



universität
wien

MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit/ Title of the Master's Thesis

Postapokalypse und Melancholie

Aspekte der Melancholie in *The Last Man*, *Die Wand*, *The Road* und

Die Arbeit der Nacht

Verfasst von/ submitted by

Kristina Kukla, BA

angestrebter akademischer Grad/ in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020/ Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter,
Privatdoz. M.A.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Kristina Kukla

Wien, am 8. November 2020

Danksagung

An erster Stelle gebührt mein aufrichtiger Dank Univ.-Prof. Dr. Hölter für die angenehme Zusammenarbeit während der Entstehung sowie seine wertvollen Ratschläge bei der Konzeption der vorliegenden Arbeit und die stets prompt beantworteten Anfragen.

An zweiter Stelle möchte ich mich bei meiner Familie für ihr stetes Interesse an meinem Studium wie auch an der Verfassung meiner Abschlussarbeit und die langjährige Unterstützung in vielerlei Hinsicht bedanken.

An dritter Stelle sollen hier all jene erwähnt werden, die mir viel Mut zugesprochen haben und durch deren Hilfe ich es geschafft habe, den Spagat zwischen Arbeit und Studium zu meistern. Mein herzlichster Dank gebührt meinem Partner, für seine unzähligen Motivationsreden und die großartige Unterstützung bei der Formatierung und in allen technischen Belangen. Außerdem möchte ich all jenen danken, die sich bereit erklärt haben, diese Arbeit durch Korrekturen und Feedback zu verbessern.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
Teil 1: Theorie	9
2. Theoretische Grundlagen.....	9
2.1. Erkenntnisinteresse	9
2.2. Forschungsstand.....	10
2.3. Methode	13
3. Postapokalyptische Narrative	16
3.1. Definition	17
3.2. Genremerkmale.....	20
3.2.1. Inhaltliche Aspekte.....	21
3.2.1.1. Letzte Menschen.....	22
3.2.1.2. Katastrophenszenarien.....	25
3.2.1.3. Klima, Wetter und Landschaft.....	27
3.2.1.4. Postapokalyptischer Diskurs	29
3.2.2. Formale Aspekte.....	32
3.2.2.1. Erzählperspektive und –situation	32
3.2.2.2. Räume und Mobilität	34
3.2.2.3. Zeit.....	36
4. Melancholie	37
4.1. Definition	38
4.2. Rekonstruktion des Melancholie-Begriffs	40
4.3. Literatur und Melancholie	48
4.3.1. Melancholie als Charakterdisposition	50
4.3.2. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel	52
Teil 2: Analyse.....	54
5. Zusammenführung: Postapokalypse und Melancholie.....	54
5.1. Mary Shelleys <i>The Last Man</i>	56
5.1.1. Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte	57
5.1.2. Melancholie als Charakterdisposition	61
5.1.3. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel	64

5.2.	Marlen Haushofers <i>Die Wand</i>	67
5.2.1.	Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte	68
5.2.2.	Melancholie als Charakterdisposition	72
5.2.3.	Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel	78
5.3.	Cormac McCarthys <i>The Road</i>	82
5.3.1.	Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte	83
5.3.2.	Melancholie als Charakterdisposition	86
5.3.3.	Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel	91
5.4.	Thomas Glavinics <i>Die Arbeit der Nacht</i>	95
5.4.1.	Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte	96
5.4.2.	Melancholie als Charakterdisposition	99
5.4.3.	Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel	104
6.	Resümee und Ausblick: Über die Fragilität des Menschen, die Brüchigkeit des Alltags und Melancholie	108
7.	Literaturverzeichnis	114
8.	Abstract.....	127

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit zwei literarischen Themen, die eine systematische Zusammenführung finden sollen: postapokalyptische Erzähltexte und deren zugrundeliegende Melancholie. Zur Untersuchung werden vier Werke herangezogen: Mary Shelleys *The Last Man* (1826), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963), Cormac McCarthys *The Road* (2006) und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006). Der Schwerpunkt liegt auf deutsch- und englischsprachigen Erzähltexten in Romanform. Obwohl die vier Romane eine relativ große Zeitspanne umfassen, weisen alle postapokalyptische Genremerkmale auf. Zudem findet das Thema Melancholie Eingang in die Romane. Dies weist sowohl auf eine relative Konstante in Bezug auf das Genre der Postapokalypse als auch auf eine Affinität zwischen Postapokalypse und Melancholie hin, die, bis auf wenige unsystematische Ausnahmen, bisher nicht untersucht wurde.¹ Neben epochenübergreifenden Gemeinsamkeiten wird sich zeigen, dass sich die Texte in den jeweiligen historischen Kontext einfügen. Postapokalypse und Melancholie sind in ihrer Bedeutung trotz ihrer relativen Geschlossenheit Paradigmenwechseln unterlegen, die aufgezeigt werden und im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen stehen. Die Hypothese dieser Arbeit lautet, dass es eine Affinität zwischen Postapokalypse und Melancholie gibt, die vor allem in Bezug auf das literarische Motiv des letzten Menschen als poetologische Reflexionsfigur des Untergangs der Menschheit zum Ausdruck gebracht wird. In postapokalyptischen Erzähltexten werden existenzielle Fragen behandelt, die jeden Menschen betreffen und die Angst vor dem Tod und der Vernichtung der Menschheit beziehungsweise die Kränkung der Endlichkeit menschlichen Daseins zur Sprache bringen. Nicht zuletzt gehen diese Texte der Frage nach, was vom Menschen außerhalb jeglicher Geschichtlichkeit bleibt. Der Mensch wird auf die Probe gestellt, denn sein wahres Wesen zeigt sich dann, wenn sämtliche zivilisatorischen Einschränkungen wegfallen. Der Fokus postapokalyptischer Erzähltexte liegt auf den letzten Überlebenden der Katastrophe und deren Verhalten im menschenleeren Raum. Zu erläutern gilt es, worin die Affinität der erwähnten Bereiche Postapokalypse und Melancholie besteht. Warum kommen postapokalyptische Erzähltexte häufig nicht ohne eine zugrundeliegende

¹ Vgl. Elmer, Jonathan: „Vaulted over by the Present“: Melancholy and Sovereignty in Mary Shelley's *The Last Man*. In: *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 42/2, Sommer 2009, S. 355-359

Melancholie aus? Neben übereinstimmenden Genremerkmalen ist jeder der zu analysierenden Texte originell und trägt zur Vielfalt des Genres Postapokalypse und in gleichem Maße auch zum Konzept der Melancholie, die bis heute in der westlichen Kultur verankert ist, bei. Das zugrundeliegende Problem der Arbeit beziehungsweise die Fragestellung lautet, auf welche Weise sich die Melancholie in den Romanen festmachen lässt. Eva Horn schreibt, dass es sich bei dem letzten Menschen um eine „zutiefst melancholische Gestalt“² handelt, Gina Kaiser bezeichnet den Ton in Haushofers *Die Wand* als „melancholisch-ernst“³. Doch unklar bleibt, worauf sich diese Aussagen begründen. Ziel ist, sowohl die melancholische Charakterdisposition der Protagonist*innen zu ergründen als auch die Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel herauszuarbeiten. Charakterdisposition bedeutet, dass manche Protagonist*innen auch vor der Katastrophe Tendenzen des Rückzugs und der Einsamkeit zeigen beziehungsweise diese spätestens nach der Katastrophe aufweisen. Ästhetisches Gestaltungsmittel meint hier einerseits die Stimmung des Textes, die unter anderem durch Landschaftsbeschreibungen evoziert wird, andererseits die narrative Ebene des Textes unter Einbeziehung des vorherrschenden Katastrophen-Diskurses. Ein Katalog von Melancholieeffekten und –merkmalen wird erarbeitet, der anhand der Primärliteratur Anwendung findet. Im ersten Teil der Arbeit wird die zugrundeliegende Theorie der Arbeit erläutert. Dazu gehören sowohl ein kurzer Einblick in die Methode der Diskursanalyse, die den theoretischen Rahmen bildet, als auch die Erläuterung und Rekonstruktion der Begriffsbedeutungen von Postapokalypse und Melancholie. Die Zusammenführung der beiden Themenkomplexe erfolgt im zweiten Teil der Arbeit, der sich der systematischen Bearbeitung der Primärliteratur in chronologischer Reihenfolge jeweils mit der Kapitelgliederung ‚Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte‘, ‚Melancholie als Charakterdisposition‘ und ‚Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel‘ widmet. Den Abschluss der Ausführungen bilden das Resümee, in dem die herausgearbeiteten Erkenntnisse noch einmal zusammenfassend präsentiert werden, sowie ein kurzer Ausblick auf mögliche weiterführende Forschungsansätze. Bei dem Verhältnis von Postapokalypse und Melancholie, wie es hier konstatiert wird, handelt es

² Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/Main: S. Fischer 2014, S. 223

³ Kaiser, Gina: „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“. Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“, Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften, Institut für Deutsche Philologie 2011, S. 353

sich nicht um ein Thema, das sämtliche Texte des Genres teilen. Kurz zu erwähnen sind an dieser Stelle zum Beispiel Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* oder Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton*, die sich dem Thema des letzten Menschen auf humorvolle Weise annehmen.

Teil 1: Theorie

2. Theoretische Grundlagen

Im ersten Abschnitt dieser Arbeit sollen grundlegende theoretische Aspekte dargelegt werden, die später zur Analyse der Primärtexte hinzugezogen werden. Theorie meint in diesem Kontext ein „System wissenschaftlich begründeter Aussagen zur Erklärung bestimmter Tatsachen oder Erscheinungen und der ihnen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten“⁴. Bei dem Untersuchungsgegenstand handelt es sich um einen Aspekt postapokalyptischer Romane, der bisher nicht systematisch in den Blickpunkt gerückt wurde. Zu untersuchen gilt es die vielfältigen Parallelen zwischen postapokalyptischen Narrationen und dem Themenkomplex der Melancholie, die bei der Analyse der Primärliteratur aufgezeigt werden.

2.1. Erkenntnisinteresse

Obwohl es sich bei Melancholie und Postapokalypse zwar um gut erforschte literarische Wissensgebiete handelt, sind diese, abgesehen von wenigen, unsystematischen Ausnahmen, bisher keiner Zusammenführung beziehungsweise Erforschung ihrer gegenseitigen Relation unterzogen worden. Dieses Ziel setzt sich die vorliegende Arbeit. Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll ein Grundstein für die weitere Erforschung des Themas gelegt werden. Besonderes Interesse gilt hier dem Thema der Melancholie, das zu unterschiedlichen Zeitpunkten verschieden aufgefasst wird. Obwohl der Begriff der Melancholie heute nicht mehr allzu gebräuchlich ist, werden immer noch viele Aspekte derselben literarisch aufgegriffen, speziell eben in postapokalyptischen Narrationen. Wird etwas als melancholisch bezeichnet, dann ist oft nicht eindeutig, was damit gemeint ist. Das liegt einerseits daran, dass die europäische Melancholie-Tradition jahrhundertealt und daher stetig im Bedeutungswandel begriffen ist und eine Begriffsdefinition dadurch erschwert wird, andererseits ist dies darauf zurückzuführen, dass es keine Analysekatoren für das Phänomen der Melancholie in literarischen Texten gibt. Es soll der Frage nachgegangen werden, ob es sich bei der Melancholie um eine genrespezifische

⁴ „Theorie“ auf Duden online, <https://www.duden.de/node/182034/revision/182070>, 06.06.2020

Funktion postapokalyptischer Erzähltexte handelt. Nachdem es sich bei dieser Arbeit um eine literaturwissenschaftliche Analyse handelt, stellen ausgewählte literarische Primärtexte des deutsch- und englischsprachigen Raumes den Untersuchungsgegenstand dar. Literarische Texte einer bestimmten Epoche geben gesellschaftliche Debatten, Ängste und Vorstellungen wieder und bieten einen guten Einblick in die Lebens- und Denkweisen einer bestimmten Zeit oder eines Milieus beziehungsweise lassen sich darin auch historische Tendenzen festmachen und analysieren. Grundlage und Gedankenanstoß dieser Arbeit bildet eine umfangreiche Reihe sekundärliterarischer Texte zu den jeweiligen Themengebieten. Um einen Eindruck zu gewinnen, auf welche wissenschaftlichen Thesen sich die vorliegende Untersuchung stützt, erfolgt im nächsten Abschnitt der Rekurs auf die bereits vorhandene thematisch relevante Sekundärliteratur.

2.2. Forschungsstand

Bei der Annäherung an die beiden Themenkomplexe Postapokalypse und Melancholie sticht zuerst die große Vielfalt an Sekundärliteratur hervor, die in den letzten Jahrzehnten bis Jahrhunderten verfasst worden ist. Die Vielzahl an kulturhistorischen, philosophischen und literaturwissenschaftlichen Publikationen zu den genannten Themengebieten ist fast unüberschaubar. Während Sekundärliteratur zum Thema Melancholie allgemein gesprochen zumeist älter ist, wobei es auch hier aktuelle Ausnahmen gibt, sind wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema Postapokalypse vor allem in jüngerer Zeit entstanden, was vermutlich daran liegt, dass sich viele zeitgenössische Schriftsteller*innen des Themas in ihren Werken annehmen. Zu nennen wären hier unter anderen Autor*innen, wie Sybille Berg, Thomas Glavinic oder Kathrin Röggla. Die literarische Bearbeitung übt auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Postapokalypse eine gewisse Faszination aus. Zudem handelt es sich bei dem Genre der Postapokalypse um ein relativ junges. Zu hinterfragen ist, was das große Interesse am Thema Postapokalypse ausmacht, und wie die literarische Gestaltung konkret aussieht. Die postapokalyptischen Zukunftsszenarien, wie sie von einigen Autor*innen geschildert werden, können potentiell eintreten, außerdem ist es äußerst spannend, dem Weltuntergang und dem Verhalten der letzten Menschen in der zerstörten Zivilisation beobachtend beizuwohnen und es aus der Distanz zu beurteilen. Eine Dissertation zum Thema Postapokalypse „...*the only one left in*

the world“. *Postapokalyptische Robinsonaden: Gattungskonzeption und –analyse unter besonderer Berücksichtigung der zivilisationskritischen Intention* von Leonie Ernst soll hier besonders hervorgehoben werden. Diese umfassende Arbeit bietet einen Überblick über eine Vielzahl postapokalyptischer Texte. Ernst etabliert in ihrer Dissertation die Gattung der postapokalyptischen Robinsonade und untersucht die ausgewählten Texte in Hinblick auf die darin enthaltene Zivilisationskritik. Die Dissertation bietet eine fundierte Auseinandersetzung mit einigen wesenskonstitutiven Merkmalen postapokalyptischer Texte. Ernst nimmt eine umfassende Klassifizierung postapokalyptischer Texte vor und bezieht sich auch auf andere Autor*innen, die sich mit diesem Thema befasst haben. Erwähnt werden zum Beispiel eine weitere Dissertation von Gina Kaiser, *„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*, die ein erstes Konzept der postapokalyptischen Robinsonade entwirft oder die Diplomarbeit *„Letzte Menschen“*. *Postapokalyptische Szenarien in Romanen der Neueren Deutschen Literatur nach 1945* von Judith Schoßböck. Verschiedene übereinstimmende formale und inhaltliche Aspekte postapokalyptischer Primärliteratur werden in diesen Arbeiten immer wieder hervorgehoben. Den Untersuchungsgegenstand stellen die Überlebenden einer Katastrophe und deren Verhalten als Letzte ihrer Art dar. Die zitierte Sekundärliteratur lässt den Eindruck aufkommen, dass es sich um ein aktuelles Thema handelt, das erst in den letzten Jahren aufgekommen ist. Katastrophenszenarien sind jedoch keineswegs ein modernes Phänomen. Die Literatur befasst sich schon länger mit diesem Thema, nur der Fokus auf das Überleben nach der Katastrophe ist ein relativ neuer, der zwar seit der Romantik literarisch bearbeitet wird, aber erst in jüngster Vergangenheit vermehrt von der Literaturwissenschaft als Untersuchungsgegenstand aufgegriffen wird. Weitere Autor*innen, die sich mit Katastrophen- und Weltuntergangsszenarien befasst haben, sind unter anderem Hans Krahl in *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990* oder Horn in *Zukunft als Katastrophe*. Bei dem Themenkomplex der Melancholie handelt es sich um ein Wissensgebiet, das bereits seit der Antike literarisch und wissenschaftlich in unterschiedlichen Disziplinen behandelt wird und bei dem ein Kanon an Texten beziehungsweise Autor*innen vorhanden ist, die in Melancholie-Untersuchungen immer wieder zitiert werden. Hierzu gehören zum Beispiel

die *Problemata physica* in der Antike, eine Sammlung von Schriften, die ursprünglich Aristoteles zugeschrieben wird, Marsilio Ficinos *De vita libri tres* (1489), später dann Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1621), der dem Thema eine umfassende Darstellung aller bis dahin bekannten Aspekte widmet, Sigmund Freud, der sich dem Thema in *Trauer und Melancholie* (1917) auf medizinisch-tiefenpsychologische Weise annähert, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) mit philosophischer Akzentuierung sowie Julia Kristevas *Dépression et mélancholie* (1987), die Freuds Melancholie-Konzept weiterentwickelt und abwandelt. Nicht zuletzt muss hier auch Dürers Holzschnitt *Melencolia I* (1514) erwähnt werden, auf den sich viele literarische und philosophische Bearbeitungen des Themas beziehen und stützen. Der Grund, wieso in den letzten Jahren vergleichsweise wenige Werke, die die Melancholie zum Thema haben, erscheinen, liegt darin, dass es im 20. Jahrhundert zu einem Paradigmenwechsel kommt und der Begriff der Melancholie durch den der Depression abgelöst wird.⁵ Nerea Vöing konstatiert aber eine erneute Aktualität und eine damit einhergehende gesteigerte Auseinandersetzung mit dem Thema seit der Zäsur von 1989. So erscheint die deutsche Übersetzung von *Saturn and Melancholy* 1990 sowie eine deutsche Neuübersetzung von *Anatomy of Melancholy* 1991.⁶ Es gibt einige Texte, die sich außerdem mit melancholischen Aspekten in literarischen Werken auseinandersetzen. Diese Texte bilden allerdings bisher eine Ausnahme. Zu nennen sind hier Horns *Zukunft als Katastrophe* und Martina Wagner-Egelhaafs *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Außerdem nimmt Vöings *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwart* eine besondere Position im Kontext dieser Arbeit ein, da Vöings Ausführungen wesentlich zur Analyse der Primärliteratur dieser Arbeit beitragen. Neben der relevanten Sekundärliteratur ist eine geeignete Methode als Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand relevant, die im nächsten Punkt ausführlich besprochen wird.

⁵ Vgl. Ahlheim, Karl-Heinz (Hrsg.): Meyers kleines Lexikon Psychologie. Mannheim (u.a.): Bibliographisches Institut 1986, S. 218

⁶ Vgl. Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 13

2.3. Methode

Zur methodischen Erforschung der ausgewählten Primärtexte wird die Diskursanalyse herangezogen. Diese bietet sich als Verfahren insofern an, als es sich bei Postapokalypse und Melancholie im Besonderen um epochenübergreifende literarische Phänomene handelt, die einem Bedeutungswandel unterliegen und die jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten widerspiegeln. Der Begriff Diskurs wird einerseits im Alltag verwendet, andererseits dient er als Methode zur Beschreibung von sozio-historischen Phänomenen und soll im Folgenden zum besseren Verständnis erläutert werden.

Definition: Diskurs und Diskursanalyse

Der Begriff Diskurs ist seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich und bezeichnet ursprünglich ein Gespräch oder eine Konversation. In der Soziologie bedeutet der Begriff nach Habermas eine ‚Diskussion‘, die zur Konsensfindung beiträgt. In der französischen Erzähltheorie wird zwischen ‚discours‘, der formellen, und ‚histoire‘, der inhaltlichen Ebene eines literarischen Textes unterschieden.⁷ Etymologisch leitet sich der Begriff vom lateinischen *discursus*, das Auseinanderlaufende, Hin-und Herfahrende, ab.⁸ Die Übersetzung des lateinischen Begriffs gibt bereits einen Hinweis darauf, dass es sich um etwas in Bewegung befindliches handelt. Das, „was >diskurriert<, sind dann die Sprach- und Denkmuster einer Epoche, die die politischen Meinungen, konkreten Verhaltensweisen oder auch Literatur bestimmen.“⁹ Die diskursive Praxis erfordert Ausschluss- und Kontrollmechanismen und unterliegt historisch bedingten Regeln: „Damit werden Kriterien aufgestellt, welche Aussagen überhaupt zu einem Wissensgebiet, Formationssystem oder Diskurs gehören und welche nicht zugelassen sind.“¹⁰ Ausschlaggebend für die diskursanalytische Arbeit am Text sind nach Foucault grundsätzliche Annahmen zu Autor, Leser und Text, sowie der von ihm angewandte Diskursbegriff.

⁷ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl., München: Fink 1994, S. 11f

⁸ Vgl. Jeßing, Benedikt/ Köhnen, Ralph (Hg.): Einführung in die neuere Deutsche Literaturwissenschaft. 2. Aufl., Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2007, S. 328

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Foucaults Diskursbegriff und Subjektkritik

Bei Foucaults Schriften handelt es sich um kein in sich abgeschlossenes System. Selbst der Diskursbegriff variiert in seiner Bedeutung. Grundlegend wird zwischen einer weiten, unklaren und einer engen, wissenssoziologischen Begriffsverwendung unterschieden.¹¹ Unter dem weiten Diskursbegriff versteht Foucault „die ungeordnete und wuchernde Masse aller Äußerungen“¹², während der enge Diskursbegriff durch die Einwirkung von Machtprozeduren aus dem ungeordneten Diskurs entsteht, durch explizite und implizite Regeln geformt wird und bestimmten Funktionen unterliegt.¹³ Weit wesentlicher ist aber seine grundsätzliche Kritik an etablierten Annahmen: „Folgenreich für die Literaturwissenschaft waren besonders Foucaults Desillusionierung und Zerstörung von Gewissheiten.“¹⁴ Obwohl die Diskursanalyse nur indirekt auf literarische Texte anzuwenden ist und fraglich bleibt, ob diese überhaupt eine geeignete literaturwissenschaftliche Methode darstellt, bietet sie doch geeignete Hilfsmittel, um etablierte Annahmen der Literaturwissenschaft kritisch zu betrachten.¹⁵ Laut Foucaults Subjektkritik sind weder Autor noch Leser souverän, sondern als Akteure derselben durch gesellschaftliche, politische und kulturelle Diskurse beeinflusst und von diesen geprägt.¹⁶ Ausgehend von Foucaults Diskursbegriff haben sich einige methodische Richtungen entwickelt, die verschiedene Aspekte in den Blickpunkt rücken. Eine davon ist die literaturwissenschaftliche Diskursanalyse, die im nächsten Punkt beschrieben wird.¹⁷

¹¹ Vgl. Anz, Thomas (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Methoden und Theorien (Bd. 2). Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2007, S. 349

¹² Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2010, S. 178

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Jeßing: Einführung, S. 332

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 333

¹⁷ Vgl. ebd., S. 328

Literaturwissenschaftliche Diskursanalyse

Unter Diskursanalyse versteht man allgemein „die Analyse von Diskursen, von deren Regeln, Funktionen, Formen und Voraussetzungen.“¹⁸ Die Methode der literaturwissenschaftlichen Diskursanalyse findet seit den 1970er Jahren Verwendung und bezieht ihre Grundannahmen aus Foucaults Werk. Sie übt Kritik an herkömmlichen Auffassungen der Literaturwissenschaft, wie etwa dem Konzept der Autorintention, der Sinnzuschreibung durch Interpretation vor allem moderner Literatur, „die sich der Suche nach Sinn verweigere und >offene< Texte hervorbringe“¹⁹ und den traditionellen Wissenschaftskonzeptionen. Zur Rolle der Literatur in diesem Zusammenhang gibt es mehrere Ansätze: Zum einen wird Literatur als ein eigener Diskurs neben anderen betrachtet, der dieselben Voraussetzungen erfüllt, also auch bestimmten Regeln unterliegt und Zugangsvoraussetzungen beziehungsweise Ausschlussmechanismen bedient.²⁰ „Literatur ist also keine fest definierte Substanz, die sich selbst bestimmt, sondern wandelt historisch ihre Funktion, die in ihrer jeweiligen Position zwischen den anderen Diskursen beschreibbar ist.“²¹ Zum anderen bestehen Ansätze, die davon ausgehen, dass es sich bei Literatur um eine Schnittmenge sich überlappender Diskurse handelt, die, historisch und kulturell bedingt, zeitlichem Wandel unterliegen.²² Die Tätigkeit der Literatur besteht darin, Diskurs-Elemente in zugespitzter Form aufzugreifen und diese für sich fruchtbar zu machen.²³ Eine diskursanalytische Praxis beinhaltet mehrere Arbeits- und Analyseschritte. Es müssen mitunter die zentralen Regeln des Diskurses sowie dessen Funktionen aufgedeckt werden. Die historische Rekonstruktion von Wissen muss transdisziplinär erfolgen und dessen Transformationen berücksichtigt werden.²⁴ Im Fokus steht die „Vernetzung mit einem gesamtulturell relevanten Themenkomplex“²⁵ eines Textes. Bezugnehmend auf den konkreten Untersuchungsgegenstand postapokalyptischer Erzähltexte werden im nächsten Abschnitt neben historischen Transformationen die epochenübergreifenden Genremerkmale aufgezeigt.

¹⁸ Nünning/Nünning: Methoden, S. 178

¹⁹ Anz: Handbuch, S. 349

²⁰ Vgl. Jeßing: Einführung, S. 330

²¹ Ebd., S. 330

²² Vgl. Anz: Handbuch, S. 351

²³ Vgl. Nünning/Nünning: Methoden, S. 187

²⁴ Vgl. ebd., S. 189

²⁵ Ebd., S. 192

3. Postapokalyptische Narrative

Katastrophenszenarien sind medial gegenwärtig. Ob in Film, Literatur, PC-Spielen oder auch in der Fernsehberichterstattung, immer wieder werden apokalyptische Bilder und Szenarien bemüht. Die Erzählstruktur ist dieselbe: Die Welt droht unterzugehen oder sie ist bereits untergegangen und man sieht den letzten Menschen bei ihrem Überlebenskampf zu. Oft wird dem Menschen ein Anteil oder sogar die Schuld am Untergang der Welt zugeschrieben. Die Menschheit wird für ihren ausufernden Lebensstil insbesondere in den westlichen Industriestaaten und die klimatischen Veränderungen, die darauf zurückgeführt werden, kritisiert und muss nun handeln, um die Welt zu retten. Die Narrationen vom Weltende sind vielfältig. In der derzeitigen Berichterstattung nimmt der Klimawandel einen großen Teil ein und tatsächlich ist nicht abzusehen, unter welchen klimatischen Bedingungen der Mensch in ein paar Jahrzehnten leben wird und welche Konsequenzen das haben könnte. Aufgrund der zunehmenden Globalisierung sind auch Pandemien, wie aktuell das neuartige Coronavirus sichtbar macht, denkbar, die eine Vielzahl der Menschen töten können. Seit der Erfindung der Atombombe leben wir in einem Katastrophenzeitalter, in dem die Apokalypse potentiell möglich ist und das findet in der Literatur seinen Niederschlag. Weltuntergang ist aber kein ausschließliches Thema unserer Zeit. Bereits die alten Ägypter entwerfen Weltuntergangsszenarien, zum Beispiel in Form von Plagen.²⁶ Auch in der Bibel ist immer wieder die Rede von Hungersnöten und Katastrophen. Am eindrücklichsten werden in der Offenbarung nach Johannes, dem letzten Buch des Neuen Testaments, apokalyptische Bilder heraufbeschworen. Der Untergang und die Hoffnung auf eine neue, bessere Welt üben seit jeher eine große kulturübergreifende Faszination auf den Menschen aus.²⁷ Jedoch unterscheidet sich die ursprüngliche Bedeutung der Apokalypse von der heute vorherrschenden. Gegenwärtig assoziieren wir grelle Schreckensbilder, Krisen und Katastrophen globalen Ausmaßes mit dem Begriff.²⁸ Ursprünglich handelt es sich allerdings um einen religiös konnotierten Terminus der jüdisch-christlichen Eschatologie, der einen Neuanfang impliziert.

²⁶ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 112

²⁷ Vgl. Tilly, Michael: Kurze Geschichte der Apokalyptik. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 17-25, hier S. 17

²⁸ Vgl. ebd.

Bei postapokalyptischen Narrativen liegt das Hauptaugenmerk, wie das Präfix schon verrät, auf der Beschreibung der Situation nach der Katastrophe, was allerdings nicht bedeutet, dass die Handlung erst nach dem Weltuntergang einsetzt. Zu unterscheiden gilt es wesenskonstitutive formale und inhaltliche Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte. Während der Begriff der Narration auf die Tiefenstruktur beziehungsweise den Sinnzusammenhang verweist, in den ein Text eingebettet ist, verhandelt die Fiktion das im Text Imaginierte:

Kurz und vereinfachend könnte man festhalten, dass sich das Interesse an der Fiktion auf das *Erfinden* von Geschichten ausrichtet, während sich das Interesse an Narrativen hauptsächlich auf das *Erzählen* und *Darstellen* von Geschichten konzentriert.²⁹

Während sich der Begriff der Fiktion auf die inhaltlichen Aspekte bezieht, meint Narration die formalen, zugrundeliegenden Strukturen, die als Kriterien des Diskurses bezeichnet werden können.³⁰ Der Begriff der Postapokalypse wird im 20. Jahrhundert etabliert und im nächsten Abschnitt von seiner ursprünglichen Abstammung bis zum heutigen Gebrauch dargelegt.

3.1. Definition

Apokalypse bedeutet allgemein Untergang, Unheil oder Offenbarung. Im religiösen Kontext bezeichnet der Begriff jene Schriften, die sich in Form von Visionen, Weissagungen oder Träumen mit dem kommenden Weltende befassen.³¹ Bei dem altgriechischen Wort *αποκάλυψη* handelt es sich nicht um „ein endgültiges und alles vernichtendes globales Unglück, ein schockierendes Menschheitsverbrechen oder gar den drohenden Untergang der Zivilisation“³², vielmehr impliziert der ursprünglich theologisch

²⁹ Tröhler, Margit: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel – und Dokumentarfilm. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Vol. 11/2, 2002, S. 9-41, hier S. 11

³⁰ Vgl. Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 112f

³¹ Vgl. „Apokalypse“ auf Duden online, <https://www.duden.de/node/7693/revision/7720>, 07.06.2020

³² Tilly: Apokalyptik, S. 17

konnotierte Begriff den Weltuntergang und einen damit einhergehenden Neuanfang.³³ Die Verkürzung des Begriffs, wie wir ihn heute im alltäglichen Sprachgebrauch verwenden, entwickelt sich erst später. Bei dem theologischen Denkmodell geht es ursprünglich um einen Ausdruck der Hoffnung auf Erlösung nach den Strapazen des irdischen Daseins. Der Tatsache, dass Gott so wenig in das Erdendasein der Gläubigen eingreift, wird die Hoffnung auf eine Erlösung nach dem Tod im Jenseits entgegengesetzt:

Indem dieses neue Offenbarungskonzept dem Augenschein der Realität in der „bösen“ diesseitigen Welt, in der Gottes Wege fremd und unerforschlich sind, nun eine verborgene „gute“ jenseitige Gegenwelt gegenüberstellt, in der Gott plant, entscheidet und handelt, relativiert es die Bedeutung der erfahrenen Wirklichkeit als alleinigen Maßstab der göttlichen Gerechtigkeit.³⁴

Worin nun aber der Unterschied zwischen Apokalypse und Postapokalypse besteht, wird im nächsten Abschnitt erläutert.

Apokalypse vs. Postapokalypse

Während der Schwerpunkt apokalyptischer Schriften auf „Expositionen von Krisen“³⁵ liegt, geht es in postapokalyptischen Erzählungen um die Zeit nach der Katastrophe, die als Initiator für die darauffolgende Handlung dient.³⁶ Thomas Kniesche etabliert 1990 in seiner Dissertation den Begriff ‚Post-Apokalypse‘ zur Charakterisierung von Grass‘ *Die Rättin*.³⁷ Er argumentiert, dass der Roman zwar Merkmale der Apokalypse aufweist, dass es aber auch Unterschiede und Abweichungen in Bezug auf die Apokalypse-Tradition gibt. Deswegen kommt er zu dem Schluss, dass es sich bei *Die Rättin* um eine Post-Apokalypse handelt. Das Präfix ‚post‘ impliziert einerseits Abhängigkeit von der apokalyptischen Tradition und Bezugnahme auf diese, andererseits eine Weiterentwicklung apokalyptischer

³³ Vgl. Hoffstadt, Christian: Über die Aktualität des Weltuntergangs. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 26-31, hier S. 26

³⁴ Tilly: Apokalyptik, S.18

³⁵ Reichert, Klaus: Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare. In: Stierle, Karlheinz (Hrsg.): Das Ende: Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 495-514, hier S. 503

³⁶ Vgl. Kaiser: Ende, S. 173

³⁷ Vgl. Kniesche, Thomas-Werner: „Die Rättin“: Günter Grass und die Genealogie der Post-Apokalypse. Diss. University of California, Department für Germanic, Oriental and Slavic Languages and Literatures 1990, S. 40

Konzepte.³⁸ Postapokalyptische Narrative befassen sich mit dem Schicksal der letzten Überlebenden einer, meist globalen, Katastrophe. Als einer der ersten postapokalyptischen Romane wird Mary Shelleys *The Last Man* (1826) bezeichnet. Lord Byrons Gedicht „Darkness“ (1816), welches einige Jahre früher erstveröffentlicht wird, schildert ebenso ein postapokalyptisches Szenario. Oft zeichnen sich diese Narrative vom Ende der Menschheit durch eine zugrundeliegende Düsternis aus. Ähnlich den Gemälden Caspar David Friedrichs, die, wie Shelleys Roman und Byrons Gedicht, der Epoche der Romantik, in der das Motiv des letzten Menschen einen Aufschwung erlebt, zugeordnet werden, vermitteln sie eine spezifische Stimmung, die durch Einsamkeit, Düsternis und Hoffnungslosigkeit geprägt ist. Nicht ohne Grund ist es die Romantik, in der die ersten postapokalyptischen Texte aufkommen. Durch die voranschreitende Säkularisierung tritt die religiöse Konnotation des Apokalypse-Begriffs zunehmend in den Hintergrund. Im Blickpunkt steht nicht mehr der Tag des Jüngsten Gerichts, an dem Gottes Allmacht und Gerechtigkeit demonstriert wird, sondern das Überleben einiger weniger nach der Katastrophe in einer von Gott verlassenen Welt.³⁹ Verfügungsgewalt über das Weltende hat nicht mehr Gott, sondern die Menschheit selbst.⁴⁰ Diese Welt danach unterscheidet sich oft grundlegend von der vor der Katastrophe. Die Katastrophenszenarien haben sich im Laufe der Zeit verändert und sind Ausdruck der jeweiligen kollektiven gesellschaftlichen Ängste.⁴¹ Sind es in der Romantik noch die Angst vor der plötzlichen Abkühlung der Erde, das „Jahr ohne Sommer“ 1816 ist ausschlaggebend, oder epidemischen Krankheiten, ist es in den 1970er Jahren zur Zeit des Kalten Krieges vor allem die Angst vor einer atomaren Katastrophe, die sich in den postapokalyptischen Narrativen widerspiegelt. Gegenwärtig ist eine Tendenz hin zu unklaren Katastrophenursachen zu verzeichnen. Das reicht von Katastrophen, die nicht benannt werden bis zum plötzlichen Verschwinden der Menschheit über Nacht, wie in Herbert Rosendorfers *Großes Solo für Anton* oder Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. Eine Funktion postapokalyptischer Narrationen besteht darin, die im Individuum latent vorhandenen, unterschweligen Ängste und Bedrohungen symbolisch zu bearbeiten und so einer Bewältigung zuzuführen. Vereinfacht gesprochen handelt es sich bei diesen Narrationen um ein Ventil zur Verarbeitung der jeweiligen gesellschaftlich

³⁸ Vgl. ebd., S.75ff

³⁹ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 47

⁴⁰ Vgl. Tilly: Apokalyptik, S. 25

⁴¹ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 193

relevanten Probleme, wie Hungersnöte, Seuchen, Terrorismus, Krieg oder Umweltkrisen.⁴² Der Begriff der „küperten“ (säkularen) Apokalypse unterscheidet sich insofern vom jüdisch-christlichen Denkmodell, als es keine Hoffnung auf eine neue, bessere Welt mehr gibt.⁴³ Während die Hoffnung auf Heil nach dem Weltuntergang im Juden- und Christentum besteht, versteht die umgangssprachliche, säkularisierte Bedeutung des Begriffs einen „fortwährenden Abstieg weg von ihrem – durch maximale Fülle gekennzeichneten – Ursprung hin zu ihrem – krisenhaften und katastrophalen – Schlusspunkt“⁴⁴. Im Zentrum postapokalyptischer Narrative steht nur noch der Aspekt der Vernichtung, nicht mehr der der Erneuerung, wie es noch in der Bibel der Fall ist.⁴⁵ Es handelt sich um Entwürfe einer Gegenwelt, die sich in zweifacher Weise von der Wirklichkeit abhebt: einerseits durch die Beschaffenheit der Fiktion, andererseits durch das Prinzip der bewusst gewählten Kontrastivität.⁴⁶ Wodurch sich das literarische Genre der Postapokalypse abgelesen davon charakterisieren lässt, wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

3.2. Genremerkmale

Bei Romanen, die poetologisch als Postapokalypse bezeichnet werden können, gilt es, die zugrundeliegenden Genremerkmale in den Blick zu nehmen. Genre meint in diesem Kontext eine Sonderform des Romans mit übereinstimmenden Merkmalen.⁴⁷ Die Bandbreite derartiger Texte ist groß und verdeutlicht eine gewisse Lust am Weltuntergang. Die Beschäftigung mit dem Thema fällt mehr oder weniger ernsthaft aus.⁴⁸ Das Genre der Postapokalypse kann in Abgrenzung und Anlehnung zu Utopie, Dystopie, Anti-Utopie und Science Fiction betrachtet werden. Wilhelm Füger verwendet zusammenfassend den Oberbegriff der Allotopie, der sowohl Spielarten der Utopie als auch andere alternative

⁴² Vgl. Tilly: Apokalyptik, S. 25

⁴³ Vgl. Schoßböck, Judith: Letzte Menschen: postapokalyptische Narrative und Identitäten nach 1945. Bochum (u.a.): Projekt-Verlag 2012, S. 19f

⁴⁴ Tilly: Apokalyptik, S. 25

⁴⁵ Vgl. Kaiser, Gerhard: Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 11

⁴⁶ Füger, Wilhelm: Streifzüge durch Allotopia: Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums. In: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Vol. 102/3, Jänner 1984, S. 349-391, hier S. 351

⁴⁷ Vgl. Kaiser: Ende, S. 17

⁴⁸ Vgl. Hoffstadt: Aktualität, S. 26

Weltentwürfe umfasst.⁴⁹ Postapokalyptische Narrative stellen Zukunftsentwürfe dar, die mehr oder weniger optimistisch ausfallen. Die symbolisch-literarische Bearbeitung hilft, die im Individuum latent existierenden kollektiven, epochenspezifischen Ängste und Bedrohungen zu bewältigen. Zukunft wird oft als Katastrophe imaginiert. Während wissenschaftliche Szenarien relativ kühl mit dem Schicksal der Menschen umgehen, bieten Katastrophenfiktionen eine Innensicht auf mögliche zukünftige Geschehnisse.⁵⁰ Marianne Kesting spricht insofern von einer Negativstruktur moderner Erzählliteratur, als nur die Innensicht, nicht die Katastrophe selbst, dargestellt wird:

Die Arbeit mit Andeutung und Aussparung, dem Imaginativen und vieldeutig Unbestimmten [...] macht gerade die Unangemessenheit des ästhetischen Mittels mit zum Thema und erfaßt ex negativo mehr von den drohenden endzeitlichen Schrecken als deren Ausmaler und ohnmächtigen Moralisierer.⁵¹

Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Szenarien und Statistiken bieten postapokalyptische Erzähltexte eine Möglichkeit, Zukunftsentwürfe und –szenarien vorstellbar zu machen. Im Folgenden wird nun, grob unterteilt, zwischen inhaltlichen und formalen Aspekten des Genres unterschieden.

