiven Entwürfe eines besseren Gemeinwesens werden angegriffen, sondern die implizite oder auch explizite Kritik bestehender Herrschaftsverhältnisse. Die utopische Intention als Kritik an der Gegenwart und zugleich als Wunsch nach Veränderung der Wirklichkeit wird von der konservativen Utopiekritik als Gefahr eingestuft.⁶⁷⁵

Moderne Dystopien negieren die klassische Utopie nicht nur, indem sie die Darstellung eines idealen Gemeinwesens durch eine Außenseiterfigur in einer post-atomaren menschenleeren Welt substituieren, sondern oftmals der bisherigen philanthropischen Intention einen misanthropischen Impetus diametral gegenüberstellen. Die Gesellschaftskritik, die die Utopie übt, steigert sich in der Moderne in eine Kritik an der Menschheit; das Ziel, auf das sich die Kritik richtet, sind die Gesellschaft und die Menschen.

Zur Diskussion steht auch die Frage, ob das Überleben eines einzelnen Individuums intendiert ist, z.B. durch eine höhere Macht oder die Vorsehung und das Schicksal, oder ob der letzte Mensch eher ein zufällig Überlebender ist (vgl. Kap. 4.6.1 *Darstellung des letzten Überlebenden*).

⁶⁷² Peter Sloterdijk, „Panische Kultur – oder: Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?“, in: „Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik“, Peter Sloterdijk (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, 102-124, hier: 103.

⁶⁷³ Ebd., 122.

⁶⁷⁴ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Verlust der Utopie“, a. a. O., 105f.

⁶⁷⁵ Vgl. Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), a. a. O., 17f.

Die Protagonisten der vorgestellten Werke weisen jedoch Eigenschaften auf, die in Verbindung mit ihrem Überleben in der menschenleeren Welt zu stehen scheinen, auch wenn dies in den Romanen nicht explizit bestätigt wird.

In diesem Zusammenhang sind die Zivilisationskritik und die antisozialen Aspekte der Individuen zu sehen. Auffällige Merkmale überlebender Menschen in postapokalyptischen Szenarien sind eine oftmals intellektuelle Überlegenheit oder eine entsprechend pragmatische Haltung den Ereignissen gegenüber sowie misanthropische Züge, die in der Verachtung aller Menschen und der Menschheit gipfeln.

Dieter Bänisch konstatiert für das Werk Schmidts, dass sich in diesem eine

allgemeine[...] gallige[...] Misanthropie [zeige], die Schmidt-Leser als eine der motivischen Konstanten des Werkes kennen; als ätzende nationalkritische Universalpolemik wird es zu einem Hauptstück gerade der um die fünfziger Jahre gruppierten Werke.⁶⁷⁶

Bernhard Sorg hat in seiner Studie „Der Künstler als Misanthrop“ eine auch für Schmidts Werk wichtige Schlussfolgerung getroffen:

Die Enttäuschung über das Leben in seiner Schmerzlichkeit und Trivialität, seinen Verletzungen und Zufällen und die Erfahrungen menschlicher Bosheit und Gleichgültigkeit werden zu Zeichen universaler Depravation, weil für den Misanthropen der Gedanke an eine vollständige Sinn-Losigkeit der Geschehnisse noch unerträglicher wäre als die Idee einer übermächtigen Gewalt des Bösen für ihn schon ist.⁶⁷⁷

Darüber hinaus konstatiert Sorg die im 20. Jahrhundert erfolgte Verbindung von Menschenfeindschaft und Künstlertum: in der Bestimmung der Kunst als geistgezeugter Opposition zur materiellen Realität, die als irreversibel böse aufgefasst und verworfen wird. Der Misanthrop erscheint außerdem als Typus einer literarischen Figur, die funktional eingesetzt werden kann, als Korrektiv einer verderbten Welt. Doch bleibt die psychologische Wahrscheinlichkeit der Gestalt gering. Aber es entsteht eine Gestalt, die in radikalen Alternativen denkt und handelt, die konsequent ihre eigene Welt entwirft, weil ihr die erlebte und vorgegebene als unrettbar erscheint.⁶⁷⁸ Sorg kommt zu dem Schluss, dass das Welt-Bild des misanthropischen Insel-Menschen religiös grundiert sei; sein Weltmodell sei bestimmt von einander ausschließenden Oppositionspaaren, die alle zurückgehen auf die elementare Differenz von Geist und Materie. Schmidts Menschenfeind ist nicht eigentlich von den Menschen enttäuscht oder über sie erbittert, weil er Böses von ihnen erlebt hätte; davon erfährt man zumindest

⁶⁷⁶ Dieter Bänisch, „Rückzug in die Heide. Über Arno Schmidts fünfziger Jahre“, in: „Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur“, Dieter Bänisch (Hg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1985, 326-365, hier: 350.

⁶⁷⁷ Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“, a. a. O., 1.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd., 5f.

nichts. Misanthropie erscheint vielmehr als notwendige Konsequenz einer *erfahrungsunabhängigen Erkenntnis*.⁶⁷⁹ Vor allem in den Texten der unmittelbaren Nachkriegszeit dominiert eine Figurenkonstellation, die den misanthropischen Einzelnen als potentiellen oder tatsächlichen Einsiedler sieht, der der destruktiven Welt um sich herum eine Welt aus seinem Kopf entgegenhält bzw. eine Welt entwickelt, die ihn in seiner Selbstisolation bestätigt und seine Superiorität ideologisch legitimiert.⁶⁸⁰

So richtet sich in *Schwarze Spiegel* die Zivilisationskritik gegen alle Menschen und bekräftigt damit eine scheinbar allumfassende Misanthropie des Protagonisten. Die Auseinandersetzung, die das Ich mit der Menschheit führt, ist allerdings primär retrospektiv organisiert und transportiert gleichermaßen Begründung und Bewertung der Katastrophe. Als Gegengewicht zur ebenso verachteten wie – vor allem in Form einer erotischen Beziehung – herbeigesehnten menschlichen Gesellschaft dient dem Erzähler die Natur, die von ihm beinahe konsequent personalisiert wird (vgl. Kap. 4.5.4 *Das Ich in der Einsamkeit*).⁶⁸¹ Auffallend ist jedoch eine Entpersonalisierung der Natur am Ende des Romans, als jegliche Hoffnung des Protagonisten durch den Aufbruch von *Lisa* im Keim erstickt wird: „*Noch einmal den Kopf hoch* : da stand er grün in hellroten Morgenwolken. Reif in Wiesenstücken. Auch Wind kam auf. Wind.“ (SP, 260). Schon vorher, als ihn „die große Welle Zärtlichkeit und Glück“ (SP, 247) angesichts *Lisas* Auftauchen durchströmt, personalisiert er den Wind zwar noch (wie er es bereits zuvor mehrfach getan hat), aber sein ehemals zärtliches Verhältnis zu diesem scheint aufgehoben: „[...] der Wind fuhr ihr ins Haar und ich murmelte eifersüchtig : er soll das lassen !“ (SP, 249). Auch fällt der Wechsel des Genus auf: Die ehemals weibliche „Windin“ wird maskulin.

Bereits auf der ersten Seite des Romans *Schwarze Spiegel* wird der Leser mit der Einstellung des Protagonisten zum Leben konfrontiert, die keine Zweifel offen lässt: „*Des Menschen Leben* : das heißt vierzig Jahre Haken schlagen. Und wenn es hoch kommt (oft kommt es einem hoch ! !) sind es fünfundvierzig; und wenn es köstlich gewesen ist, dann war nur fünfzehn Jahre Krieg und bloß dreimal Inflation.“ (SP, 201). Man kämpft sich also durch ein kurzes Leben, das geprägt ist von ökonomischen und politischen Missständen, vor denen der Einzelne ständig fliehen muss. Unter diesem Aspekt erscheint die Aussage des Ich-

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., 84f.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd., 89.

⁶⁸¹ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 59.

Erzählers, dass er „[s]eit fünf Jahren [...] keinen Menschen mehr gesehen [habe], und [...] nicht böse darüber [sei]“ (SP, 203), durchaus nachvollziehbar.

Die Ursache für den Mitte der fünfziger Jahre stattgefundenen Dritten Weltkrieg sieht der Protagonist in der mangelnden Voraussicht der Menschen begründet. So hätte die Selbstvernichtung vermieden werden können, wenn nur die Erdbevölkerung „durch legalisierte Abtreibung und Präservative auf hundert Millionen stationär gehalten“ (SP, 210)⁶⁸² worden wäre.

Im Gespräch mit *Lisa* begründet der Ich-Erzähler weiter seine Einstellung: „Rufen Sie sich doch das Bild der Menschheit zurück ! Kultur ! ?: ein Kulturträger war jeder Tausendste; ein Kulturerzeuger jeder Hunderttausendste !: Moralität ?: Hahaha ! [...]“. (SP, 244). Deutlich nennt der Protagonist in diesem Kontext auch einen bedeutenden Grund für seine Misanthropie: Die fehlende Kultur und Moral der Menschen geben ihm Anlass zur Verachtung seiner Spezies: Er übt eine dezidierte Bildungskritik an der zeitgenössischen Gesellschaft⁶⁸³. Die Tatsache, dass unter den menschlichen Geschöpfen „unter Tausenden kaum Eines [...] zu einem bemerkenswerten Grade von Wert zu bringen wäre“ (SP, 245), spiegele sich in Kultur und Moral der Menschen wider, deren berufliche Ziele der Protagonist überspitzt zusammenfasst: „[...] ‘Was waren die Ideale eines Jungen : Rennfahrer, General, Sprinterweltmeister. Eines Mädchens : Filmstar, Mode<schöpferin>. Der Männer : Haremsbesitzer und Direktor. Der Frau : Auto, Elektroküche, der Titel ‚gnädige Frau‘. Der Greise : Staatsmann – , [...]“. (SP, 244f.). Diese Ideale stimmen nicht mit seinem Verständnis von kreativ-intellektueller Betätigung überein. Die Geistlosigkeit seiner Zeit zeige sich auch in dem Interesse an Illustrierten [„die Pest unserer Zeit ! Blödsinnige Bilder mit noch läppischerem Text“ (SP, 206)] und der Anerkennung von Schlagern [„Pi-Pa-Paddelboot“ (SP, 225)], während ernsthafte Autoren nur als literarische „Hungerleider“ (SP, 218) zu existieren vermochten. Auf textimmanenter Ebene übernimmt der Erzähler einerseits die Rolle des Kulturrezipienten, der seine

⁶⁸² Dies kann auf Schopenhauer zurückgeführt werden; so heißt es in ebd., „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Gesamtausgabe 1. Bd., a. a. O., 454: „Ja gesetzt, auch dieses Alles [d.h. Streit, Krieg; Anm. d. Verf.] wäre endlich, durch eine auf die Erfahrung von Jahrtausenden gestützte Klugheit, überwunden und beseitigt; so würde am Ende die wirkliche Ueberbevölkerung des ganzen Planeten das Resultat seyn, dessen entsetzliche Uebel sich jetzt nur eine kühne Einbildungskraft zu vergegenwärtigen vermag [...]“. Vgl. auch Arno Schmidt und die Gnosis, in: Dietmar Noering, a. a. O., 6: „Die erste Konsequenz, die alle Hauptfiguren in den Romanen und Erzählungen Arno Schmidts aus ihrem Wissen ziehen, ist die, daß sie getreu der gno[s]tischen Anschauung Zeugung und Gebären ablehnen. Hierin wird der einzige Weg gesehen, der Welt und den Gesetzen des Leviathan zu entfliehen. Da der Demiurg die Macht über die Welt absolut ausüben kann, ist die Verweigerung der von ihm gewünschten Arterhaltung das einzige Mittel des Menschen, gegen die Herrschaft des Bösen zu revoltieren.“

⁶⁸³ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 63.

vorgebliche Überlegenheit bestätigt sieht, und andererseits negiert der schreibende Protagonist aufgrund der kulturellen Unreife der Menschen das kommunikative Element im Kontakt mit seinen Lesern [„Für Leser ? fragte ich zutiefst erstaunt“ (SP, 258)]. Seine Motivation begründet sich nämlich nicht in einer „sittlichen Aufgabe“ (SP, 258), sondern in seinem persönlichen Vergnügen (vgl. SP, 258). Dass hierin auch Resignation und ein geringes Selbstwertgefühl mitschwingen, wird durch eine Äußerung des Protagonisten angedeutet, als *Lisa* in seinen Memoiren liest: „Wahrscheinlich sollte ihr Interesse ein Kompliment für mich sein.“ (SP, 257).

Besonders erschüttert ihn die Tatsache, dass der menschlichen Gattung durch die Natur alle Eigenschaften und Voraussetzungen gegeben sind, die „zum Wahrnehmen, Beobachten, Vergleichen und Unterscheiden der Dinge nötig“ (SP, 245) seien. Sie ermöglichen es dem Menschen auch, das Vergangene produktiv nutzbar zu machen. Der Mensch könne nicht nur seine eigenen Erfahrungen nutzen, sondern „auch die Erfahrungen aller vorhergehenden Zeiten“ (SP, 245). Kai U. Jürgens folgert daraus, dass die Lektüre von Büchern gemeint sei, deren Gebrauch damit legitimiert werde. Demzufolge begründe diese Passage die Existenz des Erzählers, der sich in der Tradition „einer Anzahl von scharfsinnigen Menschen“ (SP, 245) sieht, „die, wenigstens sehr oft, richtig gesehen haben“ (SP, 245).⁶⁸⁴ Die Anlage nütze aber nichts, denn:

[...] Dessen Allen unerachtet, drehen sich die Menschen seit etlichen Jahren immer in dem nämlichen Zirkel von Torheiten, Irrtümern und Mißbräuchen herum, werden weder durch fremde noch eigene Erfahrung klüger, kurz, werden, wemns hoch in einem Individuum kommt, witziger, scharfsinniger, gelehrter, aber nie weiser.‘ (SP, 245)

Dieser Zirkel resultiert aus der Nichtbeachtung der Regeln, „deren Anwendung uns vor Irrtümern und Trugschlüssen“ (SP, 245) sicherstellt und durch die „wir [...] mit befriedigender Gewißheit wissen, was schön und häßlich, recht oder unrecht, gut oder böse ist, warum es so ist, und inwieweit es so ist“ (SP, 245).

Seine Verachtung gründet entsprechend auch auf die fehlende Vernunft der Menschen. Dabei erfüllt ihn dieser Umstand nicht mit Glückseligkeit oder Genugtuung, sondern mit „tiefer Traurigkeit“ (vgl. SP, 210): „das war nun das Ergebnis ! Jahrtausendlang hatten sie sich gemüht: aber ohne Vernunft ! [...].“ (SP, 210). Durch die Erinnerung an die Politik gewinnt das Ich seinen polemischen Unterton zurück, der aber deutlich Züge der Selbstüberzeugung trägt: „ach, es war doch gut so, daß Alle weg waren“ (SP, 210). Der Protagonist verwendet eine ähnliche Formulierung, wenn er das Verschwinden der Rechtsanwälte positiv bewertet (vgl. SP, 224); das eigentlich unnötige

⁶⁸⁴ Vgl. ebd., 60.

Hinzufügen des Modalpartikels „doch“ verweist auf den mangelnden Glauben an seine eigenen Worte. Neben der rationalen Diffamierung existiert also eine emotionale Reaktion, die die vom Verstand nachträglich befürwortete Katastrophe durchaus bedauert. Der scheinbare Misanthrop empfindet eine enttäuschte Liebe zu seinesgleichen, die die zum Teil paradox erscheinenden Aussagen des Protagonisten erklären könnten.⁶⁸⁵ Sein Verhältnis zur Menschheit ist demzufolge ambivalent⁶⁸⁶, sein Zynismus erscheint als Zeichen „aggressiven Selbstschutzes“ gegen die ihn in seiner Existenz bedrohende Verzweiflung zu sein.⁶⁸⁷ Hans Wollschläger konstatiert einen ähnlichen Befund, den er allerdings nicht nur in den *Schwarzen Spiegeln* sieht:

Der in den SPIEGELN, in genauem Vollzug der regressivem Wunschbewegung, durch die Katastrophe hindurch auf die Insel des Wieder-Allein-Seins gelangt war [...], hielt doch, unablässig beredt, den L e s e r fest –: was da als formales Dilemma aufscheint, ist die umgreifende Krise seiner Grund-Antinomie überhaupt.⁶⁸⁸

Der Erzähler moniert außerdem, dass die Menschen die Gesetze der Vernunft ignorieren, indem sie „von einzelnen Fällen aufs Allgemeine“ (SP, 245) schließen, „aus flüchtig oder nur von einer Seite wahrgenommenen Begebenheiten irrige Folgerungen“ (SP, 245) herleiten und „alle Augenblicke Worte mit Begriffen und Begriffe mit Sachen“ (SP, 245f.) verwechseln. „Die Allermeisten – das ist nach dem billigsten Überschlag 999 unter 1000 – urteilen [...] nach den ersten sinnlichen Eindrücken, Vorurteilen, Leidenschaften, Grillen, Phantasien, Launen, zufälliger Verknüpfung der Worte und Vorstellungen in ihrem Gehirne“ (SP, 246) und kommen zu irrigen Folgerungen. Der Protagonist bezeichnet dabei interessanterweise diese „allgemeine Art zu vernünfteln“ (SP, 245) als „angeborene“ (SP, 245), was eine mögliche gattungsbedingte Unfähigkeit andeutet, die „Erfahrungen aller vorhergehenden Zeiten“ (SP, 245) anzuwenden. Als weiteres Problem kristallisiert der Ich-Erzähler die Fremdbestimmung der Menschen heraus, die „lieber durch fremde Augen falsch sehen, mit fremden Ohren übel hören, durch fremden Unverstand sich zu Narren machen lassen“ (SP, 246). Das Ergebnis sei im politischen Sinne „[e]ine Maschine, ein bloßes Werkzeug, das sich von fremden Händen brauchen und

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., 62.

⁶⁸⁶ Vgl. Marius Fränzel, a. a. O., 70f: Dabei ist die Ambivalenz des Misanthropen zurückzuführen auf Molières Werk *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, in dem der Protagonist *Alceste* zwar menschenfeindliche Seiten aufweist, jedoch durchaus auf Verständnis und Freundschaft bei Männern sowie auch auf Liebe bei Frauen stößt. Vgl. Hartmut Vollmer, „Das vertriebene und flüchtende Ich“, a. a. O., 93: „Auch in *Schwarze Spiegel* zeigt der Ich-Erzähler eine ambivalente Lebenshaltung, hier in seinem Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft.“

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., 71.

⁶⁸⁸ Hans Wollschläger, a. a. O., 166.

mißbrauchen lassen muß“ (SP, 246). Der Rezipient fühlt sich zurecht an den Nationalsozialismus erinnert, wenn der Protagonist weiter ausführt, die Menschen würden, „besonders wenn sie in große Massen zusammengedrängt sind“ (SP, 246), nicht nur von „Begier und Abscheu, Furcht und Hoffnung“ motiviert,

[...] sondern in den meisten und angelegensten Fällen [...] sind es fremde Leidenschaften oder Vorurteile, ist es der Druck oder Stoß weniger einzelner Hände, die geläufige Zunge eines einzigen Schwätzers, das wilde Feuer eines einzigen Schwärmers, der geheuchelte Eifer eines einzigen falschen Propheten, der Zuruf eines einzigen Verwegenen, der sich an die Spitze stellt – was Tausende und Hunderttausende in Bewegung setzt [...]. (SP, 246)

Der Protagonist wirft den Menschen eine mangelnde Nutzung ihres Verstandes vor, denn die auf Instinkte reduzierten und damit in ihre Animalität zurückversetzten Menschen seien anfällig für die Verführungskünste eines Einzelnen. Obwohl sich daraus eine Anspielung auf den Führerkult der NS-Zeit herauslesen lässt, ist diese Äußerung wohl auch ahistorischer Natur und in einem allgemeinen Sinne zu verstehen; so heißt es kurz darauf: „Die Grimassenmacher, Quacksalber, Gaukler, Taschenspieler, Kuppler, Beutelschneider und Klopffechter teilten sich in die Welt [...]“ (SP, 247); der Protagonist grenzt sich entsprechend vom Rest der Menschheit ab, denn „[...] die Klugen, wenn sie konnten, gingen hin und wurden Einsiedler : die Weltgeschichte in nuce, in usum Delphini.“ (SP, 247). Er kann das Verschwinden der Menschheit vor diesem Hintergrund nicht anders als gerechtfertigt betrachten und betont die Vorzüge der menschenleeren Erde: „wie gut, daß es so gekommen ist !“ (SP, 231). Dies kann als eindeutiger Hinweis auf seine gewollte Einsiedler-Existenz verstanden werden, jedoch unterscheidet sich seine eigene von der von ihm angeführten dadurch, dass er diese Existenz nicht freiwillig gewählt hat, sondern diese durch eine „höhere Instanz“ eingeleitet wurde. Ob er deshalb zu den „Klugen“ gezählt werden darf, erscheint fraglich.

Insgesamt nennt der Protagonist mehrere Faktoren für den Untergang der Menschheit: Mangelnder Raum, kulturelles Versagen, Amoralität und falsche Ideale, fehlende Vernunft sowie mangelnde Beachtung jener Naturgesetze, nach denen der Mensch „leben und handeln muß, um in seiner Art glücklich zu sein“ (SP, 245), und zu guter Letzt Manipulationsfähigkeit im Sinne der Fremdbestimmung. Doch neben dieser generalisierenden Kritik an der menschlichen Rasse gibt es auch spezielle Eigenschaften (einzelner) Menschen, auf denen seine Verachtung beruht.

Sein latenter Alkoholismus verleitet ihn zu der provokanten Aussage, dass er „Menschen ohne Gelüste nicht ausstehen [könne]. – Überhaupt keine !“ (SP, 222).

Seine misanthropische Ader betrifft außerdem einige Menschen mehr als andere: „[...] es gibt nichts Verächtlicheres als Journalisten⁶⁸⁹, die ihren Beruf lieben (Rechtsanwälte natürlich noch !).“ (SP, 206). Das gesamte Rechtswesen verabscheut der Ich-Erzähler zutiefst und wird auch nicht müde, dies zu betonen. An anderer Stelle holt er noch einmal aus: „[...] alberne Rechtsanwälte, alberne Richter, bloß gut, daß Alles ein Ende hat ! [...].“ (SP, 208). Dieser Umstand versöhnt ihn sogar wieder mit der Katastrophe (dies kann aber auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Katastrophe *eben doch* nicht in seinem Sinne war):

– Daß dies feile Pack : für Geld sogleich komödiantisch wortreich; gegen Bezahlung voller Gebärden des Rechts; [...] also daß dies Pack weg ist, versöhnt mich wieder mit der großen Katastrophe.⁶⁹⁰ Die kamen noch unter den Preisboxern, die sich vor Gaffern für Geld die Fressen einschlugen: es ist doch gut, daß mit all dem aufgeräumt wurde ! (Und wenn ich erst weg bin, wird der letzte Schandfleck verschwunden sein : das Experiment Mensch, das stinkige, hat aufgehört !) Solche Betrachtungen stimmten mich wieder fröhlich. (SP, 224)

Diese Betrachtungen beinhalten eine Absage an den modernen Rechtsstaat, was durchaus als reaktionär zu bewerten ist.⁶⁹¹

Was den Soldatenstand anbelangt, zeigt sich das Ich als Gegner der Weltkriege, bei denen das Volk aus den Erfahrungen des ersten nicht lernte und begeistert in die nächste Katastrophe rannte (vgl. SP, 213).⁶⁹² Indem der Protagonist explizit auf die Kriegswut der Deutschen aufmerksam macht [„die Deutschen schrieen ja noch zweimal“ (SP, 213)], klingt durchaus eine nationalkritische Komponente an, die jedoch angesichts der vehementen Kritik anderer Völker relativiert wird. Die Begeisterung der Menschen am Militär scheint für den Protagonisten unleugbar zu sein [„Boxen, Fußball, Toto : da rannten die Beine ! – In Waffen ganz groß !“ (SP, 244)]. Das Ich lässt es sich nicht nehmen, in seinem fiktiv aufgesetzten „test“ folgende polemische Frage zu stellen: „8.) Hassen Sie Alles soldatische und Uniformierte ?“ (SP, 237).

⁶⁸⁹ Diese Meinung über Journalisten übernimmt Schmidt von Schopenhauer; vgl. Dieter Kuhn, a. a. O., 233.

⁶⁹⁰ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 87: Der Hass auf die Juristen hat in Schmidts Autobiografie seine Wurzeln; 1950 musste er einen Prozess gegen eine Mitbewohnerin des Mühlenhofs, die Witwe Helene Felsch, führen, wobei sich der Rechtsanwalt der gegnerischen Partei als besonders borniertes Exemplar seiner Berufssparte erwies. Vgl. auch Jan Philipp Reemtsma/Georg Eyring (Hg.), „In Sachen Arno Schmidt ./ Prozedere 1 und 2, Haffmans, Zürich 1988, 11.95.

⁶⁹¹ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 65.

⁶⁹² Vgl. ebd., 64.

Es gibt aber noch weitere Berufsgruppen, die der Erzähler kritisiert. Landarbeit wird ebenso grundlos wie pauschal als widerlich bezeichnet. Bauern gelten dem Ich als Personifizierung des schlechten Geschmacks. Der Text ironisiert diese Polemik allerdings durch die Anstrengungen des Ich, selbst landwirtschaftlich tätig zu sein und Kartoffeln anzubauen [„von den Feldern kartoffelähnliches geholt. – Wird wohl nichts werden!“ (SP, 229)].

Auffallend ist jedoch die Zerrissenheit des Protagonisten. So ist das Spektrum seiner Verachtung weit gefasst: von einzelnen Individuen bzw. Berufsgruppen auf der einen Seite bis hin zu einem allgemeinen Menschenhass, der auch seine eigene Person mit einbezieht, auf der anderen Seite.

Auch keimt im Protagonisten durchaus der Wunsch nach Gesellschaft auf, allerdings meist in Verbindung mit erotischen Motiven.⁶⁹³ Als er in Hamburg seine Vorräte vervollständigt und auf der Suche nach kulturellen „Schätzen“ in die Kunsthalle geht, projiziert er sich hinter einen Tisch „ein kleines dralles ernsthaftes Mädchen; kaufmännische Angestellte, mit kurzen biederer Brüsten und blauem Cheviot-Rock“ (SP, 226) und kommentiert diese Vorstellung mit einem „lasterhaften Lächeln“ (SP, 226). Sein Gedankenspiel endet mit den Worten: „wenn sie bloß hier wäre“ (SP, 226). Auffallend ist sein verändertes Verhalten in der Stadt. Ist er zwar auch in seiner neuen Heimat immer wieder im Wechselbad der Gefühle (Trauer, Hass, Sehnsucht), so scheint sein Gemüt in Hamburg verstärkt von Schwankungen betroffen zu sein. Die Stadt als Sinnbild der menschlichen Zivilisation erschwert dem Protagonisten den Umgang mit seiner Situation.

Die Erfahrung des Verlustes jeglichen menschlichen Gegenübers lässt sich im Text an mehreren Stellen nachweisen [„und dann kam die herrliche einsame Zeit, viele Jahre lang“ (SP, 220)]. Zwar nutzt der Ich-Erzähler jede Gelegenheit, um die Vernichtung der Menschheit zu glorifizieren und sich über diese zu erheben [„es lebe die Einsamkeit!“ (SP, 210)], doch erscheinen Äußerungen wie „Ich brauchte Niemanden! –“ (SP, 211) oder „Seit fünf Jahren hatte ich keinen Menschen mehr gesehen, und war nicht böse darüber“ (SP, 203) als Trotzreaktion, die sich in fast schon infantiler Art und Weise des Protagonisten bemächtigt.

Hinzu kommt, dass der Erzähler offensichtlich nicht restlos von seiner alleinigen Existenz überzeugt ist, auch wenn seine bisherigen Beobachtungen dagegen sprechen. So versucht der Protagonist nicht nur, potentielle Besucher in die Irre zu führen und somit von seinem Haus wegzulocken (vgl. SP, 220), sondern er

⁶⁹³ Vgl. ebd., 59.

trägt auch „Tarnkleidung“ (SP, 231), legt eine „Notwohnung“ (SP, 238) an und verriegelt seine Wohnungstür (vgl. SP, 228), um ungebetene Gäste zu vermeiden.

Diese Aktionen verdeutlichen, dass der Erzähler durchaus noch mit weiteren Überlebenden rechnet. Impliziert die Begegnung mit anderen Menschen einerseits eine Bedrohung, zeigt das Interesse des Erzählers an einem Radio [„Ob außer mir überhaupt noch jemand übrig war ? Wohl kaum; vielleicht auf den Südzipfeln der Kontinente, die vermutlich noch am wenigsten abgekliegt hatten; man müßte ein Radio in Betrieb setzen können.“ (SP, 221)], dass ihm Gesellschaft zumindest in der Ferne nicht unangenehm wäre; so bastelt er später einen Detektorapparat und kommentiert dieses Unterfangen: „[...] (ich weiß : es war verrückt !) aber ich versuchte es doch. Zog beim Appenrodt eine gute Antenne aus Kupferlitze; saubere Erde. – Nichts.“ (SP, 229). Der Erzähler verbringt geschlagene drei Stunden vor dem Apparat, bildet sich schließlich ein Pfeifen ein, das er aber als Selbsttäuschung entlarvt. Schließlich fragt er sich, warum er überhaupt noch „diariiere“, denn er „habe keine Lust mehr, im Sinnlosen zu stochern“ (SP, 229). Die Hoffnung kann er dennoch nicht gänzlich abschütteln. Bei aller Kritik an den Menschen, derer er fast den ganzen Roman lang nicht müde wird, bleibt dem misanthropischen Ich deren Gesellschaft doch unverzichtbar.⁶⁹⁴

Boy Hinrichs sieht im Protagonisten eine Ausnahme von einer Verbrennungs- und Vernichtungsanlage eines Schöpfers.⁶⁹⁵ Die Umstände seines Überlebens werden aber an keiner Stelle explizit benannt. Die einzige Rechtfertigung seiner Existenz bestehe darin, „dass diese Realität mitgeteilt werden muß“⁶⁹⁶. Der Rückzug in die Isolation ist bei Arno Schmidt auch biografisch bedingt. In diesem Sinne scheint der „Letzte Mensch“ paradigmatisch für die Situation des Autors zu stehen.⁶⁹⁷ Die Selbstisolation, die Hinwendung zur Literatur und die Beschränkung auf den Umgang mit wenigen Personen bestimmen auch Schmidts literarisches Werk.⁶⁹⁸ Die Projektion einer Wunschvorstellung ist, ähnlich wie bei Marlen Haushofer, eng mit autobiografischen Zügen verknüpft. Letztlich ist das Geschehen, das in der „postapokalyptischen Robinsonade“ geschildert wird, ambivalent zu bewerten, angesiedelt zwischen Wunschvision

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., 63.

⁶⁹⁵ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 201.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Vgl. Wolfgang Proß, „Arno Schmidt“, Verlag C.H. Beck, Verlag edition text + kritik, München 1980, 30ff.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd., 71.

und Wahnvorstellung. Es handelt es sich um die „Wunschutopie eines zivilisationsmüden, doch kulturenthusiastischen Intellektuellen“⁶⁹⁹.

Die Katastrophe fungiert hier einerseits als Befreiung und als Grundlage einer neuen Existenz. Auf der anderen Seite kann das Ich in der Beziehung zu *Lisa*, die im zweiten Teil des Romans erscheint, doch Liebe zu einem Menschen empfinden. Sein Hass zielt also speziell auf die Unkultur und die Geistlosigkeit der Menschen ab.

Immer wieder fällt die gesteigerte Polemik des Protagonisten auf: Kai U. Jürgens macht zurecht darauf aufmerksam, dass hinter dieser der Hang zur Selbstvergewisserung deutlich werde, bei der die Schmähung des Verlorenen über dessen offenbar doch erlebten Verlust hinwegtäuschen soll.⁷⁰⁰

Darin zeigt sich auch der sogenannte „methodische Solipsismus“ des Denkers, der sein Leben allein auf die Selbstbehauptung im Geist ausrichtet und letztlich zurückzuführen ist auf die Philosophie Schopenhauers.⁷⁰¹ Darauf basiert auch ein zentrales Motiv Schmidts: Jegliche Gemeinschaft, sei es Familie, Staat, die Kirche, Vereine oder das Militär, wird von seinen Figuren bekämpft und geflohen. Dabei erfolgt eine nahezu obsessive Abarbeitung an Wissenschaft und Kunst als Telos, und diese kann nur funktionieren, wenn der Einzelne versucht, sich gegen die Vereinnahmung der Masse zu behaupten.⁷⁰²

Eine Ideologie des Schmidtschen Misanthropen könnte entsprechende Aspekte beinhalten: die skurril anmutende Leibfeindlichkeit⁷⁰³, der Dualismus des Misanthropen als Form des Manichäismus⁷⁰⁴, ein gnostisches Weltbild.⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 210.

⁷⁰⁰ Vgl. Kai U. Jürgens, a. a. O., 66.

⁷⁰¹ Vgl. Jan Süsselbeck, a. a. O., 111. Vgl. Arthur Schopenhauer, „Aphorismen zur Lebensweisheit“, Dr. L. W. Winter (Hg.), Wilhelm Goldmann Verlag, München 1966, 29 (Im Folgenden zitiert als: Arthur Schopenhauer, „Aphorismen“): „Der geistreiche Mensch wird vor allem nach Schmerzlosigkeit, Ungehudeltsein, Ruhe und Muße streben, folglich ein stilles, bescheidenes, aber möglichst unangefochtenes Leben suchen und demgemäß, nach einiger Bekanntschaft mit den sogenannten Menschen, die *Zurückgezogenheit* und, bei großem Geiste, sogar die *Einsamkeit* wählen. Denn je mehr einer an sich selber hat, desto weniger bedarf er von außen, und desto weniger auch können die übrigen ihm sein. Darum führt die Eminenz [Erhabenheit] des Geistes zur *Ungeelligkeit*.“

⁷⁰² Vgl. Jan Süsselbeck, a. a. O., 112. Vgl. Arthur Schopenhauer, „Aphorismen“, a. a. O., 132: „Ganz „*er selbst sein*“ darf jeder nur, solange er allein ist. Wer also nicht die Einsamkeit liebt, der liebt auch nicht die Freiheit: denn nur *wann man allein ist, ist man frei*. Zwang ist der unzertrennliche Gefährte jeder Gesellschaft, und jede fordert Opfer, die um so schwerer fallen, je bedeutender die eigene Individualität ist. Demgemäß wird jeder in genauer Proportion zum Werte seines eigenen Selbst die Einsamkeit fliehen, ertragen oder lieben. Denn in ihr fühlt der Jämmerliche seine ganze Jämmerlichkeit, der große Geist seine ganze Größe, kurz jeder sich, als was er ist.“

⁷⁰³ Vgl. Bernhard Sorg, „Der Künstler als Misanthrop“, a. a. O., 79.

⁷⁰⁴ Ebd., 84: „Der Manichäismus wäre kurz zu bestimmen als *eine* Ausprägung der gnostischen Lehren, der Prototyp und die Vollendung der Gnosis. Die Lehre des persischen Religionsstifters Mani (216-276 n. Chr.) mischt christliche Häresie mit

Rekurrierend auf Schmidts Theorie des Längeren Gedankenspiels lässt sich an der grafischen Darstellung von Funktionen mit komplexen Variablen auch das Dilemma des Solipsisten aufzeigen, der im Gehäuse seines Kopfes eingesperrt ist und dem die Welt – Schmidt steht hier in der Tradition Schopenhauers – zur Vorstellung wird. So gerät der Einheitskreis als schwarzer Spiegel zum Symbol für den Menschen und Künstler, in dem sich Vorstellungen spiegeln, die sich letztlich nur als Täuschung über die Welt draußen herausstellen, ohne ihrer wirklich habhaft werden zu können. Was wir als Welt bezeichnen, wird damit zum Roman des sich immer nur selbst spiegelnden Inneren. Das ist eine Lieblingsvorstellung Arno Schmidts, die sich bis ins Spätwerk hinein findet.⁷⁰⁶

So setzt schon Kant die sozialkritische Komponente der hier behandelten Misanthropie in eine interessante Relation zur Robinsonade:

Gleichwol giebt es eine (sehr uneigentlich sogenannte) Misanthropie, wozu die Anlage sich [...] in vieler wohldenkenden Menschen Gemüth einzufinden pflegt, welche zwar, was das Wohlwollen betrifft, philanthropisch genug ist, aber vom Wohlgefallen an Menschen durch eine lange traurige Erfahrung weit abgebracht ist, [...] wovon der Hang zur Eingezogenheit, der phantastische Wunsch auf einem entlegenen Landsitze, oder auch (bei jungen Personen) die erträumte Glückseligkeit auf einem der übrigen Welt unbekanntem Eilande, mit einer kleinen Familie, seine Lebenszeit zubringen zu können, welche die Romanschreiber, oder Dichter der Robinsonaden[,] so gut nutzen zu wissen, Zeugniß giebt. [sic!]⁷⁰⁷

4.7 **Gattungszusammenhänge**

Die klassische Robinsonade weist ein zentrales Merkmal auf, das auch auf die moderne Robinsonade übertragen werden kann: Sie verdankt ihr Glück der Katastrophe, was zu recht paradox erscheint. Jede Utopie besteht auf der Negation des Bestehenden und damit auf dem Bruch mit der (europäischen) Zivilisation. Im Falle von *Schwarze Spiegel*, *Die Wand* und *Großes Solo für Anton* ist dieser Bruch zwar nicht willentlich geschehen, aber doch gegeben. Alle drei Protagonisten sehen sich mit der *Katastrophe* konfrontiert:

[...] also daß dies Pack weg ist, versöhnt mich wieder mit der großen Katastrophe. (SP, 224)

Von diesen Menschen war nichts zu sehen. Sie mußten sich zur Zeit der Katastrophe im Haus aufgehalten haben. (WA, 31)

Indischem und Babylonischem zu einer Weltenlehre, die ein Reich der Finsternis und eines des Lichtes statuirt und eine Kosmogonie entwirft, die zentriert ist um den Gedanken der Verbreitung und Herrschaft des Lichts, und um die beste Art und Weise, an diesem Lichtreich zu partizipieren.“

⁷⁰⁵ Vgl. ebd., 82.

⁷⁰⁶ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 112.

⁷⁰⁷ Immanuel Kant, „Kritik der Urtheilskraft“, Kapitel „Erster Theil. Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, Zweites Buch, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectirenden Urtheile“, Karl Kehrbach (Hg.), Reclam, Leipzig 1878, 135. Vgl. Immanuel Kant, o.J., „Kritik der Urtheilskraft“ – Kapitel 39, „Allgemeine Exposition der ästhetischen reflektierenden Urtheile“, Spiegel Online Kultur, Projekt Gutenberg – DE, <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3507/39>> (01.09.2011).

[...] Wer weiß, ob ich nicht wegen meines Geruches von der Katastrophe verschont geblieben bin, wer weiß.- (GSfA, 13)

Dies ist auch im Gegensatz zur klassischen Utopie zu sehen, in der alles präformiert erscheint, als vorgedachte Lebensform. In den klassischen Utopien geht es außerdem meist um die Gestaltung von Gemeinwesen. Dieser Utopiebegriff unterscheidet sich von der Robinsonade, die den Kampf des Einzelnen gegen die Natur schildert.⁷⁰⁸

Günther Flemming bezeichnet *Schwarze Spiegel* als „Warn- und Wunschutopie“⁷⁰⁹, doch gilt auch hier, dass diese als Weiterentwicklung der klassischen Utopie gesehen werden muss, und Aspekte dieser wiederum in das Genre der „postapokalyptischen Robinsonade“ eingehen.

Ein weiteres markantes Merkmal der Robinsonade ist der Detailrealismus, der auch schon im *Robinson Crusoe* zu beobachten ist und als literarische Umsetzung pragmatischer Verhaltensweisen gesehen werden kann. Im Fokus der Robinsonade steht dabei nicht selten das wirklich Wesentliche im Leben. Während die klassische Utopie auf dem Gegensatz zwischen der europäischen und der utopischen Welt beruht, formuliert die Robinsonade diesen Gegensatz um: Der von einer Katastrophe erzwungene Verlust des zivilisatorischen Rückhalts führt zur Erkenntnis der „wahren“, zuvor verschütteten Bedürfnisse und Fähigkeiten des Menschen.

Weitere wichtige Merkmale der Robinsonade sind ein letzter, überlebender Held (Anti-Held) sowie das Topos der Einsamkeit.

Schwarze Spiegel wird als „postatomarer Robinson“⁷¹⁰, „Post-desaster-Robinsonade“⁷¹¹ oder „moderne Robinsonade“ bezeichnet⁷¹². Schmidts Roman erfährt aber auch von der Robinsonade als utopische Prosa eine Abgrenzung, da sich der Text durch eine „Struktur der subjektiven Realität“⁷¹³ 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 der utopischen Prosa jedoch vehement.⁷¹⁴

⁷⁰⁸ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 27.

⁷⁰⁹ Vgl. Günther Flemming, „Eberhard Schlotter's Schwarze Spiegel. Eine Agonie in 10 Stationen“, in: „Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts“, Lfg. 100, Jörg Drews (Hg.), edition text + kritik, München 1986, 17.

⁷¹⁰ Vgl. Klaus Vondung, a. a. O., 434.

⁷¹¹ Götz Müller, a. a. O., 283.

⁷¹² Manon Delisle, a. a. O., 14.

⁷¹³ Boy Hinrichs, a. a. O., 221.

⁷¹⁴ Vgl. ebd., 219.

Schwarze Spiegel rückt daher eher in die Nähe der Robinsonade, was Arno Schmidt durch eine Selbstcharakterisierung des Ich im zweiten Teil verstärkt. Der Text wird zumeist wie selbstverständlich als Robinsonade klassifiziert, wie auch Hinrichs bemerkt.⁷¹⁵ 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 verstehen. Eher hat man es dabei mit einer konkreten Ausformung der „katastrophalen Tendenzen der objektiven Realität“⁷¹⁶ zu tun, die durch die radikale Reduktion auf die subjektive Realität veranschaulicht wird. Der Roman weist damit nicht nur Merkmale auf, die in die Nähe der vom *Robinson Crusoe* begründeten robinsonadischen Formtradition stehen, sondern auch solche, die der utopischen Formtradition angehören, so z.B. die positive Einstellung des Ich zu seiner Welt. Entscheidend für die Zugehörigkeit zur utopischen Formtradition ist jedoch nicht die Einstellung zur subjektiven Realität, sondern das in ihr ausgedrückte Verhältnis zur objektiven Realität. Hinrichs betont, dass gerade weil *Schwarze Spiegel* robinsonadische Merkmale aufweise, gerade weil der Text keine komplette menschliche Gesellschaft zeige, ihm eine besondere Bedeutung innerhalb der utopischen Prosa zukomme.⁷¹⁷

Der namenlose Protagonist stellt sich mehrfach in die Traditionslinie der beiden berühmtesten „Einzelgehenden“, nämlich *Robinson Crusoe* und *Lederstrumpf*. Für Schwier rückt damit der Roman in die Nähe des Abenteuerromans in der Nachfolge Daniel Defoes und James Fenimore Coopers.⁷¹⁸

Preußner jedoch stellt fest, dass das Anliegen Schmidts auf keinen Fall in der Imitation oder Abbildung der Robinson- und/oder Cooper-Folie bestehe. Schmidt stattete seinen Protagonisten vielmehr mit einem literarischen Hintergrund aus, der es ihm ermögliche, seine Welt zu poetisieren. Dabei solle die Verarbeitung von Robinsonaden- oder Cooper-Elementen vorwiegend die Zwiespaltenheit des Ich-Erzählers vermindern.⁷¹⁹

Postapokalyptische Erzählstrukturen lassen sich in drei Zusammenhängen begreifen: Sie können zur Konstitution eines Genres (das in verschiedenen

⁷¹⁵ Vgl. ebd., 220.

⁷¹⁶ Ebd., 221.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 97.

⁷¹⁹ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 179.

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 die darin verhandelten, postapokalyptischen Paradigmen. Letztendlich kann jeder Roman und der darin vorgestellte 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. 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 sozusagen im Rücken.“⁷²⁰ Er gibt also Bericht „von dem, was war und dann eben nicht mehr ist“.⁷²¹ Damit sind Schriftsteller auch jene, die die Postapokalypse in ihrer paradoxen Ausprägung erst darstellbar machen.

Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmalskategorien postapokalyptischer Literatur nennen:

- Die kupierte Apokalypse (vgl. Kap. 3.2 *Die moderne Apokalyptik*) 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 Protagonisten ab, die gegen Ende des Romans oft in die – seit der Katastrophe unveränderte – Welt eingehen oder einem Auflösungsprozess unterworfen sind.
- Nachträglichkeit und Globalität des Geschehens sind konstituierende Merkmale der Textsorte, wobei diese unmittelbar oder mit zeitlichem Abstand realisiert werden können. Der Fokus liegt auf dem Überleben der Protagonisten, 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 Erzählstrukturen 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 bereits stattgefunden hat, möglicherweise aber nicht bemerkt wurde.

⁷²⁰ Gerhard Stadelmaier, a. a. O., 362.

⁷²¹ Ebd.

Bedeutende Topoi der Robinsonaden kehren auch in postapokalyptischen Romanen wieder: Zu nennen sind die Katastrophe, die Sorge für den Lebensunterhalt und die Gestaltung des Überlebens. Dabei hat *Robinson* meist mit der Einsamkeit zu kämpfen. Reckwitz konstatiert für das Genre entsprechend eine „Reise nach Innen“, was auch für die „letzten Menschen“ gilt. Der besondere Charakter der Isolation, der darin besteht, dass jemand aus seinem alltäglichen Leben herausgerissen wird, bewirke „naturgemäß eine Konzentration des Interesses auf das solchermaßen losgelöste, ‚absolute‘ Individuum.“⁷²²

Es kann festgehalten werden, dass das Motiv des „letzten Menschen“ in der totalen Isolation des Erzählers mit der Robinsonade übereinstimmt. Der Protagonist muss sich, unter Verzicht auf moderne Errungenschaften der Zivilisation, in der neuen Welt behaupten. Dieser Verzicht äußert sich im Wegfall moderner Techniken und Kommunikationsmittel (Telefonverbindung, Internet, Strom, Transportmittel wie Auto, Bahn etc.), der in einer ehemals technisierten Umgebung (Stadtrobinsonade) oder durch die örtliche Abgeschiedenheit des literarischen Ich realisiert wird. Mit zunehmender Technisierung und Zivilisierung der Welt wird auch der Motivkomplex der Robinsonade interessanter.⁷²³

Der Protagonist im Roman *Schwarze Spiegel* versucht selbst fünf Jahre nach der Katastrophe noch, ein Telefongespräch zu führen – wohl aber mehr aus Belustigung als aus Ernsthaftigkeit: „Gegenüber die Telefonzelle; ich schritt kalt hinein und raffte den Hörer zum Ohr : ‚Mnja ? !‘; Utys meldete sich; ‚tote‘ Leitung, also auflegen, sorgsam, auflegen.“ (SP, 206).⁷²⁴

Letztlich sind postapokalyptische Romane, die das Motiv des „letzten Menschen“ in den Vordergrund stellen, schwer zu klassifizieren. Es scheint offensichtlich, dass es sich hier um eine individuelle Konstruktion und Zusammensetzung der einzelnen Genremerkmale handelt. Auch bezüglich der in den Texten relevanten fantastischen Elemente kann keine genaue Abgrenzung vorgenommen werden, da vielmehr die „vielfältigen Beziehungen innerhalb des Spektrums nicht-realitätssabbildender poetischer Konzeptionen“⁷²⁵ zu deuten sind.

⁷²² Erhard Reckwitz, a. a. O., 100.

⁷²³ Vgl. Regina Eickelkamp, a. a. O.

⁷²⁴ Hier wird versteckt auf Odysseus angespielt, der wie der Namenlose aus den *Schwarzen Spiegeln* auch alle seine Gefährten überlebt (vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 61).

⁷²⁵ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 377.

Die Grotteske kann darüber hinaus auch als literarische Ausdrucksform eines postapokalyptischen Schreibens begriffen werden.⁷²⁶

Dass die globale Katastrophe nicht-wirklichkeitsabbildend ist, scheint evident zu sein.⁷²⁷ So kann bereits in der Katastrophe ein fantastisches Element gesehen werden, da diese allgemeingültige Annahmen darüber, was als möglich oder unmöglich angesehen wird, verletzen kann und somit Erklärungsbedarf evoziert.

Im Rahmen der Konstruktion im Roman *Schwarze Spiegel* erscheint das Verschwinden der Menschen aber bis zuletzt von realen Ursachen bedingt, ist also nicht als mythischer Weltuntergang zu werten. Als Rezipient liegt es nahe, davon auszugehen, dass etwas vorgeführt wird, was rational aus dem allgemeinen kulturellen Wissen ableitbar ist.⁷²⁸ Letztlich ist der Realitätsbegriff eine historische Variable, weshalb die Frage, ob etwas real sei, vor dem Hintergrund einer Verlagerung des Erzählten in die Zukunft, nicht immer zu beantworten ist.⁷²⁹

Dass in den ausgesuchten Romanen nur zum Teil wissenschaftliche Erklärungsangebote vorliegen, macht den Anteil an fantastischen Elementen evident. Bestimmt man aber das Endzeitgenre als nicht-realisiertes Mögliches, ließe sich wiederum sagen, dass dieses Mögliche im Gegensatz zur Fantastik steht und die Nicht-Realisierung in Verbindung mit Zukunft zu sehen ist. In diesem Fall wäre Endzeit im Spektrum von Science Fiction zu verorten.⁷³⁰

Andererseits postuliert Krahl eine Verbindung von Endzeit mit dem Horrorgenre in einem entscheidenden Punkt: Der Fokus sei in der Endzeit auf die Welt gerichtet und stimme damit mit der Relevanz des Kollektiven im Horrorgenre überein (vgl. die wie auch immer geartete Vergesellschaftung in der Utopie). Dem gegenüber steht das Individuum als Mittelpunkt von Fantasy und Fantastik.⁷³¹

Der Motivkomplex rechtfertigt deshalb einen kurzen Verweis auf das „Horrorgenre“. Auf konkrete Gemeinsamkeiten und Differenzen der Gattungen soll an dieser Stelle aber nicht eingegangen werden. Hans Krahl zufolge schließen sich Horror und Zukünftiges sogar aus.⁷³² Dass aber den ausgewählten Texten, in denen die Katastrophe unmittelbar über die

⁷²⁶ Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, 06.09.2004, „Apokalyptisch vs. postapokalyptisch: Die Überwindung der modernen Satire“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/meyersickendiek15.htm> (13.06.2009).

⁷²⁷ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 378.

⁷²⁸ Vgl. ebd., 379.

⁷²⁹ Vgl. ebd.

⁷³⁰ Vgl. ebd., 380.

⁷³¹ Vgl. ebd., 382.

⁷³² Vgl. ebd., 384.

Protagonisten hereinbricht, und die eine Welt zeigen, die dem Rezipienten vertraut erscheint, das Potential zu einer tendenziell „unheimlichen“ Stimmung anhaftet, lässt sich nicht leugnen. Das Horror-Genre ist ein weiteres Beispiel für eine Fülle von Einflüssen und Gattungsüberschneidungen. Postapokalyptische Texte sind sowohl in der Science Fiction als auch in der Fantastik, der Utopie, der Robinsonade oder in Mischformen zu finden. Sie sind also weniger als eigene Gattung zu sehen, als vielmehr als strukturelle Besonderheiten, die andere Texte formen und beeinflussen. „Sowohl das Groteske als auch der es heute begleitende Humor drücken die Ratlosigkeit und die Angst vor der ‚Ohnmacht des Intellektuellen‘ aus, denn der Mensch hat keinen Einfluß auf das eigene Schicksal mehr.“⁷³³ Dabei trägt die Komik, die vor allem Schmidts Werk auszeichnet, Züge des zynischen Gelächters. Denn falls man dem Lachen noch eine positive, befreiende Funktion zuschreiben könne, so übernehme es doch eher die Rolle der absolut letzten Hoffnung.⁷³⁴

„Schwarze Spiegel“ ist [...] eine Erzählung des Gegensätzlichen und Widersprüchlichen. Die Disharmonie, die fehlende Ein-deutigkeit [...] ist eine Konsequenz des brüchigen, ambivalenten seelischen Stoffes, den die Erzählung adäquat zu gestalten sucht. So ist sie Wunsch- und Warnphantasie zugleich; Weltende und neue Existenzgründung, Menschenabkehr und Menschenhinwendung, Zivilisationszerstörung und Zivilisationsaufbau entwirft „Schwarze Spiegel“ gleichermaßen.⁷³⁵

4.8 Das Ende als neuer Anfang?

So birgt das Ende der Welt zugleich den Anfang neuer Existenz - .⁷³⁶
Der letzte Mensch ist zugleich der erste.⁷³⁷

Warum wird in allen drei behandelten Werken die Zukunft als Untergang der Menschheit dargestellt? Ist gerade in diesem Merkmal eine signifikante Kategorie der „postapokalyptischen Robinsonade“ zu sehen? Ist nur durch das Ende ein neuer Anfang möglich?

Arno Schmidts Werke, ganz gleich, ob die Erzählungen aus den späten 1940er oder frühen 1950er Jahren stammen, erscheinen stets als Parabeln vom Überleben des Einzelnen in einer durch und durch feindlichen Welt. Das Ich erfährt seinen Kosmos, *den* Kosmos, als Hölle. Schmidts literarisches Œuvre artikuliert dies in einem Dualismus-Modell: Die Erfahrung, dass der Mensch des Menschen Feind ist, wird ausgeweitet auf das gesamte Universum. Leben und Materie verkörpern das dunkle Prinzip; nur der Geist, also Philosophie und Kunst, Mathematik und Naturwissenschaften, fungiert als Zeichen für eine mögliche Erlösung aus den Fesseln der biologischen Kontingenz. Teil des Überlebens ist

⁷³³ Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 109.

⁷³⁴ Vgl. ebd.

⁷³⁵ Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“, a. a. O., 93.

⁷³⁶ Ebd., 60.

⁷³⁷ Ebd., 77.

die Erkenntnis und das erfahrende Durchschauen der Bösartigkeit der Welt.⁷³⁸
 „Nur im Geist liegt der Logos der Welt; nur in der Kunst erfüllt sich die
 soteriologische Sehnsucht des Menschen.“⁷³⁹

So wird der Ich-Erzähler nicht müde, sein Urteil über das Ende zu fällen:

„Bloß gut, daß alles zuende war; und ich spuckte aus : Ende !“. (SP, 202)
 „Seit fünf Jahren hatte ich keinen Menschen mehr gesehen, und war nicht böse darüber;
 [...]“. (SP, 203)
 „[...] bloß gut, daß Alles ein Ende hat !)“. (SP, 208)
 „[...] – ach, es war doch gut, daß Alle weg waren : ich spuckte leberkäsigt aus, so viel ich
 konnte, daß unten der Sauerampfer zitterte: nein !! Es war doch richtig so – [...]“. (SP,
 210)
 „[...] wenn Alles gut ging (?) konnte ich noch lange über die menschenleere Erde
 schweifen : ich brauchte Niemanden ! – “ (SP, 211)
 „Jetzt war Alles still : und schöner !“ (SP, 221)
 „[...] also daß dies Pack weg ist, versöhnt mich wieder mit der großen Katastrophe. [...]:
 es ist doch gut, daß mit all dem aufgeräumt wurde !“ (SP, 224)
 „[...] wie gut, daß es so gekommen ist !“ (SP, 231)
 „‘Und es ist gut so !’ [...]“. (SP, 244)

Der für die *Schwarzen Spiegel* relevante historische Zeitraum ist der der
 gesamten Menschheitsgeschichte; diese wird von ihrem Ende her interpretiert:
 Der „letzte Mensch“ setzt sich mit der Menschheitsgeschichte auseinander und
 konstruiert in der Referenz auf eine Beschreibung dieser Geschichte ein zu
 dieser alternatives, mit „Kultur“ korreliertes Modell von „Geschichte“. Der Begriff
 „Mensch“ wird dabei in einem emphatischen, mit „Kultur“ korrelierten Sinn
 verstanden: Aus diesem Grund handelt es sich bei dem Ich-Erzähler um den
 tatsächlich „letzten Menschen“, denn er beschäftigt sich mit Wissenschaft, Kunst
 und Philosophie. Damit verknüpft ist die für den Ich-Erzähler für das Scheitern
 der Menschheit verantwortliche „Kulturlosigkeit“.⁷⁴⁰

Einerseits wird durch das Überleben eines einzigen Individuums ein neuer
 Anfang des Menschen nach dem vermeintlichen Ende der Menschheit
 ermöglicht, andererseits liegt es in der Hand des überlebenden Individuums,
 einen Schritt weiter zu gehen und seinen subjektiven Neuanfang auf der Welt mit
 dem Beginn einer neuen Menschheit zu verbinden.

Sowohl der Ich-Erzähler im Roman *Schwarze Spiegel*, die Protagonistin in *Die
 Wand* als auch *Anton L.* in *Großes Solo für Anton* haben in je verschiedener Art
 und Weise die Möglichkeit, mit einem anderen Menschen zusammenzuleben,
 sich fortzupflanzen oder gar die Menschheit neu zu erschaffen. Aus

⁷³⁸ Vgl. Bernhard Sorg, „Überlebenskunst“, a. a. O., 143.

⁷³⁹ Ebd., 145.

⁷⁴⁰ Vgl. Michael Müller, a. a. O., 87.

verschiedenen Gründen scheitert jedoch das jeweilige Vorhaben und die Protagonisten bleiben alleine zurück.

„Dic mihi : si tu fias leo : qualis eris ?“: „Sag mir, wenn du ein Löwe wärst, wie würdest du dann handeln?“. Das Motto zu Schmidts Roman ist den Epigrammen Martials (um 40 n. Chr. bis um 104 n. Chr.) entnommen (Zwölftes Buch, 92). Erst im Kontext gelesen versteht man die Bedeutung:

Immer wieder fragst du mich, Priscus, was für ein Mensch ich wohl wäre, würde ich reich und käme plötzlich zu Macht.

Glaubst du, irgendjemand könnte dir seinen künftigen Charakter sagen?

Sag mir, würdest du plötzlich zum Löwen, wie wirst du dann sein?⁷⁴¹

Das Motto fehlt in der Fischer-Taschenbuchausgabe und in der Bargfelder Ausgabe. Die Stelle „dic mihi“ (SP, 221) bezieht sich aber wohl auf dieses Motto. Dessen Funktion für den Roman scheint in der Betrachtung des Buches als „Mehrfachporträt“ des selbstbewussten Künstlers zu liegen, der als Spiegel des Universums im Reich der Fantasie so unumschränkt herrscht, dass er die Welt in einer einzigen Apokalypse untergehen lassen kann, um aus ihren Trümmern eine neue, bessere entstehen zu lassen.⁷⁴²

Heinrich Schwier legt eine Interpretation nahe, die den Protagonisten als Schöpfergott, als Leviathan, identifiziert. Dabei erkennt sich der Erzähler als Teil dessen, den er so abgrundtief hasst, ist er doch selbst Schöpfer, und wenn es auch nur eine Roman-Welt ist, die auf und aus Ruinen entstanden ist.⁷⁴³

Schmidts Protagonist hält, als er nach langer Zeit der Einsamkeit auf die Frau *Lisa* trifft, ein leidenschaftliches Plädoyer darüber, warum er eine Wiederbevölkerung der Erde nicht für sinnvoll erachtet. Seine Anspielung auf die Wiederkehr der Menschheit – wenn überhaupt – in 1000 Jahren erinnert an die chiliastische Erwartung des Tausendjährigen Reiches. Allerdings ist das von Schmidt nahegelegte tausendjährige Reich nicht durch die Herrschaft des Menschen gekennzeichnet, sondern konstituiert sich in einer menschenleeren Welt. Die Argumentation des Protagonisten weist Parallelen zu den geschichtsphilosophischen Überlegungen des 17. und 18. Jahrhunderts auf, wie

⁷⁴¹ M. Valerius Martialis, „Epigramme. Satirisches aus dem alten Rom“, Tusculinum, Paul Barié, Winfried Schindler (Hg.), Artemis & Winkler, Mannheim 2010, 146.

⁷⁴² Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 44f.

⁷⁴³ Vgl. Heinrich Schwier, „Tote-Stätte“, a. a. O., 192f.

sie bereits im Kontext der Utopiegeschichte besprochen wurden.⁷⁴⁴ Die autonome Vernunft, die die menschliche Welt begreifbar macht und ihr Struktur verleihen soll, wird bei Thomas Hobbes in seiner 1651 erschienenen Schrift *Leviathan* thematisiert. Kernpunkt ist die Annahme des Staates als nicht naturgegebenes, sondern als ein von Menschen geschaffenes Kunstgebilde. Der Staat habe demzufolge originär die Aufgabe, den aus der menschlichen Natur resultierenden *bellum omnium contra omnes* einzudämmen. Die Einhaltung des Friedens und den Verzicht auf Gewalt sieht Hobbes als Vernunftregel, die er in seinem Gesellschaftsvertrag vorlegt. Der Naturzustand wird durch den *Status civilis* abgelöst. Erschlossen wird dies durch die autonome Vernunft, wobei Hobbes den Anspruch der Vernunft mit geschichtlicher Prozessualität verknüpft.⁷⁴⁵ Die Prozesshaftigkeit der Erfahrung bemerkt auch Schmidt in seinem Werk, als er den Protagonisten weiter über das Fortbestehen der Menschheit sprechen lässt:

„Die menschliche Gattung ist von der Natur mit Allem versehen, was zum Wahrnehmen, Beobachten, Vergleichen und Unterscheiden der Dinge nötig ist. Sie hat zu diesen Verrichtungen nicht nur das Gegenwärtige unmittelbar vor sich liegen und kann, um weise zu werden, nicht nur ihre eigenen Erfahrungen nützen : auch die Erfahrungen aller vorhergehenden Zeiten und die Bemerkungen einer Anzahl von scharfsinnigen Menschen, die, wenigstens sehr oft, richtig gesehen haben, liegen zu ihrem Gebrauch offen. Durch diese Erfahrungen und Bemerkungen ist schon längst ausgemacht, nach welchen Naturgesetzen der Mensch – in welcher Art von Gesellschaft und Verfassung er sich befinde – leben und handeln muß, um in seiner Art glücklich zu sein. Durch sie ist Alles, was für die ganze Gattung zu allen Zeiten und unter allen Umständen nützlich oder schädlich ist, unwidersprechlich dargetan; die Regeln, deren Anwendung uns vor Irrtümern und Trugschlüssen sicher stellen können, sind gefunden; wir können mit befriedigender Gewißheit wissen, was schön und häßlich, recht oder unrecht, gut oder böse ist, warum es so ist, und inwieweit es so ist; es ist keine Art von Torheit, Laster und Bosheit zu erdenken, deren Ungereimtheit oder Schädlichkeit nicht schon längst so scharf als irgend ein Lehrsatz im Euklides bewiesen wäre [...]“. (SP, 245)

Die Vernunftkonzeption von Hobbes ist auch Bestandteil der Kulturkritik Jean-Jacques Rousseaus, der in seiner Schrift *Über Kunst und Wissenschaft* (1750)⁷⁴⁶ das Verhältnis von wissenschaftlich-technischem Fortschritt und sittlichem Ergehen der Menschen erörtert und zu dem Ergebnis einer allgemeinen Kulturkritik kommt. Schmidt lässt seinen Protagonisten den Mangel an Vernunft kritisieren, an dem in seinen Augen die Menschheit leidet:

„Die Menschen nämlich raisonieren gewöhnlich nicht nach den Gesetzen der Vernunft. Im Gegenteil : ihre angeborene und allgemeine Art zu vernünfteln ist diese : von einzelnen Fällen aufs Allgemeine zu schließen, aus flüchtig oder nur von einer Seite

⁷⁴⁴ Vgl. Arno Schmidts Einstellung zur Aufklärung, in: ders., „Atheist ? : Allerdings !“, a. a. O., 324: „Ich bekenne mich vorbehaltlos zur alten, heute bestgeschmähten, Aufklärung : la lumière sans phrase !“.

⁷⁴⁵ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 42f.

⁷⁴⁶ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, „Über Kunst und Wissenschaft (1750)“, in: ders., „Schriften zur Kulturkritik: Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755)“, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1995.

wahrgenommenen Begebenheiten irrige Folgerungen herzuleiten, und alle Augenblicke Worte mit Begriffen und Begriffe mit Sachen zu verwechseln. (SP, 245)

Bevor er sich über die Vernunft der Menschen äußert, kritisiert Schmidts Protagonist aber auch die Kultur: „[...] „Rufen Sie sich doch das Bild der Menschheit zurück! Kultur ! ? : ein Kulturträger war jeder Tausendste; ein Kulturerzeuger jeder Hunderttausendste !: Moralität ? : Hahaha ! [...]“ (SP, 244). Die Kulturkritik äußert sich bei Rousseau in der Feststellung, dass die innere, moralische und kulturelle Entwicklung der Menschheit nicht mit dem äußeren, praktisch-technischen und naturwissenschaftlich-theoretischen Fortschritt Schritt halte: Ein Thema, das seither ein fester Bestandteil aller Kulturkritik bzw. jeder Fortschrittsgespräch geworden ist.⁷⁴⁷ Für Rousseau ist Geschichte „sowohl Entfaltung der produktiven Potentiale der Menschheit wie Freilassung ihrer destruktiven und regressiven Tendenzen“⁷⁴⁸. Rousseaus ambivalente Kulturkritik steigert sich bei Schmidt zu einem radikalen geschichtlichen Pessimismus:

„[...] Und dennoch ! Dessen Allen unerachtet, drehen sich die Menschen seit etlichen tausend Jahren immer in dem nämlichen Zirkel von Torheiten, Irrtümern und Mißbräuchen herum, werden weder durch fremde noch eigene Erfahrung klüger, kurz, werden, wenns hoch in einem Individuum kommt, witziger, scharfsinniger, gelehrter, aber nie weiser.“ (SP, 245)

Schmidt führt dieses Übel letztlich auf den „Leviathan“ zurück, den Schöpfer und „Primo Motore des Ganzen“ (SP, 247). Schmidts Erklärungsmodell der Welt geht hierbei in einem entscheidenden Punkt über die Philosophie Rousseaus hinaus: Wie Giovanni Battista Vico (1668-1744) ist es auch Schmidts Anliegen, die wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung mit dem geschichtsphilosophischen Theodizeeanliegen zu verknüpfen. Vico geht es aber im Gegensatz zu Schmidt darum, Gottes Güte im Lauf der Geschichte festmachen zu können. Zentraler Aspekt seiner Überlegungen ist der Gedanke, dass es kein lineares Fortschreiten gebe, sondern ein Zyklusmodell von Zeit. Der Mensch kann dementsprechend erst in Geschichte und Kultur seine historische Natur finden, doch diese Historisierung bleibt im Rahmen einer natürlichen Ordnung, die dem Modell der Wiederkehr der Abläufe verschrieben ist. Mit dieser Ordnung ist aber ein Rahmen menschlicher Möglichkeiten gegeben, der nicht durchbrochen werden kann.⁷⁴⁹ „Der Verlauf durch bestimmte Stadien mündet in einen ‚Rücklauf‘, der *corso* in einen *ricorso*, in einen periodischen Untergang und korrigierenden

⁷⁴⁷ Vgl. Friedrich Rapp, „Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, 173.

⁷⁴⁸ Emil Angehrn, „Geschichtsphilosophie“, [=Grundkurs Philosophie 15], Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln 1991, 62.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd., 63-67.

Neubeginn.⁷⁵⁰ Diese Beschreibung impliziert eine natürliche Zyklusordnung von Geschichte, die einen Fortschritt als Verlaufsmodell geschichtlicher Entwicklung nicht denken kann. Erst in der späteren Geschichtsphilosophie wird das Zyklusmodell zu einem Modell des linearen Fortschreitens der Geschichte, das sich im neuzeitlich-aufklärerischen Fortschrittsoptimismus widerspiegelt.⁷⁵¹

Schmidt scheint diese natürliche Zyklusordnung von Geschichte zu negieren. Zwar kommt die letzte weibliche Überlebende vorbei, doch ist das Adam-und-Eva-Spiel, der schöne Traum vom Von-vorne-Beginnen, unmöglich geworden.⁷⁵²

Es gibt keinen Neuanfang. Schmidts Protagonist weiß, dass alles umsonst ist, auch das Schreiben. Das Spiel mit der Apokalypse ist für ihn kein Spaß mehr; was ihm noch bleibt, ist ein Aufschub.⁷⁵³ Doch dessen ungeachtet realisiert der Erzähler doch eine Art Neuanfang: mit der Existenzgründung in der Natur, mit seinem Hüttenbau.⁷⁵⁴

Das Ende der Handlung öffnet im Gegenteil dazu selten neue semantische Überlebensräume, die Zerstörung scheint endgültig. Auch das finale Sinnangebot entfällt meist – ganz im Sinne einer kupierten Apokalypse. So wird in den *Schwarzen Spiegeln* die Möglichkeit des Neubeginns der Menschheit negiert. Schmidts Roman erscheint als „postapokalyptische Robinsonade“, in der sich der Alptraum vom entvölkerten Europa als anti-utopische Realität offenbart.

Doch ein Ende, das die Handlung in einem „übersinnlichen Rahmen“ oder innerhalb einer neuen Ordnung platziert, stellt eine Möglichkeit dar, den Schluss über das Bisherige, über die Aussichtslosigkeit hinauszuhoben. Schmidts Roman eröffnet diese Möglichkeit in einem entscheidenden Punkt: Wenn man die Hoffnung, die der namenlose Protagonist trotz seiner misanthropischen Grundeinstellung in das Zusammentreffen mit *Lisa* legt, als Sinnangebot deutet – ganz im Sinne von Blochs „Das Prinzip Hoffnung“ oder des tschechischen Schriftstellers Václav Havel: „Hoffnung ist nicht die Überzeugung, dass etwas gut ausgeht, sondern die Gewissheit, dass etwas Sinn hat, egal wie es ausgeht.“⁷⁵⁵

Im Gespräch mit *Lisa* nennt der Protagonist in seinem leidenschaftlichen Plädoyer das Eigentliche, das Wesentliche des Menschen – seinen Intellekt.

⁷⁵⁰ Ebd., 66.

⁷⁵¹ Vgl. Friedemann Richert, a. a. O., 46f.

⁷⁵² Vgl. Gerhard Stadelmaier, a. a. O., 359.

⁷⁵³ Vgl. ebd.

⁷⁵⁴ Vgl. Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“, a. a. O., 73. Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 624.

⁷⁵⁵ Ein Zitat von Marcus Aurelius beschreibt wohl treffend den Zustand des Protagonisten: *Hoffnung ist ein intellektuelles Beruhigungsmittel, ein genialer Selbstbetrug*. Auch im Lateinischen ist diese Weisheit bekannt: „*Dum spiro, spero*“ – „Solange ich atme, hoffe ich.“

Dieser wiederum erscheint als das zentrale „human statement“ der Erzählung, das den Menschenhass und zugleich die Menschenhoffnung, Realität und Ideal, formuliert. Der Roman zeigt dabei nur eine geringe Hoffnung auf eine Veränderung des Menschen, doch ist Schmidts Plädoyer für den Einzelnen als ein Gegenbild zum desolaten Weltzustand zu erkennen, im Bewusstsein, dass jede Veränderung des Menschseins im Einzelnen geschehen muss und alle Erkenntnis vom Ich auszugehen hat.⁷⁵⁶

Preußner fasst in ihrer Studie folgerichtig zusammen, dass der Roman das Eingeständnis berge, ohne die Menschheit keinen Gegenpol zu besitzen, an dem man sich abarbeiten könne. Damit fungiere der Roman *Schwarze Spiegel* als utopische Conclusio, was das Verhalten der Menschheit anbetreffe und als eben solche in Bezug auf die Wunscherfüllung des Ich-Erzählers. Hier zeige sich ein Dualismus, der im Ich angelegt sei und der sich zwischen Genuss und Verzweiflung bewege. Die Wunschfantasie des Alleinsein-Wollens, um den gesellschaftlichen und politischen Repressionen zu entgehen, enthülle sich mit der Realisierung als nicht lebbar. Eine Welt ohne Menschen sei gleichzusetzen mit einem fehlenden Resonanzboden. Deshalb generiere das Ich diesen aus sich selbst heraus, indem es die Natur anthropomorphisiere. Darin lebe es einerseits die eigene Geist-Welt aus, andererseits versuche es, eine neue Gesellschaft zu erzeugen, in die es sich integrieren kann. Dies sei aber ein Versuch, der zum Scheitern verurteilt sei, allein aufgrund seines steten Kampfes gegen dieselbige. Außerdem bleibe die Erkenntnis, dass die Natur letztlich nur eine Ersatzgesellschaft sei, deren Widerspiegelungen keine tatsächlichen sind, sondern nur eine Verlagerung des eigenen Innenlebens nach außen, was durch Relikte der einstigen Zivilisation verstärkt werde. Hieraus ließe sich auch die zynische Grundhaltung des Ich begründen, die es vor gänzlicher Verzweiflung bewahre. Das Fehlen der Menschen mache die Welt zum „schwarzen Spiegel“, denn der Wunschtraum der Einsamkeit bringe nicht die erhoffte Erfüllung.⁷⁵⁷

Über das Moment der Hoffnung sagt Hans Wollschläger: „Im *Grinsen des Weisen* verzerrt die Utopie ihr Antlitz ins Widerbild des Nirgendwo; ihr Rettendes erkennt sich als illusionär. Daß keine Flucht möglich sei, holt den Flüchtenden ein, läßt ihn wie angewurzelt stehen [...]“⁷⁵⁸

Über Arno Schmidt als Autor resümiert Wollschläger weiter:

⁷⁵⁶ Vgl. Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“, a. a. O., 71f.

⁷⁵⁷ Vgl. Ulrike Preußner, a. a. O., 185f.

⁷⁵⁸ Hans Wollschläger, a. a. O., 182f.

Er malte, im Unglück seiner *unaussprechlichen Sehnsucht*, keine heilen Welten gegen die Welt; er legte nur ein kleines Reservat an am Rand ihres Chaos – und schuf dort als Demiurg ein Stück von jenem Glück, das nach Freuds Satz im Plan der Schöpfung nicht enthalten ist:– wie keiner sonst hat er die Literatur noch einmal als die Möglichkeit des Anderen verwirklicht, als das Wirkliche Refugium vor der Barbarei.⁷⁵⁹

⁷⁵⁹ Ebd., 209.

5 Marlen Haushofer: Die Wand

Marlen Haushofers (1920-1970) 1963 erschieener Roman *Die Wand* stellt die Geschichte einer etwa 40-jährigen Frau dar, die sich plötzlich als scheinbar einzige Überlebende einer unerklärlichen Katastrophe in einem Jagdhaus in den Alpen befindet. Als Resultat der Katastrophe umgibt die Frau eine ominöse Wand, die sie von der übrigen Welt trennt und sie gleichsam wie auf einer Insel leben lässt. Die Ursache wird weiter nicht erklärt; die Protagonistin stellt Vermutungen an, die sie an den Ausbruch eines Krieges oder die Anwendung einer unbekanntes Waffe denken lassen. Der Frau bleibt schließlich nichts anderes übrig, als sich eine neue Existenz aufzubauen: Sie muss mühsam lernen, unter neuen Bedingungen zu leben und zu überleben. Der Roman schildert detailliert alltägliche Vorgänge, da jede Tätigkeit für die Heldin von großer Bedeutung ist. Ihr Wille zum Weiterleben und ihre große innere Kraft helfen der Ich-Erzählerin dabei, nicht den Mut zu verlieren. Denn sie weiß, dass sie auf sich alleine gestellt ist: „Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte.“ (WA, 7). Ihre einzigen Lebensgefährten sind verschiedene Tiere, um die sie sich kümmern muss.

Die Wand trennt die Biographie der überlebenden Frau in zwei große Abschnitte: Nach vierzig Jahren unter Menschen beginnt ein Leben als Alleinversorgerin ohne menschliche Gesellschaft. Die Wand setzt zwar durch ihr zerstörerisches und trennendes Potential die Geschichte in Gang, ist aber selbst nicht eigentlich Gegenstand der Geschichte. Die Entstehung der unsichtbaren Wand wird ebenso wenig erläutert wie das Schicksal der mutmaßlich in einem Status der Erstarrung zu Tode gekommenen Menschen jenseits der Wand. Es geht vielmehr rein um das Einzelschicksal der Heldin: Haushofers Roman *Die Wand* stellt eine Frau vor, die sich mit einer Situation konfrontiert sieht, die eine den Gegebenheiten der Natur entsprechende Existenz erzwingt, ein agrarisches Wirtschaften mit einfachsten Mitteln.⁷⁶⁰

⁷⁶⁰ Vgl. Wolfgang Bunzel, „‘Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben‘. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*“, in: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.): „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘ Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000, 110; Auch Oskar Jan Tauschinski weist darauf hin, dass sich die Ich-Erzählerin „auf den frühesten Kulturstufen der Menschheit als Jägerin, Viehzüchterin und Ackerbauerin [...] bewähren müsse[...]“. Ebd., „Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 141-166, hier: 163.

