

Realitätsverlust und Medienkonstitution: Thomas
Glavinics Die Arbeit der Nacht (2006) als radikale
Literarisierung Baudrillardischer Konzepte?

by

Juliane Schindler

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2009

© Juliane Schindler 2009

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

In this thesis I argue that Thomas Glavinic's novel Die Arbeit der Nacht (Night Work) investigates existential themes of the human condition in a post-modern world. My analysis demonstrates that the novel can be understood – at least in part – as a radical implementation of Jean Baudrillard's ideas of simulation and hyperreality. My analysis reveals the message of the novel regarding our relationship to media and technology in contemporary society.

Glavinic's novel demonstrates that digital media and new technologies are indeed integral to post-modern human beings, but it also maintains that they cannot substitute for interpersonal contact. Textual references to contemporary Western society are numerous and intended to give the readers the opportunity not only to identify with, but also to reflect on their own situations. The central character Jonas is representative of an average Western individual who maintains a need to be part of a social network. I argue that he can be read as a post-modern protagonist. Considering these findings, I conclude that the novel warns 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.

In my first chapter, I introduce the novel and Baudrillard's key ideas of hyperreality: the disappearance of human existence as we know it, the prevalence of video culture, and a reliance on technology that ultimately function as prostheses. In the second chapter, I analyze the relationship of media to individuals based on Baudrillard's thesis that in hyperreality, digital technology becomes part of the human body. I argue that Glavinic's protagonist can no longer be considered a self-determined, essential human being, but rather is defined by media and technology. The continued encroachment of hyperreality on Jonas's life results in his cars, cell-phone, and self-created antagonist, the so-called "sleeper," functioning, in Baudrillard's terminology, as "prostheses."

The third chapter is concerned with the media's construction of reality based on four examples: Video cameras, digital and Polaroid cameras, television screens and mirrors. The first three examples impart a sense of hyperreality into our lives. In Baudrillard's theories the mirror is designated as obsolete; however, in this analysis I show that even in a post-modern world it remains an important motif.

In my fourth chapter, I examine Jonas's attempts to construct a linear time structure despite the intermittent appearances of non-linear ones. Following Baudrillard's classification of the three different orders of the simulacrum as being imitation, serial production and simulation, I conclude that Jonas is situated in the simulacrum of simulation, which constitutes hyperreality. Despite the obvious applicability of Baudrillard's ideas to Glavinic's novel, I ultimately conclude, that it does not follow all of Baudrillard's arguments. I propose instead that the novel allows for a much more optimistic view of a high-tech world than is immediately apparent.

Acknowledgements

Bedanken möchte ich mich an dieser Stelle vor allem bei meinem Supervisor Dr. Michael Boehringer für die Inspiration, sein Interesse und seine Motivation. Indem ich durch die Boehringer-Schule gegangen bin, habe ich in diesem Jahr enorm viel gelernt.

Ein weiterer Dank gilt meinen Lesern Dr. Alice Kuzniar und Dr. David G. John, die mir beide wichtige Anregungen bezüglich meiner These und zur weiterführenden Diskussion gegeben haben.

Zu danken ist aber auch Silke, Martin, Linda, Erik und Lena, nicht nur, aber insbesondere für das, was sie zu dieser Arbeit beigetragen haben.

Meiner Familie

Table of Contents

| | |
|---|------|
| Abkürzungsverzeichnis | viii |
| 1. Einleitung | 1 |
| 1.1 Kontext und Forschungsstand | 3 |
| 1.2 Theorie und Methode | 7 |
| 2. Medienkonstitution..... | 18 |
| 2.1 Das Auto..... | 21 |
| 2.1.1 Exkurs: Der Alfa Spider und die Spinnenmetapher | 27 |
| 2.1.2 Exkurs: Millennium-City und die Twin Towers | 28 |
| 2.2 Die Träume..... | 30 |
| 2.3 Der „Schläfer“ | 35 |
| 2.4 Das Mobiltelefon..... | 54 |
| 3. Medienkonstruktion..... | 57 |
| 3.1 Die Kamera..... | 57 |
| 3.2 Die Fotografie..... | 60 |
| 3.3 Der Bildschirm | 63 |
| 3.4 Der Spiegel | 68 |
| 4. Die Zeit..... | 72 |
| 4.1. Theorie und These | 72 |
| 4.2. Konstruktion von Linearität | 75 |
| 4.3. Einbrüche der Hyperrealität | 77 |
| 5. Schlussbetrachtung..... | 82 |
| Literaturverzeichnis..... | 87 |

Abkürzungsverzeichnis

Die unten verzeichneten Schriften sind im Literaturverzeichnis alphabetisch unter „Baudrillard“ aufgeführt.

- CS „Clone Story“
- DJZ Das Jahr 2000 findet nicht statt
- EdK „Ekstase der Kommunikation“
- TO „The Order of Simulacra“
- RdB „Die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder“
- RdT „Die Rituale der Transparenz“
- VfS „Videowelt und fraktales Subjekt“
- Wnv Warum ist nicht alles schon verschwunden?

1. Einleitung

Eines Tages wacht der Protagonist Jonas in seiner Wiener Wohnung auf und muss feststellen, dass außer ihm weder Menschen noch Tiere mehr auf der Welt sind. In seinem fünften Roman Die Arbeit der Nacht (2006) nimmt Thomas Glavinic das aus der Science-Fiction bekannte Motiv vom letzten Menschen auf der Erde auf, allerdings fehlt die für die Science-Fiction typische Welt der Untoten, gegen die der Held kämpfen könnte. Stattdessen zielt der Roman auf die psychologischen Auswirkungen, die mit einer solchen Verlassenheitserfahrung einhergehen könnten. Indem Glavinic einen Helden erschafft, der die Handlung im wahrsten Sinne des Wortes allein durchlaufen muss, geht er mit seinem Roman einen radikalen Weg. Die Beantwortung der Fragen, die sich beim Lesen stellen, kann der Autor nicht leisten, denn der ganze Text ist als Mysterium aufgebaut, bei dem der Leser den Protagonisten auf seiner Wahrheits- und Realitätssuche begleitet. Allein auf der Welt wird Jonas bald von der Einsamkeit überwältigt und von der Furcht vor seinem *alter ego*, dem „Schläfer“, einer schattenhaften Figur, die, mit Jonas identisch, dessen Tagestätigkeit in der Nachtarbeit zunichte macht.

Das Ziel dieser Arbeit ist, zu zeigen, dass postmoderne Ideen im Roman Glavinics Entsprechung finden, und weiterhin, dass damit ein Blick auf mögliche Auswirkungen der Digitalisierung, wie beispielsweise die Vereinsamung des Menschen, geworfen wird. Im Kontext verschiedener Schriften des französischen Medientheoretikers, Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard (1929 – 2007) soll deshalb das Konzept der Realitätsauflösung in der medial vermittelten Welt in seiner literarischen Umsetzung untersucht werden. Ich gehe davon aus, dass Glavinic mit seinem Roman sogar über die Ideen Baudrillards hinausgeht. Die Beziehung zwischen Jonas und dem „Schläfer“ wird deshalb auch auf Baudrillardscher Grundlage gelesen und nicht in der literarischen Doppelgängertradition.

Die zeitliche Eingrenzung und die Kennzeichnung der Postmoderne werden im Metzler Literaturlexikon als „unklar“ bezeichnet (Saupe 602). Trotzdem hat sich eine gewisse

Übereinstimmung hinsichtlich führender postmoderner Denker herausgebildet. An erster Stelle ist hier der französische Philosoph Jean-François Lyotard zu nennen. Für Lyotard ist die Postmoderne „not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant“ (Lyotard 44). Zwar kann man also die Kennzeichen der Postmoderne nicht als ausschließlich postmodern betrachten, in deren Zusammenspiel aber lässt sich doch ein eigenes Bild zeichnen: Das Kunstverständnis soll in der Postmoderne kein elitäres mehr sein, stattdessen werden dominante Konzepte und Wertmaßstäbe in Frage gestellt. Massenmedien werden als omnipräsent empfunden und die Wirklichkeit als verschwunden betrachtet: „Geschichtsbewußtsein verliere sich in der Oberflächenästhetik der Konsumgesellschaft“ (Mayer 438). Postmoderne Künstler bemühen sich um einen Bruch mit überlieferten Weltanschauungen und Kunstkonzepten, wobei dieser Bruch auf unterschiedliche Arten inszeniert werden kann (438). Beherrschendes Thema ist außerdem „die teils apokalyptisch, teil ironisch gefärbte Rede vom Ende der Kunst . . . das im Zitat- und Verweischarakter postmoderner Kunst“ gespiegelt wird (438). Linda Hutcheon hebt hervor, dass es so viele verschiedene Auffassungen der Postmoderne wie ihre Theoretiker gibt (Hutcheon 11). Auch Hutcheon selbst bietet eine eigene Definition der Postmoderne an, bezieht sich dabei hauptsächlich auf Architektur und bindet Bereiche wie Kritik oder Geschichte in den postmodernen Diskurs mit ein. Hutcheon beschreibt jegliche Definitionsversuche als zumindest zum Teil individuell und beschreibt ihr Verständnis von Postmoderne, wie folgt: „my own paradoxical postmodernism of complicity and critique, of reflexivity and historicity, that at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces of the twentieth-century world“ (11). In der vorliegenden Arbeit beziehe ich oben ausgeführte, allgemein anerkannte Aspekte der Postmoderne, wie z.B. Selbst-Reflexivität, Subversivität und Historizität, mit ein, jedoch konzentriere ich mich auf Jean Baudrillards Begriff der Postmoderne, „in which the simulacrum gloats over the body of the deceased referent“ (vgl. Hutcheon 11).

Die provozierenden Theorien Baudrillards finden mit dem hier behandelten Text eine gute Übereinstimmung, handeln sie doch von Simulakra und Simulation, von Kommunikation,

Hyperrealem und Imaginärem, von der Videowelt und neuen Technologien, von Virtualität und deren ultimativen Auswirkung auf den Menschen: seinem Verschwinden. Die verschiedenen Schriften des Medientheoretikers können dabei nicht vollständig getrennt voneinander betrachtet werden, da sie zwar thematisch unterschiedlich sind, trotzdem aber immer wieder auf dieselben Fragen zurückkommen. Baudrillards in diesem Zusammenhang zentrale These ist die der „Simulation“ und des „Simulakrum“ („RdB“ 14 – 15). Er argumentiert dabei, dass die über die Massenmedien vermittelten Bilder überzeugender und beeinflussender wirken als die Wirklichkeit selbst, wodurch Realität verdrängt wird. Diese wirklicher als die Wirklichkeit anmutende Scheinwelt nennt Baudrillard „Hyperrealität.“

Die Untersuchung wird von den folgenden Fragen geleitet: Kann der Roman als Literarisierung der Theorien Baudrillards zu Realität und Medien gelesen werden? Können der Protagonist Jonas und der „Schläfer“ als exemplarisch für den vereinsamten Menschen im digitalen Zeitalter stehen? Welche Rolle hat Letzterer dabei inne und welche Funktion erfüllt er?

1.1 Kontext und Forschungsstand

Der 1972 in Graz geborene und derzeit in Wien lebende Thomas Glavinic schreibt seit 1991. Seine Schwerpunkte liegen auf Romanen, Essays, Erzählungen, Hörspielen und Reportagen. Er ist außerdem Kolumnist für die Frankfurter Allgemeine Zeitung. Sein Roman Carl Haffners Liebe zum Unentschieden, ein Roman über ein Schachduell zur Zeit der k.u.k. Monarchie erschien 1998 und wurde hoch gelobt. Sein zweiter Roman Herr Susi (2000) handelt vom Fußballgeschäft und wurde von den Kritikern mehrheitlich negativ beurteilt. Die 2001 erschienene Erzählung Der Kameramörder ist ein medienkritischer Krimi, welcher mit dem Friedrich-Glauser-Krimipreis 2002 ausgezeichnet wurde. 2004 wurde der satirische Entwicklungsroman Wie man leben soll veröffentlicht: Von den Kritikern wurde er als witzig und komisch eingestuft. Nach dem Roman Die Arbeit der Nacht schrieb Glavinic den gefeierten

Roman Das bin doch ich (2007), worin es um einen Autor geht, welcher gerade ein Buch namens Die Arbeit der Nacht veröffentlicht hat und nun versucht ein neues zu schreiben. Glavinics Schreiben kreist also schon seit geraumer Zeit um die Themen der Medienkritik, des Lebens in der postmodernen Gesellschaft und des selbstreflexiven Schreibens. Letzteres praktiziert Glavinic in Die Arbeit der Nacht weniger als in seinen anderen Romanen, wie beispielsweise in dem Kameramörder, Wie man leben soll, aber vor allem in Das bin doch ich. In den genannten Romanen wird im Text der Prozess des Schreibens immer bewusst gemacht. Im Kontext aller Arbeiten Glavinics ist Die Arbeit der Nacht dennoch besonders untersuchenswert. Der Roman löste trotz der Darstellerreduktion und des zermürbenden Themas der existentiellen Einsamkeit bei den Literaturkritikern Begeisterung aus und erreichte eine breite Leserschaft. Glavinic, als „Shootingstar im Herbst“ bezeichnet, konnte schon kurz nach Erscheinen des Romans 30.000 verkaufte Ausgaben verbuchen (Egger) und war bereits am 21. August 2006 auf Rang 37 der Spiegel-Bestsellerliste (Hardcover, Belletristik) zu finden (buchreport.de). Der österreichische Autor vermochte es, nicht nur das deutschsprachige, sondern auch das internationale Publikum für sich zu gewinnen und wurde zusammen mit seinem Übersetzer John Brownjohn auf die Longlist für den Independent Foreign Fiction Prize gewählt. Mit zehn Auslandslicenzen zählt Die Arbeit der Nacht „zu einem der international erfolgreichsten Romane der jüngeren deutschsprachigen Literatur“ („Independent Foreign Fiction Prize“). Es ist leicht nachzuvollziehen, dass der Inhalt des Romans ein fruchtbares Feld für Literaturkritiker und -wissenschaftler ist. Doch was versprechen sich die Leser von einem Roman, der mit einer einzigen Figur auskommen muss und der anders als Herbert Rosendorfers Roman Großes Solo für Anton, in dem ein ähnliches Sujet behandelt wird – witzige Unterhaltung verspricht, sondern stattdessen eine Verunsicherung bezüglich des Daseins in der uns bekannten Welt? Die Frage nach dem Warum kann zu interessanten Ergebnissen bezüglich des Menschseins in der heutigen Zeit führen. Ich bin der Meinung, dass der Roman eine Botschaft in sich trägt, die entschlüsselt werden kann.

Im Gegensatz zu den anderen Romanen Glavinics streift Die Arbeit der Nacht Bereiche wie die Erfahrung existenzieller Einsamkeit und Identitätsdekonstruktion, wie auch den Zustand einer Medienkonstitution und -konstruktion in der digitalisierten Welt. Der Roman handelt von Jonas, einem durchschnittlichen Wiener in den Dreißigern, welcher eines Morgens in einer menschen- und tierlosen Welt aufwacht. Natürlich macht er sich auf die Suche nach seinen Mitmenschen, jedoch ohne jegliches Ergebnis. Zuerst durchstreift er Österreich und dessen angrenzende Länder, um schließlich erfolglos wieder nach Wien zurückzukehren. Nach kurzem Aufenthalt, während dessen der Protagonist aus Nostalgie und einem Versuch der Identitätsversicherung an Kindheitsorte zurückkehrt, fährt er in einem Truck durch halb Europa. Sein Ziel ist Schottland, wo sich seine Freundin Marie am Tag des Verschwindens bei ihrer Schwester aufhielt. „Begleitet“ wird er dabei von dem „Schläfer“, seinem nächtlichen Ich, welches ihn immer wieder an der Durchführung seiner Pläne zu hindern versucht und ihn sogar bedroht. Während seiner Suche arbeitet Jonas außerdem mit Kameras, die er überall aufstellt. So möchte er zum einen sichergehen, dass er nicht doch Menschen oder Tiere übersieht, und zum anderen möchte er sich der Existenz der Dinge in seiner Abwesenheit vergewissern. Außer seinen nächtlichen Aktivitäten im Schlaf geschieht auf den Videobändern allerdings nichts.

Zu Glavinics Roman Die Arbeit der Nacht gibt es noch keine wissenschaftliche Sekundärliteratur. Deswegen werden diesbezüglich Rezensionen unter anderem aus der ZEIT, der taz, der FAZ und dem Deutschlandradio verwertet, welche einige interessante Interpretationsansätze vorschlagen. Einhellig legen die Kritiker, wie beispielsweise Martin Lhotzky in der FAZ, John M. Harrison in The Guardian oder Kolja Mensing im Deutschlandradio, ihren Schwerpunkt auf die Durchschnittlichkeit des Helden, welcher mühsam versucht sein Leben zu rekonstruieren. Gerade diese Feststellung der Durchschnittlichkeit lässt sich gut mit meiner Annahme verbinden, dass Jonas als literarische Figur zu sehen ist, die beispielhaft für den Menschen in der späten Postmoderne steht. Interessant im Zusammenhang meiner Zielsetzung ist weiterhin Lhotzkys Bemerkung, die Technik würde im Roman „ohne menschliches Zutun“ besser funktionieren

(FAZ). Tatsächlich scheint die Abwesenheit der Menschen auf die Technologie keinen Einfluss zu haben: Der Strom ist weiter verfügbar, die Telefone arbeiten weiter. Obwohl er diese sowieso nicht mehr nutzen kann, fühlt sich der letzte Mensch, Jonas, ohne die Technologie völlig hilflos. Er ist sich bewusst, dass er alleine ist, aber wird doch nervös, sobald sein Handy keinen Empfang mehr zeigt. So erscheinen die technischen Geräte regelrecht als Attribute des Mensch-Seins, ohne die er nicht mehr zu existieren weiß; die Grenze zwischen Mensch und Maschine beginnt zu verschwimmen. Auch Harrison vergleicht Jonas' Blick mit einem Apparat, einer Kamera: „The intensity of Jonas's gaze allows the gaze of the author to track across the landscape like an expensive security camera.“ Es handelt sich also um Medienkonstitution in einem doppelten Sinne: Dadurch, dass einerseits verschiedene Technologien als Jonas' Prothesen fungieren und andererseits seine eigenen Organe, wie beispielsweise sein Auge, mit technologischen Objekten verglichen werden, ist der Protagonist medial konstituiert. Diese Beobachtung ist wichtig im Hinblick auf die Bedeutung der Kamera im Roman, da ich sie als Prothese identifizieren werde. Hinzu kommt, dass man den Vergleich zwischen Auge und Kamera mit den Worten Baudrillards als einen „Zustand anthropologischer Ungewissheit“ („Videowelt und fraktales Subjekt“ 25)¹ bezeichnen könnte, denn auch bei Jonas kann man nicht mehr von einer gesicherten Identität sprechen.

Informationsübermittlung und Interaktion können nicht mehr stattfinden, die Kommunikationsmedien sind tot. Was allerdings noch zur Verfügung steht, sind Waren, bereit zum Konsum: in Restaurants, Supermärkten, Automaten. So erkennt Iris Radisch richtig: „In der leeren Welt hat der Fetisch Ware seine Kraft endgültig verloren, der altbewährte Herzschrittmacher der westlichen Welt steht still“ (Zeit). Dies muss jedoch nicht nur ausschließlich auf den Roman bezogen werden, sondern auch auf unsere heutige erlebbare Welt. Gerade im Hinblick auf die gegenwärtige Internetnutzung findet Elisabeth Kapferer den Roman „erschreckend real.“

¹ Im Folgenden zitiert als „VfS,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

Glavinic zeichne eine Figur, welche „nicht weit entfernt ist von den wirklichen Einwohnern einer Welt, in der das meiste ohne direkten Kontakt mit anderen Menschen zu haben ist – Internet sei Dank“ (literaturkritik.de). Diese Feststellung kommt dem Ausgangspunkt dieser Untersuchung sehr nahe, unterschätzt aber die Radikalität des Romans, welcher über eine Unterscheidung zwischen realer und medialer Welt hinausgeht: Der Mensch, so meine Hauptthese, ist nicht digital abhängig, sondern wird digital oder zumindest technologisch konstituiert. Er befindet sich noch immer in einer Übergangssituation, ist sich deren Ausmaß aber noch nicht bewusst. Die Situation und die Figur Jonas' können deshalb als beispielhaft für den heutigen digitalisierten Menschen stehen, für den trotz aller negativen Prognosen der direkte Kontakt zu Mitmenschen ausschlaggebend für Lebensqualität und sogar für das Überleben ist.

1.2 Theorie und Methode

„Sprechen wir also von der Welt, aus der der Mensch verschwunden ist“ (Warum ist nicht alles schon verschwunden? 5).² So beginnt der Soziologe und Denker Jean Baudrillard seinen letzten veröffentlichten Text Warum ist nicht alles schon verschwunden? (2008), in welchem er eine Bildtheorie entwickelt, welche ebenso eine erkenntnistheoretische Kritik der Digitalisierung des Denkens liefert. Baudrillards Konzepte stellen für die Behandlung von Glavinics Roman eine interessante theoretische Grundlage dar, denn er geht in mehreren Texten der Idee vom Verschwinden aller Menschen nach. Der Roman weist damit bemerkenswerte Parallelen zu Baudrillards Schriften auf. Auch in dem kurzen Text Das Jahr 2000 findet nicht statt (1990) nennt Baudrillard Gründe für das Verschwinden von beispielsweise Musik oder Sexualität, Themenbereiche, die im Roman verschiedentlich von Bedeutung sind.

Glavinic verarbeitet ein *Konzept der Auflösung*, welches auch bei Baudrillard zu finden ist. In Warum ist nicht alles schon verschwunden? argumentiert Baudrillard, dass der Mensch die

² Im Folgenden zitiert als W_{NY}, siehe Abkürzungsverzeichnis.

einzigste Spezies ist, „die einen spezifischen Modus des Verschwindens erfand, der nichts mit dem Naturgesetz zu tun hat“ (6). Die Welt ist eine digitale geworden und mit ihrer Analyse wird sie gleichzeitig aufgelöst. Wie in Die Arbeit der Nacht sterben die Menschen aus Baudrillards Sicht weder aus, noch werden sie von einer bestimmten Kraft vernichtet: Sie verschwinden einfach. Denn im Gegensatz zum Artensterben von Tieren oder Pflanzen, dem Naturphänomene oder physikalische Prozesse zugrunde liegen, hat der Mensch eine „Kunst des Verschwindens“ (6) entwickelt. Somit könnte der abstrakte Gedanke Baudrillards vom Verschwinden des Menschen in Glavinics Roman als praktisch-literarisch angewendet betrachtet werden. Ob die These der anschaulichen Umsetzung plausibel ist, wird im weiteren Verlauf der Arbeit durch eingehende Arbeit am Text herauszufinden sein.

In seiner Analyse der digitalen Welt geht Baudrillard bis zum Beginn der Sprache und des Begriffs zurück: Die Dinge existieren in ihrer unmittelbarsten Form nur vor ihrer Benennung. Sobald der Mensch ihnen einen Begriff verleiht, existieren sie für ihn, zugleich löst er sie aber auf und überträgt ihnen eine neue Gültigkeit (8). Das Reale verflüchtigt sich im Begriff (9). Diese Idee weitet Baudrillard auch auf den Menschen aus: Durch die ständig wachsende und sich verbessernde Technologie geht der Mensch bis ans Ende seiner Möglichkeiten und macht damit einer künstlichen Welt Platz. Das Verschwinden des Menschen folgt einer inneren Logik: nicht dem Todestrieb, sondern einem Trieb nach völliger Ausdifferenzierung des Selbst, womit man den Tod umgehen beziehungsweise abschaffen will. Allerdings gibt es dann diese beiden Wege: Tod oder Auflösung, was für Baudrillard im Grunde dasselbe ist.

Jonas positioniert an vielen verschiedenen Orten die schon erwähnten Videokameras. Er versucht damit, die Welt in der eigenen Abwesenheit zu sehen. Diesem Wunsch entspringt ebenso Baudrillards Idee von der Kunst des Verschwindens. Durch Fotografien versucht der Mensch diesem Wunsch gerecht zu werden. Als Prämissen dieser Kunst des Verschwindens nennt Baudrillard: „Auflösung der Werte, des Realen, der Ideologien, der Endzwecke“ (14). Doch die Kunst löst nicht nur das Reale auf, sondern auch sich selbst. In diesem Falle entsteht ein

weiteres Paradoxon: Die Kunst überlebt ihr eigenes Verschwinden, da sie selbst nicht weiß, dass sie verschwunden ist. In anderen Worten, die Kunst kann nur noch als Reproduktion bestehen, nicht mehr originär sein und wird deshalb als verschwunden betrachtet. Baudrillard bezeichnet dies als „künstliches Verschwinden“ und bezieht den Menschen in diese Form des Verschwindens mit ein: Der Mensch als Teil „dieser lebenslänglichen Verlängerung von etwas, das verschwunden ist, aber nicht aufhört zu verschwinden – zum Beispiel in Form des Klonens, der Digitalisierung und der Netze“ (16).

Bevor ich jedoch das *Konzept der neuen Zeit* erläutere, muss noch eine Erläuterung zu Baudrillards Schlüsselbegriffen *Simulakra* und *Hyperreales* erfolgen, da sie die Grundlage seiner Theorie sind und ich in dieser Arbeit immer wieder darauf zurückgreifen werde: Baudrillard unterscheidet zwischen drei verschiedenen Ordnungen der künstlichen Zeichenwelten, welche sich seit der Renaissance entwickelten. Das *Simulakrum erster Ordnung* folgt dem Äquivalenzprinzip und beruht auf Imitation und Vortäuschung. Ein Beispiel sind die Stuckengel, die im Barock als modische Imitation verwendet wurden (vgl. „The Order of Simulacra“ 52).³ Den Unterschied zwischen Simulakra erster und zweiter Ordnung erklärt Baudrillard an der Differenz zwischen Automat und Roboter. Die sogenannte „baroque theatrical scenery“ endet mit dem Eintreten des industriellen Zeitalters, menschliche Mechanik hält damit ihren Einzug (51). Der Automat wird als analog zum Menschen betrachtet, die Maschine hingegen als äquivalent. Der Roboter ist demnach schon eine Auswirkung des *Simulakrums zweiter Ordnung*. Anstelle des bloßen Abbilds setzt das Simulakrum zweiter Ordnung identische Reproduktion und beginnt damit die Auflösung des Realen (51). Nachdem die Natur imitiert wurde, wird sie zum Objekt der Beherrschung.

Kommen wir aber zur *dritten Ordnung der Simulakra*. Spielten in der ersten Ordnung Nachahmung und in der zweiten Serialität eine Rolle, ist nun alles Teil der Simulation und

³ Im Folgenden zitiert als „TO,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

bezieht sich nur noch auf sich selbst. Dies bezeichnet das Ende der Bedeutung. Realität ist nun eine Halluzination („TO“ 74). Lucia Sehnbruch erwähnt in Medien und Konstruktivismus: Eine Einführung in die Simulation als Kommunikation, dass unser Empfinden für Simuliertes als Wirkliches ebenso offen ist „wie für jedes andere Wirkliche auch“ (190). Treffend beschreibt sie außerdem den Übergang zwischen zweiter und dritter Ordnung der Simulakra, der in dieser Arbeit als Hauptproblempunkt Jonas’ behandelt wird:

Die eine Sache ist es, dass wir in Lichtgeschwindigkeit der elektronischen Sichtbarkeit des Geschehens entgegensehen, ohne dass uns unsere Wahrnehmung davor schützen könnte, denn sie ist dabei auch für jede Simulation offen, so weit sie für uns wahrnehmbar ist. Eine andere Sache ist es, dass die Theorien darüber noch in den Kinderschuhen stecken und wir gleichzeitig mitunter (zwangsläufig) kulturkonservativ selbst um „Lichtjahre“ unseren neuen medialen und damit kulturellen Errungenschaften hinterherhinken, dabei mit eher ängstlich, erstarrtem Blick auf die Arche-Noah-Prophezeiungen sehen. (190)

Diese Aussage Sehnbruchs, die sich auf uns nicht-fiktionale Menschen bezieht, trifft genauso auf Jonas zu. Der Zustand und die Wirkung von Bildern und Zeichen haben sich grundlegend gewandelt.