3.2.1. Inhaltliche Aspekte

Neben den formalen Aspekten, stellen die inhaltlichen Aspekte einen wesenskonstitutiven Bestandteil postapokalyptischer Erzähltexte dar. Auf den ersten Blick bietet sich dem*der Betrachter*in eine große Auswahl an postapokalyptischen Szenarien in der Literatur. Thematisch wird der Weltuntergang, je nach Katastrophenart, mehr oder weniger realistisch, von der Zombieapokalypse bis zur Naturkatastrophe, beleuchtet. Die mediale Auseinandersetzung mit dem Thema in Literatur, Film, etc. stellt eine Darstellungsform realistischer, aber auch unrealistischer Katastrophenimaginationen dar. Als Kehrseite der Globalität wird unter anderem der Aspekt, dass Katastrophen nicht mehr auf lokale Schauplätze beschränkt bleiben, aufgegriffen.⁵² Diese Narrationen vom Ende und von den

⁴⁹ Vgl. Füger: Allotopia, S. 35

⁵⁰ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 166

⁵¹ Kesting, Marianne: Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne. In: Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 169-186, hier S. 176

⁵² Vgl. Hoffstadt: Aktualität, S. 28

letzten Überlebenden schaffen Experimentalräume, in denen der Mensch auf die Probe gestellt wird: „Was bleibt vom Menschen und der Menschlichkeit, von Zivilisiertheit und Moral, wenn die Welt bedroht ist, Ressourcen knapp werden und sich politische und gesellschaftliche Institutionen in Auflösung befinden oder bereits zerstört sind?“⁵³ Während die Katastrophe in postapokalyptischen Fiktionen konstitutiv ist, liegt der inhaltliche Fokus auf der Welt danach.⁵⁴ Als wesentliche inhaltliche Merkmale postapokalyptischer Narrationen nennt Kaiser die Verhandlung von Identität und Werten der letzten Menschen im postapokalyptischen Raum, der durch den Wegfall von Restriktionen neu strukturiert und besetzt wird, die Suche nach anderen Überlebenden, die Auseinandersetzung der letzten Menschen mit der eigenen Biographie sowie die Bewaffnung im potentiell gefährlichen, lebensfeindlichen Raum.⁵⁵ Das Motiv des letzten Menschen wird in postapokalyptischen Narrationen genreübergreifend verhandelt und im Folgenden kurz umrissen.

3.2.1.1. Letzte Menschen

Vereinfacht gesprochen lassen sich die letzten Überlebenden postapokalyptischer Fiktionen als männlich, mittleren Alters, zumeist namenlos, mit Hang zu Misanthropie und als Außenseiter charakterisieren.⁵⁶ Es gibt aber auch einige weibliche Überlebende, zum Beispiel in Hannelore Valencaks *Die Höhlen Noahs*, Marlen Haushofers *Die Wand* oder Marcel Theroux' *Far North*. Auffällig ist, dass es bevorzugt um das Überleben Erwachsener geht, Kinder finden seltener Erwähnung. Eine Ausnahme stellt McCarthys Roman *The Road* dar, in dem es um die Geschichte von einem Vater und seinem zirka achtjährigen Sohn geht. Die Herkunft und Biographie der Protagonisten bleibt unklar beziehungsweise wird diese oft erst mit fortgeschrittener Handlung offengelegt.⁵⁷ Die Faszination für das Schicksal der letzten Überlebenden liegt einerseits darin, dass sie sowohl Opfer als auch Zeugen der Katastrophe sind, und andererseits wird anhand der

⁵³ Seibring, Anne: Editorial. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 2

⁵⁴ Vgl. Kaiser: Ende, S. 173

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 328ff

⁵⁶ Vgl. Schoßböck, Judith: Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 38-44, hier S. 42

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 41

Figur des letzten Menschen exemplarisch gezeigt, was bleibt, wenn sämtliche zivilisatorischen Einschränkungen und Sicherheiten wegfallen.⁵⁸ Der letzte Mensch als literarisches Motiv entsteht in der Romantik und wird bis heute in Literatur, Film und Kunst aufgegriffen. Der philosophische Diskurs über den letzten Menschen wird vor allem durch Jean Pauls Erzählung *Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht* (1801) sowie Nietzsches *Oedipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt* (1872/73) und *Also sprach Zarathustra* (1885) begründet.⁵⁹ Anhand der Figur des letzten Menschen werden sowohl existenzielle Bezüge als auch Fragen zur Identität evident.⁶⁰ In der Romantik verändert sich die Perspektive auf das Weltende: Im Blickpunkt stehen nicht mehr der gläubige Mensch, Gott und das Jüngste Gericht, sondern der letzte Mensch, der das Weltende reflektiert und Resümee zieht über den Werdegang und die Errungenschaften der Menschheit. Er steht vor den Trümmern der Zivilisation und soll sich im Angesicht der Katastrophe selbst, als Träger und Adressat des Wissens über das „wahre“ Wesen des Menschen, das sich im Katastrophenverlauf zeigt, erkennen. Das Urteil kann mehr oder weniger positiv ausfallen.⁶¹ In manchen postapokalyptischen Erzählungen werden die letzten Menschen Zeugen von Kannibalismus. Diesen Erzählungen liegen offensichtliche Held- und Anti-Held-Strukturen zugrunde, deren Darstellung mehr oder weniger differenziert erfolgt und das Urteil des*der Rezipienten*in beeinflusst. Während die „Guten“ dieser Erzählungen als zivilisiert und moralisch stabil ausgezeichnet werden, werden die „Bösen“ als tiergleich, unzivilisiert und manipulativ dargestellt und treten vor allem in Horden auf, die plündern, Sklaverei betreiben oder Gewalt und Schrecken verbreiten. Die Handlung in postapokalyptischen Erzählungen wird meistens von einer Einzelperson, seltener von einer Kleingruppe getragen. Die Katastrophe wird subjektiv und beschränkt auf den Handlungsspielraum einer Person geschildert.⁶² Das wirkt einerseits spannungsfördernd, andererseits lässt es Zweifel über die globalen Ausmaße der Katastrophe und darüber, ob es sich hier wirklich um den letzten Überlebenden der Menschheit handelt, und gleichzeitig auch einen Funken Hoffnung aufkommen. Die Auswirkungen der Katastrophe werden durch die

⁵⁸ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 53

⁵⁹ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 24

⁶⁰ Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 40

⁶¹ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 75f

⁶² Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 79

perspektivische Darstellung etwas abgeschwächt.⁶³ Dafür wird das Identifikationsbedürfnis der Rezipienten eher gestillt.⁶⁴ Schoßböck weist darauf hin, dass die Figurenzeichnung ausschlaggebend ist: Der Rezipient erlebt den Weltuntergang durch die Hauptperson mit. Handelt es sich bei den letzten Überlebenden um „gute“ Menschen, tut man gut daran, sich ebenso zu verhalten, sollte eine Katastrophe eintreten.⁶⁵ Oft überleben diejenigen, die schon vor dem Weltuntergang eine Neigung zum Einzelgängertum⁶⁶, zu Misanthropie⁶⁷ oder Skepsis der Gesellschaft gegenüber haben. Eine durch die Katastrophe ausgelöste Entwicklung der Protagonist*innen ist zu erkennen: Einerseits beschäftigen sie sich im Laufe der Handlung mit (den dunklen Seiten) ihrer Biographie⁶⁸, andererseits setzt ein Veränderungsprozess im Inneren der Protagonisten aufgrund der äußeren Umstände ein.⁶⁹ „Als narratives Programm lässt sich das Modell der ‘Merkmalsveränderung der Protagonisten‘ bestimmen.“⁷⁰ In Schmidts *Schwarze Spiegel* ist der Protagonist durchaus froh darüber, allein auf der Welt zu sein. Auch Haushofers Protagonistin in *Die Wand* richtet sich in ihrer auferlegten Abgeschlossenheit und Einsamkeit ein. Viele der letzten Überlebenden haben im Laufe ihrer isolierten Situation Suizidgedanken. In Glavinics *Die Arbeit der Nacht* setzt der Protagonist seinem Leben schließlich ein vorzeitiges Ende. In Guido Morisellis Roman *Dissipatio humani generis* wird der Protagonist hingegen von dem Verschwinden der Menschheit verschont, weil er zum Zeitpunkt der Katastrophe in einer Höhle Suizid begehen will, seinen Vorsatz aber schlussendlich nicht ausführt. Deutlich wird, wie Gertrud Lehnert in ihrem Aufsatz betont, dass die Erzählungen vom Ende der Welt kein absolutes Ende beschreiben. Denn irgendwie geht es immer weiter, etwa in Form von letzten Überlebenden, mit denen ein Funken Hoffnung erhalten bleibt. Gleichzeitig bemängelt sie aber, dass die Apokalypse zum Versatzstück und Anlass von Abenteuerromanen missbraucht wird und somit der warnende Ton untergeht beziehungsweise auch die Frage nach der Verantwortung des Menschen nicht gestellt

⁶³ Vgl. ebd., S. 80

⁶⁴ Vgl. Kaiser: Ende, S.156

⁶⁵ Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 39

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 42

⁶⁷ Vgl. Kaiser: Ende, S. 353

⁶⁸ Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 41

⁶⁹ Vgl. Kaiser: Ende, S. 252

⁷⁰ Kraus, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe: Narrationen vom „Ende“ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004, S.130

wird.⁷¹ Dem ist entgegenzuhalten, dass viele postapokalyptische Erzählungen durchaus zivilisationskritische Aspekte enthalten, was Ernst in ihrer Dissertation nachweist.⁷² Außerdem stehen postapokalyptische Fiktionen, die eine Innensicht auf derartige Zukunftsszenarien anbieten, im Gegensatz zu wissenschaftlichen Studien, in denen die individuell erfahrbaren Konsequenzen zugunsten von Fakten und Prognosen in den Hintergrund treten. Fast alle letzten Überlebenden tragen Waffen, zur Jagd oder um sich gegen potentielle Angreifer zu schützen, mit sich. Waffen stellen ein wichtiges Mittel zur Sicherung des eigenen und des Überlebens von geliebten Menschen in postapokalyptischen Szenarien dar. Häufig geht der Erkenntnis der einzelnen Protagonist*innen, dass sie die letzten Überlebenden sind, eine Suche nach Anderen voraus. Diese Suche bleibt, je nach Art der Katastrophe, oft vergeblich.

3.2.1.2. Katastrophenszenarien

Die Katastrophenszenarien in postapokalyptischen Fiktionen sind vielfältig und lassen sich oftmals durch die einer Epoche zugrunde liegenden Ängste und Bedrohungen charakterisieren. Grob kann man zwischen Katastrophen natürlichen und menschlichen Ursprungs unterscheiden, allerdings sind auch übernatürliche Auslöser in postapokalyptischen Erzähltexten möglich: Eine Invasion durch Aliens, durch den Menschen hervorgerufene Wirtschafts- oder Ökokrisen, Pandemien und Seuchen oder ein Meteoriteneinschlag sind nur ein paar der möglichen Katastrophenszenarien.⁷³ Horn konstatiert einen historisch bedingten Wandel vom religiösen Weltende hin zur Naturkatastrophe.⁷⁴ Die Katastrophe ist ausschlaggebend für das Überleben der letzten Menschen: Handelt es sich um eine langsam voranschreitende Katastrophe, ist eine bessere Vorbereitung als bei einem abrupt hereinbrechenden Unheil möglich. Diese abrupten Katastrophenszenarien lassen oft völlig verwunderte letzte Überlebende zurück, die sich in die neue Situation erst einfinden müssen. Vor allem in den letzten Jahren ist eine

⁷¹ Vgl. Lehnert, Gertrud: Endzeitvisionen in der Science Fiction. In: Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 297-312, hier S. 302f

⁷² Vgl. Ernst, Leonie: „...the only one left in the world“: postapokalyptische Robinsonaden: Gattungskonzeption und – analyse unter besonderer Berücksichtigung der zivilisationskritischen Intention. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 280ff

⁷³ Vgl. Hoffstadt: Aktualität, S. 27

⁷⁴ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 75f

Entwicklung hin zu unbestimmten Katastrophen zu verzeichnen. Kaiser verweist darauf, dass die Tendenz zur Unbestimmtheit der Katastrophe zwei Gründe haben kann, nämlich einerseits die Schwierigkeit der Darstellung, andererseits die Nicht-Darstellbarkeit des katastrophischen Ausmaßes.⁷⁵ Zudem kann durch die Nicht-Darstellung die Katastrophe nachträglich mit Sinn belegt werden.⁷⁶ Die Katastrophe kann entweder lokal begrenzt sein oder globale Ausmaße annehmen. Postapokalyptische Fiktionen zeichnen sich dadurch aus, dass die Katastrophe als eine globale geschildert wird⁷⁷, wenn auch oft aus der eingeschränkten Sicht der Protagonist*innen. Da es sich meist um Privatpersonen handelt, aus deren Sicht der Handlungsablauf dargestellt wird, fehlen die wissenschaftlichen Hintergründe und Informationen zur Katastrophe.⁷⁸ Somit bleibt auch für die Leser*innen die Katastrophe rätselhaft. Zeitgenössische Texte verhandeln vor allem Naturkatastrophen, den Klimawandel oder Epidemien sowie die bereits erwähnten unbestimmten Katastrophenursachen. Die Katastrophe bedeutet eine radikale Zäsur.⁷⁹ Sie teilt die Erzählung in ein Davor und ein Danach, wobei sich diese beiden Welten stark voneinander unterscheiden und der ursprüngliche Zustand nicht mehr herbeigeführt werden kann. Die Katastrophe ist wesenskonstitutiv für postapokalyptische Erzählungen.⁸⁰ Oft setzt die Handlung erst nach der Katastrophe, die nicht genauer definiert wird, ein. Damit stellt sich nicht die Frage nach der Schuld, der Fokus liegt auf dem Überleben danach. Die literarischen Schilderungen von Katastrophenszenarien sind oftmals solche, die durchaus im Bereich des Möglichen liegen und potentiell erlebt werden können. Es handelt sich um Gedankenexperimente, die in naher Zukunft spielen und den Menschen als Verursacher der Katastrophe abbilden.⁸¹ In ihrer Analyse kommt Schoßböck zu dem Schluss, dass sich bei den Katastrophenszenarien eine Lesart zwischen Wunschvision und Wahnvorstellung der Protagonisten ebenso anbietet. Die Katastrophe wird zum Teil als Befreiung empfunden und bietet die Möglichkeit neuer Identitätskonzeptionen für die Überlebenden, die sich in einem gänzlich neuen Setting befinden und ihre Existenz anders gestalten können.⁸² Zu

⁷⁵ Vgl. Kaiser: Ende, S. 182

⁷⁶ Vgl. Kraß: Weltuntergangsszenarien, S. 90

⁷⁷ Vgl. Kaiser: Ende, S. 180

⁷⁸ Vgl. Kraß: Weltuntergangsszenarien, S. 92

⁷⁹ Vgl. Horn, Eva: Der Untergang als Experimentalraum. Zukunftsfiktionen vom Ende des Menschen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 32-38, hier S. 36

⁸⁰ Vgl. Ernst: Robinsonaden, S. 68

⁸¹ Vgl. Horn: Experimentalraum, S. 36

⁸² Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 43

diesem Setting gehören häufig auch klimatische oder landschaftliche Veränderungen durch die Katastrophe, die von den Protagonist*innen beschrieben werden und das desaströse Ausmaß verdeutlichen und begreiflich machen.

3.2.1.3. Klima, Wetter und Landschaft

„Landschaft, Wetter und Klima sind Faktoren, die in hohem Maße Verhalten, Wohlbefinden und Leistung des Menschen beeinflussen.“⁸³ Grundsätzlich stellt die Beschreibung landschaftlicher Szenerien sowie des jeweiligen Wetters gerne verwendete Themen und Motive in der Literatur dar. Sei es in Gedichten oder Romanen, Passagen mit derartigen Ausführungen sind zahlreich und helfen, eine bestimmte Stimmung bei dem*der Leser*in hervorzurufen. Das Wetter stellt von Anfang an einen wichtigen Faktor im Überleben des Menschen dar. Kommt es zu Dürreperioden oder übermäßigem Regen, leidet darunter meist die Ernte oder es kommt zu Überschwemmungen, die ebenfalls existenzbedrohend sein können:

Klima und Wetter zählen zu den größten Einflussfaktoren, denen der Mensch unterliegt, denn das Klima wirkt sich auf die Vegetation und die Landwirtschaft sowie die Süßwasserversorgung aus und das Wetter erfordert unmittelbare Anpassungen durch entsprechende Wahl der Kleidung sowie Beheizung oder Kühlung von Räumen.⁸⁴

Das Wetter als lebenswichtige Grundlage findet auch in literarischen Texten seinen Niederschlag, ebenso wie die Landschaft, eine weitere Besonderheit unserer Umwelt. Unter Landschaft wird hier „ein Ausschnitt der Erdoberfläche verstanden“⁸⁵, oder anders gesprochen „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist [...]“⁸⁶ Grundsätzlich suchen Menschen natürliche, unberührte Landschaften auf, um dort Erholung und Entspannung oder Rückzug und Abgeschiedenheit zu finden.⁸⁷ In postapokalyptischen Szenarien kommt der Landschaftsbeschreibung beziehungsweise dem Wetter eine wichtige Rolle zu, allerdings

⁸³ Hellbrück, Jürgen/ Kals, Elisabeth: Umweltpsychologie. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 47

⁸⁴ Ebd., S. 52

⁸⁵ Ebd., S. 47

⁸⁶ Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster/Westfalen: Aschendorff 1963, S. 18

⁸⁷ Vgl. Hellbrück/Kals: Umweltpsychologie, S. 48

dient die natürliche Landschaft hier nicht unbedingt zur Erholung und Entspannung, sondern sie ist, ähnlich dem letzten Mensch, Zeugin der Katastrophe. Anhand der landschaftlichen Beschreibungen lassen sich Rückschlüsse auf die Art der Katastrophe ziehen, sollte diese keine direkte Erwähnung finden. Es gibt aber durchaus auch postapokalyptische Szenarien, die eine Natur schildern, die durch die Katastrophe gänzlich verschont bleibt, und sich nun, nach dem Verschwinden der Menschen, ihren Platz zurückerobert und somit in starkem Kontrast zu den Auswirkungen der Katastrophe auf die Zivilisation steht.⁸⁸ Einige dieser fiktionalen Texte beschreiben ein Reduktionsexperiment, das zeigen soll, was passiert, wenn man nicht nur dem Menschen, sondern auch der Natur Wesentliches, wie Licht und Wärme, entzieht.⁸⁹ Ein derartiges Reduktionsexperiment entwirft zum Beispiel Lord Byrons „Darkness“ und McCarthys *The Road*. Wetter kann auch, wie Friedrich Christian Delius das in *Der Held und sein Wetter* darlegt, als Kunstmittel verwendet werden, um die Handlung voranzutreiben oder eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, die Rückschlüsse auf den weiteren Verlauf und Ausgang der Handlung erlaubt.⁹⁰ Auch die Jahreszeit kann relevant sein für das Überleben der letzten Menschen. Die Romanhandlung kann zu unterschiedlichen Zeitpunkten einsetzen: In Haushofers *Die Wand* ist es Sommer, als die Katastrophe passiert, sodass der Protagonistin genügend Zeit zur Vorbereitung auf den Winter und zur Einrichtung in ihrem neuen Leben bleibt. In McCarthys *The Road* setzt die Handlung einige Jahre nach der Katastrophe im Winter ein und gemeinsam mit den Protagonisten bangt der*die Leser*in um deren Überleben während der kalten Jahreszeit. Einige Figuren postapokalyptischer Fiktionen treten außerdem eine Reise Richtung Süden an, weil sie ihre Überlebenschancen im gemäßigten Klima vergrößert sehen.⁹¹ Während Wetter und dessen unmittelbare Auswirkungen, wie Sonnenschein, Wind oder Kälte, direkt erleb- und begreifbar sind, ist es schwieriger, Aussagen über das Klima zu treffen.⁹² Das Klima ist die latente Struktur, die dem Wetter zugrundeliegt und sich unter anderem durch Wiederholung, Durchschnitt

⁸⁸ Vgl. Marlen Haushofers *Die Wand*, Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* und Marcel Theroux' *Far North*

⁸⁹ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 141

⁹⁰ Vgl. Delius, Friedrich Christian: *Der Held und sein Wetter: ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*. München/Wien (u.a.): Hanser 1971, S. 58f

⁹¹ Vgl. Mary Shelleys *The Last Man*, Cormac McCarthys *The Road* oder Marcel Theroux' *Far North*

⁹² Vgl. Hellbrück/Kals: *Umweltpsychologie*, S. 52

und Dauer definieren lässt.⁹³ Die Ambiguität des Klimas liegt, wie Horn bemerkt, darin, dass der Mensch einerseits in das Klima eingreifen kann, indem er zum Beispiel seinen Lebensstil verändert oder umweltpolitische Maßnahmen setzt, andererseits ist er ihm schutzlos ausgeliefert.⁹⁴ Dem Menschen kommt sowohl eine aktive als auch eine passive Rolle in Bezug auf das Klima, das sich im Wetter manifestiert, zu. Das Wetter ist für den Menschen konkret erfahrbar und wirkt sich stark auf dessen Gemüt aus:

Jeder Mensch macht zudem Erfahrungen, wie sich das Wetter auf Stimmung und Wohlbefinden auswirken kann. Herrscht sonniges Hochdruckwetter hebt sich die Stimmung und wir fühlen uns tatkräftig und leistungsfähig. Bei Tiefdruck, Regentagen, oder nebeligem Wetter sind wir häufig eher niedergeschlagen und übellaunig.⁹⁵

Indem in Imaginationen von Umweltkatastrophen ein gänzlich anderes Klima geschaffen wird, gehen diese der Frage nach, was klimatische Veränderungen für den Menschen bedeuten könnten.⁹⁶ Neben Beschreibungen von Umweltfaktoren, wie Wetter, Klima und Landschaft, fließen in postapokalyptische Narrationen aber auch Elemente von Krisen- und Katastrophen-Diskursen ein, die je nach Epoche unterschiedliche Aspekte behandeln und im Folgenden überblicksartig dargelegt werden.

3.2.1.4. Postapokalyptischer Diskurs

Eine ausführliche, epochenübergreifende Darstellung des postapokalyptischen Diskurses wird hier nicht angestrebt. Vielmehr soll das Kapitel einen kurzen Überblick über vorherrschende Strömungen und Themen des Diskurses bieten. Die behandelten Eckpunkte belaufen sich auf die Säkularisierung des Apokalypse-Verständnisses, philosophische Gedanken zum postapokalyptischen Zeitalter nach Derrida, eine kurze Bezugnahme auf den philosophischen Diskurs des letzten Menschen und zuletzt einen Überblick über Katastrophenszenarien und deren Aktualität. Die literarischen Weltuntergangsszenarien sind aktuell vor allem in Form von Klimaveränderungen oder atomaren Katastrophen präsent. Aufgrund der häufigen Verwendung des Apokalypse-Begriffs geht man in der

⁹³ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 116

⁹⁴ Vgl. ebd., S.120

⁹⁵ Hellbrück/Kals: Umweltpsychologie, S. 53

⁹⁶ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 120

Kulturwissenschaft von einer gegenwärtigen „Normalität“ des Diskurses aus.⁹⁷ Derrida geht sogar einen Schritt weiter in seinen kulturphilosophischen Betrachtungen und behauptet, dass wir in einem postapokalyptischen Zeitalter leben: Insofern, als eine potenzielle Vernichtung des literarischen Archivs und dessen symbolischer Kapazität potentiell möglich ist⁹⁸, und ferner im atomaren Zeitalter die Apokalypse in Texten, Medien, Simulationszentren und dergleichen immer schon stattgefunden hat. Als reales Ereignis kann sie jedoch nicht eintreten, weil kein Publikum und kein Schauplatz bliebe, um es stattfinden zu lassen beziehungsweise benennen zu können.⁹⁹ Wir sind von endzeitlichen Narrationen in verschiedenen Formen umgeben. Der Weltuntergang ist in Form von Diskussionen über Klimawandel oder atomare Katastrophen sowie den inflationären Gebrauch von Katastrophenbegriffen ständig präsent.¹⁰⁰ Die Angst vor dem Weltuntergang und die Sehnsucht nach einer neuen, besseren Welt danach sind so alt, wie die Menschheit selbst. Sind es früher Vorstellungen einer Apokalypse mit Perspektive auf einen Neuanfang, enden zeitgenössische Katastrophenszenarien in literarischen Texten oft in Zerstörung, Chaos und Einsamkeit. Im heutigen umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffs Apokalypse zeigt sich eine tiefgreifende Säkularisierung des ursprünglich religiös konnotierten Begriffs. Das religiöse Heil am Ende, wie es die jüdisch-christliche Eschatologie lehrt, entfällt. Postapokalyptische Szenarien sind nur noch ein Ausdruck

antizipierter Angst: Die Welt ist verdunkelt, die Menschheit bereits ausgelöscht, die Reste der Zivilisation liegen in Ruinen. Durch diese Welt schleppen sich letzte Überlebende, nicht mehr als evolutionärer Endpunkt der Spezies, sondern als deren Restbestand nach dem großen Sterben.¹⁰¹

Es geht um das „nackte“ Überleben in einer chaotischen, menschenfeindlichen Welt. Diese Imaginationen muten wie die biblische Erzählung des Sündenfalls und die Vertreibung aus dem Paradies an. Aufgrund der Vielzahl an postapokalyptischen Narrationen stellt sich die Frage, wie aktuell das Thema ist. Christian Hoffstadt betont, dass es objektiv nicht

⁹⁷ Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 40

⁹⁸ Vgl. Derrida, Jacques: No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives). In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Jacques Derrida. Apokalypse. 3. Aufl., Wien: Passagen Verlag 2009, S. 77-111, hier S. 97f

⁹⁹ Vgl. Wetzel, Michael: „Apocalypse now“. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne? In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Jacques Derrida. Apokalypse. 3. Aufl., Wien: Passagen Verlag 2009, S. 113-118, hier S. 118

¹⁰⁰ Vgl. Schoßböck: Weltuntergang, S. 40

¹⁰¹ Horn: Experimentalraum, S. 36

nachweisbar ist, dass der Weltuntergang heute mehr als früher im Blickpunkt steht und ob der Begriff der Apokalypse tatsächlich inflationär verwendet wird. Er begnügt sich daher damit, einige Entwicklungslinien nachzuzeichnen: Ihren bekanntesten Ursprung nehmen Imaginationen über das Ende in der Bibel, speziell in der Johannes-Offenbarung. Das Ende der Welt findet thematisch aber bereits weit früher, schon um 1900 v. Chr. im Alten Ägypten Erwähnung, damals jedoch unter anderen Voraussetzungen: Anfang und Ende, Chaos und Schöpfung werden als im Gleichgewicht befindliche und gleichwertige Kräfte des Lebens begriffen, während heutige Endzeitvisionen linear einem endgültigen Ende zulaufen. Der Neuanfang bleibt aus, weswegen man diese modernen postapokalyptischen Narrationen auch als „kupierte“ Apokalypsen bezeichnet.¹⁰² Es gibt historische Ereignisse, die einen neuen Denkraum schaffen, der vor allem durch die symbolische Bedeutung, die diesen realen Ereignissen beigemessen wird, charakterisiert wird: das Erdbeben von Lissabon 1755, das Jahr ohne Sommer 1816 oder der Angriff auf das World Trade Center 2001, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Derartige Ereignisse entfachen gesellschaftliche Debatten, deren symbolischer Gehalt vor das reale Geschehen tritt.¹⁰³ Durch den Abwurf der beiden Atombomben über Japan 1945 ist eine bis heute andauernde Debatte über die Gefahr von nuklearen Waffen entfacht worden. Zuletzt ist das Jahr 2012 wegen des Auslaufens des Maya-Kalenders und eines damit einhergehenden, zumindest von abergläubisch Gesinnten befürchteten, Weltuntergangs medial breitgetreten worden. Zur Zeit des Kalten Kriegs zwischen den U.S.A. und der Sowjetunion sind die Befürchtungen in der Bevölkerung groß, einem Atombombenangriff zum Opfer zu fallen. Heute sind es vorrangig Naturkatastrophen, Epidemien oder ein möglicher Dritter Weltkrieg, um nur einige Szenarien zu nennen, die die Menschen das Fürchten lehren.¹⁰⁴ Postapokalyptische Narrationen stellen „oft Spiegel der Umbrüche ihrer Entstehungszeit und deren Krisendiskursen“¹⁰⁵ dar. Die Angst bleibt, wenn auch die Bedrohung und die Form, in der wir Katastrophe und Weltuntergang heute anders als früher denken, sich verändert. Narrationen vom Ende der Welt bieten einen geeigneten Rahmen, innerhalb dessen sich aktuelle gesellschaftliche Krisen-Diskurse und Debatten entfalten können.

¹⁰² Vgl. Hoffstadt: Aktualität S. 27f

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 29

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 31

¹⁰⁵ Seibring: Editorial, S. 2

3.2.2. Formale Aspekte

Unter den formalen Aspekten von postapokalyptischen Narrationen werden Erzählform, Erzählsituation und –perspektive sowie Aspekte der Zeit in den Romanen verstanden. Postapokalypse ist ein relativ neues Genre, das seinen Aufschwung in den 1950er Jahren erlebt und bis heute beliebt ist. Als einer der frühesten postapokalyptischen Romane wird Mary Shelleys 1826 veröffentlichter Roman *The Last Man* bezeichnet. Der Roman erzählt die Geschichte von Lionel Verney, der dem Untergang der Menschheit durch die Pest als Zeuge beiwohnt. Der Roman spielt in etwas weiter entfernter Zukunft am Ende des 21. Jahrhunderts und entwirft ein Bild der Zerstörung und des Grauens. Rezipient*innen des Romans erleben die Katastrophe gemeinsam mit dem Protagonisten Verney. Die Pest tritt erstmals während der Handlung auf und dauert einige Jahre an, in denen die gesamte Menschheit, bis auf Verney, vernichtet wird. Zentrales Merkmal postapokalyptischer Fiktionen ist die Katastrophe selbst, die eine maßgebliche Zäsur zwischen Vergangenheit und Gegenwart darstellt. Ein weiteres charakteristisches Merkmal ist das Überleben einer oder mehrerer Personen, die von der Katastrophe verschont bleiben und den Weltuntergang reflektieren. Im Angesicht der Katastrophe ziehen die letzten Überlebenden Fazit über die Errungenschaften und Fehler der Menschheit auf Erden. Je nach Katastrophe kann es sein, dass eine Versorgung mit Lebensmitteln problematisch erscheint. In manchen postapokalyptischen Szenarien werden Formen von Kannibalismus und Gewalt gegenüber Anderen geschildert. Der Andere wird zum Feind erklärt, dem es zu misstrauen gilt. Das Überleben eines einzigen oder einiger weniger Individuen bedeutet enorme psychische Belastungen durch Verlust und Einsamkeit. Dem versuchen die Protagonist*innen auf verschiedene Arten beizukommen. Eine dieser Methoden zur Bewältigung der eigenen Lage stellt das Schreiben dar.

3.2.2.1. Erzählperspektive und –situation

Die meisten postapokalyptischen Erzählungen sind als Bericht des letzten Menschen angelegt. Hier lässt sich ein intertextueller Bezug zu *Robinson Crusoe* erkennen, der Tagebuch führt in seiner insularen Isolation, um den Verstand nicht zu verlieren und, um in das ihn umgebende Chaos ordnend einzugreifen. Der Bericht des letzten Menschen wird

nachträglich verfasst, wie in Shelleys *The Last Man*, Haushofers *Die Wand* oder Theroux' *Far North*. Kaiser geht davon aus, dass es sich hierbei um ein charakteristisches Merkmal postapokalyptischer Erzählungen handelt.¹⁰⁶ Durch die Nachträglichkeit der Erzählung entfallen zwei Dinge: Einerseits erübrigt sich die Frage nach dem Grund des Überlebens, andererseits wird die Schuldfrage nicht thematisiert beziehungsweise sogar übergangen.¹⁰⁷ Zumeist geht der Tätigkeit des Schreibens ein aktuelles traumatisches Ereignis voraus, das die Protagonist*innen veranlasst, ihre Erlebnisse niederzuschreiben. In *Die Wand* ist es die Tötung des Hundes durch einen Fremden, in *The Last Man* ist es der Tod der beiden letzten verbleibenden Freunde des Protagonisten und die damit einhergehende absolute Einsamkeit Verneys. Während der Niederschrift des Berichts, der den Rezipient*innen vorliegt, scheint in Prolepsen immer wieder das furchtbare Ende, das die Geschehnisse nehmen, durch. Die schreibenden Protagonist*innen geben Hinweise auf das tragische Ende der Handlung und rücken das Geschehen somit in ein besonderes Licht. Das Schreiben schafft teils Abhilfe von der Einsamkeit und Monotonie ihres Daseins, teils flüchten sich manche Protagonist*innen erzählend in die Erinnerungen an ihre Vergangenheit. Durch diese perspektivische Schilderung einer zumeist als global indizierten beziehungsweise vorausgesetzten Katastrophe tauchen Zweifel über deren tatsächliches Ausmaß auf. Kaiser konstatiert eine formale Einheit postapokalyptischer Narrationen, allerdings räumt sie ein, dass sich diese sehr wohl stilistisch unterscheiden und es nicht darum geht, die Romane in ein vorgefertigtes Schema zu zwängen.¹⁰⁸ Unterschiede ergeben sich unter anderem auch in der Erzählperspektive. Während einige Texte als Bericht des letzten Menschen angelegt sind, wird die Handlung teils aus einer außenstehenden Position wiedergegeben, was bedeutet, dass diese außenstehende Erzählinstanz gemeinsam mit dem letzten Menschen die Katastrophe überlebt hat.¹⁰⁹ Die Erzählperspektive, so Krah, macht für den Leser insofern einen Unterschied, als er dadurch einen bestimmten Eindruck von der Katastrophe gewinnt.¹¹⁰ Stellen sich dem*der Leser*in die Ereignisse perspektivisch verengt, dafür aber in emotionaler Weise dar, oder bekommt er einen distanzierten, größeren Überblick geboten? In den meisten postapokalyptischen Erzähltexten wird das Geschehen aus der eingeschränkten Sicht der letzten Menschen

¹⁰⁶ Vgl. Kaiser: Ende, S. 200

¹⁰⁷ Vgl. Krah: Weltuntergangsszenarien, S. 91f

¹⁰⁸ Vgl. Kaiser: Ende, S. 353ff

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 352

¹¹⁰ Vgl. Krah: Weltuntergangsszenarien, S. 20

dargelegt und die Auflösung der Katastrophenursache bleibt der Leser*innenschaft gemeinsam mit den Protagonist*innen verwehrt. Genette spricht von interner Fokalisierung, wenn es sich bei der Erzählinstanz gleichzeitig um die Figur des Erzähltextes handelt. Dieses Erzählperspektive wird auch als Mitsicht bezeichnet, weil der Rezipient die Handlung aus der Perspektive der Figur miterlebt.¹¹¹ Je nachdem wie detailliert die Handlung beschrieben wird, gibt dies Aufschlüsse über die Situation der Figur im Raum. Haushofers Protagonistin in *Die Wand* beschreibt den Raum um sich und ihre Tätigkeiten sehr detailliert. Man bekommt dadurch den Eindruck, dass sie mit ihrer Umgebung verschmilzt und sich ihre Identität im postapokalyptischen Raum zunehmend auflöst. Glavinics Protagonist Jonas widmet seiner Umgebung wenig Beachtung, dadurch entsteht bei dem*der Rezipienten*in ein Eindruck der Entrücktheit. Jonas wirkt entwurzelt und orientierungslos. Die Handlung wird zumeist ausschließlich aus der Perspektive einer Figur erzählt. Das bezeichnet man als kompakte Perspektive im Gegensatz zur distributiven, bei der mehrere Figuren zu Wort kommen und die Handlung aus mehreren Blickwinkeln beleuchtet wird.¹¹² Der Handlungsfokus verengt sich dadurch sehr stark. Krahs betont, dass es durchaus paradox anmutet, dass bei einer globalen Katastrophe jemand überlebt und es daher umso interessanter erscheint, wie die Texte diese Situation inszenieren.¹¹³ Interessant erscheint außerdem, dass, wie bereits Krahs¹¹⁴ und Kaiser¹¹⁵ bemerken, meistens Privatpersonen von der Katastrophe verschont bleiben, die völlig ahnungslos mit den Konsequenzen konfrontiert werden. Während die Erzählform als Bericht charakteristisch für postapokalyptische Fiktionen ist, stellt die Suche nach weiteren Überlebenden eine inhaltliche Konstante postapokalyptischer Erzähltexte dar, die wiederum Rückschlüsse auf die Mobilität der Protagonist*innen im menschenleeren Raum zulässt.

3.2.2.2. Räume und Mobilität

Postapokalyptische Romane, die im Stadtraum spielen, wie *Die Arbeit der Nacht*, wo die Handlung größtenteils in Wien stattfindet, geben oft konkrete geografische

¹¹¹ Vgl. Lahn/Meister: Erzähltextanalyse, S. 119

¹¹² Vgl. ebd., S. 126

¹¹³ Vgl. Krahs: Weltuntergangsszenarien, S. 84

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 92

¹¹⁵ Vgl. Kaiser: Ende, S. 356

Anknüpfungspunkte, was eine Verortung der Katastrophe möglich macht. Dieser Tatsache steht entgegen, dass nicht deutlich feststellbar ist, ob es sich um eine lokale oder globale Katastrophe handelt, denn die Ursache bleibt häufig unbestimmt.¹¹⁶ Schon im Titel verweisen einige postapokalyptische Erzähltexte auf die Relevanz von Räumen innerhalb der jeweiligen Romane: *The Road*, *Die Wand* oder *Far North*. Räume sind mit ideologischen Annahmen verbunden und können Sicherheit, Geborgenheit, Angst oder Gefahr vermitteln. In postapokalyptischen Erzähltexten werden diese Bedeutungszuschreibungen allerdings oft in ihr Gegenteil verkehrt. Die titelgebende Straße in McCarthys Roman führt Vater und Sohn Richtung Süden zur Küste, dem Ort ihrer Hoffnung. Sie ist ein gefährlicher Ort, dient aber zur Orientierung und erleichtert die Reise. Die Figuren schlafen teilweise auf der Straße oder in deren unmittelbarer Nähe und meiden dafür Häuser, die an und für sich für Sicherheit und Rückzug stehen. Haushofers Wand, ein phantastisches Element des Romans, hat eine äußerst ambivalente Bedeutung. Sie schließt die Protagonistin ein, gleichzeitig bietet sie ihr Schutz und ist der Grund ihres Überlebens. Mobilität stellt einen wichtigen Faktor im Bezug auf den Handlungsverlauf dar. Nach der Katastrophe setzt zumeist die Suche nach anderen Überlebenden ein. Katastrophenbedingt hat sich der Handlungsraum der Protagonist*innen verändert. Er wird durch einen Wegfall jeglicher zivilisatorischer Einschränkungen gekennzeichnet. Allerdings fehlen oft auch die technischen Mittel und das Wissen, um beispielsweise lange Strecken mit dem Flugzeug oder dem Zug zurückzulegen. Kaiser stellt fest, dass sich die Mobilität in postapokalyptischen Narrationen durch eine anfängliche Bewegung, die mit der Suche nach anderen Individuen einhergeht, und schließlich die Sesshaftigkeit, die in die Schlusskatastrophe mündet, charakterisieren lässt.¹¹⁷ Durch die Bewegung im postapokalyptischen Raum wird das Ausmaß der Katastrophe, sowohl für die Protagonist*innen als auch für die Rezipient*innen deutlich. In einigen postapokalyptischen Erzählungen ist auch eine Tendenz der Überlebenden zu erkennen, ihre Heimat zu verlassen und eine Reise in den Süden anzutreten, in der Hoffnung, dort auf Nahrung und bessere Überlebensbedingungen zu stoßen. Außerdem muss der Stadtraum aufgrund seiner Erinnerungsfunktion, die einem Neuanfang im Weg steht, verlassen

¹¹⁶ Schoßböck: *Letzte Menschen*, S. 88ff

¹¹⁷ Vgl. Kaiser: *Ende*, S. 352

werden.¹¹⁸ Der postapokalyptische Raum wird als gefährlich, vor allem durch den Wegfall zivilisatorischer Einschränkungen, erlebt, was wiederum erklärt, warum die Protagonist*innen sich allesamt bewaffnen.¹¹⁹ Der Andere wird a priori als Gefahr und Feind eingestuft.¹²⁰ In fast allen postapokalyptischen Fiktionen kommt es außerdem zu einer Aufwertung von schriftlichen Dokumenten und Büchern.¹²¹ Dies kann man einerseits als ein Schwelgen in Erinnerung und als Ablenkung, andererseits aber als ein Festhalten an menschlichen Errungenschaften in Wissenschaft, Kunst und Literatur deuten. Die letzten Menschen stehen vor den Trümmern einer Zivilisation und agieren als Bewahrer*innen der letzten verbleibenden Überreste einer vergangenen Ära. Ein weiterer strukturgebender Faktor der Narration ist die Zeit und ihre verschiedenen Aspekte.

