

DIE TUGEND DER FLUCHTTIERE.  
DER TOD IN *ROBINSONS BLAUES HAUS* (2012)  
VON ERNST AUGUSTIN

by

Andrea Klatt

Submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
March 2016

© Copyright by Andrea Klatt, 2016

# Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	iv
Abstrakt.....	v
List of Abbreviations Used.....	vi
A. EINLEITUNG.....	1
1. Aufbau der Arbeit .....	1
2. Historische Verortung: Ernst Augustin und die Gruppe 47.....	1
3. Forschungsstand und feuilletonistische Rezeption.....	2
B. THEORETISCHE GRUNDLAGEN.....	4
1. Definition des Todes .....	4
2. Immanenz des Todes im Leben .....	5
3. Metaphern des Todes .....	7
4. Der eigene Tod und der Tod des Anderen .....	8
5. Intuitive Todesgewissheit .....	10
6. Verdrängung und Todesbewusstsein.....	10
6. Der Glaube an ein Fortleben.....	12
7. Die Angst vor dem Tod .....	13
8. Kulturelle Verhandlung des Todes .....	14
C. LITERATURANALYSE.	
Das Leben als fuga mortis in Robinsons blaues Haus (2012).....	16
1. Inhaltsangabe .....	16
2. Wer ist Freitag? Auf der Suche nach dem Anderen.....	17
3. „Willkommen im Besenschrank.“ – Verstecke vor dem Tod .....	20
4. Auslöschung und Tötungsvisionen.....	24
5. Verfolgung: Die Brüder Karamasow, Achilles und der Lahme, Katz und Maus.....	27
6. Das Erbe des Vaters.....	30

7. Identitäten.....	32
8. Der kleine freundliche Herr.....	33
9. Statt einer Zusammenfassung: Fluchttiere.....	35
D. RESÜMEE.....	37
Works Cited.....	39

## Abstract

The novels of the author Ernst Augustin (born 1927) immerse the reader in astoundingly fantastic worlds and pose the question: What is real? Augustin's oeuvre is considered among the most imaginative works of contemporary German literature. Augustin also enjoys the esteem of the contributors to the “Arts Section” of many national newspapers, and is praised by many other contemporary authors. Nonetheless, a systematic study of his work does not yet exist. Death emerges as a basic narrative, which is particularly prevalent in the recent novel *Robinsons blaues Haus* (2012). Therefore, the focus of my research is the topic of death in all its variations: from mortal fear and *fuga mortis* to the longing for death. As a result, the following questions are posed: How are mortal fear and the longing for death connected? What roles do the flight motif and the changes of identity assume?

## Abstrakt

Die Romane des Schriftstellers Ernst Augustin entführen in einzigartige Traumwelten und stellen uns die Frage: Was ist real? Obwohl die Werke Augustins zu den phantasievollsten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zählen und sowohl in Feuilletons wie auch bei anderen Autoren große Wertschätzung genießen, steht eine systematische wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werks bislang noch aus. Der Tod erscheint als ein grundlegendes Narrativ, das vor allem in dem späten Roman Augustins *Robinsons blaues Haus* (2012) eine große Rolle spielt. Deshalb soll der Fokus der Analyse auf dem Thema Tod in all seinen Variationen liegen: von der Todesangst über die fuga mortis bis hin zur Todessehnsucht. Dabei ergeben sich u.a. folgende Fragestellungen: Wie hängen Todessehnsucht und Todesangst miteinander zusammen? Welche Rolle spielen das Fluchtmotiv und die Identitätswechsel? Welche Definition des Todes bietet das Werk?

## List of Abbreviations Used

cf.	vergleiche
ibid	ebenda
i. Br.	im Breisgau

## **A. EINLEITUNG**

### ***1. Aufbau der Arbeit***

Als Grundlage für den literaturanalytischen Teil dieser Arbeit ist es von Bedeutung, vorher einige Grundpositionen der modernen Todesphilosophie aufzuzeigen, die im Hinblick auf das untersuchte Werk eine Rolle spielen – und sei diese auch in einigen Fällen *ex negativo* –, um im analytischen Teil Bezug auf sie nehmen zu können. Mit Referenzen auf Kierkegaard, Heidegger, Schopenhauer, Simmel, Freud und Scheler sollen diese maßgebenden Positionen im Kurzen paradigmatisch abgehandelt werden und im Kontrast dazu auch auf den Epikureismus eingegangen werden. Die Positionen dieser Philosophen präsentieren keine Modelle, denen man sich unkritisch anschließen würde. Es folgt vielmehr eine Auswahl an Referenzen, die die Diskussion in der Todesphilosophie der Moderne – auch der literarischen Moderne – bestimmen.