5.1 **Zur Person und zum Selbstverständnis Marlen Haushofers**

Sie [Marlen Haushofer; Anm. d. Verf.] schien den Mann verächtlich zu finden – er hat die Menschlichkeit eben so wenig erreicht wie die Frau sie erreicht hat. Es siegt die Natur – weder als Freund, noch als Feind: als die Fata Morgana eines Vorgangs.⁷⁶¹

Marlen Haushofer wurde 1920 in Frauenstein in Oberösterreich geboren. Ihre literarische Tätigkeit begann mit Kurzgeschichten, die sie für Zeitungen und Zeitschriften schrieb. Haushofer erhielt einige Literaturpreise, unter anderem den Arthur-Schnitzler-Preis und den Großen Staatspreis für Literatur in Österreich. Doch ihr Werk wurde zu Lebzeiten nicht besonders beachtet. Erst in den achtziger Jahren schenkte man ihrem Schaffen größere Aufmerksamkeit, was vor allem auf die Entwicklung der Neuen Frauenbewegung und der Neuen Frauenliteratur zurückzuführen ist. So gilt Haushofer als Vorläuferin der Frauenliteratur. Grund hierfür ist, dass es ihren Romanen um Schicksale von Frauen geht; Frauen, die ständig auf der Flucht zu sein scheinen, und für die ein charakteristischer Zustand Einsamkeit und Entfremdung darstellt.⁷⁶²

Als Parallele zu Arno Schmidt und seinem Werk erscheinen die engen Zusammenhänge, die zwischen Haushofers Leben und ihrem literarischen Schaffen bestehen.

Darüber hinaus offenbaren sich auch psychische Ähnlichkeiten zwischen Haushofer und ihren Heldinnen. So bestätigt Manuela Reichart nach einem Gespräch mit Haushofers Nachlassverwalter: „[...] eine Melancholikerin, eine Pessimistin. Ein unglückliches Leben, eine traurige Ehe; eine Frau, die Distanz zu anderen Menschen hält, die eher beobachtet als teilnimmt. Eine am Leben Leidende.“⁷⁶³

Haushofer selbst bringt ihre Lage in einem Brief an ihren Mentor Hans Weigel auf den Punkt:

Daß ich ein recht schwerer Fall bin, weiß ich ja selber auch. Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein *will*. Ich möchte sehr gern, aber das wäre gelogen. Gerade diese Mischung von Dämonie u. Idylle, auf die ich unentwegt stoße, bereitet mir das größte Unbehagen u.

⁷⁶¹ Dorothea Zeemann, „Eine Frau verweigert sich“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden u. a. (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 67-72, hier: 72.

⁷⁶² Vgl. Katarzyna Palmer, „Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer“, in: „Studia Germanica Posnaniensia XIX“, A. Z. Bzdęga u.a. (Hg.), Poznań 1993, 16f.

⁷⁶³ Manuela Reichart, „*‘Eine völlig normale Geschichte’*. Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 28. Im Folgenden zitiert als: Manuela Reichart, „*‘Eine völlig normale Geschichte’*“. Vgl. Hans Wollschläger, a. a. O., 149: Erschreckende Parallelen eröffnen sich in Arno Schmidts Kommentar über Swifts *Gulliver*, wenn er sagt, das *von den Termiten gequälte Genie* sei *das Dokument eines an seinem negativen Befund schwer Leidenden*.

fasziniert mich zugleich. [...] Ich steh auf einem Platz, auf den ich nicht gehöre, lebe unter Menschen, die nichts von mir wissen u. die Hälfte meiner Kraft geht schon auf, in der Anstrengung die es mich kostet unauffällig zu bleiben. Je älter ich werde, desto klarer sehe ich, wie hoffnungs- und ausweglos wir alle verstrickt sind und ich bin froh für jeden, der nie zu Bewußtsein kommt.⁷⁶⁴

Haushofer projiziert ihre eigenen Probleme in die Protagonistinnen ihrer Romane, wie sie selbst in einem Gespräch mit Elisabeth Pablé einräumt:

Ich schreibe nie über etwas anderes als über meine eigenen Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne. [...] – Ich bin der Ansicht, daß im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiographisch ist.⁷⁶⁵

Über die *Wand* sagt Haushofer, dass es ihr wesentlichstes Buch sei; und Pablé gegenüber gibt sie zu: dass „[...] ich [nicht] glaube [...], daß mir ein solcher Wurf noch einmal gelingen wird, weil man einen derartigen Stoff wahrscheinlich nur einmal im Leben findet“⁷⁶⁶.

5.2 **Rezeption und Forschungsstand**

Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, eine Parabel der menschlichen Existenz und ihr wohl bekanntestes Buch, war bei der Erstveröffentlichung im Jahr 1963 kein wirklicher Erfolg. Bei der Kritik fand der Roman geteilte Aufnahme: Begeisterte Zustimmung und strikte Ablehnung hielten einander die Waage. Ein Grund für die Ablehnung lag darin, dass der Roman nicht gängigen moralischen Vorstellungen entsprach: Gott spiele in Haushofers Text keine Rolle und der Erzählerin fehlten die anderen Menschen nicht wirklich.⁷⁶⁷ Erst nach der Neuauflage 1983 erfährt der Roman im Kontext von Diskussionen um die Rüstungsproblematik in einem Klima der Angst vor menscheninduzierten Katastrophen durch atomare oder chemische Waffen viel Beachtung. Als im Laufe der achtziger Jahre über die mit dem Roman *Die Wand* beginnende Neuedition auch eine breitere Rezeption einsetzt, ist die Autorin längst verstorben. Angeblich habe sie den Titel nicht selbst gewählt, sondern diese

⁷⁶⁴ „Marlen Haushofer an Hans Weigel (23.7.[1952]), in: Liliane Studer (Hg.), *„Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlaß der Marlen Haushofer“*, Claassen – Econ Ullstein List Verlag, München 2000, 87.

⁷⁶⁵ „*Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt*. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 127-133, hier: 130. Vgl. Gerhard P. Knapp, a. a. O., 290: Dabei ließe sich der autobiographische Einfluss um einen weiteren Aspekt ergänzen: „As it creates a new *aesthetic* reality, the progression of this experiment of writing ‚eine Art matriarchaler Utopie‘ is constantly challenged only by the narrator’s own *interior* evaluation of her past.“

⁷⁶⁶ „*Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt*. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“, a. a. O., 129.

⁷⁶⁷ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, Claassen – Econ Ullstein List Verlag, München 2000, 257. Im Folgenden zitiert als: Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“.

Aufgabe ihrem Mentor Hans Weigel überlassen. Dieser berichtet, sie habe ihm das Manuskript des Romans mit den Worten übergeben: „Der wird dir nicht g’fallen – es ist eine Katzensgeschichte.“⁷⁶⁸ Seine Aufgabe war es dann, Absätze zu markieren und Satzzeichen einzusetzen sowie den Roman mit einer Überschrift zu versehen.

Eine weitere Deutungsmöglichkeit darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden: Haushofers Roman erscheint auch als radikale Fantasie eines selbstbestimmten Lebens: Um die Heldin von ihrem abgestumpften Hausfrauendasein zu befreien, lässt die Autorin eine Katastrophe über den Rest der Welt hereinbrechen. Ihre Familie und die Menschheit müssen sterben, damit der neue Lebensentwurf verwirklicht werden kann. Daniela Strigl nennt es ein utopisches Experiment, in dem sich die Heldin wandeln kann.⁷⁶⁹ Rita Morrien bezeichnet Haushofers Roman in ihrer Dissertation als eine „weibliche Robinsonade oder Untergangspanthasie“⁷⁷⁰. Manuela Reichart charakterisiert Haushofers Roman als literarische Endzeitvision.⁷⁷¹ Gerhard P. Knapp ergänzt: „Other critics suggested readings of her novels as Kafkaesque parables of human isolation or as highly subjective pathographies of mental illness.“⁷⁷²

Zu Haushofers Roman existieren diverse Forschungspositionen: Für die einen ist es eindeutig eine Robinsonade, für andere nicht, und einige sehen darin lediglich Teilaspekte dieser Gattung.⁷⁷³ Für Dagmar C. G. Lorenz beinhaltet Haushofers Roman zwar utopische Aspekte (Trennung der Geschlechter, Vernichtung der männlichen Welt und der Menschheit), doch handele es sich um

⁷⁶⁸ Hans Weigel, „Marlen Haushofer“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 169. Im Folgenden zitiert als: Hans Weigel, „Marlen Haushofer“.

⁷⁶⁹ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 259.

⁷⁷⁰ Rita Morrien, „Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Unica Zürn“, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996, 27.

⁷⁷¹ Vgl. Manuela Reichart, „Eine völlig normale Geschichte“, a. a. O., 22.

⁷⁷² Gerhard P. Knapp, a. a. O., 285.

⁷⁷³ Vgl. zur Charakterisierung von Haushofers Roman *Die Wand*: Dagmar C. G. Lorenz, „Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich“, in: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Vol. 12, Nos. 3/4, 1979, Special Issue on Austrian Women Writers, 171-191 und Irmela von der Lühe, „Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 73-107, hier: 95: „Vielfach ist der die Renaissance der Schriftstellerin Marlen Haushofer einleitende Roman *Die Wand* (20) als eine Endzeitvision, als gleichsam utopischer Roman nach einer Atomkatastrophe gelesen und damit ganz im Kontext zeitgenössischer teils larmoyanter, teils radikal-analytischer Apokalypsen gesehen worden.“

eine „Fehlbeurteilung von *Die Wand* als eine Geschichte des Überlebens oder eine Robinsonade im 20. Jahrhundert.“⁷⁷⁴

So hat Hans Weigel als Vergleichsbeispiele für *Die Wand* außer Daniel Defoes *Robinson Crusoe* und Knut Hamsuns *Segen der Erde* auch Albert Camus' Roman *Die Pest* herangezogen.⁷⁷⁵

Wenn auch die Standpunkte zur Gattungsfrage divergieren, so ist doch offensichtlich, dass eine gewisse Nähe zur Robinsonade besteht. Die Radikalität des Textes und des Themas mag zur Schwierigkeit einer genauen Zuordnung beitragen. Auffallend ist aber, dass sich die unterschiedlichen Beiträge nicht auf die gleichen Grundlagen stützen, denn was genau ist überhaupt eine Robinsonade? Diese Frage wird von jedem der Kritiker anders beantwortet, so dass hier das eigentliche Problem liegen mag. Es gibt dazu Überlegungen, die sich stark an Daniel Defoes Roman *Robinson Crusoe* anlehnen und die die Struktur und Aspekte dieses Werkes nicht nur als Grundlage, sondern als Vorgabe sehen. Daneben existieren andere Theorien, die einen freieren Umgang mit dem Stoff postulieren. Gemeinsam aber ist diesen Ansätzen, dass kein allgemeiner Konsens über eine Definition besteht. Im ersten Teil dieser Arbeit wurde deshalb auf die Frage nach dem Charakter der (postapokalyptischen) Robinsonade eingegangen und es wurden entsprechende Merkmale festgesetzt. Ein ausführliches Eingehen auf Defoes *Robinson Crusoe* als Initiationswerk ist zwar nicht Ziel dieser Arbeit, jedoch werden bedeutende Parallelen oder Unterschiede durchaus hervorgehoben, um auf den Charakter der Robinsonade zu verweisen.

Betrachtet man also Forschungsaufsätze zu Marlen Haushofers Werk *Die Wand*, fällt auf, dass sie verschiedene Definitionen der Robinsonade heranziehen.

Dementsprechend fällt auch die Beurteilung des Romans unterschiedlich aus.

So beschreibt Joanna Jabłkowska in ihrem Aufsatz zur Robinsonade das Inseldasein als

Brücke zwischen dem Alten, Überholten, und dem Neuen und Positiven [...]. Die neuen Erfahrungen bilden nicht nur für die Schiffbrüchigen die Möglichkeit einer positiven Entwicklung, sie haben auch Bedeutung für die übrige Welt oder zumindest einen Teil

⁷⁷⁴ Dagmar C. G. Lorenz, a. a. O., 184.

⁷⁷⁵ Vgl. Hans Weigel, „In Memoriam“, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1979, 85. Im Folgenden zitiert als: Hans Weigel, „In Memoriam“. Vgl. Regula Venske, „*Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...*“. Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?": Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 47f.: Regula Venske verweist darauf, dass viele Rezensionen eher den Eindruck vermitteln, die Belesenheit der Verfasser/innen zu dokumentieren, als dass etwas Wesentliches über Haushofers Werk ausgesagt werde.

dieser Welt [...]. Darin liegt auch die Verwandtschaft der Robinsonaden mit den klassischen Utopien.⁷⁷⁶

Der Inselaufenthalt erscheint bei ihr als positive Erfahrung, die nicht nur dem Protagonisten, sondern auch der Gesellschaft eine Aussicht auf Verbesserung bietet. Die Robinsonade ist demzufolge ein moralisches Lehrstück, dem man einen gewissen Katharsiseffekt zuschreiben kann. Es bleibt jedoch fraglich, ob das Inselleben nicht nur als Brücke, sondern auch als Bruch zwischen alter und neuer Welt gedeutet werden kann. Der positive Einfluss auf die Welt erscheint ebenso wenig zwingend. Jabłkowskas in diesem Aufsatz formulierter Ansatz scheint zu spezifisch auf ihre Argumentation zugeschnitten, um als allgemeingültige Definition der Robinsonade gelten zu können.

Knapp nennt die Robinsonade „a novelistic fictionalization of an ideal societal nucleus situated on an island or another remote locus.“⁷⁷⁷ Utopie und Robinsonade scheinen hier austauschbare Synonyme der gleichen Gattung zu sein. Auch wenn der Übergang zwischen beiden Gattungen fließend sein kann, ist eine Gleichsetzung nicht adäquat. In seinem Aufsatz „Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘ als *écriture féminine*“ beschreibt Francois Venter die Robinsonade als Erfahrungsbericht, der unter Umständen der extremen Isolation entstanden ist.⁷⁷⁸ Während die Isolation als ein Hauptmerkmal der Robinsonade gilt, so ist doch fraglich, ob diese Gattung an eine bestimmte Erzählweise gebunden ist. Es scheint naheliegender, von einer variablen Form auszugehen, die nicht gattungsbestimmend ist. Diese drei Definitionen haben nicht nur gezeigt, wie divergent, sondern auch wie unzureichend die meisten Definitionsansätze der Robinsonade sind. Insofern kommt man an dieser Stelle zu demselben Ergebnis wie in der vorangegangenen Untersuchung zu Arno Schmidts Roman: Um ein Genre der „postapokalyptischen Robinsonade“ formulieren zu können, muss auch Haushofers Roman einer vollständigen Revision bezüglich der in dieser Arbeit aufgestellten Kriterien unterzogen werden, da die Forschungsliteratur bisher keine befriedigende Antwort auf diese Frage erbringen konnte.

Eine kurze Erwähnung soll auch die Frage nach der „weiblichen Robinsonade“ finden. So hat sich Irmgard Roebeling in einem Aufsatz damit eingehend, unter

⁷⁷⁶ Joanna Jabłkowska, „Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung?“, a. a. O., 34.

⁷⁷⁷ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 281.

⁷⁷⁸ Vgl. Francois Venter, „Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘ als *écriture féminine*“, in: „Acta Germanica 22“, 1994, 62.

Berücksichtigung diachroner Aspekte, auseinandergesetzt.⁷⁷⁹ Doch gilt für diese Arbeit, dass Haushofers Roman nicht vor dem Hintergrund der sogenannten Frauenliteratur und weiblicher Autorschaft untersucht werden soll. Es stehen auch nicht die Unterschiede zu Männerrobinsonaden im Vordergrund, sondern allein die Betrachtung des Romans in Hinsicht auf das hier zu erarbeitende Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“.

5.3 *Zur Form des Romans*

5.3.1 Zeit

Die Geschichte der Wand wird aus einem erinnernden Rückblick, von ihrem Endpunkt, aus geschrieben, aus dem Wissen heraus, dass alles schon unwiderruflich geschehen ist. Irmgard Roebing konstatiert für Haushofers Roman eine Hauptgeschichte, in die Elemente zweier weiterer Geschichten eingearbeitet sind: 1) Die Vorgeschichte der Heldin, die aus wenigen in den Text eingestreuten Bemerkungen über das Leben vor der Katastrophe rekonstruierbar ist. 2) Die Rand- oder Textgeschichte, in der die Protagonistin über die Zeit des Schreibens schreibt. Es werden dementsprechend drei Zeitebenen vorgestellt: Ein Hauptblock fortlaufender, durch Vor- und Rückblicke unterbrochener, erinnerter Zeit, Bruchstücke einer aus der erinnerten Zeit rückerinnerten Vorzeit und die durch Rahmen und Einschübe präsente Erzählzeit.⁷⁸⁰ Dabei ist die Relation von erzählter Zeit und Erzählzeit so gestaltet, dass die erzählte Zeit wesentlich größer ist als die Erzählzeit. So beträgt die erzählte Zeit ca. zweieinhalb Jahre (vgl. WA, 231).

Die zeitliche Strukturierung der dargestellten Welt erfolgt chronologisch, indem Kalendermonate und die aufeinanderfolgenden Tage als Zeitangaben dienen, denn die Frau ist um eine korrekte Zeitrechnung besorgt:

Ich nahm mir auch fest vor, täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren. (WA, 43f.)

Allerdings wird keine Jahresangabe genannt, so dass man die nummerierten Monatsangaben nicht wirklich einordnen kann. Die Histoire beginnt also an einem dreißigsten April. Das Jahr wird vage angedeutet: „Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen [...]“ (WA, 10).

⁷⁷⁹ Vgl. Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 48-58.

⁷⁸⁰ Vgl. Irmgard Roebing, „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, in: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8 Untergangsphantasien, Johannes Cremerius u.a. (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 1989, 75f. Im Folgenden zitiert als: Irmgard Roebing, „Arche ohne Noah“.

Außerdem erwähnt die Protagonistin, dass sie bereits die Erfahrung eines Krieges hinter sich hat: „Die Bombennächte im Keller fielen mir ein, und die alte Furcht ließ meine Zähne aufeinanderschlagen.“ (WA, 92).

Damit drängt sich die Assoziation der Ära des Kalten Krieges geradezu auf. Von Beginn des Romans an beruhen Datumsangaben somit auf einer sehr unspezifischen Chronologisierung. Die unscharfe Zeitrechnung wird im zweiten Winter durch den Verlust einer exakten Tageszählung ergänzt. Vermutlich ist die realistisch erscheinende und in einen utopischen Raum gestellte Geschichte in der damaligen Gegenwart der Autorin anzusiedeln.⁷⁸¹ Betont werden muss die Schilderung des Winters, der eine detaillierte Beschreibung der zu treffenden Vorbereitungen vorausgeht. So bedeutet der Winter für die Protagonistin eine Zeit, vor der sie Angst hat (vgl. WA, 120). Auch in Schmidts Roman werden die Vorbereitungen des Protagonisten auf den Winter geschildert.

Eine schwere Erkrankung der Protagonistin, während der sie zeitweise das Bewusstsein verliert und unter Halluzinationen leidet (vgl. WA, 243ff.), führt dazu, dass ihre zeitliche Ordnung gänzlich durcheinandergerät. So gibt es eine letzte Zeitangabe vor ihrer Krankheit: „[...] ‘Am vierundzwanzigsten Jänner krank geworden‘.“ (WA, 245). Die Heldin möchte jedoch nicht auf die Kalenderordnung verzichten, weshalb sie die unbewusst erlebten Tage nach eigenem Ermessen schätzt: „Ich wußte nicht, wie lange ich krank gewesen war, und strich, nach langer Überlegung, eine Woche vom Kalender ab. Seither stimmt auch der Kalender nicht mehr.“ (WA, 249). Auch die Uhrzeit fällt ihrer Krankheit zum Opfer: So konnte sie ihre Uhr während der Krankheit nicht aufziehen, weshalb sie beschließt, sich einfach an den Krähen oder der Sonne zu orientieren: „Die Krähen fielen schreiend in die Lichtung ein und ich richtete meine Uhr auf neun. Seither zeigte sie Krähenzeit an.“ (vgl. WA, 64, 106, 152, 248, 249).

Insofern erfolgen alle folgenden Zeitangaben nach ihrer subjektiven „Krähenzeit“. Der Schreibbeginn der Protagonistin am fünften November wie auch das Schreibende am fünfundzwanzigsten Februar sind demzufolge keine realen Zeitangaben, sondern „Krähenzeit“-Datierungen, was die Erzählerin auch andeutet:

Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhanden

⁷⁸¹ Vgl. Daniela Strigl, 22.07.2004, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm> (15.06.2009). Im Folgenden zitiert als: Daniela Strigl, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“.

gekommen. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. (WA, 7)

Die Protagonistin vernachlässigt schließlich das Bemühen um Chronologie und Exaktheit in der Erkenntnis, dass ein Festhalten an der Zeit letztendlich irrelevant ist. Im Gegensatz zu Schmidt erfährt man bei Haushofer nicht das Kalenderjahr, in dem sich die Handlung abspielt. Dabei hätte die Ich-Erzählsituation durchaus eine konkrete Jahresangabe erlaubt, denn die Erzählerin leidet nicht unter Erinnerungslücken und kann sich an ihr Leben vor der Wand erinnern. Dadurch wird eine gewollte Unschärfe nahegelegt, die den Text aus der Realität heraushebt und dadurch ein Stück weit fiktionalisiert. Während das erlebende Ich krampfhaft an einer pseudoexakten Zeitmessung festhält, wird auf der Ebene des Discours die Zeit als vernichtendes Konstrukt für den Menschen kritisiert. Das schreibende Ich setzt sie einem riesigen Spinnennetz gleich, in dem alles Existierende gefangen wird, ohne dass ein Ende der Gefangenschaft in Aussicht steht.

Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. Ein graues unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht erscheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden läßt. (WA, 237)

In dieser Reflexion der Erzählerin wird ein Bild von ewiger Gefangenschaft im Zeitgefängnis gezeigt. Die Heldin entwirft zum Trost ein Gedankenspiel, in dem sie selbst das Gefangensein in der Zeit aufbricht. Sollte die Zeit nur in ihrer Vorstellung existieren und sie der letzte Mensch sein, so würde die Zeit mit ihrem eigenen Tod enden:

Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden. Das große Netz wird reißen und mit seinem traurigen Inhalt in das Vergessen stürzen. (WA, 237)

Dennoch können derartige Gedankenspiele ihre Situation nicht wirklich entlasten und verbessern. Der Gedanke an die Ermordung der Zeit impliziert jedoch ihren eigenen Tod. Ein latenter Suizidwunsch der Heldin kann somit nicht ausgeschlossen werden.

5.3.2 Erzählsituation und Erzählperspektive

Der endgültigen Fassung von *Die Wand* gehen zwei handschriftliche Fassungen voraus.⁷⁸² Die Entscheidung für die Ich-Erzählsituation fällt Haushofer erst,

⁷⁸² Eine gründliche Auswertung der beiden Manuskripte leistet Christine Schmidjell: dies., „Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte“, in: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), Francke Verlag, Tübingen und Basel 2000, 41-58.

nachdem 25 Seiten der ersten handschriftlichen Fassung in personaler Erzählsituation abgefasst sind.⁷⁸³ Eine Frau, genannt *Isa*, unternimmt mit einem befreundeten Ehepaar einen Ausflug in deren Jagdhütte. Dann verschwindet der Eigenname der Heldin und Haushofer fährt mit der Ich-Form fort. Die Dissertation behandelt ausschließlich die publizierte Endfassung des Romans. Dass sich Haushofer letztlich explizit für die Ich-Form entschieden hat, legt nahe, eine Funktionalisierung der gewählten Erzählsituation anzunehmen und entsprechend zu untersuchen. So schreibt Schmidjell, dass Haushofer durch den Wechsel zur Ich-Erzählsituation die Fokussierung auf die Erlebnisperspektive der isolierten Frau ermöglicht werde.⁷⁸⁴

Bedeutend für Haushofers Roman erscheint außerdem das Zusammenwirken von erzählendem und erlebendem Ich. So nennt Stanzel das für die quasiautobiographische Ausgestaltung der Ich-Erzählsituation typische „Spannungsgefüge zwischen dem älteren, gereiften, einsichtigeren Ich als Erzähler und dem noch völlig in seiner existentiellen Situation befangenen Ich als Helden“⁷⁸⁵.

Die Ich-Erzählsituation in Haushofers Roman ist charakterisiert durch eine geringe zeitliche Differenz zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Das zweieinhalbjährige Einsiedlerdasein der Protagonistin bildet den Kern des Textes. Dabei beginnen der Bericht und damit der Erzählakt in Anknüpfung an die bereits vergangenen Monate und dauern selbst über vier Monate. Infolgedessen stehen sich erzählendes und erlebendes Ich verhältnismäßig nahe, weshalb es der Protagonistin oftmals möglich ist, aus ihren Erinnerungen zu schöpfen, wenn Kalendernotizen fehlen oder unzureichend sind. Die Erzählerin berichtet also über das bisher Erlebte und ihre aktuelle Situation, sie verfügt aber ebenso wenig über das Wissen der Auflösung der unerklärlichen Katastrophe, die über sie hereingebrochen ist.

Auffallend ist die Trostlosigkeit, die der Roman letztlich vermittelt, und die auf die besondere Erzählsituation zurückzuführen ist: die ausschließliche Ich-Perspektive. Aufgrund derer gleicht die ausweglose Situation der Erzählerin am Ende des Romans der Situation der Frau am Textbeginn. Eine auktoriale Erzählinstanz hätte eine weitere Perspektive eröffnet und suggeriert, dass auch außerhalb der Welt der Protagonistin erzählt, gesprochen und gelesen wird. Durch die Einheit von Protagonistin und Erzählerin reduziert sich die menschenleere Welt des Romans auch auf der Ebene der Erzählsituation.

⁷⁸³ Ebd., 49.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd.

⁷⁸⁵ Franz K. Stanzel, a. a. O., 112.

Der Erzählprozess im Text und der daraus resultierende Bericht werden desweiteren schon auf der ersten Seite des Romans als notwendige Beschäftigungstherapie gegen Angst und Wahnsinn bezeichnet; anders als in den *Schwarzen Spiegeln* schreibt die Protagonistin auch nicht aus Freude am Schreiben:

Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. Ich bin ganz allein, und ich muß versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. Ich rechne nicht damit, daß diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden. Im Augenblick weiß ich nicht einmal, ob ich es wünsche. Vielleicht werde ich es wissen, wenn ich den Bericht zu Ende geschrieben habe. Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung zu starren und mich zu fürchten. Denn ich fürchte mich. Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu, und ich will nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt. (WA, 7f.)

Das erzählende Ich schreibt, das Schreiben wird als Möglichkeit gegen die Gefahr der Ich-Auflösung gesetzt.⁷⁸⁶ Daniela Strigl verweist im Kontext des o.g. Zitats auf die existentielle Ausgangslage des Schriftstellers, der nicht aus freien Stücken und schon gar nicht für eine mögliche Leserschaft schreibt, sondern nur, um dem Wahnsinn zu entkommen.⁷⁸⁷ Mit dem Schreiben als einem Akt potentieller Kommunikation bricht die Heldin außerdem ihr Gefängnis auf. Sie braucht und konstituiert den Anderen, auch wenn sie ihn gleichzeitig in seiner Denk- und Wünschbarkeit wieder relativiert:⁷⁸⁸ „Manchmal muß ich mir einfach vorstellen, ich schreibe für Menschen, es fällt mir dann ein wenig leichter.“ (WA, 85).

Die Protagonistin stützt sich bei ihrem Bericht auf Kalendernotizen, die sie im Laufe ihres zweieinhalbjährigen Exils sporadisch angefertigt hat, und widmet sich der Niederschrift von November bis Februar. Sie verfügt über drei Bleistifte und einen fast ausgetrockneten Kugelschreiber sowie eine begrenzte Menge von Briefpapier und die Rückseite alter Kalender (vgl. WA, 8). Das Ende ihres Berichts fällt mit dem Ende der Papiervorräte zusammen. Ihr Schreibakt soll einerseits Angst und Wahnsinn vorbeugen, andererseits dient er auch als Ersatz für Gespräche, auf die die Protagonistin mangels eines anderen Menschen verzichten muss:

Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten. Es wird der einzige Bericht sein, den ich je schreiben werde, denn wenn er geschrieben ist, wird es im Haus kein Stückchen Papier mehr geben, auf das man schreiben könnte. (WA, 212)

⁷⁸⁶ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 263.

⁷⁸⁷ Vgl. ebd., 263.

⁷⁸⁸ Vgl. Irmgard Roebling, „Arche ohne Noah“, a. a. O., 87.

Das Ich betont mehrmals, dass es einen ‚Bericht‘ anfertigt; Kennzeichen eines solchen sind Exaktheit und Objektivität. Doch kommentiert die Frau häufig und ausführlich ihren Bericht und schweift, wie sie selbst bemerkt, ab: „Das gehört eigentlich nicht in meinen Bericht. Es läßt sich eben nicht vermeiden, daß ich manchmal nachdenke über Dinge, die für mich gar nicht von Bedeutung sind.“ (WA, 45). An anderer Stelle heißt es: „Mit diesen Ängsten muß ich Tag und Nacht leben; auch wenn ich mich dagegen wehre, fließen sie immer wieder störend in meinen Bericht.“ (WA, 188).

Die Kommentare spiegeln ihr Durchhaltevermögen wider: „Ich weiß nicht, wie ich es fertigbrachte, diese Zeit zu überstehen. Ich weiß es wirklich nicht; [...]“ (WA, 55). Sie beinhalten ihr Leben vor der Katastrophe, wie etwa die zwei Seiten lange Bemerkung über das Weihnachtsfest (vgl. WA, 55, 132f.) oder Zukunftsängste: „Zweieinhalb Jahre werden vergehen, und dann wird mein Feuer erlöschen, und alles Holz um mich herum wird mich nicht vor dem Verhungern oder Erfrieren retten können.“ (WA, 76). Hinzu kommen pessimistische Aussagen über den Menschen und die Welt:

Um unsere Freiheit ist es sehr traurig bestellt. Wahrscheinlich hat es sie nie anderswo als auf dem Papier gegeben. Von äußerer Freiheit konnte wohl nie die Rede sein, aber ich habe auch nie einen Menschen gekannt, der innerlich frei gewesen wäre. (WA, 75)

Neben diesen Kommentaren fallen Vor- und Rückgriffe auf die Histoire auf, so z.B. der auffallend häufige Vorgriff auf *Luchs‘ Tod*⁷⁸⁹, der sehr früh im Roman genannt [„Seit Luchs tot ist [...]“ (WA, 28)] und wodurch die Katastrophe am Ende angedeutet wird.

Die Heldin beschreibt für jeden Monat einige wichtige Aufgaben, aber auch diese scheinbare Exaktheit wird durch Vermutungen relativiert: „Der Februar des ersten Jahres ist auf meinem Kalender ganz leer. Ich erinnere mich aber noch einigermaßen an ihn. Ich glaube, er war eher warm und feucht als kühl.“ (WA, 151f.).

Die Ich-Erzählerin versucht durchaus, objektiv zu berichten, doch da das Schreiben ihre ausweglose Situation erträglich machen soll, wird sie diesem Anspruch nicht gerecht. Ihr Schreiben dient als Therapie, um sich vor Furcht und Wahnsinn zu retten. Sie beklagt ihre Verluste, verbalisiert ihre Ängste und verliert darüber eben gerade nicht den Verstand: „[...] vielleicht wäre die einzig normale Reaktion auf alles, was geschehen ist, der Wahnsinn.“ (WA, 187). Die

⁷⁸⁹ „Seit Luchs tot ist“: Wörtlich zu finden z.B. auf den Seiten 45, 51, 77; hinzu kommen zahlreiche weitere Hinweise auf den Tod des Hundes, z.B.: „Luchs liegt auf der Alm begraben“ (WA, 181) oder „Manchmal, wenn ich jetzt allein unterwegs bin im winterlichen Wald, rede ich wie früher zu Luchs“ (WA, 117).

Protagonistin vollzieht darüber hinaus mit dem Vorgang des Schreibens einen kulturstiftenden Akt, wodurch sich für sie ihr Menschsein garantiert:

Wenn ich am Ende angelangt bin, werde ich ihn gut verstecken und ihn vergessen. Ich will nicht, daß das fremde Ding, in das ich mich verwandeln könnte, ihn eines Tages finden wird. Ich werde alles tun, um dieser Verwandlung zu entgehen, aber ich bin nicht eingebildet genug, fest zu glauben, mir könne nicht widerfahren, was so vielen Menschen vor mir geschehen ist. (WA, 44)

5.3.3 Raumsemantik/Mobilität

Ob der Ort letztlich nur Kulisse ist und auf die Globalität des Phänomens verweist oder aber eine spezifisch lokale Katastrophe angezeigt werden soll, muss für jeden Text im Einzelfall entschieden werden. Haushofers Roman suggeriert die Globalität der Katastrophe, indem die Protagonistin vergeblich auf die Rettung durch die Siegermächte, die längst auf ihr geschütztes Areal hätten stoßen müssen, wartet. Gerhard P. Knapp thematisiert auch die semantische Bedeutung des Raumes, die sich in der Robinsonade geändert hat: „The topos of the island as a refuge from societal oppression, the locus amoenus of the Robinsonades, has disappeared from the literary scene.“⁷⁹⁰

Im Roman *Die Wand* hat die Ich-Erzählerin einen Lieblingsort: „Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz.“ (WA, 222). Ihr emotionale Stimmung ist stark abhängig von den Orten, an denen sie sich gerade aufhält: „Später, als ich die obere Jagdhütte erreichte, war ich wieder ganz mein altes Ich [...]“ (WA, 62). Der Unterschied zwischen drinnen und draußen fungiert dabei wie „mein Ort“ und „der der Anderen.“ Die Topografie ist nicht nur als Kulisse für die Handlung zu betrachten, denn: „Das Jagdhaus liegt in einem kleinen Kessel, am Ende einer Schlucht, unter steil aufsteigenden Bergen.“ (WA, 12). Ein Ort wie dieser, versteckt in der Natur, weitab jeglicher Zivilisation, erinnert schon ein wenig an das Ende der Welt.

Wenn *Die Wand* im Hinblick auf die persönlichen Lebensumstände von Marlen Haushofer gelesen wurde, so geht es dabei um die Verortung eines Ich in einem spezifischen gesellschaftlichen Raum, dem im Roman Ausdruck verliehen wird. Die Orte sind 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 in einer konkreten Stadt als Modellcharakter zu sehen. Dass sich die Protagonisten auch in einer konkreten Topografie verlieren können und mit ihrer Identität kämpfen, spiegelt sich u.a. in den namenlosen Figuren wider: Der Topos des spurlosen Verschwindens ist in

⁷⁹⁰ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 281f.

den Figuren selbst zu finden und oft von vornherein in ihnen angelegt.⁷⁹¹ Letztlich sind also zwei Lesarten möglich: Einerseits eine lokale Katastrophe, die das Identitätsproblem im Hinblick auf begrenzte Gegebenheiten interpretiert, andererseits das Ereignis als ein globales Phänomen, in dem die örtliche Gestaltung nur eine Kulisse darstellt. Die sterbende, verlassene Stadt kann darüber hinaus auch als eine zeitgemäße Visualisierung des zweiten Jahrtausendendes betrachtet werden.⁷⁹² Stadt und Raum bilden einen wichtigen Identifikationsrahmen und Realitätsfaktor. Sie vermitteln einen Eindruck von Realismus und bieten Orientierungshilfen. Die Rezipienten können so die Verfremdung der bekannten Umgebung erkennen und akzeptieren.⁷⁹³

Im Roman *Die Wand* erfolgt eine sehr genaue Schilderung der Umgebung. Mit der Naturverbundenheit der Heldin scheinen auch die Bezeichnungen von Flora und Fauna immer exakter zu werden.⁷⁹⁴ Hier liegt die Vermutung nahe, dass die genaue Schilderung der Umgebung auf das Individuum selbst verweist.

Ein wichtiger Aspekt in postapokalyptischen Szenarien ist die Mobilität der Protagonisten; denn der Raum, in dem sich die Figuren aufhalten, kann zugleich als Isolationsparameter fungieren. Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Raum endlich oder unendlich in seiner Weite ist, beide Varianten rufen Isolationszustände hervor: Die Größe des Raumes ist für die Abgeschnittenheit unerheblich.

Wem außerdem die Möglichkeit der Mobilität genommen wird, der kann sich dort, wo er ist, auch nicht zu Hause fühlen. Die Zwangsesshaftigkeit kann zur Belastung werden. Ebenfalls entscheidend ist die Differenzierung in neue und alte Räume. Ist die Sesshaftigkeit eine an einem neuen Raum, so präsupponiert dies zumindest eine Bewegung in der Vergangenheit, ist also der Möglichkeit von Bewegung durchaus äquivalent.⁷⁹⁵

Obwohl oft die scheinbare Unbegrenztheit räumlicher Möglichkeiten angedeutet wird, begrenzen sich die Protagonisten auch selbst, indem sie sich Räume suchen und sich diese aneignen. Ebenso von Bedeutung ist das Ausbrechen aus den selbstgewählten Räumen, beispielsweise das gelegentliche Verlassen der Stadt oder die Erkundung von Naturräumen. So macht die Protagonistin

⁷⁹¹ Namenlos ist der Protagonist in den *Schwarzen Spiegeln* und die Protagonistin im Roman *Die Wand*. Dem Protagonisten *Anton L.* in Rosendorfers Text *Großes Solo für Anton* fehlt der Nachname.

⁷⁹² Vgl. Marcus Stiglegger, o.J., „Fin de Siècle – Fin du globe“, *Ikonen: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart*, <<http://www.ikonemagazin.de/ikonenframe.htm>> (22.06.2009).

⁷⁹³ Vgl. Dieter Wessels, a. a. O., 126.

⁷⁹⁴ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 250.

⁷⁹⁵ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 89.

regelmäßige Erkundungsgänge im Wald und wandert im Sommer mit ihren Tieren auf die Alm.

Die beiden Handlungsräume, das Refugium der Jagdhütte im Tal (unten) und die Alm (oben), erinnern an die Konstellation im Roman *Robinson Crusoe*: Der Protagonist ist hin- und hergerissen zwischen seinem anfänglichen Wohnsitz am Strand und der „Anmut des Tales“⁷⁹⁶. Ein Umzug kommt aber aus Vernunftgründen nicht in Frage:

Nach reiflicher Überlegung mußte ich mir aber sagen, ich wohne jetzt an der Küste, an die vielleicht doch einmal zu meinem Glück durch ähnliches böses Geschick, wie es mich getroffen hat, andere Unglückliche verschlagen werden könnten.⁷⁹⁷

Mobilität sichert auf Dauer das Überleben der Protagonisten, wobei die Erkundungsfahrten auch negativ bewertet werden können. Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* möchte als erste Reaktion auf ihr grauenhaftes Erlebnis auf der Alm nicht mehr zurückkehren: „Alles, was ich nicht unbedingt brauchte, liegt heute noch auf der Alm, und ich werde es nicht holen. Oder vielleicht wird dies auch vorübergehen, und ich werde die Alm wieder betreten können.“ (WA, 274). Mobilität und Bewegung stehen Sesshaftigkeit und Immobilität gegenüber.

Die Ich-Erzählerin zieht also um und wechselt zwischen dem Jagdhaus und der Alm, bevor sie zur Sesshaftigkeit gezwungen wird. Die Anstrengungen, die die Protagonistin durch den Umzug auf sich nimmt, fungieren als „selbstverordnete Therapie“⁷⁹⁸. Darüber hinaus möchte sie sich einen Überblick über die unbekannte Umgebung verschaffen, um „gewappnet“ zu sein (vgl. WA, 178).⁷⁹⁹

Das Verlassen des bekannten Terrains gilt als Gefahr – ein Befund, der auch für *Die Wand* gelten kann, weshalb die Protagonistin nur kleinere Ausflüge unternimmt (vgl. WA, 57, 61). Häuslichkeit bedeutet für sie aber auch eine Möglichkeit der positiven Lebensgestaltung, da ihr Bestreben dem Bewahren und Beschützen gilt. Das Raumempfinden im Roman ist auch an das Befinden der Erzählerin geknüpft: So steht die Alm zuerst für ein Land, das sie von sich selbst erlöst, später aber für die Einsamkeit. Die Wand, die die Erzählerin mit Haselzweigen absteckt, steht auch für einen sinnbezogenen Raum und verdeutlicht die äußere Projektion einer inneren Abkapselung in Bezug auf das

⁷⁹⁶ Daniel Defoe, a. a. O., 113.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Vgl. Konstanze Fliedl, „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, 35-51, hier: 43.

⁷⁹⁹ Vgl. WA, 178: „Nach der ersten Woche [...] wollte ich mich ein wenig in der Umgebung umsehen. [...] Ich befand mich am nördlichen Ende eines langgezogenen Gebirgsmassivs, das sich nach Südosten hin erstreckte. Die beiden Täler, die von mir aus ins Alpenvorland führten, hatte ich schon besichtigt; [...] Wie weit sich das freie Gebiet nach Südosten erstreckte, konnte ich nicht erkunden. Ich durfte mich ja nicht zu lange vom Haus entfernen [...].“

bisherige Leben der Ich-Erzählerin. So sagt sie selbst über das Abstecken mit Zweigen:

Ich war aber wie besessen von der Vorstellung, daß ich diese Arbeit, soweit es mir möglich war, erledigen mußte. Sie beruhigte mich und brachte einen Hauch von Ordnung in die große, schreckliche Unordnung, die über mich hereingebrochen war. Etwas wie die Wand durfte es einfach nicht geben. Daß ich sie mit grünen Hölzern absteckte, war der erste Versuch, sie, da sie nun einmal da war, auf einen angemessenen Platz zu verweisen. (WA, 29)

Die erzählte Welt besteht also aus zwei Großräumen (G1 und G2), die durch die Wand entstanden sind. Hinter der Wand (G1) sind alle Lebewesen tot, auf der Seite der Protagonistin gibt es Leben (G2). Am Romanende stellt sich heraus, dass es einen weiteren Überlebenden in G2 gibt, der zwei Tiere der Protagonistin tötet, und deswegen von ihr erschossen wird. In G2 erschließt die Protagonistin nur einen Teilbereich (g2), was auf ihre begrenzte Mobilität hindeutet. Sie wohnt in *Hugos* Jagdhaus, in dessen unmittelbarer Nähe eine Blockhütte mit einer Holzgarage steht (vgl. WA, 11). Das Jagdhaus und die Hütte liegen in einem Wald, aus dem eine Schlucht in ein Dorf führt. Das Dorf und der untere Teil der Schlucht liegen in G1, sind also unzugänglich, aber sichtbar. Eine realgeographische Ortung des Jagdhauses ist schwierig, nur ein einziger Hinweis im Text lässt erahnen, wo sich die Protagonistin ungefähr befindet: „[...] in einem kleinen Dorf im Gebirge, [...] in Österreich [...]“ (WA, 19). Als die Frau eine Kuh findet und dieser die ehemalige Hütte des Jägers als Stall einrichtet, schränkt dies ihre Mobilität innerhalb von G2 ein:

So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen seßhaften Herrn. Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh. Aber selbst wenn ich die Kuh gar nicht gewollt hätte, wäre es mir unmöglich gewesen, sie zurückzulassen. Sie war auf mich angewiesen. (WA, 33)

So ist eine Art Zwangsesshaftigkeit im Text zu konstatieren. Der Handlungsspielraum der Ich-Erzählerin ist aufgrund ihrer allgegenwärtigen Sorge um die Tiere (vgl. WA, 119: „– Alle meine Tiere waren in der Nähe, und ich hatte für sie gesorgt, soweit es mir möglich war.“) begrenzt, da sie sich nicht lange von ihrem Haus entfernen darf: „Inzwischen war mir klar geworden, daß diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein.“ (WA, 33). Der Tod des Hundes ist ein weiterer Grund für ihre Immobilität, da ihr Orientierungssinn sehr schlecht ist und *Luchs* sie stets nachhause geführt hat: „Aber wenn ich es auch nicht sehen will, ohne Luchs bin ich eine Gefangene des Kessels geworden.“ (WA, 125).

Längere Erkundungsausflüge werden unmöglich, ein Verlassen der Jagdhütte steht nicht mehr zur Wahl. Um für die Kuh und deren Kalb ausreichend Weidefläche bereitzustellen, wechselt sie allerdings während der Sommermonate auf die Alm. Dieser Ortswechsel führt im zweiten Sommer zur Schlusskatastrophe, bei der der Stier und der Hund getötet werden; die Frau tötet wiederum einen Mann. Diesen trifft die Erzählerin erst nach zwei langen Jahren in der Einsamkeit. Doch die Isolation muss dabei nicht ständig als katastrophal wahrgenommen werden: „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?“ (WA, 150).

Am Ende des Romans ist der Bewegungsradius der Protagonistin maximal begrenzt. Der Almaufstieg erscheint besonders mühevoll. Die Frau benötigt mehrere Tage, um sich auf der Alm einzurichten (vgl. WA, 169). Ihre Bemühungen werden letztlich jedoch nicht belohnt, sondern sie erleidet aufgrund ihres Ortswechsels schwere Verluste. Mobilität bedeutet in diesem Fall also keine positive Situationsveränderung. Doch auch die offensichtlich große Mobilität des herumziehenden Mannes bewährt sich nicht: Er muss sterben. *Hugo* und *Luise* sterben ebenfalls aufgrund ihrer Mobilität: Wären sie nicht ins Dorf gegangen, hätten sie vermutlich mit der Protagonistin überlebt.

Immer wieder wird jedoch betont, dass die Heldin ein häusliches Wesen besitzt und ungerne reist:

Ich war schon immer eine seßhafte Natur gewesen und fühlte mich zu Hause am wohlsten. Nur Luises Einladung schlug ich selten aus. Ich liebte das Jagdhaus und den Wald und nahm gerne die dreistündige Autofahrt auf mich. (WA, 10)

5.4 Utopie eines weiblichen Lebenskonzeptes

Der Aufenthalt auf der Alm hatte mich ein wenig verwandelt, und die Krankheit setzte diese Verwandlung fort. Allmählich fing ich an, mich aus meiner Vergangenheit zu lösen und in eine neue Ordnung hineinzuwachsen. (WA, 249f.)

Zur utopischen und – die Thematik der vernichteten Menschheit legt es nahe – zur dystopischen Literatur kann die „postapokalyptische Robinsonade“ und das in ihr zentrale Motiv des „letzten Menschen“ insofern gezählt werden, als dass utopische Elemente der Romane unbestreitbar sind.

Sei es, wenn die Protagonisten 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. Besonders im Roman *Die Wand* von Marlen Haushofer werden sowohl utopische als auch dystopische Elemente immer wieder hervorgehoben. Der Roman wird in den achtziger Jahren als feministische Utopie bezeichnet. Wenn man wie

Mannheim „utopisch“ als „Bewußtsein, das sich mit dem es umgebenden ‚Sein‘ nicht in Deckung befindet“⁸⁰⁰, definiert, wird deutlich, 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 Existenz. In diesem Kontext ist die Beziehung von Feminismus und Science Fiction hervorzuheben.⁸⁰¹ Als markante Strukturen der Science Fiction gelten imaginative Orte, die zeigen, wie die Dinge auch sein könnten.

Michael Hofmann konstatiert darüber hinaus in seinem Aufsatz „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, dass sich die literarischen Reflexionen des Romans in eine große europäische Erzähltradition einfügen, die mit den Stichworten „Robinsonade“ und „Utopie“ benannt werden kann.⁸⁰²

Haushofers Text verweigert sich jedoch der Idylle, indem die Isolation der Frau in der Gemeinschaft mit den Tieren nicht als uneingeschränkt positiv zu verstehende weibliche Robinsonade zu lesen ist, sondern als eine problematische Reaktion auf die bestehende patriarchalische Ordnung.⁸⁰³

Ein utopischer Aspekt des Romans liegt in der Schilderung eines vorbildlichen Zusammenlebens, das heißt der Verbindung der Heldin mit ihren Tieren. Diese ersetzt die Gemeinschaft mit den Menschen. Die Ich-Erzählerin überwindet ihre Verzweiflung über ihre isolierte und einsame Situation in der Gesellschaft der Tiere. So formuliert Michael Hofmann, dass der utopische Kern der Romanhandlung in der Verantwortung für die Tiere und der gegenseitigen Solidarität bestehe.⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ Karl Mannheim, a. a. O., 169.

⁸⁰¹ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 246: Auch Marlen Haushofer selbst hatte eine Schwäche für Science Fiction-Literatur. Im Hinblick auf *Die Wand* sei auf die mögliche Vorlage *Die gläserne Kuppel* verwiesen, in der eine Gruppe von Menschen unter einer riesigen Kuppel 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.

⁸⁰² Vgl. Michael Hofmann, „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, in: „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘ Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), Francke Verlag, Tübingen u. Basel 2000, 193.

⁸⁰³ Vgl. ebd., 193f.

⁸⁰⁴ Vgl. ebd., 201.

Ein weiteres utopisches Moment ist in der Entgrenzung des Ich zu sehen, die es in der Natur erfährt. Dies wird in den Bildern des Sommers auf der Alm besonders deutlich:

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 einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts. (WA, 185)

Dabei schützt die Entgrenzung des Ich vor der Suche nach Sinn. Die Überwindung der Individualität ist mit einem Einverständnis mit allen Seiten des naturhaften Prozesses verbunden.

In der Forschungsliteratur wird immer wieder die utopische Dimension der Liebeskonzeption der Protagonistin betont, d.h. ihre Moral des Lebens und der Liebe⁸⁰⁵:

Es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher. Nur, wir hätten rechtzeitig erkennen sollen, daß dies unsere einzige Möglichkeit war, unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben. (WA, 238)

In einem Aspekt läuft der Roman der Utopietradition jedoch zuwider: „Haushofer’s re-writing the future breaks with the utopian tradition as it does not include a community of like-minded humans.“⁸⁰⁶ Konkret bedeutet dies, dass jegliche gesellschaftliche Relationen im Roman negiert werden: Eine potentielle Partnerschaft mit einem anderen Menschen gibt es nicht.

Darüber hinaus kann für Haushofers Roman die Hypothese einer alternativen Geschichtlichkeit konstatiert werden, an die sich die gesellschaftskritische Intention der Utopie anschließt, die auch Haushofers Roman innewohnt. So wird in ihrem Text ein neuer Anfang nach einer Katastrophe formuliert. Der Roman negiert durch die Versteinerung der Menschheit offensichtlich die damalige Gesellschaft. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Thematisierung politisch-sozialer Verhältnisse, v.a. die Problematisierung der Wirtschaftswunderwelt, die patriarchalische Struktur der Nachkriegsgesellschaft und die Situation der Isolation der Heldin, die sich als Zwangslage darstellt.

Die Symbolik der Insel, die typisch für die Utopie ist, erscheint in Haushofers Roman noch deutlicher als bei Schmidt. Das durch die Wand stark begrenzte Areal, in dem sich die Heldin bewegen kann, erinnert offensichtlich an das Bild einer Insel. Die paradigmatische Insel-Situation ist oftmals ein idyllisch-utopischer Entwurf, ein Gegen-Bild zur existierenden Gesellschaft.

⁸⁰⁵ Vgl. Anke Nolte, „Marlen Haushofer. ... und der Wissende ist unfähig zu handeln.“ Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen“, Waxmann, Münster/New York 1992, 68.

⁸⁰⁶ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 298.

Die klassische Utopietradition zeigt meistens in Raumutopien alternative Welten auf. Da eine exakte Datierung des Romans nicht möglich ist, muss auf die vagen Zeitangaben im Roman zurückgegriffen werden. Dessen zufolge kann angenommen werden, dass der Text vermutlich in derselben Zeit anzusiedeln ist wie das reale Erscheinungsjahr des Romans, nämlich 1963. Obwohl der Text kein Zukunftsszenario entwirft, antizipiert er dennoch eine Entwicklung, die als Folge des allgemeinen Wettrüstens und der stets präsenten atomaren Bedrohung durchaus möglich erscheint. Der Roman zeigt damit einerseits einen alternativen Geschichtsentwurf auf, und andererseits bestätigt sich durch die dadurch geübte Zeitkritik die Selbstreflexion der Gattung als Merkmal der modernen Utopie.

Ergänzend zu den hier erwähnten utopischen Elementen im Roman *Die Wand* müssen auch noch etwaige anti-utopische Aspekte diskutiert werden. So ist die Verfügbarkeit technischer Geräte als Kriterium der Anti-Utopie zu nennen: Bis auf das scheinbar funktionierende, jedoch nichts empfangende Autoradio hat die Heldin keine Möglichkeit, auf technische Hilfsmittel zurückzugreifen. Dieser die Anti-Utopie charakterisierende Punkt muss deshalb für Haushofers Roman verneint werden.

Wie in Schmidts *Schwarzen Spiegeln* erfolgt jedoch eine Verurteilung des Materiellen, hier verdeutlicht in der Abneigung der Protagonistin gegenüber der Technik und der Wohlstandsgesellschaft (vgl. Kap. 5.8 *Das Ende als neuer Anfang?*).

Schließlich wird auch in Haushofers Roman die anti-utopische Prognose des Jahrhunderts thematisiert: Der Missbrauch nuklearer Energie bzw. der Einsatz von Waffen, deren Auswirkung für den Menschen nicht einschätzbar ist und deren Folgen verheerend sind.

Durch das scheinbar alleinige Überleben der Frau wird auch in diesem Roman die Darstellung eines Gemeinwesens negiert, worin der dystopische Charakter der Romans zu sehen ist: Dies symbolisiert die Kritik an der klassischen Utopie. Wie bei Schmidt erfolgt zwar eine Kritik an der damaligen Zeit, doch wird dieser ein negativer (Zukunfts-)Entwurf im Sinne des Untergangs der Menschheit entgegengestellt.

Resümierend muss auch für Haushofer festgestellt werden, dass in ihrem Roman Merkmale der Utopie, der Anti-Utopie und der Dystopie zu finden sind, jedoch

eine eindeutige Festlegung auf eine der Gattungen nicht möglich ist. Vielmehr ist die Parallelität der Merkmale zu Schmidts Roman evident, was die Analyse einen Schritt weiter bringt zu einem Konzept der postapokalyptischen Robinsonade. Dennoch dürfen Unterschiede nicht unberücksichtigt bleiben, diese werden jedoch erst im Schlussfazit dezidiert untersucht und auf ihre Bedeutung hin analysiert.

5.5 Die Frau als weiblicher Robinson

Der Roman ist keine weibliche Robinsonade des 20. Jahrhunderts, denn die Ausgesetztheit ist endgültig; er ist auch keine Ausstiegsutopie, denn es gibt keine Aussicht auf Rettung; es gibt nur das reine Überleben, die bloße Existenz. Immer wieder wird die chronologische Beschreibung der Lage von Reflexionen unterbrochen, Fragmenten einer weisen weiblichen, erfahrungsgesättigten Anthropologie: „Als Mensch kommt die Einsame nicht los von Erinnerungen, Träumen, von Liebe, sie kommt nicht los von ihrer Existenz als Mensch [...]“⁸⁰⁷ Haushofers Roman scheint dennoch die Tradition des *Robinson Crusoe* am deutlichsten fortzusetzen.⁸⁰⁸ So beginnt *Robinson* ähnlich wie die Protagonistin nach anfänglicher Ratlosigkeit seine neue Existenz systematisch aufzubauen. Die Erzählerin behauptet sich wie *Robinson* als *Homo faber* in vollkommener Isolation, auch wenn der Grund für diese bei Haushofer ein anderer ist. Ähnlich wie bei Defoe finden sich bei Haushofer detaillierte, einem realistischen Impetus verpflichtete Beschreibungen handwerklicher Tätigkeiten und alltäglicher Verrichtungen. Die fehlende menschliche Gesellschaft wird durch die Gesellschaft von Tieren kompensiert, es erfolgt eine Anpassung an den Rhythmus der Natur.⁸⁰⁹ Anders als *Robinson Crusoe* findet die Heldin jedoch nicht über die Religion zu einer neuen Lebenshaltung. Dieser religiöse Konsens fehlt oftmals in den Texten der Gegenwartsliteratur. Auch Kunst, Literatur, Philosophie übernehmen keine ersatzreligiöse Funktion für die Protagonistin.⁸¹⁰ In einem weiteren Punkt unterscheidet sich der Roman von dem Gattungsprototypen: „Through this narrative device Haushofer deliberately and radically deviates from the traditional Robinsonade, where reality beyond the island – as odious as it may be – is still existent and a very potent counterpart to

⁸⁰⁷ Brigitte Haberer, o.J., „Marlen Haushofer, ‚Die Wand‘“, Kindlers Literatur Lexikon, <[https://emedial1.bsb-muenchen.de/han/KINDLER/web13.cedion.de/nxt/gateway.dll/kill/h/k0275300.xml/k0275300_010.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](https://emedial1.bsb-muenchen.de/han/KINDLER/web13.cedion.de/nxt/gateway.dll/kill/h/k0275300.xml/k0275300_010.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0)> (29.09.2009).

⁸⁰⁸ Vgl. Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 55: Innerhalb des Modells der Robinsonade vollziehe Haushofer jedoch eine Umkehrung wesentlicher Inhalte, Muster und Werte des Vorbilds.

⁸⁰⁹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 222.

⁸¹⁰ Vgl. ebd., 224.

a new society.“⁸¹¹ Auch Schmidts und Rosendorfers Texte bieten keine Alternative, kein Zurück in die alte Welt, die Zivilisation und die Gesellschaft. So resümiert die Frau aus Haushofers Roman: „Seit jenem Junitag ist Zeit vergangen und allmählich fange ich an zu begreifen, daß ich nie wieder zurück kann.“ (WA, 62).

Anders als in den Robinsonaden des 18. Jahrhunderts wird bei Haushofer die Schilderung der Vergangenheit der Heldin fast völlig ausgespart. Von der bekannten und vertrauten Welt sieht sie nur ein versteinertes Abbild. Die beiden Welten, die alte und die neue, werden einander nicht mehr direkt gegenübergestellt.⁸¹² Es ergibt sich eine deutliche Unterscheidung zwischen dem vorigen und dem neuen Leben, auf die in den Reflexionen der Erzählerin immer wieder hingewiesen wird.⁸¹³

Durch ihre neue Existenz erahnt sie ihre „wahren“ Bedürfnisse, deren Befriedigung in ihrem vorherigen Leben nicht möglich war: So berichtet Haushofers namenlose Protagonistin nach der ersten Zeit in der Einsamkeit:

Etwas ganz Neues wartete hinter allen Dingen, nur konnte ich es nicht sehen, weil mein Hirn mit altem Zeug vollgestopft war und meine Augen nicht mehr umlernen konnten. Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, es verschloß sich vor mir, aber ich wußte, daß es vorhanden war. Ich weiß nicht, warum mich dieser Gedanke mit einer ganz schwachen und schüchternen Freude erfüllte. Es war mir wohler zumute als seit vielen Wochen. (WA, 134)

Ein weiterer Aspekt der Robinsonade findet sich in Haushofers Zivilisationskritik (vgl. Kap. 5.8 *Das Ende als neuer Anfang?*): „Once more, we can see the dialectical relation of the genre to the given socio-historical reality.“⁸¹⁴

Doch letztlich werden essentielle Aspekte der traditionellen Robinsonade negiert:

- Die empirische Realität steht nicht länger einer Inselgemeinschaft gegenüber.
- Mit dem Ende der realen Welt endet auch jegliche menschliche Gemeinschaft; eine Beschreibung dieser ist also nicht möglich.
- Es gibt keine Hoffnung auf eine Verbesserung der Situation, da die Katastrophe die Dialektik von Geschichte und Ursache negiert.⁸¹⁵

Gerhard P. Knapp postuliert aus diesem Grund, dass es fraglich sei, von einer modernen Robinsonade zu sprechen. Die in dieser Arbeit aufgestellte These

⁸¹¹ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 290.

⁸¹² Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 213.

⁸¹³ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 197.

⁸¹⁴ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 282.

⁸¹⁵ Vgl. ebd., 304.

jedoch möchte den Terminus *Robinsonade*, erweitert durch das Adjektiv *postapokalyptisch*, weiter fassen und dadurch ein neues Genre konstituiert sehen. Es werden Merkmale der traditionellen Robinsonade modifiziert, und genau das macht die „postapokalyptische Robinsonade“ aus.

5.5.1 Isolation, Überleben und Bewährung

Die Wand war – nein! *Die Wand* ist ein großer Roman, die bezwingende, bis ins letzte durchdachte und stimmende Darstellung einer Ur-Situation.⁸¹⁶

Regula Venske beschreibt die *Wand* in ihrer Untersuchung „[...] als eine Metapher für die Isolation der weiblichen Hauptfigur. Sie fungiert als Schutz vor der Außenwelt und als Gefängnis zugleich, als Asyl und Exil.“⁸¹⁷ Ähnlich formuliert es Knapp: „*Die Wand* is a radical experiment in re-writing the future *without* a community of humans.“⁸¹⁸ Damit erscheint der Zustand der Isolation, der unabdingbar für die Robinsonade ist, für Haushofers Roman erfüllt. Daran knüpft die Situation eines absoluten Anfangs nach einer Katastrophe an, was ebenfalls als gattungskonstituierendes Merkmal betrachtet werden kann.

Im Mittelpunkt des Romans stehen Beschreibungen der Überlebensanstrengungen der Protagonistin sowie ihrer empathischen Teilnahme am Leben der Tiere zwischen Geburt und Tod. So gestaltet sich das Überleben der Ich-Erzählerin aus dem Roman *Die Wand* am dramatischsten im Vergleich zu den beiden anderen analysierten Romanen, da ihre Situierung in einem Waldstück am ehesten mit dem Inseldasein *Robinson Crusoes* verglichen werden kann. Die Frau sagt selbst über ihr Leben im Wald: „Jeder, der allein im Wald lebt, muß vorsichtig werden, wenn er am Leben bleiben will.“ (WA, 136). Zwar besitzt sie durch glückliche Umstände einige Hilfsmittel, z.B. ein Haus, ein Bett, Lebensmittelvorräte oder Streichhölzer (vgl. WA, 35, 42: „Daß ich überhaupt noch am Leben bin, verdanke ich nur Hugos leichten Absonderlichkeiten.“), dennoch steht ihr nur eine begrenzte Anzahl dieser Hilfsmittel zur Verfügung, was langfristig zur physischen Bedrohung ihrer Existenz führt (vgl. WA, 76f.). Wie Schmidts Held findet sie in leerstehenden Häusern bzw. Jagd- und Holzknechtthütten noch ein paar brauchbare Dinge, doch im Gegensatz zu diesem sind diese Ressourcen stark begrenzt und sichern kein dauerhaftes Überleben (vgl. WA, 179). Die Mobilität der Frau, die durch die Wand bereits

⁸¹⁶ Hans Weigel, „Marlen Haushofer“, a. a. O., 172.

⁸¹⁷ Regula Venske, „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...‘: Marlen Haushofer“, in: „Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts“, Inge Stephan, Regula Venske, Sigrid Weigel (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1987, 112.

⁸¹⁸ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 282.

stark eingeschränkt ist, wird später im Roman nochmals limitiert: Durch das traumatische Erlebnis auf der Alm, bei dem ihr Hund und ihr Stier von einem unbekanntem Mann getötet werden, flüchtet sie zurück ins Tal, in die Jagdhütte, und verwirft den Gedanken, auf die Alm zurückzukehren. Dennoch bieten sich ihr auch im Tal genügend Möglichkeiten, um zu überleben und um für ihre Tiere zu sorgen.

Ihr Überleben scheint von vornherein gebunden an Fürsorge und an die Existenz anderer: Ohne *Hugos* vorsorgliches Horten wäre ihre Ausgangssituation weitaus schlimmer; sie übernimmt sehr schnell die Verantwortung für den Hund, eine Katze und eine trüchtige Kuh. Dabei sind ihre Überlebensanstrengungen eine endlose Plage, ein Schaffen und Mühen, die die Protagonistin oft am Rande der Ohnmacht, abgemagert, krank, zerschunden und immer im Bewusstsein des eigenen Unvermögens zeigen (vgl. WA, 55f.): „So vieles gab es, was ich tun sollte, Holz hacken, Erdäpfel ernten, Acker umstechen, Heu aus der Schlucht holen, die Straße richten und das Dach ausbessern.“ (WA, 97). So muss sie mehrfach feststellen, dass Zimmermannsarbeit, die Schmidts Ich beim Hausbau mit Leichtigkeit bewältigt, von ihr nicht geleistet werden kann:⁸¹⁹

Der größte Erfolg wäre es wohl, wenn ich die Tür zu Bellas neuem Stall richtig einsetzen könnte. Zimmermannsarbeit fällt mir immer noch besonders schwer. (WA, 137; vgl. 53, 232)

Im Zuge ihres Überlebenskampfes merkt die Protagonistin jedoch immer wieder, dass sie an ihre Grenzen stößt. So sagt die Heldin: „Ich war in meinem ersten Leben ein Dilettant, und auch hier im Wald werde ich nie etwas anderes sein. Mein einziger Lehrer ist unwissend und ungebildet wie ich, denn ich bin es selbst.“ (WA, 84; vgl. 83). Auch Haushofer selbst muss erkennen, dass ihre Bildung dilettantisch ist.⁸²⁰ Dies erinnert stark an die ähnlichen Aussagen von Schmidts Protagonisten über dessen „Halbbildung“. Genauso wie bei diesem beinhaltet auch die „Halbbildung“ von Haushofers Heldin körperliche Mängel, so z.B. ihre eingeschränkte Sehkraft (vgl. WA, 151). Doch entwickeln sich ihre anderen Fähigkeiten im Laufe der Zeit weiter, und so kann sie schließlich feststellen:

Dafür bin ich in der Landwirtschaft [diese ist Schmidts Protagonisten jedoch zuwider; Anm. d. Verf.] und der Tierpflege nicht ungeschickt. Alles, was mit Pflanzen und Tieren zu tun hat, hat mir schon von jeher eingeleuchtet. (WA, 137)

⁸¹⁹ Vgl. Irmgard Roebeling, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 55.

⁸²⁰ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 79.

Eines liegt jedoch nicht in ihrer Macht und erinnert sie daran, dass die ehemals verabscheute Zivilisation auch ihre Vorteile hatte: Wie im Roman *Schwarze Spiegel* sehnt sich auch die Frau nach kurzer Zeit nach Nahrungsmitteln, die sie selbst nicht herstellen kann. Der Verzicht darauf fällt ihr besonders schwer und so kehrt z.B. die Erinnerung an Brot immer wieder in ihr Bewusstsein zurück (vgl. WA, 54ff.).

Die schwere körperliche Arbeit (die das physische Überleben der Heldin symbolisiert und einen Aspekt der klassischen Robinsonade darstellt), zu der die Heldin gezwungen ist, hat für sie einen tiefen Sinn. Sie ist von ihrer Arbeit abhängig, wodurch sich ihre Beziehung zum Leben, zu dessen Wert und zur Zivilisation ändert. Die Protagonistin kann nur das als wertvoll anerkennen, was ihr unmittelbar nützlich ist. Alles Äußerliche, Kunst und Literatur, Umgangsformen, Mode, Luxus der menschlichen Kultur, integriert sie nicht mehr in ihr Wertesystem.⁸²¹ Dennoch wünscht sie sich Bücher zum Lesen und tröstet sich mit dem Gedanken, irgendwann doch wieder eine Bibliothek betreten zu können (vgl. WA, 224). Außerdem liest sie in einem Bauernkalender, den sie gefunden hat, um hilfreiches Wissen über ihr neues Leben zu erfahren, vor allem in Bezug auf die Landwirtschaft und die Haltung von Rindern (vgl. WA, 48). Aufgrund des geschlossenen Raums, in dem sie sich jedoch befindet, muss sie sich ausschließlich auf die Tätigkeiten beschränken, die sich ihr bieten. So sagt Haushofer selbst über ihre Heldin:

Die Frau in der Wand ist vielleicht die einzige Gestalt, die zu einer Bejahung ihrer Pflichten gefunden hat, weil jede Nachlässigkeit das Ende ihrer Welt bedeuten würde. Aber diese Frau befindet sich in einer wirklichen Ausnahmesituation: sie hat nicht die geringste Möglichkeit, nach irgendeiner Seite auszubrechen.⁸²²

Hier ist ein signifikanter Unterschied zu den *Schwarzen Spiegeln* festzustellen. Da Schmidts Held die körperliche Arbeit und das existentielle Überleben anders bewertet, und vor allem Kunst, Kultur und Literatur einen hohen Stellenwert in seinem Wertesystem besitzen, erfolgt in Haushofers Roman eine anders gewichtete Sinnstiftung.

Ähnlich wie Schmidts Held muss die Frau feststellen, dass sie aufgrund der Situation materielle Güter als ihr Eigentum betrachtet. Allerdings schockiert sie diese Feststellung, im Gegensatz zu Schmidts Protagonisten, denn: „Es fiel mir

⁸²¹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 221.

⁸²² „*Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder*“. Ein Gespräch mit Dora Dunkl“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 134-136, hier: 135.

auf, daß ich an den Whisky als an meinen Whisky dachte, ich glaubte also nicht mehr an die Rückkehr des rechtmäßigen Besitzers. Dies versetzte mir einen kleinen Schock.“ (WA, 22). Später kommt ihr noch einmal ein ähnlicher Gedanke, den sie bereits weniger schockiert als vielmehr zynisch kommentiert: „Im ganzen hatte dieses Tal ein freundlicheres Gesicht als mein Tal. Ich schreibe ‚mein Tal‘. Der neue Besitzer, wenn es ihn gibt, hat sich noch nicht bei mir gemeldet.“ (WA, 59).

Wie Schmidts Protagonist findet auch Haushofers Heldin nicht zu Gott. Zwar sieht sie in der Liebe, vor allem zu ihren Tieren, eine Sinnstiftung und einen Lebensanreiz, doch ist in keiner Hinsicht Gott oder irgendein anderes transzendentes Ereignis für ihr psychisches Überleben im Wald verantwortlich (vgl. Kap. 5.5.5 *Religion*).

5.5.2 Natur, Zivilisation und Kultur

Die Protagonistin wird aus ihrem gewohnten Alltag und aus der Zivilisation herausgerissen und muss sich einer völlig neuen Situation stellen. Abgeschieden von der Außenwelt durch eine unüberwindbare Wand, hinter der es scheinbar kein Leben mehr gibt, beginnt für sie ein neues Leben, das auf existentielle Bedürfnisse wie Essen, Trinken, Wärme und Emotionalität reduziert ist. In ihrem neuen Lebensraum steht die Heldin vor einer großen Herausforderung: War sie in ihrem vorherigen Leben Hausfrau und Mutter, so hat sie nun die Rolle der Ackerbäuerin, Viehzüchterin und Versorgerin inne.

Sie muss Dinge machen, die sie nie zuvor getan hat. Die Protagonistin befindet sich in einer absurden Extremsituation, in der sie auf sich selbst gestellt ist und sich als einzig überlebender Mensch behaupten muss. Sie ist einerseits mit der zerstörten Zivilisation und andererseits mit der neu aufkeimenden Natur konfrontiert, wobei im Roman keine absolute Re-Naturisierung des Lebensraumes festgehalten werden kann, da die Protagonistin in einem bereits natürlichen Areal überlebt. Damit wird sie wie *Robinson* aus der absoluten Zivilisation in den (fast) absoluten Naturzustand überführt.

Die Stimmungen der Protagonistin schwanken häufig, von Angst und Kummer über Freiheit, Leichtigkeit, Mutlosigkeit und Gleichgültigkeit bis hin zu Zufriedenheit und Gelassenheit. Von Natur aus eher träge, stürzt sie sich in ihrer neuen Umgebung jedoch auf die Arbeit, um sich damit zu betäuben. Durch die Arbeit wiederum wird ein parallel laufender Prozess der Umwandlung von Natur in Kultur angestoßen, so z.B. durch die Feldarbeit und die Heuernte.

In der postapokalyptischen Natur hält sich die Protagonistin zunächst an bestimmte Gewohnheiten aus der alten, „zivilisierten“ Welt, die sie erst allmählich ablegt. So hat sie ein offenkundiges Bedürfnis nach äußerer Ordnung, wodurch sie Sinn zu erlangen hofft:

Ich nahm mir auch fest vor, täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren. (WA, 43f.)

Doch wird diese Ordnung mit der Zeit ersetzt durch natürliche Ereignisse wie die Jahreszeiten oder die Geburt und der Tod ihrer Tiere.⁸²³

Interessant im Hinblick auf Haushofers Protagonistin, die ein Rudel verschiedenster Tiere um sich schart, ist im Vergleich *Robinsons* Äußerung in Bezug auf seine Tiergemeinschaft und seine Stellung in dieser, die derjenigen der Heldin diametral gegenüber steht:⁸²⁴

Da war zunächst meine Majestät, der Fürst und Gebieter der ganzen Insel. Das Leben aller meiner Untertanen stand unter meiner unumschränkten Gewalt: ich konnte hängen, verteilen, die Freiheit schenken und nehmen, und nicht ein einziger Rebell befand sich unter meinen Untertanen.⁸²⁵

Hier handelt es sich nicht um eine Tieridylle, wie Reckwitz feststellt, sondern um die ziemlich hart anmutende Tatsache, dass *Robinson* als Beherrscher seiner Umwelt über *seine* Insel und *seine* Tiere verfügt.⁸²⁶ Im Zentrum des Geschehens in Haushofers Roman steht der Umgang mit den Tieren, doch bilden diese eine Ersatzgesellschaft für die Protagonistin: *Luchs* ist ihr treuer Begleiter, dessen Tod sie wohl am härtesten trifft. So sucht vor allem der Hund die Nähe des Menschen:

Es war fast beschämend, daß es ihn so glücklich machte, mit mir zusammen zu sein. [...] Das Zusammenleben mit den Menschen muß im Hund diese Fähigkeit geweckt haben. Ich möchte wissen, warum wir auf Hunde wie ein Rauschgift wirken. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Größenwahn dem Hund. Sogar ich bildete mir manchmal ein, es müßte an mir etwas Besonderes sein, wenn Luchs sich bei meinem Anblick vor Freude fast überschlug. Natürlich war nie etwas Besonderes an mir, Luchs war, wie alle Hunde, einfach menschenüchtig. (WA, 116f.)

Und auch die Protagonistin erwidert die Zuneigung von *Luchs*, denn: „Wir waren also zu viert, die Kuh, die Katze, Luchs und ich. Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit.“ (WA, 51).

⁸²³ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 216.

⁸²⁴ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 49ff.

⁸²⁵ Daniel Defoe, a. a. O., 163.

⁸²⁶ Vgl. Erhard Reckwitz, a. a. O., 51.

Die Zuneigung der Katze schmeichelt ihr ebenfalls, selbst wenn die Sorge um deren Jungen und deren Tod die Protagonistin sehr schmerzen. Denn in Anlehnung an *Robinson Crusoe* wird auch die Protagonistin von ihrer Katze mit Nachwuchs überrascht. Doch im Gegensatz zu *Robinson* bangt sie um jedes Katzenleben. Immer sobald sie die Kätzchen lieb gewonnen hat, verliert sie diese wieder. *Robinson* wird auch durch den „Familienzuwachs“ überrascht, und genauso wie im Roman *Die Wand* handelt es sich bei dem Vater der Kätzchen um eine Wildkatze, doch muss der Protagonist sie nach einiger Zeit „wie Ungeziefer oder wilde Tiere weggagen“⁸²⁷, da sie sich so freudig vermehren.

Zu *Bella* verbindet sie mehr als nur der Nutzen als Nahrungsquelle (vgl. WA, 47: „Sehr bald war sie mir mehr geworden als ein Stück Vieh, das ich zu meinem Nutzen hielt.“), denn: „Nur ist es eben viel leichter, Bella oder die Katze zu lieben, als einen Menschen“ (WA, 124). Die Beschäftigung mit den Tieren garantiert nicht nur das Überleben der Heldin, sondern erscheint offensichtlich auch als Zweck und Medium der weiblichen Selbstfindung. Der Umgang mit den Tieren ist durch Fürsorge gekennzeichnet. Diese Fürsorge jedoch impliziert auch Gefühle der Sorge, Last und Bürde den Tieren gegenüber, da sie von der Heldin im unterschiedlichen Maße abhängig sind. Die Verantwortung den Tieren gegenüber macht es der Frau schließlich auch unmöglich, ihre Existenz zu beenden. Hier muss kurz die religiöse Komponente von *Robinson* Erwähnung finden, der durch den Glauben an Gott sein psychisches Überleben sichert; die Frau erfährt keine solche transzendente Hoffnung, doch wird *Crusoes* christliche Bekehrung zu Gott substituiert durch die Liebe zu den Tieren. So bewirkt die Existenz der Tiere, dass das für die Heldin menschlich Eigentliche realisiert wird: die liebende Gemeinschaft und Bezogenheit der Lebenden.⁸²⁸

Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht. Wir sind von einer einzigen großen Familie, und wenn wir einsam und unglücklich sind, nehmen wir auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern gern entgegen. Sie leiden wie ich, wenn ihnen Schmerz zugefügt wird, und wie ich brauchen sie Nahrung, Wärme und ein bißchen Zärtlichkeit. (WA, 235)

Dennoch wird eine Grenze zwischen Mensch und Tier aufrechterhalten. Die Protagonistin führt sich die Unterschiede vor Augen, die z.B. im Liebeswerben der Tiere deutlich zu erkennen sind:

Nach allem, was ich gesehen habe, kann die Verliebtheit für ein Tier kein angenehmer Zustand sein. Sie können ja nicht wissen, daß er nur vorübergehend ist; für sie ist jeder Augenblick Ewigkeit. Bellas dumpfe Rufe, das Jammern der alten Katze und Tigers Verzweiflung, nirgends eine Spur von Glück. Und nachher die Erschöpfung, das glanzlose Fell und der totenähnliche Schlaf. (WA, 241)

⁸²⁷ Daniel Defoe, a. a. O., 114.

⁸²⁸ Vgl. Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 55f.

Vielleicht tut sie dies gerade weil sie weiß, wie wichtig diese Grenze ist. Das bedeutet aber auch, dass Zivilisation und Natur letztlich unvereinbar sind. Deshalb ist es für die Ich-Erzählerin auch nur der Mensch, der dazu verurteilt ist, „einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann“ (WA, 238). Trotzdem teilen die Tiere das Schicksal der Heldin. So solidarisiert sie sich mit den Tieren: „Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen.“ (WA, 47). Und obwohl ihr die Tiere, die sie tötet, um an Nahrung für sich und den Hund zu kommen, stets Leid tun, muss sich die Protagonistin nichts vorwerfen, weil auch sie nicht mehr verbraucht und jagt, als sie und die Tiere benötigen (vgl. WA, 198).

