

IN-DER-MEDIENWELT-SEIN. STÖRUNG, UNHEIMLICHKEIT UND SUBMEDIALER RAUM IN THOMAS GLAVINICS *DIE ARBEIT DER NACHT* – LARS KOCH

Abstract

The paper delivers an in-depth reading of how, and with which media-theoretical and cultural analytical imprints, forms and dimensions of anxiety are narrated in Glavinic's novel that has its origin in a paranoid mode of suspicion against the constitutive being-in-the-media-world of the present day. *Night Work*, so the assumption, stages the isolation and affective dynamic of the protagonist as a complex engagement with Boris Groys' idea of a sub-medial, behind the medial surface residing space inaccessible to cognition, which inscribes every use of media and all respective practices of appropriating the world with a moment of indeterminability and post-sovereignty. The narrative structure of the novel, which is organized by the figure of the ellipse, revolves around this blind spot of the usage of media on different reflexive and affective levels and haunts the normal, bright as day consciousness of the protagonist in form of eeriness and paranoia.

Wie Dieter Mersch formuliert, gehört es zum *common sense* der Medientheorie, Medialität „als Konstituens der menschlichen Welt“¹ zu bestimmen. Alle Aussagen über die Welt sind demnach nur mit Hilfe der Medien möglich. „Das Medium“, so Mersch, „entzieht [...] jeder Wahrnehmung oder Erfahrung von Authentizität den Boden; und die Behauptung geht dahin, dass sämtliche Begriffe, Vorstellungen oder auch Handlungen im buchstäblichen Sinne ‚mediatisiert‘, d.h. durch Medien formiert und deformiert sind.“² Medien sind keine neutralen Kommunikationsmittel. Sie arbeiten mit an der Erzeugung von gesellschaftlicher Wirklichkeit, sie verändern die Zeit- und Raumkoordinaten und die Art und Weise, wie sich das Individuum in die Welt und in die Gesellschaft gestellt sieht. Medien formatieren die Wahrnehmung von physiologischen und sozialen Körpern, sie sind somit Agenten der Macht.

So bedeutsam damit die Rolle der Medien in den Prozessen des individuellen und kollektiven „Worldmakings“³ ist, so schwierig ist es gleichwohl, ihre formative Kraft innerhalb alltäglicher medialer Prozesse genauer zu beobachten. Sibylle Krämer stellt in diesem Sinne fest, dass es ein wesentliches Merkmal aller Medien sei, dass sie als solche unsichtbar sind „und den blinden Fleck im Mediengebrauch“ bilden:

Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm lässt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen.⁴

Werden Medien in ihrer Formierungskraft jedoch bemerkbar, dann – dies ist der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen – in Momenten der Störung, eines Un- oder Ausfalls. Die Störung bekommt damit eine epistemische Funktion: Sie ist nicht bloß destruktiv konnotierte Unterbrechung von Prozessualität, sondern produziert

im Moment des statischen Rauschens, des Bildausfalls oder der akustischen Rückkopplung zugleich einen irritierenden, anderen Blick auf unser In-der-Medienweltsein.⁵

In aller Knappheit mit Martin Heidegger formuliert, vollzieht sich im Moment der Störung ein „Registerwechsel des Zeugs“ vom Status eines unproblematisch Zuhandenen in den eines problematisch Vorhandenen.⁶ Indem die Dinge und Zeichen aufsässig, auffällig und vielleicht gar aufdringlich werden, verlieren die Medien ihren Anschein ästhetischer Neutralität, rückt ihre Materialität in den Fokus, wird das selbstverständliche *looking through* ersetzt durch ein erklärungsnotwendiges *looking at*. Im Hinblick auf das Zusammenspiel von Medien, Ästhetik und Semiose fungieren Störungen somit als Bruchstellen selbstverständlicher Evidenz. Werden Medien dysfunktional, verweigern sie ihren für selbstverständlich genommenen kommunikativen Dienst, zeigen sich im Wechselspiel von Transparenz und Opazität die Bedingungen der Möglichkeit von Semiotizität, Erzählbarkeit und Sinn:

Störung [soll ...] jener Moment im Verlauf einer Kommunikation heißen, der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird, und Transparenz jener Zustand, in dem die Kommunikation nicht gestört ist, also das Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht, etwa in dem Sinne, in dem Luhmann davon ausgeht, dass im interdependenten Verhältnis von Medium und Form die Form sichtbar ist und das Medium unsichtbar bleibt.⁷

Wenn im Folgenden Thomas Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* von 2006 im Hinblick auf textimmanente Medienreflexionen diskutiert werden soll, dann wird die Argumentation genau von dieser Funktionsbestimmung der Störung her ihren Ausgangspunkt nehmen. Wie zu zeigen ist, verbindet der Roman, der in der Forschung bislang meist im Kontext von Zivilisationskritik und Existenzphilosophie gelesen wurde,⁸ auf pointierte Weise medientheoretische Beobachtungen mit der Frage nach einer fundamentalen Depotenzierung des spätmodernen Subjekts, das sich – in vielfältige Medien- und Akteursnetzwerke eingebunden – eben gerade nicht mehr als Herr im eigenen Hause, geschweige denn in der Welt begreifen kann.

Jonas, der Protagonist des Romans, der eines Morgens aus unruhigen Träumen erwacht, wird mit einer fundamentalen Störung seiner Normalerwartung konfrontiert: Über Nacht sind am 4. Juli alle Menschen auf unerklärliche Weise verschwunden, die Fernseher empfangen nur noch Rauschen, das Telefonsignal findet keine Adressaten mehr, das Internet ist ausgefallen. Jonas bleibt einsam und allein in Wien zurück. Der Roman erzählt die Ereignisse der nächsten sieben Wochen, bis zum 20. August. In dieser Zeit bewaffnet Jonas sich mit Pumpgun und Beil, sucht in Wien, andernorts in Österreich und dem benachbarten Ausland nach anderen Menschen, bevor er dann nach England aufbricht, um dort seine Freundin Marie zu finden. Nachdem er feststellen musste, dass auch sie verschwunden ist, kehrt er enttäuscht nach Wien zurück. Der Roman endet schließlich damit, dass Jonas vom Stephansdom springt.

Der eigentliche Fokus der Romanhandlung liegt weniger auf möglichen Erklärungen für die plötzliche Entleerung der Welt als auf den scheiternden Normalisierungsstrategien, die Jonas anwendet, um mit dem erlebten Realitätsbruch klarzukommen: Er rekonstruiert seine Vergangenheit, zieht in die alte Wohnung, in der er aufgewachsen ist, besucht den Urlaubsort seiner Kindheit in der Steiermark, beschäftigt sich mit Kinder- und Jugendfotos seiner eigenen Person, seiner Eltern und Freunde. Trotz dieses Rückzugs in einen heimeligen Raum vermeintlich vertrauter Erinnerungen, der die unheimelig werdende Außenwelt kompensieren soll, erleidet Jonas schleichend eine psychische Desintegration, die ihm die Welt um ihn herum

immer problematischer werden lässt. Er entwickelt den Verdacht, dass etwas mit der leeren, aber dem äußeren Anschein nach friedvollen Welt nicht stimmen kann; er wird zunehmend paranoid.

In der Forschung ist Jonas' wachsende Angst bislang vor allem psychologisch mit dem Alpträum der Verlassenheit und Einsamkeit erklärt worden.⁹ Im Folgenden wird der Roman dagegen als eine figurative Übersetzung und Reflexion des Medienaprioris gelesen. Dies heißt nicht, dass die vielfältigen popkulturellen Anspielungen auf das apokalyptische Narrativ des letzten Menschen übergegangen oder die Einsamkeit als Faktor der in Jonas wachsenden Angst nivelliert werden sollen. Wohl aber soll die wirklichkeits- und ich-konstitutive Rolle der Medien für den Reflexionshorizont des Romans deutlicher ins Zentrum gerückt und danach gefragt werden, welche Aspekte einer negativen, also störungsinduzierten Medientheorie der Roman aufgreift, welche Bilder er dafür findet und welche ästhetischen Konsequenzen er daraus zieht. Dies soll in Form von zwei Kapiteln geschehen, die mit „Die Unheimlichkeit des submedialen Raums“ und „Blickkonstellationen der Angst“ überschrieben sind. In ihnen ist der Nachweis zu führen, dass die Desintegrationsdynamik, die den Protagonisten heimsucht, nicht alleine in der Erfahrung der Einsamkeit begründet ist, sondern zum großen Teil aus einem intuitiven Gewahrwerden der Agency der Medien resultiert.