3.2.2.3. Zeit

Zur Analyse der Zeit in den Romanen werden die Aspekte Ordnung, Dauer und Frequenz berücksichtigt: Die Analysekategorie der Ordnung befasst sich mit der Reihenfolge der in der Erzählung wiedergegebenen Ereignisse.¹²² Die Dauer bezeichnet das Verhältnis zwischen der Schilderung des Ereignisses und der Länge eines Geschehnisses in Bezug auf Elemente des untersuchten Textes.¹²³ Die Relation zwischen Erzählter Zeit und Erzählzeit lässt Rückschlüsse auf die Detailfülle eines Textes und die Situation der Protagonist*innen im Raum zu. Unter Frequenz versteht die Erzähltextanalyse die Häufigkeit, mit der ein Geschehen wiedergegeben wird.¹²⁴ „Es geht also um das Verhältnis der Wiederholungshäufigkeit von Ereignissen.“¹²⁵ In postapokalyptischen Erzähltexten verläuft die Handlung meist linear und wird nur aus einer Perspektive dargelegt, was unterstreichen soll, dass es sich um den Bericht des letzten Menschen handelt. Nachdem das Genre der Postapokalypse dem der Science Fiction nahe steht, beziehungsweise sich einige Ähnlichkeiten ergeben, werden auch postapokalyptische Fiktionen oft in der (näheren) Zukunft angesetzt. Einige Texte geben konkrete Zeitangaben und verorten damit

¹¹⁸ Vgl. Kraß: Weltuntergangsszenarien, S. 123

¹¹⁹ Vgl. Kaiser: Ende, S. 332

¹²⁰ Vgl. Schoßböck: Letzte Menschen, S. 61

¹²¹ Vgl. ebd., S. 127

¹²² Vgl. Lahn/Meister: Erzähltextanalyse, S. 147

¹²³ Vgl. ebd., S. 152

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 156

¹²⁵ Ebd.

die Handlung zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Zukunft. Beispiele dafür sind Mary Shelleys Roman *The Last Man*, der am Ende des 21. Jahrhunderts angesiedelt ist, und Arno Schmidts Roman *Schwarze Spiegel*. Andere postapokalyptische Romane, wie Haushofers *Die Wand* und McCarthys *The Road*, geben keine genauen Zeitangaben, was eine jeweils aktualisierte Lesart der Geschehnisse und Interpretationsspielraum zulässt. Stilistische Unterschiede postapokalyptischer Erzähltexte werden auch daran ersichtlich, dass der geschilderte Handlungszeitraum wenige Wochen bis mehrere Jahre umfassen kann, was unter anderem Rückschlüsse auf die Absicht des*der Autor*in zulässt. Zu erwähnen ist an dieser Stelle ferner, dass sich postapokalyptische Fiktionen oft durch eine Schilderung der Ereignisse im Nachhinein charakterisieren lassen. Diesem nachträglichen Bericht geht häufig eine Schlusskatastrophe voraus, die die Protagonist*innen dazu veranlasst, ihre Geschichte niederzuschreiben. Die nachträgliche Darstellung der Ereignisse gehört zu den anachronen Erzählformen und wird in der Narratologie auch Analepse genannt. Sie ist charakteristisch für postapokalyptische Erzähltexte. Es wird also kein linearer Handlungsverlauf beschrieben, sondern die Erzählinstanz nimmt Rück- und seltener auch Vorgriffe, sogenannte Prolepsen, vor.¹²⁶ Wird vorwegnehmend berichtet, rückt „das künftige Geschehen in ein besonderes Licht und erhellt ein Ereignis von einer späteren Warte aus.“¹²⁷ Oft sind diese Erzähltexte aufgrund eines traumatischen Ereignisses in ein düsteres, melancholisches Licht gerückt.

4. Melancholie

Wie sich die Melancholie in Bezug auf das Genre der Postapokalypse charakterisieren lässt, ist sehr unterschiedlich. Melancholie ist ein komplexes epochenübergreifendes Phänomen, das in postapokalyptischen Erzähltexten immer wieder in seinen verschiedenen Facetten aufgegriffen wird. Das Phänomen der Melancholie hat eine lange Tradition und ist in dem Zeitraum seit der Antike Bedeutungstransformationen unterlegen. Für die vorliegende Arbeit lohnt sich eine Rekonstruktion einiger der vielfältigen Sinnzuschreibungen der Melancholie. Mit dem Begriff Melancholie werden ferner Ausdrücke wie Nostalgie, Schwermut, Sehnsucht, Bedrücktheit oder Eigenschaften, wie

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 147f

¹²⁷ Ebd., S. 148

düster, nebelig oder herbstlich in Verbindung gebracht. Die Begriffsassoziationen lassen sich aus einem Melancholie-Diskurs in Literatur, Film und Kunst ableiten. War der Begriff seit der Antike bis ins 20. Jahrhundert noch gebräuchlich, ist die Zuschreibung heute seltener. Am ehesten wird der Begriff heute als Ausdruck einer Stimmung, die beim Anblick einer Landschaft, eines Gemäldes oder beim Hören eines Musikstücks hervorgerufen wird, verwendet. Im Laufe der Jahre werden unter Melancholie auch eine christliche Todsünde und eine klinische Krankheit subsumiert. Diese Beispiele stellen nur eine Auswahl unterschiedlicher Auffassungen der Melancholie dar.

4.1. Definition

Unter Melancholie wird heute allgemein ein „von großer Niedergeschlagenheit, Traurigkeit oder Depressivität gekennzeichneter Gemütszustand“¹²⁸ verstanden. Die Begriffsgeschichte erstreckt sich über einen Zeitraum von zirka 2500 Jahren.¹²⁹ Man kann daher von einem Melancholie-Komplex sprechen, denn die Bedeutung des Begriffs verändert sich seit der Antike bis heute immer wieder. Deswegen ist eine Definition umso schwieriger:

Melancholy is many things: cognitive defects, errors of judgement, bodily states of humoral imbalance and their sequelae, behavioral tendencies, a character type, and a bundle of affective states – of emotions, attitudes, and feelings.¹³⁰

Eine begriffliche Auseinandersetzung kann aus diesem Grund nur interdisziplinär erfolgen.¹³¹ Zu unterschiedlichen Zeiten stehen verschiedene Aspekte des Themenkomplexes Melancholie im Blickpunkt. Das Wort stammt aus dem Griechischen: *μελαγχολία* bedeutet ursprünglich schwarze Galle oder auch Schwarzgalligkeit. In der antiken Medizin versteht man darunter einen Überschuss eines der vier Körpersäfte. Melancholie bezeichnet humoralpathologisch ursprünglich einen aus dem Gleichgewicht geratenen Zustand, der durch einen Überschuss an schwarzer Galle hervorgerufen wird. Die Jahreszeit des Herbstes und das mittlere Alter sowie die Farbe Schwarz werden

¹²⁸ „Melancholie“ auf Duden online, <https://www.duden.de/node/95564/revision/95600>, 11.06.2020

¹²⁹ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 13

¹³⁰ Radden, Jennifer: *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 185

¹³¹ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 13

mitunter der Melancholie zugeschrieben.¹³² Das Konzept des Ungleichgewichts der Körpersäfte hält sich beständig bis ins 17. Jahrhundert und findet auch in Burtons *Anatomy of Melancholy* Erwähnung.¹³³ Andere Begriffe, die mit dem der Melancholie synonym verwendet werden, sind unter anderem Weltschmerz, Nostalgie, Ennui, Verzagtheit, Pessimismus und Verzweiflung, aber auch Zustände wie Trägheit, Hypochondrie oder Niedergeschlagenheit. Diese Begriffszuschreibungen sind vorwiegend ambivalent bis negativ konnotiert.¹³⁴ Melancholie kann „as a disorder or disease state, as a naturally occurring temperament, and as a passing mood“¹³⁵ definiert werden, je nach historischem Kontext sind diese Zuschreibungen mehr oder weniger gewichtig.¹³⁶ Die Melancholie kann einen Menschen „befallen“, also überraschend über ihn hereinbrechen, oder etwas „erfüllt“ jemanden mit Melancholie, sodass man weitestgehend davon beherrscht wird. Die Verben markieren die Eigenschaft der Passivität, die der melancholischen Gemütslage beigemessen wird. Es handelt sich um einen Zustand, der überraschend hereinbricht und sowohl Fühlen als auch Denken beherrscht. Was die Definition im Duden ausspart, ist die allgemeine Auffassung, dass die Niedergeschlagenheit das Individuum oft grundlos beziehungsweise aus einem dem Bewusstsein nicht zugänglichen Grund überkommt. Zustände der Melancholie und Angst können auch insofern als grundlos bezeichnet werden, als das Gefühl allumfassend und daher nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet ist.¹³⁷ Die Melancholie steht laut Freud im Gegensatz zur Traurigkeit, die auf ein bewusstes Objekt gerichtet ist und in Bezug darauf definiert werden kann, während im Falle der Melancholie der Verlust dem Bewusstsein verborgen bleibt: „So würde uns nahegelegt, die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewusstsein entzogenen Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei der nichts an dem Verluste unbewusst ist.“¹³⁸ Die melancholische Verstimmung ist schwierig zu beschreiben, weil sie ein unbestimmtes, diffuses Gefühl darstellt, das je nach historischem Kontext unterschiedlich interpretiert wurde. Die vielfältigen epochenspezifischen Facetten der Melancholie werden im nächsten Punkt genauer erläutert.

¹³² Vgl. ebd., S. 70

¹³³ Vgl. Radden: Moody, S. 29

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 184 (vgl. auch Vöing: Arbeit, S. 17)

¹³⁵ Ebd., S. 183

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 184

¹³⁸ Freud, Sigmund: II. Trauer und Melancholie. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Vol. 4/6, 1918, S. 288-301, hier S. 290

4.2. Rekonstruktion des Melancholie-Begriffs

Philosoph*innen, Schriftsteller*innen, Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Mediziner*innen, die sich in ihren Studien der Melancholie und deren langer Begriffsgeschichte widmen, haben Schwierigkeiten, ihre Bedeutung zu definieren und festzuschreiben. Die Tatsache, dass der Begriff seit der Antike Gebrauch findet, zeigt die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit des Phänomens Melancholie. Das als melancholisch zu beschreibende Gefühl scheint bis in die Gegenwart zu existieren, was seine epochenübergreifende Gültigkeit beweist. Hier soll eine Annäherung an die Erscheinungsformen der Melancholie erfolgen, ohne jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, da es sich um ein vielschichtiges, interdisziplinäres Konzept handelt, das hier nicht in vollem Umfang dargelegt werden kann. Im Folgenden werden die eingreifenden Entwicklungen der Melancholie-Tradition nachgezeichnet. Wagner-Egelhaaf betont, dass sich im Falle der Melancholie eine diskursanalytische Beschreibung anbietet, weil es sich um ein sich seiner Traditionalität bewusstes und daher relativ geschlossenes Melancholie-Paradigma handelt.¹³⁹ Nachfolgend werden nun die „in Kunst und Literatur, Melancholietheorie und –forschung stereotyp zitierten Marksteine der Reflexion über Melancholie“¹⁴⁰ erwähnt, die allerdings mühelos durch weitere Zeugnisse angereichert werden könnten. Die Ausführungen sowie die Begriffsgeschichte nehmen ihren Ursprung in der Antike und der Viersäftelehre. Die antiken Theorien finden sich im *Corpus Hippocraticum*, einer Sammlung von Texten, die Hippocrates von Kos beziehungsweise seiner Schule zugeschrieben werden, wieder. Ziel dieser Schriften ist es, eine Verbindung zwischen den menschlichen Seins-Aspekten, wie Konstitution, Krankheit, Temperament, den den Menschen umgebenden Umweltbedingungen, wie Klima und Jahreszeit und den vier Elementen herzustellen.¹⁴¹ Es herrscht die Annahme, dass der Körper aus vier Säften zusammengesetzt wird, die sich im Gleichgewicht befinden müssen: gelbe und schwarze Galle, Blut und Schleim. Die Säfte wirken sich nach den Lehren der Humoralpathologie

¹³⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 1997, S. 10

¹⁴⁰ Ebd., S. 196

¹⁴¹ Vgl. Feld, Alina N.: Melancholy and the Otherness of God. A Study of the Hermeneutics of Depression. Landham, Md: Lexington Books 2011, S. 1f

auf Körper, Physiologie und Charakter eines Menschen aus.¹⁴² Krankheiten und Beschwerden werden auf ein Ungleichgewicht zurückgeführt. Je nach Jahreszeit dominiert einer der vier Körpersäfte. Die schwarze Galle wird der Jahreszeit Herbst, den Eigenschaften kalt und trocken¹⁴³ sowie dem Element Erde zugeschrieben.¹⁴⁴ Aus der Viersäftelehre leitet sich später die Lehre von den vier Temperamenten, – sanguinisch, phlegmatisch, choleric und melancholisch –, ab. Es handelt sich um ein Persönlichkeitsmodell, das davon ausgeht, dass eines der vier Temperamente die Grundwesensart eines Menschen ausmacht und sich sowohl auf die Physiologie als auch auf die Psyche derjenigen Person auswirkt.¹⁴⁵ In der Antike versucht man also, die psychische Verfasstheit auf körperliche Ursachen und ein Ungleichgewicht der Säfte zurückzuführen. Die schwarze Galle kann allerdings im Gegensatz zu den anderen Körpersäften nie nachgewiesen werden¹⁴⁶, daher liegt eine metaphorische Bedeutung nahe: „Black bile, several authors have argued, was a kind of metaphor for the dark mood of melancholy rather than a reference to any actual substance.“¹⁴⁷ Neben der humoralpathologischen Auseinandersetzung findet in der Antike zudem eine philosophische Beschäftigung mit dem Konzept der Melancholie statt, und zwar am eindrucklichsten in einem Traktat, welches Aristoteles beziehungsweise seinen Anhängern zugeschrieben wird.¹⁴⁸ Der Autor befasst sich in seiner Schrift „Problem XXX, I“ mit der Frage, wieso die Melancholie als Voraussetzung für geistige Errungenschaften gilt beziehungsweise geistreiche Männer oft Melancholiker sind:

Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker; und zwar ein Teil von ihnen so stark, daß sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden [...]?¹⁴⁹

¹⁴² Vgl. Klibansky, Raimond/ Panofsky, Erwin/ Saxl, Fritz (Hg.): Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London: Nelson 1964, S. 3f

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 10

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 296

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 56ff

¹⁴⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 11

¹⁴⁷ Radden: Moody, S. 63

¹⁴⁸ Bezügl. der Ausführungen zum tatsächlichen Verfasser vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl: Saturn and Melancholy, S. 41

¹⁴⁹ Flashar, Hellmut: Problemata physica. Berlin (u.a.): De Gruyter 1991, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1524/9783050048703>, 19.09.2020

Diese Frage läutet den philosophischen Melancholie-Diskurs ein.¹⁵⁰ Alina Feld konstatiert in *Melancholy and the Otherness of God*, dass diese Frage den Melancholie-Diskurs bis heute prägt und darüber hinaus in Reflektionen zum Thema immer wieder anklingt und somit einen entscheidenden Moment in der Melancholie-Tradition und der Konzeption des Begriffs darstellt.¹⁵¹ Im Mittelalter herrscht die Annahme vor, dass man durch die teuflische Versuchung der Acedia, auch 'Mönchsmelancholie' genannt, anheimfällt.¹⁵² Vöing zieht in *Arbeit und Melancholie* Parallelen zwischen den beiden titelgebenden Begriffen und stellt fest, dass ein Zusammenhang erstmals in Bezug auf die Acedia und den christlichen Arbeitsethos zum Vorschein tritt. Im Mittelalter wird das Konzept der Melancholie pathologisiert. Man ordnet sie als eine Geisteskrankheit ein, die speziell Mönche bedroht und sogar zur Todsünde erklärt wird. Als Therapeutikum gilt die Arbeit, die hilft, den Müßiggang, der dem christlichen Arbeitsethos widerspricht, und dadurch auch die Acedia zu vertreiben.¹⁵³ Die Acedia als sozio-historisch bedingtes Phänomen ist zwischen Krankheit und schlechter Angewohnheit einzuordnen¹⁵⁴, jedenfalls gilt sie aber als eine Veranlagung, der man hilflos ausgesetzt ist. Die Zuschreibung als langfristige Veranlagung wird nach und nach von einer subjektiven, vorübergehenden Erscheinungsform der Melancholie abgelöst.¹⁵⁵ Neben der humoralpathologischen und der pseudo-aristotelischen Definition sowie der mittelalterlichen Acedia entwickelt sich eine weitere Auslegung der Melancholie. Diese wird wesentlich durch Marsilio Ficinos medizinische Abhandlung *De vita libri tres* geprägt.¹⁵⁶

Marsilio Ficino's *Libri de vita triplici* [sic] made visible the birth of a complex symbol out of the union of several traditions: the Greco-Roman myth of Cronos-Saturn, the astrological symbol of the planet-god Saturn, the metaphysical theory of the four elements, the medical theory of the four corresponding humors, as well as Plato's theory of divine madness, Pseudo-Aristotle's notion of the exceptional status of melancholy, and, last but not least, the theological concept of mortal sin.¹⁵⁷

¹⁵⁰ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 39 (vgl. auch Klíbansky/Panofsky/Saxl: Saturn and Melancholy, S. 18ff)

¹⁵¹ Vgl. Feld: Otherness, S. 7f

¹⁵² Vgl. Vöing: Arbeit, S. 14 und S. 41f

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 41ff

¹⁵⁴ Vgl. Radden: Moody, S. 38

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 63

¹⁵⁶ Vgl. Feld: Otherness, S. 43

¹⁵⁷ Ebd.

Ficinos 1489 publizierte Abhandlung über Melancholie wird als Vorgänger von und Grundlage für Burtons 1621 veröffentlichtes Hauptwerk *Anatomy of Melancholy* angesehen.¹⁵⁸ Beide Texte werden der Epoche der Renaissance zugeordnet und setzen sich über den bis dahin geführten, vorwiegend medizinischen Diskurs der Melancholie hinweg.¹⁵⁹ Außerdem prägt Ficino die spätere romantische Melancholie-Tradition wesentlich, indem er auf das außerordentliche Schicksal des Melancholikers bei Pseudo-Aristoteles rekurriert.¹⁶⁰ Er merkt an, „dass nicht wenige Melancholiker die übrigen Menschen so sehr an Geisteskraft übertreffen, dass sie nicht mehr menschlich, sondern vielmehr göttlich zu sein scheinen.“¹⁶¹ Bezugnehmend auf das pseudo-aristotelische Traktat und das antike Melancholie-Verständnis verfestigt Ficino das Bild des kreativen, genialen Melancholikers, der allerdings zuweilen durchaus unter seinem Zustand leidet.¹⁶² Das Konzept des göttlich-genialen Wahnsinns, wie es aus der Antike überliefert wird, bezieht Ficino nun aber vornehmlich auf das Künstler- und Gelehrtentum und beansprucht es somit auch für sich, um dadurch Anerkennung und Autorität zu erlangen.¹⁶³ Aufgrund ihrer gesteigerten geistigen Tätigkeit sind Gelehrte besonders anfällig für Melancholie.¹⁶⁴

Deshalb kann man mit Fug und Recht behaupten, dass Gelehrte [...] die glücklichsten und weisesten aller Menschen sein würden, würden sie nicht durch die schädliche Wirkung der schwarzen Galle so oft in Depressionen und manchmal in den Wahnsinn getrieben.¹⁶⁵

Ficinos Abhandlung stellt insofern einen Wendepunkt dar, als er die Melancholie nicht mehr als eine Sünde, zu der man durch äußerliche Einflüsse verleitet wird, sondern als eine Gemütsverfassung aufgrund astrologischer Einflüsse und körperlicher Befindlichkeiten

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 49

¹⁵⁹ Vgl. Gowland, Angus: *Melancholy, Spleen, Hypochondria: Mental diseases in Europe and England from the Sixteenth to the Eighteenth Century*. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 95-116, hier S. 99

¹⁶⁰ Vgl. Feld: *Otherness*, S. 55

¹⁶¹ Ficino, Marsilio: *De vita libri tres/ Drei Bücher über das Leben*. München: Fink 2012, S.59

¹⁶² Vgl. Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert: *Einführung*. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 7-14, hier S. 9f

¹⁶³ Vgl. Weber, Wolfgang E. J.: *Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes*. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 61-94, hier S. 67f

¹⁶⁴ Vgl. Ficino: *De vita*, S. 53

¹⁶⁵ Ebd.

versteht¹⁶⁶: „Dafür, dass Gelehrte melancholisch sind, sind insbesondere drei Ursachen verantwortlich zu machen: die erste ist himmlisch-kosmischer, die zweite natürlicher, die dritte menschlicher Natur.“¹⁶⁷ Im 16. Jahrhundert werden neben manischen auch psychotische Zustände der Melancholie zugeschrieben.¹⁶⁸ Aus der Renaissance stammt außerdem Dürers *Melencolia I*, der Meisterstich von 1514, der eine umfangreiche melancholische Bildtradition nach sich zieht und als bekanntestes Melancholie-Artefakt der bildnerischen Künste gilt.¹⁶⁹ Gowland bemerkt, dass es sich bei Burtons *Anatomy of Melancholy*, 1621 erstmals publiziert, um ein umfassendes, detailreiches enzyklopädisches Werk des Melancholie-Verständnisses der Renaissance handelt.¹⁷⁰ Es wird treffend darauf hingewiesen, dass dieses Werk „klimazonen- und melancholietheoretisch korrekt im nebeligen England“¹⁷¹ entsteht. Burton unterscheidet zwei Formen der Melancholie, eine vorübergehende Stimmung und eine langfristige Disposition¹⁷²:

Melancholie [...] ist entweder eine Veranlagung oder eine angenommene Gewohnheit. Als Veranlagung ist sie jene flüchtige Schwermut, die da kommt und geht [...] und in uns Eigensinn und schlechte Laune erzeugt. In diesem mehrdeutigen und uneigentlichen Sinn nennen wir jeden melancholisch, der trüb, traurig, träge, mißgelaunt, eigenbrötlerisch oder in irgendeiner Weise verstimmt und verärgert ist.¹⁷³

Die vorübergehende Form der Melancholie wertet er als eine normale Gemütslage, die jeden Menschen zeitweilig überkommen kann. Die zweite Form der Melancholie ist ernst zu nehmen und bedarf einer Behandlung.¹⁷⁴ Wiederholt wird betont, dass die melancholischen Zustände oft grundlos über ein Individuum hereinbrechen. Jennifer Radden erläutert, dass sich die Zuschreibung als grundlos auf zwei Aspekte bezieht: einerseits auf ein Gefühl, das so allgegenwärtig ist, dass man es keinem bestimmten Objekt

¹⁶⁶ Vgl. Bellebaum/Hettlage: Einführung, S. 42

¹⁶⁷ Ficino: De vita, S.55

¹⁶⁸ Vgl. Radden: Moody, S. 30

¹⁶⁹ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 48

¹⁷⁰ Vgl. Gowland: Mental diseases, S. 98

¹⁷¹ Weber: Dimensionen, S. 73

¹⁷² Vgl. Radden: Moody, S. 30 (Anm.: 'disposition' meint in Burtons Text die vorübergehende Stimmung im Gegensatz zu 'habit', der chronischen Form der Melancholie; heute versteht man unter Disposition eine zugrundeliegende Veranlagung)

¹⁷³ Burton, Robert: Die Anatomie der Melancholie: ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und seziert. 3. Aufl., Mainz: Dieterich 2001, S.82

¹⁷⁴ Vgl. Radden: Moody, S. 43

zuordnen kann und andererseits ist der Leidensdruck oft unverhältnismäßig groß in Bezug auf den Anlass.¹⁷⁵ Vöing weist darauf hin, dass laut Burton sowohl das Übermaß als auch der Mangel an Arbeit ein Auslöser für Melancholie sein kann:

Nichts ist so gut, daß es sich nicht mißbrauchen ließe: nichts besser für die Erhaltung der Gesundheit als Beschäftigung und Bewegung (freilich im rechten Maß), nichts schädlicher als ihr unzeitiger und unmäßiger Gebrauch.¹⁷⁶

Arbeit wird neben einer möglichen Ursache der Melancholie auch als Heilmittel für bestimmte Formen derselben angesehen.¹⁷⁷ Für Burton ist zudem Unordnung und Ungleichgewicht bezeichnend für Melancholie.¹⁷⁸ Auffällig ist, dass es sich hierbei jeweils um negative Zuschreibungen handelt. Spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts in der Epoche der Romantik erhält die Melancholie aber wieder Kult-Status in Form des künstlerisch-genialen Wahnsinns, den davor schon der antike Autor von „Problem XXX, I“ und Ficino betont haben. Das leidende Subjekt rückt in der Romantik in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Goethes Werther ist ein Beispiel für die subjektiv erlittene Melancholie.¹⁷⁹ Im Vordergrund stehen „feelings of solitude, darkness, grief, suffering, despair, longing, and elegiac sadness“¹⁸⁰, die kultiviert und ausgekostet werden. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelt sich parallel dazu eine Tendenz zur Pathologisierung der Melancholie, die sich etwa in der Hypochondrie als einem zu behandelnden Krankheitsbild äußert.¹⁸¹ Seite an Seite mit dem romantischen Melancholie-Konzept wird die moderne Psychiatrie begründet.¹⁸² Im Diskurs des 18. Jahrhunderts existieren die positive, künstlerische sowie die negative, pathologische Melancholie-Auffassung.¹⁸³ Eine Zäsur erlebt das Konzept der Melancholie schließlich mit Freuds Schrift „Trauer und Melancholie“ von 1917. Freud vergleicht die beiden psychischen Vorgänge miteinander und kommt zu dem Schluss, dass es sich bei Trauer um einen überwindbaren, normalen psychischen Prozess handelt, dem ein Verlust vorangeht, während die Melancholie eine

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 60

¹⁷⁶ Burton: Anatomie, S.122

¹⁷⁷ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 18

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 52

¹⁷⁹ Vgl. Radden: Moody, S. 44

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 55

¹⁸² Vgl. Radden: Moody, S. 45

¹⁸³ Vgl. Völker, Ludwig: Komm, heilige Melancholie: Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte; mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 1983, S. 22ff

krankhafte Disposition darstellt, der zuweilen auch ein ideeller oder tatsächlicher Verlust vorausgeht, der allerdings internalisiert wird und nicht verarbeitet werden kann. Die Melancholie zeichnet sich laut Freud

durch eine tiefe schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert¹⁸⁴,

aus. Freuds Ansatz ist innovativ und prägt das Melancholie-Verständnis nachhaltig.¹⁸⁵ Die Originalität seines Zugangs besteht darin, statt biologischer Ursachen mentale Prozesse für die Melancholie verantwortlich zu machen.¹⁸⁶ „Damit beendete er die über 2000 Jahre alte Suche nach physiologischen Melancholie- oder Depressionsursachen.“¹⁸⁷ Freuds Betonung der Aspekte des Verlusts und die Beschreibung der innerpsychischen Vorgänge des Individuums in Bezug auf Melancholie beeinflussen deren Verständnis, sowohl in medizinischer als auch in literarischer Form und Auseinandersetzung mit dem Thema nachhaltig.¹⁸⁸ Kurz sollen hier außerdem Walter Benjamin und Julia Kristeva erwähnt werden, die beide ebenfalls wesentlich zum Melancholie-Diskurs des 20. Jahrhunderts beitragen. Benjamin in philosophischer Hinsicht, Kristeva, indem sie die Theorie Freuds vom Verlust aufgreift und weiterentwickelt. Gegenwärtig hat der Begriff der Depression, der eine Abwärtsbewegung suggeriert, den der Melancholie sowohl in der klinischen Psychiatrie als auch im alltäglichen Gebrauch nahezu verdrängt.¹⁸⁹ Depression gilt seit der Antike als ein Symptom der Melancholie: „Auch die schwarze Galle [...] kann, wenn sie im Körper das rechte Maß überschreitet, Schlagflüsse, Erstarrungen, Depressionen oder Angstzustände hervorrufen.“¹⁹⁰ Erst im 20. Jahrhundert beginnt die Bezeichnung der Depression die der Melancholie zu verdrängen.¹⁹¹ Im heutigen Gebrauch werden klinische Depression und Melancholie oft irrtümlich gleichgesetzt. Im gegenwärtigen Kontext

¹⁸⁴ Freud: Trauer, S. 288

¹⁸⁵ Vgl. Radden: Moody, S. 43

¹⁸⁶ Vgl. Weber: Dimensionen, S. 82

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Radden: Moody, S. 51

¹⁸⁹ Vgl. Feld: Otherness, S. xix

¹⁹⁰ Flashar: Problemata, S. 253

¹⁹¹ Vgl. Radden: Moody, S. 39 (vgl. auch: Radden, Jennifer: Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 19)

bezeichnet man mit Melancholie keine Krankheit mehr.¹⁹² Vielmehr versteht man darunter einen vorübergehenden Gemütszustand, der im Gegensatz zur klinischen Depression keiner Behandlung bedarf und als Quelle der Kreativität auch positiv gewertet sowie als Form der Lebensbewältigung betrachtet werden kann.¹⁹³ Das heutige Verständnis von Melancholie steht in keinem Verhältnis zu den vielfältigen Symptomen, die der Melancholie im Laufe ihrer zirka 2500 Jahre alten Begriffsgeschichte zugeschrieben worden sind.¹⁹⁴ Gilt die Melancholie zeitweise als ein erwünschter Zustand erhöhter Kreativität, rückt heute das passive Leiden an ihren Symptomen beziehungsweise an Depressionen in den Vordergrund.¹⁹⁵ Depressionen können als ein Resultat unserer Leistungsgesellschaft angesehen werden, in der es um Selbstopтимierung, Zielstrebigkeit, Ehrgeiz und Anpassung geht. In diesem Kontext kann die Krankheit auch als aktiver Widerstand gegen die Auswüchse des Kapitalismus und unserer Gesellschaft angesehen werden. Nichts desto trotz herrscht weiterhin ein Stigma psychisch Erkrankter und der Druck der Gesellschaft und der eigenen Erwartungen, den Ansprüche zu genügen, stellt für viele eine schwere Last dar. Die *vita activa*, als das Maß der Dinge in der heutigen Gesellschaft führt dazu, dass „alternative Lebensentwürfe, wie der Müßiggang, aber auch der melancholische Eskapismus“¹⁹⁶ keinen Platz mehr finden, verdrängt beziehungsweise sogar pathologisiert werden. Als weitere Gründe für das Fortbestehen psychischer Erkrankungen trotz des Glückspostulats unserer Zeit sind zu nennen: wachsende Entwurzelung und Entfremdung, die Suggestierung von (flüchtiger) Zufriedenheit durch Konsum, Vereinsamung und geistig-kulturelle Verarmung¹⁹⁷, bei gleichzeitig bisher nie dagewesener Potenzialität und Wohlstand.¹⁹⁸ Die zunehmende Globalisierung unserer Welt führt mitunter zu neuen, bisher nicht gekannten Herausforderungen. Der Eindruck, dass es sich bei psychischen Erkrankungen um ein modernes Phänomen handelt, ist allerdings

¹⁹² Vgl. Hager, Christine: Das Janusgesicht der Melancholie. In: Wiener Zeitung, 12./30.11.2017, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr-kultur/928085-Das-Janusgesicht-der-Melancholie.html?em_cnt_page=1, 11.06.2020

¹⁹³ Vgl. Stangl, Werner: „Melancholie“ in Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. <https://lexikon.stangl.eu/2788/melancholie>, 2020, 11.06.2020

¹⁹⁴ Vgl. Radden: Moody, S. 29

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 37

¹⁹⁶ Vöing: Arbeit, S. 64

¹⁹⁷ Vgl. Weber: Dimensionen, S. 88

¹⁹⁸ Vgl. Böhme, Hartmut: Hilft das Lesen in der Not? Warum unsere Wirtschaftskrise eine Krise der Moderne ist. In: Die Zeit, 12.03.2009, <https://www.zeit.de/2009/12/L-Krise-Boehme>, 11.06.2020

irreführend, was die nachgezeichnete Melancholie-Tradition gezeigt hat.¹⁹⁹ Zuflucht zur Melancholie suchen die Menschen dann, wenn sie sich durch gesellschaftliche Veränderungen überfordert oder ohnmächtig fühlen. Immer dann, wenn es um große Veränderungen geht, erlebt die Melancholie ihre Höhepunkte.²⁰⁰ Diese Wendepunkte schlagen sich auch im literarischen Schaffen nieder. Die Melancholie findet in der Literatur ein geeignetes Sprachrohr, so wie sie selbst ein Ventil für Orientierungslosigkeit und Verlustgefühle darstellt. Im Folgenden soll diese besondere Beziehung von Melancholie und Literatur und deren Ausprägungen näher beschrieben werden.

4.3. Literatur und Melancholie

Seit der Antike sind Literatur und Melancholie eng verwoben. Schon im pseudo- aristotelischen „Problem XXX, I“ wird eine Verbindung zwischen Kreativität, geistiger Schöpfung und Melancholie betont. Die Literatur legt vielfältige Zeugnisse zum Thema Melancholie und deren fast 2500-jähriger Begriffsgeschichte ab. Burton schreibt *The Anatomy of Melancholy*, um gegen seine eigenen melancholischen Verstimmungen anzukommen, wie er in der Vorrede zur Abhandlung betont:

Sollte jemand gegen die Materie selbst oder die Art und Weise, wie ich mein Thema behandle, Einwände erheben, und triftige Gründe verlangen, so kann ich mehr als nur einen anführen. Über Melancholie zu schreiben ist meine Art von Beschäftigung, um Melancholie zu vermeiden.²⁰¹

Schreiben hilft, in Distanz zu treten mit den eigenen Gefühlen und schafft zumindest vorübergehende Erleichterung. „Literatur war von allem Anfang an der Versuch, Sprache und Haltung zu gewinnen angesichts von Katastrophen und Schmerz, von Chaos und Krise.“²⁰² Als Medium hilft sie außerdem, mit Anderen in Kontakt zu treten. Die Literatur kennt viele melancholische Figuren: Goethes Werther, Tiecks William Lovell, Moritz' Anton Reiser, Hesses Harry Haller aus *Der Steppenwolf* oder Musils Protagonist Ulrich aus *Der Mann ohne Eigenschaften*, um nur einige Beispiele zu nennen. Melancholie tritt besonders an Wendepunkten in der Geschichte und in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche

¹⁹⁹ Vgl. Bellebaum/Hettlage: Einführung, S. 9

²⁰⁰ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 12f

²⁰¹ Burton: Anatomie, S. 22

²⁰² Böhme: Krise, o. S.

auf. Sie dient als Vehikel zum Ausdruck von Orientierungs- und Hilflosigkeit angesichts der sich verändernden Welt und findet auf diese Weise Niederschlag in der Literatur, die einen Spiegel der jeweiligen gesellschaftlichen Denkströmungen, Tendenzen, aber auch Bedrohungen darstellt.²⁰³ Vöing spricht von einer

melancholischen Ästhetik in der Literatur [...] hergestellt von Texten, die sich auf eine jeweils eigene Weise in den, durchaus sehr unterschiedlich ausgestalteten, melancholischen Kontext einfügen bzw. über die Melancholie zu einer jeweils eigenen Kritik an subjektiv als defizitär wahrgenommenen Zuständen kommen und in ihr etwas zum Ausdruck bringen, was womöglich nur so, in der Literatur und über die Melancholie, ausgedrückt werden kann.²⁰⁴

Georg Kohler verweist im Kontext gesellschaftlicher Missstände und Veränderungen auf die Person des Intellektuellen, dessen Aufgabe es ist, aus seiner gesellschaftlich distanzierten Position Kritik an der bestehenden Ordnung, den herrschenden Mächten oder den nicht erfüllten gesellschaftlichen Ansprüchen und Idealen zu üben.²⁰⁵ Als Sprachrohr Intellektueller kann die Literatur fungieren. Die melancholische Haltung, ob im Gewande der Acedia, der Melancholie oder des Ennui der Texte markiert einen kritischen Standpunkt in Bezug auf die Gesellschaft und ist vor allem auch gegenwärtig in literarischen Narrativen vermehrt vorzufinden.²⁰⁶ Ein weiteres übereinstimmendes Merkmal der beiden Themenkomplexe stellt zudem die Religion dar: Während Apokalypse ein ursprünglich religiös konnotierter Begriff der jüdisch-christlichen Eschatologie ist, der sich durch die zunehmende Säkularisierung von dieser Bedeutungszuschreibung größtenteils gelöst hat, gilt die Acedia, auch als Mönchsmelancholie bezeichnet, im Mittelalter sogar als christliche Todsünde. Wie im Bezug auf das Apokalypse-Verständnis ist auch in diesem Zusammenhang die religiöse Auffassung der Melancholie in den Hintergrund getreten. Es gilt zu unterscheiden, ob es sich bei der melancholischen Haltung, die literarische Texte vermitteln, um die Melancholie der Protagonisten handelt, oder vielmehr um die Narration im Gesamten, das der Melancholie-Darstellung verpflichtet ist, ohne dass das Subjekt der

²⁰³ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 12f

²⁰⁴ Ebd., S. 15

²⁰⁵ Kohler, Georg: Gesellschaftskritik. Theorien des Unbehagens und die Figur des Intellektuellen. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 227-240, hier S. 238

²⁰⁶ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 294

Handlung unbedingt als melancholisch dargestellt wird.²⁰⁷ Jedoch lässt sich keine feste Grenze zwischen diesen beiden Bereichen ziehen. Der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung liegt einerseits auf der Person als Melancholiker*in innerhalb der ausgewählten Texte und andererseits auf der melancholischen Stimmung, die anhand landschaftlicher Beschreibungen und dergleichen evoziert wird und die Protagonist*innen wiederum in eine spezifische Umgebung einbettet, sodass die Erzählung als solche in einem bestimmten Licht erscheint.