Die Heldin wird im Naturraum sexuell zunehmend indifferent, ihre geschlechtliche Identität scheint nach und nach abhanden zu kommen: „Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich [...] auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen“ (WA, 82). Diese Entsozialisierung geschieht parallel zur schrittweisen Ablösung kultureller Normen: So bleibt ihre Armbanduhr stehen, auch ihr Wecker funktioniert nicht mehr (vgl. WA, 64). Anfänglich klammert sie sich noch an alle gebliebenen, spärlichen Reste menschlicher Ordnung. Im Verlauf der Zeit ändert sie jedoch ihre Meinung über die Gesellschaft und wertet sie in höchstem Maße ab. Dinge wie Aussehen oder die genaue Uhrzeit verlieren an Bedeutung und werden von ihr für überflüssig erklärt.

Ich möchte wissen, wo die genaue Uhrzeit geblieben ist, jetzt, da es keine Menschen gibt. [...] Ich habe der Zeit, der künstlichen, vom Ticken der Uhren zerhackten Menschenzeit, nicht gerne gedient, und das hat mich oft in Schwierigkeiten gebracht. Ich habe Uhren nie gemocht, und jede meiner Uhren ist nach einiger Zeit auf rätselhafte Weise zerbrochen oder verschwunden. (WA, 64)

Doch gewisse Gewohnheiten wie das tägliche Waschen und Zähneputzen, Säubern der Wäsche und Sauberhalten des Hauses legt sie nie ab (vgl. WA, 43f.). Auch schneidet sie sich die Haare wie Schmidts Protagonist (vgl. WA, 81). Es ist für sie fast wie ein innerer Zwang:

Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein, und würde bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstoßen. Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. Ich will nicht, daß mir dies zustößt. (WA, 44)

Es fällt auf, dass die Protagonistin in ihrem neuen Umfeld viele Gedankengänge entwickelt, über die sie sich früher nicht bewusst war. Sie beginnt grundlegende Dinge in Frage zu stellen. Nach und nach verändert sich ihr Verhältnis zu sich selbst und zur Umwelt. Sie richtet sich in Folge nach der Natur. Doch nicht nur

kulturelle Markierungen verlieren ihre Bedeutung, sondern vor allem auch die Namensgebung: Die Protagonistin selbst bleibt namenlos; zwei der Tiere tragen nur noch den Gattungsbegriff – *Katze* und *Stier*, die anderen Tiere erhalten ihre Namen metonymisch nach einzelnen Eigenschaften. Damit wird Bunzel zufolge der kulturstiftende Akt der Namensgebung fast programmatisch zurückgenommen.⁸²⁹ Für den Akt der Namensgebung mag dies zutreffen, doch muss Bunzel insofern widersprochen werden, als dass die Protagonistin durch ihre Sorge und ihr Verantwortungsgefühl den Tieren gegenüber weiterhin kulturstiftend handelt.

Eine weitere Parallele zu Schmidts Roman ist in dem Weg in die Natur zu sehen, den die Protagonisten beschreiten: Die Natur wird einerseits zum Refugium, andererseits bleibt sie auch fremd und abweisend. So muss auch die Frau feststellen:

[...] ganz langsam verwandelte ich mich unterwegs wieder in das einzige Geschöpf, das nicht hierhergehörte, in einen Menschen, der verworrene Gedanken hegte, die Zweige mit seinen plumpen Schuhen knickte und das blutige Geschäft der Jagd betrieb. (WA, 62)

In einem weiteren Aspekt erinnert der Roman an die *Schwarzen Spiegel*: Den Triumph der Natur über Zivilisation und Technik, den die Erzählerin beobachtet, als *Hugos* Mercedes nach und nach von der ihn umgebenden Natur zerstört wird, empfindet sie als Genugtuung (vgl. WA, 222).⁸³⁰ Die Natur erobert sich peu à peu den menschlichen Lebensraum zurück, was die Frau sowohl hinter der Wand (der Weg ins Dorf verwildert und zerbröckelt) als auch vor der Wand feststellt (wenn sie den alten versteinerten Mann am Brunnen beobachtet) (vgl. WA, 223, 263).

Zur Frage, ob die Heldin die Natur oder die Zivilisation als Lebensraum bevorzugt, kann festgestellt werden, dass sie genauso wie der namenlose Ich-Erzähler aus den *Schwarzen Spiegeln* den natürlichen Lebensraum präferiert und sich in diesem auf dem für sie angemessenen Platz befindet.

Doch einen prägnanten Unterschied gibt es zu Defoes Gattungsprototypen und Schmidts Text: Eine Zweierbeziehung erscheint unmöglich. Obwohl die Heldin auf einen (andersgeschlechtlichen) Menschen trifft, wird die Möglichkeit einer Partnerschaft nicht in Erwägung gezogen und durch dessen Tötung sowie durch Gedankenspiele zum potentiellen Überleben des Jägers oder *Hugos* und *Luises* nicht einmal theoretisch erwogen. Hinzu kommt, dass auf anthropologischer

⁸²⁹ Vgl. Wolfgang Bunzel, a. a. O., 114f.

⁸³⁰ Vgl. Daniela Strigl, „Die Wand“ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a. a. O.

Ebene ebenfalls ein Vergleich zwischen Natur und Zivilisation stattfindet, indem die Frau als Kulturmensch auf den Mann als Naturmenschen stößt. Paradoxaerweise tötet die (zivilisierte) *Kultur* die (triebhaft) *Natur*. Die Unvereinbarkeit beider Bereiche scheint evident.

5.5.3 Detailrealismus, ‚circumstantial style‘

Obwohl im Roman eine lokale Katastrophe gezeigt wird, deutet der Hinweis, dass die Ich-Erzählerin bereits seit über zwei Jahren auf Rettung wartet, darauf hin, dass es sich um ein globales Phänomen handelt.

Wie in Schmidts Roman lassen sich auch bei Haushofer viele Details im Roman nachprüfen. So konstatiert Daniela Strigl, dass es sich bei der *Wand* um die in Haushofers Œuvre einmalige Idee handele, eine realistische und akribisch recherchierte Geschichte in einen utopischen Raum zu stellen und gleichzeitig nicht in der Zukunft, sondern in der Gegenwart anzusiedeln.⁸³¹

Die Bilder für ihre Geschichten bezieht Marlen Haushofer oftmals aus ihren Kindheitserinnerungen. Das Original der Jagdhütte, in der die Heldin ein Zuhause findet, steht in der Nähe vom Forsthaus Effertsbach. Die so genannte Lackenhütte, die heute noch fast unverändert erhalten ist, wurde 1924 als Unterkunft für den Förster und die Jagdpächter erbaut, daneben gab es eine kleinere Hütte für die Holzknechte. Haushofer ging als Kind mit ihrem Vater oft zur Lackenhütte und unternahm von dort auch längere Wanderungen. Die im Roman so genannte „Schlucht“ findet sich auch in der Realität wieder, nur weitaus undramatischer. Die Alm, auf die die Protagonistin aufgrund der Tiere im Sommer übersiedelt, heißt in Haushofers wirklicher Welt Haidenalm. Sie ist auch heute noch zu Fuß erreichbar. So sind im Roman die Örtlichkeiten bis ins Detail wirklichkeitsgetreu beschrieben, die Haushofer aus ihrer Kindheit noch bestens bekannt sind.⁸³²

Das stellt auch Gerhard P. Knapp fest: „Every single event and every aspect of her survival is described in painstaking detail. Everything is utterly ‚believable‘, if we accept the utopian a-priori premise of the wall itself.“⁸³³

5.5.4 Das Ich in der Einsamkeit

Manchmal [...] überfiel mich das Wissen, allein zu sein. Es war nicht Furcht, nur Beklommenheit. (WA, 85)

Dem Aspekt der Einsamkeit in Haushofers Werk muss eine kurze philosophische Erörterung vorangestellt werden. So ist die Einsamkeit eines der Hauptmotive der

⁸³¹ Vgl. ebd.

⁸³² Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 248.

⁸³³ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 289.

Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche: Für beide stellt sie einen erstrebenswerten Zustand dar, der dem Menschen die Möglichkeit bietet, seine Freiheit zu verwirklichen.⁸³⁴ Damit rückt die Einsamkeit in Haushofers Roman in ein ähnliches Licht wie in Schmidts *Schwarzen Spiegeln*. Schmidt hat sich nachgewiesenermaßen mit beiden Philosophen eingehend auseinandergesetzt. Diese Philosophie beeinflusste vor allem die Literatur des 20. Jahrhunderts, wobei sich die sogenannte Existenzphilosophie, als deren Hauptvertreter M. Heidegger, J. P. Sartre und K. Jaspers zu nennen sind, explizit mit dem Thema der Einsamkeit beschäftigt. Ausgangspunkt für das Thema ist die Feststellung, dass im Œuvre Haushofers meist eine Heldin steht, die ihre Existenz als entfremdet und defizient erlebt. Davon geht eben jener Ende der dreißiger Jahre in Frankreich formulierte atheistische Existentialismus Sartrescher Prägung aus.

Das Refugium, in dem die Frau hinter der Wand lebt, scheint in seiner Abgeschlossenheit die größte Ähnlichkeit zum semantischen Raum der Insel aufzuweisen – im Vergleich zu den anderen beiden behandelten Romanen. Wie bei *Crusoe* bietet sich der Protagonistin ein geschlossener Raum mit begrenzten Ressourcen, *Hugos Vorräte* erscheinen als das Treibgut, mit Hilfe dessen *Robinson* einen erleichterten Start in sein Inseldasein erfährt. Und doch stellt die Heldin fest, dass sie hier an dem für sie angemessenen Ort lebt: „Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz.“ (WA, 222). Und:

Seit ich langsamer geworden bin, ist der Wald um mich erst lebendig geworden. Ich möchte nicht sagen, daß dies die einzige Art zu leben ist, für mich ist sie aber gewiß die angemessene. Und was mußte alles geschehen, ehe ich zu ihr finden konnte. (WA, 221)⁸³⁵

Die Einsamkeit hinter der Wand potenziert zunächst Kindheitsängste der Heldin, die sich in ihrem alten Leben immer wieder widerlegen ließen, heute jedoch durch das Auftauchen der Wand zum Teil bestätigt wurden:

Als Kind hatte ich immer unter der närrischen Angst gelitten, daß alles, was ich sah, verschwand, sobald ich ihm den Rücken kehrte. Alle Vernunft hat nicht vermocht, mich ganz von dieser Angst zu heilen. [...] Sicherheit bedeutete für mich soviel wie sehen und berühren können. [...] Und waren meine Ängste wirklich so närrisch? War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht? Über Nacht war mir mein früheres Leben, alles, woran ich hing, auf unheimliche Weise gestohlen worden. (WA, 186f.)

Ein weiterer Aspekt der Einsamkeit ist in der „großen Stille“ (vgl. WA, 63) zu verorten, mit der Protagonisten „postapokalyptischer Robinsonaden“ konfrontiert werden. Diese „Stille“, verursacht durch das „Verstummen der vielerlei vertrauten

⁸³⁴ Vgl. Katarzyna Palmer, a. a. O., 16.

⁸³⁵ Vgl. WA, 77: „Eigentlich lebe ich jetzt gerne im Wald, und es wird mir sehr schwerfallen, ihn zu verlassen.“

Geräusche“ (WA, 89), macht der Protagonistin Angst; sie ist „[...] eingeschüchtert von der schrecklichen Stille“ (WA, 89). Allerdings handelt es sich hierbei um das Verstummen der natürlichen Geräusche des Waldes aufgrund eines herannahenden Gewitters. Sie braucht die Geräusche der Natur, nicht jedoch die der Menschen. Im Verlauf ihres Berichtes ändert sich deshalb auch ihre Haltung gegenüber der Stille. Sie bringt nicht mehr Angst, sondern Freude:

Mit einem Ruck stand die rasende Trommel still. Dort drüben kann man nur noch den Regen, den Wind und das Knistern der leeren Häuser hören; die verhaßte brüllende Stimme ist verstummt. Aber es gibt keinen mehr, der sich an der großen Stille erfreuen kann. (WA, 110)

Die anfängliche Ambivalenz mündet schließlich in einer positiven Bewertung der Stille und setzt sich in einer ebenfalls positiven Bewertung der Einsamkeit fort: „[...] aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen.“ (WA, 211). Dabei erwähnt die Protagonistin zwei Aspekte, die in Schmidts Roman unter der Kategorie *Menschheitskritik* zu finden sind: Nur durch die Einsamkeit wird ihr bewusst, dass alles, was sie bisher dachte oder tat, nur ein „Abklatsch“ war; andere Menschen hatten ihr bereits vorgedacht und vorgetan. Insofern erkennt sie, dass sie verlernt hat, die Dinge mit ihren eigenen Augen zu sehen (vgl. WA, 210f.).

In den Erinnerungen an ihre Töchter schwingt der Gedanke mit, dass die Heldin selbst in ihrer Familie vereinsamt gewesen zu sein scheint (vgl. WA, 221f.). Doch genau diese Einsamkeit ist für sie die einzige Lösung, ihre Individualität zu bewahren. Durch das Alleinsein versucht sie, das eigene Ich zu finden. Einsamkeit dient als Mittel zur Identitätsfindung.⁸³⁶

Weder die Vorstellung, dass der Jäger gemeinsam mit ihr überlebt hätte, noch dass *Hugo* und *Luise* bei ihr geblieben wären, stellt für die Erzählerin eine ideale Lösung dar:

Nein, es ist schon besser, wenn ich allein bin. Es wäre auch nicht gut für mich, mit einem schwächeren Partner zusammen zu sein, ich würde einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen. So bin ich eben, und daran hat auch der Wald nichts geändert. Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen. Wären auch Hugo und Luise im Wald zurückgeblieben, hätten sich sicher im Lauf der Zeit endlose Reibereien ergeben. Ich kann nichts sehen, was unser Zusammensein glücklich hätte gestalten können. [...] und im Grund wünsche ich sie nicht zurück. (WA, 66)

Ähnlich wie *Lisa* im Roman *Schwarze Spiegel* scheut die namenlose Ich-Erzählerin einen anderen Partner, weil er entweder zu stark oder zu schwach für sie wäre.

⁸³⁶ Vgl. Katarzyna Palmer, a. a. O., 19f.

Wie Schmidts Held empfindet auch Haushofers Protagonistin die Nacht nicht als bedrohlich: „Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war. Warum das so war, weiß ich nicht, wahrscheinlich weil ich nie daran dachte, daß ich auch im Wald auf Menschen treffen könnte.“ (WA, 57).⁸³⁷ Eine Bedrohung sieht sie also nur in der Begegnung mit Menschen.

Die Natur ist der für sie notwendige Lebens- und Überlebensraum; die sie begleitenden Tiere jedoch bilden eine Ersatzgesellschaft, in der sie Liebe findet, aber auch Verantwortung tragen muss. Diese Ambivalenz ist ihr auch bewusst, wie sie selbst zugibt:

Manchmal, schon lange ehe es die Wand gab, habe ich gewünscht, tot zu sein, um meine Bürde endlich abwerfen zu können. Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen [...]. [...] Es war eben der Preis, den man für die Fähigkeit bezahlte, lieben zu können. (WA, 71)

Diese Aussage trifft sie zu Beginn ihres Berichts, gegen Ende revidiert sie aber ihr Urteil und ist bereit, die schwere Last willig auf sich zu nehmen (vgl. WA, 217). Eine offensichtliche Veränderung in der Frau hat stattgefunden. Ihr neues Ich hat in der neuen isolierten und einsamen Situation gelernt, diese Verantwortung zu tragen.

Meidet Schmidts Protagonist Großstädte, um nicht unnötig mit den toten Menschen konfrontiert zu werden, so meidet die Frau nach dem traumatischen Erlebnis mit dem Mann die Alm. Diese ist für sie negativ konnotiert; ob sich das jemals wieder ändern wird, lässt sie offen: „Alles, was ich nicht unbedingt brauchte, liegt heute noch auf der Alm, und ich werde es nicht holen. Oder vielleicht wird dies auch vorübergehen, und ich werde die Alm wieder betreten können.“ (WA, 274). Insofern erscheint auch der Naturraum als ambivalent, ihr sowohl freundlich als auch feindlich gesinnt (vgl. WA, 240: „Die Natur erschien mir manchmal eine einzige große Falle für ihre Geschöpfe.“). Die Erkundung der leeren Jagdhütten beschreibt sie entsprechend als gespenstisches Unternehmen (vgl. WA, 179). Ihre Feststellung, dass sie sehr bald genug davon habe, die Hütten zu durchsuchen (vgl. WA, 180: „Sehr bald hatte ich genug davon. Ich wußte, ich würde nie etwas anderes finden als Brennesselwildnis, Mäusegeruch und traurige, kalte Feuerstellen.“), erinnert dabei wörtlich an den Kommentar von Schmidts Protagonisten, als dieser ebenfalls genug davon hat, die Post der toten

⁸³⁷ Vgl. WA, 58: „Wenn ich jemals Frieden empfunden habe, dann war es in jener Juninacht auf der mondbeschienenen Lichtung.“; vgl. WA, 190: „Die Nacht, die ich immer gefürchtet und der ich oft mit Festbeleuchtung getrotzt hatte, verlor auf der Alm ihre Schrecken. [...] Die Nacht war schön, und ich fing an, sie zu lieben.“

Menschen zu lesen: „Na, es wurde mir zuviel, und zwar bald. So stand ich denn auf und verließ lautlos pfeifend die Situation.“ (SP, 208).

Die große Affinität zum Alkohol, die Schmidts Protagonist aufweist, findet man bei Haushofer nicht. Dennoch schenkt sie sich nach langsamem Bewusstwerden ihrer Situation ein Glas Whisky ein, jedoch ohne die Absicht, sich zu betrinken (vgl. WA, 21f.). Außerdem raucht sie die letzten drei Zigaretten, die sie im Jagdhaus findet, und stellt enttäuscht fest, dass *Hugo* untypischerweise keinen weiteren Vorrat an Zigaretten angelegt hat (vgl. WA, 19). Aufgrund der begrenzten Ressourcen, die sich ihr bieten, besteht also nicht die Möglichkeit, mit Suchtmitteln ihre ausweglose Situation zu erleichtern. So „verstört und bedrückt“ (WA, 116; vgl. 112f.) auch sie die Konfrontation mit der ehemaligen Zivilisation, wenn sie einen Blick hinter die Wand riskiert: „Wenn ich später zur Wiese mußte, vermied ich es meistens, durch die Wand zu schauen.“ (WA, 56). Denn: „[...] als ich das alles sah, keine Rauchwolke, nicht die kleinste Spur von Leben, überfiel mich wieder tiefe Niedergeschlagenheit.“ (WA, 225).

Wie bei Arno Schmidt keimt auch bei Haushofer der Gedanke an Suizid auf – als Folge der Einsamkeit, die wiederum die Frage nach dem Sinn des Daseins evoziert: „Plötzlich schien mir alles, was ich tat, eine nutzlose Quälerei. Ich fand, ich hätte besser daran getan, mich rechtzeitig zu erschießen.“ (WA, 199). Doch sie denkt nicht ernstlich an Selbstmord, genauso wenig wie die anderen beiden Protagonisten. Sie hält sich dafür nicht mehr jung genug, außerdem fühlt sie sich *Luchs* und *Bella* gegenüber verantwortlich; und letztlich treibt sie eine gewisse Neugierde voran, was es mit der Wand auf sich hat (vgl. WA, 40f.).

Ein weiteres Motiv, das typisch für das Handeln der einsamen Charaktere erscheint, ist der Gedanke an ein Radio, um festzustellen, ob es noch irgendwo Leben gibt. Auch die Frau erinnert sich an das Radio in *Hugos* Auto, probiert es aus und muss zu ihrem Bedauern erkennen, dass nur ein „fernes zartes Summen“ zu vernehmen ist, das sie als Geräusch des Radios selbst identifiziert. Dennoch versucht sie es immer wieder (vgl. WA, 24). Auch „[...] bildete [...] [sie sich] ein, Schritte aus der Schlucht zu hören“ (WA, 23), aber sie muss sich eingestehen, dass es „natürlich jedesmal eine Täuschung [war]“ (WA, 23).

Als Gemeinsamkeit aller drei Texte kann auch das Thema „Zahnschmerzen“ genannt werden. Schmidts Protagonist denkt über dieses physische Leiden

nach, Haushofers Heldin und Rosendorfers *Anton L.* setzen sich ausführlicher damit auseinander, weil sie von ebendiesen betroffen sind. In der Zivilisation stellen Zahnschmerzen kein lebensgefährliches Problem dar, doch in der Einsamkeit werden sie zu einer (fast) nicht lösbaren gesundheitlichen Bedrohung. So resümiert Haushofers Protagonistin:

Manchmal erwache ich um drei Uhr morgens, und der Gedanke an diese sechszwanzig Zähne hüllt mich in kalte Hoffnungslosigkeit. Wie Zeitbomben sitzen sie in meinem Kiefer fest, und ich glaube nicht, daß ich jemals imstande sein werde, mir selbst einen Zahn zu ziehen. [...] Es wäre zum Lachen, wenn ich schließlich nach jahrelangen unendlichen Mühen im Wald an Zahneiterung sterben sollte. (WA, 67f., hier: 68)

Der Text fragt nach dem Prozess der Zivilisation, durch den der Mensch erst zum Menschen wird, was bis zur Entindividualisierung zurückgenommen wird.⁸³⁸ Was der Erzählerin zur Existenzfrage wird, kann im Sinne einer „Parabel der Existenz“⁸³⁹ – im Gewand eines realistischen Berichts – auch allgemein von Relevanz sein.

Seit einigen Tagen ist mir klargeworden, daß ich immer noch hoffe, ein Mensch werde diesen Bericht lesen. Ich weiß nicht, warum ich es wünsche, es macht doch keinen Unterschied. Aber mein Herz klopft rascher, wenn ich mir vorstelle, daß Menschaugen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden. Viel eher aber werden die Mäuse den Bericht fressen. [...] Es ist ein merkwürdiges Gefühl, für Mäuse zu schreiben. Manchmal muß ich mir einfach vorstellen, ich schriebe für Menschen, es fällt mir dann ein wenig leichter. (WA, 84f.)

Daran schließt auch ihre sinnlos erscheinende Nachricht, die sie im Jagdhaus hinterlässt, als sie im Sommer auf die Alm wandert (vgl. WA, 169). Obwohl ihr bewusst ist, dass kein Mensch nach ihr sucht und wohl auch kein weiterer Mensch überlebt hat, kann sie nicht anders, als eine kurze Botschaft über ihren Aufenthaltsort zu schreiben. Doch schon im zweiten Sommer lässt sie dies bleiben (vgl. WA, 261). Dies erinnert an das ebenfalls paradoxe Verfassen einer Postkarte von Schmidts Erzähler, in der Hoffnung, ein anderer Mensch werde sie lesen.

Dieser Hoffnung steht jedoch die Tatsache entgegen, dass sich die Heldin, wie alle letzten Überlebenden, bewaffnet. Die Angst, von einem fremden Menschen bedroht zu werden, scheint mindestens genauso groß wie die Hoffnung, auf einen zu treffen (vgl. WA, 28).⁸⁴⁰ Es fällt auf, dass die Frau niemals an eine Bedrohung durch Tiere denkt, die ihr im Wald begegnen könnten.

⁸³⁸ Vgl. Wolfgang Bunzel, a. a. O., 103f.

⁸³⁹ Daniela Strigl, „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus“, in: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000, 136. Im Folgenden zitiert als: Daniela Strigl, „Vertreibung aus dem Paradies“.

⁸⁴⁰ Vgl. WA, 52: „Gegen morgen, wenn der vertraute kleine Körper sich an meine Beine schmiegt, werde ich mich ein wenig tiefer in den Schlaf sinken lassen, nie ganz tief, denn

Ich mußte alles überblicken können und mich vor Überfällen sichern. Hugos geladene Büchsfinte hängte ich neben dem Bett auf, und die Stablampe legte ich auf das Nachtkästchen. Ich wußte, daß alle meine Maßnahmen gegen Menschen gerichtet waren, und sie erschienen mir lächerlich. Aber da bisher jede Gefahr von Menschen gedroht hatte, konnte ich mich nicht so schnell umstellen. Der einzige Feind, den ich in meinem bisherigen Leben gekannt hatte, war der Mensch gewesen. (WA, 23)

Die Protagonistin äußert außerdem den Wunsch, in die nächste Bibliothek zu gehen und Bücher zu holen: „Es tröstete mich ein wenig, daß es die Bücher noch geben mußte und ich sie mir eines Tages beschaffen würde.“ (WA, 224). Zwar kann sie nicht wie Schmidts Held ihren Wunsch in die Tat umsetzen, doch lässt sich damit eine Gemeinsamkeit aller drei Romane feststellen: die tatsächliche bzw. theoretische Beschäftigung mit Literatur und Büchern.⁸⁴¹

5.5.5 Religion

Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln konnte, aber selbst das war kein Trost, solange sie nicht selbst die Schrift entziffern konnte, und das würde ihr niemals gelingen.⁸⁴²

Marlen Haushofer legt in ihrem Werk nicht nur ein Bekenntnis ohne jede Heilserwartung ab, sondern sie bekennt sich auch zur philosophischen Strömung der fünfziger Jahre: zum Existentialismus. Sie beruft sich zwar nicht explizit auf Jean-Paul Sartre oder Albert Camus⁸⁴³, doch bei ihrer intellektuellen Neugier und ihrem wöchentlichen Studium von drei Büchern darf vermutet werden, dass ihr das Werk der beiden Autoren durchaus bekannt war.⁸⁴⁴ So verwundert es nicht, dass sie sich als Erwachsene als Atheistin deklarierte⁸⁴⁵; dass sie ihren Freunden als „echte Heidin“ galt.⁸⁴⁶ Daniela Strigl führt Haushofers Glaubensverlust unter anderem auf ihre pessimistische Weltsicht zurück.⁸⁴⁷ Dabei stelle ihre Literatur weder transzendente Geborgenheit in Aussicht noch stifte sie Sinn; sie erinnere

ich muß sehr auf der Hut sein. Es könnte einer ans Fenster schleichen, der wie ein Mensch aussieht und eine Hacke auf dem Rücken verbirgt. Mein Gewehr hängt geladen neben dem Bett. Ich muß horchen, ob nicht Schritte sich dem Haus oder dem Stall nähern.“

⁸⁴¹ Vgl. WA, 128f.: „Weil ich [...] schlechter schlief, blieb ich abends länger auf [...] und las in Luises Magazinen, den Kalendern und Kriminalromanen. Die Magazine und Romane langweilten mich bald sehr, und ich fand mehr Gefallen an den Kalendern. Ich lese sie heute noch.“

⁸⁴² Marlen Haushofer, „Eine Handvoll Leben“, dtv, München 2004, 154.

⁸⁴³ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 214f.: Albert Camus' Essay *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde* (1950) erscheint als grundlegendes Werk für Haushofers Weltverständnis. Für Camus bildet der Selbstmord, den er als Lösung ablehnt, das einzige ernsthafte Problem des Denkens: Es gehe nicht darum, das Absurde aufzuheben, sondern darum, ihm ins Auge zu sehen und sich dagegen aufzulehnen. Die Auflehnung sei jedoch ohne Hoffnung, nur die Gewissheit eines niederwerfenden Schicksals.

⁸⁴⁴ Vgl. ebd., a. a. O., 214.

⁸⁴⁵ Ebd., 71.

⁸⁴⁶ Ebd., 216.

⁸⁴⁷ Vgl. ebd., 71.

darin vielmehr an Camus' Sisyphos, der den Sinn der Existenz nur noch in dieser selbst sucht, in ihrer irdischen Spanne:

Die Dinge geschehen eben, und ich suche, wie Millionen Menschen vor mir, in ihnen einen Sinn, weil meine Eitelkeit nicht gestatten will, zuzugeben, daß der ganze Sinn eines Geschehnisses in ihm selbst liegt. [...] Nur wir sind dazu verurteilt, einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann. (WA, 237f.)

Trotz ihres offensichtlichen Bezugs auf das Diesseits spricht Haushofer aber auch, und sei es *ex negativo*, von Gott: von einem gleichgültigen, abwesenden, mitunter ziellos ghassten Wesen.⁸⁴⁸ Man fühlt sich zweifellos an Schmidts *Leviathan* erinnert.

Im *Robinson Crusoe* zeigt sich die religiöse Dimension in erster Linie in der Zäsur zwischen dem früheren und dem jetzigen Leben des Protagonisten. Diese Zäsur wird auch von Haushofers Heldin deutlich beschrieben, jedoch fällt hier das Fehlen jeglicher religiöser Momente auf. Dennoch ist eine Wandlung der Protagonistin zu erkennen, die aber nicht abstrakt-moralisch zu verstehen ist, sondern sich auf die Missstände bezieht, die aus der Sicht des Textes das Leben vor der Wand kennzeichnen.⁸⁴⁹ Die Betonung der Diesseitigkeit erfolgt auch in diesem Roman.

Das Leben der Heldin gerät durch die Wand in Bewegung: Auf der Alm (hier sei an den Berg als traditionellen Ort des Gottesschau erinnert) hat die Erzählerin beinahe eine Art diesseitige Erleuchtung. Es gelingt ihr, in dieser Zeit

[...] ganz ohne Illusionen und mit großer Klarheit zu denken. Ich suchte nicht mehr nach einem Sinn, der mir das Leben erträglicher machen sollte. Ein derartiges Verlangen erschien mir fast wie eine Anmaßung. [...] Den größten Teil meines Lebens hatte ich damit zugebracht, mich mit den täglichen Menschensorgen herumzuschlagen. Nun, da ich fast nichts mehr besaß, durfte ich in Frieden auf der Bank sitzen und den Sternen zusehen, wie sie auf dem schwarzen Firmament tanzten. Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist, und ich wußte, daß dieser Zustand nicht anhalten durfte, wenn ich am Leben bleiben wollte. [...] Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, daß die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. [...] aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen. (WA, 209ff.)

Insofern erscheint es als richtig und notwendig, dass der Mensch, der der Erde ihre „Unschuld“ geraubt hat, von ihr verschwinden muss.⁸⁵⁰

Vielleicht kann dies, ihre Einsicht in das Geschehene, als potentieller Grund dafür gedeutet werden, warum ausgerechnet die Protagonistin die Katastrophe überlebt hat.

⁸⁴⁸ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 216.

⁸⁴⁹ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 198f.

⁸⁵⁰ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 265.

5.5.6 Fortschritt als Notwendigkeit

Das Leben der Protagonistin ist von stetem Fortschritt geprägt. Dies zeigt sich äußerlich durch die Jahreszeiten und den Lauf der Natur; der Winter erfordert andere Vorbereitungen als das (Über-)Leben im Sommer. Ihre Tiere bringen durch Tod und Geburt Bewegung in ihr Dasein. In begrenztem Maße erforscht die Frau außerdem das ihr zur Verfügung stehende Territorium, das ihren Lebensraum darstellt. Erst mit dem Tod *Luchs'* endet ihre Mobilität. Dieser weckt wiederum Assoziationen an Schmidts *Schwarze Spiegel*: Mit dem Aufbruch *Lisas* verhartet auch Schmidts Protagonist an einem Ort, unfähig sich der Bewegung der Frau anzuschließen.

Auf Figurenebene ist noch eine weitere Dynamik zu beobachten. Diese zeigt sich in der Analyse der verschiedenen im Roman feststellbaren Diskurse, wie sie Knapp herausgearbeitet hat:

1. the protagonist-narrator's life before the catastrophe, i.e. her ‚old‘ life; 2. the mechanics of survival and the gradual formation of her ‚new‘ life; 3. a miniature social order among her family of animals; 4. the gradual emergence of a new persona. It is the heterogeneous and multi-voiced presence of these discourses which lends the report its unique inner dynamics [...].⁸⁵¹

Das bedeutet für die Protagonistin im weitesten Sinne, dass sie sich nicht von sich selbst aus, eigenmotiviert ändert, sondern dass sie durch die drastischen Veränderungen ihrer Umwelt dazu gezwungen wird, sich selbst zu verändern.⁸⁵²

Diese psychische und geistige Veränderung wird durch die Veränderung ihrer physischen Erscheinung noch unterstrichen.⁸⁵³

5.5.7 Überleben als Strafe oder Erlösung?

Ich lebe immer noch gern, aber eines Tages werde ich genug gelebt haben und zufrieden sein, daß es zu Ende geht. (WA, 104)

Irmgard Roebing konstatiert in ihrer Untersuchung, dass Liebe als Grundprinzip in Haushofers Roman dem in den männlichen Robinsonaden dominanten Diskurs der Vernunft entgegengesetzt werde. So kommt die Heldin im Kontext ihrer Reflexionen über einen erträglichen Modus menschlichen Daseins zu dem einfachen Resultat:⁸⁵⁴ „Es gibt keine vernünftiger Regung als Liebe. [...] Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mußten. Ich

⁸⁵¹ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 288.

⁸⁵² Ebd., 289.

⁸⁵³ Vgl. WA, 82: „Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich [...] auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen.“

⁸⁵⁴ Vgl. Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 56.

weiß nur, daß es zu spät ist.“ (WA, 238).⁸⁵⁵ Dies erinnert an Schmidts Protagonisten: Dieser sieht zwar nicht in der Liebe, sondern eben in der Vernunft die Lösung, doch versteht auch er nicht, warum die Menschen – obwohl sie die Gabe der Vernunft prinzipiell besitzen – den falschen Weg einschlagen mussten. In einem weiteren Aspekt gleicht Haushofers Roman Schmidts Text: Es findet sich auch bei ihr die Ambivalenz von Exil und Asyl, wenn die Protagonistin einerseits die erzwungene Einsamkeit beklagt, andererseits aber die neue Lebensform als angemessen empfindet.⁸⁵⁶ „The implication of the text is clear: only in being alone, a human can find integrity and salvation.“⁸⁵⁷ So scheint die Katastrophe korrigierend in das Leben der Protagonistin einzugreifen, wenn sie die Heldin von den Zwängen der Fremdbestimmung, die ihr früheres Leben ausmachte, befreit. Die Wand ist heimlicher Wunschtraum und Schreckensvision zugleich.⁸⁵⁸

Dabei erscheint eine Rückkehr für die Frau in die alte Welt, in die Zivilisation, unwahrscheinlich. Insofern bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich ganz ihrem höchsten Ziel hinzugeben, das im Überleben in der neuen Welt besteht. Die physische Herausforderung meistert sie, und auch psychisch stabilisiert sie sich insoweit, als dass ihr zwar keine spirituelle oder göttliche Erleuchtung widerfährt, doch in der Liebe zu den Tieren begründet sich schließlich ihr Wille zum Weiter- und Überleben.

5.6 **Strukturierende Funktion der Postapokalypse**

5.6.1 **Darstellung der Frau als letzte Überlebende**

Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. (WA, 275)

Es kann festgehalten werden, dass es sich wohl um ein ‚zufälliges‘ Überleben der Protagonistin und nicht um ein geplantes Entkommen aus dem Inferno handelt. Dabei spielt der Status der Heldin als Privatperson eine Rolle, denn sie war nicht über die Katastrophe informiert. Dies erschwert jedoch das Bestreben der Figur, sich einen Überblick über die Situation zu verschaffen. Außerdem ist die Frau bei der Katastrophe abwesend: Die namenlose Ich-Erzählerin im Roman *Die Wand*

⁸⁵⁵ Allerdings sei auch darauf hingewiesen, dass Haushofers Konzept im Roman in erster Linie einen Entwurf gegen die patriarchalische trennende Gesellschaft und gegen ihre daraus entspringende eigene Sozialisation darstellt (vgl. Irmgard Roebing, „Arche ohne Noah“, a. a. O., 84).

⁸⁵⁶ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 197. Vgl. auch Regula Venske, „Dieses eine Ziel werde ich erreichen...‘. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer“, in: „Weiblichkeit und Tod in der Literatur“, Renate Berger, Inge Stephan (Hg.), Böhlau, Köln – Wien 1987, 200.

⁸⁵⁷ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 297f.

⁸⁵⁸ Vgl. Daniela Strigl, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a. a. O.

befindet sich schlafend in einer Berghütte, *Anton L.* ist zwar in einer Großstadt, doch verschläft auch er das *Ereignis*.⁸⁵⁹ Beide Katastrophen ereignen sich zudem nachts. In Schmidts *Schwarzen Spiegeln* ausgeblendet, da in der Vergangenheit liegend, ist die unmittelbare Reaktion auf die Katastrophe. Auffallend und auch naheliegend erscheint in diesem Kontext die Suche der Protagonistin nach anderen Menschen. Nach dem ersten Schock über die ominöse Wand überkommt die Heldin ein weiterer Gedanke:

Plötzlich fiel mir auf, was mich im Unterbewußtsein schon die ganze Zeit gequält haben mochte, daß die Straße völlig leer lag. Irgend jemand mußte doch längst Alarm geschlagen haben. [...] Daß kein einziger Mensch zu sehen war, erschien mir noch rätselhafter als die Wand. (WA, 16)

Die Protagonisten kommen also erst „danach“ mit den Auswirkungen der Katastrophe in Berührung. Dabei ist die Anwesenheit an „anderen“ Orten diegetisch immer kausal mit dem Überleben verknüpft: Weil sich die Protagonisten zufällig an diesen Orten befunden haben, darum haben sie überlebt, wobei das Überleben nicht notwendig genau an diese Bedingung geknüpft ist. Auch Andere überleben, wobei die „Stigmatisierung“ der Helden durch diese spezifische Raumbindung im Laufe der Geschichten auch weitere Unterschiede zwischen ihnen und den übrigen Überlebenden evoziert. Naturgewalten (vgl. GSfA, 9: „Ein auffallend heller Schein, ein fahler, gelblicher Schein wie in einer Schneenacht“) dienen als Chiffre der Darstellbarkeit und Vermittelbarkeit, um die „Qualität“ der Katastrophe vorstellbar zu machen.⁸⁶⁰

So scheint die Frau durch spezifische semantische Merkmale in Relation zur übrigen Bevölkerung als „von außen kommend“ gesetzt und damit *anders*. Dies wird besonders deutlich in der Analyse ihrer Identität: Es zeigen sich hier verdrängte Anteile, die erst im postapokalyptischen Raum in Erscheinung treten (vgl. Kap. 5.6.2 *Identität im menschenleeren Raum*). Denn ihr biologisches Überleben, als eine Voraussetzung, ist hochgradig verknüpft mit der ideologischen Begründung ihres Überlebens. Die Werte der Ich-Erzählerin spielen eine große Rolle: Durch ihren Gemeinschaftssinn (der sich im Zusammenleben mit den Tieren zeigt) und durch ihre Fähigkeit, sich als Kulturmensch zu behaupten und die Normalität weitestgehend aufrecht zu erhalten, ist ihr Überleben gesichert.

Dennoch: Ein Neuanfang im Sinne eines mythischen bzw. biblischen Modells wird auch in Haushofers Roman negiert. Es wird allein der Neuanfang einer einzelnen Überlebenden gezeigt.

⁸⁵⁹ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 91ff.

⁸⁶⁰ Vgl. ebd.

5.6.2 Identität im menschenleeren Raum

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. Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an. (WA, 185)

Verhandlung von Werten

Indem die von der zivilisierten Gesellschaft geleistete Sicherheit wegfällt, werden die Besonderheit der Welt und ihre Eigenschaften sowie die des Menschen dargestellt, was als erzähltheoretisch interessante Methode gilt. In dieser Hinsicht kann das Setting als Schablone fungieren, um Themen wie Menschlichkeit oder Identität zu behandeln. Dabei werden die Ursachen der Katastrophe oftmals nicht auf logische Gründe zurückgeführt. Um das Motiv des „letzten Menschen“ erzähltechnisch umzusetzen, greifen die Autoren zu Beginn oft auf eine Tag/Nacht- bzw. Traum/Wachzustand-Sequenz zurück. Dieser Umstand markiert in den ausgewählten Romanen den Zeitrahmen des „Danach“. Der zuvor bekannte kulturelle Zustand wird durch das Ereignis „über Nacht“ eliminiert. Die Katastrophe dient dabei als Grundlage eines Gedankenexperiments und ist für den neuen Identitätsentwurf der Protagonisten essentiell. Als narrative Struktur kann auch die „Merkmalsveränderung des Protagonisten“⁸⁶¹ genannt werden.

Die Ich-Erzählerin verliert sich hinter der Wand und befindet sich in einer Zwischenwelt, unfähig, einen Zusammenhang herzustellen: „Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen [...]“ (WA, 134).

Das Alte, die Vergangenheit, ist jedoch dasjenige, das ihr Kopfschmerzen bereitet: „Es wurde mir klar, daß die Gefäßtheit, mit der ich mich vom ersten Tag an in meine Lage gefügt hatte, nur eine Art Betäubung gewesen war. Jetzt hörte die Betäubung auf zu wirken, und ich reagierte ganz normal auf meinen Verlust.“ (WA, 131). Konkret bedeutet das, dass die Heldin Angst um Vergangenes und Totes empfindet, das sie nicht wieder neu beleben kann. Sie erkennt selbst, dass dieser Zustand umso schlimmer wird, je mehr sie sich dagegen wehrt, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen (vgl. WA, 131). Schließlich gibt sie diese Abwehr auf, erinnert sich bewusst an Traditionen und öffnet sich ein Stück weit für das „Neue“: „In Zukunft wird ein verschneiter Wald nichts anderes bedeuten als verschneiten Wald und eine Krippe im Stall nichts anderes als eine Krippe im Stall.“ (WA, 134).

Ihre frühere Unzufriedenheit mit ihrem Leben konnte sie in der damaligen Welt nicht ändern – bis zu dem Zeitpunkt der Katastrophe: Diese bietet ihr eine

⁸⁶¹ Hans Krahl, a. a. O., 130.

Möglichkeit, aus den alten Strukturen auszubrechen. So denkt die Protagonistin in Folge nur noch selten an ihre Vergangenheit; sie verliert jede Beziehung zu ihrem früheren Leben und resümiert über ihr altes Ich.⁸⁶²

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. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten. (WA, 82f.)

Suche

Wenn die eigene Entfremdung der Figur so weit fortschreitet, dass stabile Identitätskonzepte nicht mehr möglich zu sein scheinen, bleibt nur der Übergang in eine neue Ordnung. Dabei sind es vor allem Naturkulissen im Sinne alternativer Wirklichkeitsentwürfe, in welche die Protagonisten eintauchen. Lediglich Konzepte von Schriftlichkeit stellen noch einen Versuch dar, gegen das Verschwinden der Identität vorzugehen.

So schreibt die Protagonistin vor der Abreise zur Almhütte einen „von unsinniger Hoffnung“ gespeisten Zettel: „[...] Bin auf die Alm gezogen [...]“ (vgl. WA, 169). Dies erscheint als Zeichen einer auf Kommunikation zielenden Haltung, die zugleich die Aufgabe von Abwehr und Isolation offenbart. In ihrem Wunsch nach menschlichem Kontakt, der der mehrmals ausgesprochenen Hoffnung parallel läuft, der Bericht könne doch noch von Menschen gefunden und gelesen werden, setzt sich die Textbewegung fort.

Diese Hoffnung wird durch zwei weitere Faktoren gestützt, die in postapokalyptischen Szenarien oftmals beschrieben werden: Einerseits sucht die Frau mittels *Hugos* Autoradio nach menschlichen Lebenszeichen, andererseits durchstreift und erkundet sie ihren Lebensraum, um sich einen Überblick über ihre Situation zu verschaffen (vgl. WA, 57ff.).

Identität

Die Beschäftigung mit ihrer eigenen Existenz zieht die Konfrontation mit Erinnerungen und mit der Vergangenheit nach sich. Aber nicht nur die Erinnerung an ihre Vergangenheit beschäftigt die Protagonistin, sondern auch ihr jetziges Leben sperrt sich gegen Erinnerungen; so fällt es ihr schwer, sich in Gedanken in den Sommer auf der Alm zu versetzen, welcher ihr nur „sehr unwirklich und fern“ (WA, 212) erscheint. Auch an Notizen für ihren Bericht kann sie sich nur noch schlecht oder gar nicht mehr erinnern (vgl. WA, 236).

⁸⁶² Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 216.

Menschen, die ihr etwas bedeuteten, kommen meistens nur in Nachträumen vor. Es gibt eine Stelle im Roman, an der ihr jetziges Leben mit ihrem alten verglichen wird: ihre Aufzeichnungen über die ersten Weihnachten in der Einsamkeit. Dabei wird die aktuelle Situation der Erzählerin deutlich positiver bewertet als die Erinnerungen an die vergangene Zeit:

Ich mußte nie wieder durch die Kaufhäuser rennen und unnötige Dinge kaufen. Es gab keinen riesigen geputzten Baum, der im geheizten Zimmer langsam verdorrte, statt im Wald zu grünen und zu wachsen, keinen Kerzenschimmer, keinen vergoldeten Engel und keine süßen Lieder. (WA, 133)

Dennoch fällt hier wie auch in Schmidts Roman die ambivalente Haltung der Erzählerin auf. Konnotiert sie zwar die Veränderung hinsichtlich der Natur positiv (kein sinnloses Abholzen von Bäumen), kann man jedoch aus den letzten drei Aufzählungen („Kerzenschimmer“, „Engel“, „süße Lieder“) durchaus eine gewisse Wehmut herauslesen.

So hält die Erzählerin an der Utopie eines weiblichen Lebenskonzeptes fest, einer Utopie, die sich nicht dem Eskapismus oder der Regression einschreibt, sondern eine Verwandlung darstellt⁸⁶³: „[...] ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat und auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende.“ (WA, 235). Über die Wand sagt sie: „Vielleicht war die Wand auch nur der letzte verzweifelte Versuch eines gequälten Menschen, der ausbrechen mußte, ausbrechen oder wahnsinnig werden.“ (WA, 110).⁸⁶⁴

Die Plötzlichkeit, mit der die Katastrophe über die Protagonisten hereinbricht sowie die Tatsache, dass sie nicht durch Vorzeichen angekündigt wird, korrespondiert mit ihrem oft unbeobachteten Eintritt und bietet Hinweise auf mögliche Verdrängungsszenarien.

Die Erzählerin in *Die Wand*, die zu einem „strukturbildende[n] Charakteristikum des Romans“⁸⁶⁵ geworden ist, sieht ohne andere Menschen keinen Sinn in ihrem Namen: „Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand

⁸⁶³ Uwe Schweikert, „Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?‘: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 18.

⁸⁶⁴ Auf eine mögliche psychologischen Deutung des Romans kommt Daniela Strigl (dies., „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 262f.) in ihrer Haushofer-Biographie zu sprechen.

⁸⁶⁵ Evelyne Polt-Heinzl, „Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. Die Entwicklung der Ich-Erzählerin“, in: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000, 59.

nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr.“ (WA, 45). In der ersten erhaltenen Niederschrift nennt Haushofer auf den ersten 25 Seiten die Heldin noch *Isa*, was auf eine intendierte Namenlosigkeit hindeutet⁸⁶⁶, die in der Endfassung schließlich von der Autorin umgesetzt wird.

Abgrenzung

Die Ersatzfamilie, die die Heldin in den Tieren findet, erhält sie am Leben. Der Preis dafür ist ihre Selbstaufgabe. Dabei dienen die Tiere auch als Spiegel; sie erlauben die Erkundung der Identität. So schreibt Wolfgang Bunzel, dass es nur mit Hilfe des tierischen ‚Naturkörpers‘ gelinge, den ‚Kulturkörper‘ des Menschen zu entziffern.⁸⁶⁷ Die Tiere nehmen außerdem die Stelle von Menschen ein, was für die Heldin die Gefahr birgt, in einen tierähnlichen Zustand zu verfallen. Aus diesem Grund fasst sie den Entschluss, zu schreiben:

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. (WA, 44)

Die Identität der Protagonistin als Frau verändert sich, wenn sie sich im Spiegel betrachtet und sich darin als entweiblichte Figur, als fremdes Gesicht, erblickt.⁸⁶⁸

Der Verlust des Geschlechts, bedingt durch ihre Lebensweise, ist eine Vernunftlösung der Natur. Der Körper hat sich dieser angepasst:

Es [ihr Gesicht; Anm. d. Verf.] sah ganz fremd aus, mager, mit leichten Höhlungen in den Wangen. Die Lippen waren schmaler geworden, und ich fand dieses fremde Gesicht von einem heimlichen Mangel gezeichnet. Da kein Mensch mehr lebte, der dieses Gesicht hätte lieben können, schien es mir ganz überflüssig. Es war nackt und armselig, und ich schämte mich seiner und wollte nichts mit ihm zu tun haben. [...] Ich konnte mein Gesicht ruhig ablegen, es wurde nicht mehr gebraucht. (WA, 231)

Die Ich-Erzählerin spiegelt sich in den Augen der namenlosen Katze, allerdings gebrochen: „Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.“ (WA, 52). Der Katze wird damit eine subjektkonstitutive Position zugeschrieben.⁸⁶⁹ Dies erscheint als Wunschprojektion nach einer unabhängigen Existenz, symbolisiert die Katze doch Wildheit und Unzähmbarkeit. In der Schilderung der Katze kommt auch die „Phantasie eines vollkommen selbständigen, auf die Erfüllung der eigenen Bedürfnisse gerichteten Verhaltens“⁸⁷⁰ zum Ausdruck.

⁸⁶⁶ Evelyne Polt-Heinzl, a. a. O., 59.

⁸⁶⁷ Vgl. Wolfgang Bunzel, a. a. O., 105.

⁸⁶⁸ Vgl. Konstanze Fliedl, a. a. O., 42.

⁸⁶⁹ Vgl. Elke Brüns, „Aussenstehend, ungelent, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1998, 63.

⁸⁷⁰ Konstanze Fliedl, a. a. O., 42.

Die Protagonistin ist wie Schmidts Held von der Angst vor dem Anderen gezeichnet: Der feindliche bzw. bedrohliche Raum bleibt bestehen. Auch die Beziehungen in diesen Räumen sind von Feindlichkeit gekennzeichnet. Ein grundlegendes Misstrauen gegenüber anderen Menschen und die gleichzeitige Vorahnung neuen Unglücks kennzeichnet die Romanfigur. Die Angst, auf einen anderen Menschen zu treffen, drückt sich dadurch aus, dass sich die Protagonistin bewaffnet: „Außerdem trug ich [...] noch Hugos scharfes Knickmesser mit mir. [...] Obgleich ich es mir nicht eingestehen mochte, trug ich das Messer zu meinem Schutz mit. Es war ein Ding, das mir eine trügerische Sicherheit verlieh.“ (WA, 28; vgl. 162).

5.6.3 *Homo homini lupus* – warum tötet sie?

The novel decisively *excludes* human males from utopia.⁸⁷¹

Zu einem Höhepunkt gewaltsamer Konfrontation kommt es im Roman, als ein zweiter Überlebender auf der Alm auftaucht. Es handelt sich um einen verwehrlosten Mann, der offensichtlich auch innerhalb des von der Wand eingegrenzten Areals überlebt hat, sich jedoch bei weitem nicht mehr in einem solch zivilisierten Zustand befindet wie die Heldin: Der Mann erscheint als Rückfall des Kulturmenschen auf die Stufe des Naturmenschen. Vermutlich gepeinigt von Hunger tötet er *Stier*. Warum er auch *Luchs* umbringt, obwohl er zu diesem Zeitpunkt schon auf die Protagonistin getroffen ist, die den Hund zurückgepiffen hat, lässt sich nur mutmaßen: Wahrscheinlich fühlt er sich nicht nur von dem Hund bedroht, sondern agiert auch aufgrund seiner existenzbedrohenden Erfahrungen in der Wildnis. Denn wie die Frau hat auch er zu diesem Zeitpunkt bereits ein Jahr ohne Menschen in der Natur gelebt. Dennoch scheint seine Tat grausam, unnötig. Der Mann ist in den Naturzustand zurückversetzt, den die Protagonistin bewusst vermeiden will. Insofern werden potentielle Parallelen zu *Robinson Crusoe* konterkariert: Die Frau tötet den „Wilden“ und jegliche Chance auf menschliche Gesellschaft wird zunichte gemacht.

Es wird ein Geschlechterdualismus angedeutet, in dem der Mann als Aggressor friedlichen Lebens erscheint.⁸⁷² Der Mann verkörpert eine andere Welt, das Andere, von der sich die Heldin abgrenzt. So kommt in allen Romanen Haushofers der Kampf der Geschlechter zum Ausdruck: Die weibliche und die männliche Sphäre, in die die Welt zerfällt, sind voneinander getrennt.⁸⁷³

⁸⁷¹ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 295.

⁸⁷² Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 223.

⁸⁷³ Vgl. Katarzyna Palmer, a. a. O., 19.

Manchmal wünsche ich mir, daß sich diese Fremdheit in Vertrautheit verwandelte, aber ich bin weit entfernt davon. Fremd und böse sind für mich noch immer ein und dasselbe. Und ich sehe, daß nicht einmal die Tiere davon frei sind. (WA, 251)

Für Irmgard Roebing stellt diese Handlung ein „produktives Differenzerleben“⁸⁷⁴ dar, was auf den identitätsbildenden Aspekt dieser Tat verweist. Die Heldin betont das selbst: „[...] aber ich muß mich gegen sie zur Wehr setzen, ich persönlich.“ (WA, 162). Mit dem Töten des Mannes grenzt sie sich einerseits von einem möglichen Weiterleben ab und andererseits negiert sie damit auch das Überleben der Menschheit. Dass sich die Protagonistin davor fürchtet, sich selbst im Anderen, in einem anderen Menschen, zu finden und zu spiegeln, zeigt sich daran, dass sie den toten Mann nicht genauer ansehen will: „Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen.“ (WA, 273). Der Tod des unbekanntes Mannes, für den sie verantwortlich ist, ist also gleichzusetzen mit ihrer Trennung von der alten, menschlichen Welt.⁸⁷⁵

Im Gegensatz zu Schmidts Protagonisten gibt es keinerlei Interaktion zwischen dem fremden Mann und der Protagonistin. Es fällt hierbei auf, dass die namenlose Frau niemanden benötigt, um sich an Vergangenes zu erinnern. Diese Erinnerungsarbeit wird trotz fehlender menschlicher Widerspiegelung von der Heldin selbst geleistet und nicht durch ein Außen angeregt.

Wie in den *Schwarzen Spiegeln* erfolgt auch im Roman *Die Wand* das Aufeinandertreffen mit dem anderen Menschen plötzlich und unerwartet. Die Reaktion der Erzählerin ist gezeichnet von Angst, einem plötzlichen Erschrecken, das ihre Entschlüsse beschleunigt.⁸⁷⁶

Der Mord an dem fremden Mann spiegelt auch die Beherrschung der inneren Natur der Protagonistin wider: Sie zeichnet sich durch eine weitgehende Desexualisierung aus, die als problematische Reaktion auf Erfahrungen mit männlicher Sexualität, d.h. in der patriarchalischen Ordnung, in der Zeit vor der Wand basiert.⁸⁷⁷

Eine gewisse Sehnsucht nach einer Beziehung zu einem Menschen zeigt sich jedoch auch in der Protagonistin nach der einsamen Zeit hinter der Wand:⁸⁷⁸ „Die Lippen waren schmaler geworden, und ich fand dieses fremde Gesicht von

⁸⁷⁴ Irmgard Roebing, „Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk“, in: „Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945“, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 29, Mona Knapp, Gerd Labrousse (Hg.), Rodopi, Amsterdam 1989, 304.

⁸⁷⁵ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 216f.

⁸⁷⁶ Vgl. ebd., 217.

⁸⁷⁷ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 197.

⁸⁷⁸ Vgl. Anke Nolte, a. a. O., 71.

einem heimlichen Mangel gezeichnet. Da kein Mensch mehr lebte, der dieses Gesicht hätte lieben können, schien es mir ganz überflüssig.“ (WA, 231). Eine Liebesbeziehung zu einem Mann ist jedoch nicht vorstellbar. Ein Mann, die Protagonistin denkt hier an den Jäger, wäre entweder „körperlich stärker“ als sie und sie „von ihm abhängig“, oder sie würde „ihn zu Tode versorgen“, falls er schwächer wäre (vgl. WA, 65f.). Indem die Erzählerin den Mörder des Hundes und des Stieres tötet, erkennt sie wiederum die Differenz von männlicher und weiblicher Moral als (vorläufig) unvereinbar an.⁸⁷⁹

Warum tötet sie also den Mann? Knapp gibt hierzu eine Interpretation, die das Handeln der Heldin als folgerichtig deutet:

The novel's premise is fairly simple: A violent relic from a violent past can not adapt to the non-violent rules of this new existence and falls victim to his own destructiveness. [...] In other words: utopia can yet be thought of only as a place which is not ruled, administered and successively ruined by man. [...] For the time being – this is clearly the novel's thesis – the isolation of a lone woman is the one and only conceivable solution to the human problem. [...] A community of humans is not feasible yet.⁸⁸⁰

Knapps Deutung begründet nicht nur, warum die Protagonistin den Mann erschießt (der Mann aus der ehemals bedrohlichen und männlich dominierten Welt muss aufgrund seines gewaltsamen Potentials ausgelöscht werden), sondern auch die utopische Bedingung des Romans: Die Welt kann nur bestehen, indem die menschliche Gesellschaft negiert wird; der Neubeginn nach der Katastrophe steht nur einer einzelnen Frau zu.

5.6.4 Intertextualität

Natürlich haben mich bewußt und unbewußt eine Menge Dichter beeinflusst. Ich hab' aber gar kein Nachahmungstalent, und so glaube ich nicht, daß man von diesen Einflüssen viel in meinen Büchern bemerken kann.⁸⁸¹

Die intertextuellen Bezüge in Haushofers Roman sind in keiner Art vergleichbar mit dem Intertextualitätskonzept Arno Schmidts. Dennoch lassen sich auch in Haushofers Roman Anspielungen auf andere literarische Muster finden. Indem die Protagonistin ihre Aufzeichnungen „Bericht“ nennt, evokiert sie zum Beispiel die Erinnerung an Franz Kafkas *Bericht für eine Akademie* (1919). Während in diesem der Affe Rotpeter Rechenschaft über den Erfolg des Sozialisationsexperimentes ablegt, das ihn zu einem Mitglied der menschlichen Gesellschaft machen soll, ist es die umgekehrte Entwicklung zum Tier, die die

⁸⁷⁹ Vgl. Anke Nolte, a. a. O., 71f.

⁸⁸⁰ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 302f.

⁸⁸¹ Marlen Haushofer über ihre Vor- oder Leitbilder, in: „*Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt*. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“, a. a. O., 129.

Heldin fürchtet. Diese „Verwandlung“ wird wiederum in Kafkas gleichnamigen Text (1915) geschildert.⁸⁸²

Ein weiterer offensichtlicher Bezug besteht zu Albert Camus' berühmten Roman *Die Pest*: Auch dort bricht ein unbegreifliches Unglück über die satte, im Fortschrittsglauben befangene Menschheit herein, führt zur Isolation und wirft den Einzelnen auf sich selbst zurück.⁸⁸³

Außerdem gibt es eindeutige intertextuelle Bezüge zu den Mustern der Robinsonade und der Utopie (vgl. Kap. 5.7 *Gattungszusammenhänge*). Irmgard Roebing setzt Haushofers Roman in ihrem Aufsatz „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“ in Verbindung mit der traditionell männlich geprägten Erzählgattung *Untergangsphantasie*. So sieht Roebing in Haushofers Roman verschiedene Traditionen von Untergangsphantasien und benachbarten Gattungen vereint: Anspielungen auf die Bibel (Genesis, Apokalypse), auf literarische „Welteisuntergänge“ in der Tradition von Byron bis Benn, auf Robinsonaden, Abenteuererzählungen, Märchen.⁸⁸⁴ Roebing verweist im Kontext der Almkatastrophe auf mythisches Erzählgut: So wecke die Tötung des Stieres Erinnerungen an vorgriechische Mythen vom Himmelsstier, dem Schöpfer allen Lebens. Auch das Bild des Stiers oben auf dem Berg erinnere an die griechische Mythologie. Zeus, der Göttervater auf dem Olymp, entführte schließlich als Stier Europa und ihm wurde Hesiod zufolge vom Götterschmied Hephaistos das Haupt gespalten. Dementsprechend könne man in dem fremden Mann auf der Alm Hephaistos sehen; das Erscheinen des Fremden könne als Selbstzerstörungsdiskurs des Patriarchats gelesen werden.⁸⁸⁵

Gerhard P. Knapp nennt einen weiteren möglichen Intertextualitätsbezug, der in erster Linie in Hinblick auf die feministische Perspektive des Romans von Bedeutung ist: „In 1951, Simone de Beauvoir's influential essay *Le deuxième sexe* had been translated into German as *Das andere Geschlecht*. Without doubt, it had considerable impact on Haushofer and her works, although similarities and differences have not been fully researched yet.“⁸⁸⁶

Michael Hofmann bringt das Intertextualitätskonzept in Haushofers Œuvre auf den Punkt:

⁸⁸² Vgl. Wolfgang Bunzel, a. a. O., 117f.

⁸⁸³ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 263f.

⁸⁸⁴ Vgl. Irmgard Roebing, „Arche ohne Noah“, a. a. O., 78.

⁸⁸⁵ Ebd., 89.

⁸⁸⁶ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 294.

Wenn [...] von Modellen und Mustern für Haushofers Roman die Rede ist, so ist dies nicht im Sinne der Einflußforschung gemeint. Es geht nicht um die Frage, ob die Autorin diesen oder jenen Text, der als Modell anzusehen ist, gekannt oder womöglich bewußt als Folie für *Die Wand* verwendet hat. Ich folge vielmehr einem offenen Verständnis von Intertextualität und gehe dabei von der Voraussetzung aus, daß sich die Bedeutung eines Textes durch seinen Bezug zu anderen Texten konstituiert, wobei sich aus den jeweiligen Abweichungen und Differenzierungen besondere Einsichten ableiten lassen können.⁸⁸⁷

Hofmann folgt dabei einem Schema, das demjenigen dieser Arbeit gleicht: Er rekonstruiert die „Robinsonade“ anhand des Prototypen von Daniel Defoe und überprüft, in welchem Verhältnis Haushofers Roman zu diesem Konstrukt steht (vgl. Kap. 5.7 *Gattungszusammenhänge*).

Genette postuliert entsprechend, dass Intertextualität als Methode annehme, dass kein Text unabhängig von anderer, bereits existierender Literatur geschrieben oder gedacht werden könne.⁸⁸⁸

Bei Haushofer ließen sich so Hinweise auf eine Palimpseststruktur finden. Sie macht damit auf die Methode des Verwandeln aufmerksam: Im Roman schreibt die Protagonistin einen Bericht auf einen Untergrund, welcher ursprünglich mit einem anderen Text beschrieben war: Die Rückseite alter Kalender und Geschäftspapier von *Hugo*. Sie schreibt eine neue Geschichte darüber. Darin zeigt sich aber auch eine für postapokalyptische Texte markante Struktur: Das Erzählen findet immer nachträglich statt. So beginnt der Roman mit den Worten der Ich-Erzählerin: „Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist.“ (WA, 7).

5.6.5 Aspekte der literarischen Katastrophendarstellung

In Marlen Haushofers *Die Wand* taucht über Nacht eine unsichtbare Wand auf, die die namenlose Ich-Erzählerin von der Außenwelt abschirmt. Die Menschen dahinter sind reglos und versteinert, was auf einen raschen und sanften Tod deutet - auch hier ist die Katastrophe unmittelbar eingetreten.

Die Wand in Marlen Haushofers Roman ist im Hinblick auf die Innenwelt der Protagonistin erhellender als in Bezug auf die Außenwelt. Es scheint so, als sei die Auflösung der Katastrophenursache zwar bedeutend für die innere Dramatik des Textes, aber nicht unbedingt Hauptthema der Romane. Haushofers Protagonistin bestätigt dies:

Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf. Ich nahm an, sie wäre eine neue Waffe, die geheimzuhalten einer der Großmächte gelungen war; eine ideale Waffe, sie hinterließ die Erde unversehrt und tötete nur Menschen und Tiere. (WA, 41)

Auch die Protagonisten selbst verlieren mit fortlaufender Handlung das Interesse an der Aufklärung des Ereignisses. So sagt Hugo Caviola über Marlen

⁸⁸⁷ Michael Hofmann, a. a. O., 193.

⁸⁸⁸ Vgl. Regina Eickelkamp, a. a. O.

Haushofers *Die Wand*, dass das Auftauchen der gläsernen Beschränkung die Erzählerin betäube: "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 [...]." ⁸⁸⁹

Die Unbestimmtheit des Ereignisses erinnert an den Terminus des „Kafkaesken“. Die Tatsache, dass die Katastrophe „im Schlaf“ über die Protagonisten hereinbricht und es ihnen zunehmend sinnlos erscheint, dagegen etwas zu unternehmen ⁸⁹⁰, verstärkt diesen Eindruck und verleiht den Romanen eine fantastische Prägung. So zeigt sich auch im Bericht der Protagonistin, dass die Wand im Schlaf über sie hereingebrochen sein muss: „Ich erwachte davon, daß die Sonne auf mein Gesicht fiel, und erinnerte mich sofort an den vergangenen Abend.“ (WA, 13). Auf der folgenden Seite trifft sie bereits auf die Wand: „[...] nach wenigen Schritten stieß ich mit der Stirn heftig an und taumelte.“ (WA, 14). Eine genaue Zeitangabe der Katastrophe ist nicht möglich, doch lässt sich aus einer Beobachtung der Heldin folgern, dass diese sich in den Abendstunden zugetragen haben muss: Ein bei der Körperwäsche erstarrter alter Mann an einem Brunnen deutet darauf hin (vgl. WA, 17, 21). Die Situierung zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Schlaf und Wachzustand, muss aber nicht notwendigerweise eine Unklarheit in der Darstellung der Ereignisse bedeuten. Ähnlich wie bei Kafka kann dies auch auf eine „besondere Qualität von Wirklichkeit“ ⁸⁹¹ bzw. auf einen starken Realitätseindruck, der von einem traumhaften Geschehen ausgeht, verweisen.

Hans Krah bezeichnet dies als Mystifizierung der Katastrophe und des Wissens um sie, was mit einer Entrationalisierung des Wissens einhergehe. Dabei werde diese Entrationalisierung mit der Darstellung von Religions- und Glaubensgemeinschaften verbunden, die mehr oder weniger explizit Hüter von Wissen sind oder gar selbst die Rolle der Wissenschaften übernehmen ⁸⁹², was v.a. für Rosendorfers Roman konstatiert werden kann.

In diesem Zusammenhang ist die zeitliche Situierung der Katastrophe von Bedeutung. Setzen einige Szenarien erst Jahre nach der Katastrophe ein, so in Arno Schmidts Text *Schwarze Spiegel*, finden sich in Haushofers und Rosendorfers Romanen unmittelbare Einstiege ins Geschehen. Eine

⁸⁸⁹ Hugo Caviola, "Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel *Die Wand*", in: „Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association“, Volume 24, Nr.1, 1991, 99-112, hier: 103; vgl. auch Marlen Haushofer, a. a. O., 38; 137.

⁸⁹⁰ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 101f.

⁸⁹¹ Sophie von Glinski, „Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk“, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2004, 6.

⁸⁹² Vgl. Hans Krah, a. a. O., 90.

Verzögerung ist höchstens hinsichtlich der erzählten Zeit und z.B. des Schreibens eines Berichts zu verorten.

Die Protagonisten nehmen die neue Situation sehr rasch an. Fantastische Elemente erscheinen nicht als Ausnahme, die störend in die Realität einbrechen, sondern als Regel.⁸⁹³

Haushofer macht dies deutlich, indem ihre Protagonistin in einer kurzen Sequenz die Ursachen der Katastrophe sowie ihre anstehenden Aufgaben zusammenfasst:

Nachdem ich mir alles so gut zurechtgelegt hatte, wie es einem Menschen mit meiner Erfahrung und meiner Intelligenz möglich war, warf ich die Decke von mir und ging daran, einzuheizen, denn es war sehr kalt an jenem Morgen. Luchs kroch aus dem Ofenloch und zeigte mir seine tröstliche Sympathie, und dann war es an der Zeit, in den Stall zu gehen und Bella zu versorgen. (WA, 42)

Bezeichnend ist, dass die Protagonisten zwar ihre Umgebung absuchen und ihnen die Übernatürlichkeit des Ereignisses anfangs Rätsel aufgibt⁸⁹⁴, dieses aber später immer weniger thematisiert wird und als solches wohl annehmbar erscheint. So stellt die Ich-Erzählerin in *Die Wand* verhältnismäßig kurze Überlegungen zu der potentiellen Ursache der Katastrophe an, genauso wie Rosendorfers *Anton L.* Die Ich-Erzählerin kommt zu Beginn ihrer neuen Situation zu dem Schluss:

Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug. Hauptsächlich hielt mich auch der Gedanke an Luchs und Bella davon ab und außerdem eine gewisse Neugierde. Die Wand war ein Rätsel, und ich hätte es nie fertiggebracht, mich angesichts eines ungelösten Rätsels davonzumachen. (WA, 40f.)

Doch am Ende ihres Bericht sagt sie: „Zwei Jahre waren im Wald vergangen, und es fiel mir auf, daß ich fast nie mehr daran dachte, daß sie mich endlich finden würden.“ (WA, 260) Rückblickend stellt sie auch fest:

Heute frage ich mich manchmal, ob das Experiment, wenn es überhaupt etwas Derartiges war, nicht ein wenig zu gut gelungen ist. Die Sieger lassen so lange auf sich warten. Vielleicht gibt es gar keine Sieger. Es hat keinen Sinn, darüber nachzudenken. (WA, 41f.)

Die Nicht-Darstellung des Ereignisses, das in diesem Kontext mit dem Verschwinden der Menschheit gleichzusetzen ist, hat funktionale Bedeutung und verweist auf die Art der Katastrophendarstellung. Allen drei Romanen ist darüber hinaus die unbestimmte Darstellung der Katastrophe gemein. So stellt Hans Kraß fest, dass die Bestimmtheit der Katastrophe bei den früheren Texten nach 1945 von der Tatsache abhängig ist, ob diese lokal oder global ist. Werden lokale

⁸⁹³ Tzvetan Todorov, a. a. O., 154f.

⁸⁹⁴ Vgl. WA, 18f.: „Ich setzte mich auf die Hausbank, und sogleich schien mir alles, was ich in der Schlucht gesehen hatte, ganz unwirklich. Es konnte einfach nicht wahr sein, derartige Dinge geschahen einfach nicht, und wenn sie doch geschahen, nicht in einem kleinen Dorf im Gebirge, nicht in Österreich und nicht in Europa.“

Katastrophen durchaus unmittelbar dargestellt und erzählen von einem „gegenwärtigen“ Erzählzeitpunkt aus, tendieren die früheren Texte, die eine globale Katastrophe thematisieren, eher zur Ausblendung der Darstellung sowie zur Fokussierung der „Welt danach“.⁸⁹⁵ Detailliertes Wissen und als gültig gesetzte Wahrheiten werden nicht gegeben oder zugunsten von Vermutungen verhindert, wodurch sich das Verhältnis der Überlebenden zur vorhergehenden Zeit konstituiert: im Sinne eines Informations- und Wissensverlustes.⁸⁹⁶

In Haushofers Text wird die globale Katastrophe von der Protagonistin erahnt, den genauen Ablauf der Katastrophe erfährt man nicht. Dies begründet sich zweierlei: Einerseits schreibt die Protagonistin in der „Welt danach“, andererseits hat sie den Vorgang der Katastrophe regelrecht verschlafen. Der Rezipient muss sich mit ihren Vermutungen zufrieden geben:

Schon damals, am zehnten Mai, schien es mir sicher, daß die Katastrophe von riesigem Ausmaß war. Alles sprach dafür, das Ausbleiben der Retter, das Schweigen der Menschenstimmen im Radio und das wenige, das ich selber durch die Wand gesehen hatte. (WA, 39)

Die Vorstellung nuklearer Szenarien als eine Art „humaner Teufelei“, in der Leichen fehlen und Menschen sogar friedlich aussehen können, wird auch in *Die Wand* aufgegriffen. Die Protagonistin sagt über die toten Menschen, die sie jenseits der Wand gesehen hat: „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.“ (WA, 41).

Anders als in den *Schwarzen Spiegeln*, in denen sowohl die Flora als auch die Fauna mehr oder weniger unbeschadet die Atomkatastrophe überstanden haben, wird in Haushofers Roman das Überleben differenziert: Jenseits der Wand scheint alles tot zu sein, Menschen und Tiere, nur die pflanzliche Natur ist unberührt: „[...] [Es] mußten alle Menschen [...] tot sein, und nicht nur die Menschen, alles was lebend gewesen war. Nur das Gras auf den Wiesen lebte, das Gras und die Bäume [...]“ (WA, 21). Hinter der Wand, in dem eingeschränkten Areal der Protagonistin, haben wiederum weder Mensch, Tier noch Natur Schaden genommen.

5.6.6 Bedeutung der Misanthropie

„Ich bin ein Außenseiter, der sich besser gar nicht einmischen sollte.“ (WA, 184)

⁸⁹⁵ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 89.

⁸⁹⁶ Vgl. ebd.

Marlen Haushofer besaß ein, so Daniela Strigl, „düsteres Menschenbild“⁸⁹⁷, das sie einerseits in den Verbrechen der Nazis bestätigt sah, andererseits sich in ihrer Literatur widerspiegelte.

So führt die katastrophale Situation in Haushofers Roman zum Eingeschlossensein, zum Erwachen des Bewusstseins, zur Trennung von Familie und Freunden, zur schrittweisen Rücknahme der Zivilisation, zum Hunger, zum Fieber-Kampf des Individuums, zu Fluchtgedanken. Die drängende Frage nach dem „Warum?“ beantwortet sich die Protagonistin mit menschlicher Hybris und männlicher Kriegslust.⁸⁹⁸ Als Überlebende der Katastrophe solidarisiert sich die Frau einerseits mit der Gattung Mensch, andererseits waren nicht allein die Verursacher der Wand ihre Feinde, sondern alle, die das Sagen hatten⁸⁹⁹: „Ich hatte nur dieses eine kleine Leben, und sie ließen es mich nicht in Frieden leben.“ (WA, 222). Prägnant erscheint auch der Umstand, den sie mit Schmidts Protagonisten teilt: Die Erfahrung eines Krieges (vgl. WA, 55) hat die Heldin sicherlich in ihrer misanthropischen Haltung beeinflusst.

Als konkrete Gesellschaftskritik wird von der Erzählerin auch auf die Unumgänglichkeit des Lügens im menschlichen Zusammenleben verwiesen:

Die Umstände meines früheren Lebens hatten mich oft gezwungen zu lügen; jetzt aber war längst jeder Anlaß und jede Entschuldigung für eine Lüge weggefallen. Ich lebte ja nicht mehr unter Menschen. (WA, 263)

An die Gesellschaftskritik schließt sich auch eine Bildungskritik an der zeitgenössischen Gesellschaft an, was wiederum an den Schmidtschen Helden erinnert; genauso wie dieser schließt sich die Heldin nicht von der von ihr geübten Kritik aus:

Ich weiß nicht, wann Karl VI. lebte, und ich weiß nicht genau, wo die Antillen liegen und wer dort lebt. Dabei war ich immer eine gute Schülerin. Ich weiß nicht; an unserem Schulwesen muß etwas nicht in Ordnung gewesen sein. Menschen einer fremden Welt würden in mir die Geistesschw[ä]che meines Zeitalters sehen. (WA, 84)

So sagt sie über die Katastrophe: „Etwas, das gut und schön geplant war, hatte sich übel entwickelt und war schlimm ausgegangen. Ich durfte mich nicht beklagen, denn ich war ebenso schuldig oder unschuldig wie die Toten.“ (WA, 134).

Angesichts ihrer skeptischen Anthropologie hat sich die unzufriedene Protagonistin von den Menschen im Allgemeinen möglichst zurückgezogen und

⁸⁹⁷ Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 228.

⁸⁹⁸ Vgl. Daniela Strigl, „Vertreibung aus dem Paradies“, a. a. O., 134.

⁸⁹⁹ Vgl. Daniela Strigl, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a. a. O.

sich stattdessen im Besonderen auf ihre Familie konzentriert; doch auch dieser Rückzugsort entzieht sich ihr dauerhaft:

Wahrscheinlich konnte ich überhaupt nur leben, weil ich mich immer in meine Familie flüchten konnte. In den letzten Jahren schien es mir allerdings oft, als wären auch meine engsten Angehörigen zum Feind übergelaufen, und das Leben wurde wirklich grau und trübe. (WA, 221f.)

Die Ich-Erzählerin in *Die Wand* hat schon vor ihrer Abgeschiedenheit unter den repressiven Zuständen ihrer Außenwelt gelitten. Ihre Andersartigkeit beruht demnach weniger auf einer besonderen intellektuellen Begabung, als vielmehr auf ihrer Einstellung dem Leben und den Menschen gegenüber. Sie selbst beschreibt ihr früheres Ich wie folgt:

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. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten. Als sie jung war, nahm sie, unwissend, eine schwere Last auf sich und gründete eine Familie, und von da an war sie immer eingezwängt in eine beklemmende Fülle von Pflichten und Sorgen. Nur eine Riesin hätte sich befreien können, und sie war in keiner Hinsicht eine Riesin, immer nur eine geplagte, überforderte Frau von mittelmäßigem Verstand, obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüberstand und ihnen fremd und unheimlich war. Von vielen Dingen wußte sie ein wenig, von vielen gar nichts; im ganzen gesehen herrschte in ihrem Kopf eine schrecklich[e] Unordnung. Es reichte gerade für die Gesellschaft, in der sie lebte, die genauso unwissend und gehetzt war wie sie selbst. Aber eines möchte ich ihr zugute halten: sie spürte immer ein dumpfes Unbehagen und wußte, daß dies alles viel zu wenig war. (WA, 82f.)