Die Unheimlichkeit des submedialen Raums

Die Arbeit der Nacht funktioniert im Rahmen der Fiktion als ein soziales Krisenexperiment im Sinne Arnold Garfinkels,¹⁰ das modellhaft das Verhältnis von postmoderner Subjektivität, kontrollgesellschaftlicher Normalitätsproduktion und medialer Umwelt erforscht. Der Text rückt die Subjektivierungseffekte der Medien,¹¹ die unablässige Rekonfiguration der Psyche durch „technische und technologische Apparate“¹² von ihrer Störung her ins Bild. Der Roman erzählt davon, dass Sprache als Möglichkeit der symbolischen Aneignung von Alterität, den Ausfall der elektronischen Medien und den damit verbundenen Kollaps der Zirkulation der Signifikanten nicht kompensieren kann. Dort, wo Imaginäres und Symbolisches als Agenturen einer verhältnismäßig konsistenten Realität versagen, bricht das Reale ein. Der Kollaps von Kommunikation, verstanden als sprachlich-zeichenhafte Adressierung von und Rückkopplung mit anderen Menschen, reißt sukzessive ein Loch in die symbolische Ordnung der diegetischen Welt. Die mit dem Ausfall von Feedback verbundene und sich sukzessiv verstärkende Erschütterung können die dem Protagonisten alleine noch zu Verfügung stehenden Speicher- und Beobachtungsmedien nicht kompensieren.¹³ Auch wenn Jonas überall in Wien Botschaften hinterlässt und versucht, seine Wahrnehmung durch Videokameras in den Straßen und in seiner Wohnung prothetisch zu einem neuen Blick- und Kontrollregime zu erweitern, lässt sich mittels dieser Aufzeichnungen, die die Leere der Welt nur umso drastischer als Entleerung vor Augen stellen, die eingetretene Entsicherung seines Weltbezugs nicht zurücknehmen. Das genretypische Selbstgespräch des isolierten Protagonisten¹⁴ geht in *Die Arbeit der Nacht* unter den Bedingungen des *Closed Circuit TV* in eine pathologische Form der rekursiven Selbstverfolgung über: Je mehr Jonas versucht, durch intensivierte Überwachung die vertrauten Konturen seiner alten Welt zu beschützen, umso mehr lösen diese sich paradoxerweise auf. Der Roman führt schrittweise eine psychische Denormalisierung vor, die ihren Fluchtpunkt in der nie zu verifizierenden Vermutung findet, dass hinter dem oberflächlichen Schein ein anderer Zusammenhang der Dinge existiert. Dementsprechend ist *Die Arbeit der Nacht* von relationalen Gegensätzen wie Oberfläche und Tiefe, Innen und Außen, Tag und Nacht organisiert. Die Vorstellung eines „submedialen Raum[es]“,¹⁵ der

sich unter der Oberfläche als eine geheime Dimension der Wirklichkeit verbirgt, wird schon ganz zu Beginn des Romans als Effekt eines Unfalls eingeführt:

Als er sich noch eine Scheibe Brot abschneiden wollte, glitt das Messer ab und fuhr ihm tief in den Finger. [...] Er untersuchte die Wunde. Der Schnitt war bis auf die Knochen gegangen, schien jedoch keine Sehne verletzt zu haben. [...] In seinem Finger klaffte ein sauberes Loch, und er konnte den Knochen sehen. Ihm wurde flau zumute. Er atmete tief durch. Was er da sah, hatte noch nie ein Mensch gesehen. Auch nicht er selbst. Er lebte mit diesem Finger seit fünfunddreißig Jahren, doch wie es im Inneren aussah, wußte er nicht. Er wußte nicht, wie sein Herz aussah oder seine Milz. Nicht, daß er besonders neugierig darauf gewesen wäre, im Gegenteil. Aber unzweifelhaft war dieser blanke Knochen ein Teil von ihm. Den er erst heute sah.¹⁶

Durch die immer intensivere Überwachungstätigkeit gerät Jonas selbst mehr und mehr in einen über-wachen, also dem Schlaf entzogenen Zustand, der paranoische Züge annimmt und in den totalen Ich-Verlust mündet. Im Zuge dieser Dezentrierung spielt *Die Arbeit der Nacht* die zentralen Intensitäten des Angst-Spektrums – vom Unheimlichen über die Furcht bis zur Panik – als relationale Affekte medialer Selbstbezüglichkeit durch. Mit dem Verlust des selbstverständlichen Mediengebrauchs geht ein Gefühl fundamentaler Entsicherung einher, das zu einem fundamentalen Problematisch-Werden der Umwelt führt. Negative Medien- und Raumökologie verdichten sich in Jonas' Psyche zur Suggestion einer sich immer irritierender gestaltenden Erosion von Unterscheidbarkeit.

Ästhetisch korrespondiert mit der affektiv getriebenen Ich-Dissoziation eine Atmosphäre des bedrohlich Unfassbaren, in dem sich ein Insistieren der Medien als Agenturen der Angst anzeigt. Glavinic schließt damit an einen vor allem im Kino, in den letzten Jahren aber zunehmend auch im Videospiel populären Diskurs der Medienangst an. Kinofilme wie *Poltergeist* (USA 1982) oder *The Ring* (USA/Japan 2002), oder auch Spiele wie etwa die *Silent Hill*-Reihe (Japan, 1999–2012) erzählen davon, dass gerade die Unterhaltungsmedien mit den dort zirkulierenden kulturellen Skripten, Narrationen und Bildensembles eine eigene Agency entwickeln, die die Vorstellung eines authentischen und souveränen Ichs deutlich diskreditiert.¹⁷ Mehr noch entspringt ein Moment der Verunsicherung aus der ontologischen Struktur dieser Medien: Beunruhigung löst vor allem aus, dass sie als Agenten der Weltaneignung hinter den von ihnen präsentierten Inhalten ganz in der Latenz verbleiben. Mit dem sich in Jonas einstellenden Bewusstsein des Medienaprioris – im folgenden Zitat übersetzt in eine Reflexion über die Unhintergebarkeit des Seh-Sinns – ist die Grundstruktur einer Paranoia gegeben, die sich als Gefühl realisiert, davon ausgeschlossen zu sein, worin man eingeschlossen ist:

Gewissermaßen betrogen die Augen, und der Verstand wirkte als Korrektiv. Ob das stimmte oder nicht, jedenfalls traf es eine schwerwiegende Frage: Wie konnte er sicher sein, daß das, was seine Augen sahen, auch da war? Eigentlich war er ein Klumpen Fleisch, der sich durch die Welt tastete. Was er über sie wußte, wußte er vor allem durch seine Augen. [...] Aber nichts und niemand konnte ihm garantieren, daß sie die Wahrheit sagten. [...] Die Welt konnte so aussehen oder anders. Für ihn existierte sie auf eine einzige mögliche Weise, nämlich in der Form, die ihm seine Augen gestatteten. Sein Ich, das war ein blindes Etwas in einem Käfig.¹⁸

Auf diese Weise ist einem Verdacht gegen die Medien selbst die Tür geöffnet, der einen geheimnisvollen opaken Raum hinter oder unter den medialen Oberflächen vermutet und dem Betrachter ein „notwendigerweise paranoides Verhältnis“¹⁹ zu

diesen Oberflächen aufzwingt. Die Vorstellung eines solchen submedialen Raumes ist unheimlich, weil dieser sich rein strukturell jeder Verifikation entzieht und gerade in dieser Unerreichbarkeit jeden Anschein von Vertrautheit oder Normalität ins Prekäre bloßer Scheinhaftigkeit rückt:

Der submediale Raum muss für uns deswegen der dunkle Raum des Verdachts, der Vermutungen, der Befürchtungen bleiben – aber auch der plötzlichen Offenbarungen und zwingenden Einsichten. Hinter der Zeichenoberfläche der öffentlichen Archive und Medien vermuten wir in der Tat unweigerlich Manipulation, Verschwörung und Intrige. [...] Es geht nicht um die Wahrheit der Signifikation, sondern um die Wahrheit des Medialen. Jedes Zeichen bezeichnet etwas und weist auf etwas hin. Aber gleichzeitig verbirgt jedes Zeichen auch etwas – und zwar nicht die Abwesenheit des bezeichneten Gegenstands, wie ab und an behauptet wird, sondern schlicht und einfach ein Stück der medialen Oberfläche, die dieses Zeichen materiell, medial besetzt.²⁰

Der Roman transponiert das von Boris Groys konturierte Verhältnis von Oberfläche und unzugänglicher, verdächtiger Tiefe in eine Atmosphäre des Unheimlichen, die Jonas sukzessive in einen Modus der Paranoia versetzt. Jede Begebenheit in der diegetischen Welt, die immer mehr zu einem per se verdächtigen „Un-zuhause“²¹ wird, erlangt den Status eines potenziellen Zeichens, wobei aber nie befriedigend aufgelöst wird, ob es berechtigter Weise unter der Kategorie von *Contingency* oder jener von *Conspiracy* einzuordnen wäre:

Der Zweifel, der in Bezug auf die Bedeutung der Zeichen entsteht, bleibt zwar immer auf der medialen Oberfläche haften, aber er gewinnt die Unendlichkeit seiner Zeit vom medienontologischen Verdacht, der auf das Innere gerichtet ist, der sich hinter der medialen Oberfläche verbirgt. Dieser Verdacht zwingt uns nämlich nach der Ursache der Zeichenverschiebung auf der medialen Oberfläche zu fragen – und vor allem danach, ob diese Verschiebungen Effekte einer bewussten und potentiell gefährlichen submedialen Manipulation sind, oder ob sie einfach ‚passieren‘, weil die Zeichen die angeblich ursprüngliche Angewohnheit haben zu fließen.²²

Weder klar strukturierte noch unstrukturierte Wirklichkeit affizieren eine Stimmung des Unheimlichen, diese entspringt gerade der Unmöglichkeit, eine definitive Zuordnung vornehmen zu können: Jonas' Einsicht, „[a]lles konnte, nichts mußte Bedeutung haben“,²³ führt in der Konsequenz zu einer umfassenden symbolischen Enthausung des Protagonisten.²⁴ Der Roman findet für diese epistemologische Krise Bilder, die ihre klaustrophobisch-bedrohliche Wirkung gerade dadurch entfalten, dass die Immanenz der entleerten Welt an keiner Stelle definitiv durchbrochen wird. Wie in einem Wachtraum erscheint Wien nach dem Störfall zugleich völlig präsent, nahezu hyperreal, und doch genauso merkwürdig fremd. Jonas ist gefangen in einem „zirkulären Chronotopos“²⁵, ihn irritiert die „unnatürliche Stille“²⁶, er leidet an dem sich einstellenden Verlust von Unterscheidungskompetenz, der ihn wiederholt an den eigenen Sinnen zweifeln lässt:

Er erwachte in Straßenkleidung. Er glaubte sich zu erinnern, am Abend den Pyjama angezogen zu haben. Und selbst wenn nicht, so trug er daheim doch stets etwas Bequemes. Jedenfalls hatte er sich am Vorabend umgezogen. Oder nicht? [...] Irritiert blickte er auf die Garderobe. Etwas hatte sich seit gestern verändert. Als hänge eine Jacke zuviel da. Aber das war nicht möglich. Überdies hatte er abgesperrt. Niemand war hiergewesen. Er stand schon auf dem Fußabstreifer vor der Tür, da drängte es ihn noch einmal zurück. Er starrte auf die Garderobenhaken. Er kam nicht darauf.²⁷

Da Strom und Wasser weiter funktionieren und die Supermärkte Wiens auf Jahre hinaus genug Lebensmittel zu Verfügung stellen, ist Jonas auch in der neuen Welt von der Notwendigkeit der materiellen Daseinssorge entlastet. Viel schwieriger ist es, mit der Erwartung einer kommenden Gefahr zurecht zu kommen. Diese nimmt umso bedrohlichere Züge an, je länger sie sich nicht genauer bestimmen lässt. So wird Jonas ständig von einer latenten Erwartung von Gewalt und Gefahr gequält, die sich in manchen Momenten, vor allem im zweiten Teil des Romans, zur nackten Angst steigert:

Als er die Beifahrtür zuwarf, hörte er hinter sich ein Geräusch. Es klang als würde ein Stück Holz gegen ein anderes geschlagen. Steif stand er da. Unfähig sich zu bewegen. Er hatte das Gefühl, es sei jemand da, zugleich wusste er, dass niemand da war. Und ihn quälte der Gedanke, dass beides stimmte. Mit hochgezogenen Schultern wartete er. Er drehte sich um. Da war niemand.²⁸

Dieser beunruhigenden Entautomatisierung des Wirklichkeitsbezugs, in der sich die Wiederkehr der verdrängten Macht der Medien narrativ artikuliert, entspricht eine Krise des Ich-Bezugs, die sich immer weiter verschärft, als Jonas sukzessive erkennt, dass er selbst nachts ein dem Tagbewusstsein verschlossenes, somnambules Eigenleben führt. Diese Arbeit der Nacht, die in vielfältigen Variationen Topoi und Figurationen der Schwarzen Romantik aktualisiert,²⁹ lässt sich von Jonas nicht *live* beobachten, sondern nur über Effekte und Spuren in der Tagwelt rekonstruieren oder eben – ironischerweise – über mediale Aufzeichnungen nachverfolgen. Die mediale Apparatur der Überwachung erzeugt dabei eine Erwartungshaltung, die – wie Dietmar Kammerer in seinem Buch über die „Bilder der Überwachung“ ausführt – immer Gefahr läuft, sich paranoid zu entgrenzen:

Wichtiger als das Tun oder Unterlassen einer kriminellen Handlung sind demnach die spezifischen Vorstellungen der Beobachter davon, was an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit erwartet werden kann (und was nicht). Verdacht entsteht durch Abweichung vor einem Hintergrund der statistischen Normalität.³⁰

Die medienreflexive Pointe ist, dass sich die Tätigkeit des Schläfers autodestruktiv intensiviert, je massiver Jonas versucht, dem Geheimnis der Nacht über immer umfassendere Videoüberwachung auf die Spur zu kommen. In den Momenten, in denen Jonas gebannt die Aufzeichnungen der Nacht sieht, wird der Monitor so zu einer porösen Membran zwischen Realem und Imaginären, wird die Aufzeichnung zu einem Kanal der Angst vor dem Möglichkeitsraum der nächsten Nacht. Damit wiederholt Jonas eskalativ einen dissoziativen Effekt, von dem der Roman zuvor schon in harmloserer Form zu berichten wusste: Eine Episode, in der Jonas sich selbst versehentlich mit dem in der Hosentasche befindlichen Handy anruft und dann ebenso gebannt wie erschüttert dem Echo der eignen Stimme am Festnetzanschluss seiner Wohnung lauscht, macht deutlich, wie groß die Verstörung ausfällt, wenn Kommunikationsmedien unversehens auf geschlossene, eng gekoppelte Kreisläufe umstellen und damit im medialen Autismus der Selbstbeobachtung die Rückkopplung in die Paradoxie treiben. Wenn am anderen Ende der Leitung die eigene Stimme ertönt und damit das Ausbleiben eines wirklichen Empfängers anzeigt, verwandelt sich der „wunderbare Moment der Verbindung“³¹ in eine Katastrophe der schizophränen Autokommunikation.³²

Das Telefon läutete. Mit einem gewaltigen Satz über den Glastisch hinweg stand er am Telefon. Sein Herz setzte aus. Der nächste Schlag tat weh. [...]

„Ha... – hallo?“ „Lo?“ „Wer ist da?“ „Sta?“ [...] Wer immer ihn anrief, er sprach nicht von Österreich aus. Die Verbindung war so schlecht, die Stimme so leise, daß er an einen Anruf aus Übersee denken mußte. [...] Er stieß eine Verwünschung aus. Er hörte sich selbst, den anderen gar nicht. „Vienna! Austria! Europe!“ Er wollte nicht wahrhaben, daß kein Kontakt zustande kam.³³

Dominiert in *Die Arbeit der Nacht* der Logik des submedialen Raums entsprechend das affektive Register des Unheimlichen, so entspricht dem die literarische Gestaltung einer diegetischen Atmosphäre, die man mit Ann Radcliffe als eine solche des Terrors fassen könnte. Angst erlebt Jonas nicht aufgrund der konkreten Bedrohung durch benennbare Furchtobjekte, eher ist sie das Ergebnis einer ungerichteten und dem rationalisierenden Instrumentarium des ordnenden Blicks entzogenen Erwartung. Indem der Roman sich konsequent auf die intern fokalisierte Perspektive des Protagonisten beschränkt und damit jede Metaerklärung der Geschehnisse ausschließt, bleibt letztlich unklar, was genau es mit dem Schläfer und seinen nächtlichen Aktivitäten auf sich hat. An die Stelle von Eindeutigkeit und Sinn tritt der diffuse Verdacht einer Doppelbödigkeit der Geschehnisse, der aber weder positiv noch negativ aufgelöst wird. Im Roman, so könnte man vielleicht sagen, dominiert die Atmosphäre unheimlicher Bedrohlichkeit gegenüber der Normalisierungsleistung möglicher Erklärungen.³⁴ Der Text leistet dies, indem er immer wieder mit Wahrnehmungseindrücken arbeitet, wie sie aus der Phänomenologie des Unheimlichen bekannt sind, der Einsamkeit, der Enge, oder der Dunkelheit etwa.³⁵ In paradigmatischer Weise kommt diese affektive Gestimmtheit in der Szene zum Ausdruck, in der Jonas, von seinem Schläfer-Ich dorthin geführt, in der völligen Dunkelheit des Eurotunnels erwacht. Angesichts der Materialität dieses medialen Kanals, der erst jetzt, im Moment des Ausfalls von Verkehr, „charakteristisch aus sich heraustritt“ und den Wahrnehmungshorizont mit „atmosphärischer Präsenz“³⁶ füllt, ergreift Jonas große Angst:

Ringsum war alles schwarz. Er riß die Augen weit auf. Schwärze. Er hatte nicht gewusst, daß es solche Dunkelheit gab. [...] Trotz aller Müdigkeit ging er im Laufschrift. Er hatte das Gefühl, wenn er noch einmal stehenblieb, wäre es das Ende. Etwas würde plötzlich dasein. Im Grunde war es ohnehin schon da, er spürte es. [...] Mehr und mehr beschäftigte ihn eine wachsende Furcht vor Lärm. Er hatte Angst, im nächsten Moment könnte direkt neben seinem Ohr eine Explosion stattfinden und sein Trommelfell zerreißen.³⁷

Ergänzend zu diesem Spiel auf der Klaviatur anthropologischer Urängste inszeniert der Text die Logik des Verdachts, indem er Umgebungsqualitäten – z.B. eine Konstellation potenzieller Exponiertheit im Schlaf – als Ekstase einer gespürten Anwesenheit ausstellt:

In Unterhosen schlurfte er ins Wohnzimmer. Es sah aus, als sei gerade noch jemand dagewesen. Als habe jemand die Wohnung auf Zehenspitzen verlassen, um seinen Schlaf nicht zu stören. Er spürte geradezu die Abdrücke, die dieser jemand im Raum hinterlassen hatte.³⁸

Die Betonung einer atmosphärischen Aufstörung, die vertraute Wahrnehmungsregister irritiert, entspricht genau der Logik eines Verdachts gegen die Medien, wie ihn Groys entwirft: Das Unheimliche besteht in der spür-, aber nicht benennbaren Insistenz eines Nichtdarstellbaren, das sich nur indirekt, hier also in einer Inszenierung der ekstatischen Präsenz eines Abwesenden zeigt.

Semantisch aufladbar erscheint vor diesem Hintergrund auch das graphische Arrangement des Romans, insofern er die situativen Diskontinuitäten des Tag-

und Nachtbewusstseins in eine Textgestaltung überführt, die mit einer Vielzahl kürzerer Abschnitte arbeitet, die durch den leeren Zwischenraum der Druckseite unterbrochen sind. Genau hier – im stummen Weiß der Unterbrechung des Textflusses – spielen sich die Ereignisse ab, deren Spuren Jonas in immer größere Angst versetzen. Indem *Die Arbeit der Nacht* narrativ mit zeitlichen Ellipsen operiert, die die eigentliche Nachtaktivität des Schläfers aussparen und diese extradiegetisch im Zwischenraum der papierenen Textlücke situieren, vollzieht der Roman die Logik der Denkfigur des submedialen Raums performativ nach. Die eigensinnige Materialität der medialen Bedingung des In-der-Welt-seins, die sich mit der diffus-bedrohlichen Agency des Schläfers verbindet, ist nicht direkt, sondern nur nachträglich in ihren dysfunktionalen Effekten indirekt als Unterbrechung von narrativer Kontinuität zu beobachten – oder durch „Remediation“³⁹ in einem anderen Medium, sei dies innerdiegetisch die Videoaufzeichnung der Nacht oder extradiegetisch der Roman. Klar ist jedenfalls, dass das eigentliche Moment der Beunruhigung aus einer Heimsuchung des Sinns durch die Spürbarkeit der Medialität des Mediums erfolgt, die jede Form von Ordnung als ephemere in Frage stellt.

Blickkonstellationen der Angst

Die Atmosphäre latenter Bedrohlichkeit führt dazu, dass Jonas sich als Subjekt im permanenten Alarmzustand seiner prekären Positionalität fortwährend bewusst ist. Immer wieder vermeint er, Geräusche oder Bewegungen wahrzunehmen, immer wieder dreht er sich plötzlich um, um die lauernde Gefahr in seinem Rücken zu entdecken. Getrieben von „Berührungsfurcht“⁴⁰, wie sie Elias Canetti beschrieben hat, wird Jonas zunehmend von Angst ergriffen. Wichtig ist, dass seine Berührungsfurcht nicht am Anfang der Angstspirale steht, sondern selbst schon als Effekt einem grundlegenden Gefühl der Entsicherung entspringt. Initiationsergebnis des paranoiden Verdachts ist dabei ein „Polaroidfoto“ mit seinem eigenen, schlafenden Gesicht, welches Jonas an einem Morgen in seiner Küche findet:

Erinnern konnte er sich an dieses Bild nicht. Wann und wo war es aufgenommen worden? Er hatte auch keine Ahnung, warum er es hier fand. Am wahrscheinlichsten war, daß es Marie absichtlich oder unabsichtlich dahin gesteckt hatte. Nur: Er hatte nie eine Polaroidkamera gehabt. Und Marie ebenfalls nicht.⁴¹

Um herauszufinden, was es mit der Aufnahme, an deren Entstehung er sich nicht erinnern kann, auf sich hat, beschließt Jonas, sich selbst im Schlaf durch Videokameras zu überwachen. Hierdurch kommt es im Medium von Aufzeichnung und bildlicher Darstellung in paradoxer Umkehrung von Jonas' Intention zu einer Subjekt-Objekt-Spaltung, die sich bis zum Zerfall der Person steigert. Die Geräusche und Handlungen des Schläfers entfremden Jonas zunehmend von seinem Körper. Sein Normalvertrauen zum eigenen Selbst gerät in die Krise, das Speichermedium Video wird zum Übertragungsmedium der Angst, als Jonas realisiert, dass die Aufzeichnungen in der Tat ein Eigenleben dokumentieren, das immer bedrohlichere Züge annimmt:

Der Schläfer trug eine Kapuze. [...] Jonas konnte nicht lange auf die Maske schauen. Er meinte in ein Loch zu blicken, seine Augen ertrugen diese Leere nicht, er wandte sich ab. Sah wieder hin. Starre. [...] Er saß da wie ein Toter. Langsam, wie in Zeitlupe, hob der Schläfer den rechten Arm. Er streckte den Zeigefinger aus. Reckte ihn in Richtung Kamera. Verharrte.⁴²

An die Stelle der anerkennungstheoretisch relevanten Blickverhältnisse zwischen zwei Personen, wie sie etwa von Jean-Paul Sartre phänomenologisch beschrieben wurden,⁴³ tritt die technisch vermittelte Blickkonstellation zwischen Jonas und dem Schläfer. Anders als für Jonas wird für die Leser_innen schnell deutlich, dass die Aufzeichnungen der Nacht nicht zur Normalisierung der Situation beitragen, sondern ganz im Gegenteil die Krise verstärken: Zunehmend richtet sich Jonas' Verdacht gegen das eigene Bild. Neben der psychoanalytischen Konzeptualisierung des Blicks, auf die noch zurückzukommen ist, bringt Glavinic mit der Relation von Subjekt/Objekt und Monitor hier die Fernsehtheorie Stanley Cavells ins Spiel, der in seinem Text über „Die Tatsache des Fernsehens“ die folgenreiche Gegenüberstellung von *monitoring* und *viewing* eingeführt hatte. Mit Cavell lassen sich Jonas' Stunden vor dem Überwachungsmonitor als eine – freilich scheiternde – Strategie der Angstabwehr lesen, die darauf hinarbeitet, die beunruhigende Einsicht in die „wachsende Unbewohnbarkeit der Welt“⁴⁴ durch immer stärkere televisuelle Mediatisierung zu kanalisieren. Einer der interessanten Nebenaspekte von *Die Arbeit der Nacht* resultiert daraus, wie der Roman hier unausgesprochen und nur andeutungsweise die kommunikative Funktionalisierung des Fernsehens durch die Terroristen des 11. Septembers mit der Psychopolitik des *monitorings* verknüpft. Das Fernsehen als Ort des seriellen *flow* von Bildern wäre demnach zugleich der Ort der seriellen Produktion einer Bunkermentalität, die nach singulären Ereignissen – 9/11 oder hier: dem Verschwinden aller Menschen über Nacht – in Panik umzukippen droht. So invertiert, funktioniert *Die Arbeit der Nacht* unter anderem auch als eine implizite Reflexion über die affektive Sättigung des Fernsehbildes in Zeiten des Terrors, die in der Konsequenz auf die „Unmöglichkeit, zu Hause zu bleiben“,⁴⁵ hinausläuft. Das Fernsehen ist hier schon lange selbst zu einer Agentur serieller Angst-Bilder geworden, die die Zuschauer_innen angesichts einer Erwartungshaltung, die permanent mit dem Einbruch des Unerwarteten rechnet, in ein ambivalentes Gefühl des „Nicht-zu-Hause-Sein[s]“⁴⁶ versetzt.