### ***2. Historische Verortung: Ernst Augustin und die Gruppe 47***

Ernst Augustin wurde 1927 im schlesischen Hirschberg geboren und wuchs in Mecklenburg auf. In Rostock begann er ein Medizinstudium, das er an der Ost-Berliner Charité fortsetzte. Er promovierte über *Das elementare Zeichnen bei den Schizophrenen*, darum ist es kaum verwunderlich, dass sich Augustin mit Wahnsinn und multiplen Persönlichkeiten in vielen seiner Werke auseinandersetzt. Aus der DDR floh er 1958 über die BRD nach Afghanistan. Dort leitete er ein amerikanisches Krankenhaus (Hillgruber). 1966 wurde Augustin auf die Tagung der Gruppe 47 in Princeton

eingeladen, auf der er aus dem Manuskript *Mamma* las und drei Stunden Ruhm ernten konnte. Allerdings war diese Lesung (auch wegen des fulminanten Auftritts des jungen Peter Handke) insgesamt folgenlos für die Verbreitung der Werke Augustins. Im Gegenteil kann man sogar davon ausgehen, dass Augustin zu einer Reihe von Autor\_innen gehört, deren Resonanz während der zwanzig Jahre, in denen die Gruppe 47 auf dem deutschen Literaturmarkt dominierte, behindert wurden.

### ***3. Forschungsstand und feuilletonistische Rezeption***

In der Forschung wurde Augustin bisher kaum behandelt. Es liegt nur eine Studie von 1981 vor, in der sich Sabine Brocher mit dem ersten Roman Augustins *Der Kopf* (1962) unter dem Aspekt des Abenteuerlichen befasst. Augustins zweitem Roman *Das Badehaus* (1963) hat Günter Blöckler einen kurzen Aufsatz gewidmet. Selbst Augustins vorletztem Roman *Robinsons blaues Haus* (2012), immerhin ein Finalist für den renommierten Deutschen Buchpreis, folgte nicht mehr als ein Aufsatz, der den Text als Science-Fiction-Roman liest (Kasper). Im April 2015 erschien außerdem ein Sammelband mit Interpretationen ausgewählter Werke Augustins, Aufsätzen zu seiner Poetik und einer ausführlichen Bibliographie (Rehfeldt). Während Augustin in der Forschung stiefmütterlich behandelt wurde, hat er immer wieder die Aufmerksamkeit der Rezensent\_innen des Feuilletons auf sich gezogen. „Er gilt, wie er selbst immer wieder gern erzählt, als ‚ewiger Geheimtipp‘ unter den deutschen Schriftstellern.“ (Herwig and Michaelsen) Die Rezensent\_innen sind voll des Lobes für den wenig bekannten Autoren: „Ernst Augustin ist einer der großen Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“, heißt es bei Matthias Kußmann im Deutschlandfunk. Er attestiert



Augustin eine ausgesprochene Singularität: „Augustin ist einer der wenigen Autoren, deren Prosa man erkennt, wenn man ein, zwei Seiten liest.“ (ibid.) Der Frankfurter Allgemeinen Zeitung nach ist Augustin „ein großes Talent“ (Bürger). Auch Zeit Online erkennt Augustins literarische Größe an (Böttiger).

Der Höhepunkt Augustins bescheidener Popularität stellte der Moment dar, als *Robinsons blaues Haus* (2012) für den Deutschen Buchpreis nominiert wurde. Als „größte Überraschung“ bezeichnet Hammelehle auf Spiegel Online die „poetische[...] Fabel *Robinsons blaues Haus*.“ Auch Böttiger auf Zeit Online merkte an, dass es sich hierbei um den letzten Roman Augustins handeln könnte:

Dieser Roman ist ein Alterswerk, er konturiert Todesboten und kristallklare Kindheitsaugenblicke, sie rücken im selben Moment vor Augen und verschwimmen. Im letzten Kapitel spricht der Ich-Erzähler vom ‚letzten Haus, das ich hier baue‘, dieses ‚hier‘ ist gleichzeitig der Roman und das Leben. Selten wird das so beiläufig und so souverän in eins gesetzt. (Böttiger)

Überraschenderweise veröffentlichte Augustin im Februar 2015 – im Alter von 87 Jahren – einen weiteren Roman mit dem Titel *Das Monster von Neuhausen: Ein Protokoll*. Dieser könne nach Martin Hielscher auch als Novelle gelesen werden. Reaktionen auf diesen gab es im Feuilleton bisher nur wenige.