Als Welt der Simulation gilt Baudrillard die Hyperrealität und als ihr Ausgangspunkt eine Utopie (vgl. „Die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder“ 14 – 15).⁴ Da Zeichen nichts mehr bedeuten, verweisen sie nur noch auf sich selbst und bilden damit ihr eigenes Simulakrum. Das linear konstruierte Universum, in dem sich der Mensch noch zu befinden glaubt, ist mitsamt der linearen Zeitkonstruktion und der chronologischen Entwicklung überwunden. Stattdessen befinden wir uns im *Simulakrum der dritten Ordnung*, der Hyperrealität. Wir leben also in einem System, in dem zwar viele Abbilder erzeugt werden, dabei aber das Original verloren ist und

⁴ Im Folgenden zitiert als „RdB,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

damit auch der Symbolwert. Durch neue Medien beziehungsweise Informationstechnologien entsteht „mit großer Schnelligkeit eine Komplexitätsexplosion bildlicher Zeichen und medialer Hybridisierung“ (Sehnbruch 189). Der vertraute Begriff von Wirklichkeit wird durch den Bilderrausch, die Virtualität und die Simulation umgedeutet, überwunden und ausgelöscht (189). Baudrillard sieht das Hyperreale nicht als unreal an, sondern als etwas, das mehr als real ist und sich nicht gegen ein Reales austauschen lässt (vgl. „RdB“ 14 – 15). Die Welt der Simulation ist eine fortgeschrittene Phase, in der die Grenzen zwischen dem Realen und dem Imaginären ausgelöscht werden (vgl. „TO“ 72). Es gibt keine Realität mehr, da in den Codes, Zeichen und Simulakra keine Bedeutung mehr vorhanden ist. Als treibende Kraft sieht Baudrillard unter anderem die Werbung, wie auch die digitale Fotografie.

Amerika, das heißt die USA, ist für den Franzosen Baudrillard ein beispielhafter Ort, welcher bereits nicht mehr real ist, sondern der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation angehört (vgl. „Hyperreal und Imaginär“ 25). Als Beispiele nennt er hierfür Disneyland und den Watergate-Skandal. Disneyland soll auf die Besucher künstlich wirken, um die Vortäuschung von einer anderen, realen Welt, („der Welt da draußen“) aufrechtzuerhalten. Im Roman besucht Jonas mehrere Male den Wiener Prater (Glavinic 48, 98). Die Situation in Disneyland lässt sich auf den Besuch im Prater übertragen, da Jonas dadurch den Eindruck bekommt, als sei die Welt außerhalb des Praters noch die alte. Auf ähnliche Weise soll der Watergate-Skandal im Grunde kein Skandal gewesen sein. Er sollte nur das Trugbild aufrechterhalten, dass Moral noch existiert und dass es noch reale Moral gebe.

Doch kehren wir zurück zum *Konzept der neuen Zeit*: Glavinics *Konzept der neuen Zeit* wurzelt in der konsequenten Verflüchtigung der Realität, die sich für Baudrillard am prägnantesten und anschaulichsten im Übergang vom analogen zum digitalen Bild veranschaulichen lässt (vgl. Wnv 23). Er spricht dabei vom Verschwinden der Fotografie. Die Veränderung zum Digitalen setzt zuerst einmal das Verschwinden des Negativs voraus. Das Negativ kann als Aufschub und Distanz verstanden werden, als „Lücke zwischen Objekt und

Bild“ (25). Dazu kommt der Verlust des Singulären, denn das Objekt, oder auch das Foto können digital konstruiert und vervielfältigt werden. Auch der singuläre Moment des fotografischen Akts geht verloren, da das Bild unmittelbar, also ohne die Benutzung eines Negativs bearbeitet werden kann (vgl. 25). Dies betrachtet Baudrillard als Symptom des Übergangs zu einer neuen Zeit. Mit diesem Übergangsstadium kann der heutige Mensch noch nicht umgehen und das zeigt sich gut am Beispiel von Jonas, der die Veränderung im Roman radikaler erfährt, als wir es in der nicht-fiktionalen Welt wahrnehmen. Weiterhin vertritt Baudrillard in „Die Ekstase der Kommunikation“ die These, dass „Bildschirm und Vernetzung“ Szene und Spiegel abgelöst haben („Ekstase der Kommunikation“ 10).⁵ Als „Szene“ versteht er den Auftritt „der Geschichte, aber auch der des Alltags“ (10). In der Zeit von „Szene und Spiegel“ hatten Zeichen noch eine Bedeutung; beispielsweise deutet der Spiegel auf eine Opposition, einen Gegensatz hin. Eine Opposition zwischen Objekt und Subjekt war also noch immer vorhanden, wohingegen sie jetzt verschwunden ist. Der Bildschirm, mit dessen Auftreten die Grenzen und Gegensätze verschwimmen, gilt als das prototypische Objekt der jetzigen Epoche und tatsächlich spielt er in Die Arbeit der Nacht eine tragende Rolle.

Glavinic verarbeitet in seinem Roman ein weiteres, für diese Arbeit wichtiges Konzept: Manchmal scheint Jonas mit seinem Auto verwachsen zu sein (Glavinic 133). Das *Konzept der Prothese* findet sich ebenso bei Baudrillard: Wenn dieser davon spricht, dass Tiefe und Transzendenz durch Oberfläche ersetzt wurden, geht es dabei prinzipiell um die veränderte Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Zur Veranschaulichung erklärt er die gewandelte Beziehung des Menschen zu seinem Auto. Bei Baudrillard wird es zu einem Leitungsnetzwerk von Information, an das der Mensch sogar angeschlossen ist. Es wird durch die Kommunikation, die zwischen Objekt und Mensch entsteht, Teil des Menschen (vgl. „EdK“ 11). Diente das Objekt einmal als Prestigeprodukt, entwickelte sich dies zur bloßen Funktionalität weiter, hat aber

⁵ Im Folgenden zitiert als „EdK,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

inzwischen auch letztere schon wieder verloren. Stattdessen geht es um Kontrolle und globale Lenkung eines Ganzen (vgl. 12). Das Subjekt und das Objekt, hier der Mensch und sein Auto, befinden sich in ständigem Informationsaustausch. Der Mensch kann nicht mehr als Akteur oder Dramaturg begriffen werden, sondern vielmehr als „Terminal,“ das viele verschiedene Netze in Verbindung hält (14). Alles, selbst soziale Beziehungen, Spiel und Freizeit und sogar Konsum kann durch Informatik und Fernsehen, durch „Telematik“ simuliert werden (13). Mit der Voraussetzung, Elektronik oder Kybernetik (Kunst des Steuerns) als Ausdehnungen des Körpers zu verstehen, entwickelt Baudrillard den Gedanken, dass selbst das Gehirn zu einem künstlichen Auswuchs unseres Körpers geworden ist (vgl. „VfS“ 115). Obwohl er den Gedanken für „widersinnig“ hält, „aus dem Gehirn einen Rezeptor, ein Synapsenterminal oder einen Schirm für zerebrale Echtzeitbilder zu machen“ (Wny 31), denkt Baudrillard diesen Gedanken zu Ende: Die Intelligenz würde sich auf eine künstliche reduzieren und das Gehirn lediglich als strategische Quelle des Denkens genutzt werden (vgl. 31). Baudrillard sieht die medialen Ausdehnungen nicht um den Menschen kreisen, sondern den Menschen sich um sich selbst drehen, sieht ihn sogar aus seinem eigenen Körper herausgedrängt. Virtuelle Maschinen entfremden das Subjekt nicht mehr, sondern bilden mit ihm zusammen einen integrierten Schaltkreis, funktionieren als Prothesen. Die Grenzen zwischen Mensch und Maschine sind damit nicht mehr klar gezogen, so dass sich auch Jonas im Roman mit seinem Auto verwachsen fühlt.

Baudrillard bezeichnet diese Gedanken noch als Science-Fiction, weiß aber schon in den Neunziger Jahren, dass es sich um Tendenzen handelt, die in naher Zukunft stattfinden könnten, und tatsächlich können wir seine Voraussagen heute am eigenen Leib erleben. Das Beispiel der Fotografie und des Videos ähnelt dem des Gehirns und der Intelligenz, die zur digitalen wird.

Was eine solche Bedeutungsreduzierung auf minimale Teile bedeutet, erschließt sich in „Videowelt und fraktales Subjekt.“ Die Behauptung Baudrillards darin ist, dass das Objekt gebrochen ist und somit als fraktal bezeichnet werden kann. Alle Information, die das Objekt ausmacht, wurde auf ein Minimum reduziert. Vom Objekt schließt er ebenso auf das Subjekt,

welches in eine Menge kleinster Egos zerfallen ist, also ein fraktales Subjekt darstellt. Die winzigen Details des Objekts sind gleichartig und genauso sucht auch das fraktale Subjekt sich selbst in seinen Einzelteilen zu entsprechen: Der Mensch bemüht sich um genetische Reproduktion. Dadurch, dass er sich in seine Grundelemente aufspaltet, vervielfacht er sich. Dies geschieht besonders in der Technologie, durch digitale Fotos, im Internet oder im Fernseher. Baudrillards These vom fraktalen Subjekt passt somit gut zum *Konzept der Prothese*. Die Definition von Differenz hat sich geändert, denn es geht nicht mehr um die Differenz zwischen mehreren Subjekten, sondern um die Differenz zwischen den verschiedenen Egos innerhalb eines Subjekts. Es ist unempfänglich für Andere, wie auch für sich selbst, denn es ist nur noch ein kleinstes Teilchen eines ausgedehnten Netzwerkes (vgl. „VfS“ 114). Der Bezugspunkt des Subjekts – und dies gilt im Besonderen für Jonas – ist nun der Bildschirm.

Der Protagonist Jonas scheint vom „Schläfer“ Botschaften vermittelt zu bekommen. Mehr als dass der „Schläfer“ als Medium gelten kann, ist er aber noch ein „Auswuchs“ der medialen Konstitution. Was Baudrillard in dem Text „Clone Story“ (1994) hauptsächlich beschreibt, ist die erlangte Fähigkeit des Klonens, und was dies eigentlich über den modernen Menschen aussagt: Immer schon denken Menschen darüber nach, dupliziert oder multipliziert zu werden, aber die Macht dieser Kopien existiert nur in Träumen und wird zerstört, sobald man sich bemüht sie in die Realität zu zwingen (vgl. „Clone Story“ 97).⁶ Genau das wird aber mit Klonen versucht, das Ziel ist, unsterblich zu werden. Baudrillard denkt seinen Gedanken bis zum radikalen Ende weiter und sagt voraus, dass das Spiegelstadium, wie Lacan es definierte, mit dem Klonen aufgehoben werde. Lacans Erkenntnis war, dass das Kind im Spiegelstadium zum ersten Mal eine Beziehung zu sich selbst gewinnt, es bildet die Ich-Funktion durch eine Ich-Spaltung (vgl. Lacan 64). Die Ich-Spaltung entspricht dem Prozess, der sich im Roman mithilfe des Videos und des Bildschirms abspielt. Dies korrespondiert ebenso mit dem *Konzept der Prothese*. Jegliche

⁶ Im Folgenden zitiert als „CS,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

Alterität und Einbildungskraft geht mit dem Klon verloren („CS“ 97). Wie das Bild bei der Digitalisierung wird der menschliche Körper beim Klonen auf ein Minimum von Information reduziert, im Falle des menschlichen Körpers auf die DNA. Wir befinden uns im Zeitalter der weichen Technologien, der „genetic and mental software“ (100). Baudrillard sieht die DNA hierbei als Prothese *par excellence* (vgl. 98). Im genetischen Code ist das Ganze eines Wesens kondensiert, denn die Erbinformation dieses Wesens ist darin eingeschlossen, worin auch die Gewalt der genetischen Simulation liegt (vgl. 99). Wie oben schon erwähnt, geht laut Baudrillard das Original in der Kunst im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit verloren. Denn seitdem Dinge unendlich reproduzierbar sind, hört das Original auf zu existieren. Baudrillard geht also über die Ebene der Botschaften hinaus, bis zur Stufe der Individuen und behauptet, dass auch genau dies mit dem Klonen auf den individuellen Menschen zutrifft. Obwohl dem *Konzept der Prothese* zugehörig, trägt es ebenso zum *Konzept der Auflösung* bei.

Ohne hier medizinische Befunde treffen zu können, die auch außerhalb des Erkenntnisanspruchs dieser Arbeit lägen, legt die Entstehung des „Schläfers“ doch die Vermutung nahe, dass Jonas von einer Persönlichkeitsspaltung betroffen ist. Baudrillard attestiert gleichermaßen, dass wir nicht mehr das Drama der Entfremdung, sondern die „Ekstase der Kommunikation“ erleben (18). Er fasst als Auswirkung schließlich zusammen, dass der Mensch unter dem Verlust der Tiefe und Transparenz und der dominanten Präsenz der Kommunikation leidet. Um seine Ideen ein letztes Mal ausdrucksstark zu versinnbildlichen, greift er auf Metaphern aus der Pathologie zurück: Nach den Zeitaltern der Hysterie und der projektiven Paranoia lässt sich der heutige Zustand mit dem eines Schizophrenen vergleichen, der gegen seinen Willen für alles offen ist und so in der größten Verwirrung lebt.

Elisabeth Kapferer behauptet in ihrer Kritik zu Die Arbeit der Nacht, dass durch den Roman der Gegenwart ein Spiegel entgegen gehalten werden würde (vgl. literaturkritik.de). In ihren Augen ist heutzutage durch das Internet zu vieles ohne direkten Kontakt zu anderen Menschen zu haben; Kapferer scheint den Verlust von direkter Kommunikation zu beklagen. In

Baudrillards Text über die Kommunikation, Requiem für die Medien (1972), einer Anti-Medientheorie, ist eine seiner Hauptaussagen, dass die Massenmedien nicht nur Nicht-Kommunikation fabrizieren, sondern sogar die Gewissheit bieten, dass sich die Menschen isolieren, indem sie durch den Einfluss des Fernsehers aufhören miteinander zu sprechen. Es stellt sich die Frage, ob die Isolation des heutigen Menschen, hervorgerufen durch Kommunikationsmedien wie das Internet, nicht derjenigen von Jonas gleicht und vielleicht nicht einmal stark verschieden ist.

Da das Publikum auf die Botschaft, die es durch den Fernseher erhält, nicht antworten kann, ist jeder Austauschprozess verwehrt, das Medium hat somit soziale Kontrolle und Macht (vgl. 92). Blickt man auf das Verhältnis zwischen Jonas und dem „Schläfer“, findet nach Baudrillards Auffassung keine Kommunikation statt, was hauptsächlich daran liegt, dass beide eine Person sind, aber auch daran, dass der Hauptteil der vom „Schläfer“ gesendeten Informationen über den Bildschirm vermittelt werden und so keine Möglichkeit einer unmittelbaren Kommunikation angeboten wird.

Wie das Wahlsystem, die Literatur oder der Generalstreik werden auch Konsumgüter bei Baudrillard als Medien verstanden, die keine Antwort ermöglichen. Da also Dinge als Medien und infolgedessen als Sender verstanden werden können, werden in dieser Arbeit Gebrauchswerkzeuge, wie das Messer, das vom „Schläfer“ in die Wand gerammt wird, als Medien aufgefasst, die eine Botschaft vermitteln sollen. Weitere Objekte dieser Art wären das Polaroid, das den schlafenden Jonas zeigt, oder die Plastikpuppe, die er in seiner Zimmerwand findet. In der Analyse verschiedener Objekte des Romans werde ich diese nach der folgenden Definition als Medien bezeichnen: „Medien sind . . . produktive Instrumente der Weltgestaltung und Welthervorbringung, Konstrukteure der Wirklichkeit und damit auch des Menschen, der in dieser Wirklichkeit lebt“ (Assmann 55).

Zweifellos ist der hier vorgestellte Theoretiker ein umstrittener Denker der Postmoderne und es gibt viele Kritiker, die berechtigte Einwände an seinen Thesen üben. Durch seine kühlen

und distanzierten Aussagen über tragische Ereignisse, wie beispielsweise den 11. September, galt er bei mitfühlenden Lesern als Zyniker. Anderen waren seine Ausführungen oftmals zu unverständlich und zu theoretisch. Wieland Freund beispielsweise bezeichnet Baudrillard in seinem Nachruf „eher als Künstler denn als Philosoph“ (welt.de). Tatsächlich zielt die nachhaltigste Kritik an Baudrillard auf seine teilweise unwissenschaftlichen und polemischen Äußerungen. Den wirkungsmächtigsten Wirbel um ihn verursachte die Sokal-Affäre 1996, durch welche Baudrillards Seriosität, wie auch die vieler anderer postmoderner Autoren in Frage gestellt wurde.⁷

Rex Butler aber beschreibt zwei verschiedene Möglichkeiten Baudrillard zu interpretieren: „one external and the other internal, one that judges him in terms of some outside real and the other that judges him in his own terms“ (Butler 162). Es ist daher nicht Ziel dieser Arbeit, Baudrillards Thesen in Beziehung zur Realität zu setzen und in Frage zu stellen. Stattdessen werde ich mit erkenntnistheoretischem Blickwinkel die Analogien seiner Thesen über die Digitalisierung des Subjekts und das Verschwinden des Realen (und mit diesem das Verschwinden des Menschen) zum Roman Glavinics herausarbeiten.

⁷ 1996 veröffentlichte der Physiker Alan Sokal einen Artikel bei der postmodern ausgerichteten amerikanischen Zeitschrift Social Text, den er nach der Veröffentlichung als Parodie erklärte. Daraufhin entstanden viele Diskussionen um Sinn und Unsinn der Postmoderne. Sokal prangerte hauptsächlich an, dass durch den willkürlichen Gebrauch von Termini aus anderen Fächern, wie beispielsweise der Physik, die Seriosität der Wissenschaft in Frage gestellt werden würde. Außerdem gelte bei den postmodernen Denkern Unverständlichkeit als Qualitätsmerkmal, was sinnlosen Inhalt oft verschleiern würde. Sein politisches Motiv war, dass er als „leftist in the old-fashioned sense“ die linke Gesellschaftskritik durch das postmoderne Denken untergraben sah (vgl. New York Times 1).

2. Medienkonstitution

Neben dem *Konzept der neuen Zeit* und dem *Konzept der Auflösung* ist das oben schon erläuterte *Konzept der Prothese* maßgebend und es liegt auch meiner Hauptthese zugrunde: Der Protagonist Jonas ist digital beziehungsweise technologisch konstituiert.

Für Jonas waren diverse Technologien bereits vor dem Verlust aller Bezugspersonen Prothesen und er beginnt nach dem vierten Juli die bestehende persönliche Beziehung zu den Objekten, die ihn umgeben, zu vertiefen. Technische Geräte sind ihm mehr als nur Hilfe, sie sind Teil seines Ichs. In der folgenden Analyse werde ich Beispiele der Medienkonstitution und -konstruktion herausgreifen und diese dann mithilfe Baudrillard'scher Texte erklären. Zwischen Medien, die Jonas konstituieren, und anderen Medien, die ihn und sein Umfeld konstruieren, muss unterschieden werden, wobei das Phänomen Medienkonstitution im doppelten Sinne zu verstehen ist: Technologien konstituieren Jonas und konstruieren dessen Hyperrealität. Aber auch seine eigenen Organe sind als ausgelagert, als ex-zentrisch zu verstehen. Ich werde im folgenden Kapitel noch genauer darauf zurückkommen.

Nachdem Jonas am Tag des vierten Juli erwacht, beschränken sich seine ersten Handlungen des Tages, noch bevor ihm bewusst wird, dass er von nun an alleine ist, auf die (erfolglose) Nutzung von Kommunikationsmitteln. Bereits auf der ersten Seite des Romans werden drei verschiedene Medien genannt: der Fernseher, das Handy und eines der sogenannten „alten“ Medien, eine Zeitung. Zuerst schaltet Jonas den Fernseher ein, dessen Bildschirm auf allen Kanälen, auch den internationalen, Flimmern zeigt. Währenddessen schreibt er eine SMS an seine Freundin Marie, deren Inhalt ungewollt auf das folgende Geschehen im Roman hinweist: „Habe von dir geträumt. Dann festgestellt, daß ich wach war“ (Glavinic 7). Die Aussage zeigt bereits, dass er nicht zwischen beiden Zuständen unterscheiden kann. Die Grenzen zwischen Traum (Simulation) und Wirklichkeit sind schon verwischt, bevor die Einsamkeit sein Leben bestimmt.

Zum morgendlichen Programm des Protagonisten scheint das Lesen einer Zeitung, des *Kuriers*, zu gehören, denn sein nächster Gang führt ihn vor seine Wohnungstür, wo er die erwartete Zeitung allerdings nicht vorfindet. Der *Kurier* repräsentiert Durchschnittlichkeit, da er weder als Boulevard- noch als Qualitätszeitung gilt, was als Hinweis darauf gilt, dass man Jonas als repräsentativ für eine große Gruppe nicht-fiktionaler Menschen betrachten kann. Kurz darauf versucht er an seinem Computer Mails abzurufen, jedoch auch dies erfolglos. Um das Computerproblem zu beheben, ruft er per Telefon bei *Telekabel* an, nach eigenen Angaben dem führenden Anbieter von Breitband Internet-, TV- und Telefon-Services in Österreich (vgl. upc.at). Er bekommt jedoch keine Verbindung und auch Marie hat noch nicht zurückgeschrieben. Bevor Jonas an diesem Morgen das Haus verlässt, hat er schon fünf verschiedene Medien zu benutzen versucht. Jedes dieser Medien hatte bereits zuvor sein Leben begleitet, seinen Tagen Kontur gegeben, sie strukturiert und somit ihn selbst als Person konstituiert. Die fiktive Person Jonas ist nicht ungewöhnlich, sondern als durchschnittlicher, sozusagen „normaler“ Mensch zu betrachten, also jemand, der der Norm entspricht. Viele, vor allem jüngere Leser erkennen sich in dieser Medienfixierung selbst wieder und ein Leben nach der Norm lässt sich heute zumindest ohne die modernen Kommunikationsmittel Telefon, Handy und Internet nicht mehr führen. Deswegen gehe ich in dieser Arbeit davon aus, dass der Protagonist als Prototyp des „normalen,“ westlichen Menschen begriffen wird. Die Rezensentin Claudia Schuh ist der Meinung, das „Gedankenexperiment – allein zu sein mit sich selbst“ sei zwar ein altes Thema, aber der Protagonist Jonas sei ein „moderner Typus,“ von dem „in einer angenehm sachlichen Sprache“ erzählt werde (wortgestoerber.de). Schuh spricht also von einem modernen Menschentypus, auch wenn die im Roman verarbeiteten Ideen der Postmoderne zuzurechnen sind. Diese Anmerkung sollte für den weiteren Verlauf der Arbeit im Hinterkopf behalten werden, um am Ende feststellen zu können, ob Jonas überhaupt dem postmodernen Menschenbild entspricht und wenn nicht, welche Einordnung passender wäre.

Nachdem Jonas begreift, dass über Nacht seine Mitmenschen und ebenso die Tiere verschwunden sind, versucht er nochmals die modernen Medien zu benutzen um Aufklärung über die Lage zu erhalten: das Internet, sein Handy, den Fernseher und auch das Radio. Er empfängt weder eine Botschaft noch eine Antwort und so sucht er seinen Vater auf, jemanden, der außerhalb derartiger Kriterien – wie Progressivität oder digitaler Kommunikationstauglichkeit – besteht. Jonas braucht, auch wenn er digital konstituiert ist, den menschlichen Kontakt und forscht zuerst nach der – eigentlich noch lebenden – Person, die er schon sein ganzes Leben lang kennt, also die verlässlichste Konstante in seinem Leben darstellt: nach seinem Vater. Es wird im Laufe des Romans immer klarer, dass die Mitmenschen – im Gegensatz zur Meinung Baudrillards – auch in der Nicht-Fiktionalität noch immer als wichtige Größe im menschlichen Leben gelten. Auch in der heutigen, von Medien dominierten Welt ist der Einzelne von anderen Menschen abhängig.

Teil all der möglichen Erklärungen für das Phänomen der von Lebewesen verlassenen Welt, über die sich Jonas im Laufe des Erkenntnisprozesses Gedanken macht, ist die, dass alle Menschen vor einem drohenden Nuklearraketenangriff flüchteten. Allerdings fehlen für diese Theorie die nötigen Bomben und Jonas fragt sich: „Und wer sollte sich die Mühe machen, so teure Technologie ausgerechnet an diese alte, nicht mehr wichtige Stadt zu verschwenden?“ (16). Technologien sollen zwar nicht Auslöser der Katastrophe sein – dies wären noch immer die sie bedienenden Menschen – aber doch die Rolle von Ausführenden einnehmen. Aus dem Leben der Menschen sind sie nicht mehr wegzudenken und nach der Handlung des Romans „überleben“ sie diese sogar. Denn auch wenn Jonas auf keine Menschen mehr trifft, gilt weiterhin: „Die Uhren funktionierten. Der Bankomat warf Geld aus“ (19). Die Erwähnung der funktionstüchtigen Uhren und Bankautomaten sind ein Hinweis auf die Nutzlosigkeit von Technologie ohne die Anwesenheit von Menschen. Auch Strom und Lifte sind weiter verfügbar und Jonas nutzt beides reichlich. Ohne die Gegenwart von Menschen existiert eine technologisch konstituierte Parallelwelt, auf die ich im folgenden Kapitel näher eingehen werde. Zuvor werde ich aber

hauptsächlich zwei Phänomene als Ausdruck der Medienkonstitution im Sinne Baudrillards untersuchen: das Auto und den „Schläfer.“ Daneben werde ich auch auf Jonas' Träume und das Mobiltelefon eingehen.

2.1 Das Auto

Im Jahr 1963 schrieb Marlen Haushofer den Roman Die Wand, dessen Inhalt in groben Zügen dem von Glavinics Die Arbeit der Nacht ähnelt. Ihre Protagonistin wird aus unerfindlichen Gründen durch eine Wand von der Zivilisation abgeschnitten, wobei es zunächst so scheint, als ob auch hier keine Menschen mehr existieren würden. Im Gegensatz zu Jonas ist die namenlose Heldin allerdings nicht völlig alleine. Ihr stehen mehrere Tiere zur Seite, am treuesten dabei ihr Hund. Er begleitet sie über die meisten Strecken im Buch. Zwar bleibt Jonas ein ähnlich lebendiger Umgang verwehrt, trotzdem beginnt er Beziehungen herzustellen: zu zwei Autos, einem LKW und einem Moped. Im Laufe des Romans benutzt er weitere motorisierte und elektronische Gefährte, die erstgenannten behalten aber einen persönlichen Stellenwert. Schon vor dem vierten Juli fährt Jonas einen Toyota, der ihn anfangs durch Wien und Österreich begleitet. Auf der Suche nach Tieren zieht es ihn in den Wiener Tierpark, wo die Bedeutung seines Toyotas zum ersten Mal deutlich dargestellt wird. Denn Jonas geht lediglich so weit, wie er seinen Wagen sehen kann. Nur mit diesem in Sichtweite fühlt sich Jonas nicht völlig ausgeliefert: „Der Wagen war seine Heimat, seine Versicherung“ (28).