4.3.1. Melancholie als Charakterdisposition

Als melancholische Pose schlechthin gilt die grüblerische Haltung, wie sie schon Dürers *Melencolia I* abbildet. Diese kontemplative Pose wird bis heute immer wieder in Kunst und Literatur aufgegriffen. Das Sinnieren erlaubt einen Blick auf die Welt, der, frei von Naivität, den Tatsachen ins Auge blickt und die Dinge durchleuchtet.²⁰⁸ Auch die Figuren des Dandys oder des Flaneurs, wie sie in der Literatur immer wieder auftreten, sind Spielarten der Melancholie²⁰⁹, die sich in Form von deren außenstehender Position und kritischer Distanz zur Gesellschaft sowie durch deren Spleene äußern.²¹⁰ Als Melancholiker gelten seit der Antike vor allem Männer von Verstand und Intellekt, die sich der betrachtenden, passiven Lebensweise verpflichtet fühlen und außerdem als Bücherwälzer gelten, wie Burton betont.²¹¹ Sowohl zu viel Arbeit als auch Müßiggang können die melancholische Stimmung hervorrufen.²¹² Melancholie wird bis ins 18. Jahrhundert als „Adelsprädikat des Geistes“²¹³ bevorzugt Männern zugeschrieben. Umso interessanter erscheint, dass die Ikonographie bis dahin bevorzugt melancholische Frauen abbildet.²¹⁴ Es wird darauf hingewiesen, dass es sich hier um allegorische Darstellungen

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 26f

²⁰⁸ Vgl. Hager: Janusgesicht, o. S.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. Hettlage, Robert: Der Dandy und seine Verwandten. Elegante Flaneure, vergnügte Provokateure, traurige Zeitdiagnostiker. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 117-159, hier S. 124

²¹¹ Vgl. Burton: Anatomie, S. 89

²¹² Vgl. ebd., S. 121

²¹³ Ebd., S. 325

²¹⁴ Vgl. Radden: Moddy, S. 47

männlicher Gefühle handelt.²¹⁵ Spätestens im ausgehenden 19. Jahrhundert, gemeinsam mit dem Auftreten des Begriffs der Depression, ändert sich diese Zuschreibung der Melancholie als typisch männlich aber. Freud, der auf den Renaissance-Diskurs zurückgreift, stellt eine Ausnahme dar.²¹⁶ Melancholie gilt als Voraussetzung für das Schreiben beziehungsweise wirkt das Schreiben der Melancholie entgegen.²¹⁷ Melancholiker*innen sind nicht nur Bücherwälzer*innen, sondern häufig auch Schriftsteller*innen. Als ein Synonym für Melancholie, das durch Jean Paul geprägt worden ist, gilt der Weltschmerz, der die eigene Unzulänglichkeit angesichts der Geschichte und der bestehenden Weltverhältnisse in den Blick fasst und Resignation und Realitätsflucht verursacht.²¹⁸ Zuweilen leidet der Mensch an der Endlichkeit seiner eigenen Existenz, an seiner Verlorenheit und Ohnmacht angesichts der zunehmenden Zerstörung.²¹⁹ Zur Analyse bedarf es sogenannter 'Melancholienmarker', die anzeigen, dass es sich um Figuren mit melancholischer Charakterdisposition beziehungsweise Verstimmung handelt. Einen Großteil davon hat Vöing in ihrer Untersuchung herausgearbeitet. Als melancholische Verhaltensweisen zählt sie folgende auf: Zentral ist demnach die Handlungshemmung, außerdem der Rückzug aus der Gesellschaft und die Einsamkeit. Zudem wird der Hund als Begleittier des Melancholikers schlechthin bezeichnet. Durch die Randposition des Melancholikers ergibt sich eine Distanz, aus der er den Anspruch erhebt, Urteile über die Gesellschaft auszusprechen und gesellschaftliche Dilemmata aufzuzeigen. Melancholie kann zudem im Sinne der humoralpathologischen Bedeutung etwas aus der Ordnung geratenes beziehungsweise Missstände bezeichnen. Der Melancholiker ist sich der Vergänglichkeit bewusst und beschäftigt sich deswegen umso mehr mit der Frage nach dem Sinn des Lebens.²²⁰ Auch Gefühle der Angst, Ohnmacht und des Ausgeliefert-Seins in eine unwirtliche, spätestens seit der Moderne auch zunehmend entzauberte Welt, sowie eine ungewisse, unabänderliche Zukunft können unter der melancholischen Gemütslage subsumiert werden. Der Melancholiker fühlt sich nicht als Akteur der Entwicklungen, sondern hat das Gefühl, diesen hilflos ausgesetzt zu sein, weil er nicht mehr ordnend

²¹⁵ Vgl. Hager: Janusgesicht, o. S.

²¹⁶ Vgl. Radden: Moddy, S. 48

²¹⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 304

²¹⁸ Vgl. Stangl, Werner: „Weltschmerz“ in Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. <https://lexikon.stangl.eu/20709/weltschmerz/>, 2020, 27.09.2020

²¹⁹ Vgl. Hager: Janusgesicht, o. S.

²²⁰ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 24ff

eingreifen kann. Die Ohnmacht angesichts dieser Tatsache kann mit einem Sprachverlust einhergehen.²²¹ Zudem gehören Suizidgedanken respektive der Suizid selbst, Arbeitsunlust, Lebensüberdruß und seltener die Gabe der Vorausschau zu typischen Eigenschaften eines Melancholikers.²²² Das beständige Nachdenken und die Angst aufgrund der Einsamkeit können außerdem zu Schlafstörungen führen. Das sind die häufigsten Attribute, die im Kontext der melancholischen Charakterdisposition genannt werden. Ein Aspekt, der mit der Melancholie außerdem in Zusammenhang steht, ist das Reisen als Gegenmittel, um Melancholie und Monotonie zu entkommen: „Die Reise gehört zu den traditionellsten Therapieformen der Melancholie. Sie ist nicht nur Antidot der Melancholie, sondern als solches ihre ureigenste Darstellungsform.“²²³ Neben verschiedenen Erscheinungsformen melancholischer Charakterdisposition und Verstimmung der Protagonist*innen, kann sich die Melancholie auch durch die Stimmung der Texte in Form von Landschaftsschilderungen, Wetter und auf Ebene der Narration in den literarischen Texten äußern.

4.3.2. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel

Eine Stimmung als melancholisch zu bezeichnen, geht mit einer Entwicklung innerhalb des Melancholie-Diskurses, speziell im literarischen Kontext, einher, die nach dem Mittelalter einsetzt und die Bedeutung als Krankheit oder Temperament zugunsten einer vorübergehenden Stimmung in den Hintergrund drängt. Als melancholisch bezeichnet werden nun neben Personen auch Landschaften, Musik oder ein bestimmter Gesichtsausdruck.²²⁴ Der Anblick eines Gemäldes, einer herbstlichen Landschaft oder einer Abendstimmung können eine melancholische Stimmung hervorrufen. Auf den Höhepunkt wird diese melancholische, von Weltschmerz geplagte Naturanschauung in der Epoche der Romantik getrieben. Die beliebten Motive der Romantik, wie Ruinen, Gewitterszenen oder Landschaften, die im Nebel liegen, rufen Schwermut hervor und sind Zeichen der Vergänglichkeit. Das Spiel mit dem Schmerz gilt als lustvoll.²²⁵ In diesem

²²¹ Vgl. ebd., S. 14 und S. 26

²²² Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 334

²²³ Ebd., S. 323

²²⁴ Vgl. Radden: Moody, S. 44

²²⁵ Vgl. Walde, Gabriela: „Das Leiden wird mir lieb“. In: Die Welt, 17.02.2006, <https://www.welt.de/print-welt/article198570/Das-Leiden-wird-mir-lieb.html>, 11.06.2020

Sinne wird das Adjektiv melancholisch bis heute verwendet. Einer der bekanntesten romantischen Maler ist Caspar David Friedrich, dessen Gemälde im Kontext von Melancholie immer wieder abgebildet oder genannt werden. Melancholische Gemäldeszenen zeichnen sich oft durch eine allegorische Liminalität aus: Häufig werden einsame Figuren abgebildet, die am Waldrand oder an der Küste stehen oder auf dem Gipfel eines Berges die Landschaft überblicken.²²⁶ Wagner-Egelhaaf betont, dass es sich bei dem Melancholie-Komplex um ein unserem kulturellen Gedächtnis eingeschriebenes Formel- und Bildreservoir handelt, das wir unbewusst abrufen und aufgrund dessen wir eine Szenerie als melancholisch erfassen. Es handelt sich um erlerntes Wissen, das sich aus dem Diskurs speist.²²⁷ Melancholie beziehungsweise die Farbe Schwarz, mit der diese Stimmung bis heute assoziiert wird, ist zeitweise sogar in Mode, wie man unter anderem am Gothic-Kult in Musik, Film und Literatur erkennen kann.²²⁸ In der Literatur kann sich Melancholie sowohl durch Gefühle, wie Traurigkeit und Betrübnis, als auch mittels einer düsteren, monotonen Stimmung äußern.²²⁹ Radden geht in ihrer Essay-Sammlung *Moody Minds Distempered* unter anderem der Frage nach, wieso wir manche Szenerien, sei es auf Gemälden oder beim Anblick von Landschaften, in Zusammenhang mit Melancholie bringen und kommt zu dem Schluss, dass dies auf die europäische Melancholie-Ikonographie zurückzuführen ist.²³⁰ Ihre Rückschlüsse sind auch auf literarische Texte anwendbar. Als melancholisch gelten laut Radden unterschiedliche Natur-Phänomene, verschiedene Geräusche und bestimmte Landschaftsszenarien: der Ruf einer Eule oder Wildgans, ein bewölkerter Himmel, winterliche, einsame Landschaften oder die untergehende Sonne.²³¹ Inwiefern diese 'Melancholienmarker', wie sie bereits in Bezug auf Personen und auch hinsichtlich der zugrundeliegenden Stimmung eines literarischen Textes dargelegt wurden, nun in der ausgewählten Primärliteratur auftreten, wird im zweiten Teil dieser Arbeit ausgeführt.

²²⁶ Vgl. Barikin, Amelia: *After the End. The Temporality of Melancholia*. In: Bubenik, Andrea (Hrsg.): *The Persistence of Melancholia in Arts and Culture*. New York: Routledge 2019, S. 107-121, hier S. 110

²²⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Melancholie*, S. 528

²²⁸ Vgl. Hager: *Janusgesicht*, o. S.

²²⁹ Vgl. Radden: *Moody*, S. 60

²³⁰ Vgl. ebd., S. 181

²³¹ Vgl. ebd., S. 180

Teil 2: Analyse

5. Zusammenführung: Postapokalypse und Melancholie

Um zu ergründen, worin die Rückgriffe des postapokalyptischen Genres auf das Phänomen der Melancholie bestehen, soll der Fokus in erster Linie auf den Gemeinsamkeiten liegen, die zwischen den beiden Themenkomplexen bestehen. Zuerst ist zu erwähnen, dass sowohl die Postapokalypse als Narration als auch die Melancholie, in welcher Form sie auch auftritt, auf etwas aus der Ordnung Geratenes verweist. In Hinsicht auf die Postapokalypse ist es die Katastrophe, die Chaos herbeiführt, aber auch Faktoren, die zur Katastrophe geführt haben könnten und schon davor aus dem Gleichgewicht geraten sind. Im Falle der Melancholie sind es vor allem gesellschaftliche Missstände aber auch persönliche Krisen, die zu Rückzug, Einsamkeit und Trübsinn führen können. Die anhand melancholischer Gemälde hervorgehobene Liminalität gilt im übertragenen Sinn auch für postapokalyptische Erzähltexte: Die letzten Überlebenden stehen einer Welt gegenüber, die sich in vielerlei Hinsicht stark verändert hat. Das fängt beim Wegfall jeglicher zivilisatorischer Reglementierungen an und endet im schlimmsten Fall bei Kannibalismus. Viele der letzten Menschen postapokalyptischer Fiktionen sind außerdem nicht sesshaft, sondern sie reisen. Sei es, weil es die Nahrungssituation nicht anders zulässt, sei es aus Hoffnung auf ein besseres Leben oder um der Monotonie ihres Daseins zu entkommen. Das Reisen gilt auch als Heilmittel der Melancholie, wie Wagner-Egelhaaf betont.²³² Oft begleitet sie außerdem ein Hund, den Vöing als ein Attributtier des Melancholikers bezeichnet.²³³ Betrachtet man die Überlebenden der Katastrophenszenarien in postapokalyptischen Erzähltexten, dann fällt auf, dass es sich hierbei oft um gesellschaftliche Außenseiter*innen handelt, die auch vor der Katastrophe zurückgezogen leben beziehungsweise misanthropisch veranlagt sind und mit den Anforderungen der sie umgebenden Welt nur bedingt zurecht kommen. Diese am Rande der Gesellschaft stehenden Personen eignen sich im Besonderen, nach der Katastrophe über das Schicksal der Menschheit zu reflektieren und es aus der Distanz, die auch das melancholische Individuum zur Gesellschaft einnimmt, zu betrachten. Außerdem taugen sie insofern gut

²³² Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 323

²³³ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 117

für das Überleben in einer postapokalyptischen Welt, weil sie gewohnt sind, auf sich gestellt zu sein und das Einsiedler*innendasein daher gut zu bewältigen wissen. Tatsächlich erleben es manche literarischen Entwürfe des letzten Menschen sogar durchaus befreiend, allein zu sein. Anhand dieser fiktiven Charaktere wird außerdem gezeigt, was vom Menschen letztendlich übrigbleibt, wenn gesellschaftliche Zwänge und Sicherheiten wegfallen. Nach der Katastrophe spielen Bücher oft eine große Rolle für die letzten Überlebenden, wenn auch nicht alle als Bücherwälzer*innen bezeichnet werden können. Zum einen, weil sie als Ablenkung dienen, zum anderen aus sentimentalem Wert, weil darin das gesamte Wissen der Menschheit enthalten ist, das nicht verloren gehen darf. Daher kann man folgern, dass nicht nur der*die Melancholiker*in sich gerne mit Büchern umgibt, auch die letzten Überlebenden schätzen diese. Obwohl die Säkularisierung der westlichen Welt weit vorangeschritten ist, ist doch immer wieder die Rede von Gott in postapokalyptischen Erzähltexten, mit dessen Existenz und Allmacht die letzten Menschen allerdings hadern. Horn betont, dass postapokalyptische Erzähltexte eine von Gott verlassene Welt entwerfen.²³⁴ Der letzte Mensch ist auf sich selbst zurückgeworfen. Oft werden in postapokalyptischen Erzähltexten Suizidgedanken der letzten Überlebenden aufgrund der absoluten Einsamkeit zum Ausdruck gebracht. Das lässt ebenfalls auf Gemeinsamkeiten mit dem*der Melancholiker*in schließen. Klima und Wetter in postapokalyptischen Fiktionen werden wiederholt als unwirtlich und lebensfeindlich beschrieben. Speziell der Winter erfordert ein erhöhtes Maß an Überlebenswillen von den letzten Überlebenden. Viele der postapokalyptischen Erzähltexte imaginieren „den letzten Menschen in einer Landschaft von Gewalt, Mangel, Einsamkeit und dem permanenten Kampf ums Überleben.“²³⁵ Dass in derartigen Szenarien die Fröhlichkeit und Zuversicht einem Grübeln über den Sinn des Lebens und Betrübnis weicht, ist nachvollziehbar. Die karge Umwelt, die oft eindrucksvoll geschildert wird, bietet, neben dem erlittenen Verlust der letzten Menschen, ebenfalls Anlass zur Melancholie. In McCarthys *The Road* wird eine Welt in Grau- und Schwarztönen beschrieben: verbrannte, unfruchtbare Erde, Asche-Partikel in der Luft und weit und breit nur verkohlte Bäume prägen die fiktive Landschaft. In Deutschland des 16. Jahrhunderts werden verkohlte Bäume als sogenannte Saturnusbäume bezeichnet, wodurch die Beziehung von Humoraltheorie, Astrologie und

²³⁴ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 47

²³⁵ Horn: Experimentalraum, S. 37

Melancholie mit der Natur unauflöslich begründet wird.²³⁶ Auch herbstliche sowie winterliche Szenerien werden ausführlich in ihrer allumgreifenden Trostlosigkeit geschildert. Das entworfene Szenario in *The Road* kann man aufgrund der Farbgebung und der Jahreszeit als melancholisch bezeichnen. Auffällig ist, dass einige der letzten Überlebenden ihrer Stimmung zu entfliehen versuchen und deswegen als Nomaden herumziehen. Ihr Nomadendasein führt die letzten Menschen häufig in Richtung Süden, wo sie hoffen, auf bessere Überlebensbedingungen zu stoßen. Anhand der postapokalyptischen Erzähltexte lässt sich eine gewisse Beunruhigung feststellen:

Es gibt genügend Anlässe zur Nervosität, die nicht mit esoterischen Prophezeiungen [...] sondern mit den ungelösten Problemen der Zivilisationsökumene verknüpft sind. Und selbst wenn diese Probleme eher verdrängt als zur Kenntnis genommen werden oder wenn sie von falscher Aufregung verdeckt sind, ist die allseits spürbare Nervosität ein Zeichen für die unerfreulichen Möglichkeiten künftiger Gegenwarten; Aussichten, die es verdienen würden, direkt und nicht allein über den Umweg ihrer Schattenwürfe diskutiert und behandelt zu werden.²³⁷

Vor allem in den letzten Jahren ist ein Trend in postapokalyptischen Erzähltexten hin zu der Darstellung unbestimmter Katastrophen zu verzeichnen.²³⁸ Sowohl die Melancholie einer Gesellschaft als auch die Nervosität aufgrund gesellschaftlicher Probleme kann in der Literatur eine Möglichkeit der Bearbeitung und ein Ventil finden, um auch latent empfundene Bedrohungen zu bannen. Zusammenfassend kann Literatur als Manifestation und Sprachrohr der Ängste und der Melancholie einer Gesellschaft betrachtet werden. Insbesondere in postapokalyptischen Erzähltexten werden diese Gefühle thematisiert. In chronologischer Reihenfolge werden im Folgenden, beginnend mit Mary Shelleys Roman *The Last Man*, die einzelnen Primärtexte bearbeitet.

5.1. Mary Shelleys *The Last Man*

The Last Man gilt als erster postapokalyptischer Roman und kann somit als Proto- oder Archetyp des Genres der Postapokalypse betrachtet werden. Die Handlung ist am Ende des 21. Jahrhunderts angesetzt. Im Roman ist England zu dieser Zeit bereits von der Monarchie

²³⁶ Vgl. Földényi, László F.: Melancholie. München: Matthes & Seitz 2004, S. 176

²³⁷ Kohler: Gesellschaftskritik, S. 237

²³⁸ Vgl. Ernst: Robinsonaden, S. 277

zur politischen Form der Republik übergegangen. Technischen Fortschritt gibt es nur in Form des Heißluftballons.²³⁹ Der Protagonist des Romans heißt Lionel Verney und verbringt eine abgeschiedene Jugend als Waise und Schafhirte mit seiner Schwester Perdita, bis er auf seinen späteren besten Freund Adrian trifft, durch den er zu einem angesehenen Mann Englands wird und Bekanntschaft mit dessen Schwester Idris macht, die er schließlich heiratet. Während dieser, für Verney glücklichen, Zeit breitet sich aber langsam die Pest von der Türkei über Europa bis nach Großbritannien aus, die die Bevölkerung so stark dezimiert, sodass am Ende nur noch ein paar Hundert auf den Inseln Großbritanniens übrig bleiben, die eine Reise aufs Festland Richtung Süden antreten, weil sie sich dort bessere Überlebenschancen erhoffen. Nach und nach sterben weitere Menschen, bis Verney schließlich als Einziger überlebt.

5.1.1. Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte

Der Roman *The Last Man* wurde erstmals 1826 publiziert und zeichnet die Geschichte Verneys am Ende des 21. Jahrhunderts nach. Eingebettet ist die Handlung, die einen Zeitraum von ungefähr 25 Jahren umfasst, in eine Rahmenhandlung: Im Jahr 1818 findet der*die fiktive Verfasser*in des Textes, deren*dessen Identität unklar bleibt, in der Nähe Neapels fragmentarische Schriftstücke der antiken Sibylle von Cumae in einer verborgenen Höhle, welche die Geschichte Verneys beinhalten und den Untergang der Menschheit am Ende des 21. Jahrhunderts prophezeien:

We could make out little by the dim light, but they seemed to contain prophecies, detailed relations of events but lately passed; names, now well known, but of modern date; and often exclamations of exultation or woe, victory or defeat, were traced on their thin scant pages. (SL 5)

Der*die Verfasser*in bemerkt eine zeitliche Diskrepanz zwischen den einzelnen Angaben: dem antiken Ursprung des Textes, geschilderten, kurze Zeit zurückliegenden Ereignissen, geläufigen Namen und der in der Zukunft datierten Erzählung. Er*Sie tritt in der Einleitung als Vermittler*in der teilweise zu rekonstruierenden Niederschrift auf:

²³⁹ Vgl. Paley, Morton D.: Introduction. In: Shelley, Mary: *The Last Man*. New York: Oxford University Press 1994, S. vii-xxiii, hier S. viii

I presented the public with my latest discoveries in the slight Sibylline pages. Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form. (SL 6)

In der Sekundärliteratur wird der*die fiktive Verfasser*in der Einleitung gleichgesetzt mit der Autorin Mary Shelley. Auch wenn sich Parallelen zwischen den Biographien ergeben, handelt es sich um eine Fehlinterpretation.²⁴⁰ Der Bericht innerhalb der Rahmenerzählung schildert aus Verneys Sicht die Katastrophe in Form der Pest, die kontinuierlich während des Handlungsverlaufs voranschreitet. Der*die Rezipient*in wird dadurch Zeuge*in des Ausmaßes der Katastrophe. Verney fungiert als Beobachter und Berichterstatter der Geschehnisse.²⁴¹ Er erzählt die Geschichte nachträglich, weil er der Menschheit und sich selbst als letztem Menschen mit dem Bericht ein Denkmal setzen möchte. Ein Jahr verbringt er mit der Niederschrift. (SL 467) Handlungsorte des Romans sind ein Anwesen in Windsor, London und parallel dazu der Krieg zwischen Griechenland und der Türkei auf türkischem Terrain. Die Pest wütet und zwingt die letzten verbleibenden Menschen von Großbritannien auf europäisches Festland Richtung Italien zu flüchten. Die Beweggründe für das Verlassen der britischen Inseln sind dabei gemischt: Einerseits kehren die Menschen aufgrund der Gefahr ihrer Heimat den Rücken zu, weil sie sich am Festland sicherer fühlen, andererseits stellt die Flucht eine Ablenkung von der Verzweiflung aufgrund der Katastrophe dar.²⁴² Angesichts der Tatsache, dass aufgrund der Ausrottung der gesamten Menschheit außer dem letzten Überlebenden auch noch ein Adressat des verfassten Berichts vorausgesetzt wird, müssen derartig angelegte Erzählungen ein Schema zum Umgang mit dieser paradoxen Situation entwickeln.²⁴³ Im Falle von *The Last Man* dient die Verschriftlichung der Erlebnisse Verney als Trost und Erinnerung an die Vergangenheit und nicht so sehr zum Zweck des Austauschs mit einem potentiellen Leser²⁴⁴: „In Lionel’s postapocalyptic, posthuman world, writing (and narrative and even

²⁴⁰ Vgl. Snyder, Robert Lance: Apocalypse and Indeterminacy in Mary Shelley's *The Last Man*. In: *Studies in Romanticism*. Vol. 17/4, Herbst 1978, S. 435-452, hier S. 449

²⁴¹ Vgl. Paley: Introduction, S. xviii

²⁴² Vgl. Sussmann, Charlotte: „Islanded in the World.“ Cultural Memory and Human Mobility in „The Last Man“. In: *PMLA*. Vol. 118/2, März 2003, S. 286-301, hier S. 293

²⁴³ Vgl. ebd., S. 296

²⁴⁴ Vgl. Webb, Samantha: Reading the End of the World. *The Last Man*, History, and the Agency of Romantic Authorship. In: Bennett, Betty T./ Curran, Stuart (Hg.): *Mary Shelley in Her Times*. Baltimore (u.a.): The Johns Hopkins University Press 2000, S. 119-133, hier S. 128

language) is obsolete for all but the most self-reflexive purposes.²⁴⁵ Dennoch gibt es Passagen, in denen er den*die imaginierte*n Leser*in direkt anspricht:

Patience, oh reader! Whoever thou art, wherever thou dwellest, whether of race spiritual, or, sprung from some surviving pair, thy nature will be human, thy habitation the earth; thou wilt here read of the acts of the extinct race, and wilt ask wonderingly, if they, who suffered what thou findest recorded, were of frail flesh and of organization like thyself. (SL 399)

Der*die imaginierte Leser*in dient Verney als notwendige*r Adressat*in und Rechtfertigung der Niederschrift seines Berichts, der andernfalls unnötig erscheinen würde. Charlotte Sussmann merkt an, dass der Titel irreführend ist, da sich Verney erst auf den letzten 25 des fast 500 Seiten umfassenden Romans als letzter Mensch auf der Erde befindet. Davor wird ausführlich geschildert, wie es soweit kommt.²⁴⁶ Die Erklärung dafür gibt Verney jedoch selbst, als er den Grund seiner Niederschrift preisgibt:

I will write and leave in this sole city, this 'world's sole monument', a record of these things. [...] At first I thought only to speak of plague, of death, and last, of desertion; but I lingered fondly on my early years, and recorded with sacred zeal the virtues of my companions. (SL 466)

Hier wird die Erinnerungsfunktion, die die Niederschrift der Ereignisse für Verney darstellt, ersichtlich. Während die Menschheit ausgerottet wird, wird die Vegetation als wuchernd und fruchtbar beschrieben. Die Natur wird während und nach der Katastrophe bedrohlicher und destruktiver wahrgenommen als zuvor.²⁴⁷ Das vorhandene Übermaß an Ressourcen, das Verney thematisiert, zeigt nur die Unzulänglichkeit menschlichen Handelns im Angesicht der Auslöschung.²⁴⁸ Allerdings gestaltet sich das Überleben dadurch um einiges komfortabler als in anderen postapokalyptischen Erzählungen. Das Wesen des Menschen zeigt sich hier nicht in Form eines Krieges eines jeden gegen jeden aufgrund von Ressourcenknappheit, sondern in der Erprobung der Fähigkeit zur Gemeinschaft trotz der Katastrophe und des Kollabierens der Institutionen.²⁴⁹ Was die Annahmen über das Grundwesen der Menschen anbelangt, fällt Shelleys Urteil relativ

²⁴⁵ Ebd., S. 133

²⁴⁶ Vgl. Sussmann: *Islanded*, S. 286

²⁴⁷ Vgl. Mayer, Anna: *Die letzten Menschen am Anfang des 19. Jahrhunderts. Mary Shelley und Jean-Baptiste-François-Xavier Cousin de Grainville: ein Vergleich*. Dipl. Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft 2012, S. 57

²⁴⁸ Vgl. Sussmann: *Islanded*, S. 295

²⁴⁹ Vgl. Mayer: *Letzte Menschen*, S. 61

positiv aus. Das Fazit in *The Last Man* lautet, dass Menschen auch in Krisenzeiten ihren Gemeinschaftssinn bewahren können.²⁵⁰ Die Pest bringt im Roman aber nicht nur das Gute, sondern auch das Schlechte im Menschen hervor.²⁵¹ Immer wieder wird in der Sekundärliteratur hervorgehoben, dass Büchern angesichts der Auslöschung der Menschheit eine besondere Bedeutung in postapokalyptischen Erzähltexten zukommt. Sie fungieren als Träger des kulturellen Gedächtnisses sowie als Ablenkung von der Einsamkeit. Während Verney seine Geschichte niederschreibt, findet er Zuflucht in schönen Erinnerungen. Nach Beendigung seiner Erzählung spendet ihm das Lesen berühmter Werke Trost. Auf seinen Reisen sollen ihn nicht nur ein Hund, sondern auch Werke von Homer und Shakespeare begleiten.²⁵²

I have chosen my boat, and laid in my scant stores. I have selected a few books; the principal are Homer and Shakespeare – But the libraries of the world are thrown open to me – and in any port I can renew my stock. (SL 469)

Das Niederschreiben der Erzählung bietet auch dem*der fiktiven Verfasser*in, der*die vermittelnd in der Einleitung des Romans auftritt und ebenfalls einen persönlichen Verlust zu beklagen hat, Halt²⁵³: „My labours have cheered long hours of solitude, and taken me out of a world, which has averted its once benignant face from me, to one glowing with imagination and power.“ (SL 7) Auf Ebene des Diskurses fließen in den Text sowohl zeitgenössische Debatten über Emigration und kontrollierte Bevölkerungsströme in Richtung der Kolonien und Shelleys damit einhergehende pessimistische Sicht auf diese Entwicklungen, insbesondere in Bezug auf kulturelles Erbe und Identität eines Volkes²⁵⁴, als auch eine Cholera-Epidemie, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit verheerenden Auswirkungen von Asien bis nach Europa ausbreitet, mit ein.²⁵⁵ Außerdem wird behauptet, dass Shelley in ihrem Roman, so wie der*die fiktive Verfasser*in der Rahmenhandlung und Verney in der Binnenerzählung, ihre schmerzlichen privaten Verluste verarbeitet: „In the eight years of her marriage to Percy, she had weathered two suicides, a miscarriage, and the deaths of three of her children and her husband.“²⁵⁶ Das Motiv des letzten

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 86

²⁵¹ Vgl. Paley: Introduction, S. xiii

²⁵² Vgl. Sussmann: *Islanded*, S. 297

²⁵³ Vgl. Webb: *End of the World*, S. 128 (vgl. auch Shelley: *Last Man*, S. 6)

²⁵⁴ Vgl. Sussmann: *Islanded*, S. 292

²⁵⁵ Vgl. Mayer: *Letzte Menschen*, S. 15

²⁵⁶ Elmer: *Vaulted over*, S. 355

Menschen, wie es Shelley im Roman aufgreift, ist kein originelles, sondern wird von vielen Schriftsteller*innen und Dichter*innen zur Zeit der Romantik aufgegriffen und adaptiert.

Unfortunately, in the literary atmosphere of 1826 any reasonable critical evaluation of *The Last Man* was not to be expected. The reason for this was partly that its subject-matter was so threatening, and partly because it came not early but relatively late as a presentation of the subject.²⁵⁷

Dennoch ist Shelleys Zugang und Verarbeitung des Motivs des letzten Menschen innovativ.

5.1.2. Melancholie als Charakterdisposition

Die wachsende Orientierungslosigkeit aufgrund politischer und religiöser Veränderungen, die in der Romantik aufkommt und ein Gefühl von Melancholie hervorruft, findet ihr Sinnbild in der Figur des letzten Menschen. Die Gemälde des romantischen Malers Friedrich stellen Figuren, zumeist in Rückenposition, dar, die durch Glaubensverlust und Einsamkeit charakterisiert werden können.²⁵⁸ Verney findet sich am Ende seiner Erzählung als letzter Mensch wieder. Er findet Zuflucht und Trost in der Niederschrift seiner Erlebnisse und „is compelled to [...] give imaginative conception to his own historicity.“²⁵⁹ Nicht nur die Menschheit, auch Gott ist abwesend in Verneys postapokalyptischer Welt. Dies ist bezeichnend für die Situation des letzten Menschen in der Romantik, in der religiöse Konzepte ihre Gültigkeit verlieren.²⁶⁰ Religion findet in Shelleys Roman nur noch als Irrglaube, zu dem viele Überlebende Zuflucht suchen, Erwähnung. Besonders der letzte Abschnitt des Romans betont die Gottverlassenheit und -losigkeit des Universums.²⁶¹ Außerdem erhält das Reisen, laut Wagner-Egelhaaf Antidot und deshalb ureigenste Darstellungsform von Melancholie²⁶², in *The Last Man* große Bedeutung, nicht nur auf der Flucht vor der Pest von Großbritannien aufs europäische Festland und weiter Richtung Süden, sondern vor allem auch, als Verney als Letzter seiner Art beschließt, mit dem Boot die Küste entlang Richtung Süden zu fahren, um seiner Verzweiflung zu entkommen: „I

²⁵⁷ Paley: Introduction, S. xxi

²⁵⁸ Vgl. Mayer: Letzte Menschen, S. 89

²⁵⁹ Snyder: Apocalypse, S. 450

²⁶⁰ Vgl. Mayer: Letzte Menschen, S. 21

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 40f

²⁶² Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 323

would with a few books, provisions, and my dog, embark in one of these [boats] and float down the current of the stream into the sea.“ (SL 469) Wagner-Egelhaaf verweist in diesem Kontext auf die melancholiefreundliche Szenerie der Seefahrersleute, deren melancholisches Bewusstsein aller Verankerung entbunden im Bild des auf hoher See ziellos dahingleitenden Schiffes auf der Suche nach einem Hafen seine Entsprechung findet.²⁶³ Reisen stellt in *The Last Man* eine Flucht vor den schmerzlichen Erinnerungen beim Anblick der letzten Überreste von Zivilisation dar, bringt aber auch eine Hoffnung auf Besserung zum Ausdruck.²⁶⁴ „A solitary being is by instinct a wanderer, and that I would become. A hope of amelioration always attends on change of place, which would even lighten the burthen of my life.“ (SL 468) Hier wird deutlich, dass das Grundwesen des*der Überlebenden, das eines*r Nomaden*in ist. Auf den letzte Seiten des Romans begleitet den einsamen Verney ein Hund:

My only companion was a dog, a shaggy fellow, half water and half sheperd's dog, whom I found tending sheep in the Campagna. [...] and from that day has never neglected to watch by and attend on me, shewing boisterous gratitude whenever I carressed or talked to him. (SL 467f)

Vöing benennt „den Hund als Attributtier der Melancholie“²⁶⁵. Verney selbst bezeichnet sich in seiner Jugend als Außenseiter (SL 18), auch später, als junger Erwachsener nimmt er eine zurückhaltende, beobachtende Rolle innerhalb der Handlung ein, was ihn letztendlich auch dazu qualifiziert, den Bericht über den Untergang der Menschheit zu verfassen, und entdeckt seine Liebe zu Büchern. Seine Jugend als verwilderter Waisenjunge kommt ihm schließlich, als einzigem Überlebenden, zugute:

I now found the hardships and lawlessness of my youth turn to account. A man cannot throw off the habits of sixteen years. Since that age, it is true, I had lived luxuriously, or at least sorrouned by all the conveniences civilization afforded. But before that time, I had been 'as uncouth a savage, as the wolf-bred founder of old Rome' – and now, in Rome itself, robber and sheperd propensities, similar to those of its founder, were of advantage to its sole inhabitant. (SL 464)

Aufgrund der als quälend erlebten Einsamkeit erwägt Verney mitunter, seinem Leben vorzeitig ein Ende zu setzen: „Many times I had delivered myself up to the tyranny of

²⁶³ Vgl. ebd., S. 273

²⁶⁴ Vgl. Mayer: *Letzte Menschen*, S. 25f

²⁶⁵ Vöing: *Arbeit*, S. 117

anguish – many times I resolved a speedy end to my woes; and death by my own hands was a remedy, whose practicability was even cheering to me.“ (SL 456f) Teils aus Hoffnung, teils aufgrund seiner Resignation, beendet er sein Leben nicht vorzeitig, sondern fügt sich seiner Bestimmung und erkennt die Macht des Schicksals an, das ihn als Einzigen am Leben gelassen hat. (SL 464) Die Melancholie ist einerseits Auslöser für Verneys Bericht: „After a long interval, I am again impelled by the restless spirit within me to continue my narration; but I must alter the mode which I have hitherto adopted. [...] there will be a more melancholy pleasure in painting the end of all.“ (SL 267) Andererseits verhilft die Niederschrift der Ereignisse Verney, neben dem Lesen von Büchern (SL 465), zu vorübergehender Erleichterung²⁶⁶:

I was presented, meantime, with one other occupation, the one best fitted to discipline my melancholy thoughts, which strayed backwards, over many a ruin, and through many a flowery glade, even to the mountain recess, from which in early youth I had first emerged. (SL 466)

Er findet Trost in den Erinnerungen an seine Vergangenheit und die Niederschrift verschafft ihm Erleichterung in seiner einsamen Situation. Sie verhilft ihm außerdem, vorübergehend in Distanz zu seiner trostlosen Lage zu treten. Bevor Verney zum schmerzlichen Ende seines Berichts kommt, ruft er noch einmal seine Muse an, ihm bei der Niederschrift der bisherigen, tragischen Geschehnisse beizustehen:

Arise, black Melancholy! Quit thy Cimmerian solitude! Bring with thee murky fogs from hell, which may drink up the day; bring blight and pestiferous exhalations, which, entering the hollow caverns and breathing places of earth, may fill her stony veins with corruption, so that not only herbage may no longer flourish, the trees may rot, and the rivers run with gall – but the everlasting mountains be decomposed, and the mighty deep putrify, and the genial atmosphere which clips the globe, lose all powers of generation and sustenance. Do this, sad visaged power, while I write, while eyes read these pages. (SL 437)

Verneys Anrufung verdeutlicht die unzähligen Assoziationen und das enorme Potenzial, mit denen die Melancholie zur Zeit Shelleys in der Romantik in Verbindung gebracht wird. Neben der Niederschrift seines Berichts findet Verney außerdem Zuflucht in der Literatur: „I endeavoured to read. I visited the libraries of Rome. I selected a volume, and [...] I endeavoured to conceal me from myself, and immerse myself in the subject traced on the

²⁶⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 304

pages before me.“ (SL 465) Die Literatur bietet ihm Möglichkeiten der Identifikation, indem er sich in die Figuren der jeweiligen Handlung versetzt und dadurch von seinem eigenen Schicksal abgelenkt wird. Auch Verneys Alter gibt Aufschluss über seine melancholische Charakterdisposition, als er am Ende seines Berichts angelangt, über sein Weiterleben und seine Zukunft als letzter Mensch resümiert:

It is true, I was no longer in the first blush of manhood; neither had I declined far in the vale of years [...] I had just entered my thirty-seventh year [...] and with these advantages I was to commence the train of solitary life. (SL 454)

Er hat also einerseits gute Voraussetzungen und die Fähigkeiten, aufgrund seiner verwilderten Jugend zu überleben, andererseits ist in humoralpathologischer Hinsicht die Melancholie kennzeichnend für das Erwachsenenalter, in dem sich der Protagonist befindet.²⁶⁷ Verneys Zukunft ist jedenfalls ungewiss. Neben der melancholischen Charakterdisposition Verneys, gibt auch die Landschaft und die geschilderte Stimmung des Textes immer wieder Anlass zur Melancholie.