Eine Eigenschaft der Frau markiert jedoch ihre Andersartigkeit, die wiederum ihre Haltung anderen Menschen gegenüber begründet:

Ich erinnere mich sehr gut, wie wenig Phantasie die meisten Menschen besaßen. Wahrscheinlich war das ein Glück für sie. Phantasie macht den Menschen überempfindlich, verletzbar und ausgeliefert. Vielleicht ist sie überhaupt eine Entartungserscheinung. Ich habe den Phantasielosen ihren Mangel nie angekreidet, manchmal habe ich sie sogar um ihn beneidet. Sie hatten ein leichteres und angenehmeres Leben als die anderen. (WA, 45)

Die Fantasie, als Fähigkeit den Blick zu weiten und in Gedanken auf Reisen zu gehen, schätzt sie ebenso wie Schmidts Protagonist. Im Roman *Schwarze Spiegel* benötigt der Held zwar Alkohol, um „die Bildkraft der Seele zu steigern; dem geschundenen Geist die irdenen Bremsklötze wegzunehmen; die Peripherie des Einheitskreises zu weiten“ (SP, 214), doch geht es im Kern um nichts anderes als um die Aufwertung des Geistes.

Die Protagonistin zeichnet sich darüber hinaus durch die Furcht vor anderen Menschen aus, mit der sie auch ihre Angst vor der Stadt begründet: „Ich habe mich nie nachts im Wald gefürchtet, während ich in der Stadt immer ängstlich war. Warum das so war, weiß ich nicht, wahrscheinlich weil ich nie daran dachte, daß ich auch im Wald auf Menschen treffen könnte.“ (WA, 57). Auch in ihren

Träumen erscheinen die Menschen nie freundlich, nur Tiere sind ihr wohlgesonnen (vgl. WA, 149).

Viele Sehnsüchte, die ihr das Leben im Wald nun erfüllt, hat sie bislang unterdrückt. Ihre Vorstellung von der Zukunft ist an Werte geknüpft, durch die sie sich von den anderen Menschen abhebt:

Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben, und der alte Mann müßte nicht versteinert vor seinem Brunnen liegen. Aber ich verstehe, warum die anderen immer in der Übermacht waren. Lieben und für ein anderes Wesen sorgen ist ein sehr mühsames Geschäft und viel schwerer, als zu töten und zu zerstören. (WA, 161)

Aus diesem Grund kommt sie wohl auch zu dem Schluss, dass eine Rettung durch andere Menschen keine Lösung für sie darstellt: „Ich bin noch lange nicht in Sicherheit. Sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen. Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden werden. Es wäre besser für mich, sie kämen nie.“ (WA, 104).

Das Leben im Wald ermöglicht ihr nicht nur, dem Prinzip der Liebe Folge zu leisten, sondern symbolisiert für sie gleichsam – in Anlehnung an christliche Vorstellungen – das Paradies:

Eigentlich lebe ich jetzt gerne im Wald, und es wird mir sehr schwerfallen, ihn zu verlassen. Aber ich werde zurückkommen, wenn ich dort drüben jenseits der Wand am Leben bleiben werde. Manchmal stelle ich mir vor, wie schön es gewesen wäre, hier im Wald meine Kinder großzuziehen. Ich glaube, das wäre für mich das Paradies gewesen. (WA, 77)

Doch gleich im Anschluss an diese Aussage relativiert sie ihre Vorstellung vom Paradies. Grund hierfür ist ihre Vermutung, dass ihren Kindern ein solches Leben wohl nicht gefallen hätte. Die von ihr unterstellte Abneigung ihrer Kinder gegen das Leben im Wald betont die Sonderstellung der Protagonistin abermals. Denn wenn nicht einmal ihre eigenen Kinder, ihr eigen „Fleisch und Blut“, ihre Vorstellung vom Paradies teilen, findet sich womöglich kaum ein anderer Mensch, der ähnlich empfindet.⁹⁰⁰ In Hinsicht auf diese Erkenntnis nimmt die Protagonistin sogleich ihre Definition vom Paradies zurück: „Ich glaube, es hat nie ein Paradies gegeben. Ein Paradies könnte nur außerhalb der Natur liegen, und ein derartiges Paradies kann ich mir nicht vorstellen. Der Gedanke daran langweilt mich, und ich habe kein Verlangen danach.“ (WA, 78).

⁹⁰⁰ Vgl. WA, 113: Die Heldin betont, dass sie schon immer eine Abneigung gegen Lasten gehabt habe und zählt sodann die Lasten auf, die sie zu tragen hatte: „Zuerst mit der unmäßig geschwollenen Schultasche, dann mit Koffern, Kindern, Einkaufstaschen und Kohlenkübeln, und jetzt, nach Heubündeln und Holzscheiten, auch noch mit einem Butterfaß.“ Es fällt auf, dass sie paradoxerweise ihre eigenen Kinder mit Gebrauchs- und Nutzgegenständen gleichstellt.

Die enorme Affinität, die sie dem Wald und der Natur entgegenbringt, drückt sich auch in einer von ihr formulierten Selbstcharakterisierung aus: „Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben.“ (WA, 82).

Der Erinnerung an Märchen misst sie größere Bedeutung bei als anderen Erinnerungen: „An die Märchen erinnerte ich mich noch sehr genau, aber sonst hatte ich sehr viel vergessen“ (WA, 224). Im Märchen müssen oft diejenigen ins Exil, die sich den Normen der Welt nicht beugen.⁹⁰¹ Die Erlösung im Sinne einer Befreiung aus dem Exil findet im Roman allerdings nicht statt. Der scheinbare Alptraum des Alleinbleibens enthüllt sich als der eigentliche Wunschtraum der Protagonistin.⁹⁰² Das Verlangen der Ich-Erzählerin, die Wand zu durchbrechen, versiegt letztlich. Dass dieses Verhalten ihr nicht weiter fremd ist, bekräftigt sie selbst: „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. Je weniger ich mich wehrte, desto erträglicher würde es sein.“ (WA, 27). Die pragmatische Einstellung, Leben um des Überlebens willen, hat ihr das Überleben im Wald ermöglicht: „Da ich beschlossen hatte durchzuhalten, hielt ich durch, aber ich hatte vergessen, warum das wichtig war, und ich lebte nur von einem Tag zum andern.“ (WA, 56).

Das Dasein hinter der Wand scheint eine konsequente Fortführung dieser Leitlinie zu sein.⁹⁰³ Die Katastrophe eröffnet aber auch die Möglichkeit eines Neubeginns: Die Protagonistin kann sich im Wald endlich zu dem entwickeln, was sie schon immer als ihre ureigenste Veranlagung gesehen hat: Sie wird zu einer „Bewahrerin des Lebens“⁹⁰⁴.

Ein weiterer kritischer Bezug zur Zivilisation und zur Gesellschaft offenbart sich darin, dass im Text der Eindruck vermittelt wird, dass es einen Kontakt mit anderen Überlebenden gar nicht geben kann. So schreibt die Protagonistin: „Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen.“ (WA, 185). Der Mann am

⁹⁰¹ Vgl. Joachim von der Thüsen, „Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer“, in: „Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 21], Alexander von Bormann (Hg.), Rodopi, Amsterdam 1987, 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.

⁹⁰² Vgl. Ulf Abraham, „Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer“, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, 76.

⁹⁰³ Vgl. ebd.

⁹⁰⁴ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 223.

Ende des Romans verkörpert die negativen Eigenschaften der Menschen, die Lust am Töten, das destruktive Potential, das in der menschlichen Zivilisation überwiegt.⁹⁰⁵

Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben [...]. Aber ich verstehe, warum die anderen immer in der Übermacht waren. Lieben und für ein anderes Wesen sorgen ist ein sehr mühsames Geschäft und viel schwerer, als zu töten und zu zerstören. [...] Ich kann darin nur eine greuliche Unordnung und Ausschweifung sehen. Vielleicht war der Mensch, der ihn erschlagen hat, wahnsinnig; aber selbst sein Wahnsinn hat ihn verraten. Der heimliche Wunsch zu morden, muß immer schon in ihm geschlafen haben. (WA, 161f.)

Dabei ist Haushofer sehr konsequent und modern, indem sie sich der Ambivalenz stellt, die darin liegt, dass die gegen Gewalt argumentierende Protagonistin den Mann ohne Zögern tötet.

Letztlich überkommt sie eine Einsicht, die wenig Trost spendet, aber in ähnlicher Weise wie bei Schmidts Erklärungspotential für die Katastrophe birgt:

Ich wußte jetzt, was alles falsch gewesen war und wie ich es hätte besser machen können. Ich war sehr weise, aber meine Weisheit kam zu spät, und selbst weise geboren, hätte ich nichts vermocht in einer Welt, die nicht weise war. (WA, 135)

Dabei erfüllt sie der Umstand, dass alle Menschen tot sind, die ihr etwas bedeuteten, mit Trauer – eine Emotion, die auch bei Schmidts Protagonisten hinsichtlich der fehlenden Mitmenschen zu finden ist; so sagt sie über die Bedeutung, die sie den Toten einräumt: „Ich hatte keine Furcht, ich war nur traurig, und diese Trauer erfüllte mich bis zum Rand.“ (WA, 135). Ihre ambivalente Haltung, d.h. sowohl die Abneigung gegenüber Menschen als auch der Wunsch nach menschlicher Gesellschaft, wird deutlich, als sie glaubt, Rauch aus dem Wald aufsteigen zu sehen:

Einmal [...] glaubte ich in weiter Ferne Rauch aus den Fichten aufsteigen zu sehen. Ich mußte das Glas absetzen, weil meine Hände zu zittern anfangen. Als ich mich gefaßt hatte und wieder hinsah, war nichts mehr zu sehen. Ich starrte durch das Glas, bis meine Augen in Wasser schwammen und alles zu einem grünen Fleck zerfloß. Ich wartete eine Stunde lang und ging auch in den nächsten Tagen hin, aber den Rauch sah ich nie wieder. (WA, 180f.)

Doch empfindet sie letztlich nur noch Mitleid für die Menschen, als eine Form von Liebe (vgl. WA, 228). Trotz ihrer Verteidigung des Prinzips „Liebe“ kann sie ebendiese nicht mehr für ihresgleichen aufbringen.

5.7 **Gattungszusammenhänge**

Daniela Strigl bezeichnet *Die Wand* als „eigenwillige Robinsonade“⁹⁰⁶. Die Frage, ob Marlen Haushofers Roman zu dieser Gattung zu zählen sei, beschäftigte u.a.

⁹⁰⁵ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 199.

⁹⁰⁶ Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 250.

auch Konstanze Fliedl⁹⁰⁷, Hans Weigel⁹⁰⁸ oder Irmgard Roebing⁹⁰⁹. Die Protagonistin kann als „Anti-Robinson“ bezeichnet werden. Während *Robinson* seinen Gefährten *Freitag* in seiner Überlegenheit missioniert, symbolisiert die Frau die „Abstinenz von Machtausübung“⁹¹⁰. 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 ebenbürtige Geschöpfe.⁹¹¹ Dies ist auch ein Grund, warum Haushofers Text als „weibliche Robinsonade“⁹¹² bezeichnet wurde. An dieser Stelle muss allerdings gefragt werden, ob das Verhältnis von *Robinson* zu den Tieren allein als zweckrational bezeichnet werden kann, oder ob nicht auch eine gewisse emotionale Komponente berücksichtigt werden muss: So hält er sich einen Hund, Katzen, später sogar den Papagei *Poll* („der [...] ein recht guter Hausgenosse geworden und mit mir eng befreundet war“⁹¹³) und ein Lämmchen, das zum Kreise seiner Hausgenossen gehört und nicht mehr von ihm fort will.⁹¹⁴

Boy Hinrichs macht in seiner Studie darauf aufmerksam, dass im Roman *Robinson Crusoe* der Protagonist die Natur ausbeutet, während sich der Protagonist in *Schwarze Spiegel* in die Gegebenheiten der Natur einfügt. Hier sind Parallelen zu Haushofers Text zu verorten.⁹¹⁵ Die Ich-Erzählerin fügt sich in ihr Schicksal und kämpft nicht gegen die Natur an, sondern an deren Seite, um zu überleben.

Dem Untergang, der mehr Gesichter als nur die Atombombe hat, kann man Jabłkowska zufolge am besten mit grotesken Mitteln beikommen.⁹¹⁶ Die Wand, das plötzliche Auftauchen einer unsichtbaren Begrenzung, scheint nicht nur ein groteskes, sondern zugleich fantastisches – wenn nicht sogar alltags-surrealistisches – Element zu sein.

⁹⁰⁷ Vgl. Konstanze Fliedl, a. a. O., 35-51.

⁹⁰⁸ Hans Weigel, „In Memoriam“, a. a. O.

⁹⁰⁹ Irmgard Roebing, „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, a. a. O., 48-58.

⁹¹⁰ Vgl. Konstanze Fliedl, a. a. O., 40.

⁹¹¹ Vgl. Hiltrud Gnüg, „Utopie und utopischer Roman“, a. a. O., 222.

⁹¹² Manuela Reichart, „Vom Ende der Welt – Eine weibliche Robinsonade“, in: „Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik“, 28. Jahrgang, Heft 132, 1983, 162-164, hier: 162.

⁹¹³ Daniel Defoe, a. a. O., 124.

⁹¹⁴ Vgl. ebd.; An anderer Stelle wird seine emotionale Beziehung zu einigen Tieren sehr deutlich: „Inzwischen war aus meinem Zicklein eine alte Ziege geworden, und weil ich es nicht übers Herz brachte, sie zu schlachten, ging sie schließlich an Altersschwäche ein.“ (ebd., 160).

⁹¹⁵ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 220.

⁹¹⁶ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 108f.

Michael Hofmann stellt in seiner Untersuchung fest, dass das Verhältnis von Haushofers Roman zum Modell der Robinsonade ambivalent sei: Einerseits gebe es grundlegende Analogien in der hypothetischen Modellsituation, in der Erzählkonstellation und in den Mustern, welche das isolierte Individuum zu befolgen habe. Andererseits versuche Haushofer jedoch in den problematischen Grundstrukturen – Herrschaft über die Natur und Menschen, zivilisatorischer Utilitarismus, Gewalt – einen anderen Weg einzuschlagen. Insofern legt Hofmann nahe, in der *Wand* auch Elemente der Utopie zu erkennen.⁹¹⁷ Dabei übernehme der Roman jedoch nicht in beliebiger Mischung Elemente der Robinsonade und der Utopie; beide Modelle sind vielmehr aufeinander bezogen und relativieren sich gegenseitig. So nehme der utopische Diskurs die zivilisationskritischen Aspekte sowie die solidarische Einheit des isolierten Individuums mit der Gemeinschaft der Tiere und der Natur auf. Die Robinson-Elemente zeigen sich in der Sicherung des Überlebens des Individuums und im Widerstand gegen die Auflösung des individuellen Bewusstseins.⁹¹⁸

5.8 *Das Ende als neuer Anfang?*

Das Buch endet nicht mit einer wunderbaren Rettung,
und doch ist das Ende positiv.⁹¹⁹

Es stellt sich für Haushofers Text die Frage, ob jedes Ende auch ein neuer Anfang ist. Am Ende des Romans resümiert die Protagonistin schließlich:

Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. Seit heute früh bin ich ganz sicher, daß Bella ein Kalb haben wird. Und, wer weiß, vielleicht wird es doch wieder junge Katzen geben. Stier, Perle, Tiger und Luchs wird es nie wieder geben, aber etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen. (WA, 275)

Die Zivilisation, wie wir sie kennen, kann in Haushofers Roman genauso wenig bestehen wie in Schmidts *Schwarzen Spiegeln*. Das Leben der Heldin von Marlen Haushofer erfüllt sich mit Sinn, gerade weil sie keine Mitmenschen mehr hat. Die Erzählerin ist konzentriert auf ihr eigenes Ich, das zwar einer Sozialisierung bedarf, aber in einem anderen Sinne als in der klassischen Robinsonade:

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. [...] 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 einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein,

⁹¹⁷ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 199.

⁹¹⁸ Vgl. ebd., 202f.

⁹¹⁹ Hans Weigel, „Marlen Haushofer“, a. a. O., 172.

aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts. (WA, 185)

Ihre innere Weigerung trennt die Protagonistin von der menschlichen Gesellschaft, was wiederum stark an den Helden aus dem Roman *Schwarze Spiegel* erinnert, auch wenn die jeweiligen Motive für die Trennung unterschiedlicher Natur sind. Die Einsamkeit erscheint als die letzte Station der Heldin – weshalb das plötzliche Erscheinen des Mannes keine Chance für sie darstellt, wie es in *Robinson Crusoe* noch möglich war. Auch hier sind also Parallelen zu Schmidts Roman festzustellen.⁹²⁰

Haushofer gibt in ihrem Roman der Hoffnung eine große Chance, wobei diese Hoffnung über den aussichtslosen Alltag der Heldin nicht hinausreicht.⁹²¹ Sie plant nie weiter als bis zum nächsten Naturereignis und sie verdrängt die Gedanken an die Zukunft – dennoch hört sie nie auf, sich zu sehnen, auf etwas zu warten, zu hoffen. Gegen Ende ihres Berichts heißt es jedoch: „Ich habe einen heftigen Widerwillen gegen Tagträume, und ich spüre, daß die Hoffnung in mir abgestorben ist.“ (WA, 211). Die Hoffnung, von der sie erfüllt ist, nennt sie „wahnsinnig“ (vgl. WA, 76), „irrsinnig“ (vgl. WA, 39) oder „unsinnig“ (vgl. WA, 169). Auf der anderen Seite schreibt sie einen Satz, der an Bloch erinnert: „Offenbar hört ein Mensch nie auf, bei Tag zu träumen.“ (WA, 102). Während sie ihrer Hoffnung nachhängt, arbeitet, sich um die Tiere kümmert und sorgt, entdeckt sie ihr wirkliches Ich und findet zu sich selbst. Sie kommt zu der Gemütsruhe und Gelassenheit, die ebenfalls Schmidts Held auf stark groteske Weise gewinnt.⁹²²

Bei Marlen Haushofer und auch bei Arno Schmidt gibt es keine Menschheit mehr, der man neue Werte vermitteln könnte.⁹²³

Nur wir sind dazu verurteilt, einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann. Ich weiß nicht, ob ich mich jemals mit dieser Erkenntnis abfinden werde. Es ist schwer, einen uralten eingefleischten Größenwahn abzulegen. Ich bedauere die Tiere, und ich bedauere die Menschen, weil sie ungefragt in dieses Leben geworfen werden. Vielleicht sind die Menschen bedauernswerter, denn sie besitzen genausoviel Verstand, um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren. Das hat sie böse und verzweifelt werden lassen und wenig liebenswert. Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben. Es gibt keine vernünftigerer Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher. Nur, wir hätten rechtzeitig erkennen sollen, daß dies

⁹²⁰ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 218.

⁹²¹ Vgl. WA, 128: „Noch immer hoffte ich damals, man würde mich eines Tages finden, aber soweit es mir möglich war, verdrängte ich alle Gedanken an die Vergangenheit und an die fernere Zukunft und befaßte mich nur mit naheliegenden Dingen [...]“

⁹²² Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 222. Jabłkowska weist darauf hin, dass sich Haushofers Roman auch unter dem Gesichtspunkt einer Identitätskrise interpretieren lasse und nicht als bewusste Travestie des Robinson-Motivs zu sehen sei. So sei von Anfang an ungewiss, ob die unsichtbare Wand wirklich existiere, ob sie nicht einfach den Traum von der Weltflucht, auch die Angst vor den Menschen symbolisiere.

⁹²³ Vgl. ebd., 223.

unsere einzige Möglichkeit war, unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben. (WA, 238)

Marlen Haushofers Menschenbild überrascht insofern nicht: Es ist nicht optimistischer als das der Apokalypse, ein Neuanfang ist nur möglich, wenn „der Tod reiche Ernte hält“; was im Roman jedoch fehlt, ist die Aussicht auf Erlösung, auf das himmlische Jerusalem.⁹²⁴

So fragt auch Knapp nach dem Grund für die Katastrophe und gibt selbst die Antwort darauf: „What is it then, that brought about the destruction of humanity? What is responsible for the catastrophe and the wall? It is the universal lack of love, and, even worse, rampant human destructiveness.“⁹²⁵

Dass Marlen Haushofer in ihrem Roman Zivilisationskritik übt, scheint offensichtlich. Doch beinahe erst auf den zweiten Blick offenbart sich der anthropologische Diskurs, den sie verfolgt. Grundlegend für diesen ist ein Zitat Horkheimers: „Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus.“⁹²⁶ So fragt Haushofers Roman nach dem Prozess der Zivilisation, durch den der Mensch überhaupt erst zum Menschen wird und ähnelt dabei sehr Schmidts *Schwarzen Spiegeln*, wenn auch beide Autoren unterschiedlich an diese Fragestellung herangehen. Wolfgang Bunzel sagt in seinem Aufsatz entsprechend, dass die Schnittstelle von Natur und Kultur ihre metonymische Abbildung traditionellerweise in der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier finde, weshalb der Blick auf die Tierfiguren im Text Aufschlüsse über Haushofers Zivilisationskritik sowie über ihre Anthropologie erlaube.⁹²⁷

Kern von Haushofers Zivilisationskritik sei, so Bunzel, dass der Mensch die natürliche Instinktleitung verlassen habe und ausgestoßen aus dem Kreis der Natur sei. Durch diese verhängnisvolle Fehlentwicklung der Evolution entstehe aus der unvermeidlichen Gewalt der Natur die grausame Gewalt der Kultur. Haushofers Text thematisiert diesen Grundkonflikt und muss deshalb als Reflexion über das Verhältnis von Natur und Kultur verstanden werden.⁹²⁸ Die Einsicht in die kategoriale Differenz zwischen Mensch und Tier bedeutet aber auch, dass es für den Menschen unmöglich ist, sich vollständig in die Natur einzugliedern: womit Haushofers Heldin auf dieselbe Problematik wie Schmidts

⁹²⁴ Vgl. Daniela Strigl, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a. a. O.

⁹²⁵ Gerhard P. Knapp, a. a. O., 293.

⁹²⁶ Max Horkheimer, „Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940-1950“, in: „Gesammelte Schriften“, Bd. 5, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 1987, 277.

⁹²⁷ Vgl. Wolfgang Bunzel, a. a. O., 103f.

⁹²⁸ Vgl. ebd., 116.

Protagonist stößt. So genießt die Erzählerin der *Wand* jedoch zunehmend die eigene Bedeutungslosigkeit angesichts der Natur:

Ich bin kein ernst zu nehmender Störenfried. [...] Einmal werde ich nicht mehr sein, und keiner wird die Wiese mähen, das Unterholz wird in sie einwachsen, und später wird der Wald bis zur Wand vordringen und sich das Land zurückerobern, das ihm der Mensch geraubt hat. Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen. (WA, 185)

Hier schließt sich eine weitere Parallele zu Arno Schmidt an, die auch Michael Hofmann beobachtet, nämlich Haushofers Affinität zu Jean-Jacques Rousseau, der mit seiner Formel „Zurück zur Natur“ den zivilisatorischen Fehlentwicklungen seiner Epoche den Krieg erklärte.⁹²⁹ Es gibt Passagen im Roman, in denen die rousseauistische Perspektive noch ergänzt und erweitert wird, indem Positionen Nietzsches in die Haltung der Protagonistin einfließen.⁹³⁰

Was Haushofer aber noch mehr zur Zeitkritikerin macht, ist die Verteidigung des Prinzips Leben. In der *Wand* ist es die Abrechnung mit den Technikgläubigen und Wohlstandswahnsinnigen:

Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz. Ich trage den Autofabrikanten nichts nach, sie sind ja längst nicht mehr interessant. Aber wie sie mich alle gequält haben mit Dingen, die mir zuwider waren. Ich hatte nur dieses eine kleine Leben, und sie ließen es mich nicht in Frieden leben. Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht. (WA, 222)

Haushofer kritisiert die Bewusstlosigkeit der Wirtschaftswunderknaben und die Konzentration auf Existentielles – und reiht sich damit ein in den Kreis der Kulturpessimisten.⁹³¹

Das war die Wirklichkeit. Weil ich das alles gesehen und gespürt habe, fällt es mir schwer, bei Tag zu träumen. Ich habe einen heftigen Widerwillen gegen Tagträume, und ich spüre, daß die Hoffnung in mir abgestorben ist. Es macht mir angst. Ich weiß nicht, ob ich es ertragen werde, nur noch mit der Wirklichkeit zu leben. (WA, 211)

Das Denken ohne Illusionen gehört zum Kosmos des absurden Menschen im Sinne Camus'. Dorothea Zeemann hat *Die Wand* als „gottloses Buch“⁹³² bezeichnet. Was Zeemann einen „[k]atholische[n] Fatalismus und das ohne Erlösung!“⁹³³ nennt, ist die Annahme des Absurden. Sisyphos kann seinem Schicksal nicht entgehen. Ob der Tod hinter der Wand wartet oder am Ende des Lebens, ist bloß ein gradueller Unterschied. Dass der Mensch mit seiner

⁹²⁹ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 198.

⁹³⁰ Vgl. ebd., 202.

⁹³¹ Vgl. Daniela Strigl, „Vertreibung aus dem Paradies“, a. a. O., 132.

⁹³² Dorothea Zeemann, a. a. O., 71.

⁹³³ Ebd., 72.

Vernichtung einverstanden sein kann, ist entsprechend auch ein Gedanke, der in der *Wand* auftaucht.⁹³⁴ So sagt die Frau gegen Ende ihres Berichts:

Ich suchte nicht mehr nach einem Sinn, der mir das Leben erträglicher machen sollte. Ein derartiges Verlangen erschien mir fast wie eine Anmaßung. Die Menschen hatten ihre eigenen Spiele gespielt, und sie waren fast immer übel ausgegangen. Worüber sollte ich mich beklagen; ich war einer von ihnen und konnte sie nicht verurteilen, weil ich sie so gut verstand. (WA, 209)

Daniela Strigl stellt in ihrer Haushofer-Biographie fest:

Die *Wand* entspringt einem heimlichen Wunschtraum und erscheint zugleich als eine Schreckensvision. Sie ist so etwas wie die apokalyptische Utopie einer katholisch geprägten, erklärten ‚Heidin‘: Die Menschen haben sich am Leben versündigt, und sie wurden dafür bestraft. Das rätselhafte Gift erinnert in seiner Wirkung an den göttlichen Auftrag der Heuschrecken in der Offenbarung des Johannes: ‚Und es wurde ihnen gesagt, sie sollten das Gras der Erde nicht schädigen, auch gar kein Grün und gar keinen Baum, sondern nur die Menschen, die nicht das Siegel Gottes auf den Stirnen tragen.‘⁹³⁵

Der Roman spiegelt nicht nur die kosmischen Katastrophen der Geheimen Offenbarung, sondern auch die biblische Erzählung von Noahs Arche: Ein Gerechter überlebt mit einer Abordnung von Tieren die Sintflut. Insofern könne die *Wand* eher als Schutzwall gedeutet werden, weniger als Bedrohung.⁹³⁶ Es liegt also auch eine psychologische Deutung der *Wand* nahe.

Anke Nolte verweist auf den Hoffnungsschimmer, den der Roman letztlich doch zu transportieren scheint: Das Warten der Protagonistin auf die weiße Krähe am Ende des Romans verweist auf etwas Neues, auf jemand anderen und bedeutet die Hoffnung der Erzählerin auf eine menschliche Beziehung.⁹³⁷ Überraschenderweise schließt Haushofers Roman ähnlich wie Schmidts Text: Beide Protagonisten treten in Verbindung zu der von ihnen erwählten Ersatzgesellschaft: Haushofers Frau zu einem Tier, Schmidts Mann zur Natur. Letztlich ließe sich über Haushofers Roman sagen: „Love is hope, and as long as there is hope for her [Haushofers] heroine, there is life.“⁹³⁸

So sagt die Frau selbst über ihre scheinbar nicht enden wollende Hoffnung auf Rettung:

Zehn Tage lang hatte ich mich mit Arbeit betäubt, aber die *Wand* war noch immer da, und keiner war gekommen, um mich zu holen. Es blieb mir nichts übrig, als mich endlich der Wirklichkeit zu stellen. Ich gab die Hoffnung damals noch nicht auf, noch lange nicht. Selbst als ich mir endlich sagen mußte, daß ich nicht länger auf Hilfe warten durfte, blieb diese irrsinnige Hoffnung in mir; eine Hoffnung gegen jede Vernunft und gegen meine eigene Überzeugung. (WA, 39)

⁹³⁴ Vgl. Daniela Strigl, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, a. a. O., 215.

⁹³⁵ Ebd., 260.

⁹³⁶ Ebd., 260f.

⁹³⁷ Vgl. hierzu auch: Gerhard P. Knapp, a. a. O., 300f.

⁹³⁸ Ebd., 296.

In einem weiteren Aspekt eröffnen sich Parallelen zu Arno Schmidts Text, die vor allem die rezeptionsästhetische Seite betreffen: Genauso wie bei Schmidt wird auch bei Haushofer indirekt das individuelle Verantwortungsgefühl angesprochen: Hätten alle Menschen auf der Welt in demselben Maße auf ihr Gewissen gehört, hätte es wohl nie eine Wand gegeben. Doch das Kollektiv hat versagt, und die Katastrophe nahm ihren Lauf. Infolgedessen können humanistische Werte nur auf individueller Ebene verwirklicht werden.⁹³⁹

⁹³⁹ Vgl. ebd., 304.

6 Herbert Rosendorfer: Großes Solo für Anton

Herbert Rosendorfers (*1934) 1976 erschienener Roman *Großes Solo für Anton* handelt, wie nicht anders zu erwarten, von einem letzten Überlebenden einer Katastrophe, die plötzlich zur „Entmaterialisation“ (GSfA, 131) aller anderen Menschen führt. Die Ursache der Katastrophe kann der Protagonist letztlich nicht klären: Sie bleibt verklärt und mysteriös. Rosendorfers Held, *Anton L.*, richtet sich nach den ersten erfolglosen Überlegungen zur Ursache der Katastrophe in seiner neuen Welt ein, trifft Vorkehrungen für sein weiteres Überleben, reflektiert über Vergangenes und stößt im Laufe der Zeit auf ein Buch, dessen Auffinden zuerst ein Rätsel darstellt, das dann aber am Ende zu einer unerwarteten Erkenntnis führt. Der etwa 45-jährige⁹⁴⁰ Finanzbeamte *Anton L.* erscheint als skurrile Figur, geplagt von allerlei Schüben, eingebildeten Krankheiten, Kindheitstraumata und einem schwierigen Verhältnis zu Frauen im Speziellen und Menschen im Allgemeinen. *Anton L.* trifft auf keine weiteren Überlebenden, nur die Tiere scheinen in der von der Katastrophe unberührten Natur überlebt zu haben. Eines dieser Tiere, der Leguan *Sonja*, ist sein einziger Gefährte in der menschenleeren Großstadt, in der *Anton L.* lebt.

6.1 Zur Person und zum Selbstverständnis Herbert Rosendorfers

Falls Rosendorfer Misanthrop sein sollte, dann ein entspannter.⁹⁴¹

Herbert Rosendorfer wurde am 19. Februar 1934 in Gries/Bozen geboren. Von 1939 bis 1943 lebte er in München, wurde 1943 wegen des Krieges nach Kitzbühel evakuiert und kam 1948 nach München zurück. Dort studierte er nach dem Abitur ein Jahr Bühnenbilderei an der Akademie der Bildenden Künste, brach aber ab und studierte 1954 Rechtswissenschaften an der Universität München. 1963 legte er das zweite Juristische Staatsexamen ab und arbeitete ab 1965 als Gerichtsassessor und Staatsanwalt in Bayreuth. 1966 wurde er Amtsrichter in München. Ab 1993 war er Richter am Oberlandesgericht

⁹⁴⁰ Vgl. GSfA, 213: Aus *Anton L.s* Erinnerung erfährt man, dass seine Mutter 1931 „ihre Tugend verloren“ habe. Entsprechend müsste *Anton L.* 1931 oder 1932 geboren worden sein. Siedelt man die Geschichte nun in der damaligen Gegenwart an, d.h. in dem Erscheinungsjahr des Romans 1976, dann wäre *Anton L.* ca. 44 oder 45 Jahre alt. Auffallend ist hierbei, dass sich alle drei Protagonisten der untersuchten Romane ungefähr im gleichen Alter befinden.

⁹⁴¹ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, 01.03.2011, „Bayerische Literaten: Dichter, Richter, Ruinenbaumeister“, <http://www.br-online.de/kultur/bayerische-literaten-DID1271927297898/bayerische-schriftsteller-herbert-rosendorfer-portraet-ID1287395108689.xml?_requestid=126092> (10.06.2011). Im Folgenden zitiert als: BR-Online. Bayerischer Rundfunk, 01.03.2011, „Bayerische Literaten: Dichter, Richter, Ruinenbaumeister“.

Naumburg. Seit 1990 ist er auch Honorarprofessor am Institut für Bayerische Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität München. Seit seiner Pensionierung 1997 lebt er in Eppan in Südtirol.⁹⁴²

Herbert Rosendorfer zählt zu den bekanntesten deutschsprachigen Gegenwartsauteurs. Sein literarisches Werk umfasst wohl alle Genres der Literatur: Lyrik, Erzählprosa, Romane, Essays, Literaturkritik, Geschichtsschreibung, Satire und Glosse, aber auch Theaterstücke, Fernsehspiele, Abhandlungen zur Musik, Reiseführer, Libretti sowie Kompositionen und Gemälde. Seine Texte sind zum großen Teil der Fantastischen Literatur zuzurechnen:⁹⁴³ „[...] immer sind es Texte, die zwischen dem Augenzwinkern des Humoristen und Satirikers gleichsam die groteske Verzerrung unserer Zeit thematisieren.“⁹⁴⁴

Rosendorfer ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste⁹⁴⁵ und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz⁹⁴⁶. Er wurde 1977 mit dem Tukan-Preis⁹⁴⁷ ausgezeichnet, 1992 folgte der Oberbayerische Kulturpreis⁹⁴⁸, 1999 der Jean-Paul-Preis⁹⁴⁹, 2000 der Deutsche Fantasypreis⁹⁵⁰ und 2005 der Literaturpreis der Stadt München⁹⁵¹. 2010 erhielt Rosendorfer für sein Lebenswerk die „Corine“, den Ehrenpreis des bayerischen Ministerpräsidenten⁹⁵².

⁹⁴² Vgl. Ferruccio Delle Cave, „Schreiben ist für mich Vergnügen“. Herbert Rosendorfer wird siebzig“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 16-19, hier: 16.

⁹⁴³ Vgl. ebd.

⁹⁴⁴ Ebd., 16f.

⁹⁴⁵ Vgl. Bayerische Akademie der Schönen Künste, o.J., <<http://www.badsk.de/mitl.html>> (11.08.2011).

⁹⁴⁶ Vgl. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, o.J., <<http://www.adwmainz.de/index.php?id=11>> (11.08.2011).

⁹⁴⁷ Vgl. muenchen.de – Das offizielle Stadtportal, o.J., „Tukan-Preis, Preisträgerinnen und Preisträger von 1965 bis 1989“, <http://www.muenchen.de/Rathaus/kult/kulturfoerderung/preise/tukanpreis/155752/preistr_aeger_1.html> (11.08.2011).

⁹⁴⁸ Bezirk Oberbayern, o.J., „Der Oberbayerische Kulturpreis seit 1980 im Überblick“, <<http://www.bezirk-oberbayern.de/showobject.phtml?La=1&object=tx|360.322.1>> (11.08.2011).

⁹⁴⁹ Vgl. Reinhard Wittmann, „Laudatio anlässlich der Verleihung des Jean-Paul-Preises an Herbert Rosendorfer“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 294-300, hier: 294.

⁹⁵⁰ Vgl. edfc – Phantastik in Literatur und Film, o.J., „Deutscher Fantasy Preis“, <<http://www.edfc.de/edfc-fantasypreis.htm>> (11.08.2011).

⁹⁵¹ Vgl. Josef Blöchl, „Herbert Rosendorfer – Eine Bibliographie“, Privatdruck, München 2006, 7.

⁹⁵² Vgl. Corine – Internationaler Buchpreis, o.J., „Ehrenpreis des bayerischen Ministerpräsidenten an Herbert Rosendorfer“, <<http://www.corine.de/chronik/detail.php?id=106&year=2010>> (11.08.2011).

In einem Brief an eine Gymnasialklasse äußert sich Rosendorfer in Hinblick auf seinen Beruf als Richter und seine Tätigkeit als Schriftsteller:

Ich bin also unter den Schriftstellern ein Außenseiter. (Unter den Juristen bin ich das auch, aber vielleicht ein bißchen weniger. Das hängt wohl damit zusammen, daß ich das Schreiben wohl als Berufung, als Gabe, als Mission und alles mögliche betrachten könnte, nicht jedoch als Beruf.) Die Außenseiter-Situation bringt es mit sich, daß ich mich – obwohl nicht freier Schriftsteller im strengen Sinn – als Schriftsteller besonders frei fühle. Ich gehöre keiner Gruppe, keiner Richtung an und glaube es nicht nötig zu haben, mich literarischen Moden anzuschließen.⁹⁵³

Weiter heißt es über die Wirkung von Literatur:

Ich glaube nämlich, daß die Literatur nicht imstande ist, die Gesellschaft zu beeinflussen. Ich kenne kein Beispiel aus der Geschichte, daß eine literarische Richtung etwa eine Revolution hervorgerufen hätte. Zwar haben alle Revolutionen eine literarische Richtung hervorgebracht, einen umgekehrten Fall aber kenne ich, wie gesagt, nicht. [...] Was bei mir – vielleicht – als meine gesellschaftliche, politische und sonstige Auffassung in meine Arbeiten einfließt, sind altmodische Dinge, die heute gering im Kurs stehen: das Verlangen nach Freiheit, nach Unabhängigkeit, nach Toleranz und – man traut es sich fast schon nicht mehr zu sagen – nach Menschlichkeit.⁹⁵⁴

So überrascht es nicht, wenn Rosendorfer offensichtlich nicht den Wunsch hegt, mit seiner Literatur Einfluss zu nehmen: „Die Frage [nämlich: „Wer liest meine Texte?“; Anm. d. Verf.] ist für mich gar nicht wichtig.“⁹⁵⁵

Und auch bei Rosendorfer – ähnlich wie bei Schmidt und Haushofer – lassen sich autobiographische Elemente im Werk nicht gänzlich ausschließen, wie dieser selbst in einem Interview im Zusammenhang mit seinem erfolgreichen Roman *Briefe in die chinesische Vergangenheit*⁹⁵⁶ eingesteht; auf die Frage, ob der Protagonist *Kao-tai* ein Alter Ego von ihm sei, antwortet Rosendorfer:

Nein und ja. Obwohl ich nicht beabsichtigt habe, etwas Autobiographisches zu schreiben, fließt das natürlich ein, das ist ganz klar und auch unumgänglich. Auch der Ich-Erzähler ist Jurist und ungefähr so alt wie ich. Aber er ist nicht ich, und ich bin nicht er. Ein bißchen Alter ego ist er natürlich schon.⁹⁵⁷

Auch in seiner misanthropischen Grundeinstellung erinnert Rosendorfer an Schmidt und Haushofer. Wolfgang Frühwald konstatiert entsprechend ein

⁹⁵³ Hans-Joachim Müller (Hg.), „Butzbacher Autorenbefragung. Briefe zur Deutschstunde“, Ehrenwirth, München 1973, 113.

⁹⁵⁴ Ebd., 114.

⁹⁵⁵ Manfred, Bosch, Klaus Konjetzky, „Für wen schreibt der eigentlich?“, München 1973, 188.

⁹⁵⁶ Vgl. Manfred Jurgensen, „Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszotnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 29-41, hier: 36: „[...] der wohl populärste Roman Rosendorfers, *Briefe in die chinesische Vergangenheit* [...]“

⁹⁵⁷ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, alpha-Forum Sendung vom 27.11.1998, <<http://www.br-online.de/br-alpha/alpha-forum/alpha-forum-archiv-o-r-ID1205417745695.xml>> (30.06.2011). Im Folgenden zitiert als: BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“.

pessimistisches Menschenbild des Autors, welches auch auf dessen Erfahrung als Jurist beruhe, der „meist mit den Schattenseiten des menschlichen Lebens zu tun hat, mit den Regelabweichungen, den Abnormitäten“⁹⁵⁸.

6.2 *Rezeption und Forschungsstand*

Tatsächlich weniger das Fehler- und mithin humoristisch Lachhafte der Welt mahnt als Rosendorfers Generalthema; sondern vielleicht vielmehr ihr Huschiges und Verhuschtes, ihr Wuscheliges und Wuseliges inmitten eines immer etwas unheimlichen Fluidums des Absterbens und der Auflösung von Allem und jedem – ein solches ‚Ende der Welt‘ hat den Autor im Roman ‚Großes Solo für Anton‘ [...] allzeit besonders interessiert. Und in diesem Kontext das möglichst Abseitige.⁹⁵⁹

Françoise Sopha bezeichnet Rosendorfers Roman in ihrer Magisterschrift als „eine metaphysische Erzählung mit kosmischer Dimension“⁹⁶⁰ und als „utopische Variante der Robinsonade“⁹⁶¹. Werner Fletcher nennt das *Große Solo für Anton* „eine seltsame Robinsonade inmitten einer großen Stadt“⁹⁶².

Reinhard Wittmann konstatiert in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Jean-Paul-Preises an Rosendorfer, dass im Zentrum seiner Werke die Apokalypse stehe, der Weltuntergang. In seiner letztlich tragischen Weltsicht stelle unsere Wirklichkeit nur den Sonderfall einer Vielfalt möglicher Wirklichkeiten dar. So teile Rosendorfer mit seinen Figuren die fundamentale Unsicherheit, ob diese Welt außerhalb des Wahrnehmenden überhaupt existiere oder ob unter dem dünnen Eis der Realität sich jederzeit Spalten auftun und ihn verschlingen können.⁹⁶³

Wittmann nennt *Großes Solo für Anton* „eine groteske und präzise erzählte Apokalypse, in der München nicht leuchtet, sondern verrottet [...]“⁹⁶⁴. Dabei zeichne Rosendorfer die Kunst aus, lachend die Wahrheit zu sagen, so z.B. sein Vorurteil gegen die Moderne, sein Kulturpessimismus, seine Abneigung gegen linke Ideologie und Praxis, seine Verachtung für reaktionäre und technokratische Profitgier.⁹⁶⁵

⁹⁵⁸ Wolfgang Frühwald, „Die groteske Heiterkeit des Traumes. Zur Einführung in das literarische Werk Herbert Rosendorfers (1985)“, in: „Herbert Rosendorfer. Sonderheft zum 60. Geburtstag am 19. Februar 1994“, Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, 35-46, 1994-1996 & Sonderheft, 40-45, hier: 44f.

⁹⁵⁹ Eckhard Henscheid, „Laudatio“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 76-81, hier: 80.

⁹⁶⁰ Françoise Sopha, a. a. O., 17.

⁹⁶¹ Vgl. ebd., 18.

⁹⁶² Werner Fletcher, o.J., „Herbert Rosendorfer: ‚Großes Solo für Anton‘“, Sandammeer. Literaturzeitschrift im Internet, Belletristik Rezensionen, Ausgabe 01/2008, <<http://www.sandammeer.at/rez08/rosendorfer-solo.htm>> (17.06.2011).

⁹⁶³ Vgl. Reinhard Wittmann, a. a. O., 296.

⁹⁶⁴ Ebd., 298.

⁹⁶⁵ Vgl. ebd., 299.

Ferruccio Delle Cave wiederum findet, dass Rosendorfer ein Faible für merkwürdige Charaktere und Begebenheiten habe und seine Aufmerksamkeit dort beginne, wo die Normalität des realen Lebens ende.⁹⁶⁶ Dies beschreibt wohl treffend Rosendorfers Roman *Großes Solo für Anton*.

Als Quintessenz ließe sich im Sinne Wittmanns feststellen, dass auch im Werk Rosendorfers „ein großer roter Pfeil auf den Globus geklebt worden sei“ (GSfA, 275), der auf die geheime Mitte seiner Bücher zeige, nämlich die Frage, was nach der immer wieder imaginierten Apokalypse komme.⁹⁶⁷ „Der Demiurg und enttäuschte Philanthrop Rosendorfer hat stets darauf beharrt, daß für ihn eine Welt ohne Menschen die beste aller Welten wäre.“⁹⁶⁸ Der Roman *Großes Solo für Anton* unterscheidet sich jedoch in einem wesentlichen Punkt von den anderen bereits analysierten Werken, und zwar durch seine humoristischen Aspekte.

Die skurrile Figur des *Anton L.* ist, wie Rosendorfer bekennt, ursprünglich eine wirkliche Person: Es handelt sich um einen ehemaligen Schulkameraden des Autors. Rosendorfer hatte diesem geraten, seine Gedanken zu notieren, was dieser auch getan habe. Den Zeugungsakt, wie er im Roman geschildert wird, soll die Mutter tatsächlich so dem Sohn erzählt haben.⁹⁶⁹

Letztendlich muss jedoch festgestellt werden, dass der Roman *Großes Solo für Anton* zum heutigen Zeitpunkt vergleichsweise wenig rezipiert wurde, was wohl weniger der Qualität des Autors und seines Werkes zuzuschreiben ist als vielmehr dem Umstand, dass es sich bei Rosendorfer einerseits um einen immer noch aktiven Schriftsteller handelt und er andererseits ein beachtliches Œuvre geschaffen hat, das in seiner Fülle bisher (noch) nicht von der literaturwissenschaftlichen Forschung erfasst wurde.

Herbert Rosendorfers Liste seiner Werke ist lang. Über 60 Titel sind in fast fünf Jahrzehnten unter seinem Namen erschienen. Dazu kommt die fast ebenso große Anzahl von Büchern, die Beiträge des Autors enthalten und eine nicht kleine Anzahl verstreuter Texte, die (noch) nicht in Buchform herausgekommen sind. Allein diese Tatsache könnte eine Erklärung dafür sein, dass bis heute keine umfassende und vollständige Bibliographie des Literaten Herbert Rosendorfer vorliegt.⁹⁷⁰

Großes Solo für Anton gehört zwar nicht zu Rosendorfers, wenn man nach der Auflagenzahl gehen möchte, erfolgreichsten Büchern, das sind unumstritten die *Briefe in die chinesische Vergangenheit* oder auch *Der Ruinenbaumeister*, doch

⁹⁶⁶ Vgl. Ferruccio Delle Cave, a. a. O., 18.

⁹⁶⁷ Vgl. Reinhard Wittmann, a. a. O., 300.

⁹⁶⁸ Ebd.

⁹⁶⁹ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 87f. Vgl. Herbert Rosendorfer, a. a. O., 212f.

⁹⁷⁰ Josef Blöchl, a. a. O., 7f.

zählt der Roman eindeutig zu seinen bedeutenderen Werken. Dies betont auch Ulrich Horstmann:

Seine Bücher lassen sich allesamt als Teile dieser übergreifenden symphonischen Dichtung betrachten, und es sind ihm bemerkenswerte Satze wie der „Ruinenbaumeister“ (1969), die „Deutsche Suite“ (1972) oder das „Große Solo für Anton“ (1976) gelungen.⁹⁷¹

Insofern überrascht die bisher sehr übersichtliche Rezeption von Rosendorfers *Großem Solo für Anton* nicht, doch wird selbst in der knapp vorhandenen Forschungsliteratur eines ganz deutlich, nämlich die Zuordnung des Romans zur literarischen Utopie, zur Robinsonade und zur Untergangspanthasie. Leider vermisst man in diesem Kontext ebenso wie bei Schmidt und Haushofer eine dezidierte Untersuchung und die bisherige Kategorisierung erscheint nur oberflächlich und entbehrt einer konkreten gattungstheoretischen Zuordnung. Aus diesem Grund muss auch im Falle von Rosendorfers Roman eine exakte Analyse hinsichtlich des hier verfolgten Konzeptes der „postapokalyptischen Robinsonade“ erfolgen.

6.3 Erlogene Wahrheiten

Herbert Rosendorfers Verhältnis zur Realität soll an dieser Stelle kurz Erwähnung finden, auch wenn es wohl nur als Zufall gewertet werden darf, dass man sich in diesem durchaus an Arno Schmidts „Theorie des Längeren Gedankenspiels“ erinnert fühlt. Rosendorfer hat sich in keiner Weise ähnlich konkrete Gedanken wie Schmidt gemacht – oder gar eine Theorie entwickelt. Doch erscheint Rosendorfers Umgang mit dieser Thematik in Hinblick darauf interessant, dass sich die Sujets ihrer Romane oftmals sehr gleichen. So sagt Rosendorfer selbst:

Ich betrachte meine literarische Arbeit als realistische Literatur. Ich schreibe in meinen phantastischen, meinen surrealistischen Geschichten – ich meine, ich schreibe da realistisch. Der Surrealismus ist ja auch ein Realismus, gerade der. Ich bin Surrealist, auch in meinen Zeichnungen, gerade da. Und vielleicht ist das auch der Grund, warum ich mich immer mehr der Bildenden Kunst zuwende, daß das vielleicht der Urgrund meiner Erfindungskraft ist. Wenn ich gefragt werde bei einer Lesung: Was sollen wir denn hineinschreiben in die Einladung, auf das Plakat? – Dann sage ich sehr gern: Schreiben Sie hinein: ‚Erlogene Wahrheiten‘! Und es ist so mit der Wahrheit [...]. Also ein geschildertes Ereignis ist besser als das Ereignis selber. Die geschilderte Wahrheit ist wahrer als die Darstellung der bloßen Realität. Das ist mein Verhältnis zur Realität, nicht zur Wahrheit.⁹⁷²

Rosendorfers Werke gelten darüber hinaus oftmals als grotesk. So bedient sich das Groteske wiederum gern des Spiels im Spiel, einer beliebten Technik der

⁹⁷¹ Ulrich Horstmann, o.J., „Der Über-Zeuger“, Zeit Online - Literatur, 20.10.1989, Nr. 43, <<http://www.zeit.de/1989/43/der-ueber-zeuger/komplettansicht>> (30.06.2011).

⁹⁷² Inga Hosp, „Herbert Rosendorfer im Gespräch. RAI-Sender Bozen, 2003“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 82-92, hier: 86.

Narration in der Romantik. „Das Spiel im Spiel beziehungsweise der Traum im Traum schafft in den großen Romanen Herbert Rosendorfers [...] die Vielschichtigkeit des epischen Vorgangs, schafft Hintergründe, ermöglicht den ständigen Perspektivenwechsel.“⁹⁷³

Françoise Saint-Onge betont dabei, dass in Rosendorfers Werk zwei Welten am Werk seien, die alltägliche und eine andere, „wo ein anderer Gott herrscht“, und beide Welten gehen ineinander über. Der verborgene Sinn dieser anderen Welt mache aber unsere Welt ganz. Diese Welten geben den Erzählungen Rosendorfers ihre inhärente Einheit, so auch dem Roman *Großes Solo für Anton*.⁹⁷⁴

Deutlich wird dies in der Negierung der Geschichte am Ende des Romans. *Anton L.*, der letzte Mensch auf Erden, löst sich auf und damit das letzte reflektierende Bewusstsein. Die Zeit wird aufgehoben, die Welt erstarrt, doch geht die Sonne am folgenden Tag trotzdem auf (war das nicht *Anton L.s* Aufgabe bzw. die seiner Begleiterin, des Engels *Sonja*?). Ist also nichts geschehen? War das Erzählte nur die Wahn-Vorstellung eines geistig Kranken? Doch fehlt jeglicher Verweis auf die (weitere) Existenz der Menschheit – nur ein Zug von Staren, der im Herbsthimmel fliegt, wird erwähnt.⁹⁷⁵

Zur Auflösung des epischen Vorgangs gehört auch [...] das Zerreißen des Kausalnexus beziehungsweise die Hybris. Oder führt nicht eher der Dichter seinen Leser zu einer Synthese, die nicht mehr von dieser Welt ist, die auf der nächsten Ebene angesiedelt ist? Daher können – hienieden – die Figuren darüber nicht mehr berichten. Sie sind der Welt entfremdet, entrückt. Der Leser aber muß sich bis zum Punkte heranarbeiten, wo er selber die Lösung findet oder sich derselben nähert. Und insofern ist der Weg, der durch die zahlreichen Umkehrungen und Verflechtungen dieses Werkes geht, ein Initiationsweg.⁹⁷⁶

Saint-Onge macht zu Recht darauf aufmerksam, dass das Ganze Spiel sei. Der vom Grotesken untrennbar ludische Aspekt sei hier allgegenwärtig. So sagte Rosendorfer, das Spiel sei für ihn das Wichtigste, aber auch das Ernsteste im Leben. Dieses ganze Werk sei Spiel; doch stelle sich die Frage: Ist Kunst nicht immer Spiel?⁹⁷⁷

⁹⁷³ Françoise Saint-Onge, „Ein Teppich, gewoben wie ein Kontrapunkt oder: Die andere Welt, die andere Zeit“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 205-214, hier: 207. Bei Françoise Saint-Onge handelt es sich um die bereits genannte Autorin Françoise Sopha.

⁹⁷⁴ Vgl. ebd., 208.

⁹⁷⁵ Vgl. ebd., 213.

⁹⁷⁶ Ebd.

⁹⁷⁷ Vgl. ebd.

In diesem Kontext ist auch die Frage anzuedeln, was das Gedankenspiel des Autors von der textimmanenten (potentiellen) Wahnvorstellung des Protagonisten unterscheidet. So sagt Saint-Onge, dass die moderne Utopie das ganz Andere suche und dieses gerne ins Bewusstsein verlege. Aus diesem Grund stelle sich die Frage, ob die Erzählungen Rosendorfers letztendlich im Bewusstsein spielen. Saint-Onge antwortet darauf selbst, und dieser Antwort darf wohl zugestimmt werden: Die Frage bleibe wohl offen. Die groteske Erzählung spiele diesseits und jenseits der Zeit. Das Spiel mit der Zeit werde zum wichtigsten Instrument für die Auflösung des epischen Vorgangs, liefere die Möglichkeit der anderen Ebene, wo die Geschichte, nachdem die groteske Szene in einen Abgrund gestürzt ist, weitergehen könne. Eine objektive Zeit werde dabei negiert. Vergangenheit und Zukunft seien subjektiver Natur und damit reversibel und nicht real; die Zeit gebe es nicht. Selbst die biologische Zeit zweifelt *Anton L.* an, wenn es heißt, „ob die Zeit durch andere Dinge vergeht als durch die Wahrnehmung des Vergehens.“ (GSfA, 57). Wenn es also außer dem Zeitatom der Gegenwart keine Zeit gebe, finde das Phänomen Zeit nur im Bewusstsein statt. Und dabei sei das Zeitbewusstsein jeweils ein anderes und nicht generalisierbar.⁹⁷⁸

6.4 Zur Form des Romans

Der Roman ist deutlich durch einzelne Kapitel bzw. deren Überschriften gegliedert. Auffallend ist jedoch, dass immer wieder ein Ausbrechen aus der reinen Erzählebene in die Erinnerungs- bzw. Erklärebene zu beobachten ist. Dadurch werden auflockernde Dialoge möglich, so z.B. mit dem Hasen oder dem Kurfürsten. Zwei weitere Elemente, die die Romanhandlung aufbrechen, sind der Brief (vgl. GSfA, 182-186) *Soliman Ludwigs an Simon List*, der das 13. Kapitel bildet, und die Fotokopien (vgl. GSfA, 234ff.), die *Anton L.* in der Staatsbibliothek findet, und deren letzte Seiten ihm bei der Suche nach dem geheimnisvollen Buch helfen. Die Aufteilung in 24 Kapitel ist dabei nicht zufällig wie Rosendorfer selbst erklärt:

Das sind zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten. Im Manuskript heißen sie auch noch ‚C-Dur, a-moll‘ usw., genau den vierundzwanzig *Préludes*, den vierundzwanzig *Préludien* und *Fugen* des ‚Wohltemperierten Klaviers‘ entsprechend, also ein Zyklus; es ist immer abwechselungsweise ein Dur- und ein Moll-Kapitel; es sind auch die Klangfarben der Tonarten drin. Einmal kommt z.B. A-Dur vor: das ist für mich ein leuchtendes Rot (es wäre das 8. Kapitel, worin sich *Verben* und *Nomina* wie: *Hitze / Glut / Sirene / Gewitter / sonniger Tag / Kerzen / Körperfarbe / rot in rot sein / brennen / flackern / anfachen / glühen* in auffälliger Weise häufen; insbesondere: glühen und Glut). Oder *fis-moll* (es wäre das 19. Kapitel, worin viel von *Schlamm, explodierendem Frühling, Gras, Unkraut, neuem Grün, Grünzeug* usw. die Rede ist) ist so ein *Moosgrün*, ein helleres *Moosgrün*.

⁹⁷⁸ Vgl. Françoise Saint-Onge, a. a. O., 210f.

Auch sind immer schnellere und langsamere Kapitel darin, wie etwa bei Chopin die Sätze auch schneller und langsamer sind.⁹⁷⁹

6.4.1 Zeit

Die Katastrophe im Roman *Großes Solo für Anton* hat sich ebenso wie bei Schmidt und Haushofer in der Vergangenheit zugetragen. Die bereits in der Vergangenheit liegende Handlung wird in einem erinnernden Rückblick von *Anton L.* – „einige Tage später [began] [er] über die Sache nachzudenken“ (GSfA, 9) – auf die Nacht von Dienstag, 25. Juni, auf Mittwoch, 26. Juni, datiert. Eine Jahresangabe erfährt man nicht. Es handelt sich also auch bei Rosendorfer nicht um eine aktuell-momentan eintretende Katastrophe, sondern um eine, die sich bereits ereignet hat.

Der Leser erfährt dann in fast chronologischer Reihenfolge, beginnend mit dem 26. Juni, *Anton L.s* Versuch, sein neues Leben einzurichten und dem Geheimnis des Buches auf die Spur zu kommen. Dies wird durch Erinnerungssequenzen durchbrochen, in denen dem Leser von *Anton L.s* früherem Leben, seiner Kindheit, seinen beruflichen Stationen und seiner Beziehung zu seiner Verlobten berichtet wird. Oftmals wird die Chronologie aber auch durchbrochen, indem Rückblenden auf bereits Geschehenes in *Anton L.s* Leben nach der Katastrophe unerwartet die aktuelle Handlung ersetzen.⁹⁸⁰ Auffallend sind auch die vom auktorialen Erzähler eingestreuten Prolepsen⁹⁸¹, in denen oftmals eine für *Anton L.* drohende Gefahr angekündigt wird, und die die Chronologie der Erzählung ebenfalls aufbrechen.

Wie auch in *Schwarze Spiegel* und *Die Wand* ist die erzählte Zeit wesentlich größer als die Erzählzeit. So wird *Anton L.s* erster Tag nach der Katastrophe auf 54 Seiten detailliert geschildert. Insgesamt beträgt die erzählte Zeit ca. zweieinviertel Jahre, wobei aus diesem Zeitraum nur Teil-Zeiträume erzählt werden.

Bereits im vierten Kapitel – einen Tag nach der Katastrophe – überlegt *Anton L.*, ob „heute Mittwoch oder Donnerstag, der 27. oder der 28. [ist]“ (GSfA, 55). Denn aufgrund seines vorausgehenden Alkoholexzesses kann er nicht sagen, ob er einen oder zwei Tage verschlafen hat (vgl. GSfA, 55).

Eine weitere konkrete Zeitangabe erfolgt schließlich wieder im zehnten Kapitel: Nach seinem Umzug in das Hotel, der vermutlich am 29.6. stattgefunden hat,

⁹⁷⁹ Bruno Weder, a. a. O., 41f.

⁹⁸⁰ Vgl. GSfA, 209f.: An dieser Stelle wird *Anton L.s* Umzug im Winter in das Schlösschen im Hofgarten geschildert, wobei in diesem Kontext ein Rückgriff auf seine radialen Ausflüge erfolgt.

⁹⁸¹ Vgl. GSfA, 220: „(,Was ich allein verschmutze‘, sagte er später einmal in einer Diskussion mit dem Hasen Jacob, ‚verkräftet die Umwelt. [...]‘)“

geht *Anton L.* davon aus, dass sich seit der Katastrophe fünf Tage zugetragen haben und es nun Samstag, der 30.6., ist.

Im elften Kapitel erfolgt eine Zeitraffung und der Leser erfährt von *Anton L.s* Überlebensbemühungen im August, der „regnerisch und eher kühl [blieb]“ (GSfA, 141). „Am 29. August (nach *Anton L.s* Zeitrechnung), einem Mittwoch, sagte Sonja, als ihr *Anton L.* am Vormittag die Kirschen brachte, sehr deutlich: ‚Danke.‘“ (GSfA, 142). Schon auf der folgenden Seite erfolgt eine weitere Zeitraffung und der Leser wird über *Anton L.s* Geschäftsplan unterrichtet, der am 4.9. die Erforschung der kurfürstlichen Residenz vorsieht (vgl. GSfA, 143). Die Chronologie wird allerdings im zwölften Kapitel durch einen Rückgriff unterbrochen, als *Anton L.* Ende August (vgl. GSfA, 181) in den Briefen *Simon Lists* liest und dabei eine Entdeckung macht, die ihn weiter auf die Spur des geheimnisvollen Buches bringt. Doch schon im vierzehnten Kapitel befindet sich der Leser wieder im Herbst, also wahrscheinlich im September von *Anton L.s* Welt (vgl. GSfA, 192). Diese Vermutung wird untermauert von der Zeitangabe im fünfzehnten Kapitel, in der es konkret heißt, dass es Mitte September ist (vgl. GSfA, 199). In diesem erfährt man auch durch den auktorialen Erzähler proleptisch von *Anton L.s* letztem Umzug im November (vgl. GSfA, 201). Dieser Umzug wiederum wird motiviert durch einen Riss im Hotel, der sich seit der Nacht vom 18. auf den 19. November durch die Außenwand des Gebäudes zieht (vgl. GSfA, 202f.). Es erfolgt wiederum ein Vorgriff auf das Frühjahr des Folgejahres, in dem eine Überschwemmung in der Stadt wütet (vgl. GSfA, 209). Im sechzehnten Kapitel befindet sich *Anton L.* jedoch wieder zurückversetzt in die zweite Augushälfte des ersten Jahres, in der er ein weiteres Mal die Wohnung *Soliman Ludwigs* aufsucht (vgl. GSfA, 228). Ebenfalls im sechzehnten Kapitel erfährt der Leser von *Anton L.s* Aktivitäten (er findet die Bibliothek in der Residenz, nicht aber das Buch) in den ersten Septembertagen (vgl. GSfA, 239). Im folgenden Kapitel spielt die Handlung im November (vgl. GSfA, 243). Im achtzehnten Kapitel wird kurz der Winter geschildert, allerdings in Rückblende, denn *Anton L.* stellt fest, dass es bereits Februar und damit das neue Jahr angebrochen ist (vgl. GSfA, 255, 261: Die Handlung spielt nun Ende Februar oder Anfang März). Schließlich beginnt der Frühling, es ist die „Zeit des zehnten und elften Rehs, um mit *Anton L.* zu rechnen, also etwa gegen Ende März oder Anfang April“ (GSfA, 269). Später lässt der Erzähler den Leser im Unklaren und spricht nur noch vom siebzehnten und achtzehnten Reh (vgl. GSfA, 271) - ohne den Monat anzudeuten – wobei er schon kurz darauf von „dem knappen Jahr“ (GSfA, 278) berichtet, das *Anton L.* nun schon allein ist. Im zweiundzwanzigsten

Kapitel scheint sich die Katastrophe schließlich zu jähren (vgl. GSfA, 308). *Anton L.* isst das zwanzigste Reh (vgl. GSfA, 320) und während er endlich das Buch liest, geht der Sommer im dreiundzwanzigsten Kapitel darüber hin (vgl. GSfA, 322). Kurz darauf ist es auch schon September und Oktober (vgl. GSfA, 324f.). Der Roman endet mit dem vierundzwanzigsten Kapitel, mit einem „Zug von Staren“ in einem „hellen, klaren Herbsthimmel“ (vgl. GSfA, 334).

Dramaturgisch von Vorteil ist es, die Endzeit im Frühjahr oder Sommer beginnen zu lassen.⁹⁸² Dies geschieht sowohl bei Schmidt, Haushofer als auch Rosendorfer. In einer warmen Jahreszeit ist es für die Protagonisten, die sowieso mit der unglaublichen Situation ad hoc leben müssen, leichter, um das Überleben zu kämpfen und entsprechende Vorbereitungen für den noch härteren Winter zu treffen.

Wie auch Haushofers Protagonistin reflektiert *Anton L.* über das von Menschen geschaffene Konstrukt „Zeit“:

... daß ich durch irgendwelche mir unerklärlichen Umstände allein auf der Welt zurückgeblieben sein sollte, so richtet sich das Datum doch wohl nach mir. Es ist überhaupt die Frage, ob die Zeit durch andere Dinge vergeht als durch die Wahrnehmung des Vergehens. (GSfA, 57)

Bereits einen Tag nach der Katastrophe gehen *Anton L.*, wie bereits erwähnt, Uhrzeit und Datum verloren. Zur Uhrzeit stellt er fest: „Es war nicht so schlimm. Dem Sonnenstand nach mußte es später Vormittag sein, nur: welchen Tages?“ (GSfA, 55). Das fehlende Datum beschäftigt ihn weit mehr:

– Gestern, dachte *Anton L.*, also der letzte Tag, an den ich mich erinnere, war Dienstag. Dann ist heute Mittwoch oder Donnerstag, der 27. oder der 28. – wenn ich nicht zwei Tage verschlafen habe oder drei – nein. Mehr als einen nicht. Nur – (GSfA, 55)⁹⁸³

Dieses fehlende Wissen beschert ihm ein

[...] sehr ungutes Gefühl, ein beengtes Gefühl, ein entsetzlich lähmendes Gefühl von Ohnmacht: womöglich nie mehr erfahren zu können, welcher Tag heute sei. Er verstand, warum *Robinson* auf seiner Insel einen so genauen Kalender geführt hat. Aber *Robinson* hatte es gut, ihm fehlte kein Tag. (GSfA, 56)

Wie *Robinson*, der jeden Tag einen Einschnitt an einem Holzpfeiler machte, führt *Anton L.* zuerst im Hotel ein Tagebuch mit Filzstift an der Tapete (vgl. GSfA, 130)⁹⁸⁴, dann nach seinem Umzug im Schloßchen, indem er

„[...] jeden Tag eine Kerbe in die Täfelung seines Schlafzimmers [schnitt], aber schon bald kam er mit der Zählung durcheinander. Er wußte nicht, hatte er jetzt gestern eine Kerbe eingeschnitten, oder hatte er es vergessen? Er ließ es sein.“ (GSfA, 261).

⁹⁸² Vgl. Ulrich Greiner, o.J., „Apocalypse now. Über den amerikanischen Film ‚The Day After‘ und neuere apokalyptische Romane“, Zeit Online - Zeitgeschehen, 02.12.1983, Nr. 49, <<http://www.zeit.de/1983/49/apocalypse-now>> (29.06.2011).

⁹⁸³ Vgl. GSfA, 115: Dass für *Anton L.* die Uhrzeit keine große Bedeutung hat, zeigt sich auch an seiner Nachlässigkeit, seine Uhr regelmäßig aufzuziehen.

⁹⁸⁴ Vgl. GSfA, 200: „(Um sein Tapetentagebuch weiterführen zu können, mußte er es vom Ruß freiwischen. Heute schrieb er hin: Feuersbrunst im Zimmer.)“

Wie im Roman *Die Wand* ergibt sich für *Anton L.* eine subjektive Zeitrechnung: „nach ‚Rehen‘.“ (vgl. GSfA, 261). Jedes Mal, wenn er ein Reh aufgegessen hat und Hunger verspürt, schießt er sich ein neues Reh. So ist z.B. die Rede von der „Zeit, als Anton L. das siebente Reh aß – also etwa gegen Ende Februar oder Anfang März“ (GSfA, 261). Der auktoriale Erzähler übersetzt meist die „Reh-Zeit“ in die allgemeingültige Zeitrechnung.

Doch am Ende des Romans wird offensichtlich, dass es auch eine Zeit gibt, die das reflektierende Bewusstsein des Menschen nicht benötigt, um zu existieren. Eine Zeit, die den Verfall der Dinge bewirkt. Françoise Sopha macht zu Recht darauf aufmerksam, ob überhaupt eine vergehende Zeit und nicht eher der Rhythmus sich ewig wiederholender kosmischer und biologischer Vorgänge erfahren werde.⁹⁸⁵ Der Verfall der Dinge mag nicht als Maßstab dienen, denn auch *Anton L.* erkennt:

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 achtgibt. (GSfA, 57)

Dies erinnert unwillkürlich an die Überlegungen der namenlosen Frau aus dem Roman *Die Wand*, die ihren eigenen Tod mit der Ermordung der Zeit gleichsetzt.

6.4.2 Erzählsituation und Erzählperspektive

Anders als in den beiden bereits analysierten Romanen handelt es sich in Rosendorfers Text *Großes Solo für Anton* nicht um einen Ich-Erzähler, sondern um eine Einzelfigur, die von einem Außenstehenden beschrieben wird. Die Allwissenheit des auktorialen Erzählers wird außenstehend gezeigt, was dadurch ersichtlich wird, dass der Erzähler auch dort noch etwas zu erzählen weiß, wo sich das Ich als schöpfendes Prinzip auflöst (vgl. GSfA, 333f.).⁹⁸⁶ So heißt es z.B. über das Buch, das *Anton L.* lange Zeit sucht:

Wenn Anton L., in seinem Bett liegend, nur ein einziges Mal nach links an die Täfelung des Schlafzimmers in dem kleinen Schließchen gelangt hätte – er hätte sich dabei nicht einmal aus den Kissen erheben müssen, nur etwas nach links strecken –, hätte er einen kleinen Vorsprung in der Täfelung erreicht, an dem sich ein Teil der Wandverkleidung wegschieben ließ. Wenn Anton L. vor Monaten schon diesen Vorsprung, der gar nicht irgendwie versteckt oder getarnt, eher ein recht auffallender Griff oder Knopf war [...], wenn Anton L. vor Monaten schon, damals, als er hier einzog, diesen Griff oder Knopf betätigt hätte, hätte er sich viel Suchen erspart. Das Buch war hinter dieser Täfelung. (GSfA, 307)

⁹⁸⁵ Vgl. Françoise Sopha, a. a. O., 60.

⁹⁸⁶ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 35f.

Mit dem auktorialen Erzähler gehen darüber hinaus zahlreiche Antizipationen einher; so heißt es im Roman: „Er erinnerte sich sehr bald an die Warnung.“ (GSfA, 65). Die Fortführung folgt sofort: „– Schlangen! dachte Anton L.“ (GSfA, 66); und: „Ein merkwürdiger Geruch schlug ihm entgegen.“ (GSfA, 69). Dazu der Anschluss: „Ein Schwall von Geruch nach verfaulem Fleisch schlug heraus.“ (GSfA, 76).

An anderer Stelle heißt es: „Vorweggenommen sei hier, daß diese Feststellung Anton L. später auf die wichtigste Spur bringen sollte [...]“ (GSfA, 170), „Anton L. wußte bald, was es war.“ (GSfA, 271) oder „Ob Anton L. die Veränderungen, von denen noch zu reden sein wird, überhaupt wahrnahm, ist fraglich.“ (GSfA, 322).

Offensichtlich haben die Antizipationen im Roman auch noch eine andere Funktion als nur Spannung zu erzeugen. Fast schon subtil wird der Weg aufgezeigt, wie sich *Anton L.* dem Schlusszustand, dem „Göttlichen“, dem Allwissenden annähert.⁹⁸⁷

Da *Anton L.* der letzte Mensch ist, ist eine Kommunikation im eigentlichen Sinne nicht möglich. Aus diesem Grund ist der Erzählvorgang auf die Schilderung von Handlungen beschränkt, die nur durch Erinnerungsepisoden (in denen die direkte Rede durchaus vorkommt) unterbrochen werden. So bedankt sich der Leguan *Sonja* für die Dose Kirschkompott (vgl. GSfA, 142), wobei die direkte Rede an dieser Stelle den Rezipienten durchaus unerwartet trifft und dadurch eine dramatische Wirkung erhält. *Anton L.s* Dialoge mit dem Hasen und dem Kurfürsten sind wiederum nur scheinbare Dialoge; eigentlich handelt es sich um eine einseitige Kommunikation, da die beiden nur das sagen können, was *Anton L.* denkt. Dies bescheinigt ihm sowohl der Kurfürst [„Ich sehe doch, was Ihre Augen sehen, Sie Schwachkopf“, sagte der Kurfürst. „Oder meinen Sie, ich rede wirklich?““ (GSfA, 240)] als auch der Hase [„Die Sache hat eine ganz natürliche Erklärung. Merkst du nicht, daß ich nichts anderes sage, als was du auch denkst oder denken könntest? Beim Kurfürsten ist es das gleiche.““ (GSfA, 257)].

Die verrückt anmutende Entwicklung *Anton L.s* wird durch den Schlusskommentar relativiert: Denn es gibt noch einen, der alles beobachten und kommentieren kann und daraus folgt, dass nicht alles aufgelöst ist.⁹⁸⁸ Dies wird besonders deutlich, wenn der Leser im Text direkt angesprochen wird, so z.B. als *Anton L.* an seine Tätigkeit im Verlag erinnert wird: „[...] der Leser weiß es sicher ohnedies schon: Es war niemand geringerer als Kajetan von Schlaggenberg [...]“ (GSfA, 178).

⁹⁸⁷ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 53.

⁹⁸⁸ Vgl. ebd., 132.

Anders als bei Schmidt und Haushofer handelt es sich bei Rosendorfers Roman nicht um ein Tagebuch oder einen Bericht, den der Protagonist anfertigt. Eine schriftliche Fixierung des Erlebten als Medium der Kommunikation in der menschenleeren Welt entfällt im *Großen Solo für Anton* weitestgehend, nur für kurze Zeit erfährt man von Notizen, die *Anton L.* an der Tapete im Hotel festhält. Außerdem schreibt er auf einen großen Abreißkalender „und benutzte ihn hinfort“ (vgl. GSfA, 130). Doch erfährt der Rezipient später im Roman, dass *Anton L.* diese tagebuchähnlichen Eintragungen nach seinem Umzug ins Schloss aufgibt: „Im Hotel hatte Anton L. das Tapetetagebuch gehabt. In der ersten Zeit im Schlöbchen zählte er noch die Tage: [...] aber schon bald kam er mit der Zählung durcheinander.“ (GSfA, 261). Warum *Anton L.* diese Notizen zu Anfang macht, lässt sich in zweierlei Hinsicht beantworten: Einerseits versucht er die korrekte Zeitrechnung beizubehalten (was aber schnell misslingt), andererseits kann man davon ausgehen, dass auch *Anton L.* das „schriftliche Selbstgespräch“ nutzt, um sich seiner Identität im menschenleeren Raum zu vergewissern. Dabei fingieren diese Notizen jedoch nicht die Romanhandlung, sondern schildern lediglich eine der Beschäftigungen *Anton L.s*, dessen Leben nach der Katastrophe ausschließlich durch den auktorialen Erzähler berichtet wird. Er scheint das schriftliche Selbstgespräch weit weniger zur Identitätsfindung zu benötigen als die anderen beiden Protagonisten, was jedoch auf seine „stete Aufwärtsentwicklung“ (GSfA, 49) im Roman zurückverfolgt werden könnte.

6.4.3 Raumsemantik/Mobilität

Großes Solo für Anton scheint genauso wie Schmidts und Haushofers Romane eine globale Katastrophe abzubilden. So spielt Rosendorfers Roman in einer Großstadt, vermutlich in München⁹⁸⁹, in der durch die (fiktiven) Straßennamen und Gebäude zahlreiche topografische Hinweise angedeutet werden. Im Roman erfolgt eine sehr genaue Schilderung der Umgebung (vgl. Kap. 6.6.3 *Detailrealismus*, ‚*circumstantial style*‘). 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, stellt Volker Klotz fest.⁹⁹⁰ Auch die Anonymität der Großstadt spielt eine Rolle, und zwar dann, wenn dem Protagonisten klar wird, dass die Kontakte vor dem Ereignis weitgehend anonym waren bzw. gerade in der

⁹⁸⁹ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 17: „Vom Autor erfährt man, daß es sich um München handelt; die Namen von Straßen, Plätzen usw. sind jedoch erfunden.“

⁹⁹⁰ Vgl. Volker Klotz, „Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin“, Carl Hanser Verlag, München 1969, 430.

Abwesenheit der Menschen und der plötzlich eintretenden Stille ein Irritationsmoment liegt: „An dem weithin dröhnenden Krach – das Zeug fiel drei Stockwerke tief – ließ sich ermessen, wie still die Welt geworden war.“ (GSfA, 80).

Ebenfalls entscheidend ist die Differenzierung in neue und alte Räume. Ist die Sesshaftigkeit eine an einem neuen Raum, so präsupponiert dies zumindest eine Bewegung in der Vergangenheit, ist also der Möglichkeit von Bewegung durchaus äquivalent.⁹⁹¹ *Anton L.s* Sesshaftigkeit in der Residenz geht eine entsprechende Mobilität in der Vergangenheit voraus. Auffallend ist die zentrumsfixierte Bewegung, die *Anton L.* verfolgt. Von der zentralen, aber doch außerhalb der Altstadt liegenden *Hommerischen* Wohnung zieht er in das Hotel „Die Drei Könige“ und von dort in die kurfürstliche Residenz. Mit zunehmender Zentrierung nimmt *Anton L.s* Mobilität allerdings ab und mündet in eine fast vollkommene Immobilität. Dies widerspricht seinem Naturell nur scheinbar, denn:

Dabei hatte Anton L. einen Hang zur Seßhaftigkeit, einen gewissen Hang, der sich aber immer nur zeigte, wenn er umzog, und zwar dadurch, daß er jedesmal in der neuen Wohnung das Gefühl hatte: hier werde er für den Rest des Lebens bleiben. (GSfA, 99)

Außerdem ist eine weitere Veränderung zu beobachten: Mit zunehmender Bewegung in das Zentrum vollzieht sich eine Bewusstseinsveränderung *Anton L.s*: „[...] auch zur Demonstration seines unumschränkten Besitzanspruches auf die Stadt (auf die ganze Welt?) hatte er einen Umzug in die kurfürstlichen Galazimmer ins Auge gefaßt.“ (GSfA, 204).