Jonas' Verhältnis zu dem Auto ändert sich mit dem Verschwinden der Menschen. Aber auch in unserer erfahrbaren Welt hat sich das Selbstverständnis des Fahrers gewandelt. War das Auto zu Beginn seiner Erfindung Prestigeobjekt und Transportmittel, übernimmt es heute immer mehr die Aufgaben des Fahrers. Dadurch macht es diesen fast überflüssig, was aber auch bedeutet, dass sich das Auto seiner Legitimation beraubt, denn ein Auto ohne Fahrer verliert an Bedeutung. Wie oben schon angesprochen, behandelt Baudrillard in seinem Text „Die Ekstase der Kommunikation“ die Beziehung zwischen Mensch und Auto: „Eine Logik des Fahrverhaltens

ist an die Stelle einer Logik des Besitzes und der Projektion getreten, wie sie einer stark subjektiven Beziehung eigen ist“ („EdK“ 11). Nach Meinung Baudrillards wird das moderne Auto nicht nur vom Fahrer gelenkt, sondern es arbeitet für den Fahrer, arbeitet mit ihm sogar zusammen. So sind manche Autos schon derart konstruiert und programmiert, dass bei Regen automatisch die Scheibenwischer angestellt werden. Bei vielen Automatikautos muss nicht einmal mehr ein Schlüssel im Schloss herumgedreht werden, die Lautstärke des Radios stellt sich automatisch auf geschwindigkeitsabhängige Geräuschunterschiede im Auto ein, Abstandsmesser bewahren einen sicheren Abstand zu anderen Autos, Spurenmessgeräte halten das Auto in der richtigen Spur, auch wenn der Fahrer unaufmerksam wird. Die Tätigkeiten des Fahrers im Wagen reduzieren sich somit mehr und mehr. Das Auto verliert die Bedeutung des Besitzobjektes und gewinnt den Status eines Chauffeurs, Freundes oder sogar Beschützers. Im Roman macht es anfangs noch nicht den Anschein, als hätte der Toyota den Status eines „Freundes,“ denn Jonas „verband mit ihm keine sentimentalischen Erinnerungen“ (Glavinic 36). Den „klapprigen Toyota,“ der mehr gekostet hat, als er wert ist, tauscht er deshalb gegen einen roten Alfa Spider (36 – 37). Trotzdem winkt er beim Verlassen des Autohauses „seinem alten Wagen“ zu und kommt sich gleich darauf lächerlich vor (37). Obwohl Jonas zuvor keinen Wert auf Automarken und deren Schnelligkeit gelegt hatte, erscheint es ihm nun in der menschenverlassenen Welt „widersinnig, nicht schneller als 160 zu fahren“ (36). Der rote Sportwagen, der als Tauschwert auch in Baudrillards Werk Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen thematisiert wird, ist nach Meinung Peter V. Zimas „mythisch kodiert und kann gegen Sozialprestige, Geschwindigkeitsrausch, Eros und Tod getauscht werden“ (Zima 101). Um Sozialprestige ging es Jonas noch nicht einmal *vor* dem Verschwinden der Menschen; auch Eros verliert ohne weiblichen Gegenpart jegliche Bedeutung für Jonas. Geschwindigkeit und Nähe zum Tod spielen bei der Autowahl jedoch eine Rolle. Der Autoname wiederum kann etwas über den Zustand von Jonas und dem heutigen Menschen aussagen. Deswegen folgt am Ende des Kapitels ein kurzer Exkurs über die Spinnenmetapher.

Jonas plant einen Umzug in sein Geburtshaus, denn er möchte sich ein Umfeld schaffen, in dem er sich behütet fühlt. Da die Phase der stärksten Geborgenheit seine Kindheit war, soll die Wohnung dem damaligen Zustand so sehr wie nur möglich gleichen. Für den Transport der Möbel, die er aus der Wohnung seines Vaters in die alte Wohnung seiner Kindheit bringen möchte, besorgt er sich einen LKW. Als unverzichtbare Extras darin erscheinen ihm Radio, Fernseher, Klimaanlage, Strom und eine Kochplatte (vgl. 101). Damit zeigt sich wiederum, dass Jonas' Bedarf nach Medien, wie hier dem Fernseher, noch immer ein unbedingter ist, auch wenn er längst davon ausgehen muss, keinen Kontakt zu Menschen mehr zu finden. Der LKW gibt Jonas ein Gefühl der Macht, seine Stimmung steigt: „Der Wagen hatte Kraft. Auch der Ausblick vom Führerstand gefiel Jonas“ (101). Letzterer verleiht ihm den Eindruck, sich in einer Wohnung mit Panoramafenstern zu befinden. Auf Autobahnen hupt Jonas von Zeit zu Zeit, denn der „machtvolle, trompetende Ton verlieh ihm Sicherheit“ (244). Der Lastwagen bedeutet für Jonas Schutz und Kraft, beides Qualitäten, die er dringend braucht und nicht in sich finden kann.

Auf dem Weg nach Kanzelstein, dem Ort, an dem der Protagonist mit seiner Familie als Kind in Urlaub gefahren war, hält er bei dem Autohaus, wo er sich den Spider besorgt hatte. Dort begrüßt er den Toyota: „Früher hatte er mit dem Wagen keine Gefühle verbunden. Nun aber war es sein Auto, seines, das aus der alten Zeit. . . . Das, was ihm vor dem vierten Juli gehört hatte, gehörte ihm jetzt. Reicher würde er nicht werden“ (244). Dadurch, dass er nun alleine auf der Welt ist, scheint ihm alles und gleichzeitig auch nichts zu gehören. Neue Dinge werden von Jonas nicht als Besitz betrachtet. Sein Toyota aber, wie auch das Tragen seiner eigenen Kleidung (und nicht die frei zur Verfügung stehende Kleidung fremder Menschen), werden mehr und mehr zu Pfeilern, auf die er seine zunehmend verunsicherte Identität zu stützen sucht. Deswegen tauscht er den Spider wieder gegen den Toyota um. Objekte werden damit zu Teilen seines Ichs.

Wie sehr Jonas mit seinem Auto verwachsen zu sein scheint, zeigt sich an mehreren Stellen im Roman, wenn er, auf der Suche nach bestimmten Materialien, zwischen Baumarktregalen entlang fährt und das Auto nicht einmal mehr verlässt. Gläserne Supermarkt-

oder Baumarkttüren zu öffnen, indem er einfach mit dem Spider hindurch fährt, wird schließlich für Jonas zur Normalität, auch wenn er beim ersten Mal noch bemerkt: „Es war ein seltsames Gefühl, mit einem Auto durch Gänge zu fahren, wo sonst schweigsame Männer mit breiten Händen ihre Einkaufswägen schoben“ (45). Die folgende Aussage Baudrillards trifft auf Jonas' Situation deshalb zu: „Das Fahrzeug wird zu einer Blase, das Armaturenbrett wird zum Terminal, und die Landschaft ringsherum zieht vorbei wie auf einem Fernschirmschirm“ („EdK“ 11). Das Auto wird tatsächlich ein Teil von Jonas, beziehungsweise Jonas wird ein Teil des Autos. Beide sind nun schwer voneinander abzugrenzen. Zu Büros in der Millennium-City gelangt er, indem er mit dem Spider in das Gebäude bis vor den Millennium-Tower fährt, von dort aus die Rolltreppe nach oben benutzt und den Rest der Strecke mit einem Lift in den zwanzigsten Stock fährt. Jonas scheint keine zehn Meter zu Fuß zurückgelegt zu haben, stattdessen hat er sich nur auf die ihn umgebende Technik verlassen. Bei seiner ersten Fahrt durch einen Supermarkt streift Jonas noch mehrere Regale und bringt sie damit zum Umfallen, bald aber ist er dazu imstande, den Spider „ohne irgendwo anzustreifen“ durch Baumärkte zu steuern (Glavinic 108).

Der Protagonist hat durch den Verlust der Lebewesen schon lange keine tierischen Laute oder menschlichen Stimmen mehr gehört. Filme, auf denen Stimmen zu hören sind, erträgt Jonas nicht. Stattdessen betrachtet er Abend für Abend ein stummes Video der Loveparade. Später aber findet er eine Möglichkeit, sich durch eine Stimme leiten zu lassen, wenn auch durch keine menschliche: Er stößt auf einen Mercedes, der ein Navigationsgerät beinhaltet. Von diesem Zeitpunkt an lässt sich Jonas regelmäßig von der roboterhaften Frauenstimme per Satellitennavigation führen. Zu diesem Zweck bastelt er sich sogar Scheuklappen. In der Welt ohne Lebewesen spielt für Jonas Freiheit keine Rolle mehr. Weder ist er unfrei, noch frei: Die Frage danach ist bedeutungslos geworden. Deshalb fühlt sich Jonas orientierungslos und hat immer größere Probleme, seine „neue Existenz“ nach dem Verlust der Menschen zu definieren. Der vierte Juli, Tag des Verschwindens aller Lebewesen, ist bekannt als amerikanischer Unabhängigkeitstag und im Grunde könnte man annehmen, dass auch Jonas ohne andere

Menschen als unabhängig gelten kann. Im abstrakten Gedanken an Amerika fallen Hyperrealität und Unabhängigkeit zusammen. Wie der Roman aber zeigt, ist der Protagonist in hohem Maße auf Menschen und Technologien angewiesen, kann ohne menschlichen Kontakt nicht lange existieren, die digitalen Netzwerke sind also kein ausreichender Ersatz. Gerade der Unabhängigkeitstag zeigt Jonas seine Abhängigkeit. Er ist nicht als Romanheld konstruiert, für den Freiheit einen dominierenden Wert darstellt. Dass er sich von der Roboterstimme leiten lässt, zeigt seinen Wunsch nach Bestimmung, nach einer Konstante, die ihn leitet, die ihn durch Straßen führt und zu einem Ziel bringt. Die Scheuklappen verstärken dabei das Loslassen, Fallenlassen und sein fast willenloses Folgen. Bereits die Zieleingabe in das Navigationssystem erfolgt blind (300). Damit kann Jonas für ein paar Momente die Verantwortung für sich abgeben und muss in dieser Zeit keine Entscheidungen fällen. Er verliert während dieser Fahrten zwar die Orientierung, vertraut jedoch dem Satelliten, der die nötigen Daten an das Navigationsgerät des Mercedes funkt. Die Menschen sind verschwunden, die Technologie aber besteht weiter, der Satellit sendet Informationen und „dies alles ganz allein, ohne menschlichen Zeugen“ und ohne menschliches Zutun (300). Die Objekte benötigen keine Menschen mehr um agieren zu können.

Die Existenz von Robotern hatte Jonas schon immer fasziniert, er hatte sich sogar vorgestellt, selbst ein Roboter zu sein, der den Mars fotografiert (vgl. 302 – 03). Er hatte sich ausgemalt, fern von allem zu sein, „was Menschen aus eigener Anschauung kannten. Er hatte sich vorgestellt, wie weit entfernt nun die Erde war. Mit allen, die er kannte. Mit allem, was ihm vertraut war. Und daß er dennoch lebte. Leben konnte, ohne daß es jemand bemerkte“ (303). Es scheint aber für den Protagonisten keine Frage gewesen zu sein, ob der Roboter überhaupt etwas fühlen und denken konnte. Davon geht er wie selbstverständlich aus. Stattdessen fragt er sich, was der Roboter alleine auf dem Mars empfindet, und sogar, ob er sich beim Gedanken an „Heimat“ einsam fühlt. Obwohl es um einen Roboter geht, werden menschliche Vokabeln verwendet: Jonas fragt nach dessen Gefühlen und schreibt ihm eine Heimat zu. Der einsame Protagonist geht davon aus, dass der Roboter schläft, und personifiziert damit wiederum das

Objekt. In der beschriebenen Robotersituation befindet sich auch Jonas und es besteht kein großer Unterschied mehr zwischen dem Roboter, der sich auf dem Mars befindet, und Jonas, der nun alleine auf der Welt ist: Mensch und Roboter sind im Simulakrum der zweiten Ordnung äquivalent.

Tatsächlich wird der Protagonist an verschiedenen Stellen im Roman mit einem Roboter verglichen. So räumt er einmal „einem Roboter gleich“ Umzugskartons ein (122), ein anderes Mal fährt er sein Auto, „als habe er in sich einen Autopiloten eingeschaltet“ (322). Völlig ausgeblendet wird hierbei sein Geist, welcher nicht mehr verfügbar ist (vgl. 322). Wie Baudrillard konstatiert, geht durch den vermehrten Einsatz von Technologien beim postmodernen Menschentypus die psychologische Dimension verloren; wieder sind die Grenzen zwischen Technologie und Mensch nicht mehr klar zu erkennen, sondern beginnen zu verschwimmen (vgl. „EdK“ 11). Weiterhin ist mit der Gleichsetzung von Roboter und Jonas die zweite Ordnung der Simulakra, nämlich die der seriellen Produktion bezeichnet, die besagt, dass ein Automat dem Menschen entspricht und auf ihn reagieren, eine Maschine ihn aber sogar ersetzen kann: „The automaton is the *analogon* of man and remains responsive to him. . . .The machine is the *equivalent* of man, appropriating him to itself as an equal in the unity of a functional process” („TO“ 53). Indem man den Roboter erfand, versuchte man den Menschen zuerst zu imitieren und schließlich zu ersetzen. In Glavinics Text, so meine Argumentation, herrscht schon die dritte Ordnung der Simulakra, denn Roboter, Autos oder andere Technologien sind bereits Teil des Menschen, beziehungsweise dieser ist Teil der ihn umgebenden Objekte. Da in der dritten Ordnung, dem Hyperrealen, die Wirklichkeit nur noch Halluzination ist, fragt sich Jonas zu Recht, was nun Wirklichkeit und was Traum ist. „Alles war so unwirklich geworden. Nichts schien real, die Fahrt nicht, das Auto nicht, seine Umgebung nicht“ (356). Trotzdem zeigt sich, dass – im Gegensatz zu Baudrillards Konstatierung – Roboter keine Menschen ersetzen können und so fährt Jonas durch halb Europa und entwickelt außerdem, wenn auch unbewusst, einen Antagonisten. Wären Technologien und Roboter ein adäquater Ersatz für Lebewesen, würde der

Protagonist nicht verzweifeln und Jonas' Suche, wie auch seine ständigen Versuche von Selbstvergewisserung wären obsolet und irrelevant.

Während dieser Fahrten, die durch die Computerstimme geleitet werden, verschwimmen für Jonas die Grenzen zwischen Simulation und Realität. Er versucht an nichts zu denken, um nicht zu bemerken, welche Route er nimmt. Gleichzeitig zweifelt er daran, ob er wach ist oder träumt und ob das, was mit ihm geschieht, der Realität zuzurechnen ist. Selbst seinen Augen traut er nun nicht mehr, glaubt nicht sicher sein zu können, dass er mit ihnen die Wahrheit sehen kann: „Wie konnte er sicher sein, daß das, was seine Augen sahen, auch da war?“ (307). Je mehr die Zeit voranschreitet, desto mehr wirkt die Außenwelt auf Jonas wie etwas, das im Fernsehen geschieht, sie berührt ihn nicht (vgl. 322).

Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass das Auto als eine Prothese von Jonas verstanden werden kann und außerdem als beschützender und vertrauter Ort dient. Durch zwei Exkurse über die sprechenden Namen (Alfa Spider und Millennium-City) werde ich diese Argumentation nun vertiefen.

2.1.1 Exkurs: Der Alfa Spider und die Spinnenmetapher

Spinnen haben als Metapher eine lange Tradition. So benutzt beispielsweise Herder das Spinnengewebe in seiner Verbindungs- und Trennungsmetaphorik als eine Metapher für das Universum. Im Netz sind alle Teile zu einem Ganzen gefügt. Die Spinne im Mittelpunkt des Netzes hält das Ganze zusammen (Herder *Adrastea*, 23: 514). Jonas verwendet für seine Suche nach den Menschen den roten Spider und versucht somit wie die Spinne im Netz seine bekannte Welt zusammenzuhalten beziehungsweise zu reparieren. Eine weitere Metapher Herders ist, dass man sich in einem Netz von Fragen leicht verfangen kann (Herder „Von der Aesopischen Fabel,“ 15: 539), auch dies ein passendes Bild bezüglich Jonas, der an seinen existentiellen Fragen verzweifelt. Spinnennetze werden von Sozialforschern wiederum im Netzwerkparadigma benutzt. Das Netzwerkparadigma entwickelte sich seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts

kontinuierlich von gedanklicher Netzwerkentwicklung zur sogenannten „Netzwerkgesellschaft,“ da sich das Netzwerk als soziale Form auf die gesamte gesellschaftliche Struktur auswirkt und sie durchdringt (Castells 527). Jonas aber hat dieses Beziehungsgeflecht verloren und versucht sich durch die Beschäftigung mit Technologien ein neues, eigenes Netzwerk zu schaffen. Wie die Spinne durch ihr Netz ein Opfer zu fangen versucht, so will sich Jonas durch sein Kontrollnetz der Aufnahmegerate keinen Hinweis entgehen lassen. Für Baudrillard ist die Spinne sogar Symbol einer dynamischen Zerstreung. Die Spinne spinnt ihr Netz und wird gleichzeitig vom Netz gesponnen. Noch treffender als diesen Gedanken der beidseitigen Erschaffung findet Baudrillard aber folgende Annahme: „Ich bin weder die Fliege, die sich im Netz verfängt, noch die Spinne, die das Netz spinnt, ich bin das Netz selbst, in alle Richtungen ausstrahlend, ohne Zentrum und ohne irgend etwas, das meinem eigenen Wesen ähneln würde“ (Wnv 46). Jonas' Wahl des Alfa Spiders kann also mit seiner Situation assoziiert werden, in der er einer Spinne oder einem Netz ähnelt, das seinen Verlusten gegenüber ganz gleichgültig zu sein scheint, dessen Charakteristikum es sogar ist, kein Zentrum mehr zu besitzen.

2.1.2 Exkurs: Millennium-City und die Twin Towers

Es ist für diese Arbeit wesentlich, dass Glavinic die Millennium-City und den dazugehörigen Millennium-Tower erwähnt. Deswegen soll an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden. Die Millennium-City ist nach eigenen Angaben „Wiens modernstes Lifestyle- und Entertainmentcenter“ (Millennium City). Es ist aber kein gewöhnliches Einkaufszentrum, sondern wurde als eigene Stadt konzipiert, aus welcher ein Bewohner im Prinzip keinen Fuß mehr setzen muss: „Mit der Millennium City wurde erstmals in Österreich ein so genanntes ‚Town in Town‘-Konzept verwirklicht; also die Verbindung aller wesentlichen Bereiche des täglichen Lebens unter einem Dach“ (Millennium City). Aber auch diese Stadt innerhalb der Stadt Wien ist im Roman menschenleer und verweist mit Baudrillardscher Sichtweise auf die Situation im neuen Millennium: Es ist ein Überangebot von Waren und

Möglichkeiten vorhanden und der Ort ein Beispiel des Hyperrealen. Besonders auffällig ist hierbei die Tatsache, dass der Millennium-Tower aus zwei Türmen besteht. Wie bei dem World Trade Center spricht man hier von Zwillingstürmen. Die Twin Towers, wie die Türme des damaligen Welthandelszentrum in New York auch genannt werden, sind nach Ansicht Baudrillards ein wichtiges Symbol für das Hyperreale, das der zweiten Ordnung der Simulakra, der seriellen Produktion, ein Ende bereitet. Der Ehrgeiz, immer höhere Wolkenkratzer zu bauen, wurde durch die Konstruktion der Zwillingstürme untergraben. Denn damit, dass zwei gleiche Gebäude geschaffen wurden, lösen sie sich aus der bestehenden Ordnung und können nicht mehr verglichen werden. Sie sind durch die Doppelung nicht zu überbieten, sondern begründen eine neue Kategorie, unter welche die Wolkenkratzer, die die Zwillingstürme umgeben, nicht mehr gefasst werden können.

Baudrillard behauptet, dass der vollendete Status eines Monopols seine taktische Teilung ist. Denn jedes einheitliche System muss, solange es überleben will, eine binäre Regulierung finden, da Macht nur absolut sein kann wenn sie sich in verschiedene Äquivalente aufspaltet („TO“ 68 – 69). Um ein Universum unter Kontrolle zu halten, braucht es seiner Meinung nach zwei Supermächte, denn ein Imperium alleine würde zerbröckeln, so wie Jonas alleine ohne einen weiteren Menschen sich selbst einen Gegenpart erschafft und zerstört. Es geht dabei nicht um Duelle oder offene Wettstreite, sondern um Paare simultaner Oppositionen (69). Diese Behauptungen unterstreicht Baudrillard mit dem Verweis auf die Wolkenkratzer Manhattans. Diese konkurrierten miteinander um ihre Vertikalität. Das dadurch entstehende Panorama ist Bild eines kapitalistischen Systems. In der heutigen hyperrealen Zeit aber stehen sich diese Gebäude nicht mehr als Gegenspieler gegenüber. Die neue Architektur hat den Wettstreit verschwinden lassen und stattdessen ein System geschaffen, das auf Korrelation basiert. Denn der Sachverhalt, dass zwei identische Türme das Bild Manhattans prägten, bedeutete das Ende jeglichen Wettbewerbs und damit das Ende jeder originären Referenz (69). Paradoxerweise hatte sich also das World Trade Center mit einem zweiten Turm sein wahres Monopol geschaffen, da dieses nur

in dualer Form stabil sein kann. „For the sign to remain pure it must become its own double: this doubling of the sign really put an end to what it designated“ (69). Es ist dabei ohne Bedeutung, wie hoch Zwillingstürme wirklich sind – und hier spreche ich auch von den Zwillingstürmen in Wien – denn sie können mit den einzelnen Wolkenkratzern nicht mehr verglichen werden: „They ignore the other buildings, they are not of the same race, they no longer challenge them nor compare themselves to them; the two towers reflect one another and reach their highest point in the prestige of similitude“ (69). Baudrillard prophezeite in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts: Eine Strategie der Austauschbarkeit wird damit über die traditionelle Strategie des Wettbewerbs siegen. Die Zwillingstürme der Millennium-City sind damit auch Ausdruck der neuen Ordnung, des Hyperrealen.

Durch diese zwei Exkurse, in denen ich die sprechenden Namen Alfa Spider und Millennium-City untersucht habe, wurde Näheres über Jonas' Situation im Übergangsstadium offengelegt und gezeigt, dass Glavinic mit kleinen Details arbeitet um ein umfassendes Bild zu kreieren. Indem ich den Bezug Jonas' und des heutigen Menschen zu Robotern aufzeige, weise ich nach, dass der Roman über Baudrillards Ideen vom Roboter als Äquivalent des Menschen hinausgeht. Denn der Text zeigt von Anfang an die Dringlichkeit menschlichen Kontakts und Jonas' gescheiterte Versuche, durch Technologien Menschen zu ersetzen, beweisen die Unmöglichkeit dieser Vorhaben. Roboter und Autos können nicht die Stelle von Menschen einnehmen.

2.2 Die Träume

Nachdem ich nun erläutert habe, dass Glavinics Roman mit analogen Konzepten zu Baudrillard arbeitet, aber auch an verschiedenen Stellen über die dessen Theorien hinausgeht, sollen nun Medien analysiert werden, die nur in begrenztem Sinne als solche gelten können, da sie vielleicht als Mittler, aber nicht unbedingt als „Konstrukteure der Wirklichkeit“ (Assmann 55) fungieren. Diese Betrachtung wird unter dem *Konzept der neuen Zeit* zusammengefasst, da die

hier behandelten Medien Ausdruck einer bestimmten Veränderung sind. Die heutige Welt hat sich mit ihrer Digitalisierung stark verändert. Der Mensch allerdings hat diesen Umstand in seiner ganzen Tragweite noch nicht begriffen und wähnt sich noch in einer Welt, die verschwunden ist. Trotzdem hat er sich in Teilen bereits der neuen Zeit angepasst. Diese neue postmoderne Persönlichkeit bezeichnet Robert Jay Lifton als „protean self,“ dessen Merkmale er als sehr positiv, sogar als wesentlich für das Leben in der heutigen Zeit einstuft: „In any case, proteanism is integral to our historical situation, to our contemporary fate“ (Lifton 12). Er benennt den heutigen postmodernen Menschentypus deshalb nach dem griechischen Meergott Proteus als „protean self,“ als proteische Persönlichkeit (Lifton 1). Die proteische Persönlichkeit hat sich den neuen unsicheren und schnell wandelbaren Umständen angepasst und öffnet sich den neuen Möglichkeiten, die sich pausenlos anbieten. Dabei ist Veränderung die Essenz des proteischen Selbst: „Central to its function is a capacity for bringing together disparate and seemingly incompatible elements of identity and involvement in . . . ,odd combinations,‘ and for continuous transformation of these elements“ (5). Diese positiv konnotierten neuen Eigenschaften des proteischen Selbst treten nicht ohne ihren Widerpart auf: Das proteische Selbst muss sich vielfach mit Gefühlen von Vater- und Heimatlosigkeit auseinandersetzen (vgl. 5), Charakteristika die mit Baudrillards Verständnis des hyperrealen Menschen in Übereinstimmung stehen.

Charakteristische Medien für die neue Zeit sind die bereits behandelte Digitalkamera und der ebenso angesprochene Bildschirm, aber auch das Mobiltelefon. Unter dem *Konzept der neuen Zeit* sollen aber gleichermaßen Medien behandelt werden, die erstens nicht neu sind und zweitens nicht in jedem Fall als Medien bezeichnet werden können, sich hier erst im Kontext als solche erweisen. Gemeint sind damit Träume und Objekte. Das Medium Traum beinhaltet Elemente, die sich schließlich im „Schläfer“ und in seinen Handlungen wieder finden, die also zu ihm hinleiten. Deswegen werfe ich zu Anfang einen Blick auf Jonas’ Träume, um herauszufinden, ob sie überhaupt als Medium gelten können und in welchem Zusammenhang sie mit seinem Befinden stehen.

„Früher hatte er seinen Träumen keine Bedeutung beigemessen“ (Glavinic 85). Diese Einstellung des Protagonisten ändert sich aber, als Jonas keine Mitmenschen mehr finden kann. Jonas legt nun Papier und Stift neben sein Bett um bei nächtlichem Aufwachen seine Gedanken niederschreiben zu können. Da er der Meinung ist, Antworten nur in sich selbst finden zu können, beginnt er seit dem Verschwinden der Menschen auf den Inhalt seiner Träume zu achten. Er empfindet sie als wichtig und sucht, wie auch in den Videos, nach versteckten Botschaften. Nach Jonas' Ausflug in den Prater schreckt er aus seinem ersten Albtraum auf, dem er Bedeutung zumisst.

In diesem ersten Traum trifft Jonas verschiedene Familienmitglieder, die sich alle in ihrem fünfunddreißigsten Lebensjahr befinden: seine Großmutter, seine Mutter oder auch der eigentlich elfjährige Sohn der Cousine. Sie sprechen alle eine Sprache, die Jonas nur teilweise verstehen kann. Er kann sich an das Wort „Umirom“ erinnern, welches ihm die Großmutter zuflüstert (Glavinic 51). Dabei hat er keinen Anhaltspunkt, ob das unbekannte Wort überhaupt eine Bedeutung trägt. Den wachen Jonas führt es im Donauturm nach Erkundung der Betriebszentrale zum Internetterminal, wo er verschiedene, selbst ausgedachte Homepageadressen eingibt. Der letzte Versuch lautet „www.umirom.com“ (65). Doch wie bei allen vorhergehenden Seiten erhält er ein negatives Ergebnis: „Die Seite wurde nicht gefunden“ (65). Er befestigt daraufhin zusammengeknüpfte Tischdecken an dem Turm mit einer Aufschrift, die so groß ist, dass sie auch aus der Ferne gelesen werden könnte: „UMIROM“ (67). An dieser Stelle versucht Jonas, wie auch mit dem regelmäßigen Schreiben von Postkarten, (die er an verschiedene Menschen adressiert, unter anderem an sich selbst) eine Botschaft zu senden, obwohl er nicht die geringste Ahnung hat, um welche Art von Botschaft es sich handelt und ob sie überhaupt einen Inhalt hat. Er hofft darauf, dass jemand anderes diese – für ihn sinnlose – Nachricht lesen kann. Damit stellt er sich auf die gleiche Stufe wie die ihn umgebenden Medien oder den „Schläfer“: Er sendet bedeutungslose Botschaften allein aus dem Drang, überhaupt eine Nachricht zu übermitteln.

Auch im Falle der Informationsweitergabe sind sich Jonas und die Technologien durch die Bedeutungslosigkeit so nah, dass eine eindeutige Unterscheidung nicht mehr leicht zu treffen ist.

Es wird sich später im Roman herausstellen, dass das Wort „Umirom“ eine Bedeutung hat, die Jonas tatsächlich verwerten kann. Denn als der „Schläfer“ kurz davor ist, die vollkommene Macht über Jonas zu gewinnen, entschließt sich dieser ein Mittel gegen Schlafkrankheit zu suchen. In Southampton findet er in einem Lexikon das Arzneimittel „Umirome“, welches er sofort einzunehmen beginnt (352). Bis zum Ende des Romans wird Jonas nicht mehr schlafen und kann so die letzten Tage noch bewusst gestalten, sogar inszenieren. Dieser erste Traum gilt demnach auch als produktives Medium, denn die scheinbar sinnlose Botschaft der Großmutter zeigt Jonas einen letzten Weg Entscheidungen zu treffen und ist damit vielleicht die einzige Hilfe, die er im gesamten Verlauf des Romans erhält.

Ein weiterer Traum handelt von einem südländisch anmutenden Jungen, der nach der Mode der Dreißigerjahre gekleidet ist. Er spricht mit der Stimme eines Erwachsenen und erscheint immer wieder feindselig vor Jonas. An die Handlung kann Jonas sich nicht erinnern. Alles, was man an Information aus dem Traum ziehen kann, ist nur vage: Das Thema der Zeit scheint in den beiden Träumen eine Rolle zu spielen, wie auch die Vermischung von Generationen.