Diese mediale Konstellation, die Jonas zu Subjekt und Objekt der Beobachtung macht, übersetzt die Idee einer sinnunterbrechenden Störung, die die Durchsichtigkeit des Mediums beendet und das bislang unproblematische medial vermittelte Selbst- und Weltverhältnis des Subjekts als einen komplexen Selektionsprozess der Erzeugung von Identität und Realität ausweist, selbst wiederum in ein Bild, in dem das grundlegende Problem des Medienaprioris nur als Abwesendes anwesend ist. Der insistierende Verdacht wird vom Roman vor allem indirekt, über visuelle Metaphern und Allegorien akzentuiert. So ist es natürlich kein Zufall, dass Jonas ab dem Zeitpunkt, an dem er mit den Aufzeichnungen des Schläfers beginnt, den Blick in den Spiegel vermeidet: „Beim Wegfahren blickte er gewohnheitsmäßig in den Rückspiegel. Für eine Sekunde sah er seine Augen. Seine. Er riß den Spiegel ab und warf ihn aus dem Fenster.“⁴⁷

Die Anordnung der Videoüberwachung setzt an die Stelle der spiegelbildlichen Kopräsenz von Subjekt und Objekt die zeitliche Trennung einer medial vermittelten Draufsicht. Jonas' voranschreitende Desintegration ist als ein Effekt der zunehmenden Fixierung auf das eigene Abbild zu verstehen, die eine Entfremdung von der Erscheinung des eigenen Körpers produziert und die Kausalbeziehung zwischen dem eigenen, scheinbar vertrauten Leib und dem medialen Double destabilisiert.⁴⁸

Die Trennung der subjektiven Dimensionen von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, wird in der Betrachtung der Videoaufzeichnung unter Bedingungen absoluter Einsamkeit weiter radikalisiert.⁴⁹ Jonas erlebt in drastischer Weise, was Roland Barthes als medialen Effekt schon der Fotografie zugewiesen hatte, nämlich die „durchtriebene Dissoziation des Bewusstseins von Identität“ ausgelöst „durch

das Auftreten meiner selbst als ein anderer“ im Moment des Betrachtens eines Selbstportraits.⁵⁰ Auch hier funktioniert die Logik des submedialen Raumes. Wenn Jonas sich selbst als schlafenden Körper beobachtet, erkennt er sich als einen Anderen, zu dem es keinen Zugang gibt. Der Schläfer, der Jonas auf dem Videoband entgegentritt, ist Produkt einer Aufspaltung des Ichs in Subjekt und Objekt, Beobachter und Beobachtetes. Auf die Spitze getrieben wird die Dissoziationserfahrung, als der Schläfer zu einem späteren Zeitpunkt des Romans Jonas' selbstreflexive sprachliche Markierung von Wach- und Bewusstheit – „Ich bin es, nicht der Schläfer“ – auf einem Band mimikryartig wiederholt⁵¹ und damit signalisiert, dass er zum Gegner des Tagbewusstseins geworden ist:

Zunächst sah Jonas nur den Rücken, der sich ins Bild schob. Die Gestalt wandte sich um. Es war der Schläfer. Mit weit aufgerissenen Augen verfolgte Jonas, wie der Schläfer zur Wand ging und das Messer packte. Herausfordernd blickte er in die Kamera. Er zog das Messer mühelos heraus. Er ging auf die Kamera zu. Sein Kopf nahm fast den ganzen Bildschirm ein. Er machte einen Schritt nach vorne, so dass seine Augen und seine Nase riesenhaft über den Bildschirm wanderten, dann wieder einen zurück. Auf eine rätselhaft charmante Weise zwinkerte er Jonas zu. Nur die Art, wie er mit dem Messer in der Nähe seines Halses herumspielte, gefiel Jonas nicht.⁵²

Der im Standbild eingefrorene, starre Blick des Schläfers, in dem Jonas vergeblich eine Intention zu ergründen sucht, wird zur fundamentalen Entfremdungserfahrung. In ihr wird der von Jacques Lacan in seinem Text über das Spiegelstadium entwickelte Prozess der Identifikation des Ich mit seinem als Ganzheit entworfenen Spiegelbild regressiv umgekehrt:

Der Schläfer lag da und starrte in die Kamera. [...] Nach einer Viertelstunde begann er [also Jonas, L.K.] die Augen abzuschirmen wie im Kino, wenn eine gruselige Szene gezeigt wurde. Nur ab und zu linste er zwischen den Fingern hindurch auf den Bildschirm. Er sah immer dasselbe. Den Schläfer. Der ihn anstarrte. Jonas konnte den Ausdruck, den er in diesen Augen las, nicht deuten. Er sah keine Milde darin. [...] Nichts Vertrauenswürdiges und nichts Vertrautes. [...] Aber er sah auch keine Wut, keinen Haß, ja nicht einmal Abneigung. In diesem Blick lag Überlegenheit, Ruhe, Kälte – und eine Leere, die sich aufs deutlichste mit ihm befasste. Die dabei eine solche Intensität erlangte, dass er an sich alle Anzeichen aufsteigender Hysterie bemerkte.⁵³

Nachdem schon die anderen Menschen als soziales Korrektiv weggefallen sind und mit ihrem Verschwinden auch die symbolische Ordnung zunehmend erodiert, bricht nunmehr mit den regulären Spiegelungspraktiken auch das Imaginäre als identitätsstabilisierende Instanz weg. Die Konfrontation mit dem nicht zu interpretierenden Blick des Schläfers erscheint als Urszene der Angst, wenn man sie zudem in den Kontext von Lacans *Seminar X* über die Angst stellt.⁵⁴ Der starre Blick des Schläfers ist nicht alleine eine Korrespondenz zum kalten Blick des Kameraauges, der ihn erst in Jonas' Bewusstsein ruft, sondern spielt zugleich auf die unlesbaren Facettenaugen der Gottesanbeterin an, anhand derer Lacan die subjektkonstituierende Kraft des Blickes rekonstruiert. Die Unlesbarkeit der Intention der Gottesanbeterin, die Unentscheidbarkeit darüber, ob sie das Subjekt als Beute erkennt und fressen wird oder nicht, erzeugt Angst, gerade weil das Begehren des Tieres nicht decodiert werden kann. Gewissermaßen – und hier artikuliert sich *en passant* weit-sichtig ein kulturkritischer Kommentar auf das autistische Subjekt der *social media*, wie es insbesondere von Byung-Chul Han immer wieder beschrieben wird⁵⁵ – prallt der Blick des Subjekts unter den Bedingungen der Selbstüberwachung an der Ap-

paratur der Aufzeichnung ab; das Subjekt bleibt rekursiv mit seinen bangen Erwartungen allein. Die Angst, die aus der Entzweiung der Blickkonstellation resultiert, fasst Lacan nicht mehr, wie noch Heidegger in der Nachfolge von Kierkegaard, als eine objektlose Gestimmtheit auf, sondern als konkretes Signal einer bedrohlichen Anwesenheit des ganz fremden Blicks. Diese Präsenz des ganz fremden Blicks kann, weil sie eine Folge des Anderen, von Sprache und Repräsentation Ausgeschlossenen ist, durch keine symbolischen Praktiken in ihrer Intensität abgemildert werden. Im Modus der Angst erscheint ein nicht genau Greifbares, das sich dem souveränen Zugriff des Verstehens und Auslegens widersetzt. Die Angst verweist auf ein nicht zu dechiffrierendes Begehren des Anderen, das als Ekstase der Abwesenheit, als subjektloser *gaze*,⁵⁶ alle imaginären und symbolischen Sicherheitsvorkehrungen nachhaltig irritiert.⁵⁷ Wenn Lacan pointiert formuliert, dass Angst kein Objekt habe, aber nicht ohne Objekt sei, dann lässt sich hier genau jener Modus der Medien-Paranoia anschließen, den *Die Arbeit der Nacht* inszeniert, sobald sich Jonas die Welt nur noch durch die Videokamera anzueignen versucht. Die Quelle der Angst ist im eigentlichen Sinne nicht der Schläfer, sondern sie ist das Moment einer umfassenden Entsicherung, das aus der Erfahrung der wirklichkeitskonstituierenden Kraft der Medien erwächst. Die Erfahrung des Medienaprioris erscheint hier als Korrelat eines subjekt- und ortlosen Blicks, dem Jonas beim Betrachten der Videobänder als Eindruck des Unheimlichen gewahr wird. Die kardierte Bilder der Videoaufzeichnungen insinuieren ein unheimliches Außerhalb der Kameraeinstellung, eine nicht lokalisierbare Anwesenheit im *hors-champs*, von der die eigentliche Bedrohung ausgeht.⁵⁸ Jonas' Begehren, auf den Videos noch etwas Anderes als den Körper des Schläfers zu entdecken und damit den Ansatzpunkt für die Rationalisierung der Situation zu erreichen, schlägt um in die Angst, angeblickt zu werden und diesem Blick im Schlaf hilflos ausgesetzt zu sein.