## **B. THEORETISCHE GRUNDLAGEN**

### ***1. Definition des Todes***

Der Tod ist das Ende eines Lebens und erfüllt die beiden Prämissen eines einstig  
gewesenen und nun abwesenden Lebens. Der Dualismus von Tod und Leben, der den  
jeweils anderen Zustand durch seine eigene Abwesenheit definiert, lässt Scheler  
formulieren: „Lebewesen heißen solche Dinge, die sterben können.“ (19)

In dieser Definition wird die enge Relation von Leben und Tod deutlich: Zu einem Tod  
muss vorheriges Leben gegeben sein und zu einem Leben der darauffolgende Tod. Das  
Leben trägt also den Tod als Bedingung in sich und erhält dadurch seine Form: „[I]n  
jedem einzelnen Momente des Lebens sind wir solche, die sterben werden, und er wäre  
anders, wenn dies nicht unsere mitgegebene, in ihm irgendwie wirksame Bestimmung  
wäre.“ (Simmel 31)

Die Dichotomie von Leben und Tod als Definitionsgrundlage bringt jedoch nicht nur die  
unausweichliche Nähe, sondern auch die Unvereinbarkeit des Lebens mit dem Tod mit  
sich. Dadurch kann der Tod als ein Kuriosum von der Lebenswirklichkeit abgespalten  
werden, weil er den Lebenden niemals betrifft. Die dialektische Wendung des  
Philosophen Epikur bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „So ist also der Tod, das  
schrecklichste der Übel für uns ein Nichts: Solange wir da sind, ist er nicht da; und wenn  
er da ist, sind wir nicht mehr. Folglich betrifft er weder die Lebenden noch die  
Gestorbenen, denn wo jene sind, ist er nicht, und diese sind ja überhaupt nicht mehr da.“  
(39)

Roland Barthes begegnet einer Variation der epikureischen Todesauffassung in der Mimik einer japanischen Frau kurz vor ihrem Freitod. Ihr Gesicht ist durch kein Adjektiv zu fassen, „das Prädikat ist ausgetrieben . . . durch die Befreiung vom Sinn des Todes“. Sie hat entschieden, „daß der Tod der Sinn sei, daß beides sich im selben Augenblick verflüchtige und daß man daher nicht davon ‚sprechen‘ solle – und sei es mit dem Gesicht.“ (127) Deutlich wird bei Barthes, dass mit dem Tod die Emphase des Lebens als beendet gilt; eine Vermischung der beiden Sphären erscheint als widersprüchlich.

## ***2. Immanenz des Todes im Leben***

Alternativ kann der der Tod jedoch nicht nur als Abwesenheit von Leben und als ein momentanes Ereignis verstanden werden. Gerade durch die unauflösbare Verbindung und Interdependenz von Leben und Tod erstreckt sich die Wirkung des Todes über seine Grenzen des Nicht-Seins hinaus und ist dem Leben auf unterschiedliche Weisen immanent. Das Problem besteht demnach nicht im Ende des Lebens, sondern im lebenslänglichen Verhältnis des Lebens zu seinem eigenen Ende.

Nach Kierkegaard ist der Tod dem Leben rein kontemplativ immanent, indem das Bewusstsein über den Tod eine rückwirkende Veränderung auf das Leben ausübt. Erst angesichts des Todes lässt sich ein gelungenes von einem verfehlten Leben unterscheiden. Daher besteht die Möglichkeit, in der kontemplativen Antizipation des Todes schon im Leben den Daseinsbezug zu erschließen und damit die verbundene Aufforderung anzunehmen, von einem Man zu einem Selbst zu werden. Der Mensch ist an sich noch kein Selbst, sondern ein Verhältnis, zum Beispiel zwischen Körper und Seele. Erst, wenn er sich in ein Verhältnis zu sich selbst setzt, ist er ein Selbst. Das Selbst