In einer anderen Nacht träumt Jonas von einem gefesselten Skelett, dessen Füße „gemeinsam in einem übergroßen, alten Lederstiefel“ stecken (134), so wie er selbst als einzelner Mensch die ihn umgebende hyperreale Welt als zu groß und nicht zu erfassen empfindet. Jonas erkennt lediglich die Beine von dem Reiter, der mit seinem Pferd das Skelett durch Gras zieht. Dieser Traum, das wird dem Leser wie auch Jonas schnell bewusst, ist nicht zu interpretieren. Ausführlichere Notizen kann er sich dagegen bei einem späteren Traum machen: „Rattengift, Höhle, . . . Laura, Robert, Marc tot. Marc fremdes Gesicht. Krämpfe, Verwesung. Stille. Rotlicht. Ein Turm. Ahnung: In Felswand Wolfsvieh eingemauert. Dahinter das Schlimmste des Schlimmen“ (176). Das Motiv des Skeletts wiederholt sich, wie auch die Tatsache, dass Jonas

nicht auf sich aufmerksam zu machen vermag. Zum ersten Mal wird in diesem Traum das „Wolfsvieh“ erwähnt, vor dem sich Jonas für den Rest des Romans fürchten wird.

Das Motiv der Stille und die Farbe Rot finden sich im folgenden Traum wieder, dessen Details sich Jonas nicht entsinnen kann. In dem weitläufigen Gebäude, das in dem Traum vorkommt, erstrahlt alles in verschiedenen Rottönen. „Er war durch dieses Gebäude gelaufen, in dem kein Geräusch ertönte, und war auf nichts gestoßen als auf Farbe, rote Farbe, die sich sogar der Form aufzwang“ (189). Die Dinge gehen hier ineinander über und verflüssigen sich. Der Traum alleine besitzt keine Bedeutung, vervollständigt aber im Kontext des Romans den Eindruck, dass sich Formen und Dimensionen für Jonas zu verändern beginnen, wie ich es im folgenden Kapitel noch ansprechen werde. Der Traum gilt somit als Mittel des Autors, einen gewissen Anschein, wie den, dass sich Elemente um Jonas verändern, zu verstärken.

Auch im nächsten Traum hört Jonas keine Stimme, er sieht lediglich einen Mund, der statt Zähnen Zigarettenstummel aufweist. „Die Stimmung war kühl und leer gewesen“ (210). Die Leere ist ebenfalls ein Motiv, das sich häufig im Roman findet und stark zum *Konzept der Auflösung* beiträgt. Ein anderes Mal träumt Jonas von einem Kopflösen, der Jonas gegenüber in einem Zimmer sitzt, in welchem die Möbel für Zwerge gebaut zu sein scheinen. Jonas versucht Kontakt zum Kopflösen aufzunehmen, doch Kommunikation kann keine stattfinden (vgl. 230). Nachdem er sich an einen Traum erinnert, den er vor mehreren Jahren geträumt hatte (er tanzt mit einem riesigen Dachs), beginnt Jonas, auch von Tieren zu träumen: „Alle Tiere schauten ihn an. Ihren Augen hatte er abgelesen, daß sie ihn gut kannten, seit langem kannten. Und er sie“ (262). Ein Albtraum handelt dabei von einem Flügelbären, der Menschen jagt. „Das schlimmste war die Tatsache, daß es dieses Vieh wirklich gab. Daß es dort umherstampfte und allem widersprach, was er für denkbar gehalten hatte“ (282). Das letzte Zitat spielt auf die Tragödie an, die Jonas mit dem Verschwinden der Menschen zuteil wurde: dass etwas geschehen ist, was vorher unmöglich erschien und ihm demgemäß alle Sicherheit geraubt hat. Der Flügelbär hat keine Stimme, denn auch dieser Traum sagt Jonas nichts, was ihm weiterhelfen könnte.

In seinem letzten Traum steht Jonas vor dem Badezimmerspiegel in seiner Wohnung in der Brigittenauer Lände, einem Wiener Bezirk. Sein Kopf verändert sich von einem Augenblick zum anderen und wird dabei ein immer anderer Viehkopf: „Mit einem Wimpernschlag war die Metamorphose abgeschlossen, Kopf folgte auf Kopf“ (320). Jonas' Grenzen, seine inneren wie äußeren, die ihn als individuellen Menschen definieren, können im Traum – aber auch im Wachzustand – nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Lebewesen, gegen die ein Mensch sich abgrenzen muss, stehen als Identitätsbestätigung und Festigung nicht mehr zu Verfügung und so verliert er das Gefühl dafür, wo Körper und Identität enden und etwas anderes beginnt.

Was diese Träume verbindet, ist die Stille und Unerreichbarkeit. Genau so verhält es sich auch mit den von Jonas gesuchten Botschaften: Im übertragenen Sinne bleiben sie still und sind nicht zu erreichen. Dadurch ähnelt der Großteil der Träume einem Bildschirm, der nur betrachtet werden kann, aber keine Möglichkeit von Kommunikation zulässt. Stattdessen wird es Jonas immer bewusster, dass seine Identität und seine Grenzen verschwimmen, sich sogar auflösen. Er empfindet dadurch mehr und mehr das Gefühl von Leere, als würde sein Innerstes ihn verlassen. Dieses Gefühl erfährt er nicht nur in Träumen, sondern es taucht immer wieder auch im Wachzustand auf. Die Dimensionen in ihm und um ihn herum verändern sich und auch das wird in den Träumen angedeutet, sie tragen also dazu bei, Jonas' hyperreale Wirklichkeit zu entwerfen. Interessant für das letzte Kapitel meiner Arbeit sind aber vor allem die Motive der Generationen und der Zeit, die sich in den Träumen finden, aber auch im Rest des Romans wiederholt behandelt werden.

2.3 Der „Schläfer“

Die Motive, die in den Träumen verarbeitet werden, finden sich in genau dieser Form nicht in der Figur des „Schläfers,“ leiten aber zu ihr über. Auch mit seinem Antagonisten kann Jonas nicht kommunizieren und weiterhin weist zum Beispiel das Gefühl der Leere darauf hin, dass Jonas' Identität auseinanderbricht. Dass der Protagonist sich von seinem Inneren verlassen

fühlt, deutet ebenso auf den Antagonisten hin, der sich entwickelt und Jonas im Stich lässt. Der „Schläfer“ ist also der beste Indikator für Jonas' eigene Auflösung, wie sie in seinen Träumen schon angedeutet wird. Statt ihm zu helfen, wendet sich der „Schläfer“ gegen ihn.

Erste Anzeichen, die im Roman auf eine andere Entität hindeuten, verstehen weder Leser noch Protagonist und dennoch häufen sich die Hinweise, dass noch eine andere denkende Persönlichkeit anwesend ist. Nach einem Mittagsschlaf in der leeren Wohnung seines Vaters hat Jonas das Gefühl, „als sei gerade noch jemand da gewesen“ (Glavinic 15). Nach jedem Schlaf oder Nickerchen gibt es immer mehr Unstimmigkeiten. So wacht Jonas eines Morgens beispielsweise in Straßenkleidung auf, obwohl er sich zu erinnern glaubt, dass er sich am Vorabend umgezogen hatte (26). An einem anderen Morgen findet er seine Schuhe übereinander gestellt und zweifelt, dass er es war, der sie in die außergewöhnliche und damit auffällige Position gebracht haben soll. Noch denkt er: „Alles konnte, nichts mußte Bedeutung haben“ (38). Mehr und mehr aber erhärtet sich der Verdacht, dass es da noch etwas oder jemand anderes geben muss. Beispielsweise legt Jonas an einem Abend eine Streichholzsachtel gegen die Wohnungstür. Am nächsten Morgen liegt diese zwar noch an der gleichen Stelle, jedoch mit der „falschen“ Seite nach oben. Beklemmend an dieser Situation ist die offensichtliche Intelligenz, die Voraussetzung dafür ist, dass die Streichholzsachtel wieder an die gleiche Stelle gelegt wurde. Durch das Sicherheitsschloss ist es unmöglich in die Wohnung einzudringen und so stellt sich für Jonas und damit auch für den Leser die unausgesprochene Frage, ob der Verursacher der Unstimmigkeiten sich dann nicht innerhalb der Wohnung aufhalten müsse. Bald hängt sogar eine neue Jacke an Jonas' Garderobe, welche er nicht gekauft hat und eines Morgens findet er zusätzlich ein Polaroidfoto von sich selbst, welches ihn schlafend zeigt. Da außer Jonas niemand mehr zu existieren scheint, der ihn fotografieren könnte, entscheidet er schließlich sich selbst beim Schlafen zu filmen. Die Frage aber, wie das Foto entstehen konnte und woher die Polaroidkamera genommen wurde, ist eine von vielen Ungereimtheiten im Text, die weder vom Protagonisten noch vom Leser gelöst und beantwortet werden können.

Im Folgenden möchte ich einzelne Szenen des Romans aufgreifen und analysieren, um einen Zugang zu dieser anderen Entität, dem „Schläfer“, zu ermöglichen. Meiner Meinung nach wird der „Schläfer“ im Roman als destruktive Figur gezeichnet. Um die Frage nach der Funktion und der Entwicklung des „Schläfers“ im Roman zu klären, werde ich anfangs kurz der Frage nachgehen, inwiefern der „Schläfer“ zur Identitätsdekonstruktion von Jonas beiträgt. Daraufhin möchte ich untersuchen, ob er für Jonas als Medium für die Suche nach Antworten gelten kann und welche Bedeutung seine Taten und Inszenierungen im Bezugsgeflecht des Romans haben. In einem letzten Schritt möchte ich argumentieren, dass der „Schläfer“ im Baudrillardischen Sinne als Prothese zu betrachten ist, im engeren Sinne sogar nur als medialer Auswuchs von Jonas. Als Prothese gesehen, wird der „Schläfer“ auch für den Leser hinsichtlich des eigenen Lebens wichtig, denn als eine Folge der Digitalisierung der Realität betrifft er nicht nur die Romanfigur, sondern auch unsere Erfahrung von Wirklichkeit.

Als Jonas das erste Videoband, das seinen Schlaf aufgezeichnet hat, abspielt, hört er zunächst nur ein Murmeln, welchem er bereits Bedeutung beimisst. Schon ab dieser ersten Aufnahme bezeichnet Jonas die Person, die dort zu sehen ist, als „Schläfer“, als sei es ein anderer namenloser Jemand, der mit ihm, Jonas, nichts gemein habe. Auf der anderen Seite ist sich Jonas sicher, dass es nur er selbst sein kann, da er sein eigenes Abbild auf dem Videoband sieht. Auch die Stimme auf dem Band müsste demzufolge seine Stimme sein, doch er erkennt sie nicht, sie erscheint ihm „fremd“ und „hohl“ (84) und aus diesem Grund identifiziert er die Stimme nicht mit sich selbst. Er spricht vom „Schläfer“ und nicht vom „Ich“, er behandelt sich selbst als etwas Fremdes und beginnt seine Identität in Frage zu stellen. Über Kamera, Video und Bildschirm wird er sich im Verlauf des Romans bemühen seine Identität zu konstituieren, denn durch Medien sucht Jonas einen Zugang zu seinem Innersten um sich über die Vorgänge um ihn herum klar zu werden. In Jonas' Augen beginnt sich sein Ich aufzulösen und einem anderen Ich, dem „Schläfer“, Platz zu machen: „In ihm kam etwas. Wurde stärker“ (266). Nur selten versucht er bewusst sich ohne Medien seiner Identität zu versichern: „Jonas stellte seine Kaffeetasse ab.

Betrachtete seine Hände. Das waren seine Hände. Das war er. ‚Du bist das‘, sagte er“ (298). Die Frage nach der eigenen Identität, nach der Realität seiner Erfahrungen und Empfindungen wird schließlich zur Schlüsselfrage des Romans: „Er war sich nicht sicher, ob das, was er gerade dachte und fühlte, real war. War er tatsächlich hier?“ (306). In diesem Prozess spielt der „Schläfer“ eine zentrale Rolle, da er sich auf das dringende Bedürfnis des Menschen, Identität durch Abgrenzung von Anderem zu konstruieren, zurückführen lässt.

Dass Jonas bezüglich seiner Identitätssicherung hauptsächlich auf Medien zurückgreift, ist nicht verwunderlich, betrachtet man das Verhalten des Menschen in der heutigen Zeit: Zwar ist es die Außenwelt, inklusive Menschen, die vom Einzelnen benötigt wird, um die eigene Identität zu konstituieren, zur Außenwelt gehört aber mittlerweile in hohem Maß die virtuelle Welt, wie zum Beispiel die des Internets. Durch Fotografien oder Videos hinterlässt eine Person im Netz Spuren von sich selbst und der Fotografierte oder Gefilmte kann sich selbst in vielfältiger Ausführung betrachten. Nach Ansicht Baudrillards versichert er sich damit seines Seins, schließlich kann er selbst sehen, dass er auf der Fotografie oder auf dem Bildschirm vorhanden ist. Eine große Rolle spielt dabei auch, dass die Bilder oder Videos individuell verändert werden können, um eine eigene Note, wie auch eine bestimmte Rolle zu kreieren. Der Mensch versucht die eigene Identität umzuformen und zu lenken, gleichzeitig macht sich das Subjekt Mensch damit selbst zum Objekt. So ist es weiterhin nicht nur Jonas, der sich fragen muss, ob das, was er erlebt, noch real ist, sondern auch der heutige nicht-fiktionale Mensch, den Lifton als proteisch bezeichnet (Lifton 1). Denn auch dieser schafft sich eine virtuelle Identität, lebt ein teilweise virtuelles Leben und somit entspricht die Welt, in der er lebt, dem Baudrillardischen *Hyperrealen*, der späten Postmoderne.

In seinem Aufsatz „Die Ekstase der Kommunikation“ teilt Baudrillard verschiedene mentale Krankheiten unterschiedlichen Epochen zu. Mit dem Barock, einer Epoche, in der sich der Mensch stark selbst inszenierte, begann die gekünstelte und später auch operationale Umgestaltung des Körpers, was in der weiteren historischen Entwicklung zum Phänomen der

Hysterie führte (vgl. „EdK“ 22). Gleichzeitig aber entstand auch eine Pathologie der Paranoia, deren Charakteristikum es war, die Welt streng zu strukturieren; aus dieser Paranoia entwickelte sich, wie oben schon erwähnt, laut Baudrillard derjenige Zustand, der die heutige Epoche prägt: eine neue Art der Schizophrenie (vgl. 23). Der Schizophrene lebt in einem dauernden Angstzustand, da er keine Schutzzone hat, die ihn vor der „ansteckenden Promiskuität“ der Welt schützt (23). Mehr noch als der Realitätsverlust ist es aber die „totale Unmittelbarkeit der Dinge,“ die den Schizophrenen in Verwirrung stürzt (23):

Jeder Szene entblößt und ungehindert durchdrungen ist er nicht mehr dazu in der Lage, seinen eigenen Körper zu umgrenzen und sich zum Spiegel zu machen. Er wird reiner Bildschirm, reine Oberfläche zur Absorption und Resorption für die einfallenden Strahlen aller Netze. (23)

Ein Spiegel kann durch seine Spiegelung, wenn auch verzerrt und nicht identisch, doch einen Teil von Realität wiedergeben. Der heutige schizophrene Mensch wird aber durch moderne Medien unmittelbar konstituiert; ihm fehlen die Reflexion des Spiegels und damit der Bezug zur Realität. Stattdessen wird der Bildschirm zum prägenden Medium: Er ist zur Aufnahme bereit und gleichzeitig völlig oberflächlich. Da die Reflexion, also ein Zwischenschritt zwischen einem Menschen und seinen Medien fehlt, ist er integraler Teil dieses Netzwerks und – wie ein schizophreneerkrankter Mensch – unmittelbar der Welt ausgeliefert. Jonas, als proteische Persönlichkeit und digital konstituierter Mensch des 21. Jahrhunderts, wird durch das Verschwinden der Menschen von ihnen getrennt, aber ebenso von den Kommunikationsmedien, da diese nur in Verbindung mit Menschen funktionieren können. Er ist damit auch einiger seiner Medienprothesen beraubt. Dass er diese dennoch weiter versucht zu benutzen, zeigt seine digitale Konstitution; dass er aber mit diesem Unternehmen scheitert, demonstriert – über Baudrillards Thesen hinausgehend – dass auch die Medien und Objekte trotz ihrer Macht und Eigenständigkeit keinen Wert mehr ohne die Anwesenheit von Menschen besitzen.

Die Figur des „Schläfers“ soll für Jonas die Aufgabe einer Suchfunktion erfüllen, löst aber keines der aufkommenden Rätsel. Dass der „Schläfer“ ihm nicht weiterhelfen kann ist dem Protagonisten anfangs noch nicht bewusst, auch wenn er sich im Klaren darüber ist, dass er mit den Videos etwas Wichtiges beobachtet (Glavinic 106). Eine seiner ersten Einschätzungen ist auf der anderen Seite aber auch: „Er hatte nicht das Gefühl, daß ihm der „Schläfer“ etwas sagen wollte“ (106). Trotz dieser Bewertung sieht Jonas in dem Anderen die Möglichkeit, etwas über seine Lage zu erfahren. Dessen nächtliche Aktionen folgen zwar keinem Muster, geben aber im Laufe des Romans immer mehr den Anschein durchdachte Inszenierungen zu sein. Für den Protagonisten sind diese die einzigen Anhaltspunkte in der verlassenen Welt, denn in seiner gesamten Umgebung, aufgezeichnet auf den Videos, die er an verschiedenen Orten der Stadt aufstellt, ist einzig „totale Bewegungslosigkeit“ zu entdecken (89). In Hinblick auf diese Videos, die sich auf das Wiedergeben der Landschaft beschränken, bemerkt Jonas bald: „Es gab keine geheime Botschaft“ (89). Deshalb versucht er die Informationen in den Videos zu entschlüsseln, die den „Schläfer“ zeigen.

Jonas sucht in jeder Bewegung des „Schläfers“ nach einer Botschaft. In einer der ersten Nächte, die er auf Videoband festhält, scheint der „Schläfer“ in die Wand zu wollen, er geht „zielstrebig“ auf sie zu und stemmt sich mit der Schulter dagegen (114). „Die Wirklichkeit schien nicht zu ihm durchzudringen“ (114 – 15). Durch die scheinbare Geistesabwesenheit der Figur geht keine Bedrohung von ihr aus und eine mögliche Funktion von Einschüchterung und Verstörung fällt zumindest in diesem Video weg. Jonas geht jedoch davon aus, dass der „Schläfer“ eine bestimmte Aufgabe erfüllen soll oder will, und diese Handlungen nicht grundlos vollzieht. Da er sich nicht bedroht fühlt, sondern die Aktion des „Schläfers“ als Hinweis versteht, sucht Jonas die besagte Wand ab. „Zu entdecken gab es nichts. Keine Zeichen, keine Geheimtür“ (114).

Vor dem vierten Juli lebte Jonas in der Welt, die wir kennen und als die unsere betrachten; eine Welt, in der Informationen jederzeit und fast überall abrufbar sind. Es gibt nicht

mehr viele ungeklärte Rätsel und auch Mysterien sind selten geworden, ein weiterer Grund, weshalb die Situation des Verlassenseins so verstörend auf Jonas wirkt, der in der rational-virtuellen Welt keine Mystik gewohnt ist. Zwar findet er durch einen „Hinweis“ des „Schläfers“ eine Gummipuppe in der Wand, jedoch liefert ihm auch diese keine weiteren Anhaltspunkte oder Antworten, sie ist kein Medium (vgl. 232). Dass sie aber trotzdem kein bedeutungsloses Objekt ist, wird sich im Verlauf der Arbeit zeigen, wenn zwei weitere ähnliche Erscheinungen untersucht werden, die gemeinsam betrachtet ein umfassenderes Bild über ihre Bedeutung ergeben.

Der „Schläfer“ beschränkt sich nicht nur auf Hinweise. Als er in einer anderen Nacht die Bettdecke auf die Kamera wirft, so dass diese zwar weiter aufzeichnet, aber kein Bild mehr zu sehen ist, hat Jonas das Gefühl, „der Schläfer wisse genau, was er da tat. Sei sich in jeder Sekunde seines Handelns bewußt und Jonas sehe etwas, ohne das Wesentliche zu sehen“ (129). Was nun folgt, wird vom Suchenden nicht mehr als eventuelle Botschaft verstanden, sondern als existentielle Bedrohung: Jonas hört seine eigenen Schreie auf dem dunklen Videoband. „Die Schreie klangen spitz, nach Furcht und Schmerz, als würde jemand mit Nadeln gefoltert“ (130 – 31). Trotzdem entdeckt Jonas keine Verletzungen an sich. Der „Schläfer“ scheint nicht nur zu bedrohen, sondern zusätzlich zu provozieren. Doch der wache Jonas weiß noch nicht, wie er reagieren soll. Deswegen sieht er sich weiter Tag für Tag die in den Nächten aufgenommenen Videos an. Als Jonas dabei einmal den „Schläfer“ sich unruhig im Bett herumwälzen sieht, spricht er in Richtung Bildschirm: „Na, haben wir eine unruhige Nacht“ (140). Daraufhin setzt sich dieser im Fernseher auf und bedeckt sein Gesicht mit beiden Händen. Mit dem Rücken stellt er sich zur Kamera und weist mit ausgestreckten Zeigefingern auf die Schläfen. Jonas ist sich nun sicher: „Irgendwo gab es eine Antwort, mußte es eine geben. . . . Die Antwort draußen würde er vielleicht nicht finden können. Aber jene an ihm und in ihm, nach der mußte er suchen“ (140). Die Rede ist hier von einem Außen und einem Innen, da der Protagonist *an*, wie auch *in* sich selbst suchen will. Die Entstehung des „Schläfers“ und Jonas' Akzeptanz oder sogar Förderung einer anderen Entität sprechen dafür, dass der „Schläfer“ ein Innen, aber auch ein Außen

repräsentiert, denn er ist zwar mit Jonas identisch, wird vom wachen Jonas aber als getrennt von ihm angesehen. Jonas kann den „Schläfer“ und damit sich selbst von außen beobachten, versucht ihn also als Medium zu verwenden.

Der Protagonist hält überall – nicht nur beim Betrachten der Videos – verzweifelt nach geheimen Botschaften Ausschau und muss somit als fragwürdiger oder zumindest voreingenommener Beobachter gelten. Denn noch immer gibt es keinen handfesten Anhaltspunkt für eine Nachricht des „Schläfers.“ Die Figur des Schlafenden offenbart sich in Jonas’ Augen aber immer mehr, denn die nächste Videoepisode zeigt den „Schläfer,“ wie er drei Stunden lang regungslos in die Kamera, und damit auf den zusehenden Jonas starrt: „In diesem Blick lag Überlegenheit, Ruhe, Kälte – und eine Leere, die sich aufs deutlichste mit ihm befasste“ (198). Jonas erträgt diese Art des Psychoterrors nur schwer und muss sich übergeben. Der „Schläfer“ als sein anderes Ich ist nicht von Jonas eingebildet, er existiert, wie auch Jonas existiert. Die scheinbaren Botschaften aber, die er aussendet, sind ausschließlich Interpretationen von Jonas. Wie in Baudrillards Ordnung der Simulation entspringen diese „Botschaften“ keinem Grund und führen zu keinem Ziel. Zwar sind es Zeichen, jedoch solche, die für Jonas nichts bedeuten.

In der dritten Ordnung der Simulakra, die von Simulation bestimmt ist, verschwindet jegliches Ziel eines Zeichens. „The questions of signs and their rational destinations, their ‚real‘ and their ‚imaginary,‘ their repression, reversal, the illusions they form of what they silence or of their parallel significations, is completely effaced“ („TO“ 57). Die Zeichen von Codes sind unlesbar geworden und lassen sich nicht interpretieren, da sie vom Menschen unaufhörlich in ihre kleinsten Teile zerlegt werden und dadurch die „Aura“ der Zeichen und Bedeutung aufgelöst wird: „Everything is resolved into inscription and decoding“ (58). Auf diese Weise erhält auch Jonas Zeichen vom „Schläfer,“ die er zu interpretieren versucht, ohne zu wissen, dass eine Interpretation gar nicht mehr möglich ist.

Jonas hat noch nicht begriffen, dass er durch das Betrachten der Videos keinen Schritt weiter kommt. Jedoch gibt er die Hoffnung etwas dadurch erfahren zu können nicht auf, auch

weil die Videoaufnahmen immer mehr zu Inszenierungen des „Schläfers“ werden und damit durchdachter und zielgerichteter erscheinen. Einmal wird Jonas durch ein Video, das den Bahnhof von Hallein und einen scheinbaren Schaffner zeigt, an eben diesen Bahnhof gelockt, wo er „elf an Stricke geknüpfte Wintermäntel“ von der Hallendecke baumeln sieht, die „wie Gehenkte“ aussehen (Glavinic 249). In einem anderen Video erblickt Jonas einen vollständig weißen Raum mit einer weiß bemalten, nackten Person darin, deren Augen ohne Pupille oder Iris völlig weiß sind. Sie „starrte aus weißen Klumpenaugen und klopfte stumm gegen den Bildschirm“ (318). Das Video, das Jonas nach Hallein führt, empfindet Jonas als „perfekt,“ denn er glaubt anfangs tatsächlich den Zug fahren zu sehen (248). Der „Schläfer“ täuscht aber nicht nur eine Zugfahrt vor: Ein anderes Mal schiebt er Jonas ein Videoband unter, das beinahe mit einem anderen Video identisch ist.

In diesen Inszenierungen des „Schläfers“ sind alle drei Ordnungen der Simulakra zu erkennen. Zum einen zeigt sich die erste Ordnung der Simulakra, als deren dominantes Schema die *Imitation* gilt, dann aber auch die zweite Ordnung, deren Antrieb die *serielle Produktion* ist. Denn der „Schläfer“ imitiert nicht nur Schaffner und fahrende Züge, er produziert ein fast identisches zweites Video, welches Jonas bis in seine Grundfesten erschüttert (301). Zwar können die Darbietungen des „Schläfers“ als Zeichen betrachtet werden, aber da sie keinen offensichtlichen Bezug zu etwas haben, was sich außerhalb ihrer Sphäre abspielt oder je abgespielt hat, schließe ich daraus, dass sich die Zeichen lediglich auf ihr eigenes Simulakrum beziehen, also Teil der Hyperrealität sind: Sie gehören deshalb der dritten Ordnung der Simulakra, der *Simulation*, an.

Ich möchte an dieser Stelle auf drei Phänomene eingehen, da ihr Zusammenhang untereinander untersuchenswert ist. Alle drei wurden bereits genannt und beschrieben. Gemeint sind die vorher schon genannte Gummipuppe, die Jonas aus der Wand herausbefördert; in Verbindung damit die Wintermäntel, die von der Bahnhofshallendecke baumeln; und die vollkommen weiße Person im ebenso weißen Raum. Diese drei Erscheinungen sind vom

„Schläfer“ vermittelt. Der „Schläfer“ kann also als Medium bezeichnet werden, wenn auch nur in begrenztem Sinne: Er setzt zwar mit den Inszenierungen Zeichen, diese weisen jedoch auf keine hilfreiche Botschaft für Jonas hin, führen also nicht weit genug und können deshalb als begrenzt bezeichnet werden. Der „Schläfer“ ist nicht als helfende Figur konstruiert, sondern als Antagonist zu Jonas und es ist daher nicht seine Aufgabe, ein allwissendes Medium darzustellen. Trotzdem kann der „Schläfer“ als Medium betrachtet werden, da er durch seine Handlungen Jonas' Weltbewusstsein mitgestaltet.