Seine eingebildeten Krankheiten verschwinden gänzlich⁹⁹², seine Selbstanalysen finden nicht mehr statt: Die Transformation, sei sie nun eingebildet oder nicht, von dem Menschen *Anton L.* zu Gott nimmt immer mehr Gestalt an. Auch seine Ängste, wie z.B. vor der Nacht und dem Alleinsein, verschwinden genauso wie der Wunsch, dass die Menschen zurückkehren mögen, oder seine menschlichen Bedürfnisse wie Essen und Trinken (vgl. GSfA, 323). Umgekehrt wird der Wunsch nach der Rückkehr der Menschen erst wieder mit der Gott-Werdung *Anton Ls*.

Wir leben, was die Eroberung des Raumes betrifft, in einem Zeitalter sich verändernder Größenordnungen. Durch das Verschwinden von Menschen ist die Mobilität jedoch zwangsläufig eingeschränkt, denn im postapokalyptischen Raum wird diese Entwicklung wieder zurückgenommen.

⁹⁹¹ Vgl. Hans Kraus, a. a. O., 89.

⁹⁹² Vgl. GSfA, 35: *Anton L.* führt das Schwitzen auf seine Kleidung zurück, nicht aber mehr auf sein Sonnengeflecht.

So entfernt sich *Anton L.* schon nach kurzer Zeit nicht mehr weit von seiner Wohnung, nachdem ihn ein Bärenangriff hat vorsichtig werden lassen (vgl. GSfA, 79).

Für Marc Augé führt dieser Wechsel aktuell „zur Vermehrung dessen, was wir als ‚Nicht-Orte‘ bezeichnen“⁹⁹³. 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.⁹⁹⁴ Der Begriff des „Nicht-Ortes“ verweist auf eine negative Qualität des Raumes. Auch stehen neue Erfahrungen von Einsamkeit mit dem Auftreten solcher Orte in Verbindung.⁹⁹⁵

Sopha konstatiert für *Großes Solo für Anton*, dass der Nicht-Ort im Roman nicht von vornherein gegeben sei und der utopische Ort erst entdeckt werde.⁹⁹⁶

Kennzeichnend ist auch, dass diese Orte von den Worten oder Texten selbst definiert und dabei insbesondere durch Vorschriften, Beschränkungen und Informationen konstituiert werden.⁹⁹⁷

Die Benutzer des Nicht-Ortes sind alleine, stehen aber in einem Vertragsverhältnis, wobei der Vertrag stets Bezug zur individuellen Identität hat.⁹⁹⁸ Die Referenz auf die Individualität sowie das Vertragsverhältnis fallen im postapokalyptischen Raum weg: Hier befreit der Nicht-Ort nicht mehr von den gewohnten Bestimmungen und dem eigenen Ich.

Anton L. nächtigt in einer Hotel-Suite bzw. in der Residenz des Kurfürsten. Die Zweckentfremdung derartiger Räume bzw. der im Prinzip unbefugte Zutritt zu diesen verweist darauf, dass in postapokalyptischen Szenarien die Bedeutung von Orten eine Erweiterung erfährt, gerade weil gewisse Restriktionen wegfallen. 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 der „Öffnung und Abschließung“⁹⁹⁹ gebunden. Derartige Orte konstituieren sich also gerade dadurch, dass sie nicht für jedermann zugänglich sind, sie sind an ein Ein- und Ausgangsritual geknüpft.¹⁰⁰⁰

⁹⁹³ Vgl. Marc Augé, a. a. O., 44.

⁹⁹⁴ Vgl. ebd., 103.

⁹⁹⁵ Vgl. ebd., 109f.

⁹⁹⁶ Vgl. Françoise Sopha, a. a. O., 17.

⁹⁹⁷ Vgl. Marc Augé, a. a. O., 112ff.

⁹⁹⁸ Vgl. ebd., 119.

⁹⁹⁹ Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“, Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006, 325.

¹⁰⁰⁰ Vgl. ebd.

Der Raum der Stadt konstituiert sich beispielsweise durch den Ausschluss dessen, was nicht dazugehören soll: die Kranken, die in Krankenhäuser bzw. die Toten, die in Friedhöfe „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.“¹⁰⁰¹

Dass im postapokalyptischen Raum diese Begriffe eine Umwertung erfahren, 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, sind als ein besonderes Merkmal der Räume zu werten. Der Entgrenzung des Raumes steht dabei meist eine Entgrenzung des Ich gegenüber. Die Protagonisten suchen einerseits Orte auf, in denen sich Zeit zu „stapeln“ scheint (z.B. Bibliotheken), versuchen aber auch, Räume selbst zu beschränken, da in einer menschenleeren Welt aus deren plötzlichen Öffnung kein unmittelbarer Sinn abzuleiten ist.

Die Aneignung eines Raumes steht für Besitz und das Einhalten einer Ordnung. Oft ist die Mobilität auch zyklisch, insofern, als die Figuren immer wieder an einen Ort zurückkehren. Gerade weil aber alles potentiell besessen werden kann, ist dieser Prozess mühsam.

Schon in der allgemeinen Situation des Aufwachens spielt die Komponente „Raum“ eine Rolle, da es sich beim Aufwachen um eine Grenzsituation handelt, in der Raum als „diffuses, richtungsloses Gewoge mitgeföhlt“¹⁰⁰² wird und dessen Ordnungsgefüge aufgehoben ist.¹⁰⁰³

Auffallend ist allerdings *Anton L.s* wiederholtes Scheitern seiner geplanten Ermittlungskreise.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰¹ Vgl. ebd., 320.

¹⁰⁰² Bodo Assert, „Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts“, R. Stehle GmbH, Düsseldorf 1973, 63.

¹⁰⁰³ Vgl. ebd.: Der Autor nennt dies „vorbewußte Orientiertheit“ als Grunderfahrung, die in Grenzsituationen wie beim Aufwachen, Stolpern, Hinfallen, Ausrutschen etc. erlebt wird.

¹⁰⁰⁴ Vgl. GSfA, 180: „Anton L. schränkte, nachdem er die Briefe an Soliman Ludwig gefunden hatte, seinen ‚Geschäftsplan‘ ein, so sehr beschäftigte ihn die Lektüre, obwohl sie für das, was nun schon fast eine Detektivarbeit war, wenig erbrachte.“; vgl. 199: „Anton L. hatte zu der Zeit – vorübergehend – seine konzentrischen Entdeckungsfahrten eingestellt, er wollte wieder eine radiale Durchbrechung einschieben.“; vgl. 243: „[...] Anton L. [unternahm] seinen größten und letzten Ausflug, die letzte radiale

Der ‚Geschäftsplan‘ sah konzentrische Kreise vor. Anton L. wollte zunächst das Hotel gründlich erforschen, dann die Straßen um das Hotel, später die nächstangrenzenden Straßen usw. Mit der nötigen Vorsicht wollte er sich dann – in ein paar Wochen – mit Hilfe des Derendingerschen Autos die nähere und soweit möglich die weitere Umgebung der Stadt ansehen. (Der ‚Geschäftsplan‘ wurde sehr bald schon durchkreuzt, angereichert, kann man auch sagen; die konzentrischen Kreise wurden durch radiale Tätigkeit durchschnitten; aufgegeben hat Anton L. den ‚Geschäftsplan‘ eigentlich lange Zeit nicht, ausdrücklich beiseite gelegt hat er ihn nie.) (GSfA, 131)

Dadurch bricht er aus seinen selbstgewählten Räumen aus: Denn sein „Geschäftsplan“ (GSfA, 143) sieht die Erforschung der Stadt in „konzentrischen Kreisen“ (GSfA, 144) vor, die teilweise von „radialen Ausflügen“ (GSfA, 144) unterbrochen werden.

Der Stadtraum, der oft auch die räumliche Bindung an die Vergangenheit symbolisiert – z.B. durch Häuser oder Wohnungen, in denen der Protagonist gelebt hat – muss manchmal verlassen werden. Dies geschieht aus symbolisch-ideologischen Gründen.¹⁰⁰⁵ Obwohl es ihm trotz aller Widrigkeiten möglich ist, verlässt *Anton L.* die Stadt also nur ein einziges Mal.

Die Ermittlungen in konzentrischen Kreisen hatte Anton L. damals im September vorübergehend eingestellt. Eine radiale Durchbrechung – eigentlich zwei Durchbrechungen hintereinander auf demselben Radius – waren von Bedeutung. Sie erfolgten im späten September noch vom Hotel aus, und zwar per Auto. Der Anlaß war die Explosion und das Feuer am Stadtrand jenseits des Flusses. (GSfA, 210)

Im Roman heißt es hierzu:

Er fuhr wieder nach Osten, durch die Faniska-Straße, vermied das Gebiet, von dem er wußte, daß es durch die Explosion verwüstet war. Eine Allee führte zur Autobahn. [...] Nach ein paar hundert Metern lief ein Feldweg neben der Autobahn her. [...] Der Feldweg führte zu einem Dorf. Er stellte seinen Wagen auf dem Dorfplatz neben der Kirche ab. (GSfA, 243ff.)

So zählt das Auto nicht zu *Anton L.s* präferierten Fortbewegungsmitteln. „Das Autofahren, selbst nachdem *Anton L.* (vermutlich) die ganze Stadt für sich und keine anderen Verkehrsteilnehmer zu befürchten hatte, war fast das größte Abenteuer bisher.“ (GSfA, 95).

In Rosendorfers Roman lassen sich zwei topographische Räume benennen: Einerseits handelt es sich um den zentralen Raum der unbenannten Großstadt, in dem sich *Anton L.* während der erzählten Zeit fast ununterbrochen aufhält (R1), andererseits gibt es den Raum „Umland der Stadt“, in den sich *Anton L.* im Laufe des Romans vorwagt (R2) und damit R1 verlässt. Innerhalb R1 gibt es wiederum verschiedene Teilräume: (a) *Anton L.s* Untermietzimmer in einem Wohnblock, (b) das Finanzamt, in dem er arbeitet (c) die Kirche bzw. der

Durchbrechung der lang schon nicht mehr eingehaltenen konzentrischen Ermittlungskreise.“

¹⁰⁰⁵ Vgl. Hans Krahl, a. a. O., 123.

Kirchplatz, (d) ein Bäckerladen, ein Milch- und ein Feinkostgeschäft, (e) die Faniska-Straße, in der *Anton L.* wohnt [„Das Haus Nr. 2 war das letzte Haus vor der Brücke. Jenseits der Brücke begannen die äußeren Straßenzüge der inneren Stadt.“ (GSfA, 62)], (f) die Innenstadt und dort befindliche Geschäfte, (g) das Hotel „Die Drei Könige“, (h) dort befindliche Geschäfte, z.B. das Waffengeschäft und das Wachsziehergeschäft, (i) der Buchladen, (j) der Spirituosen- und Süßigkeitenladen, (k) die kurfürstliche Residenz, (l) das Finanzamt ‚Mitte‘, (m) *Soliman Ludwigs* Wohnung, (n) das Schlösschen im Hofgarten der Residenz, (o) verschiedene Wohnhäuser und Geschäfte in der Nähe der Residenz, in denen er nach brennbaren Materialien sucht, (p) der Friedhof am Stadtrand, (q) das Dorf außerhalb der Stadt.

Es fällt auf, dass auch im Roman *Großes Solo für Anton* Mobilität insofern sanktioniert wird, als dass der Ausflug in das ländliche Dorf einhergeht mit dem Beginn der Zahnschmerzen *Anton L.s* (vgl. GSfA, 247) sowie mit einem Gefühl der Unsicherheit.¹⁰⁰⁶ Nach diesem Ausflug „[rührte sich] Anton L. [...] überhaupt kaum mehr von seinem Schließchen weg.“ (GSfA, 255). Am Ende des Romans ist der Bewegungsradius des Protagonisten schließlich maximal begrenzt:

So verließ Anton L. den kleinen Bezirk um die nicht nur solider gebaute, sondern auch höher gelegene Residenz nicht, um nicht unversehens beim Zusammenbruch eines Hauses begraben zu werden. Auch im Auto wäre er natürlich davor um nichts sicherer gewesen, abgesehen davon, daß die Straßen, soweit sie das Hochwasser überschwemmt hatte, höchstwahrscheinlich unbefahrbar waren. – (GSfA, 273)¹⁰⁰⁷

Doch *Anton L.s* Bemühungen, in der kurfürstlichen Residenz zu leben und die Einstellung jeglicher Mobilität, werden letztlich nicht belohnt, sondern er löst sich aufgrund seines vorhergehenden Ortswechsels auf. Mobilität bedeutet wie bei Schmidt (*Lisa* verlässt das Ich) und auch bei Haushofer (*Luchs* und *Stier* sterben) keine positive Situationsveränderung, sondern die Hinführung zur „Schlusskatastrophe“.

6.5 Die Welt des Anton L.

Ich [Herbert Rosendorfer; Anm. d. Verf.] meine, daß der Schriftsteller immer dagegen sein muß. Das ergibt sich aus dem Sinn der Kunst. Die Kunst ist die Unordnung. [...] Die Kunst ist im Gewissensbereich die Unordnung, die gesunde Unordnung. Der Staat

¹⁰⁰⁶ Vgl. GSfA, 249: „Allmählich beschlich Anton L. ein Gefühl der Unsicherheit. War es, weil der Abend kam? Er hätte nicht gern hier übernachtet. Er hätte sich hier fremd gefühlt, mehr noch und merkwürdiger, er hätte sich hier *allein* gefühlt.“

¹⁰⁰⁷ Vgl. GSfA, 271: „Vorerst gedachte Anton L. keine Ausflüge mit dem Auto mehr zu machen, unter anderem wegen des ‚Grollens‘.“; „Während der Zeit der Überschwemmung entfernte sich Anton L. so wenig aus dem kleinen Umkreis des Schließchens wie zu den Zeiten des tiefsten Schnees.“; vgl. 255: „Anton L. rührte sich überhaupt kaum mehr von seinem Schließchen weg.“

hingegen ist die Ordnung. Also wird die gute Literatur immer im Konflikt mit der gesellschaftlichen Ordnung stehen. Sie muß es, behaupte ich.¹⁰⁰⁸

Rosendorfers Roman spielt an einem Ort, den es nicht gibt, im Nicht-Ort der Utopie. Wie die Insel in der traditionellen literarischen Utopie ist in dieser Erzählung der utopische Raum von der übrigen Welt abgeschlossen – bis zur Auflösung *Anton L.s*. Die Katastrophe, die sich in der Nacht vom 25. auf den 26. Juni zugetragen hat, fungiert dabei als Schiffbruch, in dessen Anschluss der Held die menschenleere Stadt erkundet.¹⁰⁰⁹

Françoise Sopha schreibt hierzu, dass Rosendorfers Roman ins Nicht-Utopische münde und dadurch zur Anti-Utopie werde. Die Auflösung *Anton L.s* am Ende des Buches lasse den utopischen Raum samt Spielen im Spiel (z.B. Erinnerungen an Frosinone (vgl. GSfA, XI Vollbad in Frosinone, 141-161), Lesen des geheimnisvollen Buches (vgl. GSfA, XVI *Ein Kurfürst in Blech gewickelt*, 228-242, hier: 234-238) aufplatzen; wobei sich anti-utopisch nicht als nicht utopisch, sondern im Gegensatz zu utopisch definiert.¹⁰¹⁰

Dabei gibt es zwei nennenswerte als Spiel im Spiel zu kennzeichnende Grotesken im Roman, die sich als erotische Träume entpuppen: 1. *Antons* Traum von *Mausi Weckmeier* (vgl. GSfA, 50ff.) und 2. sein Traum von *Marianne*, der Tochter seines Vermieters *Herrn Hommer* (vgl. GSfA, 113f).¹⁰¹¹

Eine andere Form, in der das Spiel im Spiel in *Großes Solo für Anton* in Erscheinung tritt, sind die erinnerten Sequenzen aus dem Leben des letzten Menschen *Anton L.* Doch im Gegensatz zu den o.g. Grotesken ist bei diesen der größere Zusammenhang grotesk, während die Einschübe in der Wirklichkeit spielen. Die Einschübe gehören zu der Zeit, als es noch andere Menschen gab. Sopha zufolge werden diese Einschübe als technisches Mittel verwendet, um die Auflösung des epischen Vorgangs in mehrere Handlungsebenen zu bewirken.¹⁰¹²

So kann der Roman aus einer Fülle von Erzählungen zusammengesetzt sein oder es können erzählhafte bzw. episodenhafte Exkurse (als Vergleichserzählungen) vorgenommen werden, wie sie Bruno Weder für den Roman *Großes Solo für Anton* konstatiert: *Kühlmann-Episode*, *Fußball-Derendinger* (vgl. GSfA, 90ff.), *Dagmar-Rückblick* usw.¹⁰¹³

¹⁰⁰⁸ Andreas Geyer, „Ethik der erfundenen Wahrheit. Herbert Rosendorfer im Gespräch“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 53-62, hier: 58.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Françoise Sopha, a. a. O., 62.

¹⁰¹⁰ Vgl. ebd., 23ff.

¹⁰¹¹ Vgl. ebd., 74.

¹⁰¹² Vgl. ebd., 75.

¹⁰¹³ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 34.

Bemerkenswert im Unterschied zu den bereits behandelten Romanen ist die sich verzweigende Handlung, die den anfangs linearen Erzählvorgang der Geschichte *Anton L.s* in der menschenleeren Stadt mit der Entdeckung des Buches verknüpft. Beide Erzählvorgänge laufen jedoch dem Ende zu.¹⁰¹⁴

Ein Merkmal, in dem sich der Roman von der traditionellen Utopie unterscheidet, ist die individualistische Konzeption der Figur *Anton L.*, dessen Ich so ausgeprägt ist, dass es alles Bestehende nach der eigenen Beschaffenheit umzuformen versteht, bis zum Höhepunkt, an dem die Auflösung des Ich steht.¹⁰¹⁵ Doch auch hier handelt es sich um eine Zwangslage, in die *Anton L.* gerät, nicht um eine freiwillig gewählte Isolation. Die Isolation als Zwangslage gilt gemeinhin als Merkmal der Robinsonade.

Utopische Elemente lassen sich jedoch auch für Rosendorfers Roman feststellen, sei es z.B. *Anton L.s* letzte Wohnstätte, das Schlösschen im Hofgarten, das in seinem Erscheinungsbild durchaus idyllische Züge trägt:

Im Hofgarten war ein kleiner See (er verschliffte jetzt), an dem ein winziges Schlößchen im Schatten der großen Residenz stand, eher ein Pavillon. [...] Die Laune einer Prinzessin des 18. Jahrhunderts hatte in dem Pavillon-Schlößchen ihren architektonischen Ausdruck in einer liebenswürdigen Chinoiserie gefunden. Alles wirkte klein und puppenhaft [...]. (GSfA, 205)

Oder dass der Protagonist sein Bewusstsein im Vergleich zur früheren Lebenswelt besser bewertet, heißt es doch bereits am Anfang des Romans: „Überhaupt beobachtete Anton L., seit er denken konnte, bei sich eine stete Aufwärtsentwicklung.“ (GSfA, 49).

Geht man davon aus, dass auch der Held in Rosendorfers Roman eine tief verankerte Sehnsucht nach einer veränderten Existenz besitzt, die sich später als Gott-Werdung herausstellt, lassen sich seine absonderlichen und egozentrischen Eigenschaften erklären, die er in der alten Welt zur Abgrenzung benötigte, in der neuen Welt jedoch getrost ablegen kann.

Doch verweigert sich *Großes Solo für Anton* der Idylle in einem entscheidenden Punkt: *Anton L.s* Überleben ist nicht uneingeschränkt positiv zu bewerten, da es am Ende in die Schlusskatastrophe seiner Selbstauflösung mündet.

Im Gegensatz zu Haushofers Heldin lässt sich kein vorbildliches Zusammenleben in einer Tiergemeinschaft konstatieren. Zwar sorgt *Anton L.* für den Leguan *Sonja*, füttert Katzen und befreit eingesperrte Kaninchen (vgl. GSfA, 132), doch schießt er mit Leidenschaft auf Hunde, selbst wenn sie ihn nicht bedrohen (vgl.

¹⁰¹⁴ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 75f.

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd., 99.

GSfA, 117f.), was wiederum sein grundlegendes Verhältnis zu Tieren ambivalent erscheinen lässt.

Der utopische Kern des Romans liegt vielmehr in dem Wunsch *Anton L.s*, eine perfekte Menschheit (im Sinne des utopischen Kollektivs, denn auf den Einzelnen legt der Protagonist keinen Wert!) zu erschaffen. Doch wird dieser Wunsch im Grunde negiert und damit der utopische Anspruch seines Wunsches. Dies wird zusätzlich dadurch untermauert, dass sich dem Helden keinerlei Möglichkeit bietet, eine potentielle Partnerschaft mit einem anderen Menschen einzugehen.

Als ein weiteres utopisches Moment gilt *Anton L.s* Entgrenzung, die er in der Natur erfährt. Genauso wie Schmidts und Haushofers Protagonisten gleicht er sich den natürlichen Prozessen an und versucht nicht, diese aufzuhalten oder diesen gegenzusteuern.

Darüber hinaus kann auch für *Großes Solo für Anton* die Hypothese einer alternativen Geschichtlichkeit konstatiert werden. Die gesellschaftskritische Intention der Utopie wird sogar zweifach betont, indem 1. die Menschheit bzw. die damalige Gesellschaft durch die „Entmaterialisation“ negiert wird und 2. das Misslingen der Wieder-Erschaffung der Menschheit die Gesellschaft ein weiteres Mal negiert. Rosendorfers Roman weist in diesem Kontext einen Realitätsbezug auf, der wiederum als Merkmal der literarischen Utopie gewertet werden kann, genauso wie die Formulierung des Anfangs nach einer Katastrophe.

Auch die Symbolik der Insel taucht in Rosendorfers Roman auf, wenn *Anton L.* in das Schlösschen im Hofgarten zieht und aufgrund der zunehmenden Re-Naturisierung der Stadt dieses fast nicht mehr verlassen kann. Dadurch wird ein idyllisch-utopischer Entwurf geschaffen als Gegen-Bild zur ehemals existierenden Gesellschaft – war das Schlösschen doch unbewohnt und diente nur als Museum.

Wie *Die Wand* ist auch *Großes Solo für Anton* nicht exakt datierbar und es muss auf die vagen Zeitangaben im Roman zurückgegriffen werden. Demzufolge erscheint es durchaus folgerichtig, auch Rosendorfers Romanhandlung in der Entstehungszeit des Textes anzusiedeln, also um 1976. Im Gegensatz zu den anderen beiden Romanen antizipiert das *Große Solo* jedoch keine Atomkatastrophe oder ein ähnliches, aufgrund von Waffenmissbrauch erklärbares Szenarium. Der Roman kann also als eine Raumutopie klassifiziert werden, die für die klassische Utopietradition steht. Der Grund für die „Entmaterialisation“ bleibt unklar und eine Verortung der Romanhandlung als Wahnvorstellung scheint weitaus vorstellbarer als bei *Schwarze Spiegel* und *Die Wand*. Doch übt der Roman genauso wie die anderen beiden Texte Zeitkritik, die

als Selbstreflexion der Gattung und damit als Merkmal der Utopie gedeutet werden kann. Die Zeitkritik stellt sich wie bei Schmidt und Haushofer als Kritik an der Menschheit heraus, heißt es doch im Dialog mit dem Hasen *Jacob, Anton L.s* Alter Ego:

„Was hast du gegen die Menschen? Ich habe die Menschen – nein: die Menschen habe ich nicht geliebt. Ich habe die Menschen sogar gehaßt; aber die Menschheit habe ich geliebt, heiß geliebt von ganzem Herzen.“

„Warum nur die Menschheit?“

„Ich verstehe dich nicht“, sagte Anton L.

„Die Menschheit ist doch eher ein dürrtiger Gegenstand für eine so heiße Liebe. [...] alles zu lieben, das verstünde ich. Aber die Menschheit? War denn dieser verkommene Haufen so viel wert?“

„Ich fürchte, das verstehst du nicht.“

„Nein“, sagte der Hase, „das verstehe ich nicht. Ich habe nie verstanden, warum früher so viel Umstände wegen der Erlösung von den paar Narren gemacht wurde.“ (GSfA, 328)

Schließlich nennt *Anton L.* die negativen Eigenschaften der Menschheit, derer er sie berauben möchte: So war die Menschheit nach dem Zweiten Weltkrieg „friedlich und geistiger gesinnt“, weshalb er davon ausgeht, dass ihre „friedliche und geistigere Gesinnung“ nach einer derartigen Katastrophe anhalten werde (vgl. GSfA, 329): „[...] Der Zugang zu allen Naturkräften, die ihr schädlich waren, soll ihr verwehrt werden.“ (GSfA, 329).

Neben den bereits genannten utopischen lassen sich jedoch auch anti-utopische Aspekte im Roman feststellen. So steht die Verfügbarkeit technischer Geräte als Kriterium der Anti-Utopie zur Diskussion: *Anton L.* kann zwar nicht telefonieren, auch ist elektrisches Licht¹⁰¹⁶ genauso wie das Fernsehen (vgl. GSfA, 87: „Anton L. schaltete den Apparat ein. Es kam natürlich nichts.“) nicht mehr verfügbar, doch hat er in der Stadt den Vorteil, zumindest von den übriggebliebenen Autos Gebrauch machen zu können, die nach wie vor reibungslos funktionieren. Insofern kann dieses Kriterium teilweise im Roman bejaht werden. Wie in den *Schwarzen Spiegeln* und der *Wand* erfolgt eine indirekte Verurteilung des Materiellen, wenn es heißt, dass *Anton L.* nie großen Wert auf Hab und Gut gelegt hat.

Im Gegensatz zu Schmidt und Haushofer ist Rosendorfers Protagonist tatsächlich der letzte Überlebende einer Katastrophe. Somit wird die Darstellung eines Gemeinwesens vollkommen negiert, was wiederum auf den dystopischen Gehalt des Romans verweist. „Dystopisch“ bedeutet, dass der Text die

¹⁰¹⁶ Vgl. GSfA, 23: „Er schaltete also das Licht ein. Es ging nicht. Er knipste den Schalter ein paar Mal hin und her. Das Licht kam nicht.“ Ebd.: „Möglicherweise hing das Versagen des Telephons mit dem ausgefallenen Strom zusammen.“

klassische Utopie kritisiert, indem ein negativer Zukunftsentwurf der damaligen Gesellschaft entgegengestellt wird.

Übereinstimmend mit der vorhergehenden Analyse von Schmidts und Haushofers Romanen können auch für Rosendorfers Text Merkmale sowohl der Utopie, der Anti-Utopie als auch der Dystopie konstatiert werden. Dieses Konglomerat an Merkmalen erschwert jedoch eine eindeutige Festlegung auf eine der genannten Gattungen. Doch wird durch dieses letzte Untersuchungsergebnis offensichtlich, dass die Verbindung dieser unterschiedlichen Gattungsmerkmale in einem Text als konstitutiv für ein eigenes Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ zu sehen ist.

6.6 Anton L. – Sonderling oder Robinson

Ein Greis verändert sich nicht mehr, auch nicht als ein Robinson. (GSfA, 145)

Rosendorfers *Anton L.* erscheint durchaus als ein „Anti-Robinson“. Er sitzt in der Stadt im Gegensatz zu Haushofers Protagonistin „wie die Made im Speck“, er genießt alle Bequemlichkeiten der Zivilisation und muss nicht fürchten, zu verhungern – wenn man davon absieht, dass die Konserven und Lebensmittel in den Geschäften nur ein begrenztes Mindesthaltbarkeitsdatum besitzen (vgl. GSfA, 255).

Françoise Sopha erwähnt in ihrer Magisterschrift „die Ähnlichkeit dieser Erzählung mit den der utopischen Variante der Robinsonade zugehörigen Entwürfen“¹⁰¹⁷. Wie in Defoes Gattungsprototypen können bestimmte Merkmale beobachtet werden, die die Robinsonadenhandlung markieren: Ein Einzelner, der auf sich selbst gestellt ist, muss sich in einer neuen Welt einrichten.

Als Schiffbruch wiederum kann der Umstand *Anton L.s* bezeichnet werden, dass er in der Nacht vom 25. auf den 26. Juni, in der Nacht der Katastrophe, „[s]chon kurz nach dem Aufstehen [...] ein drohendes Grollen seines Sonnengeflechtes verspürt“ (GSfA, 22), was darauf hindeutet, dass seine scheinbar eingebilddete Krankheit schon vorher eingesetzt haben muss. Als Landung auf der unbekanntem Insel erscheint der Umstand, dass *Anton L.* in der Katastrophennacht durch einen „auffallend helle[n] Schein“ (GSfA, 9) aufgeweckt wird, worauf er wieder einschläft, und am nächsten Morgen feststellen muss,

¹⁰¹⁷ Françoise Sopha, a. a. O., 18.

dass sich die ganze Menschheit aufgelöst, „entmaterialisiert“, hat. Er ist nun allein auf der Welt.¹⁰¹⁸

6.6.1 Isolation, Überleben und Bewährung

Ein entscheidendes Merkmal der Robinsonade erfüllt auch Rosendorfers Roman, denn auch hier handelt es sich um den absoluten Anfang nach einer Katastrophe. Dabei wird die Vergangenheit des Helden nicht ausgespart, sondern in Erinnerungssequenzen erfährt man regelmäßig über sein vorheriges Leben. *Anton L.* befindet sich im Zustand der Isolation und ist zu einer einsamen Lebensführung gezwungen. Auch das ist typisch für die Robinsonadenhandlung. Doch werden die alte und die neue Welt nicht direkt gegenübergestellt. Gezeigt wird vielmehr *Anton L.s* Überleben in der neuen Welt, in der er sehr schnell ein Selbstverständnis als Besitzer und Beherrscher der Stadt, ja der ganzen Welt, erlangt. So redet *Anton L.* bereits kurz nach der Katastrophe von „seiner Pistole“, denn „er fühlte sich schon so allein, daß er ohne Weiteres von der Pistole als ‚seiner‘ dachte“ (GSfA, 79f.)¹⁰¹⁹.

Der Verlust der Zivilisation stellt aber zunächst eine Zwangslage dar und die fehlenden Regeln bereiten ihm Angst. Existentielle Fragen stellen sich dem Protagonisten im Vergleich zu *Robinson* jedoch nur in begrenztem Maße, sind ihm doch keine geographischen Grenzen gesetzt; außerdem bietet die Stadt zahlreiche Ressourcen, die sein Überleben bis auf Weiteres sichern. Obwohl sich der Held frei bewegen kann, wird er dennoch im Schlösschen der Residenz sesshaft. Eine ähnliche Entwicklung, die auch in den *Schwarzen Spiegeln* festzustellen ist. Die Gründe sind genauso einleuchtend wie die des namenlosen Protagonisten aus Schmidts Roman: Das Schlösschen befindet sich in einer zentralen Lage, die eine optimale Versorgung mit allen notwendigen Dingen garantiert und ist zugleich ein Gebäude, das auch von einem Einzelnen erhalten werden kann (vgl. GSfA, 206).

Ein anderer Aspekt erinnert wiederum an Haushofers Heldin: Auch *Anton L.s* Fähigkeiten verbessern sich im Laufe der Zeit, so z.B. sein Umgang mit dem Gewehr [„[...] Anton L. – mittlerweile ein geübter Schütze [...].“ (GSfA, 142)] oder seine Kochkünste¹⁰²⁰. Trotzdem muss sich auch *Anton L.* wie die anderen beiden

¹⁰¹⁸ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 18.

¹⁰¹⁹ Vgl. GSfA, 101: „Unten stand sein Wagen. – ‚Mein‘ Wagen, habe ich gedacht, dachte Anton L. [...] Oder gehörte ihm, der immer Besitz gescheut hatte, jetzt die ganze Stadt – oder überhaupt alles? –“; vgl. 240: Im Dialog mit dem Kurfürsten stellt dieser ihm die Frage: „Was denn sonst, Herr L. Auch wenn Sie allein auf der Welt sind, gehört noch lang nicht alles Ihnen.“

¹⁰²⁰ Vgl. GSfA, 196: „Anton L. rupfte den Fasan – es war nicht mehr der erste Vogel, den er erbeutet hatte – und briet ihn.“; vgl. 198: „Die zwangsläufige Übung hatte Anton L.“

Protagonisten eine „Halbbildung“ attestieren und feststellen, dass die nun fehlende menschliche Gesellschaft früher durchaus nützliche Aufgaben übernommen hat, die er allein nicht mehr ausfüllen kann.

Ein Ingenieur oder sonst ein technischer Fachmann hätte sich mit Hilfe der Notaggregate, die offenbar in einigen Geschäften, vielleicht in allen Banken und wohl auch in den Krankenhäusern und Museen die Alarmanlagen betriebsbereit hielten, eine elektrische Stromquelle verschafft, die womöglich monatelang ausgereicht hätte, solange bis – ja, wie lange? Aber dazu fehlten Anton L. die Voraussetzungen technischer Kenntnisse und Fertigkeiten. (GSfA, 106)

In einem entscheidenden Punkt unterscheidet sich dies allerdings von Schmidt und Haushofer: *Anton L.* setzt sich weder mit Zimmermannsarbeit noch mit Feldarbeit auseinander.

Wolfgang Schröder kommt in seiner knappen Studie zu dem Schluss, dass sich *Anton L.* den Folgen einer Katastrophe, deren Ursache bis zum Romanende mysteriös bleibt¹⁰²¹, anpasst.¹⁰²² Er lebt anfangs in seinem Untermietzimmer, zieht schließlich in ein nobles Hotel und am Ende in ein Schlösschen im Hofgarten der kurfürstlichen Residenz. Grund für den Umzug ins Schlösschen mag sein, ähnlich wie bei Schmidt, dass das Gebäude leer steht und nur noch als Museum (vgl. GSfA, 206) gedient hat. Es erinnert *Anton L.* nicht an Menschen, denn er ist der Erste, der das Schlösschen seit Jahrzehnten wieder bewohnt.

Er ernährt sich alles andere als gesund, vorzugsweise von Pralinen und Alkohol (vgl. GSfA, 208).

Seine Erkundungsreisen macht er zu Fuß (vgl. GSfA, 138), mit dem Fahrrad (vgl. GSfA, 78), aber auch mit dem Auto (vgl. GSfA, 95). Diese Ausflüge beinhalten Einbrüche in Wohnungen und Geschäfte, um sich mit verschiedensten Dingen auszustatten, die das Überleben erleichtern, so z.B. um Brennholz in Form von Möbeln zu sammeln (vgl. GSfA, 208).

Françoise Sopha schreibt in ihrer Magisterschrift, dass *Anton L.* systematisch alles Vorhandene zerstöre und damit im Gegensatz zu *Robinson Crusoe* stehe, der sich auf seiner Insel planend einrichtet.¹⁰²³ Dem kann so nicht bedingungslos zugestimmt werden: Zwar fällt ein gewisses destruktives Potential in der Figur des *Anton L.* auf, doch ist auch dieser Protagonist darum bemüht, sein weiteres Überleben zu sichern und aus diesem Grund entsprechende Vorkehrungen zu treffen. So heißt es schon kurz nach der Katastrophe, dass „[...] er damit beschäftigt gewesen [war], zu staunen und sein neues Leben einzurichten“ (GSfA, 9). Dass der Held planend agiert, wird auch an anderer Stelle im Roman

durchaus zu einer gewissen Höhe an Kochkunst geführt.“; vgl. 256: „Er lernte es, die Tiere abzuhäuten und auszunehmen.“

¹⁰²¹ Vgl. GSfA, 107: *Anton L.* nennt die Katastrophe „das Eine Rätselhafte“.

¹⁰²² Vgl. Wolfgang Schröder, a. a. O., 234.

¹⁰²³ Françoise Sopha, a. a. O., 21f.

deutlich: „Er wollte sich eigentlich nur den Bedarf für den Abend holen, aber nachdem er so viele Ratten gesehen hatte, beschloß er einen Vorrat anzulegen. Es war viel Arbeit – sie schob die Angst hinaus.“ (GSfA, 84). Aufgrund seiner großen Angst vor der ersten Nacht in der vollkommenen Einsamkeit und seiner Erfahrung, die er hinsichtlich der Bedrohung durch Tiere gemacht hat, kommen ihm weitere Gedanken, die für sein Überleben von Bedeutung sind:

Wenn er die Taschenlampe die ganze Nacht brennen ließe, würde die Batterie ausbrennen. Wenn dann wirklich etwas wäre, hätte er gar kein Licht. Wer weiß, was für Getier sich schon in der Stadt herumtrieb. Er hätte sich Kerzen besorgen sollen. Ein unverzeihliches Versäumnis. (GSfA, 87)

Nach seinem Umzug in das Hotel vergewissert sich *Anton L.* wiederum, dass „die Vorratsräume des Hotels wohlgefüllt waren“ (GSfA, 104). An dieser Stelle ist also eine gewisse Umsicht bezüglich seines weiteren Überlebens anzumerken, auch wenn es heißt: „Anton L. beschloß, sich an Kerzen zu halten. Er schulterte das Gewehr und holte sich welche aus einem Wachskiehergeschäft an der Residenz.“ (GSfA, 107). Dem bevorstehenden Winter begegnet er wie die anderen Protagonisten mit Respekt: „Der kalte Regen, der unfreundlich die Hauswände netzte, erinnerte Anton L. daran, daß er irgendwie für den Winter würde vorsorgen müssen.“ (GSfA, 199). Und an Notfälle denkt er ebenfalls: „Anton L. schaffte – als Vorsorge für Krankheits- oder sonstige Notfälle – immer etwas mehr als den Tagesbedarf an Brennholz herbei.“ (GSfA, 210).

Die anfallende Arbeit befreit den Protagonisten dabei von seiner anfänglichen Angst und fungiert wie bei Haushofer als Beschäftigungstherapie (vgl. GSfA, 129).

Anton L.s Verhältnis zur Religion erscheint um einiges diffiziler als das der beiden anderen Helden. Von Geburt an katholisch (vgl. GSfA, 126), hat er eines Tages der Kirche abgeschworen. Dies hindert ihn jedoch nicht daran, sich für den letzten Stellvertreter Gottes auf Erden, den Papst (vgl. GSfA, 126f.), und schließlich für Gott selbst zu halten. Dies setzt wiederum eine transzendente Offenheit *Anton L.s* voraus und eine gewisse Bejahung der Religion. Das Ende des Romans offenbart allerdings ein kritisches Verständnis von Religion, wird doch jeglicher Humanismus durch die fehlgeschlagene Wiedererschaffung der Menschheit negiert und zuletzt sogar Gott selbst: Die Welt dreht sich auch nach dessen Auflösung weiter. Offen bleibt jedoch, ob dies das Hintertürchen zu *Anton L.s* Wahnvorstellung bildet. Nachdem er als Subjekt vollends den Verstand verloren hat, ist es nur naheliegend, dass der Weltlauf nicht durch die Schizophrenie eines Einzelnen tangiert wird.

Die Bedeutung der Religion wird zwar nicht wie bei Schmidt durch Kunst und Kultur oder bei Haushofer durch das Prinzip „Liebe“ ersetzt, sondern behält eine zentralere Rolle inne, doch ist auch Rosendorfers Protagonist literatur- und kunstaffin, liest gerne (er geht in verschiedene Buchläden!) und sammelt bekannte Bilder, um sie in seinem zweiten Wohnsitz, dem Hotel, aufzuhängen. Später überführt er diese dann in das Schlösschen.

Darüber hinaus unterscheidet sich *Großes Solo für Anton* auch im Aspekt der Gemeinschaft von den beiden anderen Romanen. *Anton L.s* Existenz ist tatsächlich vollkommen solitär. Zwar spielt *Anton L.* ein Zusammentreffen sowohl mit einer Frau als auch einem Mann gedanklich durch, doch begegnet er letztlich niemandem. Sein Verhältnis zu den Menschen erscheint dann auch genauso ambivalent wie das der anderen Protagonisten: Die Menschen hat er gehasst, die Menschheit jedoch geliebt (vgl. GSfA, 328).

6.6.2 Natur, Zivilisation und Kultur

In den wenigen Wochen hatte sich das Bild der ganzen Stadt, soweit Anton L. herumgekommen war, geändert. Die Natur hatte breite und tiefe Schneisen und Breschen in die Stadt geschlagen, selbst da, wo Anton L. es nicht für möglich oder nicht für so schnell möglich gehalten hätte. (GSfA, 145)

In diesem Kapitel zeigen sich ebenfalls deutliche Parallelen, aber auch Differenzen zu Schmidts und Haushofers Romanen.

So fügt sich auch *Anton L.* in die Natur ein, denn die ihn umgebende, bereits zivilisierte Großstadt ist einem Re-Naturisierungsprozess unterworfen (vgl. GSfA, 94, 133, 141, 187, 244, 269, 273, 317f.). Dieser Prozess erfolgt schrittweise, wobei *Anton L.* ebenso wie die anderen beiden Figuren die Umwandlung von Natur in Kultur anstößt, so z.B. wenn er das Schlösschen putzt oder eine „Versitzgrube“ (vgl. GSfA, 261) aushebt. Dabei wird die von der Natur geübte Gewalt durchaus als Bedrohung empfunden, bereiten ihm doch die Überschwemmungen in der Stadt Probleme und das Grollen als Vorbote einstürzender Häuser schränkt seinen Bewegungsradius immens ein. Auch die Gesellschaft der Tiere stellt für ihn eine Bedrohung dar.

Er nimmt also die wuchernde Vegetation wahr, beobachtet Überschwemmungen, verfolgt das Einstürzen der Häuser und erlebt sogar eine Explosion in einem anderen Stadtteil.¹⁰²⁴ Der Re-Naturisierungsprozess ist im vollen Gange:

In einer Straße hatte der Wind eine Plakatwand umgeworfen, niemand hob sie auf. Hier und da lagen zerbrochene Dachziegel auf dem Pflaster, niemand kehrte sie weg. Ein Gerüst war zum Teil eingestürzt. Die Sackleinwand [...], die das Gerüst verkleidet hatte, hing zerfetzt herunter auf die Straße. Ein paar Hunde sah Anton L., meist in Rudeln. Katzen sah er selten. Vermutlich ziehen sich Katzen in Wälder zurück. Eine Straße in der Mitte der Altstadt war mit Kopfsteinen gepflastert. In den Fugen zwischen den Steinen

¹⁰²⁴ Vgl. Wolfgang Schröder, a. a. O., 234.

war ein haarfeiner grüner Schimmer zu sehen. – So schnell geht es, dachte Anton L., ja: der Regen. (GSfA, 97f.)

Andererseits beginnt er im Laufe der Zeit, sich nach dem Rhythmus der Natur zu richten. So passt sich sein Tagesablauf dem Auf- und Untergang der Sonne an (vgl. GSfA, 190).

Anders als die Protagonisten aus *Schwarze Spiegel* und *Die Wand* erwählt Anton L. allerdings weder die Natur noch Tiere als Ersatzgesellschaft, allein der Leguan *Sonja* erweist sich im entferntesten Sinne als Kompensation von menschlicher Nähe, achtet Anton L. doch mit größter Sorgfalt auf das stumme Tier. Doch er ist der pflanzlichen Natur im Allgemeinen wohl gesonnen, gießt er stets, trotz aller Sinnlosigkeit, Zimmerpflanzen, um ihr Verdorren zumindest kurzzeitig aufzuhalten: „Er ging in die Küche, holte Wasser und goß den Gummibaum. – Dadurch wird er einen Tag später zugrunde gehen, dachte Anton L.“ (GSfA, 77; vgl. 100: „Halbvertrocknete Blattpflanzen standen in den Ecken. Anton L. beschloß, hernach zumindest die in seinem Stockwerk zu gießen.“).

Der Protagonist bleibt ohne Begleiter, trifft auf keinen weiteren Menschen und erschafft sich vielleicht deshalb imaginäre Gesprächspartner wie den Hasen *Jacob* und den Kurfürsten.

Darüber hinaus zeichnet sich Rosendorfers Held ebenfalls durch ein besonderes Verhältnis zu seinem Körper aus: Besitzt Schmidts namenloser Protagonist eine gewisse Abscheu vor seinem eigenen Körper, durchlebt Haushofers Heldin einen Angleichungsprozess an die Natur und wird mehr und mehr zum Es-Wesen, so pflegt Anton L. ein bizarres Verhältnis zu seinem Körper, was sich vor allem in seinem Hygieneverhalten widerspiegelt. Das mangelnde Waschbedürfnis, das sich nur in Schüben zeigt, wird in der Isolation gänzlich eingestellt, was sicherlich auch auf die fehlende Konfrontation mit anderen Menschen zurückzuführen ist. Insofern fällt die Thematisierung des eigenen Körpers in allen drei Romanen auf, auch wenn sie jeweils auf unterschiedliche Weise erfolgt.

Anton L. registriert Veränderungen an sich selbst, so z.B. „seine Nachlässigkeit in zivilen Gepflogenheiten“¹⁰²⁵. Denn wie *Robinson* hält Anton L. gewisse Traditionen aufrecht, obwohl keine zivilisatorischen Zwänge mehr auf ihm ruhen [er legt Wert auf ein sauberes Zuhause (vgl. GSfA, 207) oder fängt wieder an, seine Zähne zu putzen (GSfA, 254)] – und wie die anderen beiden Protagonisten verabschiedet er sich aber auch von einigen: Er rasiert sich nicht mehr (vgl. GSfA, 110), stellt jegliche Körperhygiene ein (vgl. GSfA, 202), verzichtet nach und nach auf Messer und Gabel (vgl. GSfA, 259), isst Tiere roh (vgl. GSfA, 271),

¹⁰²⁵ Wolfgang Schröder, a. a. O., 234.

fährt auf der Autobahn in die entgegengesetzte Richtung [„– Auf der Autobahn links! dachte er, und keine Polizei kann es mir verbieten.“ (GSfA, 245)] und bis in den Hofgarten vor das Schlösschen, „was früher streng verboten war“ (GSfA, 207). Auch gibt er weitere zivilisatorische Gepflogenheiten auf: „Die Mühe des Abspülens machte sich Anton L. nicht. Das Geschirr, das er gebraucht hatte, warf er zum Fenster hinaus, und abends setzte er sich, nachdem er wieder gekocht, an das nächste Gedeck.“ (GSfA, 104).

Robinson Crusoe weiß dank seiner exakten Kalenderführung genau, welcher Tag, welcher Monat und welches Jahr ist – *Anton L.* muss bereits nach geschätzten ein bis zwei Tagen nach der Katastrophe zu seinem Entsetzen feststellen, dass er die Zeit aus den Augen verloren hat. Dank eines Alkoholexzesses hat er nämlich einen, zwei oder auch drei Tage „delirial übersprungen“ (GSfA, 55):

Dem Sonnenstand nach mußte es später Vormittag sein, nur: welchen Tages? [...] – Gestern, dachte Anton L., also der letzte Tag, an den ich mich erinnere, war Dienstag. Dann ist heute Mittwoch oder Donnerstag, der 27. oder der 28. – wenn ich nicht zwei Tage verschlafen habe oder drei – nein. Mehr als einen nicht. Nur – (GSfA, 55)

Dieses Versäumnis bereitet

Anton L. [...] ein sehr ungutes Gefühl, ein beengtes Gefühl, ein entsetzlich lähmendes Gefühl von Ohnmacht: womöglich nie mehr erfahren zu können, welcher Tag heute sei. Er verstand, warum Robinson auf seiner Insel einen so genauen Kalender geführt hat. (GSfA, 56)

Doch widerfährt *Robinson* ungewollt Ähnliches: Nach einer schweren Erkrankung kommt ihm der ungute Verdacht, einen Tag übersprungen zu haben. Dank seiner astronomischen Kenntnisse kann er diesen fehlenden Tag aber rekonstruieren und somit seinen Kalender korrigieren:

Als ich aufwachte, mußte es der Sonne nach gegen drei Uhr am Nachmittag des folgenden Tages sein, ja ich bilde mir bis heute noch ein, damals auch den ganzen nächsten Tag und die nächste Nacht verschlafen zu haben, so daß es also drei Uhr des übernächsten Tages war; denn wie hätte mir sonst in meinem Kalender ein Tag fehlen können, wie sich einige Jahre später herausstellte.¹⁰²⁶

Diese Fähigkeiten besitzt *Anton L.* nicht und er ist aus diesem Grund gezwungen, weiterhin mit der ungenauen Datierung zu leben.

Weitere Parallelen zu den bereits analysierten Romanen sind noch zu nennen, so z.B. *Anton L.*s Jagdverhalten, dessen Prinzip deutlich darin besteht, nicht mehr Tiere zu töten als er essen kann. Dies betont seine durchaus als naturgerecht zu bezeichnende Lebensweise. Auch muss sich der Protagonist eine „Halbbildung“ attestieren, die ihn auf die Vorteile, die die Zivilisation und die menschliche Gesellschaft mit sich brachte, verweist.

¹⁰²⁶ Vgl. Daniel Defoe, a. a. O., 106.

Dass *Anton L.* eine „Vertierung“ erfährt, was vor allem sein optisches Erscheinungsbild anbelangt, kann nicht geleugnet werden: Als er in die Bibliothek der Residenz vordringt, kann es nicht als Zufall gewertet werden, dass er dort nicht nur sich selbst im Spiegel erblickt, sondern auch den Hinterkopf einer Faun-Büste.¹⁰²⁷ Doch auf geistiger Ebene kann davon nicht die Rede sein, liest *Anton L.* doch viel, geht in Buchhandlungen, übersetzt einen lateinischen Text ins Deutsche und interessiert sich für Kunst. Ein vollständiger Rückfall vom Kultur- in den Naturzustand kann also auch hier nicht konstatiert werden.

Dies deutet außerdem darauf hin, dass Rosendorfers Protagonist den Kulturzustand für sich in weiten Teilen präferiert und den Naturzustand nur im organischen Bereich zu akzeptieren zu scheint.

6.6.3 Detailrealismus, ‚circumstantial style‘

Den Namen der Stadt, in der *Anton L.* lebt und überlebt, erfährt der Leser nicht. Es wird eine lokale Katastrophe angezeigt, doch *Anton L.s* Erkundung der Umgebung und sein Ausflug in das Umland sowie seine über zwei Jahre währende Isolation legen eine Katastrophe globalen Ausmaßes nahe.

Zwar werden ständig topografische Hinweise im Roman gegeben, doch sind diese oftmals verschleiert bzw. fiktiv. Dennoch evozieren die Nennung von Straßennamen¹⁰²⁸ und die Beschreibung von Gebäuden, z.B. der Staatsbibliothek¹⁰²⁹, den Eindruck, dass es sich um die Wiedergabe eines Realraumes – der bayerischen Landeshauptstadt München – handelt.

Vor der Staatsbibliothek [...] führte eine doppelte Freitreppe zum Eingang hinauf. Auch auf der Treppe wuchs Unkraut. Vier Blöcke im Geländer der Treppe – zwei hier, zwei dort – waren mit Figuren geschmückt gewesen. Anton L. erinnerte sich, daß einmal, beim Wiederaufbau der Bibliothek nach dem Krieg [der Zweite Weltkrieg; Anm. d. Verf.], ein Streit darüber entstanden war, welche der Figuren wohin gehörte. Die Figuren stellten sitzende Denker in antiken Gewändern dar. [...] Im Lauf des Streites erhob sich dann unerwarteterweise sogar die weitere Frage: wen die vier Statuen verkörpern sollten. Die Frage war, soweit sie drei der Figuren betraf, nie abschließend gelöst worden. Nur von einer Figur wußte man mit Sicherheit, daß der Bildhauer den Denker Platon abbilden wollte [...]. (GSfA, 320)

¹⁰²⁷ Vgl. „Der Grosse Brockhaus in einem Band“, F. A. Brockhaus, Leipzig 2005, „Faun“, 320: Faunus, auch als *Wolfsgott* bekannt, ist der altrömische Naturgott, Schirmherr der Herden, später dem griechischen Pan gleichgesetzt und wie dieser gehört und bocksbeinig dargestellt. Faune sind auch als lüsterne Waldgeister bekannt, als ein dem Satyr ähnliches Fabelwesen.

¹⁰²⁸ Vgl. GSfA, 60: „Die Straße, in der Anton L. wohnte, war häßlich. Alte, verkommene Mietshäuser aus der Zeit vor der Jahrhundertwende wurden an ein paar Stellen von Häusern unterbrochen, die nach dem Krieg gebaut worden waren.“ Vgl. 67: „Medeastraße“; vgl. 77: „Wasserträger-Straße“; vgl. 98: „Faniska-Straße“; vgl. 100: „Anakreon-Straße“; vgl. 133: Die Wohnung der *Hommers* ist in der *Faniska-Str.* 2; vgl. 136: „Löwengraben“; vgl. 163: „Hethum-Straße 5“; vgl. 167: „Sempad-Straße“; vgl. 272: „Messezius- und die Fabius-Straße“; vgl. 318: „Luitpold-Allee“.

¹⁰²⁹ Vgl. GSfA, 231: „In bewährter Art – mit der Brechstange – drang er in das große, klassizistische Gebäude ein. Eine Wegweisertafel neben dem Eingang zeigte an: die Rara-Abteilung befand sich im zweiten Stock.“

Macht man sich allerdings mit dem realen Bibliotheksgebäude vertraut, erfährt man, dass an der Freitreppe vier überlebensgroße, von Ludwig Schwanthaler entworfene Steinfiguren sitzen, auch „Die vier Heiligen Dreikönige“ genannt. Die Figuren stellen Thukydides, Begründer der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung, Homer, Dichter der Ilias und der Odyssee, Aristoteles, Philosoph und der Lehrer Alexanders des Großen, und Hippokrates, berühmtester Arzt der Antike, dar.¹⁰³⁰ Rosendorfers Bibliotheksgebäude wirkt zwar real, beinhaltet auch realistische Details, wie z.B. die Freitreppe, doch spätestens in der Darstellung der Steinfiguren werden Kunst und Wirklichkeit getrennt.

In unmittelbarer Nähe zur Staatsbibliothek befindet sich in Rosendorfers Roman außerdem die „St.-Serapions-Kirche in der Luitpold-Allee“ (vgl. GSfA, 318), die demnach die St. Ludwigskirche in der Ludwigstraße darstellen soll.

Zudem findet selbst das Restaurant „Wienerwald“, in München durchaus bekannt, Erwähnung (vgl. GSfA, 209).

Die Nennung von realen Künstlern unterstreicht diesen Eindruck und verknüpft die fiktive Romanhandlung mit der Realität. So nimmt *Anton L.* ein Bild aus der Residenz mit, um es in seinem Hotelzimmer aufzuhängen. Dabei handelt es sich um „Canalettos berühmte Ansicht der Stadt“ (GSfA, 187). „Canaletto“ ist der Name des venezianischen Malers Bernardo Bellotto, der durch seine realistischen Veduten europäischer Städte bekannt wurde. Das von *Anton L.* ausgewählte Bild stellt München dar. Bemerkenswert ist *Anton L.s* Kunstaffinität¹⁰³¹, die sich auch bei Schmidts Protagonisten verorten lässt, der in Hamburg nicht nur Bücher für seine private Bibliothek sammelt, sondern ebenfalls Kunstwerke.

Auffallend ist in den genannten Beispielen, dass sie durchaus realistisch erscheinen, aber bei genauerem Hinsehen deutlich wird, dass Rosendorfer hier das Prinzip der künstlerischen Freiheit nutzt und zwar ähnliche, aber nicht identische Abbilder der realen Straßen, Gebäude oder Bilder erschafft. So scheint z.B. der Bildhauer *Gustav Hübbe* (vgl. GSfA, 209) wiederum ein fiktiver Künstler zu sein.

¹⁰³⁰ Vgl. Die Bayerische Staatsbibliothek München, o.J., „Kurzporträt – Bibliotheksgebäude – Statuen“, <<http://www.bsb-muenchen.de/Die-Statuen.1749.0.html>> (18.07.2011).

¹⁰³¹ Vgl. GSfA, 204: *Anton L.* möchte neben dem Canaletto noch weitere Bilder, an denen er Gefallen gefunden hat, u.a. von Frans Hals und Guido Reni, in das Hotel bringen.

6.6.4 Das Ich in der Einsamkeit

Aber noch weniger wahrscheinlich ist, daß *alle anderen* verschwunden sein sollen, auf einen Schlag, außer mir. (GSfA, 58)

Der sich in Zwangsisolation befindende *Anton L.* lebt am Ende des Romans gleichsam wie auf einer Insel: in seinem Schlösschen im Hofgarten der Residenz. Die Romanhandlung offenbart dabei eine sich für *Anton L.* verändernde Konnotation seines Lebensraumes: Zuerst feindlich, wandelt sich sein Verhältnis zu seiner neuen Lebenswelt und wird mehr und mehr friedlich¹⁰³², was sicherlich mit *Anton L.s* zunehmender Anpassung an die gegebenen Umstände zu erklären ist. Dieses Insel-Dasein ist positiv besetzt, solange, bis sich der Protagonist die Wiedererschaffung der Menschheit einbildet. Deren Scheitern zieht unmittelbar auch *Anton L.s* Auflösung nach sich; der Versuch, aus dem Insel-Dasein auszubrechen, hat also negative Konsequenzen für den Protagonisten.

Eine gewisse feindliche Grundstimmung behält die Situation jedoch von Anfang an: Genauso wie in den *Schwarzen Spiegeln* und in *Die Wand* ist *Anton L.* stets bewaffnet¹⁰³³, sein Schlösschen sperrt er sogar ab (vgl. GSfA, 206f.). Bedroht fühlt er sich aber vor allem durch die Ansiedlung verschiedenster Tiere in der Stadt (vgl. GSfA, 87f.). Der Naturraum erscheint ambivalent, sowohl friedlich als auch feindlich. Seine Bewaffnung scheint dabei allerdings vor allem aus Schutz vor der Natur bzw. den Tieren herzurühren, weniger aus Angst heraus, auf einen Menschen zu treffen: „Aber zwei Pistolen lagen bei den Uniformen. *Anton L.* dachte an die Schlangen und an die Hunde und steckte die Waffen ein.“ (GSfA, 68).

Doch ein einziges Mal denkt er auch an die Bedrohung durch einen Menschen, als er die Stadt verlässt und auf dem Land vor einem Pfarrhaus steht:

– Was, dachte *Anton L.*, wenn jetzt der Pfarrer aus dem Pfarrhaus träte? Sagen wir: Der Pfarrer hätte nicht gehört, wie ich hergefahren bin, hätte geschlafen. Was wäre das erste Wort? Eine fast peinliche Situation. Jedenfalls würde *Anton L.* sofort zum Gewehr greifen.
– Unsinn, dachte er, oder doch nicht Unsinn? Vielleicht hat der Pfarrer auch ein Gewehr? Sicher hätte er schon ein Gewehr. (GSfA, 248)

Die neue Stille (vgl. GSfA, 103) weiß er dennoch zu schätzen: „Solche Geräusche, dachte *Anton L.*, hört man nur, wenn man allein ist. Es ist die Symphonie der Einsamkeit – nein, zu hoch gegriffen: die Sinfonietta.“ (GSfA, 108). So fällt auch bei Rosendorfer das ambivalente Verhältnis zu Menschen auf,

¹⁰³² Vgl. GSfA, 190: „Angst hatte *Anton L.* keine mehr, schon länger nicht mehr.“; vgl. 194: „[...] die längst schon gewohnten Geräusche der Nacht setzten ein.“

¹⁰³³ Vgl. GSfA, 84: „*Anton L.* nahm das Messer-Beil mit – nachdem er die Pistolen nicht handhaben konnte, hatte er vorerst keine bessere Waffe [...]“ Vgl. 105: „Wichtiger war das Waffengeschäft, das daneben lag. Er schlug auch dort mit einer Eisenstange [...] die Scheibe ein [...], holte sich aber dann ein Jagdgewehr und vor allem eine Gebrauchsanweisung dafür.“

das der Protagonist besitzt. Ist er am ersten Tag der Katastrophe verzweifelt und wünscht sich die Rückkehr der Menschen (vgl. GSfA, 31), so setzt schon nach kurzer Zeit der Wunsch ein, dass die Menschen nicht mehr wiederkommen mögen:

Auch dabei merkte Anton L. eine Veränderung: ob er in die Wohnung der Frau Schwarzenböck eingedrungen war oder in die Läden in der Wasserträger-Straße, in die Wohnung, in die er vor dem Bären geflohen war, oder ins Hotel – immer war er ein wenig – erschrocken ist fast zu viel gesagt: er hatte seinen Atem ein wenig fester gefaßt, um nicht zu erschrecken, weil *niemand* da war. [...] Hier, beim Hof-Wachzieher, wäre er erschrocken, wenn jemand im Laden gewesen wäre. Er erwartete nicht mehr, auf einen anderen zu stoßen. (GSfA, 109)

Wie bei Schmidt und Haushofer rekurriert auch Rosendorfers Textwelt auf die reale Welt. Reale Personen oder real anmutende topografische Beschreibungen (vgl. Kap. 6.6.3 *Detailrealismus*, ‚*circumstantial style*‘) eröffnen durchaus die Frage nach Verwirklichung der dystopischen Gegenwelt.

Anton L.s anfängliche, unvorstellbare Angst vor der Nacht (vgl. GSfA, 79, 84, 86, 88) nimmt zusehends ab. Bald verlässt er sogar bei Dämmerung das Hotel, seine Furcht verschwindet (vgl. GSfA, 138, 141). Diese Veränderung steht offensichtlich in Zusammenhang mit seinem Verhältnis zur Natur, das ebenfalls einem signifikanten Wandel unterliegt. *Anton L.*, der zugibt eher der Sorte „Hasenfüße“ anzugehören (vgl. GSfA, 190), hat sich an die ihn umgebende Natur gewöhnt und seine Angst abgelegt. Sowohl das Sehen im Dunkeln (vgl. GSfA, 189) als auch die Anpassung seines Tagesablaufs an das Sonnenlicht scheinen ihm nicht mehr befremdlich, sondern selbstverständlich (vgl. GSfA, 189ff.): „Die vielen Geräusche der Nacht waren ihm längst vertraut, auch die nötige Vorsicht beobachtete er so geläufig nebenher, daß er seinen Gedanken nachhängen konnte.“ (GSfA, 317).

Anton L. personifiziert weder die Natur noch hegt er ein außerordentlich inniges Verhältnis zu *Hommers* Leguan; sein Weg der Kompensation von menschlicher Gesellschaft beginnt vielmehr mit Selbstgesprächen mit seinen Alter Egos, dem Hasen *Jacob* und dem Kurfürsten:

„Es ist doch *unmöglich*“, sagte Anton L., „ich träume nicht, ich bin nicht verrückt, es ist doch nicht möglich, daß Sie da reden. Oder bin ich doch verrückt?“
 „Selbstverständlich bist du nicht verrückt“, sagte der Hase. „Die Sache hat eine ganz natürliche Erklärung. Merkst du nicht, daß ich nichts anderes sage, als was du auch denkst oder denken könntest? Beim Kurfürsten ist es das gleiche.“ [...] „Du hörst in mir dich selber. Das ist ein längst bekanntes psychologisches Phänomen.“ [...] (GSfA, 257)

Dass sich *Anton L.* nur noch in sich selbst spiegeln kann, zeigt sich in seinen Überlegungen zur Zeitthematik:

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 achtgibt. Der Mensch – das bin ich. (GSfA, 57)

Hier wird deutlich, dass die Welt für ihre Existenz das reflektierende Bewusstsein des Menschen nicht unbedingt benötigt. Während absolute Zeit aber negiert wird, bleibt die soziale Zeit bestehen.¹⁰³⁴ Demzufolge stellt sich nicht nur die Frage nach Zeit, sondern auch danach, ob isolierte Erkenntnis überhaupt als solche zu bezeichnen ist. So sagt *Anton L.* über seine Lektüre des ominösen Buches: „Erkenntnis ist nie witzlos‘, [...] ‚Es ist überhaupt die Frage, ob Erkenntnis eines einzelnen, isolierte Erkenntnis überhaupt Erkenntnis ist. ‚Ich weiß, daß ich weiß‘, sagte Anton L.“ (GSfA, 311). Tatsächlich dringt *Anton L.* im Laufe des Romans zwar zu den letzten metaphysischen Erkenntnissen vor, kann diese aber nicht mehr anwenden.

Genauso wie Schmidts Protagonist trinkt *Anton L.* gerne und oft. Gleich zu Beginn, als er sich seiner Lage bewusst wird, durchlebt er ein vermutlich mehrtägiges Delirium aufgrund eines Alkoholexzesses (vgl. GSfA, 48ff.). Auch später ernährt er sich hauptsächlich von Pralinen und Alkohol (vgl. GSfA, 138). Dabei sei auch seine „Quartalsäuer“-Periode genannt, aufgrund derer er schließlich sein Studium beendet hat (vgl. GSfA, 44). Sowohl sein Alkoholkonsum als auch seine Bereitschaft zur Gewalt (vgl. GSfA, 105, 117, 135, 143) (dabei scheint es unwichtig, ob sie notwendig ist oder nicht) könnten ähnlich wie bei Schmidt darauf hindeuten, dass der Protagonist seine Einsamkeit mit aggressivem Verhalten zu kompensieren versucht. So wirft er in der Wohnung der *Hommers* zahllose Dinge die Veranda hinunter und „[a]n dem weithin dröhnenden Krach – das Zeug fiel drei Stockwerke tief – ließ sich ermessen, wie still die Welt geworden war.“ (GSfA, 80). *Anton L.* findet Gefallen an dem Lärm, den er damit produziert: „[...] Er mußte nicht mehr an die kommende Nacht denken. [...]“ (GSfA, 80).

Interessant scheint in diesem Kontext außerdem die Frage, warum *Anton L.* einen unerklärlichen Hass auf Hunde hat:

Anton L. mochte keine Hunde. [...] Anton L. mochte Hunde so wenig, daß sie ihm nicht einmal leid taten, aber der Lärm störte ihn. Er beschloß, sie zu befreien. Das mußte selbstverständlich vorsichtig geschehen, denn die tobende Irma, ein kräftiges Vieh, würde womöglich, dumm wie Hunde sind, ihren Befreier anfallen. (GSfA, 46f.)

Allen anderen Tieren ist er ja durchaus wohl gesonnen, so dem Leguan (vgl. GSfA, 49), der Katzenfamilie im Hotel (vgl. GSfA, 118f.), den Hasen oder

¹⁰³⁴ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 60.

Zootieren. Auch wenn es fast zu einfach erscheint, ist der Hund als Abkömmling des Wolfes ein Sinnbild des Menschen – ganz im Sinne von Hobbes' Staatstheorie und dem Motto *Homo homini lupus*. Schießt *Anton L.* also auf die einzelnen, im Detail geschilderten und zum Teil anthropomorphisierten Hunde (vgl. ein Hund namens *Irma* oder ein Dackel namens *Hexi*) als Abbild der Menschen? Denn die Menschen trifft sein Zorn, nicht die Menschheit, wie er am Schluss bekennt. Dies könnte durchaus als mögliche Erklärung herangezogen werden, heißt es doch an einer Stelle im Roman, als *Anton L.* beinahe in einen Rudelkampf gerät:

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. (GSfA, 65)

Der Rückfall des Kulturmenschen auf die Stufe des Naturmenschen bedroht schließlich alle drei Protagonisten. Dank ihrer geistigen Fähigkeiten und ihrer Selbstreflexion können sie sich allerdings davor bewahren – was den ehemals domestizierten Hunden nicht gelingt.

Wie Schmidts und Haushofers Helden plagt auch Rosendorfers Protagonist eine Abscheu vor den Überresten der Menschen. *Anton L.* versucht die leeren Kleiderhüllen zu meiden, hinterlassen sie doch ein Gefühl der Beklemmung:

Auf dem Fahrersitz hing ein Smoking, auf dem Nebensitz lag ein hauchdünner Schlauch aus smaragdgrünem Gewebe. [...] *Anton L.* mußte eine Schwelle an Scheu überwinden, ehe er die durch den Anprall aufgesprungene Tür des Wagens ganz öffnete. Es kam ihm vor, als seien die Kleider Leichen. (GSfA, 65)

Grotesk erscheinen dabei aber auch die Gründe seiner Abscheu:

Anton L. wäre es wohl lieber gewesen, wenn die Suite in der Nacht, in jener entscheidenden Nacht, unbewohnt gewesen wäre. Warum? Wo doch in jedem Hotelbett, in das man sich legt, wer weiß was für Leute vorher geschlafen und womöglich wer weiß was für Schweinigeleien getrieben haben? [...] Ja – aber es war doch irgendwie so, als ob eine Leiche im Bett läge, obwohl nur ein Schlafanzug drin lag, ein seidener, gelbschwarz gestreifter Schlafanzug mit einem Gürtel zum Binden. [...] Es ist ein Unterschied, ob einer in dem Bett, in das man sich legen will, Schweinigeleien getrieben oder ob er sich darin entmaterialisiert hat. Es half nichts. *Anton L.* bemühte sich, den Gedanken abzuschütteln. [...] Er würde die Bettwäsche wechseln. (GSfA, 100f.)

Seine Scheu davor, auf die Reste, d.h. die zurückgelassenen Kleidungsstücke der verschwundenen Menschen zu stoßen, währt noch lange Zeit an: „Die Sachen blieben für ihn etwas wie Leichen.“ (GSfA, 131).

Weitere Aspekte, die vor allem als Eigenschaften postapokalyptischer Texte gesehen werden müssen, finden sich nicht nur in den *Schwarzen Spiegeln* und der *Wand*, sondern auch im *Großen Solo für Anton*. So spielt auch *Anton L.* mit dem Gedanken an Selbstmord, bringt sich aber aus Ungeschicktheit nicht um:

Anton L. lief auf den Balkon, leuchtete auf die Bank, nahm die Pistole, schüttelte sie, betätigte alles, was sich bewegen ließ (nur lud er nicht durch), setzte den Lauf an die Schläfe und drückte ab. Es krachte fürchterlich, aber draußen – ein Blitz war gleichzeitig aufgezuckt. (GSfA, 89)

Ob seine Auflösung am Ende des Romans als Selbstmord gewertet werden kann, ist durchaus diskussionswürdig. Letztlich ist der Grund dieser Auflösung allerdings nicht seine solitäre Existenz, sondern seine gescheiterte Neuerschaffung der Menschheit – als deren Konsequenz ihm jedoch weiterhin eine solitäre Existenz drohen würde.

Anton L. versucht außerdem, sich einen Überblick über das Ausmaß der Katastrophe zu verschaffen. Sein Versuch, zu telefonieren, scheitert (vgl. GSfA, 23), woraufhin er sich im Finanzamt, seinem Arbeitsplatz, und der dort liegenden Kirche seiner Situation vergewissern will (vgl. GSfA, 32ff.). Sein dortiger Besuch macht ihm aber letzten Endes bewusst, in welcher Lage er sich befindet (vgl. Kap. 6.7.2 *Identität im menschenleeren Raum – Suche*).

Das Öffnen fremder Post zählt ebenfalls zu den postapokalyptischen Motiven. Nur durch das eigentlich sinnlose Interesse an fremden Briefen kommt *Anton L.* schließlich dem geheimnisvollen Buch auf die Spur und kann das Rätsel seines Überlebens lösen (vgl. GSfA, 109f.). Im Gegensatz zu Schmidts und Haushofers Helden findet sich bei Rosendorfers Protagonist jedoch kein Bedürfnis, eine Botschaft zu hinterlassen, in der Hoffnung, ein anderer Mensch werde sie lesen. *Anton L.* spielt zwar den Gedanken, einem Mann oder einer Frau zu begegnen, durch, als er an der Finanzamtstür steht, weitere Hoffnung auf menschliche Gesellschaft kennzeichnet den Helden allerdings nicht.

Bedeutend ist außerdem die Veränderung in *Anton L.s* Persönlichkeit, die sich im Laufe des Romans vollzieht. Zu Beginn ein Hypochonder mit grotesken Krankheitsbildern und der Neigung zu erotischen Träumen, werden beide egozentrischen Eigenschaften des Protagonisten gegen Ende des Romans weniger bzw. verschwinden gänzlich: „Einmal träumte Anton L. einen unanständigen Traum im Zusammenhang mit so einer Plastik. (Diese Träume wurden zusehends seltener.) Der Traum war eher erschreckend als befriedigend.“ (GSfA, 210). Zu seinen Krankheiten heißt es schon im ersten Kapitel: „- Diese verdammte Wollweste, dachte Anton L. (in anderer Situation hätte er das Schwitzen nicht auf die Wollweste, sondern auf das Sonnengeflecht zurückgeführt).“ (GSfA, 35). Und zuletzt: „Reinigungsschübe hatten sich seit

jenem Tag im Juni so wenig eingestellt wie Sonnengeflechtsschwellungen.“ (GSfA, 202).

Aufgrund seiner Zahnschmerzen kann er sich wiederum „[a]ls ehemaliger Hypochonder“ (GSfA, 265) mit Schmerzmitteln aushelfen. Denn auch die Zahnschmerzen betreffen nicht nur ihn, sondern auch die anderen beiden Protagonisten und stellen ein exemplarisches Problem in postapokalyptischen Texte dar. So ist der Hypochonder *Anton L.* z.T. stark beeinflusst von äußeren, räumlichen Gegebenheiten. Als es eines Tages merkwürdig hell ist und ein Sturm anbricht, folgt daraufhin ein Schmerz in *Anton L.s* linker Kopfseite. Dies markiert den Übergang eines äußerlichen Ereignisses in ein innerliches, nämlich den Beginn der Zahnschmerzen¹⁰³⁵ (die er allerdings ein erstes Mal bereits bei seinem Ausflug auf das Land erfahren hat und die damit als negative Folge seiner Mobilität zu werten sind):

Der Himmel war rötlich-gelb. Vier Zungen stiegen vom Horizont auf [...] Es war sehr hell. [...] Es war ein Sturm, der wie ein Posaunenchor aufdröhnte. Er traf Anton L. wie ein Brett, so dick und körperhaft. [...] Als ob der Blitz Anton L. getroffen habe, durchfuhr ein pelziger Schmerz Anton L.s linke Kopfseite von oben nach unten, blieb an der linken Halsseite stecken und hinterließ eine brennende Spur von der Schläfe bis zum Hals. [...] Es war der Zahn [...]. (GSfA, 262-265)

In diesem Kontext ist auch die rot-gelbe Farbe der Szene zu sehen: Rot als Farbe des Blutes und Gelb als jene des Schmerzes spiegeln die Befindlichkeit des Protagonisten wider und verknüpfen Innen- und Außenwelt: Die ganze Welt nimmt die Farbe des Schmerzes an. Natürlich könnte dies als ein Hinweis gelesen werden: Sind nicht alle bisherigen Ereignisse durch den Spiegel eines Hypochonders zu sehen? „An dieser Stelle der Erzählung fragt man sich, ob man alles [...] nicht für die Wahnvorstellung eines in den Autismus verfallenen Schizophrenen halten muß.“¹⁰³⁶ Fraglich ist bei Rosendorfers Roman also, ob der Erzähler vielleicht nur den Wahnsinn *Anton L.s* wiedergibt und der Weltuntergang nur im Kopf des Protagonisten geschieht. Françoise Sopa erkennt z.B. in dem Riss, der durch das Hotel geht, ein Zeichen der Schizophrenie *Anton L.s*.¹⁰³⁷

Sopa vertritt vehement die These, dass *Anton L.* an Wahnsinn und Schizophrenie leide.¹⁰³⁸ Diese Lesart erscheint insofern problematisch, da es

¹⁰³⁵ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 19.

¹⁰³⁶ Ebd., 19f.

¹⁰³⁷ Vgl. ebd., 20f.

¹⁰³⁸ Vgl. ebd.: Sopa arbeitet mehrere Kennzeichen heraus, die ihrer Ansicht nach den Wahnsinn *Anton L.s* bescheinigen: 1. Die Nennung seines Namens anstelle des als adäquat erscheinenden Personalpronomens. 2. Das Phänomen des Grollens, das sich einerseits im Sonnengeflecht, andererseits in den einstürzenden Häusern zeigt, und das das Ineinandergehen der inneren und äußeren Welt widerspiegelt. 3. *Anton L.s* Verdacht in seiner Kindheit, dass ihm alle die Welt nur vorspielen. 4. Seine imaginären Gesprächspartner, der Kurfürst und der Hase *Jacob*. 5. Verwitterung der Stadt und Umgebung und *Anton L.s* Zerstörungswut als Symbol für seine Schizophrenie. Sopa

eine endgültige Antwort auf die Frage, ob es sich um das „kranke Kopfkino“ des Protagonisten handelt, nicht gibt.

Ähnlich wie bei Haushofers Protagonistin potenziert die Einsamkeit in der leeren Stadt auch bei *Anton L.* Kindheitsängste, die sich in seinem alten Leben immer wieder widerlegen ließen, heute jedoch durch das Verschwinden aller anderen Menschen zum Teil bestätigt wurden:

Ein Verdacht keimte in ihm auf, ein Verdacht, der ihn in seiner Kindheit gequält hatte –
– Ich bin nicht tot und auch nicht verrückt, dachte er. Sie verstecken sich. Sie sind alle heimlich fortgegangen und verstecken sich. In seiner Kindheit hatte er den Verdacht – ein außerordentlich egozentrisches Weltbild –, daß es die Welt gar nicht eigentlich gäbe, daß ihm – ihm, Anton L. – alle Erwachsenen, überhaupt alle anderen die Welt nur vorspielten. [...] Der Verdacht kam während seiner ganzen Kindheit, sogar später in seiner Jugend, immer wieder. Er machte ihn mißtrauisch. (GSfA, 40f.)