5.1.3. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel

Die Landschaft als Spiegel der Seele ist in der Romantik ein beliebtes literarisches Motiv. Insofern mutet es nicht ungewöhnlich an, dass so manche Landschaftsszenerie in *The Last Man* als melancholisch beschrieben wird:

The sky was blue above, and the air impregnated with fragrance by the rare flowers that grew among the weeds. The trees moved overhead, awakening nature's favourite melody – but the melancholy appearance of the choaked paths, and weed-grown flower-beds, dimmed even this gay summer scene. (SL 257)

Delius betont, dass das Wetter in Erzähltexten selten um seiner selbst willen wiedergegeben wird. Ähnlich verhält es sich mit Landschaftsbeschreibungen in literarischen Texten, die die fiktive Realität derartig gestalten, dass sie überschaubar und eindeutig wird und somit dem Programm des Autors hilft.²⁶⁸ Wetter- und Landschaftsschilderungen werden als Mittel zur Stimmungserzeugung verwendet. Auch

²⁶⁷ Vgl. Feld: Otherness, S. 1f

²⁶⁸ Vgl. Delius: Wetter, S. 62

beschriebene Geräusche können bestimmte Gefühle hervorrufen. Das Heulen eines Hundes in *The Last Man* verhilft zum Beispiel, die Leiche seines Besitzers Raymond, der in den Ruinen Konstantinopels zu Tode gekommen ist, aufzuspüren: „At this moment a melancholy howl struck on our ears; it was repeated; 'Hark!' cried Clara, 'he is there; that is Florio, my father's dog.'“ (SL 206) England, das Heimatland Verneys, wirkt sich aufgrund der klimatischen Bedingungen sowie der isolierten Lage begünstigend auf Melancholie aus. Sentimentale Erinnerungen überkommen Verney rückblickend in Bezug auf seine Heimat: „England, seated far north in the turbid sea, now visits my dreams in the semblance of a vast and well-manned ship, which mastered the winds and rode proudly over the waves.“ (SL 9) Der englische Winter wird als eiskalt und feindselig geschildert:

the snow-clad fields seen through the silvered trunks of the beeches, – the brook, in days of happiness alive with sparkling waters, now choked by ice – the leafless trees fantastically dressed in hoar frost – the shapes of summer leaves imaged by winter's frozen hand on the hard ground – the dusky sky, drear cold, and unbroken silence [...] (SL 311)

Die Menschen und auch die Pest wirken wie erstarrt durch die Kälte und erwachen erst im Frühling wieder zu neuem Leben. Wagner-Egelhaaf hebt die Wirkung des Winters als „melancholische Erstarrung“²⁶⁹ hervor. Durch die Pest verliert die Natur ihre Funktion als romantischen Rückzugsort und erhält zerstörerische Kraft.²⁷⁰ Im Roman wird das Bild einer sich verdunkelnden Sonne, ein immer wieder aufgegriffenes Untergangsmotiv, heraufbeschworen, um das bevorstehende Unheil in Form der Pest anzudeuten. Dieses Spektakel geht mit einer Naturkatastrophe einher.²⁷¹

On the twenty-first of June, it was said that an hour before noon, a black sun arose: an orb, the size of that luminary, but dark, defined, whose beams were shadows, ascended from the west; in about an hour it had reached the meridian, and eclipsed the bright parent of day. [...] The wild animals in the woods took fright [...] and the citizens were filled with greater dread, at the convulsion [...] - birds [...] suddenly blinded fell in the market-places, while owls and bats shewed themselves welcoming the early night. (SL 224)

²⁶⁹ Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 305

²⁷⁰ Vgl. Mayer: Letzte Menschen, S. 57

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 61

Die Pest selbst bleibt rätselhaft. Sie verhöhnt sämtliche menschliche Annahmen über Ordnung, Kausalität und Sinnhaftigkeit.²⁷² Speziell die durch die Pest hervorgebrachte Unordnung lässt sich mit der Melancholie, die humoralpathologisch etwas im Ungleichgewicht Befindliches bezeichnet, assoziieren. Überreste der Zivilisation in Form von verfallenen Gebäuden stellen für Verney Anlass für trübsinnige Gedanken dar. Beim Anblick der ehemaligen, nun leer stehenden Hütte seiner Schwester verfällt er in eine traurige Stimmung: „I alighted at Perdita's ancient abode, her cottage; [...] This spot, dedicated to sweetest recollections, the deserted house and neglected garden were well adapted to nurse my melancholy.” (SL 257) Der Protagonist schwelgt in Gedanken an die einst glücklich verbrachte Zeit dort, die längst vorbei ist. Die melancholische Stimmung wird in Verney vor allem beim Anblick von bereits verfallenen Häusern und anderen Überresten menschlicher Zivilisation, die er mit persönlichen Erinnerungen verbindet, hervorgerufen. Bis zuletzt gibt Verney die Suche nach anderen Überlebenden nicht auf: „For three days I wandered to and fro in this melancholy town. I passed whole hours going from house to house, listening whether I could detect some lurking sign of human existence.” (SL 453) Doch seine Hoffnung bleibt vergebens. Im Wissen um den Ausgang wird der gesamte Bericht Verneys in ein melancholisches Licht gerückt. Der Roman ist auch insofern düster, weil er so radikal konzipiert ist, dass es in der fiktionalen Realität niemanden gibt, der um Verney trauern könnte. Er steht am Endpunkt der Geschichte.²⁷³ Auch die Gabe der Vorausschau wird als Attribut des Melancholikers bezeichnet, hat aber als Zuschreibung innerhalb der Melancholie-Tradition im Laufe der Zeit an Bedeutung verloren.²⁷⁴ In *The Last Man* begegnen uns Prophezeiungen mehrmals. In der Einleitung behauptet der*die fiktive Verfasser*in, die Erzählung Verneys aus einer Prophezeiung der Sybille von Cumae, die er*sie in Neapel gefunden hat, rekonstruiert zu haben. Als Sybillen werden in der Antike weissagende Frauen bezeichnet, die ähnlich dem Orakel von Delphi als göttliches Sprachrohr fungieren.²⁷⁵ Schon im pseudo-aristotelischen Traktat wird die Gabe der Vorausschau auf die schwarze Galle zurückgeführt: „Viele aber werden auch [...] von Krankheiten der Raserei und der Begeisterung ergriffen, woher die Sybillen und Wahrsager und die Begeisterten alle ihren Ursprung haben, sofern sie nicht durch

²⁷² Vgl. Snyder: *Apocalypse*, S. 436

²⁷³ Vgl. Elmer: *Vaulted over*, S. 355

²⁷⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Melancholie*, S.267

²⁷⁵ Vgl. Mayer: *Letzte Menschen*, S. 13

Krankheit, sondern durch ihre natürliche Mischung so werden.“²⁷⁶ Zudem begegnet uns die Gabe der Vorausschau im Roman wieder, als Evadne, eine griechische Prinzessin, im Sterben ihren Geliebten anruft: „I have sold myself to death, with the sole condition that thou shouldst follow me – Fire, and war, and plague, unite for thy destruction – O my Raymond, there is no safety for thee!“ (SL 181) Tatsächlich stirbt Raymond wenig später. Während die letzten Überlebenden Englands nach ihrer Flucht aus der Heimat in Frankreich verweilen, kommt es zu Unruhen durch einen selbst ernannten Propheten, der ein paar Auserwählte um sich scharf und die Flüchtenden dadurch spaltet. (SL 376) Nachdem Verney, der Erzähler der Binnenhandlung, diese im Rückblick nachzeichnet, wird der gesamte Bericht melancholisch eingefärbt. Andererseits ist die Melancholie des Textes auf narrativer Ebene auf der Einsicht einer erloschenen Einheit, eines tiefgründigen Einschnitts zwischen dem Innenleben des Menschen und der ihn umgebenden Welt begründet.²⁷⁷ Shelleys Roman greift das Konzept romantischer Melancholie auf und erfasst die Angst vor Entfremdung in einer Welt, die moralisch zweifelhaft ist.²⁷⁸ Jonathan Elmer versteht die Melancholie des Romans ganz im Sinne Freuds als einen nicht verarbeiteten Verlust der Autorin: „This is not a novel of mourning, then, but of melancholia, with Shelley sealing off her terrible losses by rendering them commensurate with global history itself.“²⁷⁹ Elmer konstatiert weiter, dass Shelleys radikale Vision von Melancholie darin besteht, dass sie eine Andersartigkeit des Menschen offenlegt, in Form von Projektionen eines instabilen Kerns, die sich in Konzepten des Westens, des souveränen Selbst oder Englands widerspiegeln.²⁸⁰ *The Last Man* ist also sowohl auf fiktionaler Ebene als auch auf narrativer Ebene als zutiefst melancholisch zu bezeichnen, ähnlich wie Haushofers Roman *Die Wand*.

5.2. Marlen Haushofers *Die Wand*

Zu Lebzeiten werden Haushofers Werke mit einiger Aufmerksamkeit rezipiert. Sie fällt früh als förderungswürdige Schriftstellerin auf und erhält für ihr literarisches Schaffen einige Auszeichnungen. Einzelne Kritiker bemängeln stilistische und formale

²⁷⁶ Flashar: *Problemata*, S. 253

²⁷⁷ Vgl. Snyder: *Apocalypse*, S. 446f

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 449

²⁷⁹ Elmer: *Vaulted over*, S. 356

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 357

Unsicherheiten, die daher kommen, dass Haushofer, wie viele andere Autorinnen ihrer Zeit, eine literarische Außenseiterin ist. Sie schreibt in Isolation und gehört keiner literarischen Gruppe an.²⁸¹ Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, ihr längstes und vermutlich auch radikalstes Werk, wird erstmals 1963 veröffentlicht.²⁸² Der Inhalt ist rasch erzählt: Eine Frau wird über Nacht in einem Gebirgstal durch eine durchsichtige Wand vom Rest der Welt abgeschnitten. Während innerhalb des von der Wand eingegrenzten Gebiets alles intakt bleibt, sterben Mensch und Tier außerhalb der Wand versteinert. Nur die Pflanzenwelt jenseits der Wand existiert weiter. Die Wand nimmt eine zwiespältige Rolle im Leben der namenlosen Protagonistin ein. Einerseits schützt sie sie vor dem Unglück, das den anderen außerhalb der Wand widerfährt, andererseits wird sie durch die Wand eingeschlossen und von ihrer Familie getrennt. Die Familie der etwa 40-jährigen Protagonistin besteht, so erfährt der*die Leser*in, aus zwei fast erwachsenen Töchtern. Sie selbst ist seit zwei Jahren Witwe. (HW 10) Schnell fügt sich die Protagonistin in ihr neues Schicksal. Sie hat den Jagdhund Luchs, die Kuh Bella und eine namenlose Katze bei sich, für die sie ab dem Zeitpunkt der Katastrophe Sorge trägt und die ihr das Überleben innerhalb des eingegrenzten Gebiets enorm erleichtern. Haushofers Roman wird unter anderem als Robinsonade gelesen, obwohl der Protagonistin im Gegensatz zu Robinson Crusoe die Rückkehr in die Zivilisation verwehrt bleibt.²⁸³ Zudem kann man den Roman als Postapokalypse auffassen, weil in ihm viele Genremerkmale aufgegriffen werden.

5.2.1. Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte

Der Roman ist als Bericht der Protagonistin, die sich als einzige Überlebende wähnt, angelegt und spielt, ausgehend von der Entstehungszeit, in naher Zukunft. Konkrete Jahreszahlen werden nicht genannt. Die Namenlosigkeit der Protagonistin korrespondiert mit der Zeit- und Ortlosigkeit der Geschehnisse und konvergiert mit der Ausweglosigkeit

²⁸¹ Vgl. Lorenz, Dagmar C.G.: Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 12/3, 1979, S. 171-191, hier S. 172ff

²⁸² Vgl. Brandtner, Andreas/ Kaukoreit, Volker (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente zu: Marlen Haushofer: Die Wand*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 47

²⁸³ Vgl. Akyildiz Ercan, Cemile: 'SCHUTZ' – 'HAFT'. MARLEN HAUSHOFERS "DIE WAND". In: *ZfWt*. Vol. 8/2, 2016, S. 43-55, hier S. 47

und Absurdität der Situation.²⁸⁴ Die Erlebnisperspektive der Frau bürgt für die Glaubwürdigkeit des Niedergeschriebenen.²⁸⁵ Die Ich-Erzählerin schildert die Geschehnisse aus zirka zweieinhalb Jahren Isolation weitestgehend nachträglich. Zwischendurch spricht sie von ihrer gegenwärtigen Situation und lässt in Vorblenden den Tod des Hundes Luchs durchscheinen.²⁸⁶ Das rückt den Bericht in ein trauriges, düsteres Licht. Grund für die Niederschrift des Geschehenen stellt der Tod ihres geliebten Hundes durch einen Fremden dar und die dadurch aufkommenden Gefühle von Einsamkeit und Furcht, die im Bericht erwähnt werden.²⁸⁷ Die Protagonistin schreibt um des Schreibens willen: „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.“ (HW 7) Ihr Bericht ist als Monolog angelegt, da sie annimmt, die einzige Überlebende zu sein.²⁸⁸ Die Diskrepanz der Erzählsituation in *Die Wand* besteht darin, dass,

if the narrated post-apocalyptic situation is true, the reader cannot exist [...] or vice versa, if the reader did exist, the „report“ would cancel its own post-apocalyptic premises. The hermit-narrator and the reader simultaneously both exclude each other and depend on each other for their existence.²⁸⁹

Die Protagonistin glaubt zwar, dass die Mäuse ihren Bericht eines Tages fressen werden, sie hegt aber trotzdem Hoffnung, dass doch ein Mensch ihn irgendwann zu lesen bekommt. (HW 84) Die Niederschrift der Erlebnisse seit der ungeklärten Existenz der Wand bis zu Luchs' Tod nimmt einen Zeitraum von November bis Februar ein und stellt den Versuch dar, das Erlebte begreiflich zu machen:

Als im November der Winter hereinbrach, beschloß ich, diesen Bericht zu schreiben. Es war ein letzter Versuch. Ich konnte doch nicht den ganzen Winter am Tisch sitzen mit dieser einen Frage im Kopf, die mir kein Mensch, überhaupt niemand auf der Welt, beantworten kann. Ich habe fast vier Monate dazu gebraucht, diesen Bericht zu schreiben. (HW 275)

²⁸⁴ Vgl. Predoiu, Graziella: Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Germanistische Beiträge. Vol. 38, 2016, S. 66-88, hier S. 73

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 68

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 73

²⁸⁷ Vgl. Stoiser, Claudia: „Es lebe die Einsamkeit!“ - Eine vergleichende Analyse der Darstellung von Alleinsein, Einsamkeit und sozialer Isolation literarischer Figuren in ausgewählten Texten von Arno Schmidt, Marlen Haushofer, Herbert Rosendorfer, Yorck Kronenberg, Thomas Glavinic und Jürgen Domian. Masterthesis Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Germanistik 2011, S. 76

²⁸⁸ Vgl. Caviola, Hugo: Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel *Die Wand*. In: Modern Austrian Literature. Vol. 24/1, Jänner 1991, S. 101-112, hier S. 107

²⁸⁹ Ebd., S. 107f

Ihr Bericht ist gekennzeichnet durch eine realistische Schilderung der Geschehnisse sowie emotionale Distanziertheit.²⁹⁰ Obwohl die Protagonistin durch die Wand ihre beiden Kinder verliert, trauert sie diesem Umstand nicht allzu sehr nach. Das liegt vermutlich an einer Entwicklung, die schon vor der Katastrophe eingesetzt hat: „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.“ (HW 222) Ihre isolierte Situation erlaubt ihr einen schonungslosen Rückblick auf ihre Vergangenheit und sie erkennt ihre frühere bürgerliche Existenz als einen bloßen Lebensersatz.²⁹¹ Aufgrund der gesellschaftlichen Umstände ist in Haushofers Werken grundsätzlich ein inniges Verhältnis zwischen Mutter und heranwachsenden Kindern nicht möglich.²⁹² Die Wand setzt dem bisherigen Leben der namenlosen Protagonistin ein radikales Ende.²⁹³ Sie stellt insofern ein utopisches Element dar, als durch die Wand die männlich dominierte Welt zugunsten der Autonomie der Frau vernichtet wird. Der Preis dafür ist hoch: das Ende menschlichen Zusammenlebens und der Zukunft der Menschheit.²⁹⁴ Das Gebiet, das von der Wand eingeschlossen wird, ist als einziges von der Katastrophe verschont geblieben.²⁹⁵ Ort der Handlung ist ein kleines Dorf im österreichischen Gebirge. (HW 18f) Ihr Zuhause wird das Jagdhaus ihrer Cousine Luise und ihres Schwagers Hugo, der zum Glück einen Vorrat, der das Überleben der Protagonistin für einige Zeit sichert, für einen möglichen Atomkrieg und dessen Folgen angelegt hat. (HW 10) Die Protagonistin stellt Mutmaßungen über die Ursache der Katastrophe an. Sie geht davon aus, dass die Wand „eine neue Waffe, die geheimzuhalten einer der Großmächte gelungen war“ (HW 41) ist, und

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. (HW 39)

Ihre Ersatzfamilie werden die sie umgebenden Tiere und ihre Sorge gilt ab da der eigenen Versorgung und der ihrer Tiere. Nachdem unter den zu verpflegenden Tieren auch die Kuh

²⁹⁰ Vgl. Caviola: Transparent, S. 102

²⁹¹ Vgl. Predoiu: Raumkonstellationen, S. 73

²⁹² Vgl. Lorenz: Feministin, S. 183

²⁹³ Vgl. Deurell, Linnéa: Das geschlechtslose Ich. Geschlecht und Geschlechtsidentität in *Die Wand* von Marlen Haushofer. Examensarbeit Högskolan Dalarna, Akademin Humaniora och medier 2013, S.12

²⁹⁴ Vgl. Lorenz: Feministin, S. 184ff

²⁹⁵ Vgl. Caviola: Transparent, S. 102

Bella ist, muss die Protagonistin bald davon absehen, das von der Wand eingegrenzte Gebiet abzugehen: „Inzwischen war mir klargeworden, daß diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein.“ (HW 33) Die Protagonistin ist daher nur eingeschränkt mobil. Eine Bewegung innerhalb des eingeschlossenen Gebiets findet insofern statt, als die Protagonistin zwei Sommer lang mit ihren Tieren auf die Alm und im Winter wieder zurück ins im Tal liegende Jagdhaus übersiedelt. Es bleibt unklar, wie groß das eingegrenzte Gebiet tatsächlich ist. Die Suche nach anderen Überlebenden, wie sie für das Genre charakteristisch ist, bleibt aus. Wie in anderen postapokalyptischen Erzähltexten, bewaffnet sich die Protagonistin gleich zu Beginn: „Hugos geladene Büchsflinte hängte ich neben dem Bett auf, und die Stablampe legte ich auf das Nachtkästchen.“ (HW 23) Außerdem trägt sie zeitweise ein Messer mit sich: „Es war ein Ding, das mir eine trügerische Sicherheit verlieh. Später ließ ich es häufig zu Hause. Erst seit Luchs tot ist, trage ich es wieder auf allen Wegen bei mir.“ (HW 28) In der Jagdhütte gibt es einige Bücher und Magazine, die für die Protagonistin aber äußerst belanglos sind. Einzig die Bauernkalender findet sie durchaus nützlich: „Die Magazine und Romane langweilten mich bald sehr, und ich fand immer mehr Gefallen an den Kalendern. Ich lese sie noch heute.“ (HW 129) Die Protagonistin beklagt, dass ihr nützliches Wissen über Natur und Tiere fehlt und sie sich daher vieles erst selbst mühsam erarbeiten muss. Wenn sie darüber phantasiert, dass sie eines Tages vielleicht doch freikommt, dann wird sie sich damit begnügen, die Bücher, die sie findet, liebevoll und sehnsüchtig zu streicheln, lesen wird sie sie aber nicht mehr (HW 224f): „Solange ich lebe, werde ich alle Kraft dazu brauchen, mich und die Tiere am Leben zu erhalten. Ich werde nie eine wirklich gebildete Frau sein, damit muß ich mich abfinden.“ (HW 225) Bücher spielen also im Leben der Protagonistin keine herausragende Rolle, sie fehlen ihr auch nicht allzu sehr. Die Protagonistin erkennt die Endlichkeit ihrer Existenz und ihre eingeschränkten Möglichkeiten an. Sie findet trotz ihrer Situation zu einem Sinn ihres Lebens, den sie vor allem aus der Versorgung der Tiere und ihrem naturverbundenen Dasein zieht. In *Die Wand* wird die Natur teils als grausam, teils als sehr vital geschildert. Außerhalb der Wand hat sich die Natur sämtlichen Raum zurückerobert: „Das Land war jetzt eine einzige blühende und grünende Wildnis. [...] Das Unkraut hatte überall den Sieg davongetragen.“ (HW 263) Es scheint tatsächlich, als hätte außerhalb der Wand nur die Natur profitiert. Auch innerhalb der Wand holt sich die Natur zurück, was ihr

genommen wird, unter anderem Hugos schwarzen Mercedes: „Er war fast neu, als wir damit herkamen. Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel.“ (HW 222) Die Protagonistin bemerkt dies mit einiger Genugtuung und Vergnügen. Hugos Auto steht stellvertretend für die Welt, in der die Protagonistin vor der Katastrophe keinen ihr entsprechenden Platz gefunden hat. Die Katastrophe in *Die Wand* beschreibt ein Ende der Zivilisation und die Rückeroberung des Lebensraums Erde durch die Natur.²⁹⁶ Auch der Protagonistin eröffnet sich durch die Wand ein neuer Tätigkeitsbereich, der ihr in ihrer früheren bürgerlichen Existenz nur begrenzt gewährt wurde. Markotic Lorraine attestiert dem Gesamtwerk Haushofers einen melancholischen Schreibstil und eine melancholische Stimmung, die vor allem die Protagonistinnen ihrer Texte kennzeichnet.²⁹⁷ *Die Wand* bezeichnet sie als das am wenigsten melancholische Werk Haushofers.²⁹⁸ Der Roman enthält aber, neben utopischen Zügen, durchaus melancholische Elemente, sowohl die Protagonistin als auch die zugrundeliegende Stimmung des Textes betreffend.

5.2.2. Melancholie als Charakterdisposition

Bereits bevor die Wand in das Leben der Protagonistin tritt, spürt sie, dass etwas nicht stimmt. Sie kann es nur nicht benennen. Später sieht sie die Dinge rückblickend klarer:

Von vielen Dingen wußte sie [die Protagonistin] ein wenig, von vielen gar nichts; im ganzen gesehen herrschte in ihrem Kopf eine schreckliche Unordnung. [...] Aber eines möchte ich ihr zugute halten: sie spürte immer ein dumpfes Unbehagen und wußte, daß dies alles viel zu wenig war. (HW 83)

Die Wand stellt eine Zäsur ihrer bisherigen Existenz dar, die dadurch verdeutlicht wird, dass die Protagonistin rückblickend von sich selbst in der dritten Person spricht. In ihrer neuen Lebenssituation wird ihr bewusst, dass dieses dumpfe Gefühl, das unterschwellige Unbehagen, Langeweile, ein Auslöser für Melancholie²⁹⁹, ist: „Wir waren alle ganz betäubt von Langeweile. Es war uns gar nicht möglich ihr zu entfliehen, ihrem pausenlosen Dröhnen und Flimmern.“ (HW 110) Melancholie und Traurigkeit, die Haushofers Werke

²⁹⁶ Vgl. Akyildiz Ercan: Trapped, S. 48

²⁹⁷ Vgl. Markotic, Lorraine: Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer. In: Modern Austrian Literature, Vol. 41/1, 2008, S. 65-93, hier S. 65

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 69

²⁹⁹ Vgl. Alt, Peter-André: „Das Gute ist in gewissem Sinne trostlos.“ Motive der Melancholie bei Kafka. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21/2, 1988, S. 55-76, hier S. 58

durchziehen, stehen in Bezug zu den weiblichen Hauptcharakteren. Der Verlust der Protagonistinnen in Haushofers Werk reicht bis in die Kindheit zurück. Es ist ein Verlust der Unschuld, aber auch der Gleichberechtigung der Geschlechter.³⁰⁰ Wir erfahren von der Protagonistin in *Die Wand* wenig über ihr vorhergehendes Leben, außer, dass sie sich als Witwe und Mutter von zwei fast erwachsenen Töchtern ihre Zeit frei einteilen kann. Davon macht sie allerdings wenig Gebrauch, am liebsten ist sie zuhause. Nur die Ausflüge ins Jagdhaus stellen eine willkommene Abwechslung dar. (HW 10) Ihr Leben vor der Wand verläuft in engen Bahnen, sie lebt einsam und zurückgezogen. Ihr Tätigkeitsbereich beschränkt sich auf die Versorgung der Kinder und später nur noch auf den Haushalt.³⁰¹ Ihr Rückzug deutet auf gesellschaftliche Missstände in Anbetracht des zugewiesenen Tätigkeitsbereichs der Frau hin. Die einzige Möglichkeit der Frau, sich zu behaupten, besteht in Haushofers Texten in der kompromisslosen Isolation zur Wahrung der weiblichen Sphäre.³⁰² Die weibliche Sphäre im Roman wird auf das Radikalste durch das Element der Wand herbeigeführt, allerdings auf Kosten des Zusammenlebens. Einsamkeit erlebt die Protagonistin aber auch vor der Katastrophe. Die Einsamkeit als Alternative zu Ehe und Liebe ist ein zentrales Motiv in Haushofers Texten. Ihre Heldinnen sind Außenseiterinnen einer sie umgebenden marginal angedeuteten Gesellschaft.³⁰³ Vor der Katastrophe lebt die Protagonistin in *Die Wand* zurückgezogen und teilnahmslos aufgrund der gesellschaftlichen Einschränkungen.³⁰⁴ Als bürgerliche Frau beschränkt sich ihr Tätigkeitsbereich auf die häusliche Sphäre, im öffentlichen Raum hat sie keinerlei Einfluss oder Wirkungsmöglichkeit. Es existiert auch kein Ort, an dem sie sich entfalten könnte, keine Beschäftigung, für die sie Leidenschaft empfindet. Das Lesepublikum erfährt von der Protagonistin, dass der Herbst, die Jahreszeit, die laut Humoralpathologie mit Melancholie einhergeht, ihr am ehesten entspricht:

Der Herbst war mir immer die liebste Jahreszeit, wenn ich mich auch körperlich nie sehr wohl fühlte. [...] Die Herbstkrankheit verschonte mich auch im Wald nicht, aber da ich sie mir kaum erlauben konnte, trat sie gemildert auf.
(HW 116)

³⁰⁰ Vgl. Markotic: Melancholy, S. 67ff

³⁰¹ Vgl. Deurell: Geschlecht, S. 13

³⁰² Vgl. Lorenz: Feministin, S. 182

³⁰³ Vgl. ebd., S. 185f

³⁰⁴ Vgl. Deurell: Geschlecht, S. 15

Die größte Zuneigung fasst sie in ihrer isolierten Situation zu dem Jagdhund Luchs: „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.“ (HW 51) Der Hund gilt als Attributtier des Melancholikers. Die für den Hund typischen Tätigkeiten des Grabens und Wühlens in der Erde können als Melancholie-Effekte bezeichnet werden.³⁰⁵ Die Protagonistin fühlt sich durch Luchs unentbehrlich. Er gibt ihr das Gefühl wichtig zu sein, weil er sich so stark an sie bindet.³⁰⁶ Durch ihn, aber auch durch die anderen Tiere erhält sie einen neuen Lebenssinn und -inhalt. Luchs' Tod ist für die Protagonistin der Grund der Niederschrift ihrer Erlebnisse. Die Versorgung der Tiere und die Arbeit, die zur Genüge vorhanden ist, stellen eine wichtige Ablenkung von dem Trübsinn und der Mutlosigkeit, die die Protagonistin zuweilen überfallen, dar. Arbeit gilt als wichtiges Therapeutikum, um der Melancholie Abhilfe zu schaffen.³⁰⁷ Kurz nach der Katastrophe handelt die Protagonistin, um der Hilflosigkeit, die sie angesichts der durchsichtigen Wand überfällt, beizukommen:

Es störte mich, daß ich die Wand nicht sehen konnte, und so brach ich einen Arm voll Haselzweige ab und fing an, sie an der Wand in die Erde zu stecken. Diese Tätigkeit schien mir das Nächstliegende zu sein, und sie beschäftigte mich vor allem so sehr, daß ich dabei nicht denken mußte. (HW 20)

Durch diese Tätigkeit setzt sie der Wand eine Grenze entgegen und kann den eingeschlossenen Raum für sich einnehmen.³⁰⁸ Ihr Arbeitseifer treibt die Protagonistin an die Grenzen ihrer körperlichen Belastbarkeit. Die Erschöpfung, die sie dadurch fühlt, lässt sie zwischenzeitlich mutlos werden und den Sinn ihrer Existenz hinterfragen³⁰⁹:

Die Wolkendecke war jetzt schiefergrau, und ein fahles Licht lag über dem Gebirge. Ich beeilte mich, vor dem Gewitter heimzukommen. Luchs hechelte hinter mir her. Ich war zu müde und zu verzagt, um ihn trösten zu können. Es war ja auch alles ganz sinnlos und gleichgültig. (HW 200)

Das Wetter spiegelt die Gemütslage der Protagonistin wider. Das erdrückende Gefühl der Sinn- und Ausweglosigkeit wird durch die Wolkendecke, die schwer über dem Tal hängt, verstärkt beziehungsweise symbolisiert. Zu Beginn des Berichts, kurz nach der

³⁰⁵ Vgl. Alt: Kafka, S. 58

³⁰⁶ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 99

³⁰⁷ Vgl. Vöing: Arbeit, S. 18

³⁰⁸ Vgl. Predoiu: Raumkonstellationen, S. 75

³⁰⁹ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 59

Katastrophe, erwägt sie, Suizid zu begehen, kommt aber kurz darauf beim Gedanken an die Verantwortung für ihre Tiere wieder davon ab: „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.“ (HW 40) Durch die notwendige Betriebsamkeit sind die Suizidgedanken aufgrund der Ausweglosigkeit der Situation der Protagonistin auf ein Minimum reduziert.³¹⁰ Immer wieder gerät die Protagonistin aber ins Grübeln und in Sorge, und zwar vorzüglich dann, wenn sie zur Ruhe kommt:

Sobald ich aber endlich auf der Bank saß, wurde ich unruhig und hielt Ausschau nach neuer Arbeit. Ich glaube nicht, daß das einem besonderen Fleiß entsprang, ich bin von Natur aus eher träge, wahrscheinlich war es Selbstschutz, denn was hätte ich in der Ruhe anderes getan als mich erinnern und gegrübelt. (HW 99f)

Ein beständiger Quell der Sorge ist das Schicksal ihrer Tiere und die Versorgung aller, die vor allem von der Kuh Bella abhängt: „Wenn mir meine Arbeit ein wenig Zeit übrigließ, an Regentagen etwa, verfiel ich sofort in einen Zustand der Sorge und Ängstlichkeit. [...] Ich saß stundenlang am Tisch, den Kopf in die Hände gestützt und dachte über Bella nach.“ (HW 70) Die melancholietypische Pose des in die Hände gestützten Kopfes verrät die Verzweiflung, die die Protagonistin zeitweise überfällt. Ihren fruchtlosen Gedanken versucht sie zu entfliehen. Jene holen sie bevorzugt abends vor dem Einschlafen ein, was dazu führt, dass sie diese Momente willentlich hinauszögert: „Ich fiel fast unter den Tisch vor Müdigkeit, aber sobald ich im Bett lag, in der Dunkelheit und Stille, wurde ich hellwach, und die Gedanken fielen über mich her wie ein Hornissenschwarm.“ (HW 130) Die Protagonistin hat zuweilen nicht nur mit Trübsinn und Schlaflosigkeit zu kämpfen, sie bezeichnet sich selbst außerdem als träge und mitunter leicht reizbar. (HW 218) Hierbei handelt es sich ebenfalls um Eigenschaften, die man dem Melancholiker nachsagt.³¹¹ Einmal bezeichnet sie ihren Gemütszustand folgendermaßen: „Die ganze Nacht lag ich in jenem halbawachen Zustand, in dem ich mir einbildete, mein Bett wäre ein Kahn auf hoher See.“ (HW 229) Diesbezüglich sei auf die Notizen des Psychiaters Hubertus Tellenbach zu einer Patientin verwiesen, die ihren melancholischen Zustand der Entrücktheit ebenfalls mit dem Gefühl vergleicht, am Meer stundenlang auf den Horizont zu schauen, um dann

³¹⁰ Ebd., S. 42

³¹¹ Vgl. Alt: Kafka, S. 58

plötzlich auf die Uhr zu blicken und nicht erfassen zu können, was darauf zu sehen ist.³¹² Im Zustand der Melancholie verliert man die Fähigkeit, das in der Nähe liegende zu erkennen, weil die Gedanken in weite Ferne schweifen. Haushofers Protagonistin bezeichnet ihre Isolation als „Waldgefängnis“ (HW 22), in dem sie ihren fruchtlosen Gedanken oft hilflos ausgeliefert ist. Als typische Melancholie-Signaturen gelten „die Figur des Eingeschlossenseins und deren Kontrapost, die Bewegung unendlicher Wanderschaft“³¹³, wie wir sie gegensätzlich in *Die Wand* und in *The Last Man* finden. Die Protagonistin verfügt außerdem über eine gesteigerte Einbildungskraft, was sie von den meisten anderen Menschen vor der Katastrophe unterscheidet und als Bürde empfindet: „Ich erinnere mich sehr gut, wie wenig Phantasie die meisten Menschen besaßen. [...] Ich habe den Phantasielosen ihren Mangel nie angekreidet, manchmal habe ich sie sogar um ihn beneidet.“ (HW 45) Den Rückzug ins Phantastische erklärt Peter-André Alt als eine Konsequenz der „ins Extrem getriebenen Isolation“³¹⁴ und der Einsamkeit, die bei der Protagonistin schon vor der Katastrophe geherrscht haben. Aufgrund ihrer Tiere ist sie nur eingeschränkt mobil. Zwei Sommer lang zieht sie aber mit ihren Tieren auf eine nahe gelegene Alm, wo das Gras für die Kuh frischer und nahrhafter ist. Diese Bewegung, vom Tal auf die Alm und zurück, zeichnet den Verlauf einer Depression nach. Tatsächlich schlägt sich ihre Umgebung auch auf ihr Gemüt nieder. Auf der Alm erlebt die Protagonistin Gefühle der Entgrenzung und Verschmelzung mit der Natur: „Ich dachte nicht, ich erinnerte mich nicht, und ich fürchtete mich nicht. Ich saß nur ganz still an die Holzwand gelehnt, müde und wach zugleich, und sah in den Himmel.“ (HW 190) Auf der Alm ist sie den Wetterverhältnissen stärker ausgesetzt, sie erlebt Gewitter, aber auch Sonnenschein intensiver und es ist deutlich heller als im Tal.

So heftig diese Gewitter waren, am nächsten Morgen war der Himmel heiter, und nur im Tal wogten die Nebel. Es war als zöge die Almwiese auf den Wolken dahin, ein grünes, feuchtglänzendes Schiff auf den weißen Gischtwellen eines brodelnden Ozeans. (HW 194)

³¹² Vgl. Tellenbach, Hubertus: Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin (u.a.): Springer 1983, S. 206f

³¹³ Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 18

³¹⁴ Alt: Kafka, S. 59

Auf der Alm fühlt sie sich befreit von Sorgen und ein Gefühl der Leichtigkeit erfüllt sie, während beim Abstieg ins Tal nach einem auf der Alm verbrachten Sommer die quälenden Gedanken zurückkommen:

Während ich zu Tal stieg, drückte nicht nur das Butterfaß schmerzlich auf meine Schultern; alle Sorgen, die ich abgetan hatte, wurden wieder lebendig. Ich war nicht mehr losgelöst von der Erde, sondern mühselig und beladen, wie es einem Menschen zusteht. (HW 217)

Die Gemütslage korrespondiert mit den Jahreszeiten. Herbst und Winter verbringt sie sorgenreich und grüblerisch im Tal, während sie die Sommer auf der Alm in einer Stimmung des Hochgefühls verlebt. Die Protagonistin verspürt eine starke Zerrissenheit im Bezug auf die Gemütszustände, die sie jeweils befallen: „Es war sonderbar: sobald ich im Tal war, dachte ich an die Alm fast mit Furcht oder Widerwillen, auf der Alm aber konnte ich mir nicht vorstellen, wie man im Tal leben konnte.“ (HW 184) Bezeichnenderweise passiert die Schlusskatastrophe, bei der Luchs und der junge Stier durch einen Fremden getötet werden, auf der Alm. Daraufhin beschließt sie, die Alm nie wieder aufzusuchen. Durch Luchs' Tod versinkt sie in Trübsinn: „Ich bin so allein, daß ich dem fruchtlosen Denken nicht immer entrinnen kann. Seit Luchs tot ist, ist es damit viel schlimmer geworden.“ (HW 45) Nachdem es November ist und sie die Zeit der dem Winter geschuldeten Untätigkeit irgendwie überbrücken muss, beginnt sie ihren Bericht zu verfassen. Sie schreibt, um den Verstand nicht zu verlieren. „Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu, und ich will nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt“ (HW 8), und: „Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten.“ (HW 212) Dadurch soll das neuauftretende Gefühl von Furcht, das sie befällt, in Zaum gehalten werden.³¹⁵ Alt betont, dass oft die Angst, die mitunter melancholisch macht, als Auslöser für das Schreiben verantwortlich ist. Diese Angst befällt diejenige Person oft abends, gerade vor dem Schlafengehen, wenn sie mit ihren Gedanken alleine ist.³¹⁶ Ähnlich ergeht es der Protagonistin. Das Schreiben erhält in *Die Wand* therapeutischen Charakter.³¹⁷ Gesellschaft leistet ihr nur die Katze in der Einsamkeit, die der Protagonistin sehr ähnlich ist und auch namenlos bleibt: „Wenn es regnet oder stürmt, neigt die Katze zu Trübsinn, und ich

³¹⁵ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 67

³¹⁶ Vgl. Alt: Kafka, S. 72

³¹⁷ Vgl. Akyildiz Ercan: Trapped, S. 45

versuche, sie aufzuheitern. Manchmal gelingt es mir, aber meist versinken wir beide in hoffnungsloses Schweigen.“ (HW 107) Ähnlich melancholisch wie die Protagonistin, ist auch die Stimmung, die durch detailreiche Schilderungen hervorgerufen wird. Da der Bericht nachträglich verfasst wird, werden die Ereignisse aufgrund des Todes ihres geliebten Hundes in ein melancholisches Licht gerückt.