Die Gemeinsamkeit der drei Erscheinungen liegt darin, dass sie zwar als menschliche Abbilder zu verstehen sind, gleichzeitig aber völlig entmenschlicht dargestellt werden. Die Gummipuppe, die als objektivierter „Menschersatz“ benutzt werden kann, ist im wahrsten Sinne des Wortes entleert, da sie keine Luft beinhaltet. Die künstlichen Körperöffnungen, die sie als Sexobjekt identifizieren würden, fehlen, sie ist geschlechtslos. Die Wintermäntel „sahen aus wie Gehängte,“ wie tote Menschen (249). Ihnen fehlen der Körper und die Seele und so erscheinen sie als leblose Hüllen von etwas, das einmal da war und nun verschwunden ist. Die Gummipuppe und die Wintermäntel sind ähnliche Reduzierungen auf die minimalen Merkmale, die sie noch an Menschen erinnern lassen. Zusätzlich verweist die hohe Zahl an Wintermänteln (elf, beziehungsweise zwölf, wobei der zwölfte aufgrund eines gerissenen Strickes am Boden liegt) auf die serielle Produktion derselben. Die weiße Gestalt im Video wiederum kann, da sie sich in einem weißen Raum befindet, von Jonas anfangs nicht erkannt werden. Sie geht im Raum auf, verliert durch das Weiß ihre Form, wie Baudrillard es im übertragenen Sinne über den heutigen Menschen sagt, der sich auflöst. Hier verlieren also die Zeichen ebenso ihre Verweismöglichkeit. Auch in Bezug auf Körperlichkeit geht Baudrillard vom Verlust des Originals aus, unter anderem, wenn er über das Klonen spricht: „Cloning is thus the last stage of the history and modeling of the body, the one at which, reduced to its abstract and genetic formula, the individual is destined to serial propagation“ („CS“ 99).

Wie ich schon im Kontext von Jonas' Träumen gezeigt habe (Kapitel 2.2), hat Jonas den Eindruck, als begännen Elemente wie beispielsweise Zeit und Raum sich aufzulösen und ineinanderzuffließen. Die Abwesenheit von Form lässt sich auch anhand der weißen Inszenierung gut nachvollziehen. Nicht nur die Formlosigkeit spielt in diesem Video eine Rolle, sondern ebenso das Motiv einer zweiten Haut: Die weiße Farbe oder der weiße Stoff bedeckt Jonas' Haut wie eine weitere Hülle. Dieses Thema der zweiten Haut bespricht Baudrillard in seinem Kapitel „The Body, or the Mass Grave of Signs,“ aus dem Werk Symbolic Exchange and Death. Er verweist dabei auf den James Bond Film Goldfinger, in dem eine Frau durch vollkommenen Goldüberzug zu Tode kommt und beschreibt die Allgegenwart vom Diskurs der zweiten Haut, den er besonders in der Werbung verortet (vgl. „The Body or the Mass Grave of Sign“ 105). Nach Baudrillards Ansicht besteht Nacktheit nur in Verbindung mit ihrer Verarbeitung in Zeichen. „There is no nudity other than that which is reduplicated in signs“ (105). Die Haut selbst gilt als sinnliches Medium des Kontakts und Austauschs, als Medium des Stoffwechsels von Aufnahme und Absonderung (vgl. 105). Baudrillard sieht das Motiv der zweiten Haut beispielsweise in Feinstrumpfhosen, körperbetonten Gürteln, und enganliegender Kleidung. Die genannten Accessoires sollen dazu beitragen, den Körper gläsern zu machen. Im wortwörtlichen Sinne wünscht sich auch Jonas, dass der „Schläfer“ zu *durchblicken*, also gläsern ist, die weiße Person ist aber genau das Gegenteil: undurchschaubar. Dass sie im Video entweder von Kopf bis Fuß mit weißer Farbe bemalt oder mit einem weißen Trikot bekleidet ist, macht sie zum einen geschlechtslos wie die Gummipuppe, zum anderen ist ihrer Haut auch im übertragenen Sinne jeglicher Kontakt und Austausch versagt. Somit kann selbst die Haut nicht mehr als Medium dienen, denn diese zweite, weiße Haut ist nicht porös und damit nicht mehr durchlässig. Die Eigenschaften einer solchen zweiten Haut bezeichnet Baudrillard als „qualities of closure“ (105). Der vollkommen weiße Körper ist jeglichen Attributs beraubt und befindet sich im Simulakrum dritter Ordnung, der Simulation. Dieser unbeschriebene Körper bezieht sich in der Hyperrealität nur auf sich selbst und hat durch seine Geschlechtslosigkeit keinen geschlechtlichen Gegenpart

mehr. Wenn man von Jonas' Erinnerungen an Marie absieht, verliert auch seine männliche Identität mit dem Verschwinden der Menschen an Bedeutung.

Die weiße Figur stellt ihren Körper als unbeschriebene Fläche zur Schau. Zuschauer dafür kann nur Jonas sein, den dieses Video zutiefst irritiert. Baudrillard erwähnt in „Die Rituale der Transparenz“ eine Ausstellung im *Beaubourg*, dem *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou in Paris*, die er als „hyperrealistisch“ bezeichnet (25). Diese Ausstellung hatte Mannequins gezeigt, die völlig nackt in banalen Posen zu sehen waren. „Das Unmittelbare eines Körpers, der nichts besagen will und der nichts zu sagen hat, der ganz einfach da ist, löst bei den Betrachtern mit einem Mal eine Art Erstaunen aus“ („Die Rituale der Transparenz“ 25).⁸ Baudrillard spricht hier von Objekten, die der weißen Gestalt im Video und generell dem „Schläfer“ ähnlich sind und ebenso erwähnt er die dazugehörigen Betrachter. Denn da diese Figuren, wie auch der „Schläfer“ einfach nur da sind und keinen erkennbaren Zweck erfüllen, ist zumindest ein Betrachter (wobei auch eine Kamera als Betrachter gelten kann) vonnöten, um von ihrer Existenz Notiz zu nehmen. Da es nichts zu sehen gibt, woran die Menschen ihren Spürsinn ausleben können, „kommen sie näher und wittern diese halluzinatorische, in ihrer Fraglosigkeit gespenstische Hyper-Ähnlichkeit“ (25). Die Tatsache, dass es nichts zu sehen gibt, nennt Baudrillard „obszön,“ da damit nur versucht wird, zwecklose Objektivität zum Ausdruck zu bringen (26). Auch in Glavinics Roman simulieren der obszöne „Schläfer,“ die Wintermäntel und auch die Gummipuppe Menschlichkeit und werden durch ihre Nutzlosigkeit hyperreal: Sie repräsentieren im Sinne Baudrillards die Simulakra dritter Ordnung.

Auch wenn die Simulation der dritten Ordnung bezeichnend für die Aktionen des „Schläfers“ ist, hat die obige Analyse der Videos gezeigt, dass Jonas' Antagonist ebenso auf Elemente der ersten und zweiten Ordnung zurückgreift. Der Roman wird also auch hier weiter gefasst und nicht allein auf die Hyperrealität bezogen. Die Handlung des Romans nimmt mehr

⁸ Im Folgenden zitiert als „RdT,“ siehe Abkürzungsverzeichnis.

Raum ein, als Baudrillard dem Simulakrum dritter Ordnung, der Simulation, zugesteht. Die vorhergehenden Ordnungen werden von der Hyperrealität also nicht verdrängt, sondern um dieselbe bereichert. Im Kontext des „iconic turn,“ mit welchem sich die Wende „vom Leitmedium Buch zum Leitmedium Bild“ vollzieht, konstatiert Assmann:

Die Geschichte der technischen Medienentwicklung spielt sich nicht in einem Verdrängungswettbewerb ab und läuft keineswegs darauf hinaus, dass mit jeder neuen Erfindung gleichzeitig etwas Älteres irreversibel abgewählt wird. Wir haben es nicht mit *Ersatz* sondern mit *Zusatz* zu tun, wobei allerdings zu betonen ist, dass sich mit jedem neuen Medium unser Verhältnis zu den älteren Medien verändert. (79)

Auf solch einbindende Weise inszeniert sich beispielweise der „Schläfer.“ Die verschiedenen Mittel die er für die Inszenierungen benutzt, sind symptomatisch für das postmoderne Theater, welches ältere Medien nicht verloren hat, aber ebenso mit Digitalität arbeitet. Doris Kolesch argumentiert in ihrem Essay „Text – Körper – Stimme: ‚Alte Medien‘ in der Postmoderne,“ dass die Ästhetik des postmodernen Theaters auch eine postrepräsentative sei (Kolesch 169). Sie lässt dabei die Digitalisierung des Theaters nicht außer Acht, konstatiert aber, dass das Schauspiel dennoch nicht verschwindet, sondern dass sich die Beziehung von Technik und Körper, von Medien und Wahrnehmung transformiert (vgl. 170). Gleiches gilt für den „Schläfer.“ Da er postrepräsentativ ist, kann er von Jonas zwar gedeutet, aber nicht verstanden werden, er entsteht zwar aus einem bestimmten Grund, existiert aber nur um seiner bloßen Präsenz willen.

Nachdem ich nun den Zusammenhang zwischen dem „Schläfer“ und Jonas’ Identitätsdekonstruktion untersucht und den „Schläfer“ als (begrenzt) Medium identifiziert habe, bleibt noch die Frage, ob der „Schläfer“ als Jonas’ Prothese angesehen werden kann. Falls diese Frage positiv zu beantworten ist, würde das bedeuten, dass sich im Gegensatz zur Prothese „Auto“ die Prothese „Schläfer“ als Teil von Jonas gegen ihn selbst richtet, statt ihn zu

unterstützen. Um diese Frage beantworten zu können, werde ich auf die Aufsätze „Clone Story“ und besonders auf „Videowelt und fraktales Subjekt“ von Baudrillard eingehen.

Ich beginne damit, einen entscheidenden Unterschied zwischen Jonas und dem „Schläfer“ aufzuzeigen: Langsam, aber stetig, entwickelt sich bei Jonas das Gefühl der Bedrohung. Zuerst sind es nur die Bettfedern, die bedrohlich knacken, wenn er sich ins Bett legt (vgl. Glavinic 59), doch schon bei der ersten Videoaufnahme „hatte Jonas das Gefühl, ein Auge öffne sich. Der Schläfer blicke . . . in vollem Bewußtsein, gefilmt zu werden, in die Kamera, und schließe das Auge rasch wieder“ (104). Der Blick ist scharf und „ohne ein Zeichen von Schlaftrunkenheit“ (105): Der Protagonist weiß nichts von dem, was in dem „Schläfer“ vorgeht, wohingegen letzterer Bescheid zu wissen scheint, was Jonas unternimmt. Dieser Unterschied lässt Jonas annehmen, er könnte über den „Schläfer“, sein schlafendes Ich, Informationen erhalten, die er in bewusstem Zustand nicht abrufen kann.

Als eine solche Information versteht er auch ein Video, welches Jonas in der Nacht vor einem Ausflug an den Mondsee aufnahm. Als Konsequenz dieses Ausflugs bekommt Jonas hohes Fieber, während dessen Ausbruch ihn der „Schläfer“ in Ruhe zu lassen scheint. Nach Eintreten einer gesundheitlichen Besserung betrachtet Jonas das Band, das vor dem Ausbruch seiner Krankheit aufgenommen wurde und interpretiert es zugleich: Der „Schläfer“ greife hier zu drastischen Maßnahmen um im Protagonisten Furcht zu erzeugen und nun auch dessen Tod anzukündigen. Dies schließt Jonas daraus, dass der „Schläfer“ eine schwarze Kapuze trägt und bewegungslos auf dem Bett sitzt. Sprache ist abwesend, aber Jonas interpretiert die Selbstdarstellung des Anderen als Zeichen: „Auf eine wortlose, ungeheure Weise lag Hohn und Herausforderung in seiner Haltung. . . . Er saß da wie ein Toter“ (173). Schließlich zeigt er auf Jonas, eine Geste, die dieser als unmissverständliche Todesankündigung auffasst, zum einen wegen der zeigenden Geste, zum anderen wegen der Vermittlung durch die Kamera. Denn die Person im Fernseher, als moderner Schatten oder weitergeführtes Spiegelbild begriffen, wurde

von vielen Religionen als Inbegriff der Seele gesehen, die nach dem körperlichen Tod weiter lebt (vgl. Forderer 13).

Allerdings kann man den „Schläfer“ zwar als Prothese bezeichnen, aber nicht auf die Seele von Jonas reduzieren, er ist ein ausgelagerter Teil von Jonas, ein medialer Auswuchs. Auch erfüllt er nicht die Funktion einer Todesankündigung. Jonas lebt am Ende des Romans nicht mehr, die Todesankündigung ist dennoch nur von ihm interpretiert. Die Handlungen des „Schläfers“ sind ziellos und deshalb bemüht sich Jonas umso mehr Bedeutung hineinzulegen. Gleiches geschieht kurz nachdem er den „Schläfer“ als Todesbote empfindet: Jonas versucht ein Zeichen zu interpretieren, das nicht zu entschlüsseln ist. Nachdem sich der Protagonist im Wald verirrt hat, wacht er vor dem Ferienhaus auf, in dem er für ein paar Tage Quartier bezogen hat. Im Spiegel sieht er, dass auf seiner Stirn in Spiegelschrift „Mudjas“ geschrieben steht (Glavinic 279). Völlig verunsichert fragt er sich: „Vielleicht ist er der Richtige, und ich bin sein Abbild?“ (279). Die Grenzen zwischen Jonas und dem „Schläfer“ werden immer undeutlicher. Er wird sich fremd und beginnt, sich von sich selbst bedroht zu fühlen, womit eindeutig ein starkes Gefühl von Alterität vorhanden ist.

Nach Jonas' Ansicht existiert sogar eine Art von Kommunikation: Der „Schläfer“ zwinkert – ein Messer in der Hand – Jonas auf „rätselhaft charmante Weise“ zu (242). Betrachtet man diese Szene rational, zwinkert der „Schläfer“ nicht Jonas zu, sondern blinzelt einfach in die Kamera, kommuniziert also mit der Technologie. Die Kamera ist seine Adressatin und es ist nicht zwingend notwendig, dass er damit einen möglichen Betrachter meint. Ein weiteres Mal interpretiert Jonas damit das Verhalten des „Schläfers“ und kommt aber zu keinem zufriedenstellenden Schluss. Der „Schläfer“ interagiert mit der Kamera und nicht mit Jonas, was bedeutet, dass er nicht von den anderen Prothesen abgeschnitten ist und nicht nur in enger Verbindung mit diesen steht, sondern als Teil von Jonas durch die Medien konstituiert ist. Er kann also als Prothese des Protagonisten betrachtet werden, da er diesem ein Medium ist, aber man kann ihn noch weiter eingrenzen: als medialen Auswuchs. Zwischen Jonas und seinem

medialen Auswuchs, dem „Schläfer,“ kann sich nach Baudrillard durch die Vermittlung über den Bildschirm deshalb keine Kommunikation entwickeln, auch wenn der Protagonist die Möglichkeit von Kommunikation anfangs nicht ausschließen will und lange nicht aufgeben kann.

Der Protagonist hofft auf menschliche Kommunikation und ebenso versucht er den Glauben an einen wohlmeinenden „Schläfer“ aufrecht zu erhalten, was ihm aber nicht lange gelingt: Jonas' Hoffnung, der „Schläfer“ sei nicht böse, sondern lediglich „ein Schalk, der es gut meinte,“ begräbt er bald (203). Jonas ist auf dem Weg nach Schottland und steuert Bristol an. Immer wieder wird er vom „Schläfer“ an der Durchsetzung seines Plans gehindert. So findet Jonas eines Morgens beispielsweise zerstoche Mopedreifen vor und muss sich zu Fuß auf die Suche nach einem Auto machen, oder der Tank seines Autos wurde während der Nacht leer gefahren. An einem anderen Morgen glaubt Jonas sich in einem Sarg zu befinden und es dauert eine Weile, bis er nach dem Aufwachen begreift, dass er nicht in einer Kiste liegt, sondern in einem Kofferraum eingesperrt ist (342). Spätestens an dieser Stelle wird Jonas bewusst, dass der „Schläfer“ keine Möglichkeit einer Kommunikation darstellt.

Auf Jonas' Situation im Kofferraum möchte ich nun genauer eingehen, denn es findet sich hier eine interessante Parallele zu Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919). Als „Krone der Unheimlichkeit“ gilt Freud die Vorstellung, „scheintot begraben zu werden“ (Freud 266). Die häufige literarische und ernste Verarbeitung des Phänomens des Scheintods deutet damit auf eine noch unheimlichere Faszination hin, als sie dem Motiv des „Schläfers“ zuteil wird. In Die Arbeit der Nacht bedingen sich beide Motive gleichzeitig, das Gefühl des Unheimlichen wird verstärkt, auch wenn Freud noch hinzufügt, dass die Phantasie des Scheintods die Umwandlung der „Phantasie vom Leben im Mutterleib“ sei (266). Dies entspricht der Situation Jonas' im Sinne Baudrillards. Nicht nur seine Gefangenschaft im Kofferraum ist eine Scheintod- oder sogar Nahtoderfahrung, sondern ebenso sein Alleinsein in der menschen- und tierlosen Welt. Der „Schläfer“ wird von Jonas nun als möglicher Kommunikationspartner ausgeschlossen. Stattdessen vermittelt er Jonas dessen Alleinsein auf die radikalste Weise, die ein Mensch

erfahren kann: Jonas wird von dem „Schläfer,“ und damit von sich selbst allein gelassen, was wieder auf das Gefühl der Leere zurückführt, durch die Jonas den Eindruck hat, sein Inneres hätte ihn verlassen. Auch Glavinic selbst trifft in einem Interview diese Feststellung über den Protagonisten: „In dem Moment, in dem jemand sich nicht einmal mehr selbst hat, ist er wirklich einsam“ (<http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/>).

Jonas wird also durch die Handlungen des „Schläfers“ von sich selbst verlassen. Als Verbindungsglied zwischen dem Verlust der Mitmenschen und der Ausbildung des „Schläfers“ kann eine Krankheit gelten, denn nach der Baudrillardschen Definition wird Jonas als schizophren betrachtet. Die Erfahrung im Kofferraum und Freuds Vergleich von Scheintod und Mutterleib, führt mich zu Baudrillards Gedanken über eine Matrix. Denn wie der Mensch im Mutterleib zu wachsen beginnt, so entstehen Baudrillards gedankliche Klone aus einer Matrix. Seine Ideen über das Klonen hängen eng mit dem Phänomen der Digitalisierung und der Ausdifferenzierung des Selbst zusammen und somit in erweitertem Sinne auch mit Schizophrenie. Mit dem Vorgang des Klonens verschwinden Spiegelstadium und Subjekt, und auch Medium und Bild verlieren an Bedeutung, die Symbole werden in der Hyperrealität selbstreferentiell. Was nach Meinung Baudrillards allerdings mit dem Klonen nichts mehr zu tun hat, ist die Auffassung vom unvordenklichen und narzisstischen Traum der Projektion des Subjekts in sein ideales *alter ego*. Denn selbst diese Projektion ist durch ein Bild konstituiert: dem Bild im Spiegel, in welchem das Subjekt entfremdet wird um sich selbst wieder zu finden, oder aber dem verführerischen und sterblichen Bild, in welchem das Subjekt sich sterben sieht (vgl. „CS“ 97). Beide Bilder und ihre möglichen Resultate finden sich im Roman wieder: Jonas wird durch Kamera und Spiegel entfremdet, indem er sich dadurch mit dem „Schläfer“ konfrontiert sieht. Er wird sich darin am Ende des Romans tatsächlich wieder selbst finden, aber nur in Verbindung mit dem zweiten möglichen Bild, welches mit dem Tod des Subjekts zusammenhängt. Denn während Jonas' Fall vom Stephansdom in den Tod sieht er einen Spiegel auf sich zukommen und geht in diesen hinein. Er stirbt also während seiner Wiedervereinigung

mit seinem Spiegelbild und findet sich somit wieder. Auch hier geht der Roman über Baudrillards Ideen bezüglich des Klonens hinaus. Trotzdem greift Baudrillard im Kontext des Klonens und des Romans relevante Aspekte heraus, auf die ich im Folgenden eingehen werde.

Denn ähnlich der Situation in Glavinics Roman ist auch das Thema des Klonens für Baudrillard stark mit dem Motiv der Einsamkeit verbunden: Schon die Zeugung des Klons kann ohne einen Partner erfolgen. Der Klon wird aus einer Matrix geboren, also aus der Hülle der Chromosomen, und somit existiert keine Elternschaft mehr (vgl. 96 – 97). Im Falle von Jonas muss die Matrix sogar als Simulakrum angesehen werden, in dessen Bedeutungslosigkeit Jonas nach Antworten sucht. Als Problem des Klonens identifiziert Baudrillard die dadurch entstehende menschliche Serienhaftigkeit und damit den Verlust des Originals (vgl. 99). Zwar sind weder Jonas noch der „Schläfer“ Klone, trotzdem ist diese Beobachtung Baudrillards wichtig für diese Arbeit. Denn das Phänomen des Klonens sieht Baudrillard als ein ausgeprägtes Symptom der Simulation, der dritten Ordnung der Simulakra. Obwohl der „Schläfer“ nicht Jonas' Klon ist, verdrängt er trotzdem dessen Selbstbewusstsein und auch immer mehr dessen Identität.

Jonas interpretiert sein schlafendes Ich mehrere Male als Todesvorbote, was mit dem oben genannten Bild im Spiegel einhergeht, worin sich das Subjekt sterben sieht. Er sucht im Umgang mit den nächtlichen Aufnahmen nicht unbedingt sein ideales *alter ego*, sondern mehr eine Antwort auf das ihn umgebende Rätsel. Dessen ungeachtet fühlt er sich entfremdet und versucht sich selbst zu finden beziehungsweise sich seiner alten Identität zu versichern. Ein Grund für die Entstehung des „Schläfers“ ist auch Jonas' Wunsch sich in seiner einsamen Situation zu reproduzieren. Die Abbilder sind so medial konstituiert wie Jonas und sein Antagonist; Grenzen und Unterschiede verwischen dabei. Jonas vervielfacht sich selbst, indem er auch auf dem Bildschirm und auf Fotos vorhanden ist. Es gibt keine Differenz zu anderen Lebewesen mehr und so schafft er unwillkürlich einen Abstand zu sich selbst. Baudrillard sieht diesen Zustand als schon gegeben an: „Es handelt sich nicht mehr um die Differenz zwischen einem Subjekt und einem anderen, sondern um die endlose interne Differenzierung von ein und

demselben Subjekt“ („VfS“ 114). Der „Schläfer,“ aber auch alle anderen medialen Prothesen von Jonas sowie Jonas selbst, sind Produkte der „Zersplitterung ins Identische, ins Gespenst des Identischen“ (114).

Als eines der Symptome der Simulation setzt das Klonen aller Bedeutung ein Ende. Es bezeichnet das Ende der Gesamtheit und das Ende des Körpers, der bis zur Erfindung des Klonens singulär war. Wie im obigen Teil bereits erklärt wurde, analysiert die Wissenschaft den Körper und löst ihn auf diese Weise auf. Von einem funktionalen und mechanistischen Blickwinkel aus gesehen, ist jedes Organ eine unvollständige und differenzierte Prothese, die zwar simuliert ist, noch immer aber als traditionell bezeichnet werden kann (vgl. 98). Jeder Mensch, und somit auch Jonas, lebt bereits mit einer Vielzahl von Prothesen und der Bildschirm ist, wie auch die Person darin, eine Prothese des Menschen geworden.

Jonas' reges Interesse am „Schläfer“ kann man mit der Neugierde des heutigen Menschen am eigenen Denken vergleichen, da es Jonas selbst ist, den er beobachtet. Nach Ansicht Baudrillards wünscht sich der Mensch nachvollziehen zu können, wie der Prozess des Denkens vonstatten geht. Dieser Wunsch ist der Grund, weshalb rastlos an Computern geforscht und verbessert wird. Die Arbeit mit Computern vergleicht Baudrillard mit einer Art unaufhörlicher Psychoanalyse (118). Dabei werden alle Daten gespeichert, damit keine Schlüsse gezogen und keine Entscheidungen getroffen werden müssen (118). Wie die Forscher in ständiger Interaktion mit dem Computer stehen, bringt sich Jonas in dauernde Verbindung mit Bildschirmen und mit sich selbst. Jonas versucht im Grunde in sein eigenes Gehirn zu blicken, indem er Tag für Tag auf den Bildschirm starrt. Nach der Ansicht Baudrillards identifizieren die Menschen der heutigen Zeit die Funktion des Computers „mit der des eigenen Gehirns“ und versuchen damit, dem Schicksal des Todes auszuweichen (118).

Dadurch, dass Jonas gleichzeitig der „Schläfer“ ist, der den Protagonisten bekämpft, trägt er selbst zur Identitätskonstruktion bei. Auch die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum oder Einbildung sind Jonas nicht mehr bewusst. Wie ich in der vorausgegangenen Analyse zu zeigen

versuchte, trifft dies ebenso auf den heutigen proteischen Menschen zu, dessen virtuelles Leben zunehmend mit seinem nicht-virtuellen Leben zusammenfällt. Ist der postmoderne Mensch seinen Außenreizen besonders stark ausgeliefert, bezeichnet Baudrillard ihn als schizophran, und auf gewisse Art und Weise versucht auch der nicht-fiktionale Mensch, sein Ich durch Technologien (Fotografie, Video, Internet) zu spalten und zu vervielfältigen. Bei der Antwortsuche ist der Antagonist nicht hilfreich, stattdessen dient er einem bestimmten Gleichgewicht, da Jonas ohne seine Alterität nicht existieren kann. So sehr dem Protagonisten die Aktionen des „Schläfers“ im Weg stehen, so sehr braucht er sie doch zur Orientierung. Außerdem habe ich in diesem Teil gezeigt, dass der Roman über die Thesen Baudrillards hinausgeht, denn wenn auch Jonas digital konstituiert ist, so sind die Technologien ohne andere Menschen wertlos. Weiterhin habe ich dominierende Elemente der dritten Ordnung der Simulakra herausgefunden, dabei aber festgestellt, dass diese parallel zu Elementen der anderen Ordnungen auftreten können. Jonas befindet sich also in der Hyperrealität, die allerdings keine vollkommene sein kann, denn es handelt sich noch um ein Übergangsstadium, welches die Basis für das *Konzept der neuen Zeit* bildet.

2.4 Das Mobiltelefon

Für das *Konzept der neuen Zeit* ist ein Medium geradezu als charakteristisch zu bezeichnen: das Mobiltelefon. Innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte es sich vom Luxusgegenstand zum ständig genutzten technologischen Gerät und wurde geradezu unentbehrlich. Aktuelle Mobiltelefone werden immer mehr als Multifunktionsgeräte konstruiert, die man als Internetzugang, Kamera, Uhr, Spielkonsole, Taschenrechner oder Navigationsgerät nutzen kann. Jonas wird gleich zu Beginn mit einem Handy eingeführt; das Schreiben einer SMS ist eine seiner ersten Handlungen im Roman. Eine solche Darstellung legt den Schluss nahe, dass Jonas auch vor dem vierten Juli ein eifriger Handybenutzer gewesen sein muss. Das Mobiltelefon und das kabel- beziehungsweise schnurlose Telefon muss man getrennt voneinander betrachten,

da das Handy zum einen eine viel jüngere Erfindung ist und zum anderen auf intensivere Weise als das Festnetztelefon genutzt wird. So kann man von einer persönlichen Beziehung zwischen Handybesitzer und seinem Mobiltelefon sprechen, besonders auch weil dieses den Besitzer in den meisten Fällen rund um die Uhr begleitet. Der Leser könnte meinen, dass sich mit dem Verschwinden der Menschen die Handynutzung von Jonas erledigt haben sollte, denn als Kommunikationsmedium ist das Mobiltelefon tot. Diese Vermutung stellt sich jedoch als falsch heraus: Das Handy begleitet Jonas genauso konstant wie die schon zuvor beschriebenen Autos, denn er trägt es ständig in seiner Hosentasche mit sich. So kommt es, dass er gegen seinen Küchenschrank stößt und fürchtet, dabei sein Handy beschädigt zu haben. Er fühlt sich deshalb dazu veranlasst, die Funktionen des Geräts zu kontrollieren: „Unter allen Umständen musste es heil bleiben. Zumindest die SIM-Card durfte er nicht einbüßen“ (96). Seine panische Reaktion ist leicht nachzuvollziehen, bedenkt man die Situation, in der er sich hier befindet: Kurz zuvor erhielt er einen Anruf, konnte den Anrufer aber nicht identifizieren, was daran liegt, dass er durch Zufall mit seinem Handy auf dem Kabeltelefon angerufen hatte. Zu diesem Zeitpunkt weiß Jonas das aber noch nicht und hat die Hoffnung, von einem anderen Menschen ein weiteres Mal angerufen zu werden. Dieses Missverständnis wird ihm bewusst, als er die Funktionen des Handys überprüft. Die Zeit, in der er Angst hat, sich von seinem Festnetztelefon wegzubewegen und sogar davor schläft, ist nun vorbei. Das Mobiltelefon aber bleibt, trotz der aufkommenden Hoffnungslosigkeit, sein steter Begleiter. Hin und wieder benutzt er es um aus dem Nachrichtenspeicher alte SMS von Marie zu lesen. Die SIM-Karte dient zur Authentifizierung des Besitzers und speichert zusätzlich persönliche Daten. Sie ist eine identifizierende Chipkarte, mit der Jonas sich bemüht seine Identität aufrechtzuerhalten. Das Mobiltelefon besitzt ferner eine Gedächtnisfunktion und kann als Jonas' Erinnerungsspeicher betrachtet werden. Damit ist es Teil von Jonas' Bewusstsein und seiner Existenzstruktur.

Weiterhin ist ihm das Handy zugleich eine Uhr, die er beispielsweise benötigt, um sich auszurechnen, wann er von einer Wanderung in einem Wald wieder umkehren sollte. Beim Blick

darauf erkennt er, dass der Akku beinahe leer ist, und zusätzlich, dass er kein Sendesignal empfängt. Jonas beginnt sich Sorgen zu machen: „Obwohl er dazu keinen Anlaß hatte, denn wen wollte er anrufen? Und doch, es war wie ein Hinweis, zu weit gegangen zu sein“ (266). Die Funktion seines Handys hat sich vom Kommunikationsübermittler zur inneren Stimme gewandelt, es ist somit kein Hilfsmittel mehr, sondern integrierter Teil von Jonas.

Nicht nur sein eigenes Mobiltelefon besitzt große Wichtigkeit. In Schottland findet Jonas unter anderen Habseligkeiten Maries auch ihr Handy. Dessen Akku ist leer und der Pin-Code ist Jonas nicht bekannt. Damit hat das Handy im Grunde jegliche Relevanz für Jonas verloren, denn weder kann er Hinweise entdecken, noch kann er durch Lesen der eventuell darin enthaltenen Nachrichten Erinnerungen aufleben lassen. Trotzdem ist das Handy das Objekt, das er am stärksten mit seiner Freundin verbindet: „Dieses Telefon hatte ihm ihre Nachrichten geschickt. Dieses Gerät hatte sie stets bei sich geführt. Und in diesem Gerät waren die Nachrichten enthalten, die er ihr gesandt hatte. Vor und nach dem 4. Juli“ (374). Marie und die Kommunikation mit ihr wird durch ihr Mobiltelefon repräsentiert, wobei das Essentielle aber unerreichbar sein wird: Das Innere des Geräts mit seinen Nachrichten, wie auch Marie selbst.

3. Medienkonstruktion

Nachdem Jonas eines Morgens das bereits erwähnte Polaroidfoto findet, fährt er zu einem Kaufhaus und benutzt dann die Rolltreppe, die zu einem Elektrogeschäft führt (vgl. 69). Dort besorgt er sich acht Exemplare einer digitalen Videokamera, die er zu bedienen weiß, weiterhin drei Stative, zwei Radios, einen Anrufbeantworter und Audio- und Videokassetten, die er zu bespielen gedenkt, wie auch zwei Sofortbildkameras und Polaroidfilme. Von der Hoffnung getrieben, irgendwo auf der Welt noch Leben zu finden, steckt er auch Funkgeräte und Weltempfänger ein (70). All diese technischen Geräte werden ab nun Jonas' Handlungen in starkem Maße bestimmen, insbesondere die Videokameras benutzt er täglich. Hierin ähnelt er Baudrillards Figur des Fotografen, der jegliche Möglichkeit der Fotografie auszuschöpfen versucht. Es geht ihm nur vordergründig darum die Welt zu erfassen, denn im Grunde erforscht der Digitalfotograf lediglich die große Bandbreite eines bestimmten Programms. Jonas' Gebrauch der Technologien ist gleichermaßen exzessiv und er versucht ebenso wie der Fotograf alle Möglichkeiten, Hinweise zu finden, auszuschöpfen. Auch sein Antrieb ist Getriebenheit. Die verschiedenen Technologien gehören nicht nur zu Jonas' Konstitution, sie konstruieren weiterhin eine Parallelwelt, und auch die Hyperrealität, in welcher Jonas sich befindet. Die Kamera, die Fotografie, der Bildschirm und der Spiegel werden in diesem Kapitel deshalb als konstruierende Technologien näher untersucht.

3.1 Die Kamera

Die menschenleere Welt, die Jonas umgibt, ist zu groß, um ihm eine Antwort bieten zu können. Nachdem er durch Österreich fährt und auch durch das Absuchen der Grenzen festgestellt hat, dass es weder andere Lebewesen noch Hinweise auf deren Verbleib zu geben scheint, reduziert er den Radius der Suche auf sich selbst. Zwar fährt Jonas nach Schottland, wo sich Marie am dritten Juli noch aufgehalten hatte, jedoch bildet diese Fahrt nur das Finale seiner

Odyssee, er rechnet überhaupt nicht mehr damit, Marie oder andere Menschen zu finden. Er begrenzt seine Suche auf das Filmen und Betrachten der Videos, auf denen er selbst zu sehen ist. Auch Baudrillard stellt das Phänomen von Reduktion fest. Seiner Meinung nach sind die anderen Menschen für das Subjekt „als sexueller und sozialer Horizont praktisch verschwunden“ und deshalb reduziert sich der geistige Horizont des Subjekts auf die Interaktion mit Bildern und Bildschirmen (vgl. „VfS“ 114). Genau dies ist bei Jonas zu beobachten: Der Bildschirm wird zu seinem Bezugspunkt und die Kamera ersetzt zunehmend sein Auge, wird damit eine ihm zugehörige Prothese. Baudrillard dreht die Gegenpole Körper (Originäres) und Prothese (Ersatz und Addition) um und lässt dann den Unterschied zwischen beiden ganz verschwinden. Elektronik wie Kybernetik versteht er als Ausweitungen des Gehirns, welches vom postmodernen Menschen als ein Modell vergegenwärtigt wird, dessen Funktionen man „operationalisieren,“ also standardisieren kann („VfS“ 115). Die Annahme das menschliche Gehirn regulieren zu können lässt das Attribut des Menschlichen verschwinden, der Begriff des Gehirns verliert seine ursprüngliche Bedeutung und kann aus diesem Grund ebenfalls als Prothese bezeichnet werden: Ein menschlicher Körperteil wird durch die vom Menschen vorgenommene Normierung zur Prothese (115). So sind nicht nur Bildschirme oder andere Technologien zu Prothesen des Menschen geworden, sondern auch die menschlichen Organe.

Wenn man die Kamera nun als Auswuchs von Jonas' Körper begreift, kann man davon ausgehen, dass dahingehend auch sein eigener Körper zum Auswuchs wird. Der menschliche Körper kann somit als künstlicher Auswuchs der eigenen Prothesen gelten, der Gegensatz zwischen Körper und Auswuchs wird aufgelöst (115). Stand der Mensch im industriellen Zeitalter den Maschinen, die er bediente, noch mit Fremdheit gegenüber, bilden die virtuellen Technologien mit dem Menschen nunmehr einen „integrierten Schaltkreis,“ wobei das Moment der Alterität nicht mehr vorhanden ist (125). Alterität findet sich nun stattdessen im Menschen selbst, im Falle Jonas', wie ich im vorigen Kapitel argumentiert habe, in Gestalt des „Schläfers.“

Dadurch, dass die Körperteile des Menschen als Prothesen gelten, müssen sie auch als vom Menschen ausgelagert verstanden werden. Die menschlichen Funktionen sind „ex-zentrisch“ um den Menschen angeordnet (115). Baudrillard behauptet, dass im jetzigen Videostadium sogar gewöhnliche Darbietungen und die dazugehörige Dramaturgie, beispielsweise die eines Nachtclubs, durch Lichtorgeln, fluoreszierende Flächen, Stroboskopeffekte und Lichtstrahlen, die über Darsteller gleiten einem Bildschirm ähneln und die gleichen Resultate wie dieser erzielen (119). Tatsächlich spricht er dabei sogar von einem Kontrollbildschirm, da die Zuschauer als Überwacher fungieren. Im Gegensatz zur Projektion im Spiegel kann sich der Beobachter im Bildschirm nicht reflektieren. Das Video zeigt kein Bild und keine Repräsentation von etwas Bestimmtem, sondern dient allein dem Verlangen an sich selbst angeschlossen zu sein und um sich als Teil eines Netzwerkes wahrnehmen zu können. Dieses Bedürfnis kann dabei von einem Menschen, nach Baudrillards Ansicht aber auch von einem Ereignis, einer Aktion oder einem Vergnügen ausgehen (119). Jonas benutzt die Kameras und Bildschirme um seine Umgebung und sich selbst zu überwachen und zu kontrollieren. Dadurch, dass er sich selbst filmt, kann er sich aber doch – ähnlich dem Spiegelbild – selbst sehen und kann im Nachhinein versuchen sich zu reflektieren, was ihm aber nicht gelingt. Er sieht sich im Bildschirm zwar selbst, eine Reflexion wie man sie im Spiegel erlebt, ist für Jonas aber nicht möglich, da die Konstitution des „Schläfers“ als Antagonist keine derartige Reflexion zulässt. Jonas versucht, Teil des Netzwerkes zu sein, indem er sich selbst filmt, die Videos sogar fotografiert und somit das Gefühl hat, ständig an etwas angeschlossen zu sein. Seines Vertrauens in sich selbst verlustig gegangen, versucht er über die Medien Kamera und Bildschirm eine Verbindung zu sich selbst herzustellen. Auch Kamera und Bildschirm sind damit als exzentrische Prothesen von Jonas zu verstehen.

„Ohne dieses Kurzschließen, ohne diesen raschen, gleichzeitigen Netzanschluß, der durch das Anschließen eines Gehirns, eines Objekts, eines Ereignisses oder eines Diskurses an sich selbst entsteht, ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn. Das Videostadium hat das Spiegelstadium abgelöst“ (120), argumentiert Baudrillard und liefert damit

einen Beweggrund für die Benutzung der Kamera für Jonas' Identitätssuche. Ein weiterer Grund dafür, dass Jonas sich selbst filmt, kann darin gesehen werden, dass er sich nach dem Verlust von den anderen Lebewesen wieder als Teil von etwas Bestimmtem fühlen will. Er schließt sich durch das Filmen und Betrachten der Videos den Technologien an um dem medialen Netzwerk zugehörig zu bleiben. Dass er im Video nichts Reflektiertes beobachten kann, wie Baudrillard es behauptet, stimmt jedoch nicht in vollem Sinne. Schließlich kann er sich selbst sehen, was in verzögerter Weise dem eigenen Bild im Spiegel entspricht. Das *Spiegelstadium* mag durch das Videostadium abgelöst sein, das *Spiegelmotiv* bleibt aktuell, weswegen ich am Ende des Kapitels noch auf den Spiegel eingehen werde.

3.2 Die Fotografie

Mehr als einmal fotografiert Jonas den dunklen Bildschirm mit der Sofortbildkamera, denn er weiß, dass das Video aufgezeichnet wurde, sieht aber nur einen dunklen Bildschirm: „An keiner Stelle wurde das Band lebendig“ (Glavinic 91). Ein Video, auf dem ein Bild zu sehen ist, bedeutet also für Jonas in Kontakt mit etwas Lebendigem zu stehen. Sein Verlangen, die Dunkelheit zu durchblicken und somit auch sein Verständnis, das im übertragenen Sinne im Dunkeln liegt zu erhellen, ist so stark, dass er die Medien überlagert benutzt. Er betrachtet nicht nur das Standbild des Fernsehers, sondern fotografiert diesen sogar, sucht auch in dieser nicht zu durchblickenden Situation die Hilfe der Technologie. Da er durch den dunklen Bildschirm nicht das Gefühl hat Zugang zum Video zu haben, aber als Mensch im Videostadium noch immer Teil des Netzwerks sein möchte, benutzt er die Sofortbildkamera als Verbindung um mit dem Bildschirm zusammenschaltet zu werden.

Sein letztes Bild schießt er unter bestimmten Voraussetzungen: Er drückt den Auslöser so langsam, wie es nur möglich ist, sogar noch über den Druckpunkt hinaus, und verspürt in diesem Prozess die Paradoxie der postmodernen Welterfahrung: „Er spürte, daß sich der Druckpunkt näherte, daß jedoch die Geschwindigkeit seiner Annäherung abnahm“ (91). Mit der Analyse eines

Begriffs oder Objekts wird Distanz aufgebaut, bis sich das Analytierte letztlich auflöst. Eine Rückkehr zum Originären ist für den Baudrillard'schen Menschen nicht mehr möglich. Für Jonas verbinden sich in diesem Moment des Abdrückens „verschiedene Konstanten der Wahrnehmung, wie Raum, Materie, Luft, Zeit“ (91). Ein ähnliches Erlebnis hatte er im bereits beschriebenen Traum, wie auch zuvor bei seinem Prater-Besuch, wo er ebenso langsam den Abzug eines Luftgewehrs drückt: „In erstaunlicher Klarheit war ihm bewußt, daß er den Druckpunkt längst erreicht haben mußte und doch nicht erreichte“ (50). Die bekannten Formen lösen sich auf und verschmelzen zu einem neuen Zustand des Hyperrealen. Dass die von Jonas als real betrachtete Umwelt, also analog auch unsere heutige nicht-fiktionale Umwelt, schon neu konstituiert ist, wird ihm erst bewusst, nachdem keine Menschen mehr in seiner Nähe sind, die zusammen mit ihm noch die Illusion der alten Ordnung aufrechterhalten können. Die Paradoxie des Druckpunkts, der überschritten wird, aber nichts auslöst, ist ein dem postmodernen Menschen bekanntes Phänomen. Denn auch dieser hat das Gefühl, einen bestimmten Punkt in der Zeitgeschichte überschritten zu haben, nach dem nichts mehr aufgebaut werden kann. Der Grund für diesen Nicht-Glauben wird meist in der Enttäuschung der Philosophen über die Wirkungslosigkeit der 68er Mai-Revolution und des Marxismus gesehen (Lützel 91). Baudrillard spricht von „Reue,“ wenn er behauptet, dass die Geschichte und auch die Postmoderne die „Exzesse“ der Moderne (darunter fasst er beispielsweise den Stalinismus) beklagt und er stellt fest: „Nicht nur die Revolution, die moderne Entwicklung insgesamt ist an ihrem *point of repentance* angekommen“ (Das Jahr 2000 findet nicht statt 40).⁹ Daraus schließt der postmoderne Mensch, dass das Geschichtsbewusstsein, wie auch die Fähigkeit immer wieder Neues zu schaffen verloren sei. Baudrillard definiert das Bereuen als Teil der Postmoderne. Symptomatisch dafür ist

die Wiederverwendung alter Formen, die Begeisterung für Überkommenes, die Rehabilitierung durch *bricolage*, die eklektische Sentimentalität -, mit einer

⁹ Im Folgenden zitiert als DJZ, siehe Abkürzungsverzeichnis.

Tendenz zu hoher Auflösung und niedrigen Intensitäten. In diesem Sinne war der Stalinismus die Moderne und die jüngsten als „Befreiung“ gedeuteten Ereignisse entsprechen eher einem postmodernen Spannungsabfall. (DJZ 40)

Jonas zeigt also durchaus postmoderne Züge, da er dieses paradoxe Gefühl der Überschreitung eines Druckpunktes mehr als einmal im Laufe des Romans erlebt. Nach dem Druckpunkt, also nach der Moderne, kann nur noch simuliert werden; neue Spannung in der alten Ordnung zu konstruieren, ist unmöglich.

Ich werde an dieser Stelle noch einmal auf das Polaroidbild im Allgemeinen eingehen, denn Baudrillard zählt es zu den Spezialeffekten des postmodernen Zeitalters (vgl. „VfS“ 120). Mit der Polaroidkamera fotografiert Jonas ein Objekt und hat es fast gleichzeitig als Bild vor sich in der Hand. „Es ist, als ob sich die alte Physik oder Metaphysik des Lichtes erfüllt hätte, derzufolge jedes Objekt Doppel- oder Abbilder von sich abwerfe,“ schreibt Baudrillard (120). Auch wenn er Subjekt ist, wirft Jonas mit der Ausbildung des „Schläfers“ ebenso wie das Objekt ein Doppelbild von sich ab. Dadurch, dass er Gegenstände wie den Bildschirm mit seiner Polaroidkamera fotografiert, schafft er zudem weitere Abbilder der originären Objekte.

Das Fotografieren eines dunklen Bildschirms drückt die Verzweiflung des Protagonisten aus, zeigt aber genauso, dass er die Hoffnung auf ein helfendes Zeichen nicht aufgibt. In der Hoffnung für das Weitermachen und Nicht-Aufgeben doch noch mit einer Antwort belohnt zu werden, vollzieht er auch Handlungen, die dem Leser sinnlos erscheinen, die sich aber mit Blick auf das Videostadium und den Wunsch „connected“ zu sein erklären lassen. Die „Video- und Stereokultur,“ an welcher Jonas teil hat, bezeichnet Baudrillard als Resultat „äußerster, verzweifelter Selbstreferenz, ein Kurzschluß, mit dem das Gleiche ans Gleiche unvermittelt angeschlossen wird; ein Effekt, der damit zugleich seine Intensität an der Oberfläche und seine Bedeutungslosigkeit in der Tiefe bezeugt“ („VfS“ 120). Die Ästhetik der heutigen Konsumgesellschaft ist oberflächlich und entbehrt jeglichen Sinns. Denn in der Postmoderne rotieren Zeichen in einem *Simulakrum*, und so muss sich auch der Mensch immer wieder auf sich selbst

beziehen und versuchen sich kontinuierlich an die Umgebung anzuschließen. Jonas leidet als Kind dieser Kultur tatsächlich unter dem erzwungenen und alleinigen Bezug zu sich selbst und der allmählichen Erkenntnis, dass er erfolglos nach Botschaften und Bedeutungen in sich selbst sucht. Hinzu kommt, dass nach Ansicht Baudrillards der Blick durch die Kamera völlig ausgelöscht wird (vgl. 123). Das bedeutet, dass Jonas gar nicht mehr in der Lage ist, zu *sehen*, denn der Fotoapparat ersetzt den Blick durch das Objektiv. Letzteres arbeitet wiederum nicht für Jonas, das Subjekt, sondern für das Objekt in einer „Umkehrung des Sehens“ („VfS“ 124). In dieser Umkehrung wird das Sehen entpersonalisiert, denn der Apparat sieht an Stelle von Jonas, so dass dieser dadurch gerade der Möglichkeiten beraubt wird, die er eigentlich zu kreieren versucht: zu sehen und damit seine Lage zu verstehen. Das Subjekt Jonas schrumpft damit zur *black box*, also zu einem Objekt, dessen Inneres nicht von Bedeutung, beziehungsweise nicht durchschaubar ist (Luhmann 156), und das eigentliche Objekt, die Kamera oder der „Schläfer“, agiert in einer virtuellen Welt und spielt, abgelöst vom Subjekt, nach seinen eigenen Spielregeln (vgl. „VfS“ 124).

3.3 Der Bildschirm

Der Protagonist Anton in Herbert Rosendorfers 1976 erschienenem Roman Großes Solo für Anton wacht wie Jonas eines Morgens auf und stellt fest, dass seine Mitmenschen verschwunden sind. Die Handlung spielt im Jahr 1976, einer Zeit vor Internet und Handy. Folgerichtig sucht Anton nach der Antwort auf die dringende Frage nach dem Verbleib der Menschen noch in Büchern. Jonas hingegen, als Mensch der späten Postmoderne, sieht die einzige verbleibende Möglichkeit eine Erklärung zu finden allein in der Technologie. Da aber die modernen Kommunikationsmittel nutzlos geworden sind, konstituiert er seine eigene Medialität. Von der schriftlichen Erfassung seiner nächtlichen Träume abgesehen, benutzt er technische Geräte um in sich selbst zu forschen. Er bringt es nicht über sich in einen Spiegel zu blicken, aber Tag für Tag betrachtet er ein Video von sich selbst und Nacht für Nacht lässt er sich von einer

Kamera beobachten. Sie soll ihm Blick und Schlüssel sein, aber sowenig wie die Computerstimme im Navigationsgerät des Mercedes tatsächlich eine Stimme ist, sowenig ist auch die Kamera als Blick zu bezeichnen (vgl. „VfS“ 121). Denn der Unterschied zwischen dem menschlichen Blick und dem zweckdienlichen Ablesen des Bildschirms bleibt noch immer bestehen. Das Ablesen des Bildschirms charakterisiert Baudrillard als ein „digitales Abtasten, wobei das Auge sich wie eine Hand an einer unendlichen, gebrochenen Linie entlangtastet“ (120 – 21). Statt einem Berühren gibt es nun ein Aufeinandertreffen von Auge und Bildschirm, was den Exitus einer ästhetischen Entfernung des Blickes miteinschließt (vgl. 121). Die Distanz zwischen Zuschauer und Bühne hat für Baudrillard noch ästhetischen Wert, ganz im Gegensatz zu dem Abstand zwischen Betrachter und Bildschirm: Hier stirbt die ästhetische Distanz des Blickes.

Baudrillard greift zur Veranschaulichung wieder auf das Beispiel des Barock zurück, dem Zeitalter der Bühne und der Szene. Die damalige natürlich gegebene Distanz zwischen Bühne und Zuschauer ist mit dem Abtasten des Bildschirms als verloren zu betrachten. Die Entfernung zwischen Bühne und Zuschauer aber lässt sich überbrücken, wohingegen der Abstand zwischen Betrachter und Bildschirm unüberwindbar ist. Im Virtuellen besteht ein ständiger Kontakt, ein Berühren hingegen ist unmöglich. Der Raum wird damit depolarisiert und der Körper aufgelöst (vgl. 122). Jonas erfährt diese Depolarisierung der Hyperrealität übersteigter, als es der nicht-fiktionale Mensch bemerken kann. Für den Protagonisten gibt es keine erfahrbaren Grenzen mehr: In Bezug auf seinen eigenen Körper zeigt der „Schläfer“ den Grenzübertritt und auch geographisch und moralisch stößt er an keine Widerstände oder Normen mehr. Durch das Verschwinden dieser Grenzen verliert die Welt an Form, was Jonas immer wieder erfährt. Er bemerkt, dass nicht nur die Menschen verschwunden sind sondern dass sich durch ihr Verschwinden und das Auflösen der Formen alles um ihn herum auflöst. Auch Jonas' *Blick* geht verloren, seine Sehversuche konzentriert er auf die Kameras, Bildschirme und Fotografien. Im

Sinne Baudrillards fokussiert er sich damit mehr auf das Abtasten von Oberflächen anstatt wirklich zu sehen.

Für Baudrillard ist der Bildschirm durch den fehlenden Kontakt zu anderen Lebewesen Projektionsfläche für Wünsche und Begehren des Menschen, und zur Schnittstelle, zum „Moment der Interface“ geworden („VfS“ 129). Als interaktive Maschine verwehrt er den Ablauf von Kommunikation. „Es ist der Trick des Interface, daß der Andere praktisch zum Selben wird, daß die Andersheit verstoßen durch die Maschine eingeschleust wird“ (129).

Auch dieses Konzept Baudrillards findet sich in der Beziehung von Jonas zu seinen Bildschirmen wieder. Fast alles, was er filmt, ist ihm vertraut: die verschiedenen Orte in Wien und auch er selbst. Statt sich durch die Videobetrachtung besser zu verstehen, wird er sich allerdings durch das Beobachten immer fremder, empfindet den Gefilmten als einen Anderen und verliert so den Kontakt und den Bezug zu sich selbst.

Noch vor seiner Fahrt in das Einkaufszentrum ist der Fernseher ein von Jonas regelmäßig benutztes Medium. Bereits am Abend des vierten Juli beschränkt sich die Tätigkeit des Protagonisten darauf Whiskey zu trinken und währenddessen Komödien aus der eigenen Videosammlung anzusehen. Er gewöhnt es sich aber schnell ab Filme mit Ton zu betrachten, ebenso Filme mit agierenden Menschen. Die Wirkung auf Jonas, als er es einmal doch versucht, ist folgende:

Mit den ersten Worten der weiblichen Hauptfigur packte ihn solches Entsetzen, daß er abschalten wollte. Er überwand sich. Hoffte, es würde vorbeigehen. Es wurde schlimmer. Seine Kehle schnürte sich zusammen. Er bekam Gänsehaut. Ihm zitterten die Hände. Seine Beine waren zu schwach, um aufzustehen. Mit der Fernbedienung schaltete er ab. Auf allen vieren kroch er zum Rekorder.
(Glavinic 99 – 100)

Jonas ist von den menschlichen Stimmen erschüttert, weil damit die Erinnerung an die für ihn verlorenen Menschen auf ihn einstürzt. Mit dieser wirklichkeitsnahen Aufnahme kann er

nicht umgehen. In Glavinics Roman sind die Filme noch mehr als Objekte der Simulation zu sehen als in unserem nicht-fiktionalen Leben, da die darin vorkommenden Stimmen für Jonas tatsächlich nur noch durch Technologien zu erfassen sind. Sie erscheinen somit als etwas, was außerhalb der Technologie nicht mehr existiert. Die Stimmen, die Jonas ausschaltet, sind hyperreale Laute. Im Gegensatz zum nicht-fiktionalen Menschen, der von Lebewesen umgeben ist, erkennt Jonas unbewusst die Hyperrealität, also das Simulakrum, in dem sich alle Zeichen nur auf sich selbst beziehen. Diese Erkenntnis bringt ihn völlig aus dem Gleichgewicht. Statt Filme anzusehen, betrachtet er deswegen Abend für Abend ein Video der Berliner Loveparade, dessen Ton er vorher ausschaltet.

Die Loveparade wird zwar als Ereignis bezeichnet, betrachtet man aber ein Video davon, so wie Jonas es macht, ereignet sich auf diesem Band nichts. Menschen tanzen von einem Ort an einen anderen, folgen Wagen, das alles aber ohne auf etwas Bestimmtes zu referieren, einfach nur des Tanzes willen: „Eine Bewegung, die nirgends hin will, sondern auf der Stelle tritt – Tanz“ (Pauser). Sie verweigern sich der Sinnhaftigkeit und betreiben einen „Kult der Selbst-medialisierung“ (Pauser). Die Tänzer beziehen sich wie alle postmodernen Zeichen nur auf sich selbst und erscheinen in der Masse entindividualisiert, womit sie den drei schon behandelten Phänomenen zuzurechnen sind: Wie die gehängten Mäntel, die weiße Person im Video und die Gummipuppe fungieren die Tänzer im Roman als entleerte Gestalten. Jonas erträgt also nur ein eindeutig als postmodern zu identifizierendes Video, wohingegen er Videos mit einer Handlung meidet, da diese Bedeutung nur simulieren.

Beim Betrachten der Videos, die nicht den „Schläfer“ zeigen, starrt er stundenlang auf „die Bewegungslosigkeit toter Objekte“ (Glavinic 86). Bei all diesen Videos macht es keinen Unterschied, ob Jonas sie im Zeitraffer, in Zeitlupe oder als Standbild betrachtet, sie zeigen immer dasselbe. Mehrere Tage bringt er mit dem Auswerten der Videobänder zu, mit immer dem gleichen Resultat: „Kein Ereignis bargen auch die Videos, die er vor dem Parlament, vor dem Stephansdom und vor der Hofburg aufgezeichnet hatte. . . . Es gab keine geheime Botschaft“

(89). Diese Videos ähneln dem Band, das die Loveparade zeigt dadurch, dass kein Hinweis auf Bedeutung vorhanden ist. Die ehemals bedeutungsträchtigen Gebäude, welche Macht, Religion und Geschichte symbolisierten, werden nun wieder zu reinen Objekten, bar jeglicher Bedeutung. Die entindividualisierten Tänzer auf dem Video der Loveparade sind für Jonas Objekte wie diejenigen auf den Landschaftsvideos, die er als tot empfindet und trotzdem maßlos immer weiter filmt und beobachtet.

Nach Baudrillard ist der Grund des exzessiv Virtuellen (also beispielsweise der Digitalfotografie mit ihrer endlosen Reproduzierbarkeit) der menschliche Zwang überall zu existieren. Diesem Bedürfnis versucht der Mensch Abhilfe zu schaffen, indem er sich bemüht auf verschiedenen Bildschirmen und in vielen Programmen anwesend zu sein („VfS“ 124). Jonas versucht selbiges aus zweierlei Gründen: An den Orten, an denen er die Kameras aufstellt, will er selbst anwesend sein. Er will zum einen wissen, ob die Objekte dort überhaupt vorhanden sind, auch wenn er nicht präsent ist, zum anderen sucht er Hinweise nach übriggebliebenen Lebewesen oder einer Spur derselben. Im Gegensatz zu dem von Baudrillard beschriebenen Menschen will er also nicht nur der Anwesenheit und der Aufspaltung wegen überall anwesend sein, sondern versucht zusätzlich Hinweise zu finden. Die Erkenntnis des Romans, so kann man feststellen, geht hier ein weiteres Mal über die Theorie Baudrillards hinaus. Baudrillard geht davon aus, dass der heutige Mensch zwar in der Hyperrealität lebt, sich aber noch in der zweiten Ordnung der Simulakra, der seriellen Produktion, wähnt. Die Menschen um Jonas scheinen sich aufgelöst zu haben und er wird dadurch gezwungen das Hyperreale, die dritte Ordnung der Simulakra, zu bemerken. Annehmen kann er die für ihn neue Situation hingegen nicht und deswegen sucht er nach Botschaften in der Bedeutungslosigkeit der Simulation, indem er die Kameras über halb Europa verteilt.

Das von Jonas aufwändig inszenierte Finale beginnt im Belvederegarten. Zwölf Fernseher bringt er auf einem Schlitten dorthin und „in gleichbleibender Langsamkeit“ – im Kontext des Romans eine Vorausdeutung auf den Tod – stellt er sie als Skulptur aufeinander

(Glavinic 372). Die Rekorder sind auf 14.45 Uhr programmiert und schalten sich „mit beeindruckender Präzision“ gleichzeitig ein (373). Auf den elf Bildschirmen – auf dem zwölften hat Jonas Platz genommen – verfolgt er nun die Bilder vom elften August. An diesem Tag hatten sich die Kameras, die er auf dem Weg nach England an verschiedenen Orten postiert hatte, zur gleichen Zeit eingeschaltet um bewegungslose Landschaften zu filmen. Im Belvederegarten sitzend betrachtet Jonas je ein Bild aus St. Pölten, Passau, Regensburg, Nürnberg, Ansbach, Schwäbisch Hall, Heilbronn, Saarbrücken, Amstetten und Reims. Jonas weiß schon vor dem Ansehen, dass sich auf den Videos nichts ereignen wird, bedeutungslos ist seine Vorführung allerdings nicht, die Bedeutung derselben werde ich im vierten Kapitel erläutern. Nach Ansicht Baudrillards sind die Menschen selbst zu Bildschirmen geworden und das Verhältnis Mensch – Mensch ist mit dem Verhältnis Mensch – Bildschirm gleichzusetzen („VfS“ 130). Jonas befände sich damit wieder in Gesellschaft. „Was auf den Bildschirmen erscheint ist nicht dazu ausersehen, tiefgründig entziffert zu werden, sondern soll unverzüglich in einem unmittelbaren Abreagieren, in einem unmittelbaren Kurzschluß der Pole der Repräsentation abgelesen werden“ (130). Die Lust Mensch zu sein hat Jonas am Ende des Romans verloren, dabei wäre dies doch nach Baudrillard das Einzige gewesen, was ihn von den virtuellen Maschinen unterschieden hätte (vgl. 130). Trotzdem wird Jonas durch seine Entscheidung zum Selbstmord keine Maschine, er bleibt ein Mensch, dessen Wesen auf Gemeinschaft ausgerichtet ist und die Gesellschaft der Bildschirme kann ihm nicht genügen. Ein weiteres Mal geht hier die existentielle Analyse des Romans über Baudrillard hinaus, denn Jonas selbst ist kein Bildschirm geworden, das Verhältnis zu diesem lässt sich nicht mit der Beziehung zu einem Menschen gleichsetzen.

3.4 Der Spiegel

In Kapitel 3.1 habe ich herausgestellt, dass das Spiegelmotiv, im Gegensatz zur Behauptung Baudrillards, auch im Digital-Zeitalter noch von Bedeutung ist. Deswegen soll an dieser Stelle auf das Spiegelmotiv im Roman eingegangen werden.

„Einst lebten wir im Imaginären des Spiegels, der Entzweigung und der Ichszene der Andersheit und der Entfremdung. Heute leben wir im Imaginären des Bildschirms, des Interface und der Vervielfältigung, der Kommutation und Vernetzung“ („VfS“ 130). Baudrillard trifft in diesem Zitat zwei auch für Die Arbeit der Nacht zentrale Aussagen, wobei ich die des Bildschirms bereits angesprochen habe. Das gängige Spiegelmotiv wird in der Literaturforschung von psychoanalytisch-literarisch orientierten Wissenschaftlern generell als Hinweis auf eine vorhandene Identitätsproblematik verstanden (vgl. Millner 12). Tatsächlich zeugt die Spiegelmetapher auch in Die Arbeit der Nacht vom gestörten Ich-Bewusstsein des Protagonisten. Der Spiegel wird nur am Rande thematisiert, trägt aber entscheidend zum Bild der Identitätsdekonstruktion bei. Deshalb werde ich im Folgenden relevante Szenen herausgreifen und sie in Hinblick auf den Spiegel als möglichen Bedeutungsträger interpretieren.

Eines Nachts wacht Jonas auf dem blanken Boden der Wohnküche auf, ohne zu wissen, wie er dorthin gekommen ist. Als er ins Schlafzimmer geht, fällt sein Blick auf sein Bild im Wandspiegel. Er ist nackt und für einen Moment hat er den Eindruck, er sei kleiner geworden (vgl. Glavinic 142). Jonas' Gefühl lässt zunächst wenig Raum zur Interpretation und die Bemerkung des Kleiner-Seins scheint zweck- und ziellos. Im Zusammenhang mit anderen Eindrücken des Protagonisten wird aber deutlich, dass sich aus seiner Sicht die ihn umgebenden Dimensionen verändern. So stellt er kurz nach der eben erwähnten Situation fest, dass er den Mond noch nie so groß gesehen hat (vgl. 143). Der Planet kommt ihm sogar bedrohlich nah vor, als sei er „der Erde näher gerückt“ (143). Die ihn umgebende objektive Welt entwickelt mehr Dominanz und durch das Fehlen der Lebewesen demonstriert sie eine starke Präsenz, angesichts derer sich Jonas immer kleiner und verschwindender fühlt.

Der Protagonist entwickelt zunehmend Unruhe, sobald er sich mit seinem Spiegelbild konfrontiert sieht. Als er einmal beim Zähneputzen in den Spiegel sieht, zuckt er zusammen. Jonas blickt sich selbst in die Augen, aber gleichzeitig können mit „seine Augen“ (229) auch die des „Schläfers“ gemeint sein. Der so Verängstigte zieht es vor auf den Boden zu blicken. Diese

Szene wird sich in ähnlichem Ablauf weitere Male wiederholen: Es erschreckt ihn, wenn sein Blick sein Spiegelbild streift, und wegsehen ist seine übliche Reaktion (vgl. 235, 245, 335).

Als Jonas in England ein Haus durchstreift wird dem Leser sogar das Gefühl vermittelt, Jonas sei von Spiegeln umgeben: „Wenn sein Blick einen Spiegel traf, schaute er schnell weg. Manchmal nahm er in einem Spiegelschrank oder einem Wandspiegel aus den Augenwinkeln seine eigenen Bewegungen war“ (335). Der Grund für seine Verstörung bezüglich seines Spiegelbilds liegt in der allmählichen Identitätsdekonstruktion, der er sich unterzogen sieht. Er hat die Grundannahme verloren, sich beim Blick in den Spiegel seines Selbst zu versichern. Stattdessen stellt sich ihm dabei jedes Mal die Frage, ob die Gestalt, die er im Spiegel sieht, nun er oder vielleicht auch der „Schläfer“ sei. Als Jonas beispielsweise einmal beim Autofahren automatisch in den Rückspiegel blickt, sieht er seine Augen. Die Frage, ob es seine eigenen Augen sind wird offen gelassen und legt damit Jonas' Unsicherheit bloß: „Für eine Sekunde sah er seine Augen. *Seine*. Er riß den Spiegel ab und warf ihn aus dem Fenster“ (Glavinic 286). In diesem Satz wird nicht explizit klar gemacht, ob Jonas mit „seine“ die eigenen Augen meint oder sich auf den „Schläfer“ bezieht. Die gewalttätige Reaktion bekräftigt noch einmal, dass Jonas mit seinem Spiegelbild nicht mehr umgehen kann, er versucht, sich durch das Entfernen des Spiegels davon zu distanzieren. Hätte er die Möglichkeit, würde er selbst sein Spiegelbild vernichten. Alexandra Millner schreibt über den allgemein-literarischen Blick in den Spiegel: „Der selbstreflexive Akt, die Schau des Sehens, ist . . . ein wichtiger Schritt zum Selbst-Bewusstsein“ (31). Das Zerstören des Spiegels stellt also die Unfähigkeit und besonders den Unwillen Jonas' dar, sich ständig mit ihm als Anderen zu beschäftigen. Denn der Spiegel deutet immer auch auf den „Schläfer“ und nicht nur allein auf Jonas hin. Selbstreflexivität wirkt sich auf den Protagonisten nun ver- und zerstörend aus.

Während Jonas' Fall vom Stephansdom sieht er schließlich einen Spiegel auf sich zufliegen: „Er sah sich. Er ging in sich hinein“ (Glavinic 395). Im Angesicht seines Todes stellt sich die Frage nach Selbstbewusstsein oder Selbstreflexivität nicht mehr. Der Spiegel kann als

Übergang zum Jenseits gesehen werden und da Jonas „in sich hinein“ geht, scheint er wenigstens im Tod vom „Schläfer“ unbehelligt zu bleiben (395). Denn indem er mit seinem Spiegelbild eins wird, ist die ursprüngliche Einheit wieder hergestellt. Es existiert kein „Schläfer“ mehr, der gegen Jonas arbeitet. Jonas wird mit sich selbst wieder identisch und so geht der Roman auch hier über Baudrillard hinaus.

4. Die Zeit

4.1. Theorie und These

Zeit spielt im Roman eine etwas paradoxe Rolle. Zum einen wird Uhrzeit und damit verbunden Pünktlichkeit unwichtig, sobald keine soziale Struktur mehr besteht, die diese einfordert. Zum anderen ist Zeit für Jonas noch immer einer der stärksten Orientierungspunkte im Prozess der allgemeinen Auflösung. Aleida Assmann weiß um die Bedeutung einer Zeitstruktur und betrachtet die Zeit als „zentrale Rahmenbedingung menschlichen Lebens und Erlebens“ (Assmann 123). Jonas' lineares Zeitverständnis wandelt sich im Laufe des Romans grundlegend zu einem parallelen Zeitbewusstsein. In diesem Kapitel zeige ich, worin der Unterschied beider Zeitvorstellungen liegt und wie die Entwicklung vonstatten geht. Vor allem weise ich darauf hin, dass in Bezug auf das Zeitmotiv Jonas als paradigmatisch für den heutigen westlichen Menschen gelesen werden kann. Denn auch Letzterer befindet sich in besagtem Übergangsstadium und ist sich dessen nicht voll bewusst. Er bewegt sich also schon in der Simulation und bemerkt nicht, dass statt dem Realen Modelle vorherrschen. In Hinblick auf diese Arbeit ist das Zeitmotiv von tragender Bedeutung, da Jonas an diesem Konstrukt am längsten festhält. Die Protagonistin in Marlen Haushofers Roman Die Wand verleiht ihrem einsamen Leben durch landwirtschaftlichen Kreislauf, aber auch durch schriftliche Aufzeichnungen eine Zeitstruktur. Die Arbeit der Nacht wurde von manchem Rezensenten unter anderem als Robinsonade bezeichnet: Daniel Defoes Robinson Crusoe legt einen Kalender an und Assmann konstatiert, dass „in der Einsamkeit die Herrschaft über Zeit wiederzugewinnen, . . . für die Erhaltung von Robinsons Identität absolut zentral“ ist (126). Jonas hingegen führt kein Tagebuch, welches von den anderen beiden Protagonisten als wichtiges kulturelles „Medium der Selbsterforschung und Selbststeuerung in der Zeit“ (Assmann 126) benutzt wird. Seine eigenen Mittel, um sich selbst zu untersuchen, sind Kameras und Bildschirme. Dass seine Wahl auf die modernen Kommunikationsmittel fällt, ist bezeichnend für „den Wahrnehmungsmodus des neuen Zeitalters,“ in dem man Bilder nur noch

oberflächlich wahrnimmt, diese also *auf* den Betrachter, aber nicht *in* ihn dringen können: „Gegenwart wird so zum schmalen Grat, auf dem man mit leichtem Schwindel über den Abgrund der Zeit balanciert“ (132).

Das Motiv der Zeiterfahrung hängt unter anderem mit dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne, oder aber in Baudrillard'scher Terminologie, mit der Veränderung vom Zustand der zweiten Ordnung (der seriellen Produktion) zu der dritten Ordnung der Simulakra (der Simulation) zusammen, wobei beide Übergänge nicht unbedingt gleichzusetzen sind. Jonas im Roman kann dabei als exemplarisch für den heutigen nicht-fiktionalen Menschen gelten. Paul Michael Lützeler sieht in seiner Einführung zum Sammelband Spätmoderne und Postmoderne den Übergang zwischen Moderne und Postmoderne in der Entwicklung von einer epistemologischen zu einer ontologischen Anschauung gegenüber den zeitgenössischen Werken (Lützeler 1991: 13). Laut Lützeler sieht die moderne Literatur Fragen nach dem „Wie der Weltinterpretation“ als relevant an, wohingegen die postmoderne Literatur nach Grundstrukturen der Realität und dem Sein fragt. Im Gegensatz zur Moderne, in der die Erzählmittel überprüft werden, untersucht die Postmoderne das Erzählen selbst: „Die Existenzweise eines Textes wird im Text zum Gegenstand der Reflexion“ (13). Postmoderne ontologische Strukturen lassen sich dieser Unterscheidung zufolge auch in Die Arbeit der Nacht erkennen, denn die Fragen, die sich Jonas von Anfang bis zum Ende des Romans stellt, sind stark existentieller Natur. Besonders in Bezug auf das Motiv der Zeit wird die ontologische Ausrichtung sichtbar, denn für den Protagonisten bleibt Zeitlichkeit als Orientierungspunkt zentral, auch wenn er zumindest für keinen Menschen mehr pünktlich sein muss. Jonas' Zeitverständnis ist aber kein statisches, sondern entwickelt sich, denn bis zum Ende des Romans versucht er an seiner Vorstellung einer linearen Zeit festzuhalten. Einbrüche der Hyperrealität zeigen ihm aber immer wieder, dass seine Versuche erfolglos sind. Im Anblick seines Todes akzeptiert er: „Zeit war kein Nacheinander, Zeit war ein Nebeneinander. Generationen waren Nachbarn“ (Glavinic 394). In der heutigen westlichen Kultur lösen sich die Generationen nicht mehr ab, sondern leben gleichzeitig

nebeneinander her, was durch soziale Irritationen und kulturelle Spannungen die bestehende Kultur dynamisiert (vgl. Assmann 128). Auch die Ideen Baudrillards führen zur These vom Ende der Linearität, was bedeuten muss, dass er davon ausgeht, dass es einmal einen linearen Ablauf von Zeit oder zumindest eine moderne Auffassung von Linearität gab.

Seit im 14. Jahrhundert in Europa die Uhr erfunden wurde, bildet sie „die unverzichtbare Grundlage für das Zeitregime der Moderne“ (Assmann 122). Die westliche Kultur baut auf Elemente wie „Innovation und Wandel,“ wodurch seit dem Mittelalter stabilitätssichernde Räume wie Tradition und Religion „durch dynamisierende Elemente wie Wissenschaft, Technik und Wirtschaft immer mehr unterwandert und in einen allgemeinen Prozess der Veränderung eingebunden wurden“ (127). Assmann zeigt hier, dass die Vorstellung einer Linearität erst kurz vor der Epoche geschaffen wurde, die Baudrillard als das *Simulakrum erster Ordnung* bezeichnet. Wenn heute also keine lineare Zeitstruktur mehr besteht, ist dies zum einen nicht neu und zum anderen gibt es auch keine Zukunft und kein Ende mehr: „So this is not even the end of history“ (The Illusion of the End 11), sondern ein Kreislauf.

Jonas' Erfahrung geht bereits vom Anfang des Romans an über ein bestimmtes Ende hinaus, nämlich über das Ende der Menschheit. Auch wenn Jonas übrig geblieben ist, wird es nach ihm doch keine Menschheit mehr geben können, denn er scheint der einzige Überlebende zu sein. Als er auf einem Video, das die fließende Donau zeigt, ein Objekt schwimmen sieht, kehrt er zu dieser Stelle am Fluss zurück. Auf den Fluss hinuntersehend fällt ihm ein, welche Sehnsucht er früher verspürt hatte: ein Überlebender zu sein. Damals hatte er sich verschiedene Szenarien ausgemalt, wie er knapp einem Unglück entgehen könnte. Was ihn anzog, war der Gedanke, „vor aller Augen durch eine Gefahr gegangen zu sein. Die Auszeichnung zu tragen, eine harte Prüfung bestanden zu haben. Er hatte ein Überlebender sein wollen. Ein Auserwählter hatte er sein wollen. Der war er jetzt“ (94). Jonas ist mit diesem Gedanken nicht allein, er stellt sich die gleichen Fragen, die auch Baudrillard interessieren: Was heißt es, zu überleben? Jonas' Situation wird von Baudrillard sogar beschrieben, wenn er über die heutige Kultur spricht, die auf gleiche

Weise überlebt haben soll: „Das, womit wir jetzt zu tun haben, ist die Tatsache, dass unsere ganze Kultur durch die Simulation, die Medien usw. hinübergegangen ist in etwas anderes, in einen Raum jenseits des Endes“ (zitiert in Sehnbruch 187). Das, was der heutige Mensch als Wirklichkeit empfindet, existiert nicht mehr, da sie durch Simulation und deren Bilderflut ersetzt wurde (vgl. Sehnbruch 189).

4.2. Konstruktion von Linearität

Als der Protagonist am vierten Juli bemerkt, dass er keine Mitmenschen mehr hat, versucht er neben den Notrufnummern und dem Taxidienst auch die telefonische Zeitansage abzurufen. Obwohl eigentlich eine Zeitansage zu erhalten sein müsste, funktioniert dieser Dienst nicht mehr. Mit dem Verschwinden der Menschen verschwindet freilich auch das Konzept der Zeit. Trotzdem funktionieren die Uhren noch und der Blick auf dieselbe ist so stark in Jonas verankert, dass die Uhrzeit bis zum Ende wichtig bleibt. Durch Kamera- und Videoprogrammierung versucht er lineare Zeitstrukturen zu konstruieren, so dass er zumindest für die Kameras pünktlich sein muss. Ein Beispiel für eine derartige Konstruktion ist seine Spider-Fahrt durch Wien, die er mit verschiedenen Kameras filmt. Aber nicht nur durch die Kameras konstruiert sich Jonas immer wieder Situationen einer scheinbar linearen Zeitlichkeit. Ein anderes Mal nimmt er Anweisungen auf eine Audiokassette auf, wählt mit seinem Festnetztelefon die Nummer seines Handys, hebt ab und legt den Hörer des Telefons neben den Rekorder, dessen Wiedergabetaste er drückt. Anschließend begibt er sich mit dem Mobiltelefon am Ohr auf die Straßen Wiens und folgt den Anweisungen, die er kurz zuvor aufgenommen hat und die ihn in die bereits erwähnte Villa führen. Die Tatsache, dass er zuerst etwas aufnimmt und die Anordnungen danach befolgt, gibt ihm das Gefühl einer linearen Zeitstruktur, auch wenn es normaler wäre, wenn beides gleichzeitig geschähe: das Sprechen und das Hören des Gesprochenen. Er erkennt: „Jenes war vergangen, dieses war jetzt. Und doch hatte das eine mit

dem anderen zu tun“ (Glavinic 118). Er verweigert sich der Beliebigkeit der neuen Zeit und versucht deshalb Sinnzusammenhänge zu schaffen.

Im Kampf gegen die Beliebigkeit versucht Jonas oft, Bezüge zwischen seinen Erinnerungen und seinem gegenwärtigen Zustand herzustellen. Dabei hat er immer wieder das Gefühl, dass sich Elemente um ihn herum verändern. So fallen ihm während seinem Umzug Einkerbungen in einem Schrank auf, die er als Kind dort hineingeritzt hatte. Er reflektiert daraufhin – wie an mehreren Stellen im Roman – über seine Kindheit und den Lauf der Zeit. Hier findet sich das Bild der eingefrorenen Zeit: „Wenn er diese Zeichen betrachtete, sah er eingefrorene Zeit“ (181). Seine Vorstellung linearer Zeit zeigt sich am deutlichsten, als er sie mit einem Seil vergleicht (und sie ähnelt der Vorstellung Assmanns, welche die Gegenwart als schmalen Grat und die Zeit als Abgrund ansieht):

Es war wie auf einem Seil hoch oben in der Luft oder wie auf einer Hängebrücke. Wo man gerade ging, bog sich das Seil durch, da lastete das Hauptgewicht. Einen Schritt davor und danach bog es sich schon weniger durch. Und in einiger Entfernung war die Wirkung des Gewichts auf das Seil nur noch schwach zu sehen. Das war die Zeit, das war die Persönlichkeit in der Zeit. . . . Eine andere Persönlichkeit. Nicht ein anderes Ich. Denn das blieb zu allen Zeiten gleich.
(392)

Es zeigt sich, dass der Glaube an eine lineare Struktur noch immer in ihm verankert ist, so dass er auch denkt, Zeit gehe verloren: „Zeit war verstrichen. Zeit war kaputtgegangen,“ überlegt er, als er in seinem Kinderzimmer an die Decke blickt und sich an ihn selbst als kleinen Jungen erinnert (62). Ähnliche Erinnerungen begleiten den Protagonisten andauernd, er benötigt sie als Orientierung und geht sogar so weit sich die Wohnung, in der er seine Kindheit verbrachte, wieder einzurichten, wie sie damals war. Ein anderes Mal wiederholt er einen Ausflug, den er schon als Jugendlicher unternommen hatte, und zwar fast genauso, wie er damals vonstatten ging. Er bemüht sich also seine Vergangenheit zu rekonstruieren, denn dadurch stellt er einen linearen

Zeitablauf her, versichert sich der Stabilität seiner Identität und kann daraus eine bestimmte Erwartung an eine Zukunft ableiten.

4.3. Einbrüche der Hyperrealität

In der Hyperrealität sind die Dinge bar jeden Ursprungs und können sich nicht mehr linear entwickeln. Jonas wird mit dieser Erkenntnis mehrmals konfrontiert, begreift dies aber erst gegen Ende des Romans, da er die Beliebigkeit der menschenlosen hyperrealen Welt nicht annehmen kann und sich dagegen sträubt. Trotzdem scheint er zu ahnen, dass er sich in einer neuen Zeit befindet und sich in dieser auch schon vor dem vierten Juli befand. Denn als er nach dem Traum, in dem ihm seine Großmutter den Namen des Medikaments, „Umirom,“ zuflüstert, aus dem Fenster auf den Kern Wiens blickt, denkt er, wie oben erwähnt, darüber nach, dass diese Stadt einmal eine weltgeschichtlich wichtige Position eingenommen hatte, als der Begriff „Geschichte“ noch eine Bedeutung hatte (vgl. Kapitel 1.2). „Geblieden waren breite Straßen, edle Häuser, Denkmäler. Und die Menschen, die nur schwer gelernt hatten, zwischen der alten und der neuen Zeit zu unterscheiden“ (Glavinic 53). Auch Jonas ist einer dieser Wiener, über die er nachdenkt, und in seinen Gedanken klingt eine Ahnung vom Wissen einer neuen Zeit an. Bewusst will Jonas diesen Gedanken aber noch nicht zulassen, denn im gleichen Augenblick sieht er in einer Wohnung ein Licht brennen und vermutet wie so oft eine Nachricht. Er empfindet die Simulation, aber er denkt noch „in der gewohnten historisch gewachsenen, verinnerlichten (langsameren und linearen) Organisation“ (Sehnbruch 193).

Im Laufe des Romans verändert sich also Jonas' Verständnis von Zeitlichkeit. Er spricht im ersten Drittel des Romans willkürliche Anweisungen auf eine Kassette und folgt diesen dann. Auf diese Weise landet er in einer Villa und soll, will er den Anweisungen wirklich folgen, in einen zuvor betretenen Raum zurückgehen. In Jonas sträubt sich jedoch alles dagegen. In diesem Moment wird er ein weiteres Mal von dem Gefühl erfasst, als friere die Zeit unter seinen Händen ein, und wieder beginnen für ihn sich die Dimensionen zu verändern:

Das Metall der Klinke fühlte sich weich an. Es schien mit der Umgebung zu verschmelzen. Dabei war es weder heiß noch kalt, es hatte überhaupt keine Temperatur. Ohne einen Ton zu hören, hatte er das Gefühl, grollenden Lärm zu erleben, Lärm, der stofflich war und der aus keiner bestimmten Richtung drang. Zugleich wurde ihm bewußt, dass er aus nichts weiter bestand als der Bewegung, die seine Hand gerade vollzog. (Glavinic 122)

Was Jonas in dieser Villa außerdem verwirrt, ist ein Kunstdruck von Dalí, denn die Einrichtung spricht dafür, dass das Haus von älteren Menschen bewohnt worden war. „Derartige Drucke hingegen fanden sich in Studentenwohnungen“ (119). Der Stilbruch, so vermutet er, muss wohl von einer jüngeren Generation durchgesetzt worden sein. Bei dem Kunstdruck handelt es sich um Dalís berühmtestes Thema, verarbeitet entweder in The Persistence of Memory (Dalí 2004: 154) oder in dem einundzwanzig Jahre später erschienenen Werk The Disintegration of the Persistence of Memory (Dalí 2000: 136 – 37): zerschmelzende Uhren. Somit finden sich in dieser Küche Jonas’ Erfahrungen von zerfließender Zeit und ihrer Auflösung surrealistisch dargestellt. Mit der Situation in der Villa spielt sich der Übergang von der vergangenen zur neuen Zeit auf einer Mikroebene, nämlich im Übergang von Generationen ab. Ein Gefühl wie das der Körperauflösung, während Jonas den Türgriff umfasst, ist eine Reaktion auf die vielen Beobachtungen, die er andauernd macht. Die Einbrüche der Hyperrealität will er trotzdem nicht anerkennen. Durch seine Linearitätskonstruktionen versucht er sich dem Prozess des Übergangs zu widersetzen.

Diese Beliebigkeit der Parallelität aber wird ihm unter anderem durch die Videos immer wieder bewusst gemacht. So betrachtet er einmal ein Video, das überraschenderweise nicht auf Jonas’ Bett, sondern auf die Duschkabine im Bad gerichtet ist. Das Glas der Kabine ist beschlagen, was darauf schließen lässt, dass darin heißes Wasser läuft. Nach zwei Stunden beginnt die Sicht auf dem Band besser zu werden, der Dampf lässt nach und Jonas erkennt, dass nun Badezimmer- und Duschkabinentür offen stehen. Jonas schaltet das Band ab und sieht

vorsichtig in das Bad, das jedoch aussieht, als wäre nichts darin geschehen. Jonas kann nicht nachvollziehen, dass im Bad keine Veränderung festzustellen ist: „Hier hatte das, was er auf dem Video gesehen hatte, stattgefunden. Es gehörte also zu diesem Ort. Aber der Ort hatte es verlassen, ihm haftete nichts mehr vom Vergangenen an. Nur noch eine Duschkabine. Keine beschlagenen Scheiben. Kein Dampf. Nur noch Erinnerung. Leere“ (218). Mit seinem linearen Verständnis von Zeit erwartet Jonas Spuren, *nachdem* etwas passiert ist. Es irritiert ihn deshalb, dass etwas nicht einmal stattgefunden zu haben scheint. Das Erste, was Jonas daraufhin unternimmt, ist zwei Kameras auf verschiedene Zeitpunkte zu stellen: Er versucht damit also wieder, der linearen Zeit Bedeutung beizumessen.

Das Einzige, was Jonas in dieser Situation noch zeitliche Orientierung vermitteln kann, ist die Figur des „Schläfers,“ denn dieser setzt ihn unter Zeitdruck, so dass mehrmals im Roman von „Eile“ die Rede ist (164, 210). Der „Schläfer“ wird im Verlauf des Textes immer dominanter und Jonas benötigt deshalb mehr und mehr Schlaf, hat also im wachen Zustand immer weniger Zeit. Nach Jonas' Ausflug an den Mondsee fühlt er sich gesundheitlich geschwächt, aber er gönnt sich keine Ruhe, denn er hat das Gefühl, keine Zeit vergeuden zu dürfen. Er weiß selbst, dass Pünktlichkeit keine Rolle mehr spielt. „Nichts musste wirklich getan werden. Und doch fühlte er Unrast“ (164). Er stellt sich deshalb bisweilen vor eine Zimmerdecke zu sein, die es nicht kümmert, dass die Zeit verrinnt, oder ein Stein am Meer, an dem die Jahrhunderte vorüberziehen (225). Besonders am Beispiel seines Gedanken ein Baum zu sein erkennt man, was ihm daran gefällt: zeitliche Kontinuität und die Indifferenz des Objekts dem ihm umgebenden Geschehen gegenüber. Ob ein Bauer den Baum beschneidet, seine Söhne und Enkel sich um ihn kümmern, ob Napoleon in seinem Schatten lagert oder Kaiser Wilhelm ihn berührt, das alles kümmert den Baum nicht (226).

Betrachtet man Jonas' philosophisch anmutende Gedankenströme, denen er zeitweise anheim fällt, offenbart sich eine Bewusstseinsentwicklung von der verinnerlichten Idee der linearen Zeitstruktur bis hin zur langsamen Akzeptanz einer Parallelität der Zeit. Während Jonas'

Umzug in die Elternwohnung fallen ihm alte Fotografien in die Hände, über denen er das bereits erwähnte Pendel kreisen lässt. Unter anderen bekannten und unbekanntem Gesichtern entdeckt er Ingo, einen Freund aus seiner Volksschulzeit. Nachdem er wieder ganz in die Wohnung seiner Kindheit eingezogen ist, begibt er sich in die Wohnung von Ingos Eltern. Erst hier erfährt er, dass Ingo bereits mit zehn Jahren von einem Motorrad erfasst wurde und verstarb. Der Rückspiegel hatte dem Jungen das Genick gebrochen, bezeichnend für Die Arbeit der Nacht, in der zum einen das Spiegelmotiv wieder und wieder auftaucht und es zum anderen viele Rückblenden und Erinnerungen gibt. Jonas blickt lange zurück, bevor er es wagt, nach vorne zu blicken und die Hyperrealität und seine eigene Aussichts- und Bedeutungslosigkeit anzunehmen. Auch in dieser Situation gibt sich Jonas einem Gedankenfluss hin und stellt zum ersten Mal die Idee der Linearität hinter den Gedanken der Parallelität zurück: Er stellt sich nämlich zwei Ingos vor, einmal den Zehnjährigen und dann den Dreißigjährigen, der dabei zusieht, wie der Zehnjährige stirbt. Jonas konstatiert, dass es den zweiten Ingo nicht gibt, weil er den ersten Ingo nicht schützen konnte und bezieht selbiges auch auf sich selbst, Jonas, wenn ihn ein Unglück getroffen hätte: „Es hätte den Zwanzigjährigen nicht gegeben, den Dreißigjährigen nicht, es würde den Vierzigjährigen nicht geben und nicht den Achtzigjährigen“ (Glavinic 238). Hier lässt sich die Veränderung im Gedankengang des Protagonisten erkennen, denn er stellt sich Fragen, deren positive Beantwortung mit einer Parallelität der Zeit einhergehen würden: „Oder womöglich doch? Hätte es den Älteren gegeben? Irgendwie, irgendwo? In einer nicht verwirklichten Form?“ (238).

Ganz am Schluss des Romans ist Jonas nicht nur an seinem Lebensende angekommen, sondern auch am Ende seiner Entwicklung der Zeitidee. Er hat erkannt und kann nun auch zulassen, dass Zeit ihm nicht genug Orientierung geben kann um die Menschen zu ersetzen. Er will sich nicht mehr beeilen und „nie wieder etwas schnell tun“ (372). Sehr langsam stellt er die elf Fernseher aufeinander und sieht sich Aufnahmen an, die alle am gleichen Tag zum selben Zeitpunkt aufgenommen wurden. Er konstruiert hiermit also parallele Zeit, denn er sieht diese

Orte nicht mehr nacheinander an sich vorbeiziehen, wie zuvor auf seiner Fahrt nach England. Stattdessen betrachtet er den gleichen Zeitpunkt an elf verschiedenen Orten. Gleichzeitigkeit hat Linearität ersetzt.

Dass aber nicht nur die Zeit eine parallele Struktur aufweist, sondern in Jonas' Innerem auch beide Welten, die Simulakra zweiter und dritter Ordnung parallel erfahren werden, zeigt sich am Ende des Romans ein weiteres Mal durch Objekte in einer Wohnung (375). In einem Arbeitszimmer stehen zwei Tische. Auf dem einen dieser Tische befindet sich ein Computer, auf dem zweiten steht eine mechanische Schreibmaschine: Symbole des digitalen Zeitalters und der Epoche der seriellen Produktion.

5. Schlussbetrachtung

Das Ziel meiner Arbeit war es, die postmodernen Ideen in Die Arbeit der Nacht mithilfe Baudrillardscher Thesen zu untersuchen um somit die Aussage des Romans hinsichtlich aktueller Gesellschaftszustände bestimmen zu können. Die Bezüge zu nicht-fiktionaler Realität und Gegenwart im Roman sind auffällig und intendiert: Die Arbeit der Nacht ist durch Verweise auf beispielsweise tatsächlich existierende Firmen oder markante Plätze der Stadt Wien mimetisch ausgelegt und soll nicht nur eine Identifikation mit dem Protagonisten bieten, sondern ebenso einen Rückbezug auf den Leser selbst und dessen eigene Situation bewirken. Von verschiedenen Rezensenten als „Prophet“ bezeichnet (Haan, Weinzierl), warnt Jonas vor Geringschätzung des persönlichen, menschlichen Kontakts. Dieser postmoderne Prophet ist digital konstituiert, seine Figur weist aber auf die Gefahr hin, das Leben in der Virtualität als Wirklichkeit anzunehmen und durch verkümmerte Sozialkompetenz zu vereinsamen.

Um zu diesem Ergebnis zu gelangen, wurden vier Beispiele – das Auto, die Träume, der „Schläfer“ und das Mobiltelefon – aus dem Text herausgegriffen, um anhand dieser zuerst zu zeigen, dass Jonas durch Medien konstituiert wird. Das Auto wurde hierbei als Prothese identifiziert, gilt Jonas aber gleichzeitig als Heimat und Beschützer. Seine Irrfahrten mit dem Navigationsgerät wurden als Wunsch nach Bestimmung entschlüsselt. Mit Baudrillards Einteilung der verschiedenen Ordnungen der Simulakra ist Jonas' Welt hyperreal. Dennoch folgt der Roman Baudrillard nicht in allen Punkten. Es wurden in Kapitel 2.1 zwar Gemeinsamkeiten zwischen Jonas und einem Roboter herausgearbeitet, trotzdem kam ich zu dem Schluss, dass Roboter auch in der Hyperrealität keine Menschen ersetzen können. Indem die Träume genauer untersucht wurden, konnte eine Ähnlichkeit zwischen diesen und einem Bildschirm aufgedeckt werden. Außerdem fungieren sie als Vorstufe des „Schläfers“ und als Unterstützung der Romaninhalte, denn es deutet sich darin die Veränderung der Dimensionen an, wie auch das sich entwickelnde, komplexe Zeitempfinden Jonas'. Der „Schläfer“ wiederum ist als eine mediale

Konstitution zu erkennen, die sich gegen Jonas wendet und ist damit dessen Antagonist. Das Mobiltelefon wiederum wurde als Teil des Bewusstseins bestimmt, so dient es beispielsweise als Erinnerungsspeicher. Zumindest die Träume, der „Schläfer“ und das Mobiltelefon sind als Medien zu verstehen, da sie Informationen vermitteln können und außerdem Jonas' Wirklichkeitsempfinden stark beeinflussen. Somit konnte ich konstatieren, dass Jonas tatsächlich durch Medien und Technologien konstituiert wird und er – da dem nicht-fiktionalen Menschen sehr ähnlich – als exemplarisch für den postmodernen Menschen verstanden werden kann.

Andere Medien wiederum konstruieren Hyperrealität, was im dritten Kapitel anhand der Beispiele der Kamera, der Fotografie, dem Bildschirm und dem Spiegel gezeigt wurde. Mit der Kamera versucht Jonas zu sehen und sie ersetzt sein Auge, an seiner Stelle beobachtet ein Objekt. Foto- und Videokamera vermitteln Jonas das Simulakrum dritter Ordnung, die Simulation. Zusätzlich wurden Parallelen zu anderen Stellen im Roman herausgearbeitet, in denen ein bestimmter Druckpunkt und dessen Überwindung thematisiert werden. Durch den Vergleich konnte ich demonstrieren, dass für Jonas das Zwischenstadium zwischen Simulakrum zweiter und dritter Ordnung eines seiner Hauptprobleme darstellt: ein weiterer Hinweis auf seine Postmodernität. Der Bildschirm ist als zentrales Motiv des digitalen Zeitalters Bezugspunkt des postmodernen Menschen. Mit der Teiluntersuchung wurde gezeigt, dass Jonas durch die eigene mediale Vervielfältigung sich selbst immer fremder wird. Anhand der Betrachtung dieser Technologie konnte herausgefunden werden, dass der Text ein weiteres Mal über Baudrillard hinausgeht, da Jonas nicht nur wegen seiner eigenen Vermehrung maßlos viele Kameras aufstellt, sondern auch, weil er nach bedeutungsvollen Zeichen sucht. Außerdem wurde gezeigt, dass Baudrillards Thesen in Bezug auf den Bildschirm radikaler als erwartet sind und nicht auf den Roman zutreffen, denn Jonas wird nicht zum Bildschirm und die Gesellschaft desselben genügt ihm nicht. Die Untersuchung des Spiegelmotivs zeigt wiederum, dass der Roman über Baudrillards Thesen hinausgeht, denn der Text verarbeitet auch das Motiv des Spiegels, obwohl Baudrillard den Spiegel als vergangenes Medium betrachtet.

Neben Baudrillards Ideen fanden im vierten Kapitel Beobachtungen Aleida Assmanns Eingang, um einen Zugang zum Phänomen der Zeit zu finden. Dieses Kapitel zeigt, wie sich Jonas' Zeitbewusstsein von einem linearen zu einem parallelen entwickelt. Denn Jonas' Versuche, Linearität zu rekonstruieren, werden immer wieder durch Einbrüche des Hyperrealen gestört, so dass er am Ende einen parallelen Zeitbegriff verstehen und annehmen muss. Im Laufe der Untersuchung des Zeitmotivs fand ich schließlich heraus, dass die zeitliche Orientierung eine der wichtigsten Funktionen des „Schläfers“ ist.

In dieser Arbeit wurden verschiedene Aspekte des Romans aufgegriffen und untersucht, dabei konnten aber bei weitem nicht alle Facetten angesprochen werden. Bisher gibt es bezüglich dieses Romans keine weitere Forschungsliteratur und es ist meines Erachtens nur eine Frage der Zeit, bis sich Literaturwissenschaftler für den zeitgenössischen Autor zu interessieren beginnen werden. Der Sprachstil Glavinics mag gewöhnungsbedürftig sein, variiert aber von Roman zu Roman, da sich seine Sprache dem jeweiligen Sujet anpasst. Ohne wiedererkennbaren Stil ist es zwar für einen Autor schwer, sich in das Gedächtnis von Lesern zu schreiben, trotzdem wird Glavinics Bedeutung als Autor bereits anerkannt. Andreas Breitenstein beispielsweise schreibt in der NZZ, Glavinics Karriere könne mit Die Arbeit der Nacht „endgültig als lanciert gelten“ und sieht den Autor „in die grosse Tradition österreichischer surrealer Endzeit-Literatur – von Kafka über Kubin und Lebert bis Ransmayr“ eingeordnet (Breitenstein). Glavinic trifft mit seinen Themen der Selbstreflexivität und Digitalisierung einen Nerv der Zeit und es gelingt ihm, deutungsoffene Romane zu schreiben, an die mit unterschiedlichstem Zugang herangegangen werden kann. In Die Arbeit der Nacht fallen neben der hyperrealen Technologiebestimmung vor allem die biblischen und religiösen Anspielungen und Interpretationsansätze auf. Ich habe sie aufgrund meiner eigenen Fragestellung vollständig außen vor gelassen, sie sind aber ein starker Anhaltspunkt für eine weitere Arbeit, die Glavinics Roman mit grundsätzlich anderen Gesichtspunkten behandeln könnte, als es in dieser Arbeit geschah. Der Roman wird außerdem von Rezensenten (Werndl, Conrads) wie auch von Glavinic selbst als Robinsonade bezeichnet

(<http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/>), eine Verbindung mit der Identitätsproblematik kann vielversprechend sein. Auch das Thema des Wanderns und Suchens scheint zumindest präsent zu sein, ist im Roman jedoch nur oberflächlich ausgearbeitet. Die Untersuchung desselben in Hinblick auf eine Odyssee wäre somit wenig aussichtsreich.

Glavinic selbst hat seinen Roman außerdem als „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“ – Story bezeichnet (<http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/>). Bei einer Untersuchung mit diesem Schwerpunkt würde der „Schläfer“ im Fokus stehen. Auch bei Forschungen in diese Richtung könnten Baudrillards Thesen als theoretische Grundlage dienen. Angelina Bauer hat in The Repressed Strikes Back bereits begonnen, Doppelgängerfiguren und Baudrillards Ideen zusammenzuführen; eine Zuordnung, die sich freilich anbietet, in meiner Arbeit aber aufgrund der Fragestellungen und der Figur des „Schläfers“ nicht möglich war.

Doch richte ich an dieser Stelle noch einen letzten Blick auf den Protagonisten und seine Zuordnung als beispielhafter Romanheld, der für den durchschnittlichen Zeitgenossen paradigmatisch sein kann: Anders als Rezensentin Claudia Schuh betrachte ich Jonas nicht als modernen, sondern als postmodernen Menschentypus. Er ist medial und digital konstituiert und kann bereits dadurch nicht mehr als modern bezeichnet werden. Überdies befindet er sich in einer eindeutig als hyperreal gekennzeichneten Umwelt, wenn auch Elemente der vorhergehenden beiden Ordnungen noch präsenter sind, als Baudrillard es für die Hyperrealität feststellt. Dass Jonas alleine mit Robotern und Technologien nicht existieren kann, kennzeichnet ihn nicht als einen Menschen der Moderne, sondern lässt erkennen, dass auch ein postmoderner Typus menschliche Züge behält. Die digitalisierten Technologien können zwar dominant sein, aber keinen Menschen ersetzen und der postmoderne Mensch ist an erster Stelle noch immer mehr Mensch als Maschine.

Den Roman Die Arbeit der Nacht auf der Grundlage der Schriften des postmodernen Theoretikers Jean Baudrillard zu analysieren, hat sich als adäquat erwiesen; es wurden sogar mehr Parallelen ermittelt, als am Anfang der Arbeit angenommen. Jedoch bin ich immer wieder

auch an Grenzen seiner Theorien gestoßen, da diese freilich polemisch und übersteigert und deshalb nicht eins zu eins umsetzbar sind. Der Text scheint anfangs radikaler als die Theorien Baudrillards, da er die Auflösung der Menschen konsequent umsetzt. Im Laufe der Arbeit stellte sich jedoch heraus, dass die Radikalität zurück genommen wird, denn Jonas bleibt – trotz Digitalisierung und Auflösung der Welt – Mensch. Die Theorien Baudrillards sind deswegen jedoch nicht als fehlerhaft oder hinfällig zu betrachten. Sein Standpunkt war kein angepasster, stattdessen versuchte der Philosoph durch Übersteigerung die eigenen Thesen deutlich zu präsentieren. In mancher Hinsicht kann man sogar konstatieren, dass seine drastischen Behauptungen mit voranschreitender Digitalisierung tatsächlich eintrafen. Trotzdem sollte man nicht alle seine Aussagen wörtlich auffassen, sie würden sich in der Praxis teilweise nicht umsetzen lassen. Blickt man aber hinter seine Provokationen, wird seine Ernsthaftigkeit und Scharfsichtigkeit bewusst, die radikalen Ideen kann man deshalb sinnbildlich verwenden oder als ein „zu Ende denken“ betrachten.

Glavinic hat mit seinem Roman einmal mehr bewusst gemacht, dass der postmoderne Mensch in einer Welt lebt, die von Medien durchdrungen und hyperreal ist. Leser können sich in Jonas wiedererkennen, und zwar nicht nur in dessen Digitalisierung, sondern auch im Bedürfnis nach menschlichem Kontakt. Der Protagonist Jonas ruft dem nicht-fiktionalen Leser eindringlich in Erinnerung, trotz der Virtualität und deren Möglichkeiten, den persönlichen Kontakt zu schätzen. Man kann feststellen, dass Kommunikationsmedien mit dem Verschwinden von Menschen funktionsunfähig sind, dass also ihr Gebrauch auch immer mit menschlichem, wenn auch indirektem Kontakt zu tun hat. Technologien des Simulakrums der zweiten Ordnung können in einer Welt ohne Mitmenschen von Jonas weiter benutzt werden, digitale Kommunikationstechnologien allerdings nicht, diese sind an menschlichen Kontakt gebunden. Der Roman erlaubt daher eine positivere Sichtweise auf die postmoderne Digitalisierung als anfangs angenommen. In Anlehnung an den biblischen Propheten Jona (vgl. Kessler) gilt Glavinics Jonas als letzter, warnender Prophet der Hyperrealität.

Literaturverzeichnis

Albus, Vanessa. Weltbild und Metapher: Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert.

Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001.

Ars Electronica, Hrsg. Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve, 1989.

Assmann, Aleida. Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen,

Fragestellungen. Berlin: Schmidt, 2006.

Baudrillard, Jean. Agonie des Realen. Übers. Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Berlin:

Merve, 1978.

---. „Clone Story.“ Übers. Sheila Faria Glaser. Simulacra and Simulation. Ann Arbor: U of

Michigan P, 1994. 95 – 103.

---. Das andere Selbst. Übers. Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen,

1994.

---. Das Jahr 2000 findet nicht statt. Berlin: Merve, 1990.

---. „Die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder.“ Übers. Lothar Kurzawa und Volker Schaefer.

Agonie des Realen. Berlin: Merve, 1978. 10 – 16.

---. „Die Rituale der Transparenz.“ Übers. Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Das

andere Selbst. Wien: Passagen, 1994.

---. „Ekstase der Kommunikation.“ Übers. Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Das

andere Selbst. Wien: Passagen, 1994. 10 – 23.

---. „Hyperreal und imaginär.“ Übers. Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Agonie des Realen.

Berlin: Merve, 1978.

---. „Requiem für die Medien.“ Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978.

83-118.

---. Simulacra and Simulation. Übers. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

---. Symbolic Exchange and Death. Übers. Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993.

- . „The Body, or the Mass Grave of Signs.“ Übers. Iain Hamilton Grant. Symbolic Exchange and Death. London: Sage, 1993. 101 – 124.
- . The Illusion of the End. Übers. Chris Turner. Stanford: UP, 1994.
- . „The Order of Simulacra.“ Übers. Iain Hamilton Grant. Symbolic Exchange and Death. London: Sage, 1993. 50 – 86.
- . „Videowelt und fraktales Subjekt.“ Übers. Matthias Rüb. Philosophien der neuen Technologie. Berlin: Merve, 1989. 113 – 131.
- . Warum ist nicht alles schon verschwunden? Übers. Markus Sedlaczek. Berlin: Matthes und Seitz, 2008.
- Baudrillard, Jean, und Marc Guillaume. Radical Alterity. Übers. Ames Hodges. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- Bauer, Angelina. The Repressed Strikes Back: An Analysis of the Doppelgänger Motif in 19th Century Gothic Fiction Based on Jung’s Notion of the Shadow and Baudrillard’s Concept of the Simulacrum. Saarbrücken: VDM, 2008.
- Blask, Falko. Baudrillard zur Einführung. Hamburg: Junius, 1995.
- Börsenverein des deutschen Buchhandels. 2009. 24. Juli 2009
<<http://www.boersenverein.de/de/158446/Bestsellerlisten/158283>>.
- Breitenstein, Andreas. „Die letzte Welt: Thomas Glavinics grandioser Endzeitroman ‚Die Arbeit der Nacht.‘“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. NZZ Online 15. Aug. 2006. 24. Juli 2009 <http://www.nzz.ch/2006/08/15/fe/articleedb0z_1.52958.html>.
- Buchreport.de. 2009. 24. Juli 2009
<[http://www.buchreport.de/bestseller/bestseller_einzelsicht.htm?tx_bestseller_pi1\[isbn\]=3446207627](http://www.buchreport.de/bestseller/bestseller_einzelsicht.htm?tx_bestseller_pi1[isbn]=3446207627)>.
- Butler, Rex. Jean Baudrillard: The Defence of the Real. London: Sage, 1999.
- Castells, Manuel. Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie. Das Informationszeitalter. Übers. Reinhart Köbber. Opladen: Leske und Budrich, 2001.

- Conrads, Martin. „Wo sind all die Menschen hin?“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. Fluter.de 3. Nov. 2006. 24. Juli 2009
<<http://www.fluter.de/de/tuerkei/buecher/5509/?tpl=148>>.
- Dalí, Salvador. The Disintegration of the Persistence of Memory. Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg (Florida). The Salvador Dalí Museum Collection. Von Robert S. Lubar. New York: Bulfinch Press, 2000.
- Dalí, Salvador. The Persistence of Memory. Museum of Modern Art, New York. MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art New York. New York: MoMA, 2004.
- Egger, Stefan. „Bestseller aus Österreich.“ Oe24.at 2006. Media Digital GmbH. 24. Juli 2009
<http://www.oe24.at/events/kultur/Bestseller_aus_Oesterreich_50665.ece>.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ Studienausgabe IV. Psychologische Schriften. Frankfurt a. M.: S.Fischer, 1989.
- Freund, Wieland. „Jean Baudrillard - Zwischen Apokalypse und Postmoderne.“ Welt Online 7. März 2007. 24. Juli 2009
<http://www.welt.de/kultur/article750179/Jean_Baudrillard_Zwischen_Apokalypse_und_Postmoderne.html>.
- Gane, Mike. Baudrillard: Critical and Fatal Theory. London: Routledge, 1991.
- Gazo, Ernest W. „Kommunikation und Identität.“ Kommunikation: Codewort für 'Zwischen-Menschlichkeit'. Hrsg. Walther Ch. Zimmerli. Basel: Schwabe und Co. AG, 1978. 123 – 140.
- Glavinic, Thomas. Die Arbeit der Nacht. München: DTV, 2008.
- Haan, Wolfgang. „Glavinics Lamento und Gottes Lotterie.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. Hoeren und Lesen 24. Juli 2009 <<http://www.hoeren-undlesen.de/index.php?site=rezension&id=287>>.

- Harrison, John M. „I am legend.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic.
Guardian.co.uk 26. Juli 2008. 24. Juli 2009
 <<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jul/26/fiction5>>.
- Haushofer, Marlen. Die Wand. Berlin: List, 2004.
- Herder, Johann Gottfried. *Adrastea*. Sämtliche Werke. 33 Bde. Hrsg. Bernhard Suphan. Berlin
 1877 – 1913. (Reprografischer Nachdruck: Hildesheim 1967–68). 23: 19-584.
- . „Von der Aesopischen Fabel.“ Sämtliche Werke. 33 Bde. Hrsg. Bernhard Suphan. Berlin
 1877 – 1913. (Reprografischer Nachdruck: Hildesheim 1967–68). 15: 539-61.
- Holzapfel, Heinrich. Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud, Thomas Mann,
 Rilke und Jacques Lacan. Essen: Die Blaue Eule, 1986.
- Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. 2. Aufl. New York: Routledge, 2002.
- „Independent Foreign Fiction Prize.“ Hauptverband des österreichischen Buchhandels. 2009.
 HVB. 24. Juli 2009
 <http://www.buecher.at/show_content.php?sid=123&detail_id=1226>.
- Kapferer, Elisabeth. „‘He said it was a Bad Dream.’ Wieder einmal ist jemand allein auf der
 Welt: Zu Thomas Glavinics Variation eines Schreckensszenarios: Die Arbeit der Nacht.“
 Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. literaturkritik.de. Rezensionenforum
 für Literatur und für Kulturwissenschaft 2. Okt. 2006. 24. Juli 2009
 <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10028>.
- Kellner, Douglas. Baudrillard: A Critical Reader. Oxford [England]: Blackwell, 1994.
- . Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond. Stanford, Calif.: Stanford
 UP, 1989.
- Kelly, Stuart. „Sleeping with the Enemy.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic.
Scotland On Sunday 11. Juli 2008. 24. Juli 2009
 <<http://living.scotsman.com/books/Book-review-Night-Work-by.4281365.jp>>.

- Kessler, Rainer. „Jona.“ Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Band 3. Herzberg: Bautz, 1992.
- Kolesch, Doris. „Text – Körper – Stimme: ‘Alte Medien’ in der Postmoderne.“ Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung. Hrsg. Paul Michael Lützeler. Tübingen: Stauffenburg, 2000. 167 – 181.
- Lacan, Jacques. Schriften/1. Hrsg. Norbert Haas. Freiburg/Olten: Walter, 1973.
- Lane, Richard J. Fifty Key Literary Theorists. New York: Routledge, 2006.
- Leick, Romain. „Das ist der vierte Weltkrieg.“ Interview mit Jean Baudrillard. Spiegel Online. 2002. 15. Jan. 2002. Spiegelnet GmbH. 24. Juli 2009
<<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,177013,00.html>>.
- Lhotzky, Martin. „Der letzte Mensch auf Erden: Kein Anschluß: Thomas Glavinic erkundet die absolute Einsamkeit.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. Frankfurter Allgemeine Zeitung 4. Okt. 2006. 24. Juli 2009
<<http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E79647FAA51794350BF408DA0529CE881~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>.
- Lifton, Robert Jay. The Protean Self: Human Resilience on an Age of Fragmentation. New York: BasicBooks, 1993.
- Luhmann, Niklas. Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- Lützeler, Paul Michael, Hrsg. Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Lyotard, Jean-François. „What is Postmodernism?“ Postmodernism: A Reader. Hrsg. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993.
- Mayer, Ruth. „Postmoderne/Postmodernismus.“ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1998. 438 – 439.

- Mensing, Kolja. „Verlorenes Glück: Thomas Glavinic entwirft eine fiktive menschenleere Welt.“
 Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. Deutschlandradio Kultur 10. Aug.
 2006. 24. Juli 2009 <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/528674/>>.
- Merrin, William. Baudrillard and the Media: A Critical Introduction. Cambridge [England]:
 Polity P, 2005.
- Millennium City. 2009. Millennium Tower Verwaltungs- und Service-Ges.m.b.H. 24. Juli 2009
 <<http://millennium-city.vim.at/w/index.php?pid=1&sid=0>>.
- Millner, Alexandra. Spiegelwelten/Weltenspiegel: Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf
 Muschg, Thomas Bernhard und Albert Drach. Wien: Braumüller, 2004.
- Pauser, Wolfgang. „Friede! Freude!! Eierkuchen!!!“ Zeit Online 7. Juli 1995. 24. Juli 2009
 <http://www.zeit.de/1995/28/Friede_Freude_Eierkuchen_>.
- Pizer, John. Ego-Alter Ego: Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism. Chapel
 Hill, NC: U of North Carolina P, 1998.
- Radisch, Iris. „Die Welt ist leer.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic. Zeit
 Online 28. Sept. 2006. 24. Juli 2009 <<http://www.zeit.de/2006/40/L-Glavinic?page=all>>.
- Rehn, Rudolf. „Der entzauberte Eros: Symposion.“ Platon: Seine Dialoge in der Sicht neuer
 Forschungen. Hrsg. Theo Kobusch und Burkhard Mojsisch. Darmstadt:
 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. 81 – 95.
- Rosendorfer, Herbert. Großes Solo für Anton. Zürich: Diogenes, 1976.
- Saupe, Anja. „Postmoderne.“ Metzler Lexikon: Literatur. Hrsg. Burdorf, Dieter, Christoph
 Fasbender, und Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. 602 – 603.
- Schuh, Claudia. „Allein mit dir selbst.“ Rez. von Die Arbeit der Nacht, von Thomas Glavinic.
Wortgestöber 13. Apr. 2007. 24. Juli 2009 <[http://www.wortgestoeber.de/wg-
 besprochen/000913.php](http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000913.php)>.

Wohlfart, Günter. Der Augenblick: Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust. Freiburg: Alber, 1982.

Zima, Peter V. Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: Francke, 1997.