definiert Kierkegaard als ein „Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält“. Dieses Selbst „muß entweder sich selbst gesetzt haben, oder durch ein Andres gesetzt sein.“ (Kierkegaard 1986, 13) Der Mensch ist nach Kierkegaard ein von einer anderen Macht gesetztes Verhältnis, aus dem er sich aus eigenem Vermögen nicht befreien kann. Der Mensch kann nicht bestimmen, nicht zu sterben. Der Tod ist des Menschen Schicksal, sein Wesen, zu dem er sich verhalten muss. Erst „indem es sich zu sich selbst verhält, und indem es es selbst sein will, gründet sich das Selbst durchsichtig in der Macht, die es setzte.“ (ibid.) Dies bedeutet, dass der Mensch, der mit seiner Geburt in das Leben-Tod-Verhältnis gestellt ist, sich notgedrungen zu diesem Verhältnis verhalten muss, möchte er Macht über sein Selbst erlangen. Der Mensch nähert sich diesem Verhältnis über zwei Schritte, wofür Kierkegaard in *Die Krankheit zum Tode* die Vorstellung des Ersten und Zweiten Anfangs entwirft. Das Ich, das am Tode verzweifelt, steht an einem Ersten Anfang: Der Mensch erkennt seine Lebensprämisse, dass er eines Tages sterben wird, nicht an; damit erkennt er sein Selbst nicht an: „Indem er über etwas verzweifelte, verzweifelte er eigentlich über sich selbst und will nun sich selbst loswerden.“ (ibid. 19) Diese unangemessene Verzweiflung lässt sich in einem Zweiten Anfang überwinden, indem der Mensch sich von seiner Vergangenheit als Man löst und sich mit seiner Vorstellung einer erfüllten Gegenwart, einem gelingenden Leben und seinem Sterben auseinandersetzt. (Ibid.) Der Mensch wählt sich und sein Selbst<sup>1</sup> im Zweiten Anfang, denn „dies Selbst, das er dergestalt wählt, ist unendlich konkret, denn es ist er selbst;

---

<sup>1</sup> In dem Thema der Selbstwahl besteht die größte Nähe zwischen der Todesphilosophie Kierkegaards und derjenigen Schopenhauers. Bei Schopenhauer ist der Asket der Inbegriff eines freien Menschen, der durch die Negierung seines eigenen Willens die Immanenz des Jenseits in eine Immanenz des Lebens überträgt. (Hühn 7)

dennoch ist es schlechthin verschieden von seinem früheren Selbst, denn er hat es absolut gewählt“ (Kierkegaard 1957, 229). Durch diesen Akt der *conversio* wirkt der Tod auf das Leben zurück, indem sich allein durch den Tod das menschliche Wesen und dessen wahrer Daseinsbezug erschließt. Demnach ist das Modell Kierkegaards eigentlich dreischrittig: Zuerst muss die Verdrängung überwunden sein, dann die Verzweiflung, um sich im dritten Schritt zuletzt in ein angemessenes Verhältnis zum Tod und zum Dasein zu setzen. Deutlich wird, dass der epikureische Ansatz Kierkegaard zufolge fatale Folgen haben muss: ein Leben im Uneigentlichen. Derjenige, der „das Leben nicht umschiff hat, ehe er zu leben begann, der wird nie leben.“ (Kierkegaard 2000, 4)

Auch Scheler ist der Überzeugung, dass der Tod dem Leben immanent sei, aber nicht auf eine kontemplative Art wie bei Kierkegaard, sondern phänomenologisch. Indem der Mensch in jedem Augenblick des Lebens „etwas enteilen“ und „etwas herankommen“ (12) sieht, indem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ohne Unterlass abwechseln, ereigne sich in jedem „unteilbaren Moment unseres Lebensprozesses“ (ibid.) der Tod selbst. Im Sinne Schelers ist die Auffassung, dass der Tod ein lebensfremdes Ereignis sei, ein Teil der notwendigen Verdrängung, auf die noch genauer eingegangen wird.