5.2.3. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel

Durch Luchs' Tod kommt es zu einem totalen Rückzug der Protagonistin.³¹⁸ Der*die Leser*in erfährt nicht, wie es der Protagonistin nach dem Ende des Berichts ergeht, doch trotz der Resignation der Protagonistin gibt es einen Hoffnungsschimmer.³¹⁹ Einerseits ist sich die Protagonistin nun sicher, das Bella ein weiteres Kalb erwartet und somit die Versorgungslage weiterhin gesichert bleibt, andererseits geht das Leben insofern weiter, als es nun eine weiße Krähe gibt, die, ausgestoßen von den anderen Krähen, auf der Lichtung lebt und auf die Protagonistin angewiesen ist. Der Text endet mit folgenden Worten:

Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich. (HW 276)

Die weiße Krähe ist, wie die Protagonistin, eine Außenseiterin. Raben und Krähen sind symbolträchtige Tiere, die immer wieder in der Literatur, vor allem in der Nacht- und Grabesdichtung, auftauchen und auf die ikonographische Melancholie-Tradition verweisen.³²⁰ Dem Raben wird eine Verbindung zum Planeten Saturn nachgesagt. Die Vögel stehen aufgrund ihrer Farbe symbolisch für Tod und Melancholie.³²¹ Weiße Raben stellen zudem eine Seltenheit dar. In *Die Wand* ist die Krähe Hoffnungsträgerin, obwohl das Ende des Berichts durchaus ambivalent ist. Auf Textebene ist die weiße Krähe mit der weißen Langhaarkatze Perle verbunden, die aufgrund ihrer Auffälligkeit und Sanftheit in

³¹⁸ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 35

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 105

³²⁰ Vgl. Schmidt, Harald: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz“. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 198

³²¹ Vgl. Lippert, Karen: Tiere im Märchen: Raben und Krähen. In: Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenfiguren/raben-und-kraehen-im-maerchen/>, 2020, 20.06.2020

der Natur zu einem frühen Tod verurteilt ist.³²² Da sich die Protagonistin selbst erhalten muss, ist sie auf das Wetter umso mehr angewiesen, das sich durch das naturnahe Leben stärker auf ihr Gemüt auswirkt. Das Jagdhaus steht im Tal, wo es oft dämmrig und feucht ist: „Zum ersten Mal fand ich die Schlucht nicht reizvoll romantisch, sondern nur feucht und düster. Sogar im Hochsommer bleibt sie so, das Sonnenlicht fällt nie bis auf ihren Grund.“ (HW 27) Ihr Befinden im Tal schildert die Protagonistin folgendermaßen: „Ich konnte nicht weiter sehen als vom Haus bis zum Stall, so tief hing der Nebel herab. Ich lebte auf einer kleinen warmen Insel in einem feuchten Nebelmeer.“ (HW 155) Symbolisch steht die Insel einerseits für Eingeschlossenheit, andererseits aber auch für Zuflucht und Sicherheit. Anders wird die Wetterlage auf der Alm geschildert, es scheint der Protagonistin nach einem Gewitter „als zöge die Almwiese auf den Wolken dahin, ein grünes, feuchtglänzendes Schiff auf den weißen Gischtwellen eines brodelnden Ozeans“ (HW 194), während das Tal nebelverhangen ist. Speziell bei Regen- oder Schneefall und der damit verbundenen Untätigkeit versinkt sie gemeinsam mit der Katze oft in trübsinnigen Gedanken. (HW 107) Auch die Stille erlebt sie zeitweise als bedrückend und versucht diese zu durchbrechen. (HW 18) Schon ihr Leben vor der Wand schildert sie als grau und trübe. (HW 222) Es ist dieses undefinierbare Gefühl eines Verlusts, der jedoch unklar bleibt und weit zurückliegt, das Haushofers Texte durchzieht und ihre Bezeichnung als melancholisch rechtfertigt.³²³ Die Katastrophe in Form der Wand erscheint der Protagonistin als eine große Unordnung, die verhindert hätte werden sollen:

Auch die Erfinder der Wand haben nicht nach einem freien Willensentschluß gehandelt, sondern sind einfach ihrer triebhaften Wißbegier gefolgt. Man hätte sie nur, im Interesse der großen Ordnung, davon abhalten müssen, ihre Erfindung in die Tat umzusetzen. (HW 75)

Die Protagonistin geht von einer Katastrophe aus, die der grenzenlosen Neugierde und der unaufhaltsamen Forschungswut der Menschen sowie deren Hunger nach Macht geschuldet ist. Die Verursacher*innen des Desasters stehen somit in auffallendem Gegensatz zu der passiven Rolle der Protagonistin vor der Katastrophe. Die Katastrophe beziehungsweise

³²² Vgl. Predoiu: Raumkonstellationen, S. 84

³²³ Vgl. Markotic: Melancholy, S. 65ff

die damit einhergehende Unordnung kann als das Ende des Patriarchats gelesen werden.³²⁴
Diesem plötzlich eingetretenen Durcheinander versucht sie mit Arbeit beizukommen:

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. (HW 29)

Die mühselige Arbeit und die Wiederherstellung der Ordnung in ihrem verhältnismäßig kleinen Handlungsraum verleihen der Protagonistin einen trügerischen Anschein von Sicherheit.³²⁵ Ihre Arbeit, die aus Ackerbau, der Versorgung der Tiere, dem Melken der Kuh und Holzfällen besteht, ist durchaus eintönig und wiederholt sich täglich.³²⁶ Monotonie gilt als melancholietypisch und -begünstigend.³²⁷ *Die Wand* wird in der Sekundärliteratur als „gottloses Buch“ bezeichnet, und tatsächlich findet Gott keine Erwähnung im Bericht der Protagonistin.³²⁸ Die Protagonistin macht sich jedoch immer wieder Gedanken, ob es außer ihr noch jemand anderen gibt. Die Frage, ob außerhalb ihrer augenblicklichen Wahrnehmung überhaupt etwas existiert, beschäftigt sie, ähnlich wie Glavinics Protagonisten Jonas.³²⁹ Am Ende des Berichts erfährt die Protagonistin, dass in unmittelbarer Nähe ein Fremder gelebt haben muss, der schließlich Luchs und den Jungstier umbringt und dafür von der Protagonistin erschossen wird. Den Bericht durchzieht ein gewisses, nicht leicht zu erfassendes Unbehagen, das sich sinnbildlich in der Beschreibung der Zykklame durch die Ich-Erzählerin ausdrückt:

In der Zykklame vermischt sich das Rot des Sommers mit dem Blau des Herbstes zu einem rosigen Violett, und ihr Duft fängt noch einmal die ganze vergangene Süße ein; wenn man aber länger daran riecht, spürt man dahinter einen ganz anderen Geruch, den Geruch nach Verfall und Tod. (HW 98)

Die Zykklame fungiert als Vanitas-Symbol, das einerseits die Süße des Lebens und andererseits Tod und Verfall verkörpert. Das ist eine Erfahrung, die die Protagonistin in ihrer natürlichen Umgebung immer wieder macht: Wo es Freude und Neuanfang in Form

³²⁴ Vgl. Deurell: Geschlecht, S. 15

³²⁵ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 67

³²⁶ Vgl. Akyildiz Ercan: Trapped, S. 53

³²⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 278

³²⁸ Vgl. Strigl, Daniela: "Die Wand" (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Vol. 15, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm, Juli 2004, 26.05.2020

³²⁹ Vgl. Stoiser: Analyse, S. 27

von Geburt gibt, da herrscht auch immer gleichzeitig die Gefahr des Todes. Das Unbehagen des Textes kann auch insofern gedeutet werden, als die ganze Zeit über die Bedrohung durch den Eindringling latent ist, aber erst durch den Akt der Tötung von Luchs und Stier manifest wird. Für die Rezipient*innen wird das Unbehagen schließlich auch erst durch den Mann greifbar, es erhält durch ihn eine Form. Unheimlich erscheint außerdem, dass die Protagonistin sich nahezu augenblicklich in ihr Schicksal fügt und keine Versuche unternimmt auszubrechen. Hugo Caviola hat darauf hingewiesen, dass der distanzierte, zugleich zutiefst melancholische Ton des Berichts selbst eine Wand darstellt, die die Protagonistin zum Schutz ihrer Verletzlichkeit und ihres Ausgesetztseins aufstellt.³³⁰ Was *Die Wand* von anderen Werken Haushofers unterscheidet, ist, dass sie „hier nicht nur das melancholische Gefängnis des Individuums [schildert], sondern zugleich auch ein utopisches Experiment.“³³¹ Auf narrativer Ebene wird unterstrichen, dass es sich bei dem Element der Wand um eine Projektionsfigur von Haushofers Einsamkeit und Isolation als Schriftstellerin und als bürgerliche Ehefrau handelt.³³² Markotic hebt hervor, dass, obwohl sich Haushofers Texte einer teils pessimistischen, teils zutiefst melancholischen Sprache bedienen, die Rezipienten trotzdem eine gewisse Lust beim Lesen verspüren.³³³ Sie führt dies psychoanalytisch mit Bezug auf Freud, Lacan und Kristeva auf

a concept of melancholy as the mourning of lost desire, for although we may not be able to recover this lost desire, the idea that it is being mourned rather than simply forgotten provides us with a connection to it – an awareness that it has not completely disappeared³³⁴,

zurück. Die Tatsache, dass Haushofer diesen Verlust in ihren Texten zur Sprache bringt, stellt für die Rezipienten ein Gefühl der Erleichterung und Entlastung dar.³³⁵ Das ist mitunter ein Grund, wieso Haushofers Texte bis heute faszinieren. Ähnlich interessant und radikal in seiner Konzeption ist McCarthys Roman *The Road*.

³³⁰ Vgl. Caviola: *Transparent*, S. 105

³³¹ Strigl: *Wirtschaftswunderwelt*, o. S.

³³² Vgl. Schmidjell, Christine: *Marlen Haushofer: Die Wand*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 5

³³³ Vgl. Markotic: *Melancholy*, S.87

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. ebd.

5.3. Cormac McCarthys *The Road*

The Road wird erstmals 2006 publiziert und ist ein Roman des US-amerikanischen Schriftstellers Cormac McCarthy, der dafür 2007 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wird. Das Werk erzählt die Geschichte von einem Mann und dessen Sohn, die einige Jahre nach einer globalen Katastrophe durch ein postapokalyptisches Nordamerika Richtung Süden zur Küste ziehen, in der Hoffnung, dort bessere Überlebensbedingungen vorzufinden. Die Geschichte der beiden stellt eine der radikalsten postapokalyptischen Phantasien dar, die bisher publiziert wurden.³³⁶ Auch im Gesamtwerk McCarthys nimmt der Roman eine herausragende Position ein: „And surely none of McCarthy’s wastelands is more desolate than the one he imagines in *The Road*.“³³⁷ *The Road* wird einerseits als eine Warnung vor globalen Umweltkatastrophen gelesen, andererseits werden darin auch zeitgenössische Vorstellungen von Männlichkeit und väterlichen Beziehungen hinterfragt. Der Text kann, wie andere postapokalyptische Erzähltexte, ebenso als Antwort auf Narrative, die wirtschaftlichen Fortschritt preisen, interpretiert werden, indem die Grenzen des Kapitalismus aufgezeigt werden.³³⁸ Aufgrund der biblischen Metaphorik und der mehrfachen Erwähnung Gottes liegt die Lesart als „allegory of spiritual survival“³³⁹ nahe. Das Verhältnis des Hauptprotagonisten zu Gott ist äußerst ambivalent. Der Roman besticht durch einen parataktischen Stil. Die einzelnen Absätze sind kurz. Lindsey Banco hat hervorgehoben, dass bei vielen Zusammenziehungen von Wörtern, wie bei „didnt“ und „cant“, der Apostroph fehlt, was den bruchstückhaften Charakter der postapokalyptischen Welt unterstreichen soll.³⁴⁰ Der Roman wird als „ein postapokalyptisches Endspiel, das in seiner Düsterei seinesgleichen sucht“³⁴¹ bezeichnet, während durchaus auch

ein Hoffnungsfunken erkennbar ist, der etwas anzeigt, was sich gegensätzlich zum allumfassenden Prinzip der Gewalt verhält. Diesen Gegenpol wie er in

³³⁶ Vgl. Horn: Experimentalraum, S. 36

³³⁷ Knox, Paul D.: „Okay Means Okay“: Ideology and Survival in Cormac McCarthy's THE ROAD. In: The Explicator. Vol. 70/2, Juni 2012, S. 96-99, hier S. 96

³³⁸ Vgl. Briohny, Doyle: The postapocalyptic imagination. In: Thesis Eleven. Vol. 131/1, 2015, S. 99–113, hier S. 101ff

³³⁹ Schaub, Thomas H.: Secular Scripture and Cormac McCarthy's *The Road*. In: Renaissance. Vol. 61/3, Frühjahr 2009, S. 153-167, hier S. 154

³⁴⁰ Vgl. Banco, Lindsey: Contractions in Cormac McCarthy's THE ROAD. In: The Explicator. Vol. 68/4, Dezember 2010, S. 276-279, hier S. 276

³⁴¹ Zoppel, Christina: McCarthy Cormac, Die Straße. In: Wiener Zeitung, 04./07.05.2007 www.wienerzeitung.at, 12.07.2020

McCarthys Spätwerk »Die Straße« in melancholischer Schönheit herausgearbeitet wird, kann man in einem tiefreligiösen Sinne nur noch entweder als »Liebe«, oder als »Glaube« bezeichnen.³⁴²

Der Roman lässt jedenfalls verschiedene Interpretationen und Lesarten zwischen düster und hoffnungsvoll zu. Im nächsten Abschnitt werden nun die Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte im Roman aufgezeigt, um im weiteren Verlauf auf den melancholischen Duktus von *The Road* zurückzukommen.

5.3.1. Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte

Die Handlung setzt acht bis zehn Jahre nach einer Katastrophe, deren Ursache undefiniert bleibt, ein und findet in einer nicht näher bestimmten Zukunft statt.³⁴³ Der*die Rezipient*in erfährt in wenigen Rückblicken von der Vergangenheit von Vater und Sohn, aus der Nacht der Katastrophe und vom Suizid der Frau und Mutter. Im Roman gibt es keine konkreten Zeitangaben. Die Erzählte Zeit beträgt einige Wochen bis Monate. Das Geschehen wird durch eine Erzählinstanz, die die eingeschränkte Perspektive des Mannes, bis auf eine Ausnahme am Ende des Romans, einnimmt, wiedergegeben. Die Erzählinstanz folgt bis zu dessen Tod dem Mann, auch dann, wenn Vater und Sohn kurzzeitig getrennt sind.³⁴⁴ Durch die eingeschränkte Position Erzählinstanz erhält der*die Rezipient*in weder Informationen über den Grund der Katastrophe, noch zum Hergang. Er*sie erfährt aber von den fatalen Auswirkungen, die auch Jahre nach der Katastrophe das Leben der letzten Überlebenden stark prägen.³⁴⁵ In ein paar kurzen Passagen wird das Geschehen aus Innensicht des Vaters als Monolog geschildert. *The Road* ist nicht als Bericht der letzten Menschen angelegt. Die Niederschrift der Erlebnisse wird im Roman generell nicht thematisiert. Im Gegensatz zu *Die Wand* handelt es sich hier um eine fast ausschließlich

³⁴² Schneider, Christoph: Pastorale Hoffnungslosigkeit. Cormac McCarthys Melancholie und das Böse. In: Borrissova, Natalia/ Frank, Susi K./ Kraft, Andreas (Hg.): Zwischen Apokalypse und Alltag: Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 171-200, hier S. 174

³⁴³ Vgl. Zibrak, Arielle: Intolerance, A Survival Guide: Heteronormative Culture Formation in Cormac McCarthy's *The Road*. In: Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory. Vol. 68/3, Herbst 2012, S. 103-128, hier S. 123

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 107

³⁴⁵ Vgl. Hellyer, Grace: Spring has lost its scent. Allegory, ruination, and suicidal melancholia in *The Road*. In: Steven, Mark/ Murphet, Julian (Hg.): Styles of Extinction. Cormac McCarthy's the Road. New York: Continuum 2012, S. 45-62, hier S. 46

männliche Lebenswelt, in der Gewalt und Hunger vorherrschen.³⁴⁶ Die Gewalt wird durch die Ressourcenknappheit aufgrund der Katastrophe ausgelöst. Nachdem sowohl die Infrastruktur als auch die Natur durch Brände zerstört werden, besteht ein Mangel an Nahrungsmitteln. Die Tier- und Pflanzenwelt wird durch die Katastrophe zerstört. Es herrscht keinerlei soziale Ordnung, sondern das Recht des Stärkeren³⁴⁷:

By then all stores of food had given out and murder was everywhere upon the land. The world soon to be populated by men who would eat your children in front of your eyes and the cities themselves held by cores of blackened looters [...] (MR 181)

Die „Desastertauglichkeit“ des Menschen fällt, wie in Byrons thematisch verwandtem Gedicht „Darkness“, bei McCarthy dementsprechend dürftig aus.³⁴⁸ Vater und Sohn, die beide namenlos bleiben, bezeichnen sich als „good guys“, während die „bad guys“ gewalttätig und zu Kannibalen geworden sind. Die Handlung wirft einen Blick auf die letzten Reste menschlicher Zivilisation. Es geht nur noch um ein Minimum an Ethik, das sich darauf beschränkt, keine Menschen zu töten oder zu essen.³⁴⁹ Kannibalismus ist in McCarthys Roman das ausschlaggebende Kriterium dafür, ob jemand noch als Mensch bezeichnet werden kann.³⁵⁰ Arielle Zibrak hebt allerdings kritisch hervor, dass nicht zwischen jenen, die vor unstillbarem Hunger das Fleisch von Toten essen und jenen, die aktiv Menschen töten, differenziert wird.³⁵¹ Über die Katastrophenursache erfährt der*die Rezipient*in nur wenig, außer, dass „the clock stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions.“ (MR 52) In den ersten Jahren nach der Katastrophe „the roads were peopled with refugees shrouded up in their clothing. [...] Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland.“ (MR 28) Als mögliche Ursachen für die Katastrophe werden in der Sekundärliteratur sowohl ein Meteoriteneinschlag als auch eine Atomkatastrophe genannt.³⁵² Horn behauptet, dass es

³⁴⁶ Vgl. Zibrak: *Intolerance*, S. 111

³⁴⁷ Vgl. Kunsu, Ashley: „Maps of the World in Its Becoming“: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 33/1, Frühjahr 2009, S. 57-74, hier S. 57

³⁴⁸ Vgl. Horn: *Katastrophe*, S. 190f

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 238

³⁵⁰ Vgl. Horn: *Experimentalraum*, S. 37

³⁵¹ Vgl. Zibrak: *Intolerance*, S. 107

³⁵² Vgl. Schaub: *Scripture*, S. 154

sich um das „exakte Szenario eines nuklearen Winters“³⁵³ handelt. Durch die nicht eindeutig benannte Katastrophe wird das Ökosystem der Erde zerstört und das Überleben fast unmöglich.³⁵⁴ Das Szenario, welches McCarthy in *The Road* entwirft, enthält einige Ungereimtheiten. Während die Natur als gänzlich zerstört, die Tiere als ausgerottet, Sonne und Mond aufgrund der Aschepartikel in der Luft als nur zu erraten geschildert werden, sind einige Häuser, ein Supermarkt und eine Tankstelle, die die Protagonisten passieren, noch intakt.³⁵⁵ Das im Text entworfene Katastrophenszenario mutet aktuell an, weil es die Zerstörung und Zerbrechlichkeit der gegenwärtigen Welt zeigt. Vater und Sohn ziehen mit einem Einkaufswagen umher und finden im Supermarkt eine Cola-Dose, die sie genüsslich trinken.³⁵⁶ Ziel des Fußmarsches der beiden ist die Küste:

They bore on south in the days and weeks to follow. Solitary and dogged. [...] Just beyond the high gap in the mountains they stood and looked out over the great gulf to the south where the country as far as they could see was burned away, the blackened shapes of rock standing out of the shoals of ash [...] (MR 14)

An der Küste erhoffen sie sich bessere Überlebensbedingungen. Ausgangspunkt der Reise, an dem die Schilderung der Geschehnisse einsetzt, dürfte der Südosten Nordamerikas und konkreter das postapokalyptische Tennessee sein.³⁵⁷ Wobei die Namen der Orte, durch die die beiden Protagonisten ziehen, nicht erwähnt werden und im postapokalyptischen Raum ohnehin obsolet sind.³⁵⁸ Wie die Ortsbezeichnungen stehen auch die im Text repräsentierten Medien, – Bücher und ein Werbeplakat –, in keinem Zusammenhang mehr mit der erlebten Welt.³⁵⁹ Umso wichtiger ist der Besitz einer Waffe zur Verteidigung des eigenen Lebens geworden. Eine Pistole ist neben den Lebensmittelreserven, die Vater und Sohn bei sich tragen, ihr wertvollstes Gepäck. Im Gegensatz zu anderen postapokalyptischen Erzähltexten, in denen das Bild einer Natur, die sich ihren

³⁵³ Horn: Katastrophe, S. 160

³⁵⁴ Vgl. Vičaka, Inese: Post-Apocalypse: Culture and Nature in Gundega Repše's and Cormac McCarthy's Work. In: INTERLITTERARIA. Vol. 20/2, 2015, S. 71-78, hier S. 73

³⁵⁵ Vgl. Grindley, Carl James: The Setting of McCarthy's *The Road*. In: *The Explicator*. Vol. 67/1, August 2010, S. 11-13, hier S. 12

³⁵⁶ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 232f

³⁵⁷ Vgl. Rambo, Shelley L.: Beyond Redemption? : Reading Cormac McCarthy's *The Road* after the End of the World. In: *Studies in the Literary Imagination*. Vol. 41/2, Frühjahr 2008, S. 99-120, hier S. 100 (vgl. auch Kunsä: Maps, S. 64)

³⁵⁸ Vgl. Kunsä: Maps, S. 62

³⁵⁹ Vgl. Zibrak: Intolerance, S. 106

Lebensraum zurückerobert, gezeichnet wird, ist in *The Road* auch die Natur stark von der Katastrophe gezeichnet. Am Ende des Romans wird die Natur warnend als ein empfindliches Rätsel, das auf ein großes Ganzes verweist, dargestellt, dem auch der Mensch angehört und das er darum nicht zu durchschauen vermag.³⁶⁰ Der Roman geht der Frage nach, wie der Mensch weiter existieren kann in einer Natur, die gänzlich trostlos und unfruchtbar ist.³⁶¹ Während das Ende des Textes, das die Leser*innenschaft unschlüssig zurücklässt, durchaus zweideutig ist, wird in der Sekundärliteratur doch ein Hoffnungsmoment betont. Der Vater stirbt und lässt den Sohn alleine zurück, der aber bei einer anderen Familie Anschluss findet. Die Botschaft des Textes liegt darin begründet, dass es das Überleben im postapokalyptischen Raum erfordert, einen Weg zu finden, aus dem Ganzen einen Sinn zu ziehen und die Hoffnung auf ein Leben in Gemeinschaft trotz der vorherrschenden Feindseligkeit und des Misstrauens gegenüber Anderen nicht aufzugeben.³⁶² Der Roman erlaubt allerdings keinen allzu optimistischen Gesamteindruck. Eine Ursache dafür stellen der enorme Verlust der beiden Protagonisten, die ungewisse Zukunft und Nahrungsmittelsituation der Überlebenden sowie die vorherrschende Gewalt in der postapokalyptischen Welt dar. Im nächsten Kapitel wird die zugrundeliegende Melancholie, die vor allem den Vater erfüllt, anhand einiger Aspekte dargelegt.

5.3.2. Melancholie als Charakterdisposition

Postapokalyptische Narrationen werfen einen Blick auf die Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit menschlicher Existenz und unseres Alltags. Als Charakterdisposition ist die Melancholie für die Situation der letzten Überlebenden nach einer Katastrophe, da sie nicht nur das Vertrauen in die Menschheit verloren, sondern auch Verluste durch die Katastrophe erlitten haben, bezeichnend. Im Fall von Vater und Sohn in *The Road* ist es nicht nur die Ehefrau und Mutter, sondern ein noch viel größerer Verlust: Vater und Sohn versuchen in einer Welt, in der nichts mehr wächst und gedeiht, die nichts Lebendiges mehr produzieren kann, zu überleben. Trauer und Melancholie sind daher sowohl auf bioethischer als auch auf zwischenmenschlicher und nicht zuletzt innerpsychischer Ebene

³⁶⁰ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 162

³⁶¹ Vgl. Vičaka: Post-Apocalypse, S. 71

³⁶² Vgl. Knox: Okay, S. 99

durchaus angemessen.³⁶³ Vater und Sohn befinden sich in einem postapokalyptischen Raum, der durch ein Stadium zwischen Leben und Tod gekennzeichnet ist³⁶⁴, „set in a world where the melancholic disposition has become both rational and realistic: a valid worldview.“³⁶⁵ Es geht nur noch darum, zu überleben und den Tod weiter hinauszuzögern. Die Frage nach dem Sinn stellen sie sich nicht. Sie sind durch den Verlust jeglicher Ordnung bedroht.³⁶⁶ Es handelt sich um eine traumatische Landschaft, durch die Vater und Sohn ziehen, in der jegliche Bedeutung, Sinn und Vertrauen abhanden gekommen sind.³⁶⁷ Nicht nur die äußeren Umstände wirken sich begünstigend aus. Der Vater leidet, vermutlich katastrophengebunden, unter einer Krankheit, die als „black lung“³⁶⁸ bezeichnet wird und weiß, dass er bald sterben und seinen Sohn alleine zurücklassen muss. Noch dazu trennen die beiden Erfahrungswelten: „Maybe he understood for the first time that to the boy he was himself an alien. A being from a planet that no longer existed.“ (MR 153) Während der Sohn erst nach der Katastrophe geboren wird, hat der Vater die Welt davor gekannt und trauert ihr nach. Er hat seine Familie und seine Freunde verloren. Indem er dem Sohn Geschichten aus dieser Zeit erzählt, die der Sohn nicht hören möchte, weil sie für ihn nicht wahr sind, beschwört er zugleich die Geister der Vergangenheit: „He could not construct for the child's pleasure the world he'd lost without constructing the loss as well and he thought perhaps the child had known this better than he.“ (MR 155) Der Vater erlebt einen radikalen Kontinuitätsverlust, da die erinnerte, vergangene Welt in keinem Zusammenhang mehr mit der erfahrenen, gegenwärtigen Welt steht.³⁶⁹ Wie in den anderen postapokalyptischen Erzähltexten, handelt es sich bei dem Hauptprotagonisten um einen Mann mittleren Alters, humoralpathologisch betrachtet ein Alter, in dem die Melancholie bevorzugt auftritt, wobei in *The Road* hauptsächlich die äußeren Einflüsse ausschlaggebend sind für die Gemütslage des Vaters. Während der Sohn um die Mutter trauert, die er durch Suizid verloren hat, kann die Melancholie des Vaters laut Berit Åström

³⁶³ Vgl. Palmer, Louis: Full Circle: *The Road* rewrites *The Orchard Keeper*. In: The Cormac McCarthy Journal. Vol. 6/8, 2008, S. 62-68, hier S. 65f

³⁶⁴ Vgl. Hellyer: Spring, S. 54

³⁶⁵ Ebd., S. 56

³⁶⁶ Vgl. Zibrak: Intolerance, S. 122

³⁶⁷ Vgl. Rambo: Redemption, S. 110

³⁶⁸ Knox: Okay, S. 98

³⁶⁹ Vgl. Hellyer: Spring, S. 46

als eine ‘paternal postfeminist melancholia’ gelesen werden.³⁷⁰ Im Mittelpunkt des Romans stehen die Trauer des Mannes um seine tote Frau, die wehmütigen Erinnerungen aus seiner Kindheit an Vater und Onkel sowie an die untergegangene Welt und die enge Beziehung zu seinem Sohn. Laut Åström wird zudem im Zuge der Erzählung die Mutter als unzureichend geeigneter Elternteil dargestellt, was in post-feministischen Narrationen oft der Fall ist.³⁷¹ Sie ist diejenige, die ihre Familie im Stich lässt und ihr Leben vorzeitig beendet. Suizid bedeutet im Kontext von *The Road* potentieller Vergewaltigung und einem gewaltsamen Tod durch Andere zu entkommen, er steht aber auch in Zusammenhang mit einem Verlust der bisherigen Erfahrungswelt.³⁷² Der Suizid der Frau wird im Roman mehrmals erwähnt. Der Mann fühlt sich deswegen schuldig: „He did not take care of her and she died alone somewhere in the dark and there is no other dream nor other waking world and there is no other tale to tell.“ (MR 32) Das einzige, was den Mann davor bewahrt, aus Verzweiflung ebenfalls Suizid zu begehen, ist sein Sohn. Er ist der Mittelpunkt seiner Welt.³⁷³ Das erkennt auch seine Frau: „But he knew that if he were a good father still it might well be as she had said. That the boy was all that stood between him and death.“ (MR 29) Die Durchführung kleiner, religiös anmutender Rituale in Bezug auf seinen Sohn hilft ihm, die Verzweiflung in Zaum zu halten.³⁷⁴ Dennoch gibt es einen Teil in ihm, der sich wünscht, dass alles vorbei wäre, weil sich jeder Tag anfühlt, als hätte man den Tod nur ein bisschen hinausgezögert. (MR 155) Die beiden ziehen völlig allein durch eine menschenleere Landschaft:

Then they walked out to the road and he took the boy's hand and they went to the top of the hill where the road crested and where they could see out over the darkening country to the south, standing there in the wind, wrapped in their blankets, watching for any sign of a fire or a lamp. There was nothing. (MR 9)

Alles um sie herum ist leblos und verlassen: „No tracks in the road, nothing living anywhere.“ (MR 30) Die Angst um seinen Sohn ist vermutlich neben einem berechtigten Misstrauen gegenüber Anderen der Grund, wieso die beiden völlig isoliert von jeglicher

³⁷⁰ Vgl. Åström, Berit: Post-Feminist Fatherhood and the Marginalization of the Mother in Cormac McCarthy's *The Road*. In: *Women: A Cultural Review*. Vol. 29/1, März 2018, S. 112-128, hier S. 116

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 116f

³⁷² Vgl. Hellyer: Spring, S. 46

³⁷³ Vgl. Palmer: Full Circle, S. 65

³⁷⁴ Vgl. Hellyer: Spring, S. 59

menschlicher Gemeinschaft herumziehen. Dabei fällt es aufgrund der perspektivischen Erzählsituation schwer, abzuschätzen, ob die Paranoia des Vaters aufgrund der Angst um seinen Sohn tatsächlich begründet ist.³⁷⁵ Angesichts ihrer hoffnungslosen Situation, seiner Krankheit und dem damit verbundenen bevorstehenden Tod wird der Vater oft von Schlaflosigkeit heimgesucht. „He slept little and he slept poorly.“ (MR 18) Oft schreckt er außerdem aus farbenprächtigen Träumen, die Erinnerungen an die Vergangenheit enthalten, hoch. „In the nights sometimes now he'd wake in the black freezing waste out of softly colored worlds of human love, the songs of birds, the sun.“ (MR 272) Sie stellen für ihn Todeslockungen im Schlaf dar, denen er entkommen will. Auch tagsüber suchen ihn seine Phantasien und Erinnerungen aus der Zeit vor der Katastrophe in Form von Tagträumen heim³⁷⁶: „From daydreams on the road there was no waking.“ (MR 18) Seine Situation erfordert eine ständige Wachsamkeit, die er aufgrund der Müdigkeit und des Hungers zwischendurch nicht aufbringen kann: „He'd little idea where the cart was and he thought that he was getting stupid and that his head wasnt working right. Concentrate, he said.“ (MR 98) Die Monotonie der Landschaft, die zu Tagträumen verleitet, gleicht der Eintönigkeit ihrer Tagesabläufe: „No list of things to be done. The day providential to itself.“ (MR 54) Vater und Sohn sind davon abhängig, auf Lebensmittelreserven zu stoßen, sie sind hilflos ausgeliefert und können ihre Versorgung nicht tätig durch Ackerbau, Jagen oder Fischen verbessern. Sie sind daher auch darauf angewiesen, immer in Bewegung und auf der Suche zu bleiben. Sesshaftigkeit stellt keine Option dar in einer Umgebung, die unfruchtbar ist und von Plünderern durchkämmt wird. Der Vater gibt dem Jungen Hoffnung, dass sie an der Küste vielleicht eine bessere Situation vorfinden als im Landesinneren und zugleich weiß er, dass diese Hoffnung nicht realistisch ist: „He knew that he was placing hopes where he'd no reason to. He hoped it would be brighter where for all he knew the world grew darker daily.“ (MR 213) Die Verzweiflung des Vaters ist aufgrund ihrer Situation so unsäglich, dass sie in Sprachlosigkeit mündet:

He tried to think of something to say but he could not. He'd had this feeling before, beyond the numbness and the dull despair. The world shrinking down about a raw core of parsible entities. (MR 88)

³⁷⁵ Vgl. Zibrak: Intolerance, S. 107

³⁷⁶ Vgl. Doyle: imagination, S. 101

Obwohl *The Road* als „secular contemporary version of a post-apocalyptic tale“³⁷⁷ bezeichnet wird, findet Gott dennoch Erwähnung. Laut Carl James Grindley sind es 33 Nennungen Gottes und fünf von Christus, was enorm erscheint unter der Prämisse, dass es sich um einen säkularen Roman handelt.³⁷⁸ Tatsächlich ist das Verhältnis des Mannes zu Gott ein sehr zwiespältiges: „He raised his face to the paling day. Are you there? He whispered. Will I see you at last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? [...] Oh God, he whispered. Oh God.“ (MR 11f) Der Mann trägt immer noch Spuren religiösen Glaubens in sich, die unauslöschlich sind, was die Dialoge mit Gott erkennen lassen.³⁷⁹ Doch die Existenz und Präsenz Gottes bleibt die gesamte Handlung hindurch ungewiss. Die Unsicherheit, ob Gott tatsächlich existiert, spiegelt sich nicht nur auf Ebene der Handlung, sondern auch in den Gedanken des Mannes wider.³⁸⁰ In postapokalyptischen Fiktionen kommt charakteristischerweise jegliches Zeit- und Geschichtsempfinden der Überlebenden abhanden, das durch die Auswirkungen der Katastrophe durcheinander gebracht wird. Sie leben in einem Übergangsraum zwischen Leben und Tod und außerhalb jeglicher Historizität.³⁸¹ Die Welt hört zwar nach der Katastrophe nicht auf zu existieren, allerdings existiert sie von nun an ohne jegliches geschichtliches Bewusstsein.³⁸² Ein Versuch dagegen anzukämpfen ist die Niederschrift der eigenen Erlebnisse beziehungsweise das Zählen und Notieren der Tage, was jedoch in *The Road* nicht stattfindet: „The days sloughed past uncounted and uncalendared.“ (MR 273) Die einzige sinnstiftende Tätigkeit für den Vater ist die Sorge um seinen Sohn, die ihn täglich dazu bringt weiter zu kämpfen, auch wenn seine Kräfte Stück für Stück schwinden. Die Ahnung der Endlichkeit menschlicher Existenz in der Welt und der Endgültigkeit der Katastrophe scheint immer wieder durch: „If they saw different worlds what they knew was the same. That the train would sit there slowly decomposing for all eternity and that no train would ever run again.“ (MR 180) Die Katastrophe erfordert ein Leben als Nomaden, in der Hoffnung, eines Tages auf einen besseren Ort zu stoßen, aber auch aus der Not heraus, Nahrungsmittel zu finden und wegen der überall lauenden Gefahr: „I was always on the

³⁷⁷ Zibrak: *Intolerance*, S. 104

³⁷⁸ Vgl. Grindley: *Setting*, S. 12

³⁷⁹ Vgl. Hellyer: *Spring*, S. 52

³⁸⁰ Vgl. Wielenberg, Erik J.: *God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's The Road*. In: *Cormac McCarthy Journal*. Vol. 8/1, Frühjahr 2010, S. 1-16, hier S. 1f

³⁸¹ Vgl. Doyle: *imagination*, S. 100

³⁸² Vgl. Hellyer: *Spring*, S. 53f

road. You cant stay in one place.“ (MR 168) Das Leben als Nomade*in ist ein häufig verwendetes Motiv in postapokalyptischen Erzähltexten. Ein Nomade ist nach Briohny Doyle „a deterritorialized figure who traverses national boundaries and categories of subjectivity.“³⁸³ Im postapokalyptischen Raum befinden sich die nationalen Grenzen allerdings in Auflösung, sie verlieren ihre Bedeutung. Das Symbol nomadischen Lebens ist in *The Road* die titelgebende Straße. Der moralische Abfall der letzten Menschen wie auch deren Auslieferung an ihr Schicksal geht mit dem Grad der Zerstörung der Natur einher.³⁸⁴

5.3.3. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel

Die Stimmung, die in *The Road* vermittelt wird, ist von Beginn an eine düstere. Die Handlung setzt im Herbst ein:

With the first gray light he rose and left the boy sleeping [...] and studied the land to the south. Barren, silent, godless. He thought the month was October but he wasnt sure. He hadn't kept a calender for years. They were moving south. There'd be no surviving another winter here. (MR 4)

Die Lage der Protagonisten ist prekär und zeichnet sich durch einen Mangel am Notwendigsten aus. Sie befinden sich durch den nahenden Winter in unmittelbarer Gefahr. Die enorme Kälte, die auch durch das fehlende Sonnenlicht hervorgerufen wird, macht das Überleben, noch dazu im Freien, schwierig bis aussichtslos. Seit der Katastrophe sind einige Jahre vergangen. Der Sohn, mittlerweile ungefähr acht Jahre alt, wird erst kurz nach der Katastrophe geboren. Dennoch hat sich die Natur in diesem Zeitraum nicht von der Katastrophe erholt und das Überleben ist ein täglicher Kampf. Landschaftsbeschreibungen stellen eine konstante, bedeutungsvolle Präsenz im Text dar, die oft Erwähnung findet³⁸⁵: „Below in the little valley the still gray serpentine of a river. Motionless and precise. Along the shore a burden of dead reeds.“ (MR 6) Die Landschaft erscheint wie ein Standbild, das die Gefühlslage des Vaters wiedergibt. Die zerstörte Landschaft weckt Erinnerungen an einst, als die Natur noch intakt war:

³⁸³ Doyle: *imagination*, S. 105

³⁸⁴ Vgl. Vičaka: *Post-Apocalypse*, S. 73

³⁸⁵ Vgl. *Ebd.*, S.74f

They walked out through the woods. The light was failing. They followed the flats along the upper river among huge dead trees. A rich southern wood that once held mayapple and pipsissewa. Ginseng. The raw dead limbs of the rhododendron twisted and knotted and black. (MR 39)

Das tote Geäst als letzter Nachweis einer einst fruchtbaren, blühenden Pflanzenwelt ruft, wie viele andere Gegenstände, Erinnerungen an die Vergangenheit wach. Eines Tages kommen Vater und Sohn an einem See vorbei, in dem sie „small pleasureboats half sunken in the gray water“ (MR 24) erblicken. Es handelt sich um letzte Spuren menschlicher Existenz. Wie Vičaka Inese betont, korrespondiert die Zerstörung der Natur mit der Verlorenheit der Menschen im postapokalyptischen Raum und stellt daher einen Spiegel ihrer Gefühlswelt dar.³⁸⁶ Die detaillierte Beschreibung der Umgebung lässt Rückschlüsse auf die psychische Verfassung der beiden Protagonisten zu, die der Leser*innenschaft durch die Erzählperspektive vorenthalten bleibt. Auffällig ist vor allem die farbliche Darstellung der imaginierten Welt im Text. Die Natur wird in Grau- und Schwarztönen geschildert: „Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before.“ (MR 3) Mit dem mangelnden Licht schwindet auch die Hoffnung. Durch den mit der Katastrophe einhergehenden Verlust sind der Lebenswelt der Protagonisten sämtliche Farben entzogen worden. Einzig die Farbe Rot kommt vor, sie wird mit Feuer und Blut und daher vorwiegend mit Gefahr assoziiert. Die Bedeutung des Feuers ist jedoch zwiespältig: Es stellt die einzige Wärme- und Lichtquelle dar, zerstört aber die Pflanzenwelt und macht den Boden unfruchtbar. Die Sonne selbst besitzt keinerlei Kraft: „By day the banished sun circles the earth like a grieving mother with a lamp.“ (MR 32) Der Nebel, eine mehrdeutige Erscheinung in der Literatur³⁸⁷, der in *The Road* durch die Aschepartikel in der Luft hervorgerufen wird, deutet auf symbolischer Ebene auf eine ungewisse Zukunft hin, die dem Schicksal von Vater und Sohn zugrunde liegt: „They walked out and sat on a bench and looked out over the valley where the land rolled away into the gritty fog.“ (MR 19) Er stellt auch eine subtile Gefahr dar, weil sie jederzeit von Menschen, die sich ihnen unbemerkt nähern, überrascht werden könnten. Das Meer ist Ziel ihrer Reise Richtung Süden in der Hoffnung, dort Leben vorzufinden. Doch die Zuversicht erlischt beim Anblick des Meeres: „They sat with their heels dug into the sand and watched the bleak sea wash up their feet. Cold. Desolate. Birdless.“ (MR 215) Vögel werden im

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 73

³⁸⁷ Vgl. Delius: Wetter, S. 43

Text mehrmals erwähnt. Sie sind zugleich Hoffnungsträger und Todesboten. Der Vater erinnert sich, dass er „once in those early years he'd wakened in a barren wood and lay listening to flocks of migratory birds overhead in that bitter dark. [...] He never heard them again.“ (MR 53) Die Bedeutung von Raben und Krähen, die aufgrund ihrer Farbe dem Planeten Saturn zugeordnet werden und daher auch als Attributtiere der Melancholie gelten, wurde schon erwähnt. Auch in *The Road* gibt es einen Dialog zwischen Vater und Sohn über diese Vögel:

Do you think there might be crows somewhere?
I dont know.
But what do you think?
I think it's unlikely. (MR 157)

Vögel fungieren in *The Road* unter anderem als Symbol der Hoffnung. Insgeheim träumen Vater und Sohn von einem Ort, der von der Katastrophe verschont geblieben ist. Vögel wären ein Zeichen dafür und könnten den beiden die Richtung weisen, doch die Protagonisten haben seit einigen Jahren keine mehr erblickt. Durch die Katastrophe und deren Folgen ist ein Großteil der Lebewesen auf der Erde ausgelöscht worden. Auch die Überlebenschancen der letzten Menschen sind relativ gering. Die Handlung des Romans ist dramatisch und monoton zugleich.³⁸⁸ Die monochromatischen Naturdarstellungen und monotonen Tagesabläufe stehen in starkem Kontrast zum dramatischen Schicksal und Überlebenskampf der Protagonisten. Der Vater versucht, der Monotonie der Landschaft dadurch entgegenzuwirken, dass er ihrer Reise Richtung Süden einen höheren Sinn zuspricht, der in der wiederholten Phrase „we're carrying the fire“ (MR 83) offenbart wird und außerdem die Hoffnung zum Ausdruck bringt, dass ihnen nichts Böses widerfahren wird, weil sie zu den Guten gehören.³⁸⁹ Die Straße stellt das zentrale Motiv unendlicher Wanderschaft im Roman dar. Sie steht zugleich für Hoffnung, Monotonie und Gefahr. Ihr zielloser Charakter steht stellvertretend für die Verlorenheit der Protagonisten in dieser postapokalyptischen Welt. Die Straße ist der rote Faden, der die Geschehnisse zusammenhält und gleichzeitig den dominierenden Handlungsort darstellt. Sie wird Vater und Sohn zum provisorischen Zuhause: „They slept more and more. More than once they woke sprawled in the road like traffic victims.“ (MR 202) Während ihrer Reise durch den

³⁸⁸ Vgl. Horn: *Experimentalraum*, S. 37

³⁸⁹ Vgl. Rambo: *Redemption*, S. 104

postapokalyptischen Südosten Nordamerikas werden ihnen die Folgen der Katastrophe, die auf ein globales Ausmaß hindeuten, vor Augen geführt: „He got the binoculars out of the cart and stood in the road and glassed the plain down there where the shape of a city stood in the grayness like a charcoal drawing sketched across the waste.“ (MR 8) Es gibt nur noch letzte Reste menschlicher Zivilisation.³⁹⁰ Selbst die Geräuschkulisse verweist auf die Verlassenheit der Orte, die sie passieren: „There was nothing. The wind rustling the dead roadside bracken. A distant creaking. Door or shutter.“ (MR 105) Das umliegende Land bietet wenig Hoffnung auf einen Neuanfang: „The country was looted, ransacked, ravaged. Rifled of every crumb.“ (MR 129) Dementsprechend pessimistisch fällt auch die Hoffnung auf Erlösung aus. Eine mögliche Zukunft im Roman ist durch Abwesenheit und Verlust geprägt.³⁹¹ Bezeichnend ist auch die Bedeutung eines Fotos, das der Mann in seiner Geldbörse ständig mit sich trägt. Eines Tages entschließt er sich, es zurückzulassen: „A picture of his wife. [...] He [...] sat holding the photograph. Then he laid it down in the road also and then he stood and they went on.“ (MR 51) Durch das Foto wird dem Mann die Abwesenheit seiner Frau schmerzlich zu Bewusstsein gebracht. Er wirft sich vor, dass er den Suizid seiner Frau nicht verhindert hat: „He thought about the picture in the road and he thought that he should have tried to keep her in their lives in some way but he didnt know how.“ (MR 54) Für Roland Barthes ist die Fotografie Medium der Trauer und Melancholie schlechthin, weil sie dem Betrachter vor allem die Vergänglichkeit vor Augen führt.³⁹² Auf stilistischer Ebene unterstreichen die Parataxen und kurzen Dialoge die Trostlosigkeit des Textes.³⁹³ Die Landschaft, durch die Vater und Sohn ziehen, entbehrt jeglicher bedeutungsvoller Struktur, was durch die Sprache des Textes forciert wird³⁹⁴: „In the distance what looked to be a pine wood, raw and black. A colorless world of wire and crepe.“ (MR 116) Die Gegenwart der Rezipienten unterliegt einer ständigen Transformation in eine längst vergangene Zeit, von der nur noch Ruinen übrig geblieben sind, durch die Vater und Sohn nun ziehen.³⁹⁵ McCarthy zeigt anhand von *The Road* die Zerbrechlichkeit des Menschen, die im starken Gegensatz zu Survival-Bewegungen steht,

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 99

³⁹¹ Vgl. Pitetti, Connor Matthew: *The City at the End of the World: Eschatology and Ecology in Twentieth-Century Science Fiction and Architecture*. Diss. New York: Stony Brook University 2016, S. 62

³⁹² Vgl. Grampp, Sven: *Medienwissenschaft*. Konstanz/München: UVK 2016, S. 178

³⁹³ Vgl. Banco: *Contractions*, S. 277

³⁹⁴ Vgl. Zibrak: *Intolerance*, S. 105

³⁹⁵ Vgl. Schaub: *Scripture*, S. 157

die die Endlichkeit des Menschen verkennen.³⁹⁶ Er analysiert „die Gegenwart mit dem melancholischen Blick dessen, der weiß, was es zu verlieren gibt.“³⁹⁷ Am Ende des Textes findet sich eine Passage, die in der Sekundärliteratur auch als eine melancholische Warnung gelesen wird³⁹⁸:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. [...] On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (MR 286f)

Die Natur wird als ein zerbrechliches Rätsel bezeichnet, das der Mensch nicht lösen kann, weil er selbst ein Teil des empfindlichen Ganzen ist. Er ist es aber, der durch sein Handeln die Macht hat, etwas zu verändern. Das möchte der Autor in Erinnerung rufen. Auch im letzten der vier Primärtexte wird die Brüchigkeit der Welt, in der wir leben, sowie der menschlichen Wahrnehmung veranschaulicht. Was passiert, wenn ein Mensch plötzlich seiner sozialen Grundlage beraubt wird, wird im nächsten Abschnitt über Glavinics *Die Arbeit der Nacht* beschrieben.

5.4. Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*

Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* erscheint erstmals 2006. Der Roman erzählt die Geschichte von Jonas, der eines Morgens als letzter Mensch in seiner Heimatstadt Wien erwacht. Das Ausmaß der Katastrophe wird ihm erst nach und nach bewusst. Während die Elektrizität weiterhin funktioniert, gibt es kein Internet mehr. Jonas begibt sich auf die Suche nach Überlebenden, zuletzt bis nach Schottland, wo er hofft, seine Freundin Marie zu finden. Doch die Suche bleibt vergebens und Jonas scheitert an der Last, als Einziger zurückgeblieben zu sein. Der Roman enthält einige philosophische Passagen, die hauptsächlich um die Frage kreisen, was Wahrnehmung beziehungsweise Abwesenheit bedeutet. Außerdem führt er die Brüchigkeit des Alltags vor Augen.³⁹⁹ Durch die zahlreichen Bezüge auf die westliche Gesellschaft erhält der Leser die Möglichkeit der

³⁹⁶ Vgl. Horn: Katastrophe, S. 239

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Vgl. Schaub: Scripture, S. 166

³⁹⁹ Vgl. Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, 31.07.2006, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html>, 26.05.2020, S. 129

Identifikation und der Reflektion über die eigene Lebenssituation.⁴⁰⁰ *Die Arbeit der Nacht* steht in einer Traditionslinie mit Texten wie Schmidts *Schwarze Spiegel*, Rosendorfers *Großes Solo für Anton* und Marlen Haushofers *Die Wand*.⁴⁰¹ Dennoch enthält der Roman einige Elemente, die in den zuvor erwähnten literarischen Werken nicht zu finden sind. Thematisch kreist er um die zunehmende Paranoia des Protagonisten in einer völlig menschenleeren Welt, die verschwimmenden Grenzen zwischen Wach- und Traumzustand und die sehnsüchtige Liebe zu Marie, aber auch gesellschaftliche Ängste des 21. Jahrhunderts werden aufgezeigt.⁴⁰² Die Sinnentleerung der Welt drückt sich, wie auch in McCarthys *The Road*, im parataktischen Stil des Romans, der am besten als lakonisch zu bezeichnen ist, aus.⁴⁰³ Die wiederkehrende Struktur der Sätze rundet die einseitige, monotone Perspektive des Romans ab und gibt den Gemütszustand des Protagonisten wieder.⁴⁰⁴

5.4.1. Merkmale postapokalyptischer Erzähltexte

Der Protagonist Jonas aus *Die Arbeit der Nacht* ist nicht nur einsam, sondern gänzlich alleine auf der Welt.⁴⁰⁵ Die Handlung wird durch eine personale Erzählinstanz, die mittels interner Fokalisierung die Handlung aus Jonas' Perspektive wiedergibt, geschildert. Einerseits schafft dies eine gewisse Nähe zum Protagonisten, andererseits verhindert diese Perspektive eine mögliche Aufklärung der Situation.⁴⁰⁶ Gemeinsam mit dem Protagonisten

⁴⁰⁰ Vgl. Schindler, Juliane: Realitätsverlust und Medienkonstitution: Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) als radikale Literarisierung Baudrillard'scher Konzepte? Masterthesis University of Waterloo 2009, S. iii

⁴⁰¹ Vgl. Landau, Solangne: Im Angesicht des Untergangs: Krisen des Individuums im deutschsprachigen (Post)Desaster-Roman. In: *Germanica*. Vol. 55, Dezember 2016, S. 97-110, hier S. 105

⁴⁰² Vgl. Pospischil, Lena Marina: „Drei letzte Menschen. Gedankenexperimente der deutschen Literatur nach 1945.“ Eine vergleichende Analyse von Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006). Dipl. Universität Wien 2015, S. 3

⁴⁰³ Vgl. Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.08.2006, <https://www.nzz.ch/articleEDB0Z-1.52958>, 16.05.2020

⁴⁰⁴ Vgl. Heiß, Julia: „unzuverlässig – phantastisch – verstörend?“. Eine erzähltheoretische Analyse von *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic. Dipl. Universität Wien 2017, S. 72

⁴⁰⁵ Vgl. Krämer, Lisa: Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic. Bamberg: University of Bamberg Press 2015, S. 26

⁴⁰⁶ Vgl. Heiß: Analyse, S. 71

wird auch der Rezipient alleine gelassen.⁴⁰⁷ Er*sie weiß bis zuletzt nicht, ob es sich bei Jonas' Schilderungen um Wahnvorstellungen oder die reale Situation des Protagonisten handelt. Außerdem wird nicht thematisiert, wer erzählt und wozu, wenn auf Ebene der Romanhandlung außer dem Protagonisten keiner mehr da ist, der diesen Bericht vernehmen kann.⁴⁰⁸ Auf 395 Seiten werden die Geschehnisse chronologisch, abgesehen von einigen Analepsen, die von vergangenen Erinnerungen Jonas' berichten und Einblicke in sein Wesen vor der Katastrophe geben, geschildert.⁴⁰⁹ Die Erzählte Zeit umfasst einen Zeitraum von zirka 6 Wochen, vom 4. Juli bis zum 20. August. Der Roman konzentriert sich auf die psychologischen Auswirkungen der Katastrophe, die sehr detailliert beschrieben werden. Jonas' Umwelt tritt zugunsten seiner Innensicht in den Hintergrund.⁴¹⁰ Bei Jonas, dem vermeintlich letzten Menschen, handelt es sich um einen 35-jährigen Wiener. Er ist ein typischer Stadtmensch, der keinen Bezug zur Natur hat und sich hauptsächlich drinnen aufhält und zudem bevorzugt elektronisch mit Anderen kommuniziert.⁴¹¹ Während in einigen postapokalyptischen Erzähltexten das Schreiben eine wichtige Rolle zum Zweck der Selbstvergewisserung spielt, begnügt sich Jonas damit, seine Träume zu notieren, denen er nach der Katastrophe Bedeutung beimisst, und macht gegen Ende des Romans einen kurzen Eintrag in ein Notizbuch. Sonst verwendet er bevorzugt Kameras und Bildschirme zur Selbstuntersuchung.⁴¹² Jonas versucht, eine Begründung für das Geschehene zu finden, doch die Katastrophenursache bleibt bis zuletzt unklar: „Viele Erklärungen gab es nicht. Eine Katastrophe war schuld. Aber wenn die Menschen etwa vor einem drohenden Angriff mit Nuklearraketen geflüchtet waren – wo blieben die Bomben?“ (GA 16) Es wäre auch möglich, dass „er träumte. Oder war wahnsinnig geworden.“ (GA 17) Jedenfalls sind Menschen und Tiere spurlos verschwunden. Um sich davon zu überzeugen, begibt er sich auf die Suche: „Er hielt in der ersten Ortschaft vor dem erstbesten Haus. [...] Er kontrollierte alle Räume. Kein Mensch, kein Hund, kein Kanarienvogel. Nicht einmal ein Insekt.“ (GA 31) Erst nach und nach

⁴⁰⁷ Vgl. Gollner, Helmut: Mit allen Ängsten abgefüllt. In: Falter, 05.08.2007, <https://shop.falter.at/detail/9783446207622>, 16.5.2020

⁴⁰⁸ Vgl. Holzner, Birgit: Thomas Glavinics Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht*. In: Krones, Susanne/ Zemanek, Evi (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende: Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 215-224, hier S. 222

⁴⁰⁹ Vgl. Pospischil: Letzte Menschen, S. 86

⁴¹⁰ Vgl. Schindler: Realitätsverlust, S. 1

⁴¹¹ Vgl. Pospischil: Letzte Menschen, S. 78

⁴¹² Vgl. Schindler: Realitätsverlust, S. 72

begreift Jonas das ganze Ausmaß der Katastrophe, was spannungssteigernd wirkt: „Weil er es kaum glauben konnte, kreiste er eine Stunde durch den Ort. Insgeheim war er davon ausgegangen, spätestens auf deutschem Boden Menschen zu treffen.“ (GA 38) Durch die Abwesenheit der Menschen verlieren auch sämtliche geschichtsträchtige Orte in Jonas' Heimatstadt ihre besondere Bedeutung⁴¹³: „Noch eine Weile betrachtete er das Panorama. Er sah das sich langsam drehende Riesenrad. Den Donauturm. Den Millennium-Tower. Er sah die UNO-City, er sah Fabrikschlote. [...] Die meisten Orte hatte er nie besucht.“ (GA 290) Der Anblick wirkt auf Jonas seltsam bedeutungslos. Er sucht lediglich die Gebäude auf, die er mit Erinnerungen an Marie verknüpft: den Donauturm, die Millennium-City, die Sky-Bar im Einkaufshaus Steffl. Neben der Bedeutung der Räume verändert sich auch Jonas' Zeitempfinden: „Er konnte es kaum glauben, doch die Rechnung stimmte. Acht Tage erst lag sein Besuch hier zurück. Seinem Empfinden nach waren es Monate.“ (GA 245) Paradox erscheint einerseits, dass Zeit für Jonas eine wichtige Form der Orientierung darstellt, so notiert er oft das Datum des jeweiligen Tages, wenn er irgendwo eine Botschaft hinterlässt, andererseits empfindet es Jonas nach der Katastrophe, als würden sich die Raum-Zeit-Strukturen langsam auflösen und ineinander fließen.⁴¹⁴ Er verliert jegliches Zeitempfinden und versucht dem durch detaillierte Zeitangaben entgegenzuwirken. Im Roman wechselt Jonas mehrmals zwischen Auto, Lastwagen und Moped, um seine Umgebung zu erkunden. „Bewegung und Mobilität bedeuten für Jonas eine Form von Normalität, auf die er nicht verzichten kann.“⁴¹⁵ Schließlich begibt er sich auf der Suche nach Marie mit einem Lastwagen auf eine Reise nach Schottland, wo Marie Verwandte besuchen sollte. Bei sich trägt er zum Schutz eine Waffe, die er sich kurz nach der Katastrophe in einem Waffengeschäft besorgt: „Er streifte durch den Laden. Im Grunde konnte er Waffen nicht leiden. Lärm aller Art verabscheute er. [...] Aber es gab Situationen, in denen der Besitz eines Gewehrs Vorteile bot.“ (GA 46) Jonas' physische Einsamkeit sowie seine fortschreitende psychische Vereinsamung werden daran sichtbar, dass Jonas eine Waffe bei sich trägt und auch bereit ist, sich gegen potentielle Angreifer zu verteidigen.⁴¹⁶ Strigl betont, dass Jonas „wie die Made im Speck“⁴¹⁷ lebt, was die

⁴¹³ McLary, Laura: The Hypertrophied Subject in Thomas Glavinic's *Wie man leben soll* and *Die Arbeit der Nacht*. In: *Journal of Austrian Studies*. Vol. 48/1, Frühjahr 2015, S. 27-58, hier S. 44

⁴¹⁴ Vgl. Schindler: *Realitätsverlust*, S. 45 u. S. 72

⁴¹⁵ Krämer: *Einsamkeit*, S. 89

⁴¹⁶ Vgl. Krämer: *Einsamkeit*, S. 57

Ressourcen betrifft, die ihm zur Verfügung stehen. Auf den letzten Seiten des Romans beschließt Jonas aufgrund seiner absoluten Einsamkeit dennoch, seinem Leben ein vorzeitiges Ende zu setzen. Der Suizid stellt ein Resultat von Jonas' Melancholie dar, die ihn nach der über Nacht hereingebrochenen Katastrophe erfüllt.

5.4.2. Melancholie als Charakterdisposition

Jonas zeigt schon vor der Katastrophe Tendenzen der Vereinzelung und des Rückzugs in der Großstadt sowie leicht misanthropische Charakterzüge.⁴¹⁸ Einen Hinweis darauf gibt die Routine, die er am Morgen nach der Katastrophe praktiziert. Er scheint das Alleinsein gewohnt zu sein.⁴¹⁹ Erst an der Bushaltestelle hält er inne, weil ihn etwas irritiert: „Als er den Kopf hob stellte er fest, daß außer ihm niemand zu sehen war. Daß kein Mensch da war und daß keine Autos fahren.“ (GA 9) Und wenig später bemerkt er, „daß es vollkommen still war.“ (GA 9) Sein erster Impuls ist, via Handy in Kontakt zu seinen Mitmenschen zu treten. Er versucht telefonisch Kontakt zu Marie, seinem Freund Werner und dem Büro aufzunehmen, doch niemand meldet sich. Er vergewissert sich mehrmals, dass das Internet nicht funktioniert. Schließlich dämmert ihm, dass etwas nicht stimmen kann. Seine Kommunikationsversuche bleiben vergeblich. Lisa Krämer betont, dass Jonas' Rückzug als eine Schutzmaßnahme aufgrund der vielen Eindrücke in der Großstadt gewertet werden kann. Der Rückzug führt aber wiederum zur Vereinsamung des Individuums.⁴²⁰ Jonas erinnert sich nach der Katastrophe, dass er früher Phantasien gehabt habe „ein Überlebender sein [zu] wollen. Ein Auserwählter hatte er sein wollen. Der war er jetzt.“ (GA 94) Außerdem stellt er sich vor der Katastrophe vor, irgendwann an den Südpol zu reisen:

Einmal im Leben, das hatte er sich geschworen, würde er im Eis stehen und das Schild berühren, auf dem *Geographic South Pole* zu lesen war. [...] Diese Tafel zu berühren, im weißen Nichts. Nicht etwa einen Spaziergang oder eine kurze Autofahrt, sondern fünfzehn Flugstunden entfernt von der Zivilisation. (GA 310)

⁴¹⁷ Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, 06.08.2006. <https://www.derstandard.at/story/2541416/wenn-der-schlaefer-erwacht>, 26.05.2020

⁴¹⁸ Vgl. Krämer: Einsamkeit, S. 27

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 29

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 30

Seine Phantasien und Wünsche deuten schon darauf hin, dass es sich bei Jonas vermutlich um einen Einzelgänger handelt. Auch seine Geräuschempfindlichkeit (GA 46) kann einen Grund für seine Zurückgezogenheit in der Großstadt darstellen beziehungsweise aus seiner Überforderung anhand der vielfältigen Sinneseindrücke resultieren. Glavinic betont in einem Interview, dass er sich vor allem für Figuren interessiert, „die sich nicht als Teil einer Gesellschaft empfinden, sondern als Individuen, die wenig Einfluss auf und Interesse an gesellschaftlichen Entwicklungen haben. Diese Figuren sind sehr mit sich selbst beschäftigt.“⁴²¹ Das deutet auf eine gewisse Überforderung angesichts der gesellschaftlichen Erfordernisse hin, die im Rückzug resultiert. Absolute Einsamkeit und Isolation erlebt Jonas trotz seiner Tendenz zum Einzelgänger als unerträglich. Besonders den Verlust seiner Freundin Marie verkraftet er nicht. Sein übermäßiger Bewegungsdrang kann als Mittel zur Verdrängung der Einsamkeit interpretiert werden.⁴²² Er besucht Orte, die er mit Erinnerungen an seine Kindheit und an Marie verbindet, um sich seiner Identität zu vergewissern, die sich im menschenleeren Raum zu zersetzen scheint.⁴²³ Zunehmend wird er von quälenden Gedanken heimgesucht, er fühlt sich verfolgt und beobachtet. Wie der Vater in *The Road* muss Jonas ständig wachsam sein. Er hat Angst, dass ihm ein wichtiger Hinweis zur Lösung der rätselhaften Katastrophe und über den Verbleib seiner Mitmenschen entgeht. Er weiß: „Alles konnte, nichts mußte Bedeutung haben.“ (GA 38) Um den Zustand der Wachsamkeit und Kontrolle aufrecht zu erhalten, konsumiert er Schmerz- und Aufputzmittel, sodass er zuletzt gar nicht mehr schläft. Sein Zustand der Verzweiflung angesichts der Katastrophe schlägt schließlich in Panik und Wahnsinn um.⁴²⁴ Sein schlafendes Ich, „der Schläfer“ genannt, entwickelt ein Eigenleben, dem sich Jonas nicht entziehen kann. Seinen Körper empfindet er zunehmend als Gefängnis, aus dem es kein Entkommen gibt:

Ein schwaches Herz, ein empfindlicher Magen, eine krumme Wirbelsäule, das war das Individuelle, das war das ich, es gehörte zum Leben, und in diesem Leben war man eingesperrt, und man würde nie erfahren, wie es war und was es bedeutet, ein anderer zu sein. [...] Das eigene Leben war ein Käfig. (GA 225)

⁴²¹ Glavinic, Thomas: „Diese Bücher, alles was Sie lesen, das bin ich.“ In: Waldow, Stephanie (Hrsg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 147-155, hier S. 147

⁴²² Vgl. Krämer: Einsamkeit, S. 11

⁴²³ Vgl. Pospischil: Letzte Menschen, S. 70

⁴²⁴ Vgl. Landau: Untergang, S. 107

Jonas' Melancholie resultiert vor allem aus dem Verlust seines sozialen Umfelds, das ihm auch zur Selbstvergewisserung dient. Vor allem die Sehnsucht nach Marie empfindet er als unerträglich. Die Erzählinstanz entwirft das Bild

einer Liebe, die ganz überschattet ist von Tragik und Melancholie, da sie in einer anderen Welt, einer anderen Wirklichkeit stattgefunden zu haben scheint und es keinen Grund gibt anzunehmen, dass die beiden sich je wiedersehen können.⁴²⁵

Jonas erhebt große Zweifel an seinem Schicksal als alleinig Zurückgebliebener in einer gottlosen Welt.⁴²⁶ Er zweifelt an seiner Vorstellung von Gott und vor allem an seiner Wichtigkeit im Gefüge:

Leben, um zurückzukehren und dieses Leben den anderen zu schenken. Das war Gott für ihn gewesen. Und nun fragte er sich, ob der Umstand, daß alles Leben gewichen war, bedeutete, daß Gott, daß die anderen kein Interesse hatten an seinem Leben. Ob seines nicht gebraucht wurde. (GA 272)

Die Möglichkeit als Einziger in der Welt zurückgelassen worden zu sein, lässt Jonas verzweifelt zurück, obwohl sie früheren Phantasien entspricht. Jonas muss sich mit der Frage auseinandersetzen, was es heißt, das Ende der Menschheit zu überleben.⁴²⁷ Der Druck, der auf ihm lastet, ist enorm. Seine Position in diesem Gefüge ist eine liminale. Er steht an der Schwelle zwischen Menschheit beziehungsweise Geschichtlichkeit und dem Ende der Menschheit. Mit ihm stirbt der letzte Mensch. Seine Distanz zu dem Geschehenen erlaubt ihm zwar zu reflektieren, dennoch fühlt er sich als Teil dessen und zerbricht schließlich an der Einsamkeit und Isolation. Er betrachtet sich nicht so sehr als Auserwählter wie Verney aus *The Last Man*, sondern vielmehr als von der Katastrophe zurückgelassen und vergessen. Weil ihm die Katastrophe bis zuletzt mysteriös erscheint, sucht er, unter anderem in seinen Träumen, nach Hinweisen zur Auflösung des Rätsels. Er notiert seine Träume, hinterlässt außerdem Botschaften an verschiedenen Orten und macht folgenden Notiz an sich selbst:

Ich frage mich, wo du am 4. September sein wirst und wie es dir ergehen wird. Und wie es dir ergangen ist in den vier Wochen davor. Jonas, 4. August, Kanzelstein, Schlafzimmer, am Tisch stehend, angezogen, müde. (GA 261)

⁴²⁵ Kehlmann: Hölle, S. 129

⁴²⁶ Vgl. Breitenstein: Letzte Welt, o. S.

⁴²⁷ Vgl. Schindler: Realitätsverlust, S. 74

Seine Zukunft scheint unklar und Jonas' Identität beginnt sich langsam aufzulösen. Anhand der Traumnotizen bemerkt er eine verwirrende Veränderung: „Er überflog die Notizen zu anderen Träumen. [...] Etwas an den Einträgen irritierte ihn. [...] Es war die Schrift. Kaum merklich schien sie sich verändert zu haben.“ (GA 282) Mit dem Fortschreiten der Handlung steigert sich nicht nur seine Tabletteneinnahme, sondern auch sein Verfolgungswahn:

Er hatte nicht das Gefühl, am Vortag seiner Einbildung aufgesessen zu sein. Etwas war anders gewesen als sonst. Obwohl der Augenschein dagegen sprach und nahelegte, daß seine Phantasie überreizt war. (GA 191)

Die Schrecken der Wirklichkeit vermischen sich in Jonas' Vorstellung mit den Schrecken der Einbildung, die neben seinem gesteigerten Tablettenkonsum auch auf seine Schlaflosigkeit zurückgeführt werden können.⁴²⁸ Der Begriff der Wirklichkeit ist im Kontext der Romanhandlung vorsichtig zu verwenden, da es sich bei dem Geschehen um Jonas' Wirklichkeit beziehungsweise die von der Erzählinstanz wiedergegebene Version handelt und die Lesart der gesamten Handlung als Einbildung des Protagonisten ebenso möglich ist. Einsamkeit kann ursächlich zu einer gesteigerten Einbildungskraft führen, wie auch bei Haushofers Protagonistin in *Die Wand*. Der Roman versperrt sich einer diesbezüglichen eindeutigen Interpretation. Das Schlafen bedeutet für Jonas zunehmend ein Problem, dem er sich zu entziehen versucht, weil er sich damit dem Schläfer und dessen Nacharbeit aussetzt. Gleichzeitig sehnt er sich nach erholsamem Schlaf:

Er war müde, müde, müde. Er hatte nur noch den Wunsch, seinen Körper auszustrecken, in den Schlaf zu sinken. Er wollte sich dieser tiefen Mattheit entziehen, die ihn erfüllte, und in diesem Moment war es ihm gleichgültig, ob er sich damit wieder an einen Prozeß auslieferte, den er nicht verstand und den er noch weniger zu kontrollieren vermochte. (GA 340)

Das einzige, was er diesem Kontrollverlust entgegenzusetzen vermag, ist sein Bewegungsdrang und seine Aktivität tagsüber, die sich im Laufe der Handlung erhöhen: „Das Gefühl zu agieren [...] spendete ihm ein wenig Sicherheit.“ (GA 202) Auch die Kameras, die er an verschiedenen Orten aufstellt, verleihen ihm ein Gefühl von Kontrolle. Bewegung und Geschwindigkeit stellen für ihn wichtige Faktoren dar, um der Monotonie

⁴²⁸ Vgl. Gollner: Ängste, o. S.

seiner Tage zu entkommen.⁴²⁹ Sein fahrlässiges Fahrverhalten und sein exzessiver Tablettenkonsum zeigen aber auch autoaggressive Neigungen. Jonas wirkt zunehmend depressiv, er wird von einem Gefühl der Sinn- und Bedeutungslosigkeit erfüllt, das mit der Ausweglosigkeit seiner Situation zunimmt⁴³⁰:

Er ging mit sich zu Rate, wie er den Tag verbringen sollte. Untätig herumliegen wollte er nicht. Filme konnte er nicht ansehen, weil sie ihn verstörten. Lesen konnte er nicht, weil ihm jede Lektüre unbedeutend und überflüssig erschien. Entschloß er sich zu einem Schontag im Bett, blieb ihm nichts, als an die Decke zu starren. (GA 170)

Jonas leidet sichtlich an der über Nacht hereingebrochenen Sinnlosigkeit seiner Existenz und weiß dem nichts entgegenzusetzen. Die bewusste Erfahrung der Gegenwart bleibt ihm durch die Eintönigkeit verwehrt, die sich seiner bemächtigt, als er herausfindet, dass er der letzte Mensch ist.⁴³¹ Durch die Katastrophe entbehrt Jonas' Lebenswelt sämtlicher Bedeutung. Er zieht die Konsequenz daraus, als soziales Wesen seiner Grundlage, der Gemeinschaft, und jeglichen Lebenssinns beraubt worden zu sein, und begeht schließlich Suizid: „Er klemmte sich den Koffer [mit Maries Sachen] zwischen die Beine. Er holte die alte Spieluhr aus der Tasche. Maries Mobiltelefon nahm er in die Hand. [...] Er dachte an Marie. Er kippte. Nach vorne.“ (GA 391) In der Hoffnung, im Tod mit Marie vereint zu sein, stürzt er sich vom Dach des Stephansdoms. Interessant erscheint, dass Jonas auch schon vor der Katastrophe über den Tod nachdenkt oder vielmehr von quälenden Gedanken daran heimgesucht wird: „Er hatte oft über das Sterben nachgedacht. Monatelang vermochte er die schwarze Wand, die wartete, wegzuschieben, dann wieder kamen die Gedanken jeden Tag, jede Nacht.“ (GA 275) Dies zeigt, dass Jonas wohl auch schon davor einen Hang zur Grübelelei hat, die in Schlaflosigkeit resultiert. (GA 139) Um sich zu vergewissern, dass zumindest die Toten noch unter der Erde liegen, fährt Jonas vor seinem Sturz vom Stephansdom zum Zentralfriedhof und gräbt das Skelett einer ehemaligen Bekannten seiner Eltern aus: „Das war das, was von Frau Bender geblieben war. Diese Hand hatte ihn gehalten, als sie noch von Fleisch bedeckt gewesen war. In dieses Gesicht hatte er geschaut. Als es noch ein Gesicht gewesen war.“ (GA 387) Laura McLary verweist darauf, dass es sich hier um einen intertextuellen Verweis auf

⁴²⁹ Vgl. Krämer: Einsamkeit, S. 91

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 89 (vgl. auch Holzner: Endzeit, S. 222)

⁴³¹ Vgl. McLary: Hypertrophied, S. 48

Shakespeares Hamlet handelt, und zwar „to Hamlet’s monologue while holding the skull of Yorick.“⁴³² Hamlet wird in der Sekundärliteratur wiederholt als Melancholiker bezeichnet.⁴³³ Außerdem sei hier zudem auf den von Alt hervorgehobenen Melancholie-Effekt des in der Erde-Grabens hingewiesen.⁴³⁴ Neben der melancholischen Charakterdisposition des Protagonisten aus *Die Arbeit der Nacht*, die sich einerseits in Verlustgefühlen, Orientierungs- und Sinnlosigkeit, andererseits in Schlaflosigkeit und Verfolgungswahn äußert, soll nachfolgend ebenso die melancholische Grundstimmung des Textes analysiert werden.

5.4.3. Melancholie als ästhetisches Gestaltungsmittel

Schon der Titel von Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* verweist auf zweierlei: einerseits auf die Arbeit, die auch als Therapeutikum des Melancholikers gilt, andererseits kann Nachtarbeit als ein Symptom des Melancholikers aufgrund seiner Schlaflosigkeit gedeutet werden.⁴³⁵ Jonas selbst fürchtet die nächtliche Dunkelheit und Trostlosigkeit:

Er hatte es passend gefunden, daß Delinquenten eine Minute nach Mitternacht auf den elektrischen Stuhl gesetzt oder in die Gaskammer geschickt wurden, denn es gab keine hoffnungslosere Zeit als die Mitte der Nacht. (GA 243)

Die Grundstimmung des Romans ist pessimistisch. Die Brüchigkeit des als selbstverständlich wahrgenommenen Alltags wird vorgeführt. Jonas wirkt zunehmend depressiv durch seine ausweglose Situation aufgrund der Katastrophe und seine absolute Einsamkeit.⁴³⁶ Lässt man die Lesart der Geschehnisse als reine Einbildung des Protagonisten beiseite, so kann der Roman tatsächlich auch als Prophezeiung beziehungsweise als Warnung „of the dangers of a world saturated by media where we underestimate the importance of close personal human contact and, as a consequence, are in danger of losing our sense of humanity“⁴³⁷ gelesen werden. Der Roman entwirft ein Szenario zunehmender Digitalisierung auf Kosten direkter zwischenmenschlicher

⁴³² Ebd., S. 46

⁴³³ Vgl. hierzu z.B. Wilson, John Dover: *What happens in Hamlet*. 3. Aufl., Cambridge: Cambridge University Press 1951, u.a. S. 226

⁴³⁴ Vgl. Alt: *Kafka*, S. 58

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 67

⁴³⁶ Vgl. Holzner: *Endzeit*, S. 222

⁴³⁷ Schindler: *Realitätsverlust*, S. iii

Kommunikation, die in der Vereinsamung des Individuums resultiert. Jonas verliert den Bezug zu seinen Mitmenschen. Die Gabe der Vorausschau wird dem Melancholiker zugeschrieben, in diesem Kontext ist es aber der Autor, dessen Sichtweise als melancholisch zu bezeichnen ist, indem er zeigt, welche möglichen Entwicklungen die zunehmende Digitalisierung mit sich bringt und die Grundstimmung des Romans derartig entwirft.⁴³⁸ Die Verweise auf Straßennamen, Firmen und reale Plätze der Stadt bewirken für einen Teil der Leserschaft Rückbezüge auf die eigene Lebenswelt⁴³⁹:

Unter ihm lag die Brigittenauer Lände. Eine in saftigem Grün leuchtende Baumreihe verdeckte ein wenig die Sicht auf das trübe Wasser des Donaukanals, der leise vorbeiplätscherte. [...] Rechts vom Gebäude von BMW Wien drehten sich nach wie vor die zwei großen Ö3-Logos auf dem Dach des ebenfalls verstummen Radiosenders. (GA 16)

Die genannten Symbole von BMW und Ö3 verdeutlichen schmerzlich die Kluft zwischen Vergangenheit und der aktuellen Realität Jonas'. Neben der Identifikation mit dem Protagonisten löst dies bei dem*der Leser*in einen Reflexionsprozess über die Vergänglichkeit und angenommene Selbstverständlichkeit der uns umgebenden Lebenswelt aus. Der Fokus des Romans liegt auf der psychologischen Beschreibung des Protagonisten, die Natur bleibt Kulisse, ähnlich wie die Großstadt. Die Schilderung seiner Umgebung fällt sehr oberflächlich aus, der Blick des Protagonisten ist nach innen gerichtet⁴⁴⁰:

Mal nahm er zur Kenntnis, daß er durch blühende Landschaften reiste, mit Wäldern und saftigen Wiesen und Ortschaften mit freundlichen kleinen Häusern nahe der Autobahn. Mal meinte er, die Öde nehme kein Ende, er sah grau in grau, verfallene Schuppen, verbrannte Felder, häßliche Fabriken, Kraftwerke. Ihm war alles einerlei. (GA 316)

Jonas ist es nicht mehr möglich, seine Umgebung eingehend zu betrachten. Sein Blick nimmt aufgrund der Geschwindigkeit, mit der er sich fortbewegt, die Landschaft nur peripher wahr. Er fühlt sich zunehmend entwurzelt. Die Einsamkeit des Protagonisten in der postapokalyptischen Welt wird nicht immer dezidiert ausgesprochen, sie ist es jedoch, die den Text trägt und latent vorhanden ist. Sie wird auch anhand der Beschreibung der

⁴³⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Melancholie, S. 267

⁴³⁹ Vgl. Schindler: Realitätsverlust, S. 82

⁴⁴⁰ Vgl. Werndl, Kristina: Thomas Glavinic: Die Arbeit der Nacht. In: Literaturhaus.at, 08.11.2006, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127>, 16.05.2020, o. S.