Diese existenzielle Angst, die Jonas befällt, verstärkt sich durch das Versagen der Kommunikationsmedien. Im Rauschen des Fernsehens, der Anschlusslosigkeit des Telefons und der Diskonnektivität des Internets gerät das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und in die Fähigkeit zur adäquaten Erfassung und Einschätzung einer Situation in eine tiefe Krise. Wien und später dann England werden zu Orten, an denen die bekannten Spielregeln nicht mehr gelten, an dem sich die Subjekt-Objekt-Relationen des Alltags umdrehen: Jonas ist trotz der umfassenden Freisetzung, die das Verschwinden der anderen Menschen bedeutet, im Status der Passivität gefangen. In-Aktion-Treten bedeutet für ihn, auf die nächtlichen Terroranschläge des Schläfers – z.B. Jonas' Verbringung in den Kofferraum eines Autos⁵⁹ oder seine Fesselung an einen Rollstuhl auf der Queen Mary 2 – zu reagieren:

Und jetzt war es ihm passiert. Etwas, das das Leben in ein Davor und Danach teilte. Dieser Rollstuhl bedeutete in gewisser Weise Schlimmeres als das Aufwachen in einer menschenleeren Welt. Denn er betraf ihn unmittelbar. Seinen Körper, seine letzte Grenze. [...] Konnte ein Querschnittsgelähmter wirklich die Zehen bewegen? Spürte er es wirklich, wenn er sich aufs Bein schlug? Er riß an der Decke. [...] Und sah, daß seine Beine mit Isolierband streng an den Stuhl gefesselt waren.⁶⁰

Alleine schon in der zeitlichen Struktur dieser reaktiven Nachträglichkeit, die die Fähigkeit zu Erinnerung und Entscheidung als Grundfesten der Identität unterbricht, ist ein Erlebnis des totalen Kontrollverlusts eingeschrieben, das Jonas' Selbstverhältnis so nachhaltig zerrüttet, dass dieser schlussendlich im Sprung vom Stephansdom⁶¹ die einzige Exit-Strategie zum Übertritt in einen möglicherweise anders gearteten Chronotopos erkennt. Für die Leser_innen, zumindest wenn sie der Schriften Jean Baudrillards kundig sind, die mit Blick auf die Konsequenzen von

Technisierung und Digitalisierung über die Möglichkeiten eines Verschwindens von Subjekt und Institutionen nachdenken, dokumentiert sich darin eine gewisse Ironie:

Die Metamorphosen, die Listen und die Strategien des Objekts übersteigen den Verstand des Subjekts. Das Objekt ist weder das Double noch das Verdrängte des Subjekts, es ist weder sein Phantasma, noch seine Halluzination, weder sein Spiegel, noch sein Reflex, sondern es verfügt über seine eigene Strategie, es ist im Besitz einer Spielregel, die dem Subjekt unzugänglich ist, weil sie unendlich ironisch ist und nicht weil sie zutiefst mysteriös wäre.⁶²

Schluss: *Die Arbeit der Nacht* als Meta-Krisenexperiment

Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* problematisiert das In-der-Medienwelt-Sein des 21. Jahrhunderts von der Funktionsstelle der Störung aus. Erst im Moment der Störung treten Materialität und Eigenlogik der Medien als Agenturen von Subjektivität und *worldmaking* atmosphärisch vermittelt über eine Ekstase der Abwesenheit aus der Latenz heraus in den Fokus. In der Folge kommt es zu einer Entsicherung des Welt- und Selbstbezugs, der affektiv gerahmt ist von Angst. Glavinic, der auch in anderen Romanen – zu denken wäre etwa an *Der Kameramörder* (2001) oder auch an *Lisa* (2011) – das Verhältnis von Medien, Welt und Bewusstsein zum Thema macht, radikalisiert das mit dem Medienapriori verbundene Problem der Subjektdezentrierung, indem er die Umstellung von Kommunikation auf Selbstbeobachtung als eine letztlich pathologische Psychopolitik der digitalen Medienkultur zu denken versucht. Gleichwohl vermeidet der Roman eine naive kulturkritische Geste, die auf einen authentischeren Raum vor oder jenseits der Medien Bezug nehmen würde. So erkennt Jonas in einem hellen Moment: „Ihn packte das Verlangen, alle Kameras aus dem Fenster zu werfen. Nur die Einsicht, daß dies nichts ändern, ihn bloß jeder Möglichkeit berauben würde, seine Lage zu verstehen, hielt ihn davon ab.“⁶³ Diese Einsicht in die Unhintergebarkeit der Medien wird noch einmal auf andere Weise reflektiert, wenn man die narrative Struktur des Romans in den Blick rückt. Spitzt man die Lektüre selbst wiederum paranoid zu, dann tauchen Indizien dafür auf, dass auch der Roman als mediale Oberfläche verstanden werden muss, der einen sub-medialen Raum versteckt. Hinweise einer solchen Relation, die an die diegetische Welt des Hollywood-Films *The Truman Show* (USA 1998) erinnert, changieren auch hier in einem diffusen Gegenlicht, das eine präzise Klärung der Lage nicht möglich werden lässt. Ein Grund für die schwierige Beweisführung findet sich in der narrativen Anlage des Textes. Der personale, heterodiegetische Erzähler verbleibt strikt auf dem Erkenntnisniveau von Jonas. Dort, wo es nicht gerade zu Ausbrüchen der Angst kommt, ist die Sprache konstatierend. Mit dem zunächst ereignislosen Tagesablauf korrespondiert eine parataktische Monotonie des Satzbaus, der so die Verständnis- und Orientierungslosigkeit von Jonas anzeigt.⁶⁴ Die interne Fokalisierung des Berichts führt im Kontext von Schlafentzug und psychischer Desorientierung allerdings dazu, dass der Erzähler einen zunehmend unzuverlässigen Eindruck macht. Im *flow* der einzelnen Elemente des Erlebnisberichts finden sich Schilderungen, die man zunächst als Ausdruck von Jonas' voranschreitender psychischer Belastung auffassen könnte:

Was war es, das ihn hier [auf den Donauturm, L.K.] herauftrieb? Die Aussicht? Die Erinnerung an Marie? Oder war es gar nicht sein freier Wille? War er wie ein Hamster in einem Laufrad, wurden seine Handlungen von jemand anderem bestimmt? War er gestorben und in die Hölle gekommen? [...] Vielleicht hatte er eine Prüfung zu bestehen. Einen Test, in dem es eine korrekte Antwort gab. Eine richtige Reaktion, die ihn aus seiner Lage erlöste.⁶⁵

Nimmt man das Zitat wörtlich, dann artikuliert sich hier ein Eindruck von Fremdsteuerung, der – die notwendige paranoide Energie der Lektüre vorausgesetzt – als eine Störung der diegetischen Immanenz verstanden werden kann. Dies würde allerdings bedeuten, dass der Roman an dieser Stelle seine eigene Versuchsanordnung – das Gedankenexperiment über den letzten Menschen – zum Gegenstand der Narration macht. Überträgt man das Argument, dass jede Störung ein epistemologisches Potenzial birgt, auf Glavinics Roman als ganzen, dann wird deutlich, dass dieser hier tentativ darüber nachzudenken beginnt, wie das Krisenszenario des Verschwindens der Menschheit als literarischer Text funktioniert, wie den Anforderungen an Spannungserzeugung und Aufmerksamkeitslenkung Genüge getan werden kann und wie die Plastizität der erzählten Welt zu erreichen ist. Die Antwort darauf scheint zu sein: Gerade nicht, indem man die Materialität der Sprache zum Thema macht und damit die eigene Medialität offensiv ausleuchtet.