### ***3. Metaphern des Todes***

Ob der Tod im Leben immanent oder exkludiert wird – jede Definition des Todes erscheint nur als ein klägliches Versuchen, den Tod einzuordnen, zu kategorisieren und zu domestizieren. Ein Versuch, der zum Scheitern verurteilt ist, da der Tod undefinierbar bleibt. Der Tod entzieht sich der Erfahrung und damit der Vorstellung und der

Kommunikation des Menschen. Wenn der Mensch über den Tod spricht, dann ist das immer ein Sprechen „mittels negativer Metaphern über sich“ (Bauman 9). Jedoch folgt das Sprechen in Metaphern nicht nur aus der Erfahrungslosigkeit, sondern auch aus der nicht vermittelbaren Bestürzung. Der philosophische Kern der Musiktheorie könnte mit dem der Todesphilosophie verglichen werden: Demnach sind Variationen nötig, um den Grundton auszuhalten. Der Grundton des Lebens ist der Tod, der in Vergleichen und Metaphern in die Lebenswelt eingebettet wird. Metaphern als Variationen über das Todesthema finden sich bei den Philosophen genauso wie bei den Prosaisten und Lyrikern. Nicht nur Rilke dichtete „Die Blätter fallen . . . . Wir alle fallen“, auch bei Schopenhauer wird das Sterben eines Menschen mit dem welkenden Blatt, das im Herbst vom Baum fällt, verglichen. (cf. Schopenhauer 610) Mit Ganzheitsvorstellungen vorsichtig, bedient sich auch Kierkegaard Metaphern und kryptischer Umschreibungen, so beispielsweise in dem bereits zitierten Ausdruck des ‚Umschiffen des Lebens‘. Das undurchschaubare Wesen des Todes entspricht dem Wesen der Metapher, die ein selbst erdachtes Verhältnis darstellt, das zwar auf der Gemeinsamkeit des *tertium comparationis* pocht, aber niemals den Anspruch auf Empirie erhebt. Demnach ist der Tod nicht nur dort anzutreffen, wo er unter seinem Namen in Erscheinung tritt, sondern zeigt sich vor allem im uneigentlichen Sprechen: eine Erkenntnis, die für eine profunde Todesanalyse des ausgesuchten literarischen Werks von Bedeutung sein wird.

#### ***4. Der eigene Tod und der Tod des Anderen***

Grundsätzlich zu unterscheiden ist der Tod des Anderen und der eigene Tod. Der Tod eines anderen Menschen ist Teil der eigenen Erfahrungswelt, er kann darum großen

Schmerz und lebenslange Trauer auslösen. Der Tod eines anderen Menschen kann solch einen Schmerz verursachen, da die Kohärenz der eigenen Erfahrung nicht gebrochen wird. Der eigene Tod, auch wenn man sich ihn vielleicht mehr wünschen mag als den eines anderen Menschen, hat eine andere metaphysische Qualität, denn er entzieht sich der eigenen Erfahrung. Der eigene Tod bedeutet Leere, ein großes Nicht-Sein dort, wo sich das Ich vorher definierte. Löst der Tod eines Anderen Schmerz aus, so kann der eigene Tod nicht von einem selbst betrauert werden, nicht von ihm berichtet werden. Der eigene Tod bedeutet eine Welt ohne das eigene Ich, ohne den eigenen Schmerz und ohne die eigene Erfahrung. Jeder Versuch, sich den eigenen Tod vorzustellen, muss deshalb nach Freud scheitern, weil „wir bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabeibleiben.“ (341) Kierkegaard geht soweit, zu sagen, der Tod sei immer der eigene. Der Tod des Anderen hinterlässt Stimmungen, aber er besitzt nicht den gleichen metaphysischen Ernst.<sup>2</sup> Der Tod ist nicht delegierbar, nicht an Anderen erfahrbar. Allerdings kann der Tod eines Anderen die Kontemplation des eigenen Todes bewirken, weil das Ich in der größten Distanz zum Anderen, im Tod des Anderen, absolut auf sich zurückgeworfen ist. Das Ich wird dadurch gezwungen, sich in ein Verhältnis mit sich selbst zu setzen. Deshalb kann die Erfahrung eines Todes des Anderen eine der tiefsten Ich-Erfahrungen sein.

---

<sup>2</sup> Zum Begriff „Ernst“ bei Kierkegaard cf. Michael Theunissen: Der Begriff Ernst bei Søren Kierkegaard. Freiburg i. Br.: Alber 1982.