So ist auch bei Haushofer die Interpretation des Romans als Wahnvorstellung der Protagonistin möglich. Nur bei Schmidts Roman kann man diese Lesart am ehesten ausschließen. Insofern scheint es folgerichtig, diese Dualität in der Lesart als Merkmal der „postapokalyptischen Robinsonade“ zu werten. Postapokalyptische Texte sperren sich diesbezüglich einer eindeutigen Interpretation und lassen offen, ob die Handlung ein reales Geschehen oder ein psychologisches Konstrukt abbildet.

Als letzter gemeinsamer Aspekt der Romane sei noch die Beschäftigung mit Literatur (vgl. GSfA, 99, 111f.) genannt, die die Protagonisten verbindet. Schmidts Held und *Anton L.* können ihr kulturelles Interesse aufgrund ihres weiteren Mobilitätsradius‘ sogar auf die bildende Kunst ausweiten; beide sammeln Bilder bekannter Maler, um sie in ihrem Häusern aufzuhängen (vgl. GSfA, 187ff.). Doch können *Anton L.s* Interesse an Literatur und Kunst – Kunst und Literatur als Akt geistgezeugter Opposition zur materiellen Realität – und seine Lektüre des geheimnisvollen Buches auch als Hinweis darauf gedeutet werden, dass es sich bei seinem *Großen Solo* um eine Wahnvorstellung handelt. So heißt es schon bei Schmidt, in Anlehnung an die Theorie des „Längeren Gedankenspiels“, dass der Solipsist im Gehäuse seines Kopfes eingesperrt ist und ihm die Welt zur Vorstellung wird. Im Menschen und Künstler spiegeln sich Vorstellungen, die sich letztlich nur als Täuschung über die Welt draußen

argumentiert weiter mit der Existentialphilosophie, dass der Riss, die gespaltene Persönlichkeit *Anton L.s*, als Kluft zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich gedeutet werden könne, die aus jedem Einzelnen eine abgekapselte Welt, eine Insel, mache. Im übertragenen Sinne hieße das, *Anton L.* als Insel zu sehen – ohne Rückkehroption zu der übrigen, nicht utopischen Welt.

herausstellen. Das, was als *Welt* bezeichnet wird, wird damit zum Roman des sich immer nur selbst spiegelnden Innern.¹⁰³⁹

6.6.5 Religion

„Auf die Frage, ob Rosendorfer gläubig sei, antwortete er in einem Fernsehinterview im Sommer 1994: „*Ein Mensch in der heutigen Zeit kann gar nicht in der Form, wie es überliefert ist, glauben, das wäre kindisch.*“¹⁰⁴⁰

Wie bei Schmidt und Haushofer interessiert auch bei Rosendorfer dessen religiöse Grundeinstellung, weshalb man nicht umhin kommt, auf Autobiographisches zurückzugreifen:

Rosendorfer artikuliert vor dem Hintergrund eines europäisch-rationalistischen Weltverständnisses den Verlust des Glaubens als Lebensqualität [...]. ‚Der Ruinenbaumeister‘ hingegen erweist sich als eines der Werke der Phantastischen Literatur, welche die Utopielosigkeit der abendländischen Kultur nicht durch den Blick auf andere Kulturen aufzuheben versuchen, sondern sich ihr kompromißlos stellen. Das ägyptisch-römische Imperium nennt Rosendorfer ‚*seine geistige Heimat*‘, der ‚*liberale Humanismus des 18. Jahrhunderts*‘ entspricht seinen Idealen (Fernsehinterview Sommer 1994). Damit ist Rosendorfer einer der wenigen Autoren der deutschsprachigen Phantastischen Literatur, die sich nicht von außereuropäischen Kulturen beeinflussen lassen, sondern einer, die dem heutigen europäischen Kulturgut ihr geistiges Erbe hinterlassen hat. Deshalb kann er Rationalist und Rationalismuskritiker in einer Person sein, ohne dazu auf die zur Programmatik gewordene Verherrlichung fremder Sitten und Gebräuche zurückgreifen zu müssen.¹⁰⁴¹

Rosendorfers skeptische Einstellung gegenüber der katholischen Kirche lässt sich aber auch in seinem Roman *Großes Solo für Anton* wiederfinden. Als *Anton L.* über das mögliche Erscheinen einer Frau nachdenkt, stellt er zugleich fest, dass die gemeinsamen Kinder zumindest in der ersten Generation auf Inzest angewiesen seien (vgl. GSfA, 222). Dieses Problem werde in der Bibel übergegangen – doch besonders die katholischen Theologen hielten an der Theorie der Abstammung von einem Menschenpaar fest, „wegen der Lehre von der Erbsünde, die wiederum die Voraussetzung für die göttliche Erlösung durch Jesus Christus ist“ (GSfA, 222). *Anton L.* bemerkt, dass dies auch der Grund für seine Entfremdung von der katholischen Kirche sei, der der gänzliche innere Bruch folgte (vgl. GSfA, 222).

Das Gottesbild im Roman zeigt sich in einem Brief *Soliman Ludwigs* an *Simon List*, in dem es über den Glauben an Gott heißt:

Ob ich an Gott glaube, haben Sie das vorletzte Mal gefragt. Ich definiere meinen dahingehenden Zustand so: Ich zweifle seit einiger Zeit an der Nichtexistenz eines

¹⁰³⁹ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 112.

¹⁰⁴⁰ Verena Teissl, „Utopia, Merlin und das Fremde. Eine literaturgeschichtliche Betrachtung des Magischen Realismus aus Mexiko und der deutschsprachigen Phantastischen Literatur auf Basis der europäischen Utopia-Idee“, Wolfgang Meid (Hg.), [=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 102], Innsbruck 1998, 177.

¹⁰⁴¹ Ebd., 177f.

Gottes. Wenn es den Guten Alten (oder Bösen? Zornigen?) gibt – ich zweifle ja erst, kann also unter Vorbehalt despektierlich reden –, kann die biblische Form des Herrn gut eine Möglichkeit sein, und dann wüßte man, daß auch ein Geistwesen nicht frei vom Zwang der Matrix ist: Er hat den Adam nach Seinem Bild geschaffen. (Obwohl, könnte ein Zyniker sagen, günstigere Modelle denkbar gewesen wären.) (GSfA, 183)

Dieses Bekenntnis weckt einerseits Assoziationen an Schmidts Religionsauffassung, die den Leviathan als „creator mundi“ sieht, andererseits erfolgt ein zynischer Verweis auf die unvollkommene Figur des *Anton L.* als Abbild Gottes.

„[...] am Ende werde ich allein mit dem Leviathan sein (oder gar er selbst).“ (SP, 203). Dieses Zitat des namenlosen Protagonisten aus den *Schwarzen Spiegeln* erinnert dabei auch an Rosendorfers *Anton L.*: „‘Ich werde‘, sagte Anton L., ‚nun, da ich Gott bin – vielmehr: da ich nun weiß, daß ich Gott bin, ich war es ja schon immer –, eine neue Menschheit erschaffen.‘“ (GSfA, 327). Rosendorfers *Anton L.* erkennt also, dass er niemand anderes als Gott selbst ist, woraufhin er die Menschheit *rematerialisieren* möchte. Mit dem Hasen *Jacob* – seinem Alter Ego – diskutiert er über seinen Plan, eine neue Menschheit zu erschaffen. Der Hase kritisiert heftig *Anton L.s* Liebe zur Menschheit, die an die Zivilisationskritik Rousseaus erinnert:

‚Pardon, Gott‘, sagte der Hase, ‚wenn ich dich unterbreche. Eine neue Menschheit? Ohne Menschheit geht es wohl nicht? Da steckt schon noch ein schöner Brocken menschlichen Vorurteils in dir. Man merkt, daß du erst vor kurzer Zeit befördert worden bist.‘

‚Was hast du gegen die Menschen? Ich habe die Menschen – nein: die Menschen habe ich nicht geliebt. Ich habe die Menschen sogar gehaßt; aber die *Menschheit* habe ich geliebt, heiß geliebt von ganzem Herzen.‘

‚Warum nur die Menschheit?‘

‚Ich verstehe dich nicht‘, sagte Anton L.

‚Die Menschheit ist doch eher ein dürftiger Gegenstand für eine so heiße Liebe. Das Leben, ja, das würde ich verstehen, das Leben an sich. Die Menschheit und die Hasheit und die Nashornheit und die Vogelheit und die Fischheit, die Wurmheit, die Ameisheit, die Pantoffeltierheit, die Baumheit, Grasheit, Farnheit, Moosheit, alles zu lieben, das verstünde ich. Aber die Menschheit? War denn dieser verkommene Haufen so viel wert?‘

‚Ich fürchte, das verstehst du nicht.‘

‚Nein‘, sagte der Hase, ‚das verstehe ich nicht. Ich habe nie verstanden, warum früher so viel Umstände wegen der Erlösung von den paar Narren gemacht wurde.‘ (GSfA, 327f.)

Nichtsdestotrotz sind in Rosendorfers Roman auch theologische Aspekte zu finden, wie sie bereits im Kap. 3.1 *Utopischer Pessimismus und Theodizee* angesprochen wurden. *Anton L.* stößt mehr oder weniger zufällig auf Briefe eines gewissen *Soliman Ludwig*, die ihn später zu dem geheimnisvollen Buch führen.

In diesen Briefen wird aber *Ludwigs* Beschäftigung

mit einem speziellen Bereich der Philosophie [thematisiert], nämlich den mittelalterlichen und frühchristlichen Geistesströmungen, die heute als Irrlehren gelten: dem Manichäismus, gnostischem und nestorianischem Gedankengut und vor allem der nun wahrhaft atemberaubenden – von der Katholika als Häresie bezeichneten – Lehre des Markion. (GSfA, 172)

In einem weiteren Brief wendet sich *Ludwig* an seinen Freund *Simon List*. *Anton L.* liest in diesem über das vermeintliche Geheimnis des Lebens, die Matrize (vgl. GSfA, 183). *Ludwig* philosophiert weiter in seinem Brief über das Grundprinzip der Welt, die Matrix, und darüber, dass die Welt sich in Form eines Buches „matriziert“ habe. Er ist der festen Überzeugung, den Ort dieses Buch zu kennen, da die Menschheit ja wohl eher am Ende der Welt als am Anfang stehe, und die Welt mit ihrer Matrixbildung nicht so säumig gewesen sei (vgl. GSfA, 184f.).

Wie in Schmidts Roman *Schwarze Spiegel* gibt es auch in Rosendorfers *Großem Solo für Anton* eine Episode, die Assoziationen an Hobbes' Staatstheorie weckt. Zwei markante Zitate stammen aus dieser Abhandlung, die den Menschen im Naturzustand beschreiben und ein skeptisches Menschenbild offenbaren: „bellum omnium contra omnes“ (lat. Krieg aller gegen alle) und „homo homini lupus“ (lat. Der Mensch (ist) dem Menschen ein Wolf).¹⁰⁴² Beide Zitate lassen sich im Roman in der kriegesischen Formation der Hunde wiederfinden: „Die rechte Gruppe geriet durcheinander, einer hatte schon fliehen wollen, aber die Reihen hielten noch einmal. Sie hielten das Banner ihres Lärms noch hoch, ja höher als vorhin.“ (GSfA, 63). Zudem ist die Sprache, die Wortwahl dem militärischen Jargon angeglichen, es ist die Rede von Fronten, von Stellungskrieg, von Robben, von einer Salve von Gebell, und am Schluss kreisen Krähen über dem Schlachtfeld (vgl. GSfA, 63ff.).

Im Roman *Großes Solo für Anton* wird außerdem das Kultische z.B. in der Forschung von *Anton L.* nach dem geheimnisvollen Buch evoziert:¹⁰⁴³

Der kultische bzw. magische Bereich in der geschilderten Art ist ein sich Äußern, das als Ausdruck des seelischen Bereichs verstanden ist. Von daher wird eine Übertragung auf das Transzendente gemacht, d.h. daß sich die Vorstellung des Magischen oder vielleicht sogar Göttlichen nach den verschiedenen Seelenzuständen bzw. Weltanschauungen des Menschen richtet; bei Derendinger wäre Gott ‚ein Urgeistwesen in Form eines Fußballs gewesen‘ (GSfA, 91) [...]; bei *Anton L.* zeigt sich diese Vorstellung in der Übersteigerung seines egozentrischen Weltbildes und seiner Verdrängung gegen Schluß des Romans.¹⁰⁴⁴

Dabei sei nicht nur die Verdrängung, sondern auch diese Art von Weltanschauung eine Möglichkeit, mit sich und der Welt „fertig“ zu werden.¹⁰⁴⁵

So stellt Weder in diesem Kontext auch fest, dass „der Roman ‚Großes Solo für Anton‘ [...] als End-Zeit-Roman angelegt [ist], also spielt das Eschatologische dort auch eine Rolle“¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴² Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 60.

¹⁰⁴³ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 124.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ Vgl. ebd.

Rosendorfer selbst sagt über die Bedeutung von Religion:

Ich habe gemerkt, daß die Religion – man kann dazu stehen, wie man will, man kann gläubig sein oder nicht, und es ist auch egal, welcher Religion man angehört – qua Religion und rein als soziales Phänomen für die soziale Gesundheit eines Volkes notwendig ist. Eine areligiöse Gesellschaft führt zur Seelenlosigkeit, sie führt auch zu einer Proletarisierung. Offenbar braucht der Mensch die Religion – ob sie richtig ist oder nicht –, er braucht eine Religion, um seelisch gesund zu bleiben.¹⁰⁴⁷

6.6.6 Fortschritt als Notwendigkeit

Alles in der Robinsonade ist einem dynamischen Prinzip unterworfen, so auch in Rosendorfers *Großem Solo für Anton*. *Anton L.* verändert seinen Lebensraum, indem er zweimal umzieht (vgl. GSfA, 98, 201), er verändert sich in Bezug auf seine Persönlichkeit [sowohl seine Selbstanalysen als auch seine eingebildeten Krankheiten verschwinden im Laufe der Zeit (vgl. GSfA, 129)] und die letzte Veränderung, die er erfährt, ist seine Gott-Werdung (oder was er dafür hält). Dabei bricht die Handlung schließlich ab, als ein Endzustand, nämlich *Anton L.s* Selbstauflösung, erreicht ist.

Darüber hinaus ist der Protagonist vor allem zu Beginn der Romanhandlung stets in Bewegung, er erkundet die nähere Umgebung, fährt an den Stadtrand und verlässt sogar einmal die Stadt, um aufs Land zu fahren. Gegen Ende des Romans nimmt seine Mobilität zwar ab, doch setzt sich der Veränderungsprozess sozusagen geistig fort, indem *Anton L.* durch das geheimnisvolle Buch zu unerwarteten Erkenntnissen gelangt.

Der Prozess, der einsetzt, als *Anton L.* anfängt, das geheimnisvolle Buch zu lesen, entbindet ihn von menschlichen Bedürfnissen wie Hunger und Durst (vgl. GSfA, 322f.); und „[a]uch die entsprechenden gegensätzlichen Bedürfnisse begannen zu versiegen.“ (GSfA, 323). Darüber hinaus stellt er fest, dass er Wolken teilen kann; und auch die gefürchteten Zahnschmerzen plagten ihn nie wieder (vgl. GSfA, 324). Dies alles deutet auf die Quintessenz hin, die *Anton L.* schon kurz darauf in dem letzten Satz des Buches erfährt.

Doch davor muss er erkennen, dass ihm neue Pflichten übertragen wurden, so z.B. das Aufrufen und Entlassen der Sonne: „So die Sonne zu regieren war nicht einfach. [...] Er empfand es als lästig, sich um Dinge kümmern zu müssen, die früher von alleine abliefen, wie es sich gehörte.“ (GSfA, 324f.). Nach kurzer Zeit jedoch und nach weiterer Lektüre des Buches übernimmt der plötzlich

¹⁰⁴⁶ Ebd., 126.

¹⁰⁴⁷ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, a. a. O.

auftauchende Engel *Sonja Anton L.s* neue Aufgaben¹⁰⁴⁸, „die sich aus der fortschreitenden Erkenntnis ergaben.“ (GSfA, 326).

Schließlich kulminieren die neuen Erkenntnisse, die *Anton L.* in dem Buch gewinnt, in dem letzten Satz des Buches, als ihm mitgeteilt wird, dass er Gott sei (vgl. GSfA, 326).

Ähnlich wie in den *Schwarzen Spiegeln* und *der Wand* fällt auf, dass mit dem Scheitern einer menschlichen Beziehung, dem Verlust des Hundes bzw. der misslungenen „Rematerialisation“ das Ende der Handlung eingeleitet wird. Dabei wird *Anton L.s* innerer Veränderungsprozess genauso wie in *Die Wand* durch äußere Umstände, die ihn das Buch finden lassen, motiviert, wobei die Veränderung seines Erscheinungsbilds diesen Prozess zusätzlich unterstreicht.

6.6.7 Überleben als Strafe oder Erlösung?

Anton L.s Überleben scheint genauso ambivalent bewertet werden zu müssen wie dasjenige der anderen beiden Protagonisten. Sieht er sein Schicksal zunächst noch als Strafe, so findet er sich jedoch schon nach kurzer Zeit mit der Situation ab. Es fällt auf, dass im Roman die Liebe zur Menschheit den Protagonisten in seinem Handeln bestärkt, diese wieder zu erschaffen. Trotz misanthropischer Aspekte, die den Helden kennzeichnen, ist er bereit, die großen Taten der Menschheit anzuerkennen. Dass sein Verhältnis zu den Menschen allerdings als ambivalent bezeichnet werden kann, zeigt sich vor allem in den Dialogen mit dem Hasen *Jacob*, seinem Alter Ego. Die Erkenntnis, dass sich die Menschheit ohne negative Eigenschaften nicht zurückholen lässt, führt schließlich zu *Anton L.s* Selbstaflösung – als letzte Konsequenz der bereits stattgefundenen Auflösung der restlichen Menschheit. Man fühlt sich an Schmidts Protagonisten erinnert, der befürchtet, dass sich am Ende das Werk des Demiurgen auch in ihm vollziehen könne.

Auch das ambivalente Verhältnis zu seiner solitären Existenz gleicht derjenigen in den anderen beiden Romanen. Zu Beginn wünscht sich *Anton L.* nichts sehnlicher, als dass die Menschen zurückkehren mögen, genießt dann aber schließlich seine Einsamkeit und möchte erst am Schluss aufgrund seiner neu

¹⁰⁴⁸ Vgl. Norman Cohn, a. a. O., 267ff.: Diese Stelle in Rosendorfers Roman erinnert an das apokalyptische „Buch der Jubiläen“, das sich, wie Cohn feststellt, mit der gottgegebenen Ordnung und den Kräften, die sie bedrohen, befasst. So heißt es bei Cohn (ebd., 271): „Menschen, Pflanzen, Winde und Sterne sind alle Geschöpfe Gottes und als solche verpflichtet, ihm zu gehorchen. Die Engel haben dafür zu sorgen, daß sie ihm tatsächlich gehorchen. [...] Die Jubiläen beschreiben, wie Gott am allerersten Schöpfungstag Stabilität herstellt, indem er Engel erschafft und als Hüter einsetzt für Winde und Wolken, Hagel und Schnee, Donner und Blitz, Kälte und Hitze, Winter, Frühjahr, Sommer, Erntezeit, das Licht und die Morgenröte und den Abend, überhaupt für alle Dinge im Himmel und auf Erden.“

gewonnenen Fähigkeiten die perfekte Menschheit wiedererschaffen, kann sich also letztlich auch kein Leben ohne diese vorstellen. Dass die Menschheit perfekt werden soll, deutet darauf hin, dass *Anton L.s* Menschenbild offensichtlich Defizite enthält, die er beseitigen möchte. Insofern erscheint seine Situation sowohl als Wunschtraum als auch als Schreckensvision und er findet in seiner Auflösung die folgerichtige Konsequenz. Eine Rückkehr in die alte Welt, zur „alten“ Menschheit, wird aus diesem Grund unmöglich. Anders als die anderen beiden Protagonisten kapituliert *Anton L.* aber: Er entscheidet sich gegen das weitere Überleben in der neuen Welt. Dies erscheint auch als Absage an den Glauben, setzt *Anton L.* doch kein weiteres Vertrauen in seine Fähigkeiten als *Gott*.

6.7 Strukturierende Funktion der Postapokalypse

Die Enthüllung der Wahrheit am Ende der Geschichte – als signifikante postapokalyptische Erzählstruktur – zeigt sich in *Anton L.s* Erkenntnis, dass niemand anderer als er selbst *Gott* ist – und diese Erkenntnis offenbart sich dem Protagonisten im vorletzten Kapitel. Auf textimmanenter Ebene wiederum kommt *Anton L.* aufgrund der Lektüre eines ominösen Buches zu der Erkenntnis, *Gott* zu sein, und auch hier muss er bis zum „[...] letzte[n] Satz des dritten Teiles [warten], [denn] der letzte Satz des sechsunddreißigsten Kapitels, der letzte Satz des Buches lautete: Du bist *Gott*.“ (GSfA, 326).

Postapokalyptische Strukturen setzen einerseits das Überleben eines Einzelnen voraus, wie es sich in *Anton L.s* vergeblicher Suche nach weiteren Menschen bestätigt, andererseits ist eine „Merkmalsveränderung“¹⁰⁴⁹ des Protagonisten zu verzeichnen: *Anton L.* kommt zu dem Schluss, dass er als einziger noch existierender Mensch und letztes Abbild des Schöpfers auch dessen letzter Stellvertreter, also *Papst*, sei.

Es ist also anzunehmen, daß die ganze übrige Welt auch verwaist ist. Bin ich dann Petrus? [...] ich gehöre der Alleinseligmachenden an, und da niemand außer mir ihr angehört, weil es außer mir niemanden mehr gibt, bin ich ja wohl das Oberhaupt dieser Kirche. *Papst Anton*. (GSfA, 126f.)

Doch sein Alter Ego, der Kurfürst, erinnert ihn in einem entscheidenden Moment an die alten Gesellschaftsstrukturen und stellt in Frage, ob *Anton L.* tatsächlich alles auf der Welt gehöre, nur weil er alleine sei. Doch *Anton L.* übergeht diesen Aufschrei seines Unterbewusstseins und nimmt ein Bild Canalettos, das im Schlafzimmer des Kurfürsten hing, in Besitz, um sein Hotelzimmer damit zu schmücken (vgl. GSfA, Kap. XIV *Eine Vedute von Canaletto*, 187ff.). Gekrönt

¹⁰⁴⁹ Hans Krahl, a. a. O., 130.

wird dies durch seinen Umzug in die kurfürstlichen Galazimmer und in das Schlösschen im Hofgarten – „zur Demonstration seines unumschränkten Besitzanspruches auf die Stadt (auf die ganze Welt?)“ (GSfA, 204). Der in der alten Welt eher zurückhaltende *Anton L.* entwickelt in der neuen Welt einen unvergleichlichen Größenwahn. Dies bestätigt sich auch in seinen Gedankenspielen, in denen er, da alle anderen Menschen verschwunden sind, Weltmeister in allen Disziplinen ist (vgl. GSfA, 197f.).

6.7.1 Darstellung des letzten Überlebenden

Irgendwo ist praktisch jede Figur Rosendorfers (vielleicht der Mensch überhaupt) eine Art Anton L., sei es nun, daß er etwas einmal Gefundenes bis ins letzte Detail erforschen möchte, weil er seine Neugierde befriedigen möchte, oder sei es, daß er irgendwelche Moden oder Ticks hat, wenn es ums Trinken, Träumen oder Treiben von irgendwelchen Spielen und Spielchen geht. Beispiele solcher Absurditäten und Disproportionen gibt es viele [...].¹⁰⁵⁰

Anton L. überlebt scheinbar wie Schmidts und Haushofers Protagonisten wohl eher zufällig. Auch er ist eine Privatperson, war nicht über die Katastrophe informiert und hat diese nicht bewusst miterlebt: *Anton L.* ist zwar in einer Großstadt, doch verschläft er das *Ereignis*.¹⁰⁵¹ Er kann sich nur schwer einen Überblick über die Situation verschaffen. So beschreibt sich *Anton L.* als „Außenstehenden, nicht hier [in der Stadt; Anm. d. Verf.] Geborenen oder Aufgewachsenen“ (GSfA, 61). Und als außenstehend kann Rosendorfers Protagonist auch im übertragenen Sinne bezeichnet werden.

Anton L. kommt also erst „danach“ mit den Auswirkungen der Katastrophe in Berührung. Die Anwesenheit an einem „anderen“ Ort ist Krahs zufolge diegetisch immer kausal mit dem Überleben verknüpft: *Anton L.* war in seinem Untermietzimmer, und deshalb hat er überlebt, wobei das Überleben nicht notwendig genau an diese Bedingung geknüpft ist. Naturgewalten wie im Roman *Großes Solo für Anton* [„Ein auffallend heller Schein, ein fahler, gelblicher Schein wie in einer Schneenacht“ (GSfA, 9)] dienen als Chiffre der Darstellbarkeit und Vermittelbarkeit, um die „Qualität“ der Katastrophe vorstellbar zu machen.¹⁰⁵²

„Wenn man allerdings die Tatsache besieht, daß Anton L. allein von der Katastrophe, von der allgemeinen Entmaterialisierung ausgenommen worden war, fragt sich aber wohl, ob dieser ‚Zufall‘ wirklich nur ein Zufall war.“ (GSfA, 170). Barbara Sinic konstatiert hierzu:

Anders als in den bisher erwähnten Apokalypsen wird hier nicht der Weltuntergang als Verschulden des Menschen betont, sondern ist ein von oben verhängtes Schicksal, oder

¹⁰⁵⁰ Bruno Weder, a. a. O., 98.

¹⁰⁵¹ Vgl. Hans Krahs, a. a. O., 91ff.

¹⁰⁵² Vgl. ebd., 93f.

vielleicht auch nur eine Wahnvision von Anton. Der hier dargestellte letzte Mensch bricht radikal mit sämtlichen Vorstellungen vom auserwählten Überlebenden.¹⁰⁵³

Sinic muss an dieser Stelle zugestimmt werden, unterscheidet sich Rosendorfers Roman doch in diesem zentralen Punkt von den anderen beiden Texten. Eine Ursache der Katastrophe wird nicht angedeutet, dem Leser wird weder ein Atomkrieg noch andere Waffengewalt als Grund der Auslöschung der Menschheit genannt. *Anton L.* selbst verwirft die Kriegsthese (vgl. GSfA, 33).

Auf textimmanenter Ebene macht sogar der Kurfürst, *Anton L.s* Alter Ego, den Protagonisten darauf aufmerksam, dass gerade sein Überleben nicht als Zufall gewertet werden kann:

„Merken Sie denn nichts, Adam L. ...“

„Wieso sagen Sie *Adam L.*?“

„Pardon – Anton L. Merken Sie denn nichts? Es ist, als ob ein großer roter Pfeil auf den Globus geklebt worden sei, und wenn man genau hinschaut, deutet die Spitze des Pfeiles exakt auf Sie. Glauben Sie im Ernst, daß es ein Zufall ist, wenn allein Sie von der allgemeinen, rätselhaften Verflüchtigung aller Menschheit ausgenommen worden sind? [...] Daß also eine Gruppe von gescheiterten Leuten in ihrem letzten Jahre alle Anstrengungen darauf verwenden, Ihnen den Weg zu dem *Buch* zu ebnen; daß genau am letzten Tag vor der Katastrophe das letzte oder besser gesagt das vorletzte Glied der Kette, das zu dem *Buch* führt, eingehängt wurde; oder anders gesprochen: daß die Katastrophe gewartet hat, bis das Paket mit den Photokopien, ohne die Sie nicht weitergefunden hätten, in der Staatsbibliothek eingetroffen ist? Glauben Sie, das ist ein Zufall? [...]“ (GSfA, 275f.)

Anton L.s „Vertierung“, die von Anfang an in ihm gewesen sein muss, wie Bruno Weder konstatiert, dieses Tierhafte hat „vermutlich den Ausschlag gegeben [...], daß er [*Anton L.*; Anm. d. Verf.] selbst nicht entmaterialisiert worden ist“¹⁰⁵⁴. Doch muss Weders Aussage insofern eingeschränkt werden, als dass sich diese Verwilderung in erster Linie auf *Anton L.s* Hygiene- und Zivilisationsverhalten sowie auf sein Erscheinungsbild bezieht, denn er selbst erkennt, „daß er sich, wollte er sich vor Schaden, vor innerer Verwilderung in seiner gegenwärtigen Lage schützen, eine Aufgabe verordnen müsse.“ (GSfA, 129). Darin ähnelt er Haushofers Heldin, die auch von der Angst geplagt wird, zu verwildern.

Und auch der auktoriale Erzähler schränkt die „Zufalls“-These ein: „Wenn man allerdings die Tatsache besieht, daß Anton L. allein von der Katastrophe, von der allgemeinen Entmaterialisierung ausgenommen worden war, fragt sich aber wohl, ob dieser ‚Zufall‘ wirklich nur ein Zufall war.“ (GSfA, 170).

Ebenso wie bei Schmidt und Haushofer wird *Anton L.s* Überleben auch ideologisch begründet, denn das biologische Überleben allein genügt nicht. So wirken die von seinem Alter Ego, dem Hasen *Jacob*, analog zum Terminus

¹⁰⁵³ Barbara Sinic, „Die sozialkritische Funktion des Grotesken“, in: Erika Kanduth u.a. (Hg.), [Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik, Bd. 12], Peter Lang, Frankfurt a. M. 2003, 154.

¹⁰⁵⁴ Bruno Weder, a. a. O., 88f.

„Menschheit“ gebildeten Neologismen „Fischheit, Wurmheit, Ameisheit, Pantoffeltierheit, Baumheit, Grasheit“ nivellierend und weisen darauf hin, dass nicht nur das Aussterben der Menschheit tragisch ist, sondern auch Flora und Fauna für *Anton L.* von Bedeutung sind. Dabei erzielen diese und andere Neologismen einen komischen Effekt¹⁰⁵⁵, der Rosendorfers Roman von den anderen beiden Texten abhebt. *Anton L.s* „Solo“ wirkt „wie ein Witz mit ausgesucht tiefgehängter Pointe, wenngleich wiederholt grundlegende evolutionsbezogene, menschentümelnde oder kosmologische Überlegungen aufblitzen“¹⁰⁵⁶ – wodurch wiederum das ideologische Überleben begründet wird. Aufgrund seiner „privilegierten“ Stellung macht sich *Anton L.* Gedanken über den Fortbestand der Menschheit. So überlegt er, was wäre, wenn die ehemals verschlossene Seitentür am Finanzamt plötzlich offen stünde:

Was, wenn jetzt die Tür offen wäre? Anton L. erschrak bei dem Gedanken. [...] Wenn jetzt die Tür offen wäre, würde das bedeuten, daß außer ihm, Anton L., noch jemand da wäre. Freitags Fußspur. Anton L. war nicht in der Lage, seine Gefühle bei dem Gedanken zu ordnen. (GSfA, 221)

Doch er denkt trotz anfänglichem Schrecken ganz rational weiter:

Zuallererst würde es darauf ankommen, ob es ein Mann oder eine Frau wäre. War es eine Frau, so wäre klar, warum er, Anton L., von der Katastrophe ausgenommen worden war, sofern es sich um eine junge Frau handelte, die noch in der Lage war, Kinder zu gebären. Dann wären er, Anton L., und die Frau der neue Anfang. (GSfA, 221f.)

Doch ein Neuanfang im Sinne eines mythischen Adam-und-Eva-Modells wird hier genauso wie bei Schmidt und Haushofer negiert. *Anton L.s* Überleben wird vielmehr am Ende des Romans konterkariert, wenn sich herausstellt, dass selbst nach der Auflösung des Protagonisten die Sonne weiterhin auf- und untergeht: „Die erste kalte Nacht brach herein. Als die Sonne am nächsten Tag aufging, hatten sich die ersten Blätter der Bäume verfärbt.“ (GSfA, 333).

Barbara Sinic betont in diesem Zusammenhang, dass *Großes Solo für Anton* das Bild des letzten Menschen angreife,

den man sich allgemein als Auserwählten und daher als besonders geeigneten Menschen vorstellt. Anton entspricht in keiner Weise dem, was wir uns vom letzten Menschen auf Erden erhoffen würden. Er ist Quartalsreiniger, -hypochonder [...] und – säufer [...], kurzzeitig für Yoga begeistert [...], findet es unerträglich etwas zu besitzen [...], schießt, als er alleine ist, wild in die Gegend [...], macht sich Sorgen, ob er nun in allen Disziplinen Weltmeister [...] und ob er Papst ist [...]. Am Ende hält er sich für oder ist Gott [...]. Er verhält sich also nicht den Umständen entsprechend, beschäftigt sich mit Nebensächlichkeiten, wodurch auch [ein] grotesker Effekt entsteht, und er kehrt unsere Vorstellung vom letzten Menschen um.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁵ Vgl. Barbara Sinic, a. a. O., 194.

¹⁰⁵⁶ Wolfgang Schröder, a. a. O., 234.

¹⁰⁵⁷ Barbara Sinic, a. a. O., 200f.

Fraglich ist jedoch, ob es diesen einen letzten Menschen geben kann, der einer allgemeinen Idealvorstellung gerecht wird. *Anton L.s* Andersartigkeit mag gerade auch der Grund seines Überlebens sein.¹⁰⁵⁸

Großes Solo für Anton legt auch eine weitere Lesart nahe, die die Handlung als Wahnvorstellung des Protagonisten entpuppen möchte. In diesem Sinne eröffnet Bruno Weder eine weitere Interpretationsmöglichkeit, wenn er in seiner Studie „Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk“ die These anführt, dass z.B. *Anton L.s* Wunsch nach der Re-Materialisierung der Menschheit nur ein Auswuchs des Unbewussten sei, eine scheinbare Überwindung seines Autoritätskomplexes, indem sich der unterdrückt Fühlende selbst zur Autorität erhebt. Dabei werden seine Überlegungen erst dadurch ermöglicht, dass die gesamte Menschheit entmaterialisiert werden musste; dadurch konnte wiederum seine Handlungsweise ins Stadium des Vorbewussten (ermöglicht durch den Erzähler) gelangen. Seine früheren Schübe deklariert Weder als Varianten von Verdrängungen (Als Hinweis dazu seine Träume: vgl. GSfA, 50ff., 113, 139, 257 und Kap. XI *Vollbad in Frosinone*).¹⁰⁵⁹

Sein Autoritätskomplex äußert sich dahingehend, dass *Anton L.* als „duckmäusiger kleiner Finanzbeamter“¹⁰⁶⁰ bezeichnet werden kann, der es gewohnt ist, „Tag für Tag gehorsam den Karren zu ziehen, vor den die Gesellschaft ihn gespannt hat“¹⁰⁶¹. Es sagt selbst, dass er sich beim Erscheinen einer anderen Person bzw. eines Mannes sofort unterordnen würde, „[u]m jedem vielleicht aussichtslosen Kampf auszuweichen“ (GSfA, 223). Auch in den Dialogen mit dem Kurfürsten, den er siezt, zeigt sich ein deutlicher Autoritätsabstand und eine unterwürfige Haltung (vgl. GSfA, 240f.).¹⁰⁶² Es fällt jedoch auf, dass er trotz seines scheinbar devoten Verhaltens immer wieder in Konflikt mit Vorgesetzten gerät (vgl. GSfA, 149). Es scheint daher Kalkül zu sein, wenn sich gerade *Anton L.* plötzlich seiner Pflichten entledigt sieht. Ein Befund Volker Lilienthals trifft in diesem Sinne ganz auf die Rosendorfersche Figur zu:

Doch ob Erdbeben, Überschwemmung oder Atomkrieg, Katastrophen haben auch ihr Gutes: Der einzelne Mensch ist der Verantwortung für sein Alltagsleben enthoben, das

¹⁰⁵⁸ Vgl. GSfA, 149: *Anton L.s* Farblosigkeit erkennt dieser sogar selbst, denn es „war weniger Eifersucht im Spiel als Neid, denn er, Anton L., erzielte nur sehr selten einen unauslöschlichen Eindruck“, so wie es *Dagmar*, seiner damaligen Verlobten, oft gelingt.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 118f.

¹⁰⁶⁰ Werner Fletcher, a. a. O.; vgl. GSfA, 29: *Anton L.* fürchtet seinen Vorgesetzten, den Stellerrat Melf.

¹⁰⁶¹ Werner Fletcher, a. a. O.

¹⁰⁶² Bruno Weder, a. a. O., 118: Weder kennzeichnet dieses Verhalten *Anton L.s* als stereotyp, da es durch das ganze Buch hindurch beobachtet werden kann: *Anton L.s* Reaktion im Finanzamt, seine Überlegungen zur möglichen Rückkehr der Hotelgäste, seine Fahrt außerhalb der Stadt.

Zurückgehen leichter Neurosen in Lagen existentieller Bedrohung gilt gar als erwiesen [...].¹⁰⁶³

Weder macht in diesem Sinne auf einen ähnlichen Aspekt aufmerksam, den auch Françoise Sopa angesprochen hat: Handelt es sich bei *Anton L.* um einen skurrilen Fall von Wahnsinn oder Schizophrenie?

Weder diskutiert diese Frage allerdings differenzierter, indem er in dem Werk Rosendorfers durchaus magische Elemente zu erkennen glaubt. Hierzu konstatiert er, dass „sehr viel am Magischen nahe der Wahnvorstellung“¹⁰⁶⁴ sei. Weiter sagt Weder, „daß das schizophrene Element nahe beim genialen liegt, d.h. daß das Genie als solches in vielen Belangen bereits schizophrene Züge aufweist [...]“¹⁰⁶⁵ Insofern sieht Weder bei der Figur des *Anton L.* die Ursachen seiner skurrilen Persönlichkeit in zwei Punkten verankert: Einerseits handelt es sich bei der Schizophrenie um eine vererbliche Krankheit, andererseits können nicht verarbeitete Kindheits- oder andere Erlebnisse geltend gemacht werden.¹⁰⁶⁶ *Anton L.* scheint also die tierische Art des Vaters und die sexuelle Verklemmtheit der Mutter geerbt zu haben (vgl. GSfA, 212ff.).¹⁰⁶⁷ Des Weiteren gibt der Erzähler selbst einen klaren Hinweis, wenn er den Leser wissen lässt, dass *Anton L.* in seiner Kindheit unter der Vorstellung gelitten hat, dass es die Welt eigentlich nicht gäbe (vgl. GSfA, 41). An eine ähnliche Kindheitsangst erinnert sich auch die Ich-Erzählerin aus Haushofers Roman:

Als Kind hatte ich immer unter der närrischen Angst gelitten, daß alles, was ich sah, verschwand, sobald ich ihm den Rücken kehrte. Alle Vernunft hat nicht vermocht, mich ganz von dieser Angst zu heilen. [...] Sicherheit bedeutete für mich soviel wie sehen und berühren können. [...] Und waren meine Ängste wirklich so närrisch? War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht? Über Nacht war mir mein früheres Leben, alles, woran ich hing, auf unheimliche Weise gestohlen worden. (WA, 186f.)

Bei beiden Romanen könnte diese frühe infantile Angst als Sehnsucht nach Erfüllung eines unbewussten Wunsches interpretiert werden. Es besteht also bereits in der Kindheit des Protagonisten eine Art Wahnvorstellung, die sich entsprechend im Erwachsenenalter weiterentwickelt haben könnte. Insofern wäre das Geschehen der Katastrophe nur eine konsequente Fortführung dieser infantilen Angst. Denn diese Wahnvorstellung taucht immer wieder auf, sie ist nicht auf seine Kindheit beschränkt:¹⁰⁶⁸ „Der Verdacht kam während seiner

¹⁰⁶³ Volker Lilienthal, a. a. O., 197.

¹⁰⁶⁴ Bruno Weder, a. a. O., 123.

¹⁰⁶⁵ Ebd.

¹⁰⁶⁶ Vgl. ebd., 135.

¹⁰⁶⁷ Vgl. ebd., 137.

¹⁰⁶⁸ Vgl. ebd., 135.

ganzen Kindheit, sogar später in seiner Jugend, immer wieder. Er machte ihn mißtrauisch.“ (GSfA, 41).

Es bleibt jedoch nicht bei dieser einzigen traumatischen Belastung; vielmehr wird *Anton L.* auch von der Angst vor Schlangen gequält: „– Schlangen! dachte Anton L. Schlangen waren Tiere, vor denen ihm so ekelte, daß er nicht einmal ihr Bild in einem Lexikon anschauen konnte.“ (GSfA, 66). Dabei gilt die Angst als Symptom einer Psychose, die sich bei *Anton L.* als Psychoneurose spezifizieren ließe, wie im Roman im Zusammenhang mit seiner Angst vor der Nacht angedeutet wird: „Die Angst löst Reduzierungsprozesse aus. Die Seele gibt einen erwachsenen Bezirk nach dem anderen auf, verwandelt sich zurück, verteidigt zum Schluß nur noch den Kern des Wesens, der schon da war, als man noch Kind war.“ (GSfA, 86).

Weder bezeichnet diesen Vorgang zu Recht als Persönlichkeitsabbau, wobei dieser durch die Vielzahl an Ängsten von *Anton L.* weiter beeinflusst werde. Auch lassen sich seine zwanghaften Perioden in Verbindung zu Schizophrenien setzen, da diese auch in Schüben auftreten können.¹⁰⁶⁹

Seine Beziehungen zu Frauen im Roman sind vergegenständlicht, wenngleich auch nur in Aspekten der Erinnerung. Deutlich wird dies im Kapitel *Vollbad in Frosinone*, in dem die Beziehung von *Anton L.* zu seiner damaligen Verlobten *Dagmar* thematisiert wird: „Die Ereignisse nahmen im Lauf der Jahre die Gestalt einer heroischen Befreiungstat von einem Weib an, das seiner – Anton L.s Meinung nach – nicht würdig gewesen war.“ (GSfA, 160).¹⁰⁷⁰ Eine weitere schwierige Beziehung stellt diejenige zu seiner Mutter dar. Aber auch zu seinem Vater besitzt der Protagonist ein gestörtes Verhältnis. Die Familie als Rückzugsort hat für *Anton L.* nie existiert.

Nicht nur, dass *Anton L.* eine schwierige Beziehung zu Frauen besitzt (vgl. GSfA, 30, 52: *Anton L.* nimmt völlig unbegründet an, dass eine Frau in ihn verliebt sei, so z.B. die Enkelin einer Nachbarin oder seine Kollegin *Frau Weckmeier*), er hat noch weitere psychologische Eigenarten, die von Bedeutung sind. Was Rosendorfer mit der Zeichnung seines Protagonisten intendiert, ist ein Distanzierungsmechanismus oder ein Verfremdungseffekt à la Brechts epischem Theater, der den Rezipienten emotional von dem Protagonisten entfernt. So leidet *Anton L.* an verschiedenen Zwangsneurosen; seine Hypochondrie wird von

¹⁰⁶⁹ Vgl. ebd., 135ff.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Barbara Sinic, a. a. O., 179: Sinic weist auch auf die scheinbar grundlos wirkende Tyrannei hin, die *Anton L.s* Mutter auf dessen Vater ausübt, indem sie sich über einen sexuellen Annäherungsversuch entsetzt, übertrieben auf geringfügige körperliche Gewalt (er packt sie am Ohr) reagiert und ihn ungehörig findet, als er ein Stück der von ihr gemachten Torte isst. Dabei erscheint der Grund ihrer Aufregung verhältnismäßig nichtig.

einem manischen Waschzwang begleitet, der allerdings von Phasen des sich Nicht-Waschens regelmäßig unterbrochen wird:

„[...] Anton L. [hatte] ein eigenartiges Verhältnis zur Sauberkeit [...]. Anton L. war sozusagen ein Quartals-Reiniger. In längeren Abständen, die sich bis zu einem halben Jahr hinziehen mochten, aber nie kürzer als vier Wochen waren, erfaßte Anton L. das Bedürfnis, sich zu reinigen. [...] Waren die Tage dieser Reinigungsexzesse vorbei, beschränkte sich Anton L. für, wie gesagt, oft ein halbes Jahr auf eine minimale Toilette, die sich in einem flüchtigen Zähneputzen, Rasieren und dem Waschen der Fingerspitzen erschöpfte. Zu diesen Zeiten wechselte Anton L. auch seine Wäsche nicht, was dazu führte, daß er allmählich nicht mehr gut roch, es ist nicht zu leugnen, zumal er dann auch in der Unterwäsche schlief.“ (GSfA, 11f.)

Als „Quartalshypochonder“ überfallen *Anton L.* in unregelmäßigen Abständen eingebildete Krankheiten. In diesen Krankheitsperioden wird ihm jeder Wind gefährlich, er bekommt unsichtbare Ausschläge unter der Haut oder Bandscheibenkrämpfe von zu engen Hosenbündeln (vgl. GSfA, 21). Besonders machen ihm aber seine *Sonnengeflechtsschwellungen* zu schaffen (vgl. GSfA, 21).

Hinzu kommt sein Alkoholismus, der sich bisher in zwei Zyklen von Säuferquartalen geäußert hat (vgl. GSfA, 44f.). Auch gab es in seinem Leben eine Gesellschaftstanz-Periode, eine Leidenschaft *Anton L.s*, die erst einmal in seinem Leben aufgetreten ist, und die er einem wohl sehr langfristigen Zyklus zurechnet (vgl. GSfA, 52). Des Weiteren reiht sich auch eine Phase von außerordentlichem Sexualdrang ein (vgl. GSfA, 102). Nicht zu vergessen seine Periode heftiger und tiefer Frömmigkeit, die er kurz vor der ersten Alkohol-Periode durchlebte (vgl. GSfA, 126). Nach der ersten Alkohol-Periode wiederum ereilte ihn ein buddhistischer Schub, der aber folgenlos vorüberging (vgl. GSfA, 222).

Bruno Weder konstatiert hierzu, dass *Anton L.s* gestörte Verhältnisse differenziert ausgeprägt sind: nicht nur zu sich selbst, sondern auch zu seinen Mitmenschen, wie man in der Erinnerungsepisoden anschaulich erfährt. Seine Eigenarten zeigen sich einerseits in den Perioden und Schüben, andererseits in seiner Rücksichtslosigkeit den anderen Menschen gegenüber, wenn er so fürchterlich stinkt, dass alle im Finanzamt fürchten, ein Zimmer mit ihm teilen zu müssen:¹⁰⁷¹

Sowohl eine Stellung bei einer Bank (vor vier Jahren) als auch eine Stellung in einem Reisebüro (vor zwei Jahren) war Anton L. wegen seines Geruches gekündigt worden. [...] Den Chef des Finanzamtes bekam Anton L. fast nie zu Gesicht, der befand sich also außer Reichweite. Hie und da beschwerte sich ein Zimmerkollege. Beschwerte sich der Zimmerkollege oft und hartnäckig genug, wurde er oder Anton L. in ein anderes Zimmer versetzt. (GSfA, 12)

¹⁰⁷¹ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 104.

So fragt sich *Anton L.* gleich zu Beginn des Romans, warum ausgerechnet er von der Katastrophe verschont wurde: „Wer weiß, ob ich nicht wegen meines Geruches von der Katastrophe verschont geblieben bin, wer weiß.“ (GSfA, 13). Doch nicht nur der Geruch und seine mangelnde Körperhygiene, sondern auch seine Hypochondrie (vgl. GSfA, 21) zeichnen eine skurrile Figur ohnegleichen, „eine gescheiterte Existenz“ (GSfA, 288). Diese Charakteristik wird jedoch durch weitere „illustre“ Romanfiguren relativiert: So leidet die Tochter der *Hommers* beispielsweise an einer „durch nichts zu überwindende[n] Allergie gegen Bekleidung“ (GSfA, 19), und auch die *Hommers* besitzen psychologische Eigenarten (vgl. GSfA, 13, 17f.), von denen der Rezipient unterrichtet wird. Auf der anderen Seite scheint *Anton L.* aber ein kluger Mensch zu sein, er hat teilweise studiert (vgl. GSfA, 44, 219), vermag „dem Buch“ durchaus zu folgen, übersetzt aus dem Lateinischen (vgl. GSfA, 232f.) und analysiert sich gerne selbst (vgl. GSfA, 17).

Nennenswert erscheint dabei *Anton L.s* Selbstreflexion, indem er sich am meisten etwas auf seine Einbildungen einbildet, was an einer Stelle im Roman besonders deutlich wird:¹⁰⁷² „Mit seelischen Leiden ist es so seine Sache. Im Grunde gibt es keine eingebildeten seelischen Leiden, denn wenn man sich eine Psychose einbildet, so hat man ja eine, nämlich die Einbildung.“ (GSfA, 288).

Was allerdings gegen die These spricht, dass es sich bei *Anton L.s* Katastrophenszenarium um eine Wahnvorstellung handele, ist der erinnernde Rückblick des Protagonisten auf bereits Geschehenes. Dies würde schließlich bedeuten, dass er in seiner Welt als Vorstellung auf eine weitere Meta-Vorstellungsebene springt, um sich z.B. an die ersten Eindrücke der Katastrophe erinnern zu können. Wahnsinn wäre sicherlich nicht Wahnsinn, könnte man ihn rational erklären. Doch eine solche „doppelte“ Einbildungskraft erscheint dennoch selbst für einen Wahnsinnigen sehr unwahrscheinlich. Doch lässt sich dieses Argument gegen seinen Wahnsinn mit dem „Spiel im Spiel“ entkräften (vgl. Kap. 6.3 *Erlogene Wahrheiten*), das die Grotteske kennzeichnet und das wiederum diese erzählerische Besonderheit auflösen könnte.

6.7.2 Identität im menschenleeren Raum

Die Verhandlung von Werten

Anton L. setzt sich beinahe mit Freude über alte Ordnungen und Regeln hinweg und genießt die neue Freiheit, die sich ihm bietet. So nächtigt er in der Suite

¹⁰⁷² Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 136.

eines noblen Hotels bzw. im Schlösschen im Hofgarten der Residenz. Davor hat er es sich aber nicht nehmen lassen, die Räumlichkeiten seiner Vermieter auf den Kopf zu stellen, in fremde Wohnungen und Geschäfte einzubrechen oder das Auto seines „entmaterialisierten“ Nachbarn zu entwenden.

Die Zweckentfremdung derartiger Räume verweist darauf, dass in postapokalyptischen Szenarien die Bedeutung von Orten eine Erweiterung erfährt, gerade weil gewisse Restriktionen wegfallen.

Rosendorfers Protagonist entwickelt sehr bald ein Gefühl, das ihm die Welt als sein Eigentum vermittelt. Er, der nie Wert auf Besitz gelegt hat, betrachtet die Welt als seine.

Aber nicht nur diese neue Omnipotenz, sondern auch Regeldurchbrechungen im Kleinen erfreuen ihn: So fährt er auf der Autobahn in die falsche Richtung (vgl. GSfA, 245) oder lässt bewusst einen Ordner im Finanzamt offen und unaufgeräumt liegen (vgl. GSfA, 163).

Suche

Zu Beginn des Romans, als *Anton L.* sich langsam der Situation bewusst wird, sucht er nach anderen Menschen und nach möglichen Erklärungen. Denn als er auf die Straße geht, um eine Telefonzelle aufzusuchen, fällt ihm Eines kurze Zeit später auf: „– Sehr merkwürdig, dachte Anton L. Als er wieder oben war, fiel ihm erst auf, daß ihm auf dem zwar kurzen Weg, der aber über eine sonst belebte Straße führte, niemand begegnet war.“ (GSfA, 25).

Sein Versuch, zu telefonieren, scheitert dabei kläglich: „Er nahm den Hörer ab. Kein Freizeichen ertönte. Anton L. drückte ein paarmal auf die Gabel – nichts. Er wählte dennoch die Nummer des Finanzamtes. Die Leitung blieb stumm.“ Dennoch probiert er es ein weiteres Mal, zu telefonieren: „Er mußte hinunter zu einer Telephonzelle. [...] Anton L. betrat die Telephonzelle. Er nahm den Hörer ab und warf zwei Zehnpfennigstücke in den Schlitz. Auch dieses Telephon war tot. Die zwei Zehnpfennigstücke kamen wieder heraus.“ (GSfA, 23ff.). Und er versucht es sogar ein drittes Mal, jetzt wieder in der Wohnung der *Hommers* – natürlich vergeblich (vgl. GSfA, 29).

Schließlich muss er erkennen: „Es war ihm niemand begegnet. [...] – Jetzt um Viertel nach acht *muß* jemand auf der Straße sein. Das gibt’s nicht, daß niemand auf der Straße ist, außer...“. (GSfA, 26).

Das Klopfen an den Türen der benachbarten Wohnungen zeigt ebenfalls seine Suche nach anderen Menschen, doch auch hier ist das Ergebnis ernüchternd:

„Es rührte sich nichts.“ (GSfA, 30). Schließlich „rüttelte [er] an allen Haustüren, an allen Ladeneingängen. Alle waren verschlossen.“ (GSfA, 40).

Später gibt er die Suche auf¹⁰⁷³ und rechnet nicht mehr damit, auf einen anderen Menschen, auch während seiner Erkundungsausflüge, zu stoßen. In diesem Kontext denkt *Anton L.* daran, die Post anderer Menschen zu öffnen, setzt dies aber nicht wie Schmidts Protagonist um. Ebenso sind seine Schreibversuche nicht darauf ausgelegt, von anderen Menschen gelesen zu werden, sondern erscheinen lediglich als Tagebuch, das ihm bei der Aufrechterhaltung der Kalenderführung helfen soll.

Identität

Es fallen die zahlreichen Erinnerungssequenzen im Roman auf, die *Anton L.s* Kindheit, seine Arbeitsplätze oder Frauen thematisieren. Dies deutet darauf hin, dass die Romanhandlung im weitesten Sinne auch als Fantasie oder psychologisches Konstrukt gedeutet werden kann. Denn die Suche nach einer neuen Identität hat die Konfrontation mit Erinnerungen und mit der Vergangenheit zur Folge. Interessant scheint jedoch die Tatsache, dass *Anton L.* im Gegensatz zu Haushofers Heldin selten oder gar nicht mit Wehmut an Vergangenes zurückdenkt. So fällt ihm erst Monate später auf, dass er weder Weihnachten noch Silvester berücksichtigt hat (vgl. GSfA, 255). Auch erfährt man seinen Geburtstag nicht. Doch in Anlehnung an Haushofers Protagonistin werden auch bei *Anton L.* die Erinnerungen nicht durch einen anderen Menschen evoziert, sondern autark, von ihm alleine, abgerufen.

Die Namenlosigkeit der Protagonisten, die Schmidt und Haushofer gewählt haben, wird bei Rosendorfers Held eingeschränkt: Das „L.“ in *Anton L.s* Namen erscheint als ein Hinweis darauf, dass vorerst etwas Entscheidendes ausgespart wird. Auch verzichtet Rosendorfer damit auf den identitätsschaffenden Nachnamen. Der „missing link“, auf den der Protagonist schließlich in Form eines Buches trifft, wäre somit in der Namensgebung gespiegelt (vgl. GSfA, 109). Auffallend ist der Prozess der Selbstspiegelung im Roman, der dem Verlust von Identität entgegenwirken kann. Denn die Selbstbeobachtung geht über den bisher üblichen Rahmen hinaus: So analysiert sich *Anton L.* selbst regelmäßig und eingehend, wie mehrfach im Roman betont wird: „Anton L., der sich gern selber analysierte [...]“ (GSfA, 17). An anderer Stelle heißt es: „Das kam vielleicht

¹⁰⁷³ Vgl. GSfA, 43: Nachdem sich *Anton L.* Nahrung beschafft hat, sperrt er paradoxerweise, wie er selbst feststellt, den Laden, aus dem er Essen geholt hat, ab. Er rechnet offensichtlich nicht mehr mit anderen Menschen.

von seinem Zug zur Selbstanalyse. Diese Selbstanalysen waren ein fester Bestandteil, eine Institution in Anton L.s Leben, und zwar ständig, seit etwa dem vierzehnten, vielleicht sogar zehnten Lebensjahr.“ (GSfA, 128). Dabei geht Rosendorfers Protagonist sogar so weit, selbst die Selbstanalyse zu analysieren und spezielle Kategorien dieser zu entwickeln:

Es gab zweierlei Selbstanalysen (auch das hatte Anton L. analysiert): die spontane und die vorsätzliche nannte er sie. Die spontane Selbstanalyse war bei Anton L. nicht anders als bei anderen – ehemaligen – Menschen, die hie und da über sich nachgedacht hatten. Aus irgendeinem Anlaß versucht man zu ergründen, warum man dies oder das getan oder nicht getan hat oder warum einem heute wohl und gestern weh war. Eine Anton L.sche Seelenbesonderheit war die vorsätzliche (auch genüßliche) Selbstanalyse. Sie war von längerer Hand vorbereitet. Ihr Gegenstand – immer selbstverständlich ein Teilaspekt der an Problemen reichen Persönlichkeit Anton L.s – wurde tagelang vorher festgelegt, gegebenenfalls wurde Material gesammelt. Allmählich kristallisierte sich ein günstiger Zeitpunkt heraus (etwa: Sonntag früh im Bett), und wenn dann die Stunde kam, versenkte sich Anton L. wohligh in die Betrachtung seiner Seele, was oft zu einem fast rauschhaften und danach zu einem entleerten, aufgeräumten und angenehm erschöpften Zustand führte. (GSfA, 128f.)

Diese Analysen dienen dazu, dem Gefühl von Identitätsverlust entgegenzuwirken und sich abzugrenzen. Interessant ist im Falle *Anton L.s*, dass dieser seine spezielle Form der Selbstanalyse bereits vor der Katastrophe entwickelt hat, zu einem Zeitpunkt also, als er durchaus auch noch die Möglichkeit hatte, seine Identität im Zusammenspiel mit seinen Mitmenschen zu entwickeln – und dass er diese spezielle Form der Selbstanalyse im Laufe seiner Isolation immer seltener und schließlich gar nicht mehr anwendet, was sich auch in der Entfremdung von seiner früheren hypochondrischen Identität zeigt.

Der Spiegelungsprozess zur Identitätsbildung scheint am Ende des Romans ausschließlich über seine beiden Alter Egos bzw. über die Lektüre des geheimnisvollen Buches zu erfolgen.

So kann die Ausprägung eines Alter Egos die Funktion der Identitätsbildung übernehmen, wenn alle Sicherungen eines verlässlichen Ich brüchig werden und die Konturen menschlicher Identität neu bestimmt werden müssen.

Anton L. als letzter Mensch setzt sich mit dem Thema der Fortpflanzung und des potentiellen Aussterbens der Rasse „Mensch“ auseinander. Derartige Gedanken können das bisherige Verständnis von Identität irritieren. In Rosendorfers Roman wird das Thema direkt angesprochen – anders als in den anderen beiden Romanen. Doch bleibt es bei einer theoretischen Überlegung des Protagonisten, in der er sich zu seiner selbstaufgelegten Verpflichtung zur Erhaltung der menschlichen Rasse bekennt, würde er auf eine Frau stoßen. Doch genauso wie in den anderen Texten kommt es auch hier nicht zum utopischen Neuanfang der Rasse „Mensch“.

Abgrenzung

Der postapokalyptische Raum ist ein feindlicher Raum. Aus diesem Grund überrascht es wenig, dass alle drei Protagonisten stets bewaffnet sind. In *Großes Solo für Anton* verdeutlicht der Kampf zweier Hunderudel die feindliche Atmosphäre im Raum:

Wenige Sekunden nach dem Ausfall des einen Hundes der – von Anton L. aus gesehen – rechten Gruppe sprang die linke Gruppe in toto zwei Sprünge vor und einen wieder zurück. Die rechte Gruppe geriet durcheinander, einer hatte schon fliehen wollen, aber die Reihen hielten noch einmal. Sie hielten das Banner ihres Lärms noch hoch, ja höher als vorhin. Den kühnen Ausfall von vorhin zu wiederholen wagte allerdings keiner mehr, die Fronten waren sich zu nahe. Es begann ein Stellungskrieg. (GSfA, 63)

Wie wichtig dieses Ereignis für *Anton L.* sein wird, um in dem feindlichen Raum zu überleben, wird proleptisch nach Ende des Rudelkampfes durch den auktorialen Erzähler hervorgehoben:

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. Er erinnerte sich sehr bald an die Warnung. (GSfA, 65)

So stehen Tiere im postapokalyptischen Raum für das *Andere* – und damit auch für das *Fremde* und *Feindliche*. Die Differenz zwischen Mensch und Tier zeigt außerdem anthropologische Problemfelder auf. Die Abgrenzungsbestrebungen sind dabei nicht immer konsequent, denn oft geht es gerade um die Vermischung von Menschlichem und Tierischem. Dementsprechend erscheinen die Figuren in *Großes Solo für Anton* als Mischwesen, so z.B. der Hase *Jacob* als *Anton L.*-Alter Ego oder der zum Engel mutierte Leguan *Sonja* (vgl. GSfA, 325).

Doch auch *Anton L.* besitzt etwas Tierhaftes, frisst er doch lebende Fasane (vgl. GSfA, 323) oder rohes Fleisch – und auch sein Erscheinungsbild nimmt u.a. aufgrund seiner mangelnden Hygiene animalische Formen an.

6.7.3 Anton L. bleibt alleine – oder doch nicht?

Anton L. ist die einzige Figur in Rosendorfers Romanwelt. Im Gegensatz zu Schmidts und Haushofers Figuren trifft *Anton L.* auf keinen weiteren Menschen, es gibt keine Geschlechterspannung. Es tauchen zwar noch weitere Figuren auf, jedoch nur in seiner Erinnerung. Sie gehören nicht zum Moment der Erzählung.¹⁰⁷⁴ Der Fokus liegt in den vorgestellten Romanen zwar offensichtlich auf dem letzten Überlebenden, doch ziehen nicht alle Autoren dieses Konzept bis zum Ende konsequent durch. Streng genommen ist es nur Rosendorfer, der mit einer Figur bis zum Schluss auskommt. Doch erscheint dieser Befund relativ, da

¹⁰⁷⁴ Vgl. Françoise Sopher, a. a. O., 17.

diverse Spiegelungsprozesse, Alter Egos und projizierte Gestalten die alleinige Existenz des Protagonisten weiter fassen. Sowohl der Hase *Jacob*, der Kurfürst, die Platon-Statue vor der Staatsbibliothek (vgl. GSfA, 321) als auch der Leguan *Sonja* stehen mit *Anton L.* im Dialog oder melden sich zumindest einmalig zu Wort. Zwei Figuren hebt *Anton L.* aber besonders hervor: „[...] – Wir haben schon das neue Jahr. – Wer, wir?? – Anton L. stutzte, dann sagte er: - der Kurfürst, der Hase und ich.“ (GSfA, 255).

Betont werden muss außerdem *Anton L.s* Gedankenspiel, in dem er sich beim Öffnen der Finanzamtstür ausmalt, was passieren würde, wenn er auf einen weiteren Menschen träfe. Dieses Gedankenspiel könnte – als Spiel im Spiel – als Substitution einer „realen“ Begegnung mit einer anderen Figur fungieren und somit ein Zusammentreffen fingieren. Würde man diese These akzeptieren, d.h. das Gedankenspiel als Texthandlung bewerten, wäre ein neuer Anfang mit einem zweiten Menschen im Roman durchaus möglich. Interessant sind die Konsequenzen, die sich *Anton L.* im Zusammenhang mit einem Aufeinandertreffen ausmalt: Handele es sich um eine Frau, sieht er sich in der Rolle des Adams, wäre es ein Mann, würde er sich bedingungslos unterordnen, um potentiellen Machtkämpfen zu entgehen (vgl. GSfA, 221ff.). In beiden Fällen stünde einem Neubeginn also nichts entgegen.

In *Anton L.s* Gedankenspiel verbirgt sich allerdings eine grundlegende Kritik an dem vom Menschen generierten Konkurrenzverhältnis und der daraus resultierenden Hierarchisierung: Würde ein einzelner Wolf in der Natur niemals einen anderen Wolf ohne Rudel angreifen, solange beider Nahrung gesichert ist, denkt Rosendorfers Protagonist noch in gesellschaftlichen Kategorien. Denn ein anderer Mann bedeutet für ihn – trotz ausreichender Grundversorgung – eine Bedrohung, derer man sich unterordnen müsste.

Entscheidet man sich schließlich für die wohl eigentliche Lesart des Textes, nämlich für das Gedankenspiel des Protagonisten, wird ein Neuanfang im Text negiert. *Anton L.* bleibt alleine.

6.7.4 Intertextualität

„Dabei mag ich [Herbert Rosendorfer; Anm. d. Verf.] Fontane, Tschewow, Doderer. Ich bewundere Jerome D. Salinger. Habe alles von Schnitzler gelesen. Und dann natürlich: Schopenhauer! [...]“¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁵ Armin Eichholz, „Gespräch mit Herbert Rosendorfer. Der Richter als Dichter“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 41-42, hier: 42.

Charakteristisch für postapokalyptische Texte ist die Nachträglichkeit des Erzählens, was auch für *Großes Solo für Anton* konstatiert werden kann. So heißt es gleich zu Beginn des Romans, dass „Anton L. einige Tage später über die Sache nachzudenken begann“ (GSfA, 9). In direkter Anlehnung an Schmidts Protagonisten erinnert sich *Anton L.* sodann an die Geschichte des *Robinson Crusoe*: Als er bemerkt, dass er die Zeit aus den Augen verloren hat, „hatte [er] ein sehr ungutes Gefühl, ein entsetzlich lähmendes Gefühl von Ohnmacht: womöglich nie mehr erfahren zu können, welcher Tag heute sei.“ (GSfA, 56). Auch *Anton L.*s Erscheinungsbild evoziert Ähnlichkeiten mit Defoes Helden – oder, wie explizit gesagt wird, mit einer ähnlichen Figur, dem *Lederstrumpf*:

Auch Anton L. war im Spiegel zu sehen. Sein Haar war wild und stand in kleinen Locken nach allen Seiten ab. Er trug eine gegürtete Lederjacke [...], die sich als sehr praktisch erwies wegen der vielen Taschen. Er trug sein Gewehr über die Schulter gehängt und einen Patronengürtel. – Wie der *Lederstrumpf*, dachte Anton L. (GSfA, 161)

Dass Rosendorfers Werke durch zahlreiche intertextuelle Verweise auffallen, beschreibt Michael Habermehl in der Festschrift zu Rosendorfers 70. Geburtstag:

Durch die Lektüre der Bücher Herbert Rosendorfers habe ich viele Anstöße für neue Themen und Wissensgebiete erhalten. Ich begann, Hinweise und Fakten aus den Büchern weiter zu verfolgen. [...] Durch Rosendorfer habe ich viel über Musik, Geschichte und Kunst erfahren [...].¹⁰⁷⁶

Dies konstatiert auch Reinhard Wittmann, wenn er sagt, Rosendorfers „Œuvre ist voller Bezüge und Querverweise, ein zuweilen locker, meist aber dicht geknüpfter farbenprächtiger Erzählteppich.“¹⁰⁷⁷

An dieser Stelle ist der Bezug auf die Ursprungsapokalypse zu nennen: Mit Einbruch der Katastrophe beschreibt *Anton L.* ein „Lichtsignal“, das wiederum als Hinweis auf die Offenbarung des Johannes und auf die darin dargestellten Ereignisse gedeutet werden kann¹⁰⁷⁸: „Ein auffallend heller Schein, ein fahler, gelblicher Schein wie in einer Schneenacht [...]“ (GSfA, 9). Reste dieser ursprünglichen Lichtgeschichte irritieren *Anton L.*, 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. (GSfA, 9)

¹⁰⁷⁶ Michael Habermehl, „99 Zentimeter“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 70-71, hier: 70.

¹⁰⁷⁷ Reinhard Wittmann, a. a. O., 300.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Norman Cohn, a. a. O., 331.

Werner Fletcher betont außerdem, dass „Parallelen zum Österreicher Herzmanovsky-Orlando“¹⁰⁷⁹ unverkennbar seien. Dies stellt auch Rosendorfers Übersetzer Mike Mitchell fest, wenn er über den Roman *Der Ruinenbaumeister* resümiert:

Rosendorfer's novels were also very important for my own development as a translator. More than any other single work I translated, *Der Ruinenbaumeister* gave me the opportunity to work out my own approach to translating. In the first place, it contains such a rich variety of forms and styles – narrative, dream, legend, anecdote, verse, play extracts etc – and pastiche of so many authors – for example, Saki, Sheridan Le Fanu, Lewis Carroll, Herzmanovsky-Orlando – that it provides a whole book of five-finger exercises for the translator.¹⁰⁸⁰

Zu Lebzeiten Fritz Herzmanovsky-Orlandos erschienen nur zwei Publikationen: *Der Kommandant von Kalymnos* (1926) und *Der Gaulschreck im Rosennetz* (1928). Seine Texte sind grotesk-tragisch, aber auch gezeichnet von skurrilem Humor. Thema ist oftmals der erloschene Glanz der alten k. u. k. Monarchie, was die Absurditäten der österreichischen Gesellschaft vor 1914 einschließt. 1958 erschien sein Prosahauptwerk *Maskenspiel der Genien*, ein anspielungsreicher Gesellschaftsroman, in dem ein für Österreich gleichnishaftes utopisches „Tarockanien“ entworfen wird. Auch dieser Text ist angereichert mit Anekdoten, skurrilen Einfällen, bizarren Ideen – und einer Sprache, die von dialektgefärbt bis stilisiert und lyrisch überhöht reicht und alle Ebenen einzuschließen scheint. Parallelen zu Rosendorfer lassen sich in Herzmanovsky-Orlandos Werk durchaus finden, bei dem sich der Einfluss einer heiter-stilisierten Barockkultur mit satirischer Gesellschaftskritik und grotesk-hintergründiger Phantasie verbindet.¹⁰⁸¹ Zu nennen sind hier noch weitere Motive, die Herzmanovsky kennzeichnen, aber auch für Rosendorfer Gültigkeit besitzen: „[...] Die Vermischung von Realem mit Erfundenem [vgl. Kap. 6.3 *Erlogene Wahrheiten*], die Abhängigkeit der Figuren von übergeordneten Mächten, der travestierte Mythos u. die Verbindung Österreichs sind Themen, die H.s [Herzmanovsky-Orlandos; Anm. d. Verf.] bizarre poetische Welt dominieren.“¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁹ Werner Fletcher, a. a. O.

¹⁰⁸⁰ Mike Mitchell, „How do you translate a limerick? or Reflections on translating Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszutnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 73-78, hier: 73f.

¹⁰⁸¹ Vgl. Kurt Böttcher u.a. (Hg.), Lexikonartikel: Herzmanovsky-Orlando, in: „Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. 20. Jahrhundert“, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1993 [=Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 2], 298f.

¹⁰⁸² Astrid Wallner, Lexikonartikel: Herzmanovsky-Orlando, in: Walther Killy (Hg.), „Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache“, Bd. 5, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München 1990, 267-268, hier: 267. Eine Darstellung von Herzmanovsky-Orlandos Leben und Werk bietet der Sammelband von Bernhard Fetz,

Versucht man aus diesen strukturellen und inhaltlichen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Autoren Schlüsse für Rosendorfers *Großes Solo für Anton* zu ziehen, erscheint es wiederum nicht weiter absurd, *Anton L.s* Situation als Auswuchs einer Geisteskrankheit zu bewerten.

Über Herzmanovsky-Orlando heißt es außerdem: „Sein Hang zur realsatirischen Groteske, seine einzigartige Formulierungskunst machten „herzmanovskisch“ zu einem Terminus technicus.“¹⁰⁸³ Dass der Autor Einfluss auf andere Schriftsteller genommen hat, scheint offensichtlich.

6.7.5 Aspekte der literarischen Katastrophendarstellung

In Rosendorfers Roman wird die Katastrophe gleich am Anfang thematisiert, liegt jedoch ursprünglich in der textuellen Vergangenheit. Der Rezipient erfährt von ihr also nur in Rückblende:

Später, als er Zeit und Laune hatte, über diese Stunden nachzudenken, erinnerte er sich an diese seine Gedanken auf dem Bett, als er das zweite Paar Strümpfe wieder ausgezogen hatte. Er erinnerte sich an die – an und für sich – friedliche Stimmung und auch daran, daß ein riesiger schwarzer Wurm von der Straße draußen sich hereingewälzt hatte, ein unsichtbarer und dennoch schwarzer Wurm, der die ganze friedliche Stimmung aufgesogen hatte, weil da draußen auf der Straße niemand war, zu einer Stunde niemand war, zu der jemand da sein mußte, außer... Anton L. erinnerte sich auch an dieses ‚außer‘, aber er hätte nicht sagen können, wie dieser Satz hätte weitergehen sollen. (GSfA, 26f.)

Infolgedessen beschreibt der Text das In-Sich-Gehen des Protagonisten mit dem Verfall der Stadt. Nach *Anton L.s* Tod kann auf den Trümmern der Stadt, die die reale Welt repräsentieren, die ursprüngliche Harmonie wiederhergestellt werden.¹⁰⁸⁴ Bis es so weit kommt, werden allerdings ausführlich *Anton L.s* Überleben und die Folgen der Katastrophe geschildert. Auch wird dem Leser nahe gelegt, dass es sich um eine globale Katastrophe handelt – selbst wenn eine lokale Katastrophe gezeigt wird. Handlungsraum ist in erster Linie die unbenannte Großstadt. Doch wäre die Katastrophe nicht global, wäre sicherlich bald jemand auf die „Entmaterialisation“ dieser Stadt und damit auf *Anton L.* aufmerksam geworden (vgl. GSfA, 126). Des Weiteren handelt es sich allerdings nicht um eine globale Katastrophe im absoluten Sinne, denn sonst hätte wohl kaum die Figur *Anton L.* überlebt.

Die Auswirkungen der Katastrophe sind dabei schnell zusammengefasst: *Anton L.* gibt schon bald die Hoffnung bzw. den Glauben auf, noch auf andere

Klaralinda Ma und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), „Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen“, Folio Verlag, Wien, Bozen 2004.

¹⁰⁸³ Bernhard Fetz, Klaralinda Ma, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), „Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen“, Folio Verlag, Wien, Bozen 2004, 7.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Françoise Sopher, a. a. O., 93.

Menschen zu treffen und beobachtet bei seinem täglichen Überleben, das sich kaum als Kampf darstellt wie bei Haushofer, die Re-Naturisierung seiner Umgebung. So ist es die noch vorhandene Kleidung, welche die Anwesenheit der unmittelbar zuvor noch am Leben teilhabenden Menschen und damit die Unmittelbarkeit der Katastrophe unterstreicht. Dabei wird offensichtlich ein Motiv aus der Science Fiction aufgegriffen: dass der Körper verschwindet und nur ein Kleiderhaufen auf dem Boden zurückbleibt.

Wesentlich ist auch, dass die Katastrophe auf unerklärliche Weise eintritt und für den Protagonisten nicht zu deuten ist. So versucht *Anton L.* das unerklärliche Ereignis auf naheliegende Erklärungen zurückzuführen, die nicht lange haltbar sind: „Wer weiß, ob ich nicht wegen meines Geruches von der Katastrophe verschont geblieben bin, wer weiß.“ (GSfA, 13).

An anderer Stelle heißt es über das noch nie da gewesene Wegbleiben der *Frau Hommer*:

– 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. (GSfA, 14)

Auch denkt *Anton L.* daran, dass eine Katastrophe derartigen Ausmaßes das seelische Fassungsvermögen überschreitet und er aus diesem Grund noch nicht in Panik angesichts der menschenleeren Straßen verfallen sei (vgl. GSfA, 27). An den Ausbruch eines Krieges denkt er ebenfalls, hat er doch selbst schon einen erlebt und kennt die Leere, die dann auf den Straßen liegt (vgl. GSfA, 31). Dies erinnert außerdem an Schmidt und Haushofer, deren Protagonisten auch die Erfahrung eines Krieges teilen. Doch muss *Anton L.* den Krieg als Ursache verwerfen, was nicht unbedingt zu seiner Erleichterung beiträgt:

Die Erklärung, daß ein Krieg ausgebrochen sein könne, verlor zusehends an Wahrscheinlichkeit. Der schwarze Wurm des Krieges war fast harmlos gegen den viel größeren schwarzen Wurm einer unbekannteren Katastrophe, der jetzt an Anton L.s Seelenrand auftauchte. (GSfA, 33)

Schließlich befürchtet er, eine Woche verschlafen zu haben, doch wird ihm sogleich die Unmöglichkeit dessen bewusst. Auch einen Feiertag kann er ausschließen (vgl. GSfA, 35). Es fallen ihm immer mehr Unstimmigkeiten auf [„Keine einzige Sonnengardine ist heruntergezogen, bei der Hitze!“ (GSfA, 36)], und auch die Möglichkeit eines Betriebsausflugs seiner Kollegen erscheint äußerst unwahrscheinlich (vgl. GSfA, 37). An seinen eigenen Tod kann *Anton L.* nicht wirklich glauben: „Ist das das Paradies oder –? Für die Hölle wäre es – die Hölle müßte unangenehmer sein. Ich habe nie an eine Hölle geglaubt.“ (GSfA, 39). Letztlich glaubt er an Wahnsinn (vgl. GSfA, 39). Doch heißt es dann:

– Ich bin nicht tot und auch nicht verrückt, dachte er. Sie verstecken sich. Sie sind alle heimlich fortgegangen und verstecken sich. In seiner Kindheit hatte er den Verdacht [...], daß es die Welt gar nicht eigentlich gäbe, daß ihm – ihm, Anton L. – alle Erwachsenen, überhaupt alle anderen die Welt nur vorspielten. [...] Der Verdacht kam während seiner ganzen Kindheit, sogar später in seiner Jugend, immer wieder. Er machte ihn mißtrauisch. (GSfA, 41)

Später im Roman versucht *Anton L.* eine weitere Erklärung für die Katastrophe zu finden, verwirft diese allerdings gleich wieder: In seiner Tätigkeit als Finanzbeamter gab es eine Akte, derer er sich lange Zeit nicht angenommen hatte und die sein Gewissen belastete:

– Wenn doch die Akte Smetana der Teufel holen würde. Erklärt sich aus so einer Lappalie – global betrachtet mit allem Respekt vor der finanzamtlichen Bedeutung – die Katastrophe? Hätte es da nicht genügt, die Akte *Smetana*, allenfalls die *Fa. Smetana* zu entmaterialisieren? Also dürften andere Gründe für das vorgelegen haben, was sich in der Nacht vom 25. auf den 26. Juni abgespielt hatte. (GSfA, 226)

Nach dieser anfänglichen Ursachenforschung gibt *Anton L.* jedoch bald auf, nach dem Grund der Katastrophe zu suchen und darüber nachzudenken. So kommt er zu einem vorläufigen Schluss:

– Ob sie zurückkehren würden? – Sie – die anderen Menschen? Anton L. faßte sich scharf und logisch und nahm die Tatsache, daß alle Menschen in dieser Stadt, möglicherweise in der Welt überhaupt, außer ihm, Anton L., auf einen Schlag in der Nacht vom 25. auf den 26. Juni verschwunden waren, als natürliche Gegebenheit hin. Es mußte also ein bis dahin unbekanntes Naturgesetz geben, wonach sich menschliche Wesen unter bestimmten Bedingungen entsubstantiierten. Es mußte ein horrendes Naturgesetz sein, aber es war – sofern Anton L. nicht verrückt war oder träumte – eine Tatsache, und daraus ließ sich wieder schließen, daß es gut und gern ein umgekehrtes Naturgesetz geben konnte, wonach plötzlich alle Menschen wieder da wären... (GSfA, 85)

Wolfgang Schröder findet es bemerkenswert, dass *Anton L.* seiner singulären Lage kaum Bedeutung beimisst, sondern sie wie jeden anderen Schicksalsschlag hinnimmt.¹⁰⁸⁵ Dies erinnert auch an Haushofers Protagonistin, die weniger an die Katastrophe und ihre Ursache als an das tägliche Überleben denkt.