Räume, Landschaften und Orte ersichtlich, in denen sich der Protagonist aufhält.⁴⁴¹ Jonas' Verlorenheit entspricht der oberflächlichen Beschreibung der Orte, an denen er sich aufhält. Sein Blick verweilt nur noch an Erinnerungsgegenständen aus seiner Vergangenheit, an der er verzweifelt festzuhalten versucht. Dasselbe gilt für die melancholische Grundstimmung des Textes. Melancholiefördernd wirkt sich die soziale Isolation aus. Der mangelnde Sozialkontakt verleitet zur Selbstbeobachtung und zu einer übertriebenen Einbildungskraft, die tatsächlich an Jonas zu beobachten sind.⁴⁴² Aus der Leere und Bedeutungslosigkeit von Jonas' gegenwärtiger Welt nährt sich auch das Grauen, das den Roman durchzieht.⁴⁴³ Nachdem die Handlung kurz nach der Katastrophe einsetzt, sind Gebäude und Straßen vollkommen intakt, auch die Elektrizität funktioniert weiterhin. Die entworfene Welt ist eine „sinn-, arbeits- und menschenleere Welt“⁴⁴⁴. Es ist eine monotone Welt, in der sich ereignislose Tage in ermüdender Weise aneinanderreihen, die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zunehmend verschwimmen und Jonas auf der Stelle tritt.⁴⁴⁵ Die Monotonie, die Jonas empfindet und der er zu entkommen versucht, spiegelt sich auch auf sprachlicher Ebene durch Wiederholungen wider, denn er ist das einzige Subjekt der Romanhandlung.⁴⁴⁶ Daniel Kehlmann bezeichnet den Roman als dunkel und faszinierend. Dunkel, weil es sich um die letzten Tage der Menschheit und eine Erzählung über einen großen Verlust und die Sehnsucht handelt. Faszinierend, weil er zeigt, dass die Hölle eben nicht die Anderen, sondern die Abwesenheit derselben ist und der Roman der Frage nachgeht, was bleibt, wenn man sich selbst nicht mehr trauen kann.⁴⁴⁷ Mit Jonas' Fall vom Stephansdom endet der Roman. Weder der Aufprall, sein Tod noch ein möglicher Übertritt in eine andere Welt sind Teil des Erzählten. Dem Rezipienten bleibt die Aufklärung der rätselhaften Voraussetzung des Geschehenen verweigert, er bleibt ratlos zurück.⁴⁴⁸ Glavinic selbst hat in einem Interview erwähnt, dass es seine Intention ist,

⁴⁴¹ Vgl. Krämer: Einsamkeit, S. 118

⁴⁴² Vgl. Alt: Kafka, S. 58f

⁴⁴³ Vgl. Gräbe, Thorsten: Die Ich-Frage. Thomas Glavinics rätselhafte Romane „Die Arbeit der Nacht“ und „Das Leben der Wünsche“. In: literaturkritik.de, 24.08.2009, <https://literaturkritik.de/id/13376>, 16.05.2020

⁴⁴⁴ Horstkotte, Silke: Die Zeit, die endet, und das Ende der Zeit: Apokalyptisches Erzählen in Thomas Lehrs 42 und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: Oxford German Studies. Vol. 46/4, September 2017, S. 403-415, hier S. 414

⁴⁴⁵ Vgl. Holzner: Endzeit, S. 218

⁴⁴⁶ Vgl. Pospischil: Letzte Menschen, S. 92

⁴⁴⁷ Vgl. Kehlmann: Hölle, S. 129

⁴⁴⁸ Vgl. Horstkotte: Zeit, S. 414

mit *Die Arbeit der Nacht* ein verstörendes Buch zu schreiben und den Wunsch geäußert, dass sein Lesepublikum sich darin verlieren möge. Es sind die Ängste des Autors, die darin thematisiert werden:

Alles, was ich schreibe, kommt aus mir heraus. Das alles sind meine Ängste. Diese [...] Bücher und alles, was Sie darin lesen, hat sehr, sehr viel mit mir zu tun, mit dem Menschen, der diese Bücher schreibt.⁴⁴⁹

Es ist immer wieder dasselbe Thema, um das die untersuchten Texte kreisen, die „schwarze Wand“, wie es Jonas bezeichnet: Die Gedanken über die Endlichkeit und den Sinn menschlicher Existenz und die Angst vor dem Tod und der Vergessenheit, die in postapokalyptischen Texten einen großen Stellenwert einnehmen. Burton betont in seiner Abhandlung, dass niemand von Melancholie verschont bleibt, denn „Schwermut ist in diesem Sinn das Merkmal der Sterblichkeit.“⁴⁵⁰ Theroux‘ Protagonistin Makepeace Hatfield aus *Far North* drückt es so aus: „It doesn't make sense to fear it, because you're never around when it happens. Fear hunger, or cold, or the pain of sickness – but this? And yet, this is the one that preys on me. [...] I fear annihilation.“⁴⁵¹ Die Angst vor dem Tod und der Vernichtung der Menschheit liegt unserer Existenz zugrunde, sie bedingt menschliches Handeln unbewusst und wird in postapokalyptischen Texten thematisiert. Anschließend werden nun im Resümee die Erkenntnisse der Analyse der Primärtexte noch einmal zusammengefasst.

⁴⁴⁹ Glavinic: Ich, S. 148

⁴⁵⁰ Burton: Anatomie, S.83

⁴⁵¹ Theroux, Marcel: *Far North*. Picador: New York 2010, S. 241

6. Resümee und Ausblick: Über die Fragilität des Menschen, die Brüchigkeit des Alltags und Melancholie

Das Ziel der Betrachtungen dieser Arbeit war, die Relationen zwischen Postapokalypse und Melancholie zu ergründen. Die untersuchten postapokalyptischen Erzähltexte kommen nicht ohne eine melancholische Grundstimmung beziehungsweise eine diesbezügliche Charakterdisposition der Protagonist*innen aus. Das mutet auf den ersten Blick, als Folge des enormen Verlusts, den die Figur des letzten Menschen erlitten hat, nicht ungewöhnlich an. Dennoch finden einige der letzten Menschen, wie Shelleys Lionel Verney oder Haushofers namenlose Protagonistin, einen Sinn ihres Daseins in der postapokalyptischen Welt. Andere wiederum, wie McCarthys Hauptprotagonist, der Vater, oder Glavinics Jonas, werden von einer zunehmenden Depression heimgesucht, die sich unter anderem in Schlaf- und Hoffnungslosigkeit, aber auch in suizidalen Gedanken äußert. Jonas aus *Die Arbeit der Nacht* ist der einzige Protagonist der analysierten Primärtexte, der am Ende tatsächlich aufgrund seiner Isolation und absoluten Einsamkeit Suizid begeht. Genremerkmale postapokalyptischer Erzähltexte wie Bewaffnung, die Thematisierung von Büchern, der Niederschrift der Geschehnisse, der Natur, des Zurückgelassen-Werdens in einer gottlosen Welt oder die Suche nach anderen Überlebenden und Nahrung, die oft im Nomadendasein mündet, bilden den Rahmen der Erzähltexte, innerhalb dessen sich die Melancholie in spezifischer Form entfaltet. In Shelleys *The Last Man* wird das Wort „melancholisch“ häufig verwendet. Es dient zur Beschreibung von Landschaftsszenarien, der Stimmung oder Veranlagung von Charakteren und als Zuschreibung für das Wetter. Dies spiegelt unter anderem auch die in der Romantik vorherrschenden Naturbeschreibungen als Seelenzustände wider. Hingegen wird in den anderen Texten, also in *Die Wand*, *The Road* oder *Die Arbeit der Nacht*, der Begriff der Melancholie nicht mehr verwendet. Dennoch waren Melancholie-Effekte und -Merkmale zu erkennen. Die bedrückende Grundstimmung der Romane, die sich bei den Protagonist*innen in Form existenzieller Gedanken, unbestimmter Angst und einem Gefühl der Sinnlosigkeit und Verzweiflung äußert, kann als melancholisch bezeichnet werden. Dies zeigt eine Transformierung des Melancholie-Begriffs, der in seiner Entwicklung hin zu einem diffusen, unklaren Gefühl geht, welches oft nicht benannt wird, und dennoch latent vorhanden ist. Es deutet aber auch auf die Entwicklung innerhalb des apokalyptischen Diskurses hin, die weg von einer zirkulären

Auffassung von Weltuntergang und Neuanfang hin zu einem geradlinig dem Untergang zuschreitendem Apokalypse-Verständnis geht. Speziell in McCarthys *The Road* wird die Melancholie der Protagonisten stark durch die monochromatischen, monotonen Landschaftsbeschreibungen veranschaulicht. Die Farbe Schwarz herrscht vor, das Land ist gänzlich unfruchtbar, die Resignation und Verzweiflung der letzten Menschen wird auch durch die düsteren, farblosen Landschaftsbilder evoziert. In der Sprache der Texte ist eine zunehmende Sinnenentleerung und Bedeutungslosigkeit zu erkennen. Ein systematischer strukturalistischer Forschungsansatz könnte daher der Frage nachgehen, wie sich Melancholie und zunehmende Sinnentleerung auf Satzebene stilistisch äußern. Auch eine psychoanalytisch-literaturwissenschaftliche Annäherung an das Phänomen Melancholie in postapokalyptischen Erzähltexten, die den unbewussten Verlust, der der Melancholie zugrundeliegt und in den Romanen unter anderem in Form von Träumen der Protagonist*innen zum Vorschein tritt, zum Untersuchungsgegenstand hat, wäre aufschlussreich. Der Begriff der Melancholie entzieht sich einer eindeutigen Definition, was dessen Anwendung problematisch macht. Melancholie wird als vage Zuschreibung aufgrund der breiten Bedeutungsspanne vornehmlich bei der Analyse und Interpretation von Literatur und Kunst verwendet. Aus dem alltäglichen Sprachgebrauch sowie aus Psychologie und Medizin wurde der Begriff nahezu verdrängt. Melancholie steht für ein unklares Gefühl in Bezug auf die gesellschaftlichen Veränderungen beziehungsweise die Situation des Menschen in Hinblick auf seine Endlichkeit, das nicht anders ausgedrückt werden kann.⁴⁵² Notwendig erscheint eine Revision und Rehabilitierung des Begriffs der Melancholie in Abgrenzung zum zeitgenössischen Krankheitsbild der Depression. Literatur und Kunst bieten hierbei einen wertvollen Fundus, der dazu beitragen kann. Begriffe, die in der untersuchten Primär- und Sekundärliteratur zur Beschreibung der melancholischen Stimmung verwendet werden, sind Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung, Angst, Einsamkeit, Sehnsucht und Nostalgie, die die Texte durchziehen. Es handelt sich um eine Vielzahl von Gefühlen, die zur Begriffsdefinition beitragen. Die Tatsache, dass einige der Texte im Rückblick als Ich-Erzählung des letzten Menschen angelegt sind, deutet auf die ungewisse, wenn nicht sogar unmögliche, Zukunft der Protagonist*innen hin, die sich zum Teil zur Selbstvergewisserung und um die Auflösung der eigenen Identität zu verhindern, in den Schreibprozess flüchten. *The Last Man* ist der einzige der Romane, in dem der*die

⁴⁵² Vgl. Markotic: Melancholy, S. 87

Rezipient*in die langsam voranschreitende Katastrophe miterlebt und begreift. Erst auf den letzten Seiten des Romans ist Lionel Verney der letzte Mensch. Er hat die Katastrophe in Form der Pest am eigenen Leib erfahren, und kann aus seinem Überleben einen Sinn ziehen. In den anderen Romanen bleibt die Art und Ursache der Katastrophe unklar, wobei von den letzten Überlebenden Mutmaßungen angestellt werden. Die Schilderung der Katastrophe tritt zugunsten der Zeit danach in den Hintergrund. Der Fokus liegt hier verstärkt auf der Darstellung des postapokalyptischen Raumes und der psychischen Verfassung der letzten Menschen sowie ihrem Verhalten im postkatastrophischen Raum. In *The Road* ist zwar vom Katastrophenszenario des nuklearen Winters auszugehen, dies ist aber nicht eindeutig feststellbar. Ungewiss bleibt für Vater und Sohn sowohl die Art als auch die Ursache der Katastrophe. Die Katastrophe bleibt aufgrund ihrer Dimension unbegreiflich. In *Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht* bricht die Katastrophe in der Nacht über die Hauptfiguren herein und es bleibt der namenlosen Frau und Jonas nichts übrig, als sich damit abzufinden. Anhand der Katastrophe ist eine Tendenz hin zu unbestimmten Szenarien zu bemerken. Die Art der Katastrophe ist, im Gegensatz zu anderen Faktoren, nicht ausschlaggebend für die psychische Verfassung und Melancholie der Protagonist*innen der postapokalyptischen Romane. Lionel Verney fügt sich in sein Schicksal, genauso wie Haushofers Protagonistin sich in ihrer neuen Welt innerhalb der Wand einrichtet und ihren Lebenssinn in der Versorgung ihrer selbst und der Tiere findet. Dennoch werden beide immer wieder von Phasen der Melancholie heimgesucht. McCarthys Protagonisten und Glavinics Jonas sind hingegen gänzlich verloren im postapokalyptischen Raum. Die Figur des letzten Überlebenden ist insofern anfällig für Melancholie, als sie einerseits einen enormen Verlust erlitten hat und nun in den Überresten menschlicher Zivilisation ständig an die Zeit vor der Katastrophe erinnert wird und das Ende der Menschheit reflektiert. Andererseits handelt es sich bei dem letzten Menschen um ein Wesen ohne Geschichte, das aus der Zeit gefallen, orientierungslos und entwurzelt in einer gottlosen, sinnentleerten Welt zu überleben trachtet. Der letzte Mensch steht an der Schwelle zwischen Zivilisation und dem Ende der Menschheit. Er ist in einem Zustand des „Dazwischen“ gefangen, der Lebenssinn ist ihm abhanden gekommen. Gleichzeitig ist bezeichnend, dass einige der Hauptcharaktere der vorliegenden Romane auch schon vor der Katastrophe eine Außenseiter*innen-Position innerhalb der Gesellschaft eingenommen haben und daher die nötige Distanz haben, um über den

möglicherweise selbstverschuldeten Untergang der Menschheit zu reflektieren. Sie sind prädestiniert für die Rolle des letzten Menschen. Dies lässt zugleich auch die Lesart als Traum, Einbildung oder Phantasie der Protagonist*innen zu. Trotz ihrer Eignung als Figur des letzten Menschen wird deren Einsamkeit im postapokalyptischen Raum häufig thematisiert. In Jonas' Fall in *Die Arbeit der Nacht* führt die Einsamkeit schließlich sogar zur Wahnbildung und letztendlich zum Suizid. Erleichtert wird den Hauptfiguren aus *The Last Man* und *Die Wand* ihre einsame Existenz jeweils durch die Anwesenheit eines Hundes, der als das Attributtier der Melancholie schlechthin bezeichnet wird. Die Melancholie des letzten Menschen zeigt sich in den Landschafts- und Umgebungsbeschreibungen, die emotional aufgeladen oder merkwürdig sinnentleert erscheinen. Insofern wird in der vorliegenden Arbeit ein passender Bogen von Shelleys *The Last Man* bis Glavinics *Die Arbeit der Nacht* gespannt. Denn die beiden Texte sind aufgrund der Ausgangssituation des letzten Menschen sehr ähnlich, abgesehen davon, dass Shelleys Verney erst auf den letzten Seiten des Romans tatsächlich alleine ist, während der*die Rezipient*in Jonas' Einsamkeit auf fast 400 Seiten miterlebt. Trotz der ähnlichen Lage gestalten die beiden Texte die Situation des Protagonisten im menschenleeren Raum vollkommen unterschiedlich, worin man auch den historischen Kontext der jeweiligen Epoche sowie die Entwicklung des Genres der Postapokalypse und den Bedeutungswandel des Melancholie-Begriffs erkennen kann. Beide Protagonisten befinden sich am Ende alleine auf der Welt. Während Verney jedoch, in sein Schicksal ergeben, weiterleben will, begeht Jonas auf den letzten Seiten des Romans Suizid. Während in Shelleys Roman die Landschaft emotional aufgeladen erscheint, ist in Glavinics *Die Arbeit der Nacht* Jonas' Umgebung merkwürdig sinnentleert und jeglicher Bedeutung beraubt. Die Natur erobert sich in Shelleys *The Last Man* und Haushofers *Die Wand* ihren Raum zurück, und steht mit ihrer Fruchtbarkeit in krassm Kontrast zu den letzten Überresten menschlicher Zivilisation. Die Natur wird in diesen Texten aber auch als gefährlicher Ort dargestellt. In *The Last Man* und *The Road* dient die Landschaft am stärksten als Spiegel der seelischen Zustände. Sie stellt eine bedeutungsvolle symbolische Präsenz in den Texten dar. In *Die Wand* verschmilzt die Protagonistin regelrecht mit dem sie umgebenden Naturraum, während die Umwelt in *Die Arbeit der Nacht* als bloße Kulisse erscheint. Jonas hat als Großstadtmensch schließlich keinen Bezug mehr zur Natur, ihm erscheint sie bedeutungslos, was mit Jonas' zunehmender Orientierungslosigkeit und seinem Gefühl des

Verlorenenseins korreliert. Dadurch, dass die Handlung der Romane zumeist keine Jahreszahlen aufweist, eine Ausnahme stellt *The Last Man* dar, ist eine konkrete Verortung nicht möglich. Durch diesen Interpretationsspielraum ist die Lokalisierung der jeweiligen Handlung in naher Zukunft möglich und bleibt dadurch, vor dem jeweiligen geschichtlichen Hintergrund gelesen, aktuell. Der*die Rezipient*in kann direkte Rückbezüge auf die eigene Lebenswelt nehmen. Insofern können die Texte auch als Prophezeiung und Warnung gelesen werden. Sie greifen die Fragilität des Menschen auf und führen der Leser*innenschaft die Brüchigkeit des Alltags vor Augen. Charakteristisch ist außerdem, dass alle untersuchten Romane, außer Glavinics *Die Arbeit der Nacht*, ein offenes Ende haben. Melancholie-Merkmale und -Effekte, die in den untersuchten Primärtexten vorkommen, sind in Bezug auf die Protagonist*innen zusammengefasst unter anderen: Müdigkeit, Reizbarkeit, Trübsinn, Grübelei, Suizidgedanken, Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit, Verlustgefühle, die oft nicht eindeutig benannt werden und daher unklar bleiben, Angst, Einsamkeit, existenzielle Fragen, Rastlosigkeit und Sehnsucht. Der Hund als Attributtier der Melancholie kommt in *The Last Man* und *Die Wand* vor. Die symbolträchtige Krähe findet Erwähnung in *The Last Man*, *Die Wand* und *The Road*. Das Reisen gelangt als Gegenmittel zur Behandlung von melancholischen Verstimmungen in der einen oder anderen Form in allen Texten zur Anwendung. Haushofers Protagonistin ist die einzige, die innerhalb eines begrenzten Gebiets eingeschlossen ist. Jonas aus *Die Arbeit der Nacht* erlebt aufgrund seiner Wahnbildung den eigenen Körper als Gefängnis und kompensiert dieses Gefühl durch seinen Bewegungsdrang. Haushofers Protagonistin und Glavinics Jonas suchen in der gesteigerten Aktivität Abhilfe, um Gefühle der Einsamkeit, Ohnmacht und Hilflosigkeit, aber auch des Eingeschlossenseins zu bannen. Als apokalyptisches und zugleich melancholisches Motiv kommt zudem die verdunkelte Sonne in *The Last Man* und *The Road* vor und Haushofer zitiert in *Die Wand* in Bezug auf das Gefühl der Protagonistin das Bild des im Meer treibenden Schiffes, um ihre Gefühlslage zu beschreiben, das ebenfalls als melancholisch interpretiert werden kann. Die Tätigkeit des Schreibens als Hilfsmittel gegen Melancholie wird überdies in den Texten thematisiert, hier insbesondere in *The Last Man* und *Die Wand*. Während alle Protagonist*innen Suizidgedanken hegen, führt nur Jonas aus *Die Arbeit der Nacht* sein Vorhaben tatsächlich aus. In Glavinics Roman finden wir außerdem einen intertextuellen Bezug auf Hamlet, einen der bekanntesten Melancholiker der Literatur, sowie eine Erwähnung der Tätigkeit

des Grabens, die Alt ebenfalls als einen Effekt der melancholischen Verfassung zuschreibt.⁴⁵³ Zudem befinden sich die Hauptfiguren der untersuchten Texte interessanterweise alle in einem ähnlichen Alter, nämlich um die 40 Jahre, das aus humoralpathologischer Sicht anfällig für Trübsinn und Melancholie macht. Alle Texte kreisen um einen großen Verlust, nämlich das Ende der Menschheit und versuchen die Folgen anhand der Reflexionsfigur des letzten Menschen begreifbar zu machen, um zu zeigen, was auf dem Spiel steht. Die Position des*der jeweiligen Autors*in, der*die durch den Schreibvorgang in Distanz zu den gesellschaftlichen Vorgängen tritt, kann als eine durchaus melancholische Position gelesen werden, insofern der*die Autor*in weiß, was es zu verlieren gilt. Bei Haushofer ist es zudem die Situation einer Schriftstellerin in den 1960er Jahren, die sie unfreiwillig in eine isolierte Position versetzt und gegen die sie mittels ihrer Schreibtätigkeit ankämpft. Auf narrativer Ebene wird „die durch Globalisierung, Medialisierung und Ideologieverlust entstandene Sinn- und Orientierungslosigkeit aufgezeigt und mit ihr eine Renaissance des Melancholie-Begriffs vorgenommen.“⁴⁵⁴ Die Melancholie einer Epoche gibt Aufschluss über die Verfassung einer Gesellschaft. In einer Zeit der zunehmenden Pathologisierung psychischer Probleme, des Glückspostulats beziehungsweise des Mangels alternativer Lebensentwürfe ist die Melancholie nur in einer postapokalyptischen Welt möglich. Sowohl im Falle der Melancholie als auch der Postapokalypse geht es im Kern um die Sterblichkeit des Menschen und die damit einhergehenden Gefühle der Angst und Ohnmacht sowie die ungewisse Zukunft des Menschen.

⁴⁵³ Vgl. Alt: Kafka, S. 58

⁴⁵⁴ Waldow, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. München: Fink 2013, S. 10

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Verwendete Siglen

GA = Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. 8. Aufl., München: dtv 2019

HW = Haushofer, Marlen: Die Wand. 10. Aufl., Berlin: List 2018

MR = McCarthy, Cormac: The Road. New York: Vintage Books 2006

SL = Shelley, Mary: The Last Man. New York: Oxford University Press 1994

Weitere Primärliteratur

Theroux, Marcel: Far North. Picador: New York 2010

Sekundärliteratur

Ahlheim, Karl-Heinz (Hrsg.): Meyers kleines Lexikon Psychologie. Mannheim (u.a.): Bibliographisches Institut 1986

Akyildiz Ercan, Cemile: 'SCHUTZ' – 'HAFT'. MARLEN HAUSHOFERS "DIE WAND". In: ZfWt. Vol. 8/2, 2016, S. 43-55

Alt, Peter-André: „Das Gute ist in gewissem Sinne trostlos.“ Motive der Melancholie bei Kafka. In: Modern Austrian Literature. Vol. 21/2, 1988, S. 55-76

Anz, Thomas (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Methoden und Theorien (Bd. 2). Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2007

Åström, Berit: Post-Feminist Fatherhood and the Marginalization of the Mother in Cormac McCarthy's The Road. In: Women: A Cultural Review. Vol. 29/1, März 2018, S. 112-128

Banco, Lindsey: Contractions in Cormac McCarthy's THE ROAD. In: The Explicator. Vol. 68/4, Dezember 2010, S. 276-279

Barikin, Amelia: After the End. The Temporality of Melancholia. In: Bubenik, Andrea (Hrsg.): The Persistence of Melancholia in Arts and Culture. New York: Routledge 2019, S. 107-121

Bellebaum, Alfred: Acedia. Todsstunde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 35-60

Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert: Einführung. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 7-14

Bogdal, Michael: Historische Diskursanalyse der Literatur. 2. Aufl., Heidelberg: Synchron 2007

Burton, Robert: Die Anatomie der Melancholie: ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und sezirt. 3. Aufl., Mainz: Dieterich 2001

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

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

Delius, Friedrich Christian: Der Held und sein Wetter: ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München/Wien (u.a.): Hanser 1971

Derrida, Jacques: No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven massives). In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Jacques Derrida. Apokalypse. 3. Aufl., Wien: Passagen Verlag 2009, S. 77-111

Deurell, Linnéa: Das geschlechtslose Ich. Geschlecht und Geschlechtsidentität in *Die Wand* von Marlen Haushofer. Examensarbeit Högskolan Dalarna, Akademin Humaniora och medier 2013

De Villiers, Dawid W.: Catastrophic Turns: Romanticism, History and 'the Last Man'. In: English Studies in Africa. Vol. 58/2, Oktober 2015, S. 26-40

Doyle, Briohny: The postapocalyptic imagination. In: Thesis Eleven. Vol. 131/1, 2015, S. 99–113

Elmer, Jonathan: „Vaulted over by the Present“: Melancholy and Sovereignty in Mary Shelley's *The Last Man*. In: NOVEL: A Forum on Fiction. Vol. 42/2, Sommer 2009, S. 355-359

Ernst, Leonie: „...the only one left in the world“: postapokalyptische Robinsonaden: Gattungskonzeption und –analyse unter besonderer Berücksichtigung der zivilisationskritischen Intention. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019

Feld, Alina N.: Melancholy and the Otherness of God. A Study of the Hermeneutics of Depression. Lanham, Md: Lexington Books 2011

Ficino, Marsilio: De vita libri tres/ Drei Bücher über das Leben. München: Fink 2012

Földényi, László F.: Melancholie. München: Matthes & Seitz 2004

Freud, Sigmund: II. Trauer und Melancholie. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Vol. 4/6, 1918, S. 288-301

Füger, Wilhelm: Streifzüge durch Allotopia: Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums. In: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Vol. 102/3, Jänner 1984, S. 349-391

Geisenhanslüke, Achim: Gegendiskurse: Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault. Heidelberg: Synchron 2008

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl., München: Fink 1994

Glavinic, Thomas: „Diese Bücher, alles was Sie lesen, das bin ich.“ In: Waldow, Stephanie (Hrsg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 147-155

Gowland, Angus: Melancholy, Spleen, Hypochondria: Mental diseases in Europe and England from the Sixteenth to the Eighteenth Century. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 95-116

Grampp, Sven: Medienwissenschaft. Konstanz/München: UVK 2016

Grindley, Carl James: The Setting of McCarthy's the Road. In: The Explicator. Vol. 67/1, August 2010, S. 11-13

Heiß, Julia: „unzuverlässig – phantastisch – verstörend?“ Eine erzähltheoretische Analyse von *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic. Dipl. Universität Wien 2017

Hellbrück, Jürgen/ Kals, Elisabeth (Hg.): Umweltpsychologie. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012

Hellyer, Grace: Spring has lost its scent. Allegory, ruination, and suicidal melancholia in *The Road*. In: Steven, Mark/ Murphet, Julian (Hg.): *Styles of Extinction*. Cormac McCarthy's the Road. New York: Continuum 2012, S. 45-62

Hettlage, Robert: Der Dandy und seine Verwandten. Elegante Flaneure, vergnügte Provokateure, traurige Zeitdiagnostiker. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 117-159

Hoffstadt, Christian: Über die Aktualität des Weltuntergangs. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 26-31

Holzner, Birgit: Thomas Glavinics Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht*. In: Krones, Susanne/ Zemanek, Evi (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende: Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 215-224

Horn, Eva: Der Untergang als Experimentalraum. Zukunftsfiktionen vom Ende des Menschen. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 32-38

Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/Main: S. Fischer 2014

Horstkotte, Silke: Die Zeit, die endet, und das Ende der Zeit: Apokalyptisches Erzählen in Thomas Lehrs *42* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: *Oxford German Studies*. Vol. 46/4, September 2017, S. 403-415

Jeßing, Benedikt/ Köhnen, Ralph (Hg.): *Einführung in die neuere Deutsche Literaturwissenschaft*. 2. Aufl., Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2007, S. 328-337

Kaiser, Gerhard: *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991

Kaiser, Gina: „Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang“. Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“, Marlen Haushofers „Die Wand“, Herbert Rosendorfers „Großes Solo für Anton“ und ein

Konzept der postapokalyptischen Robinsonade im 20. Jahrhundert. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften, Institut für Deutsche Philologie 2011

Kesting, Marianne: Warten auf das Ende. Apokalypse und Endzeit in der Moderne. In: Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 169-186

Klibansky, Raimond/ Panofsky, Erwin/ Saxl, Fritz (Hg.): Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London: Nelson 1964

Kniesche, Thomas-Werner: „Die Rätin“: Günter Grass und die Genealogie der Post-Apokalypse. Diss. University of California, Department für Germanic, Oriental and Slavic Languages and Literatures 1990

Knox, Paul D.: „Okay Means Okay“: Ideology and Survival in Cormac McCarthy's THE ROAD. In: The Explicator. Vol. 70/2, Juni 2012, S. 96-99

Kohler, Georg: Gesellschaftskritik. Theorien des Unbehagens und die Figur des Intellektuellen. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 227-240

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

Krämer, Lisa: Das Motiv der Einsamkeit in den „Jonas-Romanen“ von Thomas Glavinic. Bamberg: University of Bamberg Press 2015

Kunsa, Ashley: „Maps of the World in Its Becoming“: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*. In: Journal of Modern Literature. Vol. 33/1, Frühjahr 2009, S. 57-74

Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. 3. Aufl., Stuttgart(u.a.): J. B. Metzler 2016

Landau, Solangne: Im Angesicht des Untergangs: Krisen des Individuums im deutschsprachigen (Post)Desaster-Roman. In: Germanica. Vol. 55, Dezember 2016; S. 97-110

Lehnert, Gertrud: Endzeitvisionen in der Science Fiction. In: Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 297-312

Lepenies, Wolfgang: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wirklichkeit der Melancholie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998

Lorenz, Dagmar C.G.: Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich. In: Modern Austrian Literature. Vol. 12/3, 1979, S. 171-191

Markotic, Lorraine: Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer. In: Modern Austrian Literature. Vol. 41/1, 2008, S. 65-93

Mayer, Anna: Die letzten Menschen am Anfang des 19. Jahrhunderts. Mary Shelley und Jean-Baptiste-François-Xavier Cousin de Grainville: ein Vergleich. Dipl. Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft 2012

McLary, Laura: The Hypertrophied Subject in Thomas Glavinic's *Wie man leben soll* and *Die Arbeit der Nacht*. In: Journal of Austrian Studies. Vol. 48/1, Frühjahr 2015, S. 27-58

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative: eine Einführung. 2. Aufl., Wien (u.a.): Springer 2008

Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 2010

Paley, Morton D.: Introduction. In: Shelley, Mary: *The Last Man*. New York: Oxford University Press 1994, S. vii-xxiii

Palmer, Louis: Full Circle: *The Road* rewrites *The Orchard Keeper*. In: *The Cormac McCarthy Journal*. Vol. 6/8, 2008, S. 62-68

Pitetti, Connor Matthew: *The City at the End of the World: Eschatology and Ecology in Twentieth-Century Science Fiction and Architecture*. Diss. New York: Stony Brook University 2016

Pospischil, Lena Marina: „Drei letzte Menschen. Gedankenexperimente der deutschen Literatur nach 1945.“ Eine vergleichende Analyse von Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006). Dipl. Universität Wien 2015

Predoiu, Graziella: Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: *Germanistische Beiträge*. Vol. 38, 2016, S. 66-88

Preisinger, Alexander: *Neoliberale Ökonomie erzählen: eine narratologisch-diskursanalytische Untersuchung der Kapitalismuskritik in der deutschsprachigen Literatur der 2000er Jahre*. Heidelberg: Synchron 2015

Radden, Jennifer: *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. Oxford: Oxford University Press 2009

Radden, Jennifer: *Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press 2002

Rambo, Shelley L.: Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy's *The Road* after the End of the World. In: *Studies in the Literary Imagination*. Vol. 41/2, Frühjahr 2008, S. 99-120

Reichert, Klaus: Endlose Enden. Zu apokalyptischen Figuren bei Beckett und Shakespeare. In: Stierle, Karlheinz (Hrsg.): Das Ende: Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 495-514

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster/Westfalen: Aschendorff 1963

Schaub, Thomas H.: Secular Scripture and Cormac McCarthy's *The Road*. In: *Renascence*. Vol. 61/3, Frühjahr 2009, S. 153-167

Schindler, Juliane: Realitätsverlust und Medienkonstitution: Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) als radikale Literarisierung Baudrillard'scher Konzepte? Masterthesis University of Waterloo 2009

Schmidjell, Christine: Marlen Haushofer: Die Wand. Stuttgart: Reclam 2003

Schmidt, Harald: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz“. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994

Schneider, Christoph: Pastorale Hoffnungslosigkeit. Cormac McCarthy's Melancholie und das Böse. In: Borrissova, Natalia/ Frank, Susi K./ Kraft, Andreas (Hg.): Zwischen Apokalypse und Alltag: Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2009

Schoßböck, Judith: Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 38-44

Schoßböck, Judith: Letzte Menschen: postapokalyptische Narrative und Identitäten nach 1945. Bochum (u.a.): Projekt-Verlag 2012

Seibring, Anne: Editorial. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 2

Snyder, Robert Lance: Apocalypse and Indeterminacy in Mary Shelley's *The Last Man*. In: *Studies in Romanticism*. Vol. 17/4, Herbst 1978, S. 435-452

Stoiser, Claudia: „Es lebe die Einsamkeit!“ - Eine vergleichende Analyse der Darstellung von Alleinsein, Einsamkeit und sozialer Isolation literarischer Figuren in ausgewählten Texten von Arno Schmidt, Marlen Haushofer, Herbert Rosendorfer, Yorck Kronenberg, Thomas Glavinic und Jürgen Domian. Masterthesis Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Germanistik 2011

Sussmann, Charlotte: „Islanded in the World.“ Cultural Memory and Human Mobility in „The Last Man“. In: *PMLA*. Vol. 118/2, März 2003, S. 286-301

Tellenbach, Hubertus: Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin (u.a.): Springer 1983

Tilly, Michael: Kurze Geschichte der Apokalyptik. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Vol. 62/51-52, Dezember 2012, S. 17-25

Tröhler, Margit: Von Weltkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel – und Dokumentarfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Vol. 11/2, 2002, S. 9-41

Vičaka, Inese: Post-Apocalypse: Culture and Nature in Gundega Repše's and Cormac McCarthy's Work. In: *INTERLITTERARIA*. Vol. 20/2, 2015, S. 71-78

Vöing, Nerea: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript Verlag 2019

Völker, Ludwig: Komm, heilige Melancholie: Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte; mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 1983

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart (u.a.): J. B. Metzler 1997

Waldow, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. München: Fink 2013

Webb, Samantha: Reading the End of the World. The Last Man, History, and the Agency of Romantic Authorship. In: Bennett, Betty T./ Curran, Stuart (Hg.): Mary Shelley in Her Times. Baltimore (u.a.): The Johns Hopkins University Press 2000, S. 119-133

Weber, Wolfgang E. J.: Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes. In: Bellebaum, Alfred/ Hettlage, Robert (Hg.): Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune. Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 61-94

Wetzel, Michael: „Apocalypse now“. Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne? In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Jacques Derrida. Apokalypse. 3. Aufl., Wien: Passagen Verlag 2009, S. 113-118

Wielenberg, Erik J.: God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road*. In: Cormac McCarthy Journal. Vol. 8/1, Frühjahr 2010, S. 1-16

Wilson, John Dover: What happens in Hamlet. 3. Aufl., Cambridge: Cambridge University Press 1951

Zibrak, Arielle: Intolerance, A Survival Guide: Heteronormative Culture Formation in Cormac McCarthy's *The Road*. In: Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory. Vol. 68/3, Herbst 2012, S. 103-128

Internetquellen

Böhme, Hartmut: Hilft das Lesen in der Not? Warum unsere Wirtschaftskrise eine Krise der Moderne ist. In: Die Zeit, 12.03.2009, <https://www.zeit.de/2009/12/L-Krise-Boehme>, 11.06.2020

Breitenstein, Andreas: Die letzte Welt. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.08.2006, <https://www.nzz.ch/articleEDB0Z-1.52958>, 16.05.2020

Flashar, Hellmut: *Problemata physica*. Berlin (u.a.): De Gruyter 1991, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1524/9783050048703>, 19.09.2020

Gollner, Helmut: Mit allen Ängsten abgefüllt. In: Falter, 05.08.2007, <https://shop.falter.at/detail/9783446207622>, 16.5.2020

Gräbe, Thorsten: Die Ich-Frage. Thomas Glavinics rätselhafte Romane „Die Arbeit der Nacht“ und „Das Leben der Wünsche“. In: literaturkritik.de, 24.08.2009, <https://literaturkritik.de/id/13376>, 16.05.2020

Hager, Christine: Das Janusgesicht der Melancholie. In: Wiener Zeitung, 12./30.11.2017, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr-kultur/928085-Das-Janusgesicht-der-Melancholie.html?em_cnt_page=1, 11.06.2020

Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel, 31.07.2006, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html>, 26.05.2020

Lippert, Karen: Tiere im Märchen: Raben und Krähen. In: Märchenatlas. <http://www.maerchenatlas.de/miszellaneen/marchenfiguren/raben-und-kraehen-im-maerchen/>, 2020, 20.06.2020

Stangl, Werner: „Melancholie“ in Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. <https://lexikon.stangl.eu/2788/melancholie>, 2020, 11.06.2020

Strigl, Daniela: "Die Wand" (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Vol. 15, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm, Juli 2004, 26.05.2020

Strigl, Daniela: Wenn der Schläfer erwacht. In: Der Standard, 06.08.2006. <https://www.derstandard.at/story/2541416/wenn-der-schlaefer-erwacht>, 26.05.2020

Walde, Gabriela: „Das Leiden wird mir lieb“. In: Die Welt, 17.02.2006, <https://www.welt.de/print-welt/article198570/Das-Leiden-wird-mir-lieb.html>, 11.06.2020

Werndl, Kristina: Thomas Glavinic: Die Arbeit der Nacht. In: Literaturhaus.at, 08.11.2006, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127>, 16.05.2020

Zoppel, Christina: McCarthy Cormac, Die Straße. In: Wiener Zeitung, 04./07.05.2007 www.wienerzeitung.at, 12.07.2020

8. Abstract

Das Genre der Postapokalypse erlebt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen neuerlichen Aufschwung nach der Epoche der Romantik. In postapokalyptischen Erzähltexten werden aktuelle gesellschaftliche Bedrohungen verhandelt und der Mensch auf die Probe gestellt. Der Fokus liegt auf den letzten Überlebenden einer Katastrophe und deren Verhalten im menschenleeren Raum. Ein zugrundeliegendes Element postapokalyptischer Narrationen stellt die Melancholie dar. Als melancholisch zu bezeichnen sind nicht nur die letzten Menschen selbst, die am Ende jeglicher Geschichtlichkeit stehen, sondern auch die Landschafts- und Umgebungsschilderungen sowie die zugrundeliegenden narrativen Strukturen. Der postapokalyptische Raum wird durch die Katastrophe neu strukturiert und zeichnet sich als düster, lebensfeindlich, durch Mangel und Verlust geprägt aus. Anhand von Mary Shelleys *The Last Man* (1826), Marlen Haushofers *Die Wand* (1963), Cormac McCarthys *The Road* (2006) und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) werden die vielfältigen Facetten der Melancholie, wie sie in diesen Romanen Eingang finden, unter Bezugnahme auf den Melancholie-Diskurs aufgezeigt und erläutert. In den Romanen werden zum einen die melancholische Charakterdisposition der letzten Menschen, und zum anderen die melancholische Stimmung anhand einzelner Textpassagen dargelegt. Anhand der Primärliteratur sollen einerseits sozio-historische Veränderungen innerhalb des Melancholie-Diskurses und des Genres der Postapokalypse aufgezeigt und andererseits die relative Geschlossenheit und Kontinuität der beiden literarischen Themen dargelegt werden. Aufgrund seiner breiten Bedeutungsspanne ist Melancholie heute hauptsächlich in Literatur und Kunst anzutreffen und stellt ein zutiefst menschliches Gefühl der Endlichkeit, aber auch des Verlusts und der Orientierungslosigkeit dar, das speziell in postapokalyptischen Romanen in überspitzter Form zum Ausdruck gebracht wird und nicht an Aktualität eingebüßt hat.

The postapocalyptic genre becomes popular again after the romantic epoch in the second half of the 20th century. Postapocalyptic works of fiction negotiate current threats to society and put the last survivors of a global catastrophe on trial. The emphasis of such narratives lies on the survivors of the catastrophe and their behavior in the deserted postapocalyptic space. A constitutive and underlying element of such works of fiction is

melancholy. Melancholic as such are not only the last survivors, who live beyond the concept of historicity, but also the depicted scenery and the narrative structure of those literary works. The postapocalyptic space gets restructured through the catastrophe and is characterised by hunger, fear, deficiency, hostility and loss. On the basis of Mary Shelley's *The Last Man* (1826), Marlen Haushofer's *Die Wand* (1963), Cormac McCarthy's *The Road* (2006) and Thomas Glavinics' *Die Arbeit der Nacht* (2006) many facets of melancholy are demonstrated with reference to the melancholic discourse. Both aspects, the disposition of the last survivors and the melancholic mood in the works are mapped out and analysed. With the help of the primary texts the socio-historical changes within the melancholic discourse and the postapocalyptic genre, as well as the relative consistency of the two literary themes are shown. Because of its broad meaning melancholy as a term as well as a feeling is almost only used in literature and visual arts nowadays, although it describes a deeply human feeling of finiteness, disorientation and loss, which is timeless and excessively expressed in postapocalyptic works of fiction.