## ***5. Intuitive Todesgewissheit***

Die Erfahrung des Todes eines Anderen scheint dem Menschen die Gewissheit zu geben, dass er selbst sterben muss. Scheler stellt die These auf, dass dem Menschen unabhängig von der Todeserfahrung Anderer eine intuitive Todesgewissheit gegeben sei: „Ein Mensch wüßte in irgendeiner Form und Weise, daß ihn der Tod ereilen wird, auch wenn er das einzige Lebewesen auf Erden wäre“ (9). Dies begründet er unter anderem mit der schon angesprochenen phänomenologischen Immanenz des Todes im Leben. Durch die Zeiterfahrung des Menschen weiß der Mensch, dass er einmal vergehen wird, so wie jeder Augenblick seines Lebens vergangen ist. Die intuitive Todesgewissheit als „ein konstantes Element jeder Lebenserfahrung“ (ibid. 21) bedeutet jedoch nicht ein Todesbewusstsein; gerade darin besteht „eine große Variationsbreite, welches Maß von Klarheit und Deutlichkeit die Idee des Todes für die Menschen gewinnt, und welches Maß von Interesse und Aufmerksamkeit sie diesem Inhalte zulenken.“ (ibid.)

## ***6. Verdrängung und Todesbewusstsein***

Der Moderne wirft Scheler vor, diese intuitive Todesgewissheit nicht zu einem Todesbewusstsein reifen zu lassen, indem der Tod verdrängt wird. Allerdings unterscheidet er zwei Arten der Verdrängung. Die Verdrängung der intuitiven Todesgewissheit im Alltag ist „zweifellos von hoher, vitaler Zweckmäßigkeit.“ (22) Die andere Art der Verdrängung, der schiere Unglauben an den eigenen Tod, ist eine ungesunde Verdrängung. Der französische Philosoph Jankélévitch schrieb, „es ist, wie wenn wir hochmütig den Tod den Leuten, die auf der Straße vorbeigehen, reservieren.“



Das ist die wesentliche Täuschung, den Tod nämlich den anderen durch ein andauerndes Aufschieben und Vertagen zuzuschreiben.“ (8) Die Verdrängung eines doch gewissen Umstandes wie die des eigenen Sterbens rächt sich bitter, denn es bewirkt eine Herrschaft des Verdrängten. Selbst wenn sich das verdrängende Subjekt im Modus der Verdrängung gut eingerichtet hat, so befindet es sich bei Kierkegaard als auch bei Heidegger in der „Not der Notlosigkeit“ (Heidegger 335). Der Gesündeste, der auf der Oberfläche gesund scheint, ist der Verzweifeltste von Allen, denn dieser weiß nicht einmal, dass er verzweifelt. Gesundheit wird so als größtes Symptom seiner Krankheit: Wenn der Zustand der Verzweiflung „auch noch so sehr dem Verzweifelten entgeht, . . . : die Ewigkeit wird es dann doch offenbar machen, daß sein Zustand Verzweiflung war, und ihm sein Selbst so festnageln, daß die Qual doch bleibt . . .“ (Kierkegaard 1986, 21) Der Ewigkeit wird eben diese Aufgabe der Selbstwerdung des Menschen zugesprochen: „Und so muß es die Ewigkeit machen, denn dies, ein Selbst zu haben, ein Selbst zu sein, ist das größte, das unendliche Zugeständnis, das einem Menschen gemacht wurde, zugleich aber die Forderung der Ewigkeit an ihn.“ (ibid.) Die *fuga mortis* vor dieser ‚Forderung der Ewigkeit‘ hat in der Moderne viele Formen gefunden. Der verdrängte Tod beherrscht das Leben durch Angst, Ennui, Indifferenz und Nivellierung. Der Ästhetizismus und Hedonismus erscheinen in diesem Blickwinkel als Versuche, der Langeweile und Leere des Lebens zu entfliehen.