Eine detaillierte Darstellung der Katastrophe wird wie in den anderen beiden Romanen ausgespart. Hans Krah stellt hierzu fest, dass es z.T. keinen eigenständigen, elaborierten Code des Sprechens über Katastrophen gebe. Diese werden oftmals in Bilder von natürlichen Katastrophen überführt. Dabei dominieren die Benennungen des Atombrands und des Blitzes; die Metaphorik orientiere sich an den elementaren Gewalten des Feuers wie des Wassers. Die Natur erscheint als Vorbild und Paradigma, Naturgewalten dienen als Chiffre der Darstellbarkeit und Vermittelbarkeit.¹⁰⁸⁶ So heißt es in Rosendorfers Roman:

¹⁰⁸⁵ Vgl. Wolfgang Schröder, a. a. O., 234.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Hans Krah, a. a. O., 93f.

Ein auffallend heller Schein, ein fahler, gelblicher Schein wie in einer Schneenacht, war durch den Spalt des Vorhanges gedungen. [...] 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. (GSfA, 9)

Anders als bei Schmidt und Haushofer werden also kein Atomkrieg oder andere Waffengewalt als Ursache für die Katastrophe in Betracht gezogen; vielmehr bleibt der Grund der Auslöschung der Menschheit unklar, nicht realhistorisch begründbar. Die Katastrophe und das Wissen um sie erscheinen vielmehr mystifiziert, der Umgang mit Wissen entrationalisiert. Verbunden ist diese Entrationalisierung mit der Darstellung von Religions- und Glaubensgemeinschaften, die mehr oder weniger explizit Hüter von Wissen sind oder selbst sogar die Rolle der Wissenschaften übernehmen.¹⁰⁸⁷

Im Roman *Großes Solo für Anton* stößt der Protagonist dementsprechend auf die Korrespondenz eines gewissen *Solimán Ludwigs* mit seinen Freunden. *Ludwig* war kurz vor der Katastrophe dabei, ein Geheimnis zu lüften, das nun aber *Anton L.* vorbehalten ist (vgl. GSfA, 170). Dabei handelt es sich weniger um eine Religions- oder Glaubensgemeinschaft als um einen ausgewählten Kreis Intellektueller, die sich mit religiösen und philosophischen Themen auseinandersetzen: mit „dem Manichäismus, gnostischem und nestorianischem Gedankengut“ (GSfA, 172) und der „Lehre des Markion“ (GSfA, 172). Der Kreis ist zu einer wichtigen Erkenntnis gelangt: „Die Matrize ist das Geheimnis des Lebens.“ (GSfA, 183). So sagt *Ludwig* in einem seiner Briefe, den *Anton L.* liest: „Ich habe deshalb berechtigten Anlaß zur Vermutung, daß die Welt, unsere Welt, die Erde und ihre Schöpfungseinheit auch den Hang und Drang zur Matrize hat. Das Ergebnis war ES – das Buch.“ (GSfA, 183).

6.7.6 Bedeutung der Misanthropie

Herbert Rosendorfers Weltsicht ruht Reinhard Wittmann zufolge nicht mehr in letztendlicher Heilsgewissheit, sondern ist zutiefst pessimistisch, misanthropisch grundiert.¹⁰⁸⁸ So hat Rosendorfer einmal gesagt: „Ich glaube daran, daß die Menschheit am Ende ist, und ich glaube daran, daß es nicht schade darum ist.“¹⁰⁸⁹ Insofern mag es nicht verwundern, wenn es in einem Online-Bericht des Bayerischen Rundfunks über bayerische Literaten und Rosendorfer im Speziellen heißt: „Möglich, dass Rosendorfers Zeitgenossen ihm gerade ein wenig auf die Nerven gegangen sind, als er seinen Helden in "Großes Solo für Anton" zum

¹⁰⁸⁷ Vgl. ebd., 90.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Reinhard Wittmann, a. a. O., 297.

¹⁰⁸⁹ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, a. a. O.

letzten lebenden Menschen in einem rätselhaft entvölkerten München machte [...]“¹⁰⁹⁰

So sagt Rosendorfers Held über seine Kollegen: „Anton L. machte das nichts aus; er suchte keinen Kontakt mit den Kollegen, die er geistig als weit unter sich stehend betrachtete (mit einem gewissen Recht, muß man dazusagen).“ (GSfA, 12). Entsprechend hält er den *Herrn Steuerrat Melf* „für einen ganz ausnehmend dummen Menschen“ (GSfA, 28). Den Grund für seine Überheblichkeit sieht *Anton L.* in seiner persönlichen Entwicklung, wobei sich seine Kritik auch auf ihn selbst bezieht – was wiederum an Schmidts und Haushofers Protagonisten erinnert:

Überhaupt beobachtete Anton L., seit er denken konnte, bei sich eine stete Aufwärtsentwicklung. Deswegen schaute er nicht nur auf fast alle Leute seiner Umgebung geistig herab, er schaute auch auf den früheren Anton L. geistig herab. Oft schüttelte er den Kopf über den verblendeten Gnom, der er vor Jahren, vor Monaten, ja vor einer Woche noch gewesen war. (GSfA, 49)

Seine Verachtung trifft allerdings nicht nur Kollegen und damit ihm bekannte Menschen, sondern ebenso Fremde: „Er warf dann, jetzt schon ungerührt und in seiner gewohnten Verachtung fast aller, namentlich der ihm unbekannt Menschen, den grauen Anzug und alles, was sich an Wäsche in ihm [dem Auto; Anm. d. Verf.] befand auf die Straße.“ (GSfA, 67).

Auch erklärt *Anton L.*, worauf seine Verachtung der Menschen beruht:

Anton L. hatte, obwohl er sich im Grunde genommen nur für sich selber und seine eigenen Leiden und Probleme interessierte, ein scharfes Auge für fremde Schwächen (die er nur beobachtete, nie tadelte), was ein merkwürdiger, nicht sofort erkennbarer Teil seiner Menschenverachtung war. (GSfA, 69)

So kritisiert er seinen ehemaligen Chef im Reisebüro, *Herrn Kühlmann*, einen geizigen und materialistischen Menschen, dessen Augenmerk ausschließlich auf seinem Hab und Gut liegt: „Wozu ein Mensch fähig ist, wenn es darum geht, sich ums Zahlen zu drücken, erinnerte sich Anton L. Herr Kühlmann, der Chef des Unternehmens, war vom sog. Grünen Geiz behaftet (so die Terminologie Anton L.s).“ (GSfA, 69). So kann Herr Kühlmann nichts wegwerfen, „und sei es noch so schäbig“ (GSfA, 72; vgl. 81f.).

Anton L. wiederum betont mehrfach, dass er keinen Wert auf eigene Besitztümer legt:

Im Gegensatz zu Herr Kühlmann hatte Anton L. nicht viel Sachen. Seine Garderobe war spärlich, er las zwar viel, hob aber nur ganz selten ein Buch auf, das mußte dann einen ganz besonderen Grund haben. [...] Umzüge schätzte er deshalb schon von dieser Seite her, weil sie ihm immer Gelegenheit gaben, die Hälfte seiner Habe loszuwerden [...]. Er

¹⁰⁹⁰ BR-Online. Bayerischer Rundfunk, 01.03.2011, „Bayerische Literaten: Dichter, Richter, Ruinenbaumeister“, a. a. O.

hatte keine Beziehung zum Besitz. [...] Der Besitz einer Wohnungseinrichtung hätte ihn erdrückt. (GSfA, 99)

So präferiert er den „totalen Umzug“ (vgl. GSfA, 100), indem er nichts aus seinem Untermietzimmer in die Hotelsuite mitnimmt. Dem steht allerdings sein Besitzanspruch auf die ganze Welt, den er im Lauf der Handlung entwickelt, diametral gegenüber: „Oder gehörte ihm, der immer Besitz gescheut hatte, jetzt die ganze Stadt – oder überhaupt alles? –“ (GSfA, 101; vgl. 106). Dennoch kann die Schilderung des *Herrn Kühlmann* als Sozialkritik verstanden werden.

Und so überrascht es nicht, wenn der Protagonist schließlich zu demselben Schluss wie Schmidts und Haushofers Helden kommt: „Aber alles in allem: Es wäre einfacher, wenn sie – sie: alle anderen – nicht mehr wiederkämen [...].“ (GSfA, 107). Ähnliche Gedanken hat *Anton L.* in der Nacht, als der Sturm losbricht – wird er doch durch diesen an die Nacht der Katastrophe erinnert: „– Jetzt kommt es noch einmal, jetzt holt es auch mich, dachte Anton L., dann hat es alle geholt. Es ist ein Jahr her. Ist es ein Jahr her? Nein, es ist noch kein Jahr her. Oder kommen *sie* wieder? (Wäre das schlimm? Womöglich schlimmer?)...“. (GSfA, 263).

Die Katastrophe fungiert auch hier als Befreiung und als Grundlage einer neuen Existenz, wenn auch in einem anderen Sinne als bei Schmidt und Haushofer. Die transzendente Erhöhung bleibt allein *Anton L.* vorbehalten.

Nach der Katastrophe, nachdem er eine gewisse Zeit alleine verbracht hat, wünscht sich also auch *Anton L.* keine Gesellschaft mehr. Genauso wie in den anderen beiden Romanen fällt aber auch hier die Ambivalenz der Aussage auf, ist es doch *Anton L.* selbst, der am Ende des Romans die Menschheit neu erschaffen will. Auch zu Beginn der Katastrophe, als er sich der Situation bewusst wird, fürchtet er sich vor einer Bestätigung seiner un guten Ahnung, möchte er doch noch auf andere Menschen treffen:

– Bestimmt, hatte er sich immer wieder vorgesagt, waren doch Leute auf der Straße, ich habe sie nur übersehen. Und es gibt Momente, sogar Minuten, in denen eben keine Straßenbahn und kein Auto durch die Straße fährt; unergründliche Verkehrskonstellationen. Und doch: er mußte es sich eingestehen, er hatte es vermieden, vorn gegen die Straße hin zum Fenster hinauszuschauen, als er das zweite Mal in Hommers Wohnzimmer zu telefonieren versucht hatte. Warum? Weil er befürchtete, seine schreckliche Vision bestätigt zu sehen? (GSfA, 31)

An anderer Stelle heißt es:

– Diese Ruhe, dachte Anton L., ist nichts anderes als die Ruhe an einem Sonntagnachmittag. Warum kann es kein Sonntagnachmittag sein? Es ergriff ihn etwas wie Heimweh. – Warum mußte das mir passieren? (GSfA, 61)

Und schließlich muss er sich eingestehen:

Der Himmel war schwarz. Anton L. war ein Bub, etwa zehn oder elf Jahre alt. Er wollte irgendwo hinlaufen, wo Menschen waren – hier weglaufen und irgendwo ankommen,

atemlos, aber gerettet ankommen, wo Licht und Menschen waren. Aber es waren nirgendwo Menschen. Es war nirgendwo Licht. (GSfA, 87)

Seine Hoffnung, dass nur sein Viertel bei einer möglichen Evakuierung vergessen worden sei, lässt sich nicht lange aufrecht erhalten: „Kaum war Anton L. über die Brücke, sah er das Unsinnige oder Hoffnungslose seiner Vermutung (oder Befürchtung) ein. Hier wie drüben war kein Mensch.“ (GSfA, 62). Seine „unsinnige Hoffnung“ erinnert dabei an diejenige der namenlosen Frau aus dem Roman *Die Wand*, beschreibt sie ihre Gefühle angesichts ihrer Lage doch mit denselben Worten.

Warum er an die Menschheit, nicht aber an den Menschen glaubt, erklärt er dem Hasen *Jacob*: Es sind die großen Taten der Menschheit, die er schätzt (vgl. GSfA, 328). Sein Plan, die Menschheit *neu* zu erschaffen, beinhaltet dabei vor allem Eines, nämlich das Weglassen gewisser negativer Eigenschaften der Menschen: „Der Zugang zu allen Naturkräften, die ihr schädlich waren, soll ihr verwehrt werden.“ (GSfA, 329). Der Hase prognostiziert weise, dass das nur misslingen könne, denn: „Sie werden *dir* etwas blasen, sage ich dir. Sie haben schon einmal einem Gott, der es gut mit ihnen gemeint hat, etwas geblasen.“ (GSfA, 329).

Im Kapitel XXII *Der geköpfte Henker* (vgl. GSfA, 319f.) wird das Bild des Henkers und des betenden Bischofs beschrieben: „Ein gigantischer Henker schwang sein Schwert, um einen betenden Bischof zu köpfen. Der Bischof hatte seinen Kopf behalten, der Kopf des Henkers war zu Boden gerollt.“ (GSfA, 319). Dieses Bild kann auch auf *Anton L.* übertragen werden, denn er selbst übernimmt die Stelle eines Gottes und beginnt, „die Menschheit neu zu erschaffen“ (GSfA, 328). Doch das Experiment scheitert, d.h. es können, wie Bruno Weder feststellt, nur Figuren entstehen, die seiner Fantasie entspringen, wie die Unterhaltungen mit dem Hasen *Jacob* oder dem Kurfürsten zeigen. Damit erscheint das Misslingen seiner „Rematerialisation“ als Konsequenz aller vorausgehenden Handlungen. Der Protagonist ist dabei nicht nur Schöpfer, sondern auch Henker: Er liebt nicht den einzelnen Menschen, sondern nur die anonyme Masse, die „-heit“. Insofern ist es folgerichtig, dass die einzelnen missgestalteten Kreaturen zum Scheitern verurteilt sind.¹⁰⁹¹ „Deshalb richtet er sich im folgenden selbst auf natürliche Weise (es handelt sich also um eine ähnliche Zerfallserscheinung wie beim Bild mit dem Henker, weil in beiden Fällen die Natur gewirkt hat), indem er sich selbst

¹⁰⁹¹ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 78f.

auf löst.“¹⁰⁹² *Anton L.* teilt damit am Ende des Romans das Schicksal der anderen Menschen. Wie Schmidts und Haushofers Text offenbart aber auch Rosendorfers *Großes Solo für Anton* einen kritischen Bezug zur Zivilisation und zur Gesellschaft, indem der Text den Eindruck vermittelt, dass eine Welt mit Menschen nicht bestehen könne – nur die Natur, Pflanzen und Tiere, können weiterleben.

6.8 Gattungszusammenhänge

Literarische Phantastik, wie sie neben Rosendorfer auch Christoph Ransmayr gestaltet, zeigt die Welt vor dem Abgrund. Längst abgedankt hat der aufgeklärte Glaube an die beste aller möglichen Welten. An die Stelle des Vertrauens auf den Fortschritt zu immer Besserem, tritt die apokalyptische Desillusionierung. Der endgültige Weltuntergang scheint unaufhaltsam.¹⁰⁹³

Die Katastrophe, die die Protagonisten der vorgestellten Romane ereilt, kann als gemeinsamer Nenner der Texte bezeichnet werden, und stellt ein Merkmal der Robinsonade dar. Hierzu zählt auch die Darstellung eines isolierten Individuums, das sich in der Natur behauptet.

Großes Solo für Anton wird entsprechend auch als „seltsame Robinsonade inmitten einer großen Stadt“¹⁰⁹⁴ oder „utopische Variante der Robinsonade“¹⁰⁹⁵ bezeichnet. So wird *Anton L.* nicht aus seiner Heimatstadt fortgeführt, sondern unter unerklärlichen Umständen aus seinem soziokulturellen Umfeld gerissen. Dies soll den Protagonisten „zur Entwicklung seiner gesellschaftlichen Kräfte“¹⁰⁹⁶ führen, was die Robinsonade u. a. von der Utopie abgrenzt.

Götz Müller verweist im Kontext der Utopieforschung auf die Mythologie: „Betrachtet man die Entwicklung der literarischen Utopien der Deutschen im 20. Jahrhundert, so kann man nur sagen: gerade dann ist Mythologie möglich. Das Terrain der modernen Utopie ist ein Terrain neuer und alter Mythen.“¹⁰⁹⁷ Müller stellt fest, dass der Rückgriff auf mythische Vorbilder, die in der Aufklärung als Aberglaube und Unsinn entlarvt wurden, im Zuge der Kritik an den Omnipotenzphantasien des emanzipierten Menschen erfolgt.

¹⁰⁹² Ebd., 79.

¹⁰⁹³ Winfried Freund, „‘Man ahnt ja nicht, wie tief man ist’. Der phantastische Erzähler Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszutnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 19-28, hier: 27.

¹⁰⁹⁴ Werner Fletcher, a. a. O.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 18.

¹⁰⁹⁶ Werner Krauss, a. a. O., 31.

¹⁰⁹⁷ Götz Müller, a. a. O., 43.

Jablkowska weist in ihrer Untersuchung außerdem darauf hin, dass sich die Tradition der Utopie in der Literatur des 20. Jahrhunderts mit der Apokalyptik zu verbinden beginnt und dass die Form des Grotesken für die literarischen Werke, die das Thema der Zukunft aufnehmen, eine sehr beliebte sei.¹⁰⁹⁸ Die Groteske fungiert darüber hinaus als literarische Ausdrucksform eines postapokalyptischen Schreibens.

Grotesk sind dann auch *Anton L.s* Gedanken, die er sich in dem Moment macht, als er nach Erklärungen für die Katastrophe sucht, denn seine Sorge gilt seiner Arbeit und seinem Vorgesetzten: „Außer Atem kam Anton L. zum Haupteingang des Finanzamtes. – Wenn Krieg ist, dachte er, kann der Melf gar nichts sagen. Dann soll er froh sein, daß ich überhaupt noch komme.“ (GSfA, 33). Auch sein Verhältnis zu Tieren erscheint grotesk, sorgt er sich doch fast liebevoll um den Leguan, aber „[u]m künftigen Lärm vorzubeugen, erschlug Anton L. den schlafenden Hund mit dem Messer-Beil.“ (GSfA, 48).

So erscheinen die Menschen in Rosendorfers Roman *Großes Solo für Anton* nach ihrer von *Anton L.* herbeigeführten Rückkehr als groteske Allegorien einer zweiten prometheischen Schöpfung, ihr Untergang wird von dem Engel *Sonja* begleitet.

Die Erde öffnete sich. Aus einer Spalte, die sich längs der Mitte der Straße hinzog, stieg ein Mensch, dessen Füße direkt an die Knie angewachsen waren; dafür hatte er Arme von der Länge einer Riesenschlange. Er patschte mit den Händen um sich her und torkelte gleich wieder in den Spalt, denn offensichtlich war er blind. [...] Der zweite war durchsichtig, hatte keine Haare und einen Schädel groß wie ein Wasserschaff, in dem ein bräunliches Gehirn pulsierte. [...] Ein dritter Mensch entstieg dem Spalt. Er war groß und gewaltig und ging auf Haaren wie eine Raupe; [...] Der vierte war ein Zwerg, hatte aber ein männliches Geschlecht, so groß wie eine Kanone, dreimal größer als er selber. (GSfA, 330f.)

Dabei fällt auch die Vereinigung von Menschlichem und Tierischem auf: in Form des zum Engel verwandelten Leguans *Sonja* und auch des Hasen *Jacob*, der wie ein Mensch spricht und scheinbar sogar klüger und gebildeter ist als *Anton L.*¹⁰⁹⁹ Diese Vereinigung von menschlichen und tierischen Elementen trägt dazu bei, die Grenzen des Menschlichen zu verwischen. Der vom Menschen geprägten realen Welt wird eine fantastische Welt gegenübergestellt.¹¹⁰⁰

In den modernen Dystopien (und in der Science Fiction) erinnert die Darstellung von Mischwesen an die griechische Mythologie, wobei die Steigerung ins Groteske augenscheinlich ist.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ Vgl. Joanna Jablkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 85.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Françoise Sopa, a. a. O., 90.

¹¹⁰⁰ Vgl. ebd., 91.

¹¹⁰¹ Vgl. Arno Schmidt, „Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten“, Fischer, Frankfurt a. M. 2004, 39: „[...] Alle waren schon wieder in voller friedlicher Tätigkeit :

„Tatsächlich begegnen wir in der Literatur unserer Zeit, auffallend oft in den modernen ‚Apokalypsen‘, mißgestalteten, abnormalen, phantastischen, makabren Wesen, halb Menschen, halb Tiere oder Maschinen, die nicht anders als Monster bezeichnet werden müssen.“¹¹⁰²

Sehr häufig wird eine Vermischung des menschlichen mit dem tierischen, pflanzlichen oder dinglichen Bereich durchgeführt, um auf Mißstände hinzuweisen. Obwohl diese Vermischung zumeist eine Entwertung des Menschen mit sich bringt [...]. Komisch wirkt hier wiederum die überraschende Verbindung, welche oftmals durch Stil und Wortwahl verstärkt wird, während der negative Aspekt durch die aus der Entwertung des Menschlichen resultierende Unmenschlichkeit gegeben ist. Diese Vermischung wird oftmals dann durchgeführt, wenn ein Mensch einen anderen geringschätzt.¹¹⁰³

So zeigt sich in der Wiedererschaffung einiger Menschen durch *Anton L.* dessen Entwertung des einzelnen Menschen – und nicht mehr nur der Menschheit.

Angesichts der Wiederkehr mythischer Versuchsanordnungen in modernen Utopien liegt der Gedanke von Claude Lévy-Strauss nahe, dass mythische Ereignisse eine Dauerstruktur bilden. Die vom mythischen Denken vorgenommene *bricolage*¹¹⁰⁴ („Bastelei“) liefert immer wieder neue Wiederholungen und Variationen der Mythen und ihrer Geschichte. Die Bricolage verwendet dabei das Alte, Ausgemusterte, das scheinbar Unbrauchbare wieder und macht es durch neue Kombination anderen Absichten und neuen Kontexten dienstbar. Heinrich Schwier legt so zum Beispiel nahe, *Schwarze Spiegel* u.a. auch als am griechischen Mythos orientierte Erzählung über eine Reise in die Unterwelt zu lesen, auf der der Protagonist in der Nachfolge des Orpheus auf seine Eurydike/*Lisa* trifft.¹¹⁰⁵

Dabei ist die globale Katastrophe, die in postapokalyptischen Texten gezeigt wird, oftmals nicht-wirklichkeitsabbildend, so auch in *Großes Solo für Anton*. Bereits in der Katastrophe, die sich in der Auflösung aller Menschen bis auf *Anton L.* äußert, zeigt sich ein fantastisches Element, da diese allgemeingültige Aussagen darüber, was als möglich oder unmöglich gilt, verletzt. Der Weltuntergang erscheint mythisch, gerade in Hinblick auf die Schlussequenz, in der die verunstalteten Menschen der Selbst-Auflösung des Protagonisten vorausgehen.

bärtige Zentauren mit Sensen standen mähend in den Wiesen. (Einer hob, ganz Silhouette, trinkend die Flasche; (und ich kniff mich doch lieber noch einmal ins Bein : war ich etwa über einem Lehrbuch der Griechischen Mythologie, Preller=Robert, eingeschlafen?))“

¹¹⁰² Joanna Jabłowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 106.

¹¹⁰³ Barbara Sinic, a. a. O., 231.

¹¹⁰⁴ Vgl. Claude Lévy-Strauss, „La pensée sauvage“, Paris 1962, 31. Vgl. dazu Karlheinz Stierle, „Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos“, in: „Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption“, M. Fuhrmann (Hg.), München 1971, 457ff.

¹¹⁰⁵ Vgl. Heinrich Schwier, „Niemand“, a. a. O., 58.

In postapokalyptischen Texten, die eine kupierte Apokalypse beschreiben (vgl. Kap. 3.2 *Die moderne Apokalyptik*) ist außerdem die Doppelstruktur der Apokalypse sowie die Gestaltung einer neuen Ordnung obsolet geworden. Veränderungen spielen sich weniger global, sondern im Innenraum der Protagonisten ab, die gegen Ende des Romans oft in die Welt eingehen oder einem Auflösungsprozess unterworfen sind: Im wortwörtlichen Sinne löst sich *Anton L.* also am Ende des Romans auf. Postapokalyptische Strukturen im *Großen Solo für Anton* scheinen nicht nur für diesen Aspekt evident, sondern zeigen sich z.B. auch in der Nachträglichkeit und Globalität des Geschehens.

Das Motiv des „letzten Menschen“ hat zudem eines mit der Robinsonade gemein: Der Protagonist, der sich in der absoluten Isolation befindet, muss sich in der neuen Welt behaupten, was besonders im Falle Rosendorfers interessant erscheint: So ist *Anton L.s* neue Welt eine ehemals technisierte (Stadtrobinsonade), und die sich dem Protagonisten stellende Herausforderung ist vor allem im Wegfall moderner Techniken zu sehen.

Dass aber die ausgewählten Texte und damit auch *Großes Solo für Anton*, in denen die Katastrophe unmittelbar über die Protagonisten hereinbricht, und die eine Welt zeigen, die dem Rezipienten vertraut erscheint, das Potential zu einer tendenziell „unheimlichen“ Stimmung anhafte, lässt sich nicht leugnen. So hält man als Leser tatsächlich einen Moment lang die Luft an, als *Anton L.* ein scheinbar leerstehendes Pfarrhaus betreten will:

Anton L. klopfte gegen die Scheibe. Da knarzte innen eine Tür. Anton L. lief eine Gänsehaut über den Rücken. Es war ihm, als hielte ihn jemand hinter ihm mit unsichtbaren Pranken an den Schultern fest. Eine Tür in dem Raum, in den er schaute, ging langsam auf, knarzte wieder. Eine Katze schaute hinter der Tür hervor. (GSfA, 248f.)

Das Horror-Genre ist ein weiteres Beispiel für eine Fülle von Einflüssen und Gattungsüberschneidungen, doch soll an dieser Stelle genauso wenig wie bei Schmidt und Haushofer auf mögliche Parallelen und Differenzen eingegangen werden, da dies nicht als Ziel der vorliegenden Arbeit betrachtet wird und darüber hinaus den Rahmen der Dissertation sprengen würde.

Zusammenfassend gelangt man zu dem Schluss, dass Rosendorfers Roman genauso wie die Texte von Schmidt und Haushofer schwer zu klassifizieren ist und es sich um eine individuelle Konstruktion und Zusammensetzung einzelner Gattungsmerkmale handelt.

6.9 Das Ende als neuer Anfang?

Die Lektüre des Buches leerer Seiten (denn nur bei Sonnenschein kommt eine Schrift zum Vorschein), in dem sich die Schöpfungsmatrix offenbart, und das

vermutlich so imaginär ist wie die Gespräche mit Kurfürst und Hase, bestärkt *Anton L.* in einer Idee, die ihm sein Alter Ego, der Kurfürst, nahelegt:¹¹⁰⁶

„Es wäre völlig unbefriedigend, wenn diese Katastrophe, also dieses Ende der Menschheit nicht auch irgendwie ein neuer Anfang wäre.“ [...] „Wenn damit nicht ein neuer Anfang gemeint wäre, hätte man nicht einen, also Sie, übriggelassen.“ (GSfA, 304)

Doch der Hase, sein anderes Alter Ego, scheint ganz anderer Meinung zu sein:

„[...] Es gibt Enden, in denen ein Anfang enthalten ist, ja; und es gibt Enden, in denen kein Anfang enthalten ist.“ [...] „Es gibt Dinge, die haben einen Sinn, und es gibt Dinge, die haben keinen Sinn. [...]“ (GSfA, 312f.). Doch *Anton L.* hört nicht auf den Hasen, sondern kommt zu dem Schluss:

„[...] Ob nun in jedem Ende ein Keim des Anfangs [...] enthalten ist oder nicht; du sagst selber: in manchem Ende ist ein Anfang verborgen. So ist doch auch denkbar, daß in mir, in dem letzten Alten Menschen, der erste Neue Mensch steckt –“ (GSfA, 313)

Die unterschiedlichen Meinungen seiner beiden Spiegelbilder zeigen deutlich eine Ambivalenz des Endes. Der Hase als „Spiegelbild des negierten Humanismus“¹¹⁰⁷ rät *Anton L.* letztlich: „Schluß mit der Menschheits-Welt.“ (GSfA, 316).

Nach dem Scheitern der „Rematerialisation“ der Menschheit nimmt *Anton L.s* Existenz im Gegensatz zu den Protagonisten der anderen analysierten Romane ein jähes Ende: Nachdem er die letzte Zeile des dritten Buches gelesen hat, die lautet: „Du bist Gott“ (GSfA, 326), und nachdem er versucht hat, eine neue Menschheit zu erschaffen, was ihm misslingt, stellt er sich selbst die Frage: „Was passiert, wenn Gott sagt: Ich löse mich auf –“ (GSfA, 333). Damit zerstört er sich selbst. Er kann sich offensichtlich nicht mehr in seiner neuen Welt zurechtfinden.¹¹⁰⁸ *Anton L.* führt sich selbst ad absurdum.¹¹⁰⁹

Wolfgang Schröders Position, die in dem Ende des Romans weder einen Anfang noch ein definitives Ende sieht¹¹¹⁰, muss an dieser Stelle jedoch relativiert werden. Denn das Ende ist durchaus überraschend und impliziert ein Fortschreiten der Dinge, kein absolutes Ende, auch nicht nach der Auflösung des vermeintlichen Gottes:

Die erste kalte Nacht brach herein. Als die Sonne am nächsten Tag aufging, hatten sich die ersten Blätter der Bäume verfärbt. Der Erdstoß hatte das Fundament des Denkmals des Kurfürsten zerrüttet. Das schwere erzene Standbild war seitlich umgesunken und zu Boden gestürzt. Es war zweimal zerbrochen, einmal an der Hüfte, einmal am Hals. So lagen die Beine und der Unterleib nahe dem zerborstenen Sockel, der Oberkörper etwas weiter weg, der Degen hatte sich in den Boden gebohrt. Der Kopf war noch weiter

¹¹⁰⁶ Vgl. Wolfgang Schröder, a. a. O., 235.

¹¹⁰⁷ Ebd.

¹¹⁰⁸ Vgl. Bruno Weder, a. a. O., 91.

¹¹⁰⁹ Vgl. ebd., 103.

¹¹¹⁰ Vgl. Wolfgang Schröder, a. a. O., 236.

fortgerollt. Er blickte nach oben in einen hellen, klaren Herbsthimmel, durch den ein Zug von Staren in den Süden flog. (GSfA, 333f.)

Dieser letzte Absatz des Romans kann auch als Negierung Gottes verstanden werden. Der Gott *Anton L.* war nicht in der Lage, eine perfekte Menschheit zu erschaffen. Also negiert er sich in seiner scheinbar eigenen Unvollkommenheit selbst. Die Welt, die Natur, benötigt keinen Gott, um sich weiter zu drehen. Gott als Konstrukt des Menschen hört ohne diesen jedoch auf zu existieren.

Anton L., der Held des Romans, ist nicht mehr. Der Sturz des Kurfürsten (vgl. GSfA, 333f.), Alter Ego *Anton L.s* ebenso wie der Hase *Jacob*, kann also als Tod des Protagonisten gedeutet werden. Festgehalten werden kann außerdem, dass das Bewusstsein, durch das der Rezipient von diesen Ereignissen erfahren hat, nicht mehr ist – und trotzdem geht das Leben weiter. Die Natur besteht auch ohne das reflektierende Bewusstsein des Menschen.¹¹¹¹ Von den übrigen, bereits „entmaterialisierten“ Menschen erfährt man allerdings nichts mehr.

Françoise Sopha konstatiert im Zusammenhang mit *Anton L.s* unerwartetem Ende, dass ein charakteristisches Merkmal der literarischen Utopie in der Besitzergreifung der Natur durch den Menschen zu sehen sei. Diese führe zur Herrschaft des Menschen über den Menschen, der ja wiederum selbst ein Teil der Natur ist. Um dieser Herrschaft vorzubeugen, müsse man den Menschen, diesen „Fremdkörper [...] in der Natur“¹¹¹², verschwinden lassen.¹¹¹³

Sozialkritische Elemente lassen sich auch in diesem Roman finden – als Merkmal der Utopie: So werden kleinbürgerliche Verhältnisse aufs Korn genommen [*Hommers* (vgl. GSfA, 13ff.), *Dagmar* (vgl. GSfA, 67); *Kühlmann* (GSfA, 69ff., 80ff.)], und auch die katholische Kirche wird scharf kritisiert (vgl. GSfA, 222). An anderer Stelle wird deutlich, dass *Anton L.* die Komplexität der Welt nicht unbedingt geschätzt hat: „Jetzt, dachte er, wo die Welt wieder einfach werden kann, zählt nur das Praktische.“ (GSfA, 115). In einem Gedankenspiel denkt der Protagonist außerdem darüber nach, was geschehen wäre, hätte der alte Mann, der bei *Hommers* bettelte, überlebt. Sein Resümee angesichts seines Weltbildes fällt entsprechend negativ aus:

Konrad Müller oder Schmidt hätte nur eins getan, nachdem ihm klargeworden wäre, daß er allein auf der Welt war: er wäre verzweifelt. Alles andere wäre ihm als Unrecht

¹¹¹¹ Vgl. Françoise Sopha, a. a. O., 22.

¹¹¹² Bruno Weder, a. a. O., 114; 85f.: So sagte Rosendorfer: „Aber jeder, der ein bißchen zu denken anfängt, der muß ja am Leben scheitern, weil es hinten und vorne nicht stimmt. Der Mensch ist ein Fremdkörper in der Natur, ein Fremdkörper in der Welt, er gehört eigentlich nicht dahin, und er eckt auch an, wo es nur geht; wie er sich bewegt, eckt er an.“

¹¹¹³ Françoise Sopha, a. a. O., 22f.

erschieden. Konrad Müller oder Schmidt wäre verhungert, weil er das geborene Opfer war, sanft wie das Lamm, an dem die Welt, zynisch bis zum Schluß, ihre brutale Bosheit ausläßt. (GSfA, 123)

Genauso wie in den anderen beiden Romanen gibt es keinen Neuanfang. Nach dem gescheiterten Experiment der Neuerschaffung der Menschheit erkennt *Anton L.*, dass alles umsonst ist – und löst sich in Folge selbst auf. Anknüpfend an *Anton L.s* Selbstaflösung sei auf die Gnosis, die bereits im Kontext von Schmidts Roman thematisiert wurde, verwiesen. So heißt es bei Dietmar Noering:

Für den Gnostiker muss „[d]er Körper als stoffliche Form der leviathanischen Schöpfung [...] überwunden werden. [...] Die Leiblichkeit wird als Gefängnis des göttlichen Funkens verstanden, gerade die organischen Funktionen werden mit Abscheu und Ekel betrachtet, sind sie doch Abbild des Wesens ihres Schöpfers. Dieser Ekel umfaßt die gesamte ‚Natürlichkeit‘ der Schöpfung, er kann nur in der Selbstaflösung, der allerletzten Verweigerung enden.“¹¹¹⁴

Ekelt sich *Anton L.* zwar nicht vor sich selbst, so hat er doch seine Mitmenschen mit seinen organischen Funktionen angewidert. Seine Selbstaflösung erscheint in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal als folgerichtige Konsequenz.

Bis zu diesem Zeitpunkt hat auch er, wie Schmidts und Haushofers Protagonisten, eine Art Neuanfang gewagt: mit der Einrichtung in dem Schlösschen, das wiederum in der Natur, im Hofgarten der Residenz, steht. Sein unnachgiebiges Suchen nach dem geheimnisvollen Buch spiegelt wiederum *Anton L.s* Hoffnung wider, die ihn während seiner Einsiedlerexistenz begleitet.

Doch das Ende der Handlung öffnet keinen neuen semantischen Überlebensraum, die menschliche Katastrophe scheint endgültig. Es handelt sich um eine kupierte Apokalypse – ein finales Sinnangebot entfällt, die Hoffnung auf eine Wiederbevölkerung gibt es nicht. So wird im Roman *Großes Solo für Anton* die Möglichkeit eines Neubeginns negiert.

Betrachtet man das Ende jedoch innerhalb einer neuen Ordnung, zeigt sich eine Möglichkeit, dem Schluss einen sinnstiftenden Aspekt abzugewinnen. Denn wie Schmidts und Haushofers Protagonisten begleitet auch *Anton L.* die Hoffnung scheinbar bis zum letzten Moment.

Der von Rosendorfer transportierte Humanismus-Gedanke erscheint als weiterer zentraler Aspekt und als Kernbotschaft des Romans. Der Wunsch, die Menschheit neu zu erschaffen, beinhaltet sowohl den Menschenhass als auch die Menschenhoffnung: *Anton L.* hasst den Einzelnen, liebt jedoch die Masse – ganz im Sinne des utopischen Kollektivgedankens. In dem gescheiterten

¹¹¹⁴ Dietmar Noering, a. a. O., 6.

„Rematerialisationsversuch“ zeichnet sich allerdings ab, dass die Hoffnung auf eine Veränderung des Menschen und auch der Menschheit vergeblich ist. Hier klingt ein wesentlicher Punkt aus Schmidts Menschheitskritik an, denn auch dessen Protagonist muss erkennen, dass jede Veränderung des Menschseins im Einzelnen geschehen muss und alle Erkenntnis vom Ich auszugehen hat.¹¹¹⁵

Insofern eröffnen sich Parallelen sowohl zu Schmidt als auch zu Haushofer, denn auch Rosendorfer spricht das individuelle Verantwortungsgefühl an, indem humanistische Werte nur auf subjektiver Ebene verwirklicht werden können. Doch geht Rosendorfer noch einen Schritt weiter – denn indem *Anton L.* scheitert, wird deutlich, dass ein Einzelner – trotz allumfassender Erkenntnis – nicht in der Lage ist, das Kollektiv zu ändern.

Eine Welt ohne Menschen ist dabei nicht vorstellbar, fehlt doch die Spiegelungsmöglichkeit für das Subjekt. Funktioniert für Schmidts Helden die Anthropomorphisierung der Natur, für Haushofers Protagonistin die Liebe zu ihren Tieren, so scheitert *Anton L.s* Versuch, sich aus sich selbst heraus in seinen halluzinierten Alter Egos zu generieren. Dabei liegt es jedoch nahe, davon auszugehen, dass *Anton L.* nur den letzten Schritt zu gehen gewagt hat, den die anderen beiden Protagonisten mit ihren kompensatorischen Spiegelbildern lediglich aufschieben, denn auch sie sind letztlich zum Scheitern verurteilt.

Einen letzten Hoffnungsschimmer vermittelt der Roman dennoch, denn die Natur und die Tiere existieren weiter – das Übel der Welt, der Mensch als störendes Prinzip, ist verschwunden. So wertet Dirk Engelhardt das Ende des Romans ebenfalls positiv:

Die Situation Antons erscheint über lange Strecken an realen Erfordernissen wie Essen, Wohnen, Heizen orientiert. Daß er mit der Statue des Kurfürsten oder mit dem Hasen Jacob redet, kann man seiner Einsamkeit zuschreiben und insofern noch als realistisch ansehen. Eingewebt in die Beschreibung der Überlebensbemühungen sind satirische Reminiszenzen Antons an sein früheres, recht kauzig geführtes Leben. Die Wendung zur zynischen Menschheits- und Zivilisationskritik erfolgt erst in den letzten drei Kapiteln. Ein metaphysische Glaubensvoraussetzungen betreffendes Gespräch Antons mit dem Hasen Jacob ist der Auftakt dazu, und schließlich muß Anton das Scheitern des Projektes Mensch eingestehen und zieht die Konsequenz der Selbstausslöschung. Mit dieser Handlung erweist sich Anton als eine der radikalsten, vielleicht sogar als Schlüsselfigur im Werk Rosendorfers. Er unterscheidet sich von vielen anderen dadurch, daß er einer der wenigen ist, die genau genommen nicht scheitern, sondern zuletzt über sich hinauswachsen, denn seine letzte Handlung ist die konsequente Umsetzung der Philosophie Schopenhauers.¹¹¹⁶

¹¹¹⁵ Vgl. Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“, a. a. O., 71f.

¹¹¹⁶ Dirk Engelhardt, „Herbert Rosendorfer“, in: „Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)“, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Edition Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe 63. Nlg., 1-18, hier: 7f.

7 Vergleichende Schlussbetrachtung

7.1 *Die postapokalyptische Robinsonade als Genre?*

Es wurde gezeigt, dass die in der Dissertation vorgestellten Romane in der Forschungsliteratur immer wieder in die Nähe der Utopie und der traditionellen Robinsonade gestellt werden, doch fehlt bisher eine dezidierte Untersuchung, worauf sich diese Annahme konkret stützt und was sie für die Werke bedeutet. Ziel der vorliegenden Arbeit war es deshalb, einen Merkmalskatalog zu erstellen, der verschiedene strukturelle und inhaltliche Kategorien beinhaltet, die wiederum als gattungskonstituierend für das Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ erachtet werden. Der Fokus der Untersuchung lag sowohl auf Merkmalen der Robinsonade, der Utopie, der Anti-Utopie, der Dystopie als auch auf postapokalyptischen Erzählstrukturen – und der Frage danach, in welchem Maße sich diese in dem vorgestellten Konzept wiederfinden. Dabei erfolgte die Untersuchung dieser essentiellen Motive und Strukturen anhand deutschsprachiger Romane nach 1945.

Die Auswahl postuliert die Beschränkung auf diesen Zeitraum, da in Romanen der 1980er Jahre die konkrete und detaillierte Ausgestaltung von Katastrophen dominiert. Der Fokus dieser Arbeit liegt aber gerade auf der Uneindeutigkeit der Katastrophe. Hinzu kommt, dass die „70er Jahre mit ihrem politischen Optimismus, die 80er Jahre mit ihrem Rückzug in die Innerlichkeit [...] wenig Interesse an derartigen umfassenden Vorstellungen von einem allgemeinen Ende“¹¹⁷ hatten.

Schmidts Roman *Schwarze Spiegel* (1951) kann als einer der ersten deutschen Texte gelten, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Auch Marlen Haushofer setzt mit ihrem Roman *Die Wand* (1963) durch die weibliche Perspektive und die räumliche Beschränkung neue Akzente innerhalb der Motivstruktur. Herbert Rosendorfers 1976 erschienener Roman *Großes Solo für Anton* gilt als ein Text, der sich insbesondere durch seine humoristischen und fantastischen Elemente von den anderen Werken unterscheidet.

Letztlich geht es aber nicht um die Einordnung der Texte in ein vorgefertigtes Schema, sondern darum, mögliche Übereinstimmungen und typische Konstellationen aufzuzeigen.

Ein Vergleich der Romane bringt dabei erstaunliche Parallelen, aber auch einige Differenzen zu Tage. Dies beginnt bereits bei der kulturpessimistischen und misanthropischen Grundeinstellung der Autoren, die wohl als Ursache für die

¹¹⁷ Sigrid Schmid-Bortenschlager, a. a. O., 82.

Beschäftigung mit diesem Sujet, dem Untergang der Menschheit, gesehen werden kann.

Auch ähneln sich die Romane in der Form, werden sie doch alle in einem erinnernden Rückblick erzählt, zum Teil sogar als Tagebuch oder Bericht deklariert. Dramaturgisch von Vorteil ist es außerdem, die Endzeit im Sommer (oder im Frühjahr) beginnen zu lassen¹¹¹⁸, so wie es in den Romanen der Fall ist. Eine Variation ist lediglich hinsichtlich der Erzählperspektive evident; so berichten Schmidt und Haushofer in der Ich-Perspektive, Rosendorfer wählt hingegen einen auktorialen Erzähler und eröffnet somit neben dem einzigen Überlebenden noch ein weiteres Bewusstsein, das die Katastrophe überlebt zu haben scheint. Die Raumsemantik bietet wiederum einige Parallelen: Alle drei Protagonisten fallen durch ihre vorhergehende Mobilität auf, die letztlich in der Sesshaftigkeit an einem Ort mündet. Mit der Immobilität geht schließlich die jeweilige Schlusskatastrophe einher. Die utopische Symbolik der Insel, die als Landschaftsstaffage bei der Beschreibung einsamer Existenzen dient¹¹¹⁹, wird ebenfalls in den Romanen aufgegriffen.

Von Bedeutung ist außerdem, dass in den Texten sowohl utopische, anti-utopische als auch dystopische Elemente nachgewiesen werden können. In diesem Kontext erfolgt lediglich eine Modifikation hinsichtlich der Ausgestaltung der jeweiligen Merkmale.

Als Gemeinsamkeit der Romane ist demzufolge zu nennen, dass sie die utopische Intention, deren Teleologie auf Fortschritt der Humanität ausgerichtet ist, negieren.

Die analysierten Werke sind insofern der anti-utopischen Tradition zuzuschreiben, als sie sich in einem entscheidenden Punkt gegen die utopische Argumentationslinie richten: Sie negieren die Gesellschaft bzw. die Darstellung eines Gemeinwesens – sie sind nicht länger Staatsromane.

Indem sie das Schicksal eines einzelnen Individuums aufzeigen, negieren sie nicht nur die originäre Intention der Utopie, sondern nehmen zugleich dystopische Züge an: Das Überleben eines Individuums geht einher mit dem Untergang der gesamten Menschheit.

Der Haltung des „es war einmal (schön)“, verschuldet durch wirtschaftliche Depression und das Gefühl, „zementiert“ zu sein, entspricht eine Angst vor dem, was noch kommen werde, bedingt auch durch die wahnsinnige Anhäufung von apokalyptischen Waffenarsenalen. Da ist gute Gelegenheit, das Ende der Utopien mit dem Ende der Welt ineins zu setzen.¹¹²⁰

¹¹¹⁸ Vgl. Ulrich Greiner, a. a. O.

¹¹¹⁹ Vgl. Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 153.

¹¹²⁰ Gerhard Stadelmaier, a. a. O., 361.

Die „postapokalyptische Robinsonade“ scheint damit gattungstheoretisch als *multipler Hybrid* bezeichnet werden zu können:

Gattungsmerkmale der Utopie (für die einzelnen Individuen trägt das Überleben als letzter Mensch durchaus idyllische Züge, Gesellschaftskritik wird geübt), der Anti-Utopie (Negation der klassischen Utopie, indem nicht ein ideales Gemeinwesen, sondern ein von allen staatlichen Zwängen losgelöstes Individuum dargestellt wird) und der Dystopie (diese zeichnet eine alternative Gesellschaft, die allerdings in einer negativen Zukunftsvision mündet) vereinen sich in dem Genre der „postapokalyptischen Robinsonade“ mit weiteren Motivketten, z.B. dem Topos der Einsamkeit, dem Motiv des „letzten Menschen“ und dem Motiv der Misanthropie. All diese Konstanten bzw. Kategorien konstituieren ein Genre, das bisher so noch nicht in der Forschungsliteratur dargestellt wurde.

Der Terminus „post-apokalyptisch“ impliziert in diesem Kontext, dass es nicht länger um die moralische Idee des Strafgerichts geht, sondern um den Untergang der Menschheit ohne Heilserwartung. Dabei bedeutet die der postapokalyptischen Situation vorangegangene Apokalypse jedoch nicht zwangsläufig das „absolute“ Ende, denn Wandlung impliziert immer zugleich einen Neubeginn, wenn es auch nicht notwendig derjenige der Menschheit ist.¹¹²¹

Der jeweils eigene stilistische Unterton der Texte ergänzt die in vielen Aspekten formale Einheit der Romane: Ist Arno Schmidts Text zynisch-wehmütig, Marlen Haushofers Geschichte melancholisch-ernst, so erscheint Herbert Rosendorfers Roman fantastisch-humorvoll.

So überrascht es nicht, dass die Protagonisten in ähnlichem Maße mit der erzwungenen Isolation zu kämpfen haben, diese jedoch alsbald auch zu schätzen wissen. Ihr Überleben eröffnet ebenso in vielen weiteren Aspekten Parallelen, so z.B. entwickeln die Figuren schnell ein Selbstverständnis als Besitzer der übrigen Welt, sie halten gewisse moralische und kulturelle Konzeptionen aufrecht, verabschieden sich aber auch von einigen, sie finden mehr oder weniger viel „Strandgut“, das ihnen das anfängliche oder auch spätere Überleben erleichtert, sie setzen sich in unterschiedlichem Maße mit dem Thema „Religion“ auseinander etc. Alle drei Romanhelden sind außerdem von der Re-Naturisierung ihrer Umwelt und den sich daraus ergebenden Konsequenzen betroffen. Dabei fügen sich die Protagonisten weitestgehend in die Natur ein und

¹¹²¹ Vgl. Regina Eickelkamp, a. a. O.

versuchen nicht, den Prozess der Re-Naturisierung gewaltsam zu unterbinden. Der natürliche Lebensraum wird besser bewertet als die Zivilisation, doch wird den Figuren ein Verschmelzen mit der Natur versagt. Die Natur bleibt letztlich ambivalent, sowohl freundlich als auch feindlich und bedrohlich gesinnt. Auch fällt auf, dass die Protagonisten ein jeweils unterschiedliches, aber im Kern besonderes Verhältnis zu ihrem eigenen Körper aufweisen. In allen drei Texten wird außerdem die Zeitrechnung, meist in Anlehnung an *Robinson Crusoe*, thematisiert bzw. zum nicht lösbaren Problem: Die Kalenderführung bricht ab.

Dies verweist auch auf die „Halbbildung“, die sich die drei Protagonisten letztlich attestieren müssen. Schmidts Protagonist glänzt durch ein umfassendes Allgemeinwissen, das in seinen Augen zwar auch Lücken aufweist, doch demjenigen von Haushofers Heldin meilenweit überlegen erscheint; diese beschreibt sich selbst als „eine geplagte, überforderte Frau von mittelmäßigem Verstand“ (WA, 83), denn: „Ich wußte, ich würde nie begreifen, und ich wollte auch gar nicht begreifen. Ich hatte Furcht. Ich fürchte mich auch heute noch, weil ich weiß, daß ich nur leben kann, wenn ich gewisse Dinge nicht begreife.“ (WA, 109). Ähnlich geht es *Anton L.* – bis zu dem Zeitpunkt, als er auf das geheimnisvolle Buch stößt.

Diesem geistigen Defizit zum Trotz fallen die Protagonisten nicht zurück in den Naturzustand, sondern verweilen in der sie umgebenden Natur im (geistigen) Kulturzustand.

Von Bedeutung sind auch die z.T. nachprüfbaren Details in den Romanen, die als Wiedergabe eines Realraumes erscheinen oder erscheinen sollen. Hier erfolgt die Verknüpfung einer fiktiven Welt mit einem realen Raum.

Die Darstellung des Ich in der Einsamkeit verweist auf weitere Aspekte, die von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer instrumentalisiert werden. Die Natur erscheint sowohl friedlich als auch bedrohlich, die Protagonisten kompensieren ihre Einsamkeit durch „Ersatzkonstrukte“, d.h. durch die Natur, durch Tiere oder durch halluzinierte Spiegelbilder, sie trinken Alkohol, sie sind z.T. gewaltbereit bzw. destruktiv veranlagt, sie meiden die Überreste der Menschen, sie denken an Selbstmord, versuchen über Telefon, Radio o.ä. nach menschlichen Lebenszeichen zu suchen, sie schreiben oder lesen die Post der toten Menschen und zu guter Letzt: Sie setzen sich mit dem Thema „Zahnschmerzen“ auseinander.

Was ist der Mensch, wenn keine Menschen mehr da sind? Was bleibt von ihm außer seiner Angst, seiner Hilflosigkeit schon bei schlichten Zahnschmerzen und ein paar Erinnerungen, die er mit keinem mehr teilen kann?

In der Verzweiflung die Liebe

Marlen Haushofer hat in den fünfziger Jahren in ihrem Roman „Die Wand“ ein ähnliches Szenario durchgespielt: Eine Frau ist plötzlich durch eine unsichtbare Wand abgeschirmt

von der Außenwelt, alleine mit ein paar Tieren. Bei Haushofer waren der Stillstand von Geschichte, der sich als wuchernde Ruhe ausbreitet, und die damit einhergehende Schwerelosigkeit, zwar bedrückend aber auch befreiend, ja sie erlebt mit ihrem Hund inmitten der Naturidylle ein paar geradezu bukolisch friedliche Momente.¹¹²²

Wer alleine übrig bleibt auf der Welt, kommt bestimmten Unannehmlichkeiten nicht aus, der Angst vor der Nacht zum Beispiel oder massiven Sorgen um die Gesundheit. Die namenlose Frau bei Marlen Haushofer schreibt dazu: "[I]ch glaube nicht, daß ich jemals imstande sein werde, mir selbst einen Zahn zu ziehen." Rosendorfers *Anton L.* hätte zwar die technischen Möglichkeiten dazu, scheitert aber auch daran und wird schließlich auf wundersame Weise geheilt.

Die Frage danach, ob etwas von den verschwundenen oder verstorbenen Menschen übrig geblieben ist, beantworten die drei Texte unterschiedlich:

Im Roman *Schwarze Spiegel* wird der vernichtete Mensch durch Skelette repräsentiert. Der makabere Anblick der Toten wird dabei als etwas Unspektakuläres geschildert.¹¹²³

In *Die Wand* ist durch die räumliche Abgeschiedenheit der Protagonistin alles wie zuvor: Nur die Welt hinter der unsichtbaren Mauer ist leblos, Menschen und Tiere wirken wie versteinert – und nur die Pflanzenwelt scheint unversehrt geblieben zu sein.

In *Großes Solo für Anton* wird ein Motiv aus der Science Fiction aufgegriffen: Der Körper der Menschen verschwindet und nur ein Haufen Kleider bleibt auf dem Boden zurück.

Die Figuren sind außerdem einem steten Veränderungsprozess (z.B. Umzüge) unterworfen: Erst mit Beendigung des Fortschritts bricht die Handlung ab und mündet in die Schlusskatastrophe.

Eine Rückkehr in die Zivilisation ist anders als bei *Robinson* für alle drei Protagonisten nicht mehr möglich. Dabei werden die Einsamkeit und die Welt sowohl positiv als auch negativ bewertet, das eigene Überleben erscheint ambivalent.

Der letzte Überlebende der globalen Katastrophe wird als ein in vielen Zügen sehr ähnlicher Typus beschrieben: Die Helden sind namenlos oder besitzen einen gekürzten Namen, sind in den Vierzigern¹¹²⁴, sie besitzen besondere

¹¹²² Vgl. Veritas Bildungsverlag, o.J., „Stichwort Literatur, Geschichte der deutschsprachigen Literatur“, <http://www.veritas.at/fm/4/stichwort_folder.pdf> (03.07.2009).

¹¹²³ Vgl. Boy Hinrichs, a. a. O., 200.

¹¹²⁴ Sowohl in Schmidts als auch in Haushofers Roman wird auf den Geburtstag der Protagonisten aufmerksam gemacht. Schmidts Held feiert demnach am 18. Januar (vgl. SP, 252), Haushofers Frau vermutlich im Dezember oder Januar (vgl. WA, 151). Eine

Eigenschaften und Anschauungen – nur das Geschlecht der Überlebenden ist variabel: Sowohl Männer als auch Frauen können überleben.

Der Leser erfährt von der Katastrophe in Rückblende, handelt es sich doch um Privatpersonen, die zum Zeitpunkt der Katastrophe abwesend waren. Doch sind die von den Figuren tradierten Wertvorstellungen und Ideologien von Bedeutung, stehen diese doch oft unmittelbar in direktem Zusammenhang mit ihrem jeweiligen Überleben. Alle Texte negieren außerdem einen Neuanfang im Sinne eines mythischen Adam-und-Eva-Modells.

Das dynamische Potential der Robinsonade verlagert sich zunehmend auf die Identitätsentwürfe der Protagonisten: Sie verhandeln Werte neu, suchen nach weiteren Überlebenden, sie setzen sich mit identitätsbildenden Fragen in einer Welt ohne menschliches Gegenüber auseinander – was unweigerlich zu der Frage führt, ob es sich bei der jeweiligen Romanhandlung um eine Fantasie oder ein psychologisches Konstrukt handelt, und nicht um ein real anzunehmendes Geschehen. So implizieren die drei Romane in unterschiedlichem Maße beide Lesarten: Handelt es sich um ein Psychogramm, einen Tagtraum, eine Fantasie des Protagonisten oder um die realitätsnahe Beschreibung potentiell möglicher Ereignisse? Hartmut Vollmer gibt hierauf eine Antwort, die auf Schmidts Roman zugeschnitten ist, aber auch Gültigkeit für Haushofer und Rosendorfer besitzt:

Die objektive Welt, die Schmidt zeichnet, ist realistisch und fiktiv zugleich. Realistisch erscheint sie durch konkrete Ortsangaben, durch die „Vergegenwärtigung“ moderner Zivilisation und Kultur, die allerdings in Trümmern vor uns liegen. Der Wirklichkeitszustand aber ist Fiktion. Er beruht auf der Imagination einer Welt nach der atomaren Katastrophe, die nicht sämtliches Leben vernichtet hat, einen Lebensraum jedoch nur noch wenigen Menschen bietet.¹¹²⁵

Die Romane sind also in einem Punkt identisch: Sind sie als Identitätskrise der Helden zu verstehen oder als bewusste Travestie des Robinson-Motivs? Eine eindeutige Antwort erscheint schwierig und wird zudem nicht als sinnvoll erachtet. Die Romane sind in genau dieser Hinsicht offen, sperren sich gegen eine Festlegung. Sicherlich müssen sie genauso als Traum von der Weltflucht interpretiert werden wie als fantastische oder groteske Fortsetzung der Tradition der Robinsonade oder reales Zukunftsszenario.

Im Kontext ihrer neu zu verhandelnden Identitätsentwürfe greifen die Figuren oftmals auf Erinnerungen zurück und setzen sich mit der Vergangenheit auseinander. Die Selbstgespräche der Protagonisten sind dabei als Projektionen der eigenen Gedanken zu werten, denn der Prozess der Selbstspiegelung dient dem Entgegenwirken eines Verlusts von Identität. Dennoch findet auch ein Akt

nebensächliche Parallele, wenn man davon absieht, dass beide ungefähr vierzig Jahre alt sind.

¹¹²⁵ Hartmut Vollmer, „Glückseligkeiten letzter Menschen“, a. a. O., 62.

der Abgrenzung statt, der sich meistens in der steten Bewaffnung der Figuren widerspiegelt, sind sie doch immer auf der Hut und fürchten *das Andere* als das Fremde und Bedrohliche.

Schmidt und Haushofer durchbrechen die absolute Isolation ihrer Figuren, indem sie sie auf einen jeweils andersgeschlechtlichen Menschen treffen lassen, nur Rosendorfer bleibt konsequent – und sein *Anton L.* alleine. An dieser Stelle zeichnet sich also ein Variationsspielraum des Genres aus: Widmet Arno Schmidt diesem Aspekt ein ganzes Kapitel in seinem Kurzroman und erhöht die Spannung dieses Zusammentreffens durch die Unterschiedlichkeit der Geschlechter, so wird diese Spannung bei Marlen Haushofer zwar auch beibehalten, jedoch die Begegnung mit dem unbekanntem Mann innerhalb von zwei Seiten abgehandelt (vgl. WA, 272f.). Eine Steigerung erfährt diese Verkürzung bei Herbert Rosendorfer: Dessen Held *Anton L.* wünscht sich zwar einen weiteren Menschen herbei, möglichst eine Frau, um die Wiederbevölkerung der Erde zu sichern, doch wird ihm dies gänzlich verwehrt – er trifft auf keinen anderen Menschen.

Intertextuelle Verweise finden sich in stark graduellen Abweichungen in allen drei Texten, doch ist ihnen Eines gemein: Jede Robinsonade kann als intertextuelle Variation und Aktualisierung des Prototypen, Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, gelesen werden. Die Textanalyse wurde hierbei unter der Prämisse eines offenen Verständnisses von Intertextualität und unter der Voraussetzung gesehen, dass sich die Bedeutung eines Textes auch durch den Bezug auf andere Texte konstituiert.¹¹²⁶

Die Darstellung der Katastrophe erfolgt in den Romanen marginalisiert, gezeigt werden vielmehr die Folgen und das Überleben im Danach.¹¹²⁷ Die Katastrophe ereignet sich außerdem unmittelbar und ist zumindest bei Haushofer und Rosendorfer ein rätselhaftes Ereignis: Die Katastrophenursache erscheint indifferent, die Gründe für das Verschwinden oder den Untergang der Menschheit werden nur unzureichend verhandelt. Dabei zeigen alle Texte eine lokale Katastrophe, die jedoch eine globale Katastrophe repräsentiert. Doch das Überleben mindestens einer Romanfigur weist wiederum darauf hin, dass es nicht zu einer vollkommenen Auslöschung der Menschheit gekommen ist.

¹¹²⁶ Vgl. Michael Hofmann, a. a. O., 193.

¹¹²⁷ Vgl. Eginhard Hora, a. a. O., 3. Die Erzählung in *Schwarze Spiegel* setzt erst einige Jahre nach der Katastrophe ein. Es handelt sich um den Bericht eines Überlebenden nach dem Atomkrieg. Das Ereignis tritt in den Hintergrund und der Krieg wird nicht explizit beschrieben.

Die Protagonisten der vorgestellten Romane als Misanthropen zu bezeichnen, ist wohl nicht zu weit gegriffen. Zwar differieren ihre Gründe für den Menschenhass und der Fokus ihrer Abscheu („Die Menschen vs. Die Menschheit“), doch eint sie die Verachtung ihrer Rasse und in diesem Kontext sogar die Verachtung ihrer selbst.

Ein wichtiges Ergebnis bildet demzufolge die Tatsache, dass es zahlreiche strukturelle Gemeinsamkeiten in den vorgestellten Texten gibt, die ein Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ begründen (v.a. in den Aspekten „Natur“, „Überleben“, „Handlungen in der menschenleeren Welt“ etc.). Auffallend ist jedoch, dass es innerhalb dieser Strukturmerkmale einen gewissen Modifikationsspielraum gibt. Als Beispiel hierfür sei der Dreh- und Angelpunkt der „postapokalyptischen Robinsonade“, nämlich der Protagonist, genannt: Dieser stellt zwar keinen schematisierten Typus dar, doch lassen sich die bereits angedeuteten Merkmale der Figuren in dem Typus des Menschenfeindes zusammenfassen, wie ihn Elisabeth Frenzel festlegt: Demzufolge hasst und verachtet dieser Menschen, will nichts mit ihnen zu tun haben, will sie nicht sehen und fern von ihnen leben. Sein Hass auf seine Gattung ist zurückzuführen auf enttäuschende Erlebnisse, nicht jedoch auf eine Veranlagung. Das Interesse der Literatur an diesem Typenmotiv wiederum beruht auf der Spannung zwischen der entstehenden oder schon entstandenen ablehnenden Haltung des Misanthropen gegenüber anderen Menschen und seiner notwendigen Bezogenheit auf sie. Dies führt Frenzel zufolge schließlich in die Einsamkeit, in seltenen Fällen auch in den Suizid.¹¹²⁸

Die „postapokalyptische Robinsonade“ weist eine Gemeinsamkeit mit Defoes Gattungsprototypen auf: Eigentlich könnte eine solche Geschichte in der Wirklichkeit nicht stattfinden. Denn die Geschichten sind noch viel weniger wahrscheinlich als die Erzählung von *Robinson*. „Die Helden verfügen über die ‚utopische Mentalität‘, die sie die Fakten, die ‚Indizien [des] sicheren Untergangs‘ ignorieren und so überleben läßt.“¹¹²⁹ Es handelt sich immer um ein Überleben ohne Chance für die menschliche Gattung, das zeitlich sehr beschränkt ist.

Die narrative Spannung besteht in der Irritation des Rezipienten, dass diese unwahrscheinliche Geschichte nicht hätte stattfinden können. Dennoch erzählt sie die Wahrheit vom Menschen, wie Jabłowska feststellen muss: Zwar stelle sich die utopische Mentalität für den Protagonisten ein, lasse sich aber nicht

¹¹²⁸ Vgl. Elisabeth Frenzel, „Motive der Weltliteratur“, Kröner, Stuttgart 1976, 524f.

¹¹²⁹ Joanna Jabłowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 225.

mehr auf den Leser übertragen. Dessen Erwartungsmentalität werde vielmehr getötet. Solche Geschichten können nicht als traditionelle Robinsonaden bezeichnet werden, denn Ähnlichkeiten, die den Vergleich provozieren, zeigen nur umso deutlicher, dass Hoffnung aus dieser Literatur verschwunden sei. Selbst wenn die Einsamkeit der Helden neue Werte evoziere, haben diese keine Möglichkeit, ihre Erfahrungen weiterzugeben.¹¹³⁰

An dieser Stelle muss aber Jablkowskas Interpretationsansatz ergänzt werden: Sie spricht ausschließlich von Hoffnung in einem kollektiven Sinne, vernachlässigt aber die subjektive Seite: Zwar wird das Überleben der Gattung „Mensch“ sowie die Weitergabe von Werten in den Romanen negiert, doch flackert in jedem einzelnen der Helden ein Hoffnungsschimmer auf, wenn es um das eigene Leben und Überleben geht.

Das Phänomen der „post desaster-Robinsonade“, wie es Reckwitz nennt, oder die „postapokalyptische Robinsonade“, wie ich es nennen möchte, soll in dieser Dissertation als spezifische Untergattung der traditionellen Robinsonade nachgewiesen werden. Der Terminus „post-apokalyptisch“ erhält in diesem Kontext jedoch eine neue Bedeutung: Alle drei Protagonisten wagen einen Neuanfang, der nicht der christlichen Heilserwartung entspricht; es geht nicht länger um das Fortleben der Gattung „Menschheit“, sondern nur um das Überleben eines Einzelnen, dessen subjektive Hoffnung und den darin enthaltenen Neuanfang.

Im Unterschied zu christlichen Untergangsvisionen wird der Untergang in den drei vorgestellten Romanen also nicht mehr mit der Heilserwartung verknüpft: Es wird kein Mensch gerettet, der ein Keim der ganzen Menschheit (z.B. Noah) oder eines neuen Geschlechtes sein kann.¹¹³¹ Insofern wird das „Prinzip Hoffnung“ zwar negiert, doch perspektivisch herunter gebrochen auf den Einzelnen – den Überlebenden – bleibt der Hoffnungsgedanke dennoch erhalten: Sei es in der Hoffnung auf das eigene Glück im Zusammenleben mit einer Frau, auf Rettung durch die Siegermächte oder auf die „Rematerialisation“ einer neuen Menschheit.

Jablkowska sieht darüber hinaus in der ästhetischen Gestaltung des Untergangsmotivs ein Hoffnungspotential, das gegen die Schwarzseherei der Autoren wettkämpft.¹¹³²

¹¹³⁰ Vgl. ebd., 225f.

¹¹³¹ Vgl. ebd., 89.

¹¹³² Ebd., 98.

Die Hoffnung [...] existiert also auch in den Untergangsbildern, und dies auf verschiedenen Ebenen: in dem skurrilen, grotesken Humor der Gegenwartsliteratur, in der Hinwendung zur Phantastik, die alternative Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, in der Flucht ins Private, in all diesen Möglichkeiten, die die Kunst, die Fiktionalisierung eines Problems bieten. Sie existiert letztlich im Kunstwerk selbst, in der Tatsache, das es entsteht. [...] In dieser Spannung zwischen dem Kunst- und Gedankenspiel, ästhetischer Aufhebung des Untergangs und dem real-politischen Ernst des Problems muß man die jüngsten apokalyptischen Werke lesen.¹¹³³

Die Autorin stellt auch fest:

Der heutige Schriftsteller thematisiert die globale Katastrophe mit dem Bewußtsein, daß sie technisch kein Problem ist. [...] Eine realistische Beschreibung der totalen Katastrophe ist heute möglich, weil bereits kleine ‚Laborproben‘ (Hiroshima oder Bikini oder Tschernobyl) stattgefunden haben und man weiß, wie man sich das Ende ungefähr vorstellen kann. Aber das Ende wird auch jetzt durch verschiedene Mittel ‚entfremdet‘: es wird ebenfalls mythisiert oder ironisiert oder durch Vorschläge einer Gegenwelt (trotz allem) abgeschwächt.¹¹³⁴

Letztlich muss für alle drei Romane festgestellt werden, dass es sich nicht um die Fortsetzung der Tradition der klassischen Robinsonade handelt. Vielmehr erfolgt eine Trennung von der Tradition vor allem auf rezeptionsästhetischer Ebene. Was aber den Terminus „postapokalyptische Robinsonade“ rechtfertigt, ist das grundlegende Faktum, dass es sich in allen drei Werken um das Überleben eines Einzelnen nach einer Katastrophe handelt. In den meisten Aspekten der klassischen Tradition erfolgt jedoch eine Abwandlung, Weiterentwicklung und Variation. Voraussetzung hierfür ist aber, dass man die Gattungsbezeichnung „Robinsonade“ so eng fasst, dass sie nichts anderes meint als das Überleben eines Einzelnen nach einer Katastrophe.

Letztlich muss man deutlich von einem Paradigmenwechsel sprechen: Die klassische Robinsonade hat zwar noch einige Eckpfeiler gemeinsam mit der Robinsonade des 20. Jahrhunderts: „Die anarchische Kleinzahl von Menschen (oder gar eines einzelnen) ist die einzig adäquate Antwort der zivilisationskritischen Robinsonade auf die unnatürliche Verderbtheit der organisierten Großzahl.“¹¹³⁵ – Doch ihr größter gemeinsamer Nenner scheint nur noch die Namensgleichheit zu sein.

Harald Fricke weist in seiner Studie auf das Problem der Genre-Begründung hin, das auch in der vorliegenden Untersuchung abschließend in die Betrachtung einbezogen werden muss:

Weiter ergibt sich bemerkenswerterweise aus der vorgeschlagenen Begriffspräzisierung [Textsorte – Genre – Gattung; Anm. d. Verf.], daß ein Text, der ein neues Genre *begründet*, selbst noch nicht zu diesem Genre *gehört* – wiewohl zu der entsprechenden Textsorte. Das mag zunächst überraschen; es ist aber sachlich berechtigt, ja zum

¹¹³³ Ebd., 99.

¹¹³⁴ Ebd., 128.

¹¹³⁵ Erhard Reckwitz, a. a. O., 399.

Zwecke angemessener gattungsgeschichtlicher Untersuchung unumgänglich. Denn ein strukturell neuartiges Werk kann sich eben gerade nicht nur durch *Anpassung* auf bestehende literarische Institutionen und damit auf feste Gattungserwartungen der Leser beziehen. Insofern verhält es sich mit dem historischen Begriff „Genre“ ähnlich wie mit dem historischen Begriff „Tradition“: Traditionsstifter sind in der Regel selbst höchst untraditionell. Luther war kein Lutheraner; und auch Marx pflegte zu betonen, er sei kein Marxist.

Daran knüpfen sich natürlich interessante Detailfragen wie die, ob ein neues Genre erst durch eine ganze *Reihe* von Werken derselben Textsorte oder zuweilen schon durch ein *einziges* Werk zur Institution werden kann – durch einen ‚Prototyp‘ von besonderer Wirkungsmacht, dessen erste Imitation bereits dem neuen Genre angehört.¹¹³⁶

Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* als „Prototyp“ zu bezeichnen, wäre demnach eine naheliegende Betrachtungsweise. Bilden doch Haushofers und Rosendorfers Romane immerhin eine kleine Reihe von Werken derselben Textsorte – und damit ist es im Sinne Fricke legitim, von der „postapokalyptischen Robinsonade“ als Genre zu sprechen. Ob sich diese Reihe von Werken derselben Textsorte fortsetzen lässt, soll im Kap. 7.2 *Ausblick* andeutungsweise geklärt werden.

Wellek und Warren weisen außerdem darauf hin, warum im 19. und 20. Jahrhundert Genres geradezu explosionsartig entstehen – was z. T. auf sehr pragmatische Gründe zurückgeführt werden kann:

Yet it seems preferable to say that the conception of the genre shifts in the nineteenth century, not that it – still less the practice of genre writing – disappears. With the vast widening of the audience in the nineteenth century, there are more genres; and, with the more rapid diffusion through cheap printing, they are shorter-lived or pass through more rapid transitions. ‘Genre’ in the nineteenth century and in our own time suffers from the same difficulty as ‘period’: we are conscious of the quick changes in literary fashion – a new literary generation every ten years, rather than every fifty: in American poetry, the age of *vers libre*, the age of Eliot, the age of Auden. At further distance, some of these specificities may be seen to have a common direction and character (as we now think of Byron, Wordsworth, and Shelley as all being English Romantics).¹¹³⁷

Joanna Jabłkowska spricht auch die Frage nach der Gattungskonstitution an, kommt aber zu einem Schluss, der wiederum Fricke Genre-Theorie bekräftigt:

Eine Gattung herrscht hier nicht vor. [...] Es scheint also, daß man für das Untergangsthema keine passende Formel findet, die der Apokalypse in der Gegenwartsliteratur ein ästhetisches Gesicht geben könnte. Doch auffallend häufig, obwohl nicht immer, wird von den Autoren die Form des Grotesken für ihre katastrophischen Visionen gewählt.¹¹³⁸

Das Groteske definiert Jabłkowska dabei nicht mehr als das Irrationale und Unbegreifliche, sondern als Gefühl der Ohnmacht:

[...] Ohnmacht, angesichts der Tatsache, daß die gewohnten humanen Werte allmählich schwinden und durch nichts ersetzt werden. Es bleibt allein eine moralische Leere, und der Dämon nimmt die Gestalt des Menschen an, was aber die Welt noch widernatürlicher macht.¹¹³⁹

¹¹³⁶ Harald Fricke, a. a. O., 134.

¹¹³⁷ René Wellek, Austin Warren, a. a. O., 232.

¹¹³⁸ Joanna Jabłkowska, „Literatur ohne Hoffnung“, a. a. O., 101.

¹¹³⁹ Ebd., 105.

Erhard Reckwitz hat hier einen der „postapokalyptischen Robinsonade“ ähnlichen Terminus eingeführt, der das Phänomen um diese Romane beschreibbar macht:

Die post desaster-Robinsonade ist in der Tat die einzig zeitgemäße positive homo faber-Robinsonade, indem die positiven Möglichkeiten des Menschen im Lichte seiner destruktiven Möglichkeiten reflektiert werden: die große menschliche Tragödie ist zu Ende, die Leichen sind weggeräumt, und der Robinson als überlebender Zuschauer fängt, gereinigt durch den vorangegangenen Schrecken, an, das Genus Menschheit zaghaft und im Kleinen zu rehabilitieren.¹¹⁴⁰

Dass die Rehabilitation des Genus' Menschheit nicht zwangsläufig gelingen muss, führen die vorgestellten Romane vor. Doch ist Reckwitz dahingehend zuzustimmen, dass die positiven Eigenschaften bzw. die Erkenntnis eines Einzelnen angesichts der destruktiven Möglichkeiten des Genus' aufgezeigt werden. Darüber hinaus konstatiert Reckwitz folgerichtig, dass die Robinsonade den Status einer Variationsgattung besitze.¹¹⁴¹ Das Ergebnis dieser Untersuchung stellt ein „hybrides“ Genre vor, das durch grundlegende Kategorien determiniert werden kann, die in sich jedoch variable Merkmale darstellen. Somit ist es sinnvoll, von einem Genre zu sprechen, dessen „Logik“ in der Bewegung zwischen verschiedenen Polen zu finden ist, einer Bewegung, die prinzipiell zu keinem Ende kommen kann.

7.2 Ausblick

Der Ausblick soll das hier entwickelte und an den vorgestellten Romanen vorgeführte Konzept der „postapokalyptischen Robinsonade“ exemplarisch an Texten anderer Autoren überprüfen. Es muss jedoch betont werden, dass eine solche Überprüfung nicht darauf ausgerichtet ist, das Grundschema dieser Texte zu formulieren. Gezwungenermaßen erfolgt die Darstellung essayistischer als die anderen Teile der Dissertation. Es geht außerdem vielmehr darum, Werke herauszukristallisieren, die sich mit dem Thema der Postapokalypse, dem Überleben eines Einzelnen oder einer Gruppe und der Frage danach beschäftigen, wie das Ende der Menschheit noch Hoffnung transportieren kann. Die Auswahl der Werke folgt den genannten Kriterien und umfasst Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei geht es nicht darum, das hier aufgestellte Konzept bestätigt zu sehen oder um eine vollständige Überprüfung. Es soll vielmehr aufgezeigt werden, dass das Thema der Postapokalypse variiert und in Abhängigkeit des jeweiligen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrundes unterschiedlich durchgespielt wird. Dies soll auch einen kurzen

¹¹⁴⁰ Erhard Reckwitz, a. a. O., 626.