Die Vermutung, es handle sich bei *Die Arbeit der Nacht* um ein Meta-Gedankenexperiment, wird durch eine andere Szene bestärkt, in der Jonas wieder einmal in eine fremde Wohnung einbricht. Dort betritt er das Arbeitszimmer eines Schriftstellers, der sich unschwer als *alter ego* des (selbst wiederum fiktiven) Autors Thomas Glavinic decodieren lässt:

Das Arbeitszimmer. Zwei Tische. Einer mit Computer. Einer, auf dem eine mechanische Schreibmaschine stand. Bücherregale an den Wänden. Die meisten Titel kannte er nicht. In einem Regal standen je ein Dutzend Exemplare drei verschiedener Bücher. Jonas las die Titel: Ein Schachbuch, ein Krimi, ein Lebensratgeber. Er wandte sich der Schreibmaschine zu. Eine Olivetti lettera 32. Daß jemand noch mit so einem mechanischen Monster geschrieben hatte, verblüffte ihn. Wozu war dann der Computer gut?⁶⁶

Nicht nur, dass hier mit der behaupteten Medienkonkurrenz von Schreibmaschine und PC Probleme der Indexikalität des Zeichens im Verhältnis von analogem und digitalem Aufschreibesystem getriggert werden, auch aus anderem Grund ist die Szene zentral für die poetische Selbstbeschreibung des Romans: Mit dem Verweis auf die Werkbiografie des Autors Thomas Glavinic – angespielt wird auf die drei Romane *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* (1998), *Der Kameramörder* (2001), *Wie man leben soll* (2004) und seine in *Meine Schreibmaschine und ich* (2014) ausgestellten Arbeitsformen – wird eine in der diegetischen Abwesenheit zugleich immer auch anwesende Instanz aufgerufen, die letztlich die praktische Verantwortung für die Konstitutionsbedingungen der erzählten Welt trägt. Der Autor Glavinic gehört ebenso wie die geschilderte Schreibszenen, die nicht zufällig 2014 in den Bamberger Poetikvorlesungen des Autors wiederauftaucht,⁶⁷ zum medialen Ermöglichungszusammenhang der in *Die Arbeit der Nacht* erzählten Welt. Diese Einsicht mag Besucher_innen literaturwissenschaftlicher Seminare im Jahre 2018 nur mehr bedingt überraschen. Liest man den Roman aber als einen impliziten Beitrag zu einer Auseinandersetzung mit der Postmoderne und deren Autorschaftskonzepten, die im Jahre 2006 noch anders akzentuiert geführt wurde als heute, dann ist hier möglicherweise doch ein origineller Einsatzpunkt zu entdecken: Originell insofern, als *Die Arbeit der Nacht* das postmoderne Verschwinden des Menschen mit einer postpostmodernen Rückkehr des Autors beantwortet, der sich zumindest im submedialen Raum des Textes einer veritablen Lebhaftigkeit erfreuen darf.

Empfohlene Zitierweise:

Koch, Lars. „In-der-Medienwelt-sein. Störungen, Unheimlichkeit und submedialer Raum in Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*." *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 4: Was wissen Medien vom Erzählen? Guest ed. Christian Kirchmeier. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuches].

<<http://metaphora.univie.ac.at/volume4-koch.pdf>>

Anmerkungen

- 1 Mersch, *Medientheorien*, 115.
- 2 Mersch, *Medientheorien*, 133.
- 3 Vgl. Goodman, *Ways of Worldmaking*; Nünning, Nünning und Neumann (Hg.), *Cultural Ways of Worldmaking*.
- 4 Krämer, „Das Medium als Spur und Apparat“, 73f.
- 5 Zur epistemologischen Dimension der Störung vgl. das Heft „Störfälle.“ *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011); Koch, Nanz, „Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaf-tigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten“.
- 6 Vgl. hierzu Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 165ff.
- 7 Jäger, „Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik“, 30.
- 8 Vgl. etwa Forsbach, „Spur der Existenz. Die Hauptfigur in Glavinics *Die Arbeit der Nacht* als medial vermittelte Existenz“; Holzner, „Thomas Glavinics Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht*“.
- 9 Vgl. etwa Büscher, „Solipsismus in der Großstadt. Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*“.
- 10 Vgl. Garfinkel, „Studies of the routine grounds of everyday activities“.
- 11 Vgl. Bublitz, *Im Beichtstuhl der Medien*, 89-96 und 103-118.
- 12 Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 29.
- 13 Zur Wichtigkeit von Feedback als Technologie der Subjektstabilisierung vgl. Bröckling, *Gute Hirten führen sanft*, 197-221.
- 14 Vgl. Pause, „Letzte Menschen. Zur Konjunktur eines Szenarios in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“.
- 15 Groys, *Unter Verdacht*, 23.
- 16 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 8.
- 17 Vgl. hierzu Leitner, *Medienhorror*.
- 18 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 307.
- 19 Groys, *Unter Verdacht*, 20.
- 20 Groys, *Unter Verdacht*, 21.
- 21 „In der Angst ist einem ‚unheimlich‘. Darin kommt zunächst die eigentümliche Unbestimmtheit dessen, wobei sich das Dasein in der Angst befindet, zum Ausdruck: das Nichts und Nirgends. Unheimlichkeit meint aber dabei zugleich das Nicht-zuhause-sein. [...] Die Angst [...] holt das Dasein aus seinem verfallenden Aufgehen in der ‚Welt‘ zurück. Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt, das jedoch als In-der-Welt-sein. Das In-Sein kommt in den existenzialen ‚Modus‘ des Un-zuhause. Nichts anderes meint die Rede von der ‚Unheimlichkeit‘.“ (Heidegger, *Sein und Zeit*, 188f.)
- 22 Groys, *Unter Verdacht*, 181.

- 23 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 38.
- 24 So gewendet entwirft *Die Arbeit der Nacht* eine Gegenbewegung zu Hegels Konzept der „Einhausung“, das als Aktualisierung des Verhältnisses von anthropologischer Angst und symbolischer Einrichtung in der Welt von Hans-Georg Gadamer pointiert beschrieben wurde: „Das ‚Un-Geheure‘ ist vollends eine affektive Aussage für die unüberschaubare Größe und Weite, für die Leere, Ferne und Fremde, die einem für das Bestehen des Lebens, das Sich-Einhausen in dieser hiesigen Welt den Atem benimmt. Mit dem Wort Einhausen gebrauche ich ein Lieblingswort von Hegel. Er sah darin die Grundverfassung des Menschen, daß er bei sich zuhause sein will, um, von allen Bedrohungen zurückgezogen, im Vertrauten, Griffbereiten und Begriffenen von aller Angst frei zu sein.“ (Hans-Georg Gadamer, „Angst und Ängste“, 190f.)
- 25 Müller-Funk, „Nach der Postmoderne: Thomas Glavinic‘ apokalyptischer Roman *Die Arbeit der Nacht*“, 14.
- 26 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 40.
- 27 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 26.
- 28 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 45.
- 29 Man denke etwa an die Doppelgänger-Figurationen bei E.T.A. Hoffmann und Adelbert von Chamisso oder auch an die medialen Doubles im Stummfilm. Vgl. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers*.
- 30 Kammerer, *Bilder der Überwachung*, 165.
- 31 Vgl. Wirth, „Der wunderbare Moment der Verbindung“.
- 32 Vgl. hierzu die Überlegungen von Avital Ronell, *The Telephone Book*, 5ff. Ein anderes starkes Bild für diese Selbstbezüglichkeit ist der Turm aus Fernsehmonitoren am Ende des Romans, der nicht von ungefähr an die entsprechenden Installationen Nam June Paiks erinnert.
- 33 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 86f.
- 34 Vgl. Klein, „Atmosphärisches lesen – atmosphärisches Lesen“.
- 35 Vgl. Fuchs, Micali, „Die Phänomenologie der Angst“.
- 36 Gernot Böhme beschreibt das Zusammenspiel von Stimme und Affekt als eines der „atmosphärischen Präsenz“. Das Hören einer Stimme greift auf den Hörer über und affiziert ihn. Im Tunnel ist es hingegen die absolute Reduktion von Geräusch und Licht, die in analoger Weise eine Resonanz in Jonas erzeugt. Vgl. Böhme, *Atmosphäre*, 167.
- 37 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 327f.
- 38 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 15. Im Sinne von Gernot Böhme wird Ekstase hier verstanden als „das, wodurch sich Dinge als anwesend bemerkbar machen.“ Vgl. Böhme, *Aisthetik*, 131.
- 39 Vgl. Grusin, Bolter, *Remediation*.
- 40 Zum Konzept der Berührungsfurcht vgl. Canetti, *Masse und Macht*, S. 13f.
- 41 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 68.
- 42 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 173.
- 43 Vgl. das Kapitel „Der Blick“ in Sartre, *Das Sein und das Nichts*, 338-361.
- 44 Cavell, „Die Tatsache des Fernsehens“, 161.
- 45 Ronell, „Trauma-TV“, 261.
- 46 Ronell, „Trauma-TV“, 262.
- 47 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 286.
- 48 Durchaus im Sinne von Friedrich Kittler, der die erschütternde Wirkung, die Repräsentationen des eigenen Körpers auf der Leinwand für den Betrachtenden haben können, mit

dem Hinweis erklärt, dass die mediale „Spurensicherung das Spiegelstadium unterläuft“ (Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, 226).