## ***6. Der Glaube an ein Fortleben***

Die Verdrängung als Phänomen der Moderne korreliert mit dem vormodernen Glauben an die Unsterblichkeit. In der klassischen Metaphysik von der Antike bis Hegel wurde der Tod mit dem wesentlichen Aspekt der Unsterblichkeit gedacht. (Schulz 166) Der Glaube an die Unsterblichkeit ist in der Moderne verloren gegangen, das katastrophale Ausmaß des Todes ist größer und trostloser geworden. Mit dem Verlust dieser Metaphysik hat die Todesphilosophie eine unumkehrbare Inversion erfahren. Schopenhauer konstatiert dem Tod ein schlichtes Nichts-Sein: „Eines Tages ist dann ein Schlummer der letzte, und seine Träume sind – – –.“ (598f) Für Scheler wird der fehlende Glaube an die Unsterblichkeit zum Barometer, wie sehr „der Typus moderner Mensch (...) den Kern und das Wesen des Todes im Grunde leugnet.“ (8) Als Bedingung für einen Glauben an eine Unsterblichkeit müsse man zunächst an den Tod selbst glauben und ihn zu sterben bereit sein. Da der moderne Mensch, so Scheler, nicht „angesichts des Todes‘ lebt“ (ibid.), kann er auch die Glaubensleistung an ein Fortleben nicht erbringen. Freud hingegen attestiert dem modernen Menschen gerade aufgrund seiner Verdrängung des eigenen Todes den Glauben an die Unsterblichkeit: „... im Grunde glaube niemand an seinen eigenen Tod oder, was dasselbe ist: im Unbewußten sei jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt.“ (341) Die Unsterblichkeitslehre Kierkegaards bildet mit seiner Anschauung des Lebens als Frist eine Ausnahme, ist doch die Philosophie Kierkegaards ganz dem schwierigen Unterfangen gewidmet, ein Christ in der Moderne zu sein.

## ***7. Die Angst vor dem Tod***

Die Todesangst wurde bisher im Schelerschen Sinne als eine Verdrängung und *fuga mortis* aufgefasst. Das Spannungsverhältnis von intuitiver Todesgewissheit und Verdrängung wird zu einer Angst vor dem großen Ungewissen, dem verdrängten eigenen Tod. Ohne diese Verurteilungen ist die Todesangst jedoch zuerst einmal wie der Tod selbst ein Spiegel des Lebens: „Sofern der Einzelne gute Gründe hat weiterzuleben, gibt ihm das zugleich einen guten Grund, seinen Tod zu fürchten.“ (Wittwer 52) Die Angst vorm Sterben bringt zum Ausdruck, was das Leben des Einzelnen definiert. Wer keine Angst vor dem Tod verspürt, wird dem Leben schwerlich einen genügenden Sinn zusprechen können. Allerdings ergibt sich die philosophische Ambivalenz der Todesangst aus dem fundamentalen Unterschied, ob diese als apriorische oder als soziale Realität aufgefasst wird.

Für die Untersuchung der Todesangst ist die zugrundeliegende Prämisse ausschlaggebend. Nach Schopenhauer ist die Todesangst, die bei ihm ‚Todesfurcht‘ heißt, a priori „von aller Erkenntnis unabhängig: denn das Tier hat sie, obwohl es den Tod nicht kennt. Alles, was geboren wird, bringt sie schon mit auf die Welt.“ (593) Wird die Todesangst als instinktive Realität vorausgesetzt, ist es nach Simmel möglich, das Leben als eine generelle Fluchtbewegung vor dem Tode zu analysieren:

Das Leben, das wir dazu verbrauchen, uns dem Tode zu nähern, verbrauchen wir, ihn zu fliehen. Wir sind wie Menschen, die auf einem Schiff in der seinem Lauf entgegengesetzte Richtung schreiten: indem sie nach Süden gehen, wird der Boden, auf dem sie es tun, mit ihnen selbst nach Norden getragen. Und diese

Doppelrichtung ihres Bewegtseins bestimmt ihres jeweiligen Standort im Raum.

(32)

Jedes Leben besteht folglich aus einer paradoxen Doppelbewegung. Jede Lebenshandlung wie Essen, Lachen, Heiraten etc. meint, den Tod abzuwenden, treibt aber das Leben durch seine Fortführung dem Tod entgegen. Fasst man wie Simmel die Todesangst als unmittelbares Resultat des Todes auf und nicht als das Ergebnis eines gesellschaftlichen Deutungsangebotes, mache dies nach Hahn eine „empirische Untersuchung der individuellen und kulturellen Entwicklung der Todesangst“ (88) unmöglich.

## ***8. Kulturelle Verhandlung des Todes***

Versteht man den Tod als ein Skandalon, das auf „keinerlei Weise mit der Subjektivität vermittelt werden kann, [das] als nicht integrierbare Realität außerhalb des Lebens stehen muss [...]“ (Elbing 25), so erweitert sich der Verdrängungsbegriff auf