¹¹⁴¹ Ebd., 622.

Exkurs auf die Filmgeschichte, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben soll, beinhalten.

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist durchaus ein breiter Strom von zeitgenössischen Robinsonaden zu vermerken, in denen durchgängig und in entsprechender inhaltlicher und formaler Vielfalt der Mensch in seiner naturhaften Schlechtigkeit als Ursache des Scheiterns dargestellt wird.¹¹⁴²

Sigrid Schmid-Bortenschlager macht in ihrem Aufsatz „Apokalyptische Visionen in der deutschsprachigen Literatur“¹¹⁴³ eindrucksvoll auf die apokalyptischen Bilder in der Literatur aufmerksam. Sie betont die Bedeutung sowohl der Johannes-Apokalypse als auch der Jahrtausendwechsel oder der Weltkriege, was oftmals als Inspirationsquelle für die Autoren, die sich mit dem Untergang auseinandersetzen, dient. Gleichzeitig sagt Schmid-Bortenschlager aber auch, dass es „selbstverständlich unmöglich [ist], hier einen auch nur cursorischen Überblick über das Auftauchen von apokalyptischen Bildern und Vorstellungen in der Literatur durch die Jahrhunderte zu geben“¹¹⁴⁴.

Aus diesem Grund soll eine Begrenzung auf die Zeit nach 1945 erfolgen, in der die neue Dimension der Vernichtungsmöglichkeiten die apokalyptischen Fantasien beflügelt. Zu nennen sind hier nicht nur deutschsprachige Schriftsteller: Thornton Wilders Theaterstück *The Skin of our Teeth*, die Stücke von Samuel Beckett, „dem Apokalyptiker par excellence“¹¹⁴⁵, Friedrich Dürrenmatts Untergangsphantasie *Der Winterkrieg in Tibet* (1981), zahlreiche Werke Arno Schmidts, Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) – alle gestalten die Vorstellung des Weltendes, das von den Menschen herbeigeführt werden kann.¹¹⁴⁶ Auch der amerikanische Schriftsteller Kurt Vonnegut muss an dieser Stelle erwähnt werden, der vor allem im technischen Fortschritt eine Bedrohung sah, den er in seinem Roman *Das höllische System* (1952) kritisiert.

Die deutschen Autoren sollen an dieser Stelle noch kurz vertieft werden: So hat sich Dürrenmatt in zahlreichen Vorträgen und Essays mit dem beschworenen Untergang der Menschheit auseinandergesetzt und ihn in Erzählungen, Satiren,

¹¹⁴² Vgl. ebd., 587. Reckwitz untersucht in diesem Zusammenhang u.a. Schmidts *Die Schule der Atheisten*.

¹¹⁴³ Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, a. a. O., 79-89.

¹¹⁴⁴ Ebd., 80.

¹¹⁴⁵ Ebd., 81.

¹¹⁴⁶ Vgl. ebd.

Hör- und Schauspielen gestaltet. Der *Winterkrieg* gestaltet Reflexionen über das Verhältnis von gesellschaftlicher Kontrolle und individueller Ohnmacht. Am Ende der zerstörten Welt steht die Zerstörung der eigenen Identität. Die Geschichte spielt nach dem Dritten Weltkrieg. Dürrenmatt versteckt in seinem komplex strukturierten Endspiel eine Menge Zeitkritik.¹¹⁴⁷

Arno Schmidt hat sich, wie bereits in dem entsprechenden Analysekapitel hervorgehoben wurde, nicht nur in dem Roman *Schwarze Spiegel* (1951) mit dem Thema des Weltuntergangs auseinandergesetzt. Zu nennen sind hier auch *Die Gelehrtenrepublik* (1957), *Leviathan* (1949), *Brand's Haide* (1951) oder *Aus dem Leben eines Fauns* (1953).

Kipphardt behandelt in seinem Theaterstück die Spannung von Wissenschaft und gesellschaftlicher Verantwortung; er versucht, die Problematik der Verantwortung eines Naturwissenschaftlers, eines Individuums, gegenüber der Gesellschaft darzustellen. Der historische Hintergrund zu diesem Stück ergänzt die damals von besonderer Aktualität gezeichnete Bedrohung des Menschen: Oppenheimer war Physiker und zugleich Leiter der amerikanischen Kernforschung.

Hans Erich Nossacks Roman *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* (1947) zeigt die Zerstörung Hamburgs durch alliierte Bombenangriffe: „Die Geschichte des einzigen Überlebenden, der durch die zerstörte Stadt wandert, weitet sich aus zu einer Vergegenwärtigung abendländischer Schöpfungs- und Zerstörungsmymen.“¹¹⁴⁸

George R. Stewarts Roman *Earth Abides* (1949), auf den Schmidts Text rekurriert, ist weniger „postapokalyptische Robinsonade“ als vielmehr literarische Utopie: Es wird zwar eine postapokalyptische Situation vorgeführt, doch letztlich wagen Mann und Frau gemeinsam einen Neuanfang, das Adam-und-Eva-Spiel stellt eine Lösung dar.

¹¹⁴⁷ Vgl. Gunter E. Grimm, 13.08.2002, „Die Welt als Labyrinth. Dürrenmatts Untergangphantasie ‚Der Winterkrieg in Tibet‘“, Universität Duisburg-Essen, <<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=5355>> (10.08.2011).

¹¹⁴⁸ Peter J. Brenner, „Neue deutsche Literaturgeschichte“, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2011, 285.

Carl Amery führt in seinem wohl erfolgreichsten Roman *Der Untergang der Stadt Passau* (1975) ein Endzeit-Szenarium der besonderen Art vor: Eine große Katastrophe, eine Seuche, beendet die bisherige Zivilisation und rafft den größten Teil der Menschheit dahin. Nur wenige Menschen überleben, einige von ihnen in der Stadt Passau, die ein paar zivilisatorische Errungenschaften retten konnte. Die Handlung spielt 30 Jahre nach der Katastrophe. Gezeigt werden zwei rivalisierende Gruppen – und ein kultureller Konflikt, der zwischen beiden entsteht, angetrieben durch die Abhängigkeit der Gesellschaft von der Energieproduktion.

Zu nennen ist auch Günter Grass' Roman *Die Rättin* (1986), der von der Auslöschung der Menschheit handelt, die durch das Bewusstsein eines namenlosen Ich-Erzählers mitgeteilt wird. Grass übt Kritik an der Menschheit, die zwar Einiges gelernt hat, doch trotz aller Aufklärung ihre Neigung zur Gewalttätigkeit nicht in den Griff bekommen konnte. Dieses Versagen ist dem „Menschengeschlecht“ schließlich zum Verhängnis geworden.¹¹⁴⁹

Herbert Rosendorfers Roman *Die Goldenen Heiligen* (1992), mit dem Deutschen Science Fiction Preis ausgezeichnet¹¹⁵⁰, spielt in der Zukunft. Außerirdische landen in Deutschland, die Zivilisation bricht zusammen, die Menschen unternehmen trotz einer ihnen bekannten Schwachstelle der Außerirdischen nichts. Der Roman endet im 21. Jahrhundert, mit einem Traum des Erzählers vom Weiterbestehen der Welt.

Der herausfordernde endzeitliche Humor Rosendorferscher Prosa problematisiert die Faßbarkeit einer in ihrer Fortdauer kritisch gefährdeten Geschichte. [...] Rosendorfer begreift den Humor seiner Erzählfiktion als spielerisch-verspielte Unterhaltung, ein verzweifelt komisches ‚Endspiel‘ gestundeter Apokalypse.¹¹⁵¹

Warum die Thematik des Weltuntergangs auch noch im 21. Jahrhundert von Bedeutung ist und damit nicht nur als Reaktion auf die unmittelbare Bedrohung nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen werden kann, zeigen auch die Ereignisse rund um die Terroranschläge vom 11. September 2001: Sie beeinflussen Künstler, Schriftsteller und Autoren gleichermaßen. So sagt beispielsweise

¹¹⁴⁹ Vgl. Volker Lilienthal, a. a. O., 209f.

¹¹⁵⁰ Vgl. Andreas Kuschke, Literaturpreiskomitee Deutscher Science Fiction Preis, o.J., Laudatio für „Herbert Rosendorfer: Die Goldenen Heiligen oder Columbus entdeckt Europa“, Science Fiction Club Deutschland e.V., <<http://www.dsfp.de/1993roman.html>> (11.08.2011).

¹¹⁵¹ Manfred Jurgensen, a. a. O., 30.

Herbert Rosendorfer, dass ein „denkender Schriftsteller“¹¹⁵² nach dem 11. September nicht mehr so schreiben könne wie zuvor, wenn er einen gesellschaftspolitischen Hintergrund in sein Werk miteinbeziehe.

Sibylle Bergs Roman *Ende gut* (2004) spiegelt den Wahnsinn und die Bösartigkeit der Welt wider, an der die Protagonistin zu leiden hat. Vor dem Hintergrund des Weltuntergangs beginnt die Heldin, sich zu bewegen, reist durch Deutschland und ist endlich angstfrei, weil sie nichts mehr besitzt und das Ende jeden Tag vor ihren Augen sieht. Und je mehr die Erde zerstört wird, desto mehr findet die Heldin zu sich selbst. Am Ende ihrer Reise gerät die Protagonistin in einen abgelegenen Winkel der Welt, der vom Untergang verschont bleibt, und findet eine Antwort darauf, wie die Welt und damit der Mensch funktionieren kann.

Auf ein Werk des 21. Jahrhundert soll aber ein besonderes Augenmerk gelegt werden, spielt es doch die gleiche Grundsituation durch wie die vorgestellten Werke von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer: Thomas Glavinic' *Die Arbeit der Nacht* (2006) zeigt beinahe verstörend das Überleben des Protagonisten *Jonas* in einer vollkommen entvölkerten Welt. Das Szenarium spielt sich in der Großstadt Wien ab, ähnlich wie bei den genannten Autoren erfährt man von der Katastrophe nur in einem erinnernden Rückblick, wenn der Held ein freundliches „Guten Morgen“ in die Küche seiner Wohnung ruft und im Anschluss das Ausmaß seiner Lage erkennen muss.¹¹⁵³

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben und nur, um exemplarisch Aspekte zu nennen, die in Glavinic' Roman ähnlich oder anders thematisiert werden wie in den Texten von Schmidt, Haushofer und Rosendorfer, soll im Folgenden auf ein paar grundlegende Parallelen und Differenzen aufmerksam gemacht werden.

Auffallend ist so z.B. die Darstellung eines Realraumes¹¹⁵⁴, *Jonas* anfängliche Suche nach Menschen, sein vergeblicher Versuch zu telefonieren und der gestörte Fernsehempfang. Seine Suche nach Erklärungen (Feiertag, Streik, Nuklearraketen, Asteroideneinschlag etc.) erinnert an Rosendorfers *Anton L.*,

¹¹⁵² David Wengenroth, „Die Mächtigen sind dumm und farblos“ (Interview mit Herbert Rosendorfer), in: „buchreport.magazin“, März 2002, Bodo Harenberg (Hg.), Harenberg Kommunikation Verlag- und Medien GmbH & Co. KG, Dortmund 2002, 112-116, hier: 114.

¹¹⁵³ Vgl. Thomas Glavinic, a. a. O., 7ff.

¹¹⁵⁴ Vgl. ebd., 7: „ZDF, RTL, 3sat, RAI“; vgl. ebd., 9f.: Ort des Geschehens ist Österreich, genauer gesagt Wien; vgl. ebd., 10: Nennung verschiedener Straßennamen.

und wie diesem fehlt auch *Jonas* der identitätsstiftende Nachname. So erwägt er wie *Anton L.* auch, dass er träumt oder wahnsinnig geworden ist.

Die plötzlich eintretende Stille bemerkt der Protagonist sofort, die durch das Fehlen von Tieren noch dramatischer wirkt als in den anderen Romanen: „In diesem Moment wurde ihm bewußt, daß es vollkommen still war.“¹¹⁵⁵ Allerdings fällt auf, dass der Prozess der Re-Naturisierung im Roman ausgespart wird; dies deutet aber wiederum auf eine bereits bekannte Problematik: Handelt es sich um eine Wahnvorstellung des Protagonisten?

Dass eine Katastrophe globalen Ausmaßes dargestellt wird, zeigt sein vergeblicher Versuch, Homepages verschiedener nationaler Nachrichtensender aufzurufen – und wird durch seine Reise nach Deutschland oder England zusätzlich bestätigt. Dies weist auch auf eine stete Dynamik und Bewegung hin, die der Held verfolgt. Erst mit seiner Rückkehr nach Wien – und damit mit beginnender Immobilität – bricht die Handlung ab und mündet in den von *Jonas* nicht nur in Gedanken erwogenen, sondern auch vollendeten Selbstmord.

Wie Haushofers Heldin, aber noch weitaus exzessiver, hinterlässt er überall, wohin er kommt, Nachrichten – in der Hoffnung, ein anderer Mensch werde sie lesen. Dennoch ist auch er bewaffnet.

So versucht der Protagonist, eine gewisse Ordnung aufrecht zu erhalten, macht sich Gedanken darüber, dass er nun eine neue Rechtsprechung erlassen könnte, wenn er wirklich alleine ist, leidet an Zahnschmerzen, fürchtet die Nacht und setzt sich mit Gott und der Religion auseinander. Anders als die anderen Protagonisten beschäftigt er sich aber nicht mit Literatur, denn: „Lesen konnte er nicht, weil ihm jede Lektüre unbedeutend und überflüssig erschien.“¹¹⁵⁶

Bedeutend ist auch die Frage nach der eigenen Identität: „Er war nur er. Die Antwort draußen würde er vielleicht nicht finden können. Aber jene an ihm und in ihm, nach der mußte er suchen. Immer weiter.“¹¹⁵⁷

Es fällt außerdem auf, dass *Jonas* anfangs den Wunsch hegt, die Menschen mögen wiederkehren, dieser sich aber dahingehend begrenzt, dass er ausschließlich an seine Freundin *Marie* denkt; derart misanthropische Tendenzen wie in den behandelten Romanen sind jedoch nicht zu vermerken.

Wie bei Schmidt, Haushofer und Rosendorfer gibt es zu guter Letzt auch bei Glavinic ein Grundprinzip, das dem Protagonisten Hoffnung vermittelt:

¹¹⁵⁵ Ebd., 9.

¹¹⁵⁶ Ebd., 170.

¹¹⁵⁷ Ebd., 140.

„Gleichgültig, wohin er ging: Immer hatte er sich gewünscht, daß sein letzter Gedanke der Liebe gehören sollte.“¹¹⁵⁸

Cormac McCarthy beschreibt in seinem Roman *The Road* (2006) eine zerstörte Welt nach einer nicht näher definierten Katastrophe. Die wenigen in ihr verbliebenen Menschen kämpfen um ihr Überleben und haben dabei oftmals die gewohnten Maßstäbe menschlichen Handelns verloren. Der Roman handelt von einem Vater und seinem Sohn, die durch ein postapokalyptisches Amerika in Richtung Küste ziehen. *Die Straße* ist die Geschichte einer Reise, die keine Hoffnung lässt, nur die Liebe eines Vaters zu seinem Sohn. Das Buch wurde 2009 verfilmt.

Dorothee Elmigers Roman *Einladung an die Waghalsigen* (2010) variiert das Thema der Postapokalypse tiefgehend: Ihr Text zeigt eine Welt nach einer lokal begrenzten Apokalypse, die vermutlich vom Menschen verschuldet wurde. Trotz lebensfeindlicher Bedingungen leben an diesem Ort aber noch Menschen, unter ihnen zwei Schwestern – die Heldinnen des Romans. Die aussichtslose Situation der Protagonistinnen lässt sie jedoch nicht verzweifeln, sondern sie begegnen dieser Welt mit Neugier und Tatendrang – ein Aufbruch wird erzählt.

Weit im Norden (2011), ein Roman von Marcel Theroux, thematisiert die Postapokalypse nach einer Klimakatastrophe. Dabei werden die Chancen des Menschen auf einen besseren Neuanfang hinterfragt. Aus der Perspektive der Protagonistin wird auch die Suche nach der Natur des Menschen behandelt.

Doch nicht nur die Literatur hat das Thema des Weltuntergangs für sich entdeckt, auch Hollywood setzt sich immer wieder gerne mit dem Ende der Menschheit auseinander. Dass sich das Genre der Postapokalypse, in der eine alternative Welt aus der Sicht eines oder weniger Überlebender gezeichnet wird, nach wie vor großer Beliebtheit erfreut und dessen Blütezeit nicht nur in den 1980er Jahren anzusetzen ist, zeigen nicht nur neuere Romane wie *Die Arbeit der Nacht*, sondern auch der große Erfolg von Cormac McCarthys mehrfach ausgezeichnetem Roman *The Road* und die Aktualität von Science-Fiction-Klassikern wie Richard Mathesons Roman *I am Legend* (1959), der mehrmals verfilmt wurde, zuletzt als *I Am Legend* (2007).

¹¹⁵⁸ Ebd., 277.

Dabei gibt es unzählige Filme, die den Weltuntergang thematisieren und durchspielen, so z.B. *The Day After* (1983), *12 Monkeys* (1995), *Independence Day* (1996), *Deep Impact* (1997), *Armageddon* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004), *Krieg der Welten* (2005), *28 Weeks Later* (2007), *2012* (2009) oder *Zombieland* (2009).¹¹⁵⁹

Volker Lilienthal konstatiert einen Befund, der sich fraglos auch für die Zeit nach den 1980er Jahren bestätigen lässt:

Das Katastrophenvirus war in diesen 80er Jahren nicht nur ein bevorzugter Motivkomplex der angeblich auf Pessimismus abonnierten deutschen Dichter, es grassierte auch unter Amerikanern, Engländern und Franzosen. Es nistete sich ein nicht nur zwischen Buchdeckeln, sondern gedieh prächtig auch auf Zelluloid und Magnetband – *The Day After* ist das allseits bekannte Exempel.¹¹⁶⁰

Die Thematisierung des Weltuntergangs und der Postapokalypse hat bereits mehrere Paradigmenwechsel erfahren. Ging es in den 1950er und 1960er Jahren vor allem um das Schreckensszenario eines Dritten Weltkrieges und um die nukleare Bedrohung, änderte sich dies in den 1970er und 1980er Jahren und verlagerte sich vor allem auf ökologische Katastrophen. In den 1990er Jahren kamen schließlich vermehrt Elemente der Science Fiction hinzu: Der Menschheit drohte die Auslöschung durch Außerirdische. Vor allem das Filmgenre hat dann weitere Themen verarbeitet, so z.B. Zombie-Szenarien, Seuchengefahren oder die Bedrohung der Erde durch Asteroideneinschläge.

Warum der Weltuntergang eine derartige Anziehungskraft besitzt – eine regelrechte Lust am Untergang könnte hier konstatiert werden („Ohne Frage, solange man Zuschauer bleibt, können Katastrophen auch Spaß machen. Die sicherste Distanz ist die des Lesers.“¹¹⁶¹) – zeigt sich in der mannigfaltigen Aufnahme des Sujets in Literatur und Film. Und so darf man davon ausgehen, dass es auch in Zukunft eine künstlerische Verarbeitung dieser existentiellen Menschheitsangst geben wird. Unheilvoll heißt es schließlich bei Rosendorfer: „Ich habe deshalb berechtigten Anlaß zur Vermutung, daß die Welt, unsere Welt, die Erde und ihre Schöpfungseinheit auch den Hang und Drang zur Matrize hat.“ (GSfA, 183). Die Welt prägt sich also im Buch ab – und sollte es der

¹¹⁵⁹ Vgl. Stefan Höltgen, Christian Hoffstadt, o.J., „Filmographie“ (Sammlung von Filmvorschlägen), [postapocalypse.de](http://postapocalypse.simulationsraum.de/filmographie/), <<http://postapocalypse.simulationsraum.de/filmographie/>> (11.08.2011).

¹¹⁶⁰ Volker Lilienthal, a. a. O., 194: Lilienthal dokumentiert eine ganze Reihe an Büchern, Hörspielen und Filmen, sowohl deutschsprachige als auch ausländische Titel, um Virulenz und Konjunktur der Katastrophe deutlich zu machen.

¹¹⁶¹ Ebd., 197.

Weltuntergang der *Welt* gleich tun, dann müssen wir wohl nicht mehr lange auf das Ende warten.

8 Literaturverzeichnis

Es wurden nur zitierte Titel aufgenommen; eine Gesamtbibliographie zu Schmidt, Haushofer und Rosendorfer ist nicht beabsichtigt. Differiert das Erscheinungsjahr der zitierten von der ersten deutschen Ausgabe, wird letzteres in [] angegeben; ausgenommen werden Sammelausgaben.

Primärliteratur

Bloch, Ernst, „Das Prinzip Hoffnung“, Gesamtausgabe, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959 [1954-1959].

Ders., „Geist der Utopie“, Bearbeitete Neuauflage von 1923 (Bd. 3 der Gesamtausgabe), Frankfurt a. M. 1964 [1918].

Brecht, Bertolt, „Hymne an Gott“, Strophe 4, in: Silvio Vietta (Hg.), „Lyrik des Expressionismus“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990, 179.

Defoe, Daniel, „Robinson Crusoe“, Erster und zweiter Band, Winkler-Verlag, München 1966 [1720].

Dürrenmatt, Friedrich, „Theaterprobleme“, Verlag der Arche, Zürich 1955.

Engels, Friedrich, „Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“, in: „Karl Marx. Friedrich Engels. Werke“, Bd. 19, Dietz Verlag, Berlin 1962 [1882].

Glavinic, Thomas, „Die Arbeit der Nacht“, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2006.

„Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986.

„Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder“. Ein Gespräch mit Dora Dunkl“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 134-136.

„Marlen Haushofer an Hans Weigel (23.7.[1952]), in: Liliane Studer (Hg.), „Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlaß der Marlen Haushofer“, Claassen – Econ Ullstein List Verlag, München 2000.

Haushofer, Marlen, „Eine Handvoll Leben“, dtv, München 2004 [1955].

Dies., „Die Wand“, List Taschenbuch, Berlin 2008 [1963].

Herodot, „Historien“, Erster Band, Buch III, Josef Feix (Hg.), Artemis Verlag, München und Zürich 1988 [1963].

Huxley, Aldous, „Brave New World“, Flamingo Modern Classic, 1994 [1932].

Kant, Immanuel, „Kritik der Urtheilskraft“, Kapitel „Erster Theil. Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, Zweites Buch, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectirenden Urtheile“, Karl Kehrbach (Hg.), Reclam, Leipzig 1878 [1790].

Leibniz, Gottfried Wilhelm, „Die Theodizee“, übersetzt von Artur Buchenau, einführender Essay von Morris Stockhammer, Verlag von Felix Meiner, Hamburg 1968 [französische Erstveröffentlichung: 1710].

Mann, Thomas, „Briefe 1937-1947“, Erika Mann (Hg.), S. Fischer Verlag, Kempten/Allgäu 1963.

Martialis, M. Valerius, „Epigramme. Satirisches aus dem alten Rom“, Tusculinum, Paul Barié, Winfried Schindler (Hg.), Artemis & Winkler, Mannheim 2010.

Musil, Robert, „Der Mann ohne Eigenschaften“, Adolf Frisé (Hg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2005 [1930].

Nietzsche, Friedrich, „Nachgelassene Fragmente 1869-1874“, Kritische Studienausgabe (KSA 7), Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München 1988 [1873/1873].

Nietzsche, Friedrich, „Also sprach Zarathustra“, I-IV, hier: I, in: ders., „Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe“, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999 [1883-1885].

Paul, Jean, „Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele“, in: „Jean Paul: Werke“, Bd. 12 „Späte erzählende Schriften (II)“, Hanser Verlag, München, Wien 1975 [1827].

Ders., „Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1979 [1801].

Platon, „Der Staat“, Deutscher Taschenbuch Verlag, Mit einer Einleitung von Thomas Alexander Szlezák und Erläuterungen von Olof Gigon, München 2001.

Popper, Karl R., „Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“, Bd. I: Der Zauber Platons, Bd. II: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die

Folgen, Bern 1957 [1945].

Ders., „Utopie und Gewalt“, in: „Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen“, Arnhelm Neusüss (Hg.), Luchterhand, Neuwied und Berlin 1968, [=Soziologische Texte 44], 313-326.

Rosendorfer, Herbert, „Großes Solo für Anton“, Diogenes, Zürich 1981 [1976].

Rousseau, Jean-Jacques, „Über Kunst und Wissenschaft (1750)“, in: ders., „Schriften zur Kulturkritik: Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755)“, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1995 [französische Erstausgabe: 1750].

Ders., „Emile oder Über die Erziehung“, Martin Rang (Hg.), Philipp Reclam, Stuttgart 1963 [französische Erstausgabe: 1762].

Schmidt, Arno, „Berechnungen I“, in: „Rosen & Poree“, Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1959 [1955].

Ders., „Berechnungen II“, in: „Rosen & Poree“, Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1959 [1956].

Ders., „Das steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach Christi“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe I, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1986 [1956].

Ders., „Belphegor oder Wie ich Euch hasse“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe II, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1990 [1961].

Ders., „Hundert Jahre (Einem Manne zum Gedenken)“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe II, Bd. 2, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1990 [1961].

Ders., „Nobodaddy's Kinder: Aus dem Leben eines Fauns. Brand's Haide. Schwarze Spiegel“, Haffmans Verlag, Zürich 1991 [1963].

Ders., „Ach, wie gut, dass Niemand weiss...!“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 4, Essays und Aufsätze II, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995 [1964].

Ders., „Atheist ? : Allerdings !“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Band 3, Essays und Aufsätze I, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995 [1957].

Ders., „Die aussterbende Erzählung“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 3, Essays und Aufsätze I, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995 [1955].

Ders., „Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker?“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe III, Bd. 4, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1995 [1964].

- Ders., „Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten“, Fischer, Frankfurt a. M. 2004 [1957].
- Ders., „Leviathan oder Die Beste der Welten“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe I, Bd. 1, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1987 [1949].
- Ders., „Schwarze Spiegel“, Bargfelder Ausgabe Werkgruppe I, Bd. 1, Arno Schmidt Stiftung (Hg.), Haffmans Verlag, Zürich 1987 [1951].
- Schmidt, Alice, „Tagebuch aus dem Jahr 1954“, Suhrkamp, 2004, 239 (13.11.1954).
- Dies., „Tagebuch aus dem Jahr 1955“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, 42 (7.2.1955).
- Schopenhauer, Arthur, „Die Welt als Wille und Vorstellung. Viertes Buch. Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis, Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben“, in: Arthur Schopenhauer's Sämtliche Werke Bd. II, Brockhaus, Leipzig 1919 [1844].
- Ders., „Aphorismen zur Lebensweisheit“, Dr. L. W. Winter (Hg.), Wilhelm Goldmann Verlag, München 1966 [1851].
- Ders., „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Gesamtausgabe 1. Bd., dtv, München 1998 [1819].
- Ders., „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Gesamtausgabe 2. Bd., dtv, München 1998 [1844].
- Weiss, Peter, „Die Ästhetik des Widerstands“, Bd. III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1981.
- Wieland, Christoph Martin, „Geschichte des weisen Danischmend und der drey Kalender“, in: „Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter“, Teil 59, Bd. 8, Schmieder, Karlsruhe 1800, 104–117 [1775].

Sekundärliteratur

- 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.
- Alpers, Hans Joachim, „Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction“, in: „Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction“, Reimer Jehmlich, Hartmut Lück (Hg.), Wilhelm Goldmann Verlag, München 1974, 133-148.
- Alsford, Mike, „What if? Religious Themes in Science Fiction“, Darton, Longman and Todd, London 2000.

- Angehrn, Emil, „Geschichtsphilosophie“, [=Grundkurs Philosophie 15], Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln 1991.
- Angerer, Eva, „Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse“, Passagen Verlag, Wien 2007.
- Assert, Bodo, „Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts“, R. Stehle GmbH, Düsseldorf 1973.
- Assmann, Jan, „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen“, Verlag C.H. Beck, München 1992.
- Augé, Marc, „Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff“, Fischer, Frankfurt a. M. 1994.
- Bänsch, Dieter, „Rückzug in die Heide. Über Arno Schmidts fünfziger Jahre“, in: „Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur“, Dieter Bänsch (Hg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1985, 326-365.
- Bahr, Hans-Dieter, „Eschatastrophe oder: Die letzte Wendung“, in: „Rückblick auf das Ende der Welt“, Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Klaus Boer Verlag, München 1990, 63-79.
- Berentelg, Wilhelm, „Der weibliche und der männliche Robinson“. ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer und Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘ im Vergleich“, in: „Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung“, 1/1998 „Unterrichtsgespräche zwischen Gesprächsforschung, Fachdidaktik und Unterrichtspraxis“, Michael Becker-Mrotzek, Uta Quasthoff (Hg.), 83-93.
- Berghahn, Klaus L., Seeber, Hans Ulrich (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983.
- Ders., „Luxus und Pferdestärken. Die Utopie in der industriellen Revolution. Etienne Cabets *Icarien*“, in: ders. (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983.
- Ders., „Utopie oder Staatsplanung? – James Harringtons *Oceana* von 1656“, in: ders. (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983.
- Bien, Günther, „Zum Thema des Naturstands im 17. und 18. Jahrhundert“, in: „Archiv für Begriffsgeschichte“, Bd. XV, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1971.
- Biesterfeld, Wolfgang, „Die literarische Utopie“, J. B. Metzler, Stuttgart 1982.
- Birus, Hendrik, „Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie“, in: „Das Ende. Figuren einer Denkform“, [Poetik und Hermeneutik XVI], Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1996.
- Blöchl, Josef, „Herbert Rosendorfer – Eine Bibliographie“, Privatdruck, München 2006.

- Bloom, Harold, "The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry", Oxford University Press, London 1973 [Deutsche Erstausgabe: 1995].
- Bohrer, Karl Heinz, „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“, in: ders., „Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981.
- Ders., „Utopie ‚Kunstwerk‘. Das Beispiel von Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982.
- Borges, Jorge Luis, „Fiktionen“, Kap. „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, in: „Sämtliche Erzählungen. Das Aleph. Fiktionen. Universalgeschichte der Niedertracht“, Carl Hanser, München 1970, 137-154.
- Bosch, Manfred, Konjetzky, Klaus, „Für wen schreibt der eigentlich?“, München 1973.
- Bossinade, Johanna, „Poststrukturalistische Literaturtheorie“, Metzler, Stuttgart/Weimar 2000.
- Böttcher, Kurt u.a. (Hg.), Lexikonartikel: Herzmanovsky-Orlando, in: „Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. 20. Jahrhundert“, Georg Olms Verlag, Hildesheim u.a. 1993 [=Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 2].
- Brandl, Leopold, „Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur“, in: „Germanisch-Romanische Monatszeitschrift (GRM)“, Bd. 5, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1913.
- Braungart, Wolfgang, „Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung“, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1989.
- Brenner, Peter J., „Neue deutsche Literaturgeschichte“, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2011.
- „Der Grosse Brockhaus in einem Band“, F. A. Brockhaus, Leipzig 2005.
- Brüggemann, Fritz, „Utopie und Robinsonade. Untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743), Alexander Duncker Verlag, Weimar 1914 [1903].
- Brüns, Elke, „Aussenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1998 [Zugl.: Phil. Diss. FU Berlin Juli 1996].
- Brunner, Horst, „Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur“, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967.
- 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: Anke Bosse,

- Clemens Ruthner (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘ Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000.
- Caillois, Roger, „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: „Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur“, Rein A. Zondergeld (Hg.), Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1974, 44-83.
- Cassirer, Ernst, „Die Philosophie der Aufklärung“, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2007 [1932].
- Delle Cave, Ferruccio, „Schreiben ist für mich Vergnügen‘. Herbert Rosendorfer wird siebzig“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 16-19.
- 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, Nr.1, 1991, 99-112.
- Cioran, Emil M., „Geschichte und Utopie“, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1965.
- Cohn, Norman, „Die Erwartung der Endzeit. Vom Ursprung der Apokalypse“, Insel Verlag, Frankfurt a. M./Leipzig 1997.
- Deist, Tina, „Homo Homini Lupus. Zur Markierung von Intertextualität in William Goldings Gruppenrobinsonade *Lord of the Flies*“, in: „Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert“, Ada Bieber, Stefan Greif, Günter Helmes (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.
- Delisle, Manon, „Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.
- Derrida, Jacques, „Apokalypse“, Peter Engelmann (Hg.), Edition Passagen, Graz, Wien, 1985.
- Dormeyer, Detlev, „Apocalypse now? Sinn und Gefahr von Weltuntergangsvisionen (Doris Lessing u.a.)“, in: „Weltuntergang. Weltübergang. Science Fiction zwischen Religion und Neomythos“, Linus Hauser, Dietrich Wachler (Hg.), [=Metamythologica. Literatur der Zeit, Bd. 2], Telos-Verlag, Altenberge 1989, 116-132.
- „Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache“, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim 1996.
- Eichholz, Armin, „Gespräch mit Herbert Rosendorfer. Der Richter als Dichter“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 41-42.
- Elias, Norbert, „Thomas Morus‘ Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmung des Begriffs Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 2, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982, 101-150.

- Engel, Manfred, „Roman“, Das Fischer Lexikon Literatur, Bd. 3, Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1996, 1669-1709.
- Engelhardt, Dirk, „Herbert Rosendorfer“, in: „Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)“, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Edition Text und Kritik, Loseblatt-Ausgabe 63. Nlg., 1-18.
- Enzensberger, Hans Magnus, „Apokalypse heute“, in: „Das Spiel mit der Apokalypse. Über die letzten Tage der Menschheit“, Leonhard Reinisch (Hg.), Herder, Freiburg/Basel/Wien 1984, 85-91.
- Erl, Astrid, Nünning, Ansgar, „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“, in: „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Astrid Erl, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003.
- Erl, Astrid, Gymnich, Marion, Nünning, Ansgar (Hg.), „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003, Einleitung iii.
- Erzgräber, Willi, „Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur“, Wilhelm Fink Verlag, München 1985 [1980].
- Esselborn, Hans, „Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.
- Fetz, Bernhard, Ma, Klaralinda, Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.), „Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen“, Folio Verlag, Wien, Bozen 2004.
- Flemming, Günther, „Eberhard Schlotter's Schwarze Spiegel. Eine Agonie in 10 Stationen“, in: „Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts“, Lfg. 100, Jörg Drews (Hg.), edition text + kritik, München 1986.
- Fliedl, Konstanze, „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jahrgang 35, Folge 1/2, 1986, 35-51.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“, Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006.
- Fränzel, Marius, „‘Dies wundersame Gemisch‘. Eine Einführung in das erzählerische Werk Arno Schmidts“, Ludwig, Kiel 2002.
- Frenzel, Elisabeth, „Motive der Weltliteratur“, Kröner, Stuttgart 1976.
- Freund, Winfried, „‘Man ahnt ja nicht, wie tief man ist‘. Der phantastische Erzähler Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszutnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 19-28.
- Freud, Sigmund, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue

- Folge“, Studienausgabe Bd. I, Alexander Mitscherlich u.a. (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1980 [1917, 1933].
- Freyer, Hans, „Die politische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart“, Bibliographisches Institut AG, Leipzig 1936.
- Ders., „Theorie des gegenwärtigen Zeitalters“, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1955.
- Fricke, Harald, „Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur“, Verlag C. H. Beck, München 1981 [Habilitationsschrift Göttingen 1980].
- Friedrich, Hans-Edwin, Lexikonartikel „Utopie“, in: „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte“, Band III P – Z, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2003.
- Frühwald, Wolfgang, „Die groteske Heiterkeit des Traumes. Zur Einführung in das literarische Werk Herbert Rosendorfers (1985)“, in: „Herbert Rosendorfer. Sonderheft zum 60. Geburtstag am 19. Februar 1994“, Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, 35-46, 1994-1996 & Sonderheft, 40-45.
- Gassen, Richard W., „Der Untergang der Titanic. Chiasmus und Weltende im 20. Jahrhundert“, in: „Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag“, Richard W. Gassen, Bernhard Holeczek (Hg.), Edition Braus, Heidelberg 1985.
- Geyer, Andreas, „Ethik der erfundenen Wahrheit. Herbert Rosendorfer im Gespräch“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 53-62.
- von Glinski, Sophie, „Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk“, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2004.
- Gnüg, Hiltrud, „Der utopische Roman: Eine Einführung von Hiltrud Gnüg“, in: „Artemis Einführungen“, Bd. 6, Peter Brang u.a. (Hg.), Artemis Verlag, München und Zürich 1983.
- Dies., „Utopie und utopischer Roman“, Reclam, Stuttgart 1999.
- Grimm, Gunter E., Faulstich, Werner, Kuon, Peter (Hg.), „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.
- Guha, Anton-Andreas, „Die Neutronenbombe oder Die Perversion menschlichen Denkens“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1982 [1977].
- Gymnich, Marion, „Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“, in: Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), „Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien“, Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), Trier 2003.
- Habermas, Jürgen, „Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf

Vorlesungen“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1985.

Habermehl, Michael, „99 Zentimeter“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 70-71.

Hagestedt, Lutz, Kischel, André, „Herr der Welt. Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts SCHWARZE SPIEGEL“, belleville, München 2009.

Hagl, Siegfried, „Die Apokalypse als Hoffnung. Die Zukunft unseres Planeten im Licht von Ökologie und Prophezeiung“, Droemersch Verlag, München 1984.

Heinisch, Klaus J. (Hg.), „Der utopische Staat. Morus - Utopia, Campanella – Sonnenstaat, Bacon - Neu-Atlantis“, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008 [1960].

Heller, Arno, „Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*“, in: Arno Heller, Walter Hölbling, Waldemar Zacharasiewicz (Hg.), „Utopian Thought in American Literature. Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA“, [=Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 1], Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988, 185-204.

Hempfer, Klaus W., „Gattung“, in: „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“, Bd. I, Klaus Weimar (Hg.), Walter de Gruyter, Berlin – New York 1997, 651-655.

Henscheid, Eckhard, „Laudatio“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 76-81.

Hermant, Jost, „Von der Notwendigkeit utopischen Denkens“, in: „Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens“, ders., Athenäum, Königstein/Ts. 1981.

Heyer, Andreas, „Der Stand der aktuellen deutschen Utopieforschung“, Bd. 2 „Ausgewählte Forschungsfelder und die Analyse der postmodernen Utopieproduktion“, Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2008.

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‘“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986.

Hirsch, E. D., „Prinzipien der Interpretation“, Wilhelm Fink Verlag, München 1972.

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

Hohendahl, Peter Uwe, „Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18.

- Jahrhundert“, in: „Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte“, Helmut Kreuzer (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1969, 79-114.
- Ders., „Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert“, in: „Erforschung der deutschen Aufklärung“, Peter Pütz (Hg.), Athenäum, Königstein/Ts. 1980.
- Hölscher, Lucian, „Der Begriff der Utopie als historische Kategorie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982.
- Höppner, Joachim, Seidel-Höppner, Waltraud, „Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marx“, Bd. I, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1975.
- Holthuis, Susanne, „Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption“, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1993.
- Hora, Eginhard, „Materialistische Halbtrauer“, in: „Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur“, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heft 20, Richard Boorberg Verlag, München 1971.
- Horkheimer, Max, „Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie“, W. Kohlhammer, Stuttgart 1930.
- Ders., „‘Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940-1950“, in: „Gesammelte Schriften“, Bd. 5, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 1987 [1944].
- Hosp, Inga, „Herbert Rosendorfer im Gespräch. RAI-Sender Bozen, 2003“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 82-92.
- Huerkamp, Josef, „‘Gekettet an Daten & Namen‘. Drei Studien zum ‚authentischen‘ Erzählen in der Prosa Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1981.
- Jäger, Maren, „Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945“, Niemeyer, Tübingen 2009.
- Jabłkowska, Joanna, „Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt“, in: „Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945“, Wolfgang Braungart (Hg.), Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M. 1989.
- Dies., „Verlust der Utopie in der deutschen Nachkriegsliteratur“, in: „Das Mythische und Utopische in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart“, Halina Ludorowska (Hg.), Lublin 1991.
- Dies., „Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur“, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 1993.

- Dies., „Die Tradition von Schauerliteratur in den apokalyptischen Visionen der Nachkriegszeit“, in: „Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts“, Hans Esselborn (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, 107-117.
- Jehmlich, Reimer, „Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung“, in: „Phantastik in Literatur und Kunst“, Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980.
- Jørgensen, Sven-Aage, „Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Säkularisation“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, Suhrkamp, Stuttgart 1985, 375-401.
- Jürgens, Kai U., „Ni Dieu, ni Maîtresse. Exil und Erotik in Arno Schmidts Nobodaddy's Kinder“, Ludwig, Kiel 2000.
- Jurgensen, Manfred, „Das anhaltende Schreiben des Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszotnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 29-41.
- Kalivoda, Robert, „Emanzipation und Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 1, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982.
- Kamper, Dietmar, „Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire“, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 60, Jg. 16, Religion, Ästhetik und Kommunikation Verlags-GmbH, Berlin 1985.
- Ders., „Zwischen Simulation und Negentropie. Das Schicksal des Individuums im Rückblick auf das Ende der Welt“, in: „Rückblick auf das Ende der Welt“, Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Klaus Boer Verlag, München 1990.
- Kesting, Marianne, „Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne“, in: „Poesie der Apokalypse“, Gerhard R. Kaiser (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 1991.
- Keupp, Heiner u. a. (Hg.), „Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne“, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2008 [1999].
- Kimpel, Dieter, „Der Roman der Aufklärung“, Kapitel „Robinsonaden und bürgerliche Utopien“, Kap. II. 4, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967.
- von Kirchenheim, Arthur, „Schlaraffia politica. Geschichte der Dichtungen vom besten Staate“, Verlag von Fr. Wilh. Grunow, Leipzig 1892.
- Klotz, Volker, „Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin“, Carl Hanser Verlag, München 1969.

- Knapp, Gerhard P., „Re-Writing the Future: Marlen Haushofer's ‚Die Wand‘. A Female Utopia of the 1960s and Beyond“, in: „1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten“, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39, Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (Hg.), Amsterdam-Atlanta 1995, 281-305.
- Kniesche, Thomas W., „Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' Die Rätin“, Passagen Verlag, Wien 1991.
- Koselleck, Reinhart, „Die Verzeitlichung der Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982.
- Kraft, Hartmut, „‘Der Demiurg ist ein Zwitter‘ – Aspekte der Initiation im Roman. Die andere Seite von Alfred Kubin“, in: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8 Untergangspantasien, Johannes Cremerius u.a. (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 198.
- Krah, Hans, „Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990“, Ludwig, Kiel 2004.
- Krauss, Werner, „Geist und Widergeist der Utopien“, in: „Science Fiction. Theorie und Geschichte“, Eike Barmeyer (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1972.
- Krog, Fritz, „Wolf Dietrich Müller, ‚Geschichte der Utopia-Romane der Weltliteratur‘, Diss. Münster 1938, in: „Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Literatur und über englischen Unterricht“, 51. Jahrgang, Walther Fischer (Hg.), Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1940.
- Krysmanski, Hans-Jürgen, „Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts“, Köln und Opladen 1963 [=Dortmunder Schriften zur Sozialforschung 21].
- Kuhn, Dieter, „Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman ‚Aus dem Leben eines Fauns‘, edition text + kritik, München 1986.
- Kuon, Peter, „Apokalypse und Abenteuer. Zur Trivialisierung apokalyptischer Rede in Robert Merles Roman ‚Malevil oder Die Bombe ist gefallen‘, in: „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.
- Kytzler, Bernhard, „Utopisches Denken und Handeln in der klassischen Antike (1971)“, in: „Der utopische Roman“, Rudolf Villgrader, Friedrich Krey (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.
- Lévy-Strauss, Claude, „La pensée sauvage“, Paris 1962 [1968].
- Lilienthal, Volker, „Irrlichter aus dem Dunkel der Zukunft. Zur neueren deutschen Katastrophenliteratur“, in: „Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger Jahre“, [= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 25], Helmut Kreuzer (Hg.), Peter Lang, Frankfurt a. M. 1991.

- Lorenz, Dagmar C. G., „Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich“, in: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Vol. 12, Nos. 3/4, 1979, Special Issue on Austrian Women Writers, 171-191.
- Lotman, Jurij M., „Die Struktur literarischer Texte“, Fink (UTB 103), München 1981 [1972].
- von der Lühe, Irmela, „Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers“, in: „‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?‘: Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 73-107.
- Lukács, Georg, „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1965 [1920].
- Mähl, Hans-Joachim, „Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), „Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie“, Bd. 3, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1982.
- Madel, Michael, „Solipsismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Thomas Bernhards Roman *Frost*, Arno Schmidts Erzählung *Aus dem Leben eines Fauns* und Elias Canettis Roman *Die Blendung*“, in: „Europäische Hochschulschriften“: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1190, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990.
- Mannheim, Karl, „Ideologie und Utopie“, in: „Schriften zur Philosophie und Soziologie“, Karl Mannheim (Hg.), Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1929.
- de la Mare, Walter, „Desert Islands and Robinson Crusoe“, Faber and Faber Limited, London 1932 [1930].
- Marquard, Odo, „Entlastungen. Theodizeemotive in der neuzeitlichen Philosophie“, in: „Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien“, Odo Marquard, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1986, 11-32.
- Ders., „Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts“, in: „Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien“, Odo Marquard, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1991 [1981].
- Martin, Gerhard Marcel, „Weltuntergang. Gefahr und Sinn apokalyptischer Visionen“, Kreuz Verlag, Stuttgart 1984.
- Martynkewicz, Wolfgang, „Selbstinszenierung. Untersuchungen zum psychosozialen Habitus Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1991.
- von Matt, Peter, „Vom Schicksal der Phantasie. Ein Vorwort“, in: „Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996, 7-10.
- Ders., „Ist die Literatur ein Spiegel der Welt? Zum gegenwärtigen Stand

einer alten Behauptung“, in: „Öffentliche Verehrung der Luftgeister. Reden zur Literatur“, ders., Hanser, München, Wien 2003, 66-74.

- Meyer, Stephan, „Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung“, Peter Lang, Frankfurt a. M. u.a. 2001.
- Mitchell, Mike, „How do you translate a limerick? or Reflections on translating Herbert Rosendorfer“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszotnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 73-78.
- Morrien, Rita, „Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Unica Zürn“, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996 [Zugl.: Freiburg (Breisgau); Univ.; Diss.;1995].
- Mühlheim, Ulrike, „Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction“, in: „Alternative Welten“, Manfred Pfister (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1982.
- Müller, Götz, „Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur“, Metzler, Stuttgart 1989.
- Müller, Hans-Joachim (Hg.), „Butzbacher Autorenbefragung. Briefe zur Deutschstunde“, Ehrenwirth, München 1973.
- Müller, Michael, „Erotik und solitäre Existenz. Funktionen der Textreferenz in Arno Schmidts Trilogie ‚Nobodaddy’s Kinder‘“, in: „Reihe Theorie und Praxis der Interpretation“, Bd. 1, Lutz Hagedstedt (Hg.), Friedl Brehm Verlag, 1989.
- Müller-Dyes, Klaus, „Gattungsfragen“, in: „Grundzüge der Literaturwissenschaft“, Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003.
- Muschg, Walter, „Das Farbenspiel von Stifters Melancholie“, in: „Studien zur tragischen Literaturgeschichte“, ders. (Hg.), Franke, Bern, München 1965.
- Noering, Dietmar, „Der ‚Schwanz-im-Maul‘. Arno Schmidt und die Gnosis.“, in: „Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts“, Lfg. 63, Jörg Drews (Hg.), edition text + kritik, München 1982.
- Nolte, Anke, „Marlen Haushofer. ... und der Wissende ist unfähig zu handeln.‘ Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen“, Waxmann, Münster/New York 1992.
- Oelkers, Jürgen, „Pädagogische Ethik. Eine Einführung in Probleme, Paradoxien und Perspektiven“, Juventa Verlag, Weinheim – München 1992.
- Otto, Dirk, „Das utopische Staatsmodell von Platons Politeia aus der Sicht von Orwells Nineteen Eighty-Four. Ein Beitrag zur Bewertung des Totalitarismusvorwurfs gegenüber Platon“, Berlin 1994.
- Pallus, Walter, „Überlegungen zu utopischen Entwürfen in der neueren deutschen Literatur“, in: „Utopie und Realität im Funktionsverständnis von Literatur“, Greifswalder Germanistische Forschungen 10, Greifswald 1989, 17-23.

- Palmer, Katarzyna, „Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer“, in: „Studia Germanica Posnaniensia XIX“, A. Z. Bzdęga u.a. (Hg.), Poznań 1993.
- Pietzcker, Carl, „Grenzen und Möglichkeiten der ‚Atomliteratur‘“, in: „Trauma, Wunsch und Abwehr: psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form“, ders., Königshausen und Neumann, Würzburg 1985.
- Podak, Klaus, „Arno Schmidt: Weltanschauung und Sprache“, in: „Arno Schmidt“, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Nr. 20, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Verlag Dr. Rudolf Georgi, Aachen 1968, 20-25.
- Polt-Heinzl, Evelyne, „Marlen Haushofers Roman Die Wand im Fassungsvergleich. Die Entwicklung der Ich-Erzählerin“, in: „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...’: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000.
- Pordzik, Ralph, Seeber, Hans Ulrich (Hg.), „Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen“, Heidelberg 2002.
- Preußner, Ulrike, „Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts Nobodaddy's Kinder“, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007 [Univ.; Diss.; 2006].
- Proß, Wolfgang, „Arno Schmidt“, Verlag C.H. Beck, Verlag edition text + kritik, München 1980.
- Quitze, Heinz, „Das Utopieproblem bei Karl Marx“, in: „Utopie und Realität im Funktionsverständnis von Literatur“, Greifswalder Germanistische Forschungen 10, Greifswald 1989.
- Rapp, Friedrich, „Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
- Rathjen, Friedhelm, „Ein treffliches leichtes Gerät mit Holzfelgen und roten Reifen. Samuel Beckett & seine Fahrräder“, Häusser, Darmstadt 1996.
- Reckwitz, Erhard, „Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung“, [=Bochumer anglistische Studien, Bd. 4], Ulrich Suerbaum (Hg.), Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1976.
- Reemtsma, Jan Philipp / Eyring, Georg (Hg.), „In Sachen Arno Schmidt ./ Prozesse 1 und 2, Haffmans, Zürich 1988.
- Reichart, Manuela, „‘Eine völlig normale Geschichte’. Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?‘: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986.
- Reichert, Klaus, „Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und

Shakespeare“, in: „Das Ende. Figuren einer Denkform“, [Poetik und Hermeneutik XVI], Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München 1996.

Richert, Friedemann, „Der endlose Weg der Utopie. Eine kritische Untersuchung zur Geschichte, Konzeption und Zukunftsperspektive utopischen Denkens“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001 [Augustana; Theologische Hochschule der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern; Univ.; Diss.; 1999].

Richter, Eugen, „Sozialdemokratische Zukunftsbilder, frei nach Bebel“, Verlag „Fortschritt“, Berlin 1891.

Roebing, Irmgard, „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman Die Wand“, in: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8 Untergangphantasien, Johannes Cremerius u.a. (Hg.), Königshausen und Neumann, Würzburg 1989.

Dies., „Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk“, in: „Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945“, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 29, Mona Knapp, Gerd Labrousse (Hg.), Rodopi, Amsterdam 1989.

Dies., „Ist ‚Die Wand‘ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“, in: „Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis“, 20. Jahrgang, Albert Bremerich-Vos u.a. (Hg.), 1989.

Ruthner, Clemens, „Die andere Seite der letzten Welt. Von Alfred Kubins Perle ins Tomi Christoph Ransmayrs. Eine intertextuelle Reise in zwei Traumstädte“, in: „Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Dècadence und Faschismus“, Thomas Le Blanc, Bettina Twrsnick (Hg.), [=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 15, Tagungsband 1995, Förderkreis Phantastik (Hg.)], Wetzlar 1995, 158-179.

Ruyer, Raymond, „L'utopie et les utopies“, Presses Universitaires de France, [=Bibliothèque de Philosophie Contemporaine 16], Paris 1950.

Saage, Richard, „Politische Utopien der Neuzeit“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991.

Ders. (Hg.), „Hat die politische Utopie eine Zukunft?“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.

Ders., „Politische Utopien der Neuzeit“, in: „Herausforderungen. Historisch-politische Analysen“, Bd. 11, Wolfgang Schmale (Hg.), Verlag Dr. Dieter Winkler, Bochum 2000.

Saint-Onge, Françoise, „Ein Teppich, gewoben wie ein Kontrapunkt oder: Die andere Welt, die andere Zeit“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 205-214.

- Schmid-Bortenschlager, Sigrid, „Apokalyptische Visionen in der deutschsprachigen Literatur“, in: Edward Bialek, Jacek Rzeszutnik (Hg.), „Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag“, Verlag Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004, 79-89.
- Schmidjell, Christine, „Zur Werkgenese von Marlen Haushofers Die Wand anhand zweier Manuskripte“, in: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.), Francke Verlag, Tübingen und Basel 2000.
- Schmitt, Carl, „Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols (1938)“, Günter Maschke (Hg.), Köln 1982.
- Schöne, Albrecht, „Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil (1961)“, in: „Der utopische Roman“, Rudolf Villgrader, Friedrich Krey (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.
- Scholte, J. H., „Robinsonades“, Neophilologus 35, J. B. Wolters, Groningen, Djakarta 1951.
- Schröder, Wolfgang, „Unsterne, Glückswechsel. Zur literarischen Aneignung von Desastern und Katastrophen bei Herbert Rosendorfer, Gunter Gerlach, Ingomar von Kieseritzky und Stefan Blessin“, in: „Literatur für Leser“, 90/1, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990, 233-241.
- Schulte-Herbrüggen, Hubertus, „Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie“, [=Beiträge zur englischen Philologie 43], Pöppinghaus, Bochum 1960.
- Schweikert, Uwe, „Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986.
- Schwemmer, Oswald, Artikel „Geschichtsphilosophie“, in: „Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie“, Bd. 1: A-G, Jürgen Mittelstraß (Hg.), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, 752-755.
- Schwier, Heinrich, „Tote-Stätte“, in: „Zettelkasten 19. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts“, Rudi Schweikert (Hg.), Bangert & Metzler, Wiesbaden 2000.
- Ders., „Niemand. Ein kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘“, edition text+kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2009.
- Seeber, Hans Ulrich, „Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England“, Verlag Alfred Kümmerle, Göttingen 1970.
- Ders., „Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘“, in: Klaus L. Berghahn, Hans Ulrich Seeber (Hg.), „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Athenäum, Königstein/Ts. 1983, 163-171.

- Ders., „Bemerkungen zum Begriff ‚Gegenutopie‘, in: „Die Selbstkritik der Utopie in der angloamerikanischen Literatur“, [= *Politica et Ars*, Bd. 5], ders., Lit Verlag, Münster 2003.
- Sinic, Barbara, „Die sozialkritische Funktion des Grotesken“, Erika Kanduth u.a. (Hg.), [Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik, Bd. 12], Peter Lang, Frankfurt a. M. 2003.
- Sloterdijk, Peter, „Panische Kultur – oder: Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?“, in: „Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik“, Peter Sloterdijk (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, 102-124.
- Sopha, Françoise, „Die Romanwelt des Dichters Herbert Rosendorfer – Utopie oder Groteske“, Ulrich Müller u.a. (Hg.), [=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 75], Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1980 [Magisterarbeit; 1979].
- Sorg, Bernhard, „Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung“, [=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 51], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989.
- Ders., „Überlebenskunst. Zur Schopenhauer-Rezeption bei Thomas Bernhard und Arno Schmidt“, in: *Schopenhauer-Jahrbuch*, Bd. 74, Heinz Gerd Ingenkamp, Dieter Birnbacher, Lutz Baumann (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, 137-150.
- Stach, Reinhard, „Robinsonaden in der Jugendliteratur“, in: „Kinder- und Jugendliteratur: ein Lexikon“, Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber (Hg.), im Auftrag der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V., Corian-Verlag Heinrich Wimmer, Meitingen 1995-2008 (Loseblattausgabe, 7. Erg.-Lfg. Februar 1999).
- Stadelmaier, Gerhard, „End ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. Es retten sich, wie sie können – die Schriftsteller“, in: „Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts“, Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Stanzel, Franz K., „Theorie des Erzählens“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985 [1979].
- Stierle, Karlheinz, „Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos“, in: „Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption“, M. Fuhrmann (Hg.), München 1971.
- Stockinger, Ludwig, „Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts“, [=Hermaea. Neue Folge / Germanistische Forschungen N.F., 45], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1981.
- Ders., „‘Realismus‘, Mythos und Utopie. Denis Vairasse: L’Histoire des Sévarambes (1677-79)“, in: „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Klaus L. Berghahn/Hans Ulrich Seeber (Hg.), Königstein/Ts. 1983, 73-94.
- Strigl, Daniela, „Marlen Haushofer. Die Biographie“, Claassen – Econ Ullstein List

Verlag, München 2000.

- Dies., „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus“, in: Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hg.): „‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...‘: Marlen Haushofers Werk im Kontext“, Francke Verlag, Tübingen/Basel 2000.
- Süselbeck, Jan, „Der verlegte Schlüssel. Misanthropie und Solipsismus im Werk Arno Schmidts und Thomas Bernhards. Ein Ausblick“, in: „Zettelkasten 21. Aufsätze und Arbeiten zum Werk Arno Schmidts“, Jahrbuch der Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser 2002, Rudi Schweikert (Hg.), Bangert & Metzler, Wiesbaden 2002, 105-143.
- Suvin, Darko, „Poetik der Science Fiction“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979.
- Tauschinski, Oskar Jan, „Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa“, in: „‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?‘: Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 141-166.
- Teissl, Verena, „Utopia, Merlin und das Fremde. Eine literaturgeschichtliche Betrachtung des Magischen Realismus aus Mexiko und der deutschsprachigen Phantastischen Literatur auf Basis der europäischen Utopia-Idee“, Wolfgang Meid (Hg.), [=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 102], Innsbruck 1998 [Univ.; Diss.; 1997].
- Thomé, Horst, „Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts“, edition text + kritik, München 1981.
- von der Thüsen, Joachim, „Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer“, in: „Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 21], Alexander von Bormann (Hg.), Rodopi, Amsterdam 1987.
- Titzmann, Michael, „Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft“, in: ders. (Hg.), „Modelle des literarischen Strukturwandels“, Niemeyer, Tübingen 1991, 395-438.
- Todorov, Tzvetan, „Einführung in die fantastische Literatur“, Carl Hanser Verlag, München 1972.
- Ueding, Gert, „Literatur ist Utopie“, in: „Literatur ist Utopie“, Gert Ueding (Hg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1978.
- Ullrich, Hermann, „Defoes Robinson Crusoe. Die Geschichte eines Weltbuches“, Verlag von D. R. Reisland, Leipzig 1924.
- Vax, Louis, „Die Phantastik“, in: „Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur“, Rein A. Zondergeld (Hg.), Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1974, 11-43.
- Venske, Regula, „‘Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...‘. Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers“, in: „‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?‘: Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986.

- Dies., „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...‘: Marlen Haushofer“, in: „Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts“, Inge Stephan, Regula Venske, Sigrid Weigel (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1987.
- Dies., „Dieses eine Ziel werde ich erreichen...‘. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer“, in: „Weiblichkeit und Tod in der Literatur“, Renate Berger, Inge Stephan (Hg.), Böhlau, Köln – Wien 1987.
- Venter, Francois, „Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘ als *écriture féminine*“, in: „Acta Germanica 22“, 1994.
- Vietta, Silvio (Hg.), „Lyrik des Expressionismus“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990 [1976].
- Vogt, Jochen, „Grundlagen narrativer Texte“, in: „Grundzüge der Literaturwissenschaft“, Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003.
- Vollmer, Hartmut, „Glückseligkeiten letzter Menschen: Arno Schmidts ‚Schwarze Spiegel‘“, in: „Arno Schmidt, Das Frühwerk II: Romane: Interpretationen von ‚Brand’s Haide‘ bis ‚Gelehrtenrepublik‘“, Michael Matthias Schardt (Hg.), Alano-Rader, Aachen 1988.
- Ders., „Das vertriebene und flüchtende Ich. Zu den Protagonisten im Frühwerk Arno Schmidts“, in: „Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung“, Michael Matthias Schardt, Hartmut Vollmer (Hg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990.
- Vondung, Klaus, „Die Apokalypse in Deutschland“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988.
- Voßkamp, Wilhelm, „‘Ein irdisches Paradies‘: Johann Gottfried Schnabels Insel Felsenburg“, in: „Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart“, Klaus L. Berghahn/Hans Ulrich Seeber (Hg.), Königstein/Ts. 1983.
- Ders., „Utopie als Verantwortung auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit“, in: „Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit“, Hartmut Eggert u.a. (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990.
- Ders., „Utopie“, in: Das Fischer Lexikon Literatur, Band 3 N – Z, Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1996.
- Wagner, Wolf, „Wie Politik funktioniert“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2005.
- Wallner, Astrid, Lexikonartikel: Herzmanovskij-Orlando, in: Walther Killy (Hg.), „Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache“, Bd. 5, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München 1990, 267-268.
- Weder, Bruno, „Herbert Rosendorfer – sein erzählerisches Werk“, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1978.
- Weidhase, Helmut, Lexikonartikel „Utopie“, in: „Metzler Literatur Lexikon. Begriffe

und Definitionen“, Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990 [1984].

Weigel, Hans, „In Memoriam“, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1979.

Ders., „Marlen Haushofer“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer“, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986.

Weimann, Robert, „Literarische Struktur und Literaturgeschichte: Die Sprache der Kunst“, in: „Marxistische Literaturkritik“, Viktor Žmegač (Hg.), Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1972.

Weiss, Walter, „Ausklang der Utopien. Das ist aber noch nicht alles. Von Musil zur österreichischen Gegenwartsliteratur“, in: Musil-Forum, 7, 1981 (1983).

Weitling, Wilhelm, „Garantien der Harmonie und Freiheit“, Bernhard Kaufhold (Hg.), Akademie-Verlag, Berlin 1955 [1842].

Ders., „Das Evangelium des armen Sünders. Die Menschheit wie sie ist, und wie sie sein sollte. Mit einem Essay ‚Wilhelm Weitling im Spiegel der wissenschaftlichen Auseinandersetzung‘“, Wolf Schäfer (Hg.), Hamburg 1971 [1845; 1838/39].

Wellek, René, Warren, Austin, „Theory of Literature“, Jonathan Cape, London 1966 [1959].

Wengenroth, David, „Die Mächtigen sind dumm und farblos“ (Interview mit Herbert Rosendorfer), in: „buchreport.magazin“, März 2002, Bodo Harenberg (Hg.), Harenberg Kommunikation Verlag- und Medien GmbH & Co. KG, Dortmund 2002, 112-116.

Wessels, Dieter, „Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neueren Science Fiction“, [=Studienreihe Humanitas], Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a. M. 1974.

Wetzel, Michael, „Nachwort des Übersetzers, ‚Apocalypse now‘. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne?“, in: Jacques Derrida, „Apokalypse“, Peter Engelmann (Hg.), Edition Passagen, Graz, Wien, 1985.

Winter, Michael, „Ende eines Traums. Blick zurück auf das utopische Zeitalter Europas“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1992.

Wittmann, Reinhard, „Laudatio anlässlich der Verleihung des Jean-Paul-Preises an Herbert Rosendorfer“, in: „Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebzigsten Geburtstag“, Südtiroler Künstlerbund (Hg.), Verlagsanstalt Athesia, Bozen 2004, 294-300.

Wolf, Christa, „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“, Frankfurter Politik-Vorlesungen, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1983.

Wollschläger, Hans, „Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt. Rede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises am 18.1.1982 in Bargfeld“, in: Hans Wollschläger, „Die Insel und einige andere Metaphern für Arno Schmidt“, Wallstein Verlag, Göttingen 2008.

Zech, Stefanie, „Warnung vor dem übermächtigen Staat. Die Zerstörung von Sprache und Literatur in Orwells ‚Nineteen Eighty-Four‘ und Bradburys ‚Fahrenheit 451‘“, [=Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 11], Wetzlar 1995.

Zeemann, Dorothea, „Eine Frau verweigert sich“, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, Texte zu Marlen Haushofer“, Anne Duden u. a. (Hg.), Verlag Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1986, 67-72.

Internetquellen:

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, o.J.,
<<http://www.adwmainz.de/index.php?id=11>> (11.08.2011).

Bayerische Akademie der Schönen Künste, o.J., <<http://www.badsk.de/mitl.html>>
(11.08.2011).

Die Bayerische Staatsbibliothek München, o.J., „Kurzporträt – Bibliotheksgebäude – Statuen“, <<http://www.bsb-muenchen.de/Die-Statuen.1749.0.html>> (18.07.2011).

Bezirk Oberbayern, o.J., „Der Oberbayerische Kulturpreis seit 1980 im Überblick“, <<http://www.bezirk-oberbayern.de/showobject.phtml?La=1&object=tx|360.322.1>>
(11.08.2011).

BR-Online. Bayerischer Rundfunk, o.J., „Professor Herbert Rosendorfer, Schriftsteller und Richter, im Gespräch mit Dr. Dieter Lehner“, alpha-Forum Sendung vom 27.11.1998, <<http://www.br-online.de/br-alpha/alpha-forum/alpha-forum-archiv-o-r-ID1205417745695.xml>>
(30.06.2011).

BR-Online. Bayerischer Rundfunk, 01.03.2011, „Bayerische Literaten: Dichter, Richter, Ruinenbaumeister“, <http://www.br-online.de/kultur/bayerische-literaten-DID1271927297898/bayerische-schriftsteller-herbert-rosendorfer-portraet-ID1287395108689.xml?_requestid=126092>
(10.06.2011).

Corine – Internationaler Buchpreis, o.J., „Ehrenpreis des bayerischen Ministerpräsidenten an Herbert Rosendorfer“, <<http://www.corine.de/chronik/detail.php?id=106&year=2010>>
(11.08.2011).

Deutsche Bibelgesellschaft, o.J., „Die Luther-Bibel 1984, Genesis/1. Mose, Die Schöpfung“, Vers 26, Das Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft, <<http://www.die-bibel.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/#iv>> (28.10.2009).

edfc – Phantastik in Literatur und Film, o.J., „Deutscher Fantasy Preis“, <<http://www.edfc.de/edfc-fantasypreis.htm>> (11.08.2011).

Eickelkamp, Regina, 23.12.2005, „Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der Metamorphose“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse

now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/eickelkamp15.htm> (Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 15/2003) (03.06.2009).

Fasthuber, Sebastian, 22.08.2006, „Ich schlafe selten ohne Licht“, STANDARD-Interview mit Thomas Glavinic, <<http://derstandard.at/?url=/?id=2551627>> (13.06.2009).

Fletcher, Werner, o.J., „Herbert Rosendorfer: ‚Großes Solo für Anton‘“, Sandammer. Literaturzeitschrift im Internet, Belletristik Rezensionen, Ausgabe 01/2008, <<http://www.sandammer.at/rez08/rosendorfer-solo.htm>> (17.06.2011).

Greiner, Ulrich, o.J., „Apocalypse now. Über den amerikanischen Film ‚The Day After‘ und neuere apokalyptische Romane“, Zeit Online - Zeitgeschehen, 02.12.1983, Nr. 49, <<http://www.zeit.de/1983/49/apocalypse-now>> (29.06.2011).

Grimm, Gunter E., 13.08.2002, „Die Welt als Labyrinth. Dürrenmatts Untergangphantasie ‚Der Winterkrieg in Tibet‘“, Universität Duisburg-Essen, <<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=5355>> (10.08.2011).

Haberer, Brigitte, o.J., „Marlen Haushofer, ‚Die Wand‘“, Kindlers Literatur Lexikon, <[https://emedia1.bsb-muenchen.de/han/KINDLER/web13.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0275300.xml/k0275300_010.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](https://emedia1.bsb-muenchen.de/han/KINDLER/web13.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/h/k0275300.xml/k0275300_010.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0)> (29.09.2009).

Höltgen, Stefan, Hoffstadt, Christian, o.J., „Filmographie“ (Sammlung von Filmvorschlägen), postapocalypse.de, <<http://postapocalypse.simulationsraum.de/filmographie/>> (11.08.2011).

Holzhey, Christoph F. E., 22.12.2005, „‘Den Todesstreifen zum Radweg bügeln‘. Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apocalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm> (03.06.2009).

Horstmann, Ulrich, o.J., „Der Über-Zeuger“, Zeit Online - Literatur, 20.10.1989, Nr. 43, <<http://www.zeit.de/1989/43/der-ueber-zeuger/komplettansicht>> (30.06.2011).

Kant, Immanuel, o.J., „Kritik der Urteilskraft“ – Kapitel 39, „Allgemeine Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile“, Spiegel Online Kultur, Projekt Gutenberg – DE, <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3507/39>> (01.09.2011).

Kuschke, Andreas, Literaturpreiskomitee Deutscher Science Fiction Preis, o.J., Laudatio für „Herbert Rosendorfer: Die Goldenen Heiligen oder Columbus entdeckt Europa“, Science Fiction Club Deutschland e.V., <<http://www.dsfp.de/1993roman.html>> (11.08.2011).

Meyer-Sickendiek, Burkhard, 06.09.2004, „Apokalyptisch vs. postapokalyptisch:

Die Überwindung der modernen Satire“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/meyersickendiek15.htm> (13.06.2009).

muenchen.de – Das offizielle Stadtportal, o.J., „Tukan-Preis, Preisträgerinnen und Preisträger von 1965 bis 1989“, <http://www.muenchen.de/Rathaus/kult/kulturfoerderung/preise/tukanpreis/155752/preistraeger_1.html> (11.08.2011).

Stiglegger, Marcus, o.J., „Fin de Siècle – Fin du globe“, Ikonen: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart, <<http://www.ikonenmagazin.de/ikonenframe.htm>> (22.06.2009).

Strigl, Daniela, 22.07.2004, „Die Wand‘ (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 15/2003, „Apokalypse now? Eschatologische Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“, <http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm> (15.06.2009).

Veritas Bildungsverlag, o.J., „Stichwort Literatur, Geschichte der deutschsprachigen Literatur“, <http://www.veritas.at/fm/4/stichwort_folder.pdf> (03.07.2009).

Zedler, Johann Heinrich, o.J., Artikel „Schlaraffenland“, „Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste“, Bd. 34, 1742, Sp. 1828, 927, <<http://www.zedlerlexikon.de/suchen/suchergebnisse.html?suchmodus=standard>> (25.08.2009).

9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Klassische Utopie

Isolation und Autarkie als Bedingung der Utopie

Hohe Determiniertheit durch Institutionen

Extrem reduzierte Komplexität

Vertreibung des Zufalls als Programm

Perfektion und Vorhersehbarkeit

Statischer Zustand

Gesellschaftlich geregelte Befriedigung der Bedürfnisse

Verachtung des Luxus

Hochentwickelte Arbeitsteilung

Warentausch ohne Geldverkehr

Allgemeiner gesellschaftlicher Konsens

Konfliktlosigkeit

Entwicklungsfremdheit

Unterschiede der literarischen Struktur

Figuren ohne individuelle Zeichnung

Abstrahierende Darstellung

Ausgeprägtes Zwei-Welten-Schema

Rhetorische Struktur

Komplementäre Struktur von Utopie und Satire

Robinsonade

Isolation und Autarkie als Zwangslage

Determiniertheit durch die Natur und die Zusammensetzung der Gruppe

Hohe Komplexität

Walten des Zufalls

Improvisation und Experiment

Offene, dynamische Situation

Herrschaft der natürlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten

Situativ erzwungene Primitivität

Fehlende Arbeitsteilung

Bedeutungslosigkeit von Gold und Geld

Erkämpfter Konsens

Vielfache Konflikte

Aktive Entwicklung

Starke Individualisierung der Charaktere

Detailrealismus, ‚circumstantial style‘

Schwach ausgeprägtes Zwei-Welten-Schema

Epische Struktur

Interdependenz von Robinsonade und Utopie

Handlungsarmut

Bewegte Handlung¹¹⁶²**Abbildung 2****Utopie****Phantastik**

Struktur des Tagtraums

Struktur des Nachtraums

Vernunftgeleitete Wünsche

Angsträume, die nach Freud von der Zensur entstellte Wunschträume sind

Verdoppelung der Wirklichkeit: Europa und Utopia

Aufspaltung der Wirklichkeit in eine phantastische und eine normale

Vernünftiger Konnex

Paradoxe Verknüpfung; Anschein des Übernatürlichen

Fortschritt der Vernunft und der Moralität

Individuelle Regression; Wiederholung des Archaischen und Mythischen

Bewußter Traditionsbruch; Negation der Vergangenheit

Anknüpfung ans Altbekannte: Magie, Aberglaube, archaische Lüste und Ängste

Erhaltenes oder gesteigertes Ego

Angst vor Identitätsverlust

Ordnung und Vorhersehbarkeit

Unvorhersehbarkeit des Zufälligen, Plötzlichen und Unerwarteten

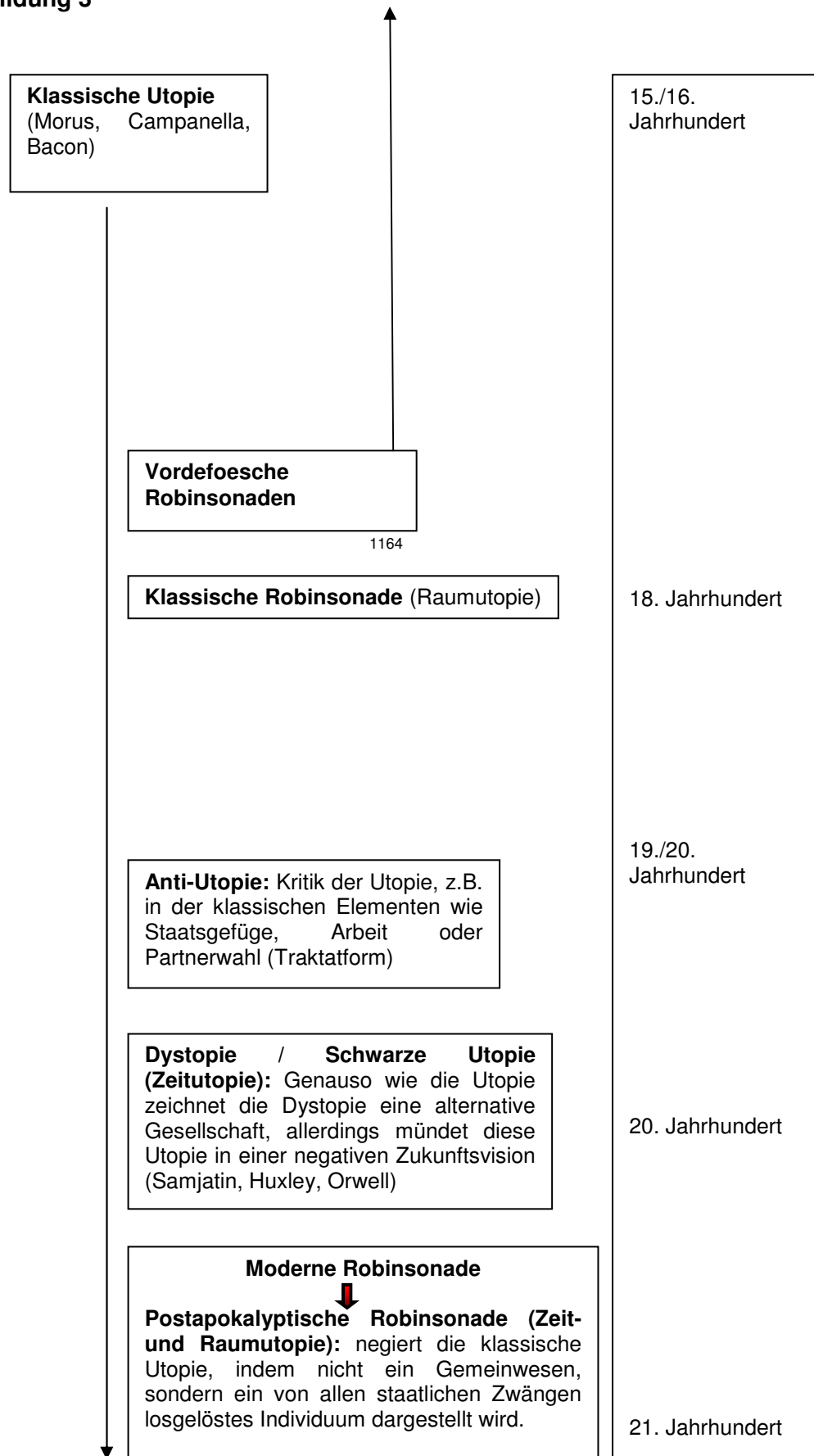
Bewußtsein der Freiheit

Erlittener Zwang, Fremdbestimmung

Solider Erzähler

Schwankender Realitätsstatus, hervorgerufen durch einen unsoliden Erzähler¹¹⁶³¹¹⁶² Götz Müller, a. a. O., 17f.¹¹⁶³ Ebd., 33.

Abbildung 3



¹¹⁶⁴ Vgl. Leopold Brandl, a. a. O., 233-261.

10 Verzeichnis der Siglen

a. a. O.: am aufgeführten Ort

Abb.: Abbildung

Anm. d. Verf.: Anmerkung des Verfassers

Bd.: Band

ebd.: ebenda, an derselben Stelle

ders.: derselbe

dies.: dieselbe

Hg.: Herausgeber

Jg.: Jahrgang

Kap.: Kapitel

Nr.: Nummer

o.J.: ohne Jahr

Sämtliche Zitate aus Arno Schmidts *Schwarze Spiegel*, Marlen Haushofers *Die Wand* und Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton* erfolgen mittels der nachfolgenden Abkürzungen, die sich auf die in der Primärliteratur angeführten Ausgaben beziehen:

SP *Schwarze Spiegel*

WA *Die Wand*

GSfA *Großes Solo für Anton*