- 49 Vgl. hierzu auch Pause, „Das Ich auf dem Bildschirm“, 309.
- 50 Barthes, *Die helle Kammer*, 21.
- 51 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 283.
- 52 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 241f.
- 53 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 197f.
- 54 Lacan, *Seminar X*; vgl. zum Folgenden auch Widmer, „Angst und Furcht“.
- 55 Vgl. Han, *Die Austreibung der Anderen*.
- 56 Vgl. Lacan, „The Split Between the Eye and the Gaze“.
- 57 Vgl. Samson, „Das Objekt der Angst“.
- 58 Vgl. hierzu mit Blick auf das Genre des Polit-Thrillers Lie, *Die Außenseite des Films*, 106ff.
- 59 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 342.
- 60 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 349.
- 61 Eine weitere Sinn-Nuance, die die hier vorgestellte Deutung des Medienaprioris weiter stützt, besteht in der alles andere als zufälligen Parallele zwischen Jonas und Nathanael aus E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Beide Texte handeln von Doppelgängerfigurationen, in beiden Texten entspringt der Wahnsinn der Protagonisten der Unheimlichkeit optischer Medien, in beiden Texten wird Angst im Register des Visuellen verhandelt.
- 62 Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, 220f.; vgl. auch Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*
- 63 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 140.
- 64 Vgl. Kriegleder, „Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler“, 61f.
- 65 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 64.
- 66 Glavinic, *Die Arbeit der Nacht*, 375.
- 67 Vgl. Glavinic, *Meine Schreibmaschine und ich*.

Bibliografie

- Bär, Gerald.** *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- Barthes, Roland.** *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Baudrillard, Jean.** *Die fatalen Strategien*. Berlin: Matthes & Seitz, 1992.
- Baudrillard, Jean.** *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Berlin: Matthes & Seitz, 2008.
- Böhme, Gernot.** *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
- Böhme, Gernot.** *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink, 2001.
- Bröckling, Ulrich.** *Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Bublitz, Hannelore.** *Im Beichtstuhl der Medien: Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Büscher, Nick.** „Solipsismus in der Großstadt. Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*.“ *Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven*. Hg. v. Jan Standke. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2014. 183-211.

- Canetti, Elias.** *Masse und Macht.* Frankfurt a.M.: Fischer, 1980.
- Cavell, Stanley.** „Die Tatsache des Fernsehens.“ *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Hg. v. Ralf Adelman, Judith Keilbach, Markus Stauff und Matthias Thiele. Konstanz: UTB, 2001. 125-164.
- Flusser, Villem.** *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a.M.: Fischer, 1993.
- Forsbach, Felix.** „Spur der Existenz. Die Hauptfigur in Glavinics *Die Arbeit der Nacht* als medial vermittelte Existenz.“ *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart.* Hg. v. Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Iris Hermann. Göttingen: Wallstein, 2014. 132-146.
- Fuchs, Thomas und Stefano Micali.** „Die Phänomenologie der Angst.“ *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hg. v. Lars Koch. Stuttgart: Metzler, 2013. 51-60.
- Gadamer, Hans-Georg.** „Angst und Ängste.“ In: Ders. *Über die Verborgenheit der Gesundheit. Aufsätze und Vorträge.* Berlin: Suhrkamp, 2010. 189-200.
- Garfinkel, Harold.** „Studies of the routine grounds of everyday activities.“ *Studies in Ethnomethodology.* Hg. v. Harold Garfinkel. Cambridge: Polity Press, 1987. 35-75.
- Glavinic, Thomas.** *Die Arbeit der Nacht.* München: dtv, 2008.
- Glavinic, Thomas.** *Meine Schreibmaschine und ich.* München: Hanser, 2014.
- Goodman, Nelson.** *Ways of Worldmaking.* Indianapolis: Hackett, 1978.
- Groys, Boris.** *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München: Hanser, 2000.
- Grusin, Richard und Jay David Bolter.** *Remediation. Understanding New Media.* Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.
- Han, Byung-Chul.** *Die Austreibung der Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute.* Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2016.
- Heidegger, Martin.** *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Niemeyer, 2006.
- Holzner, Birgit.** „Thomas Glavinics Endzeitroman *Die Arbeit der Nacht.*“ *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000.* Hg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones. Bielefeld: transcript, 2008. 215-224.
- Houswitschka, Christoph.** „„Unfassliche Isolation“ in der Medienwahrnehmung des Thomas Glavinic.“ *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart.* Hg. v. Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Iris Hermann. Göttingen: Wallstein, 2014. 147-159.
- Jäger, Ludwig.** „Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik.“ *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme.* Hg. v. Ludwig Jäger, Gisela Fehrmann und Meike Adam. München: Fink, 2012. 13-42.
- Kammerer, Dietmar.** *Bilder der Überwachung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Kittler, Friedrich.** *Grammophon, Film, Typewriter.* Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Klein, Selmar.** „Atmosphärisches lesen – atmosphärisches Lesen.“ *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart.* Hg. v. Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Iris Hermann. Göttingen: Wallstein, 2014. 160-177.
- Koch, Lars und Christer Petersen.** „Der Störfall. Fluchtlinien einer Wissensfigur.“ *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011): 5-12.
- Koch, Lars und Tobias Nanz.** „Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014): 94-115.
- Krämer, Sibylle.** „Das Medium als Spur und Apparat.“ *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Hg. v. Sibylle Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. 73-94.
- Kriegleder, Wynfried.** „Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler.“ *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart.* Hg. v. Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Iris Hermann. Göttingen: Wallstein, 2014. 41-64.

- Lacan, Jacques.** *Die Angst. Das Seminar, Buch X.* Wien: Turia + Kant, 2011.
- Lacan, Jacques.** „The Split between the Eye and the Gaze.“ In: Ders. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* New York: Norton, 1978. 67-78.
- Leitner, Florian.** *Medienhorror. Mediale Angst im Film.* München: Fink, 2017.
- Lie, Sulgi.** *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik.* Zürich: diaphanes, 2012.
- Mersch, Dieter.** *Medientheorien zur Einführung.* Hamburg: Junius, 2013.
- Müller-Funk, Wolfgang.** „Nach der Postmoderne: Thomas Glavinic' apokalyptischer Roman *Die Arbeit der Nacht.*“ *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 9/2010.* Hg. v. Paul M. Lützel und Stephan K. Schindler. Tübingen: Stauffenburg, 2010. 13-35.
- Nünning, Ansgar, Vera Nünning und Birgit Neumann** (Hg.). *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives. Concepts for the Study of Culture.* Berlin/New York: de Gruyter, 2010.
- Pause, Johannes.** „Letzte Menschen. Zur Konjunktur eines Szenarios in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ *Deutsche Bücher 3* (2009): 177-199.
- Rautzenberg, Markus.** *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie.* Zürich/Berlin: diaphanes, 2009.
- Ronell, Avital.** „Trauma-TV: Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips.“ *Niemand zeugt für den Zeugen – Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah.* Hg. v. Ulrich Baer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 255-273.
- Ronell, Avital.** *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- Samson, Françoise.** „Das Objekt der Angst.“ *Angst. Lektüren zu Jacques Lacans Seminar X.* Hg. v. Michaela Wünsch. Wien: Turia + Kant, 2012. 13-24.
- Sartre, Jean-Paul.** *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Hamburg, 1952.
- Widmer, Peter.** „Angst und Furcht.“ *Angst. Dimensionen eines Gefühls.* Hg. v. Marion Tiedtke, Thomas Kisser und Daniela Rippl. München: Fink, 2011. 11-23.
- Wirth, Uwe.** „Der wunderbare Moment der Verbindung. Zu den Bedingungen telekommunikativer Übertragung im Rahmen der ‚schriftlichen Mündlichkeit‘ des Anrufbeantworters und der ‚mündlichen Schriftlichkeit‘ des Online-Chat.“ *Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität.* Hg. v. Waltraut Wiethöler, Hans-Georg Pott und Alfred Messerli. München: Fink, 2008. 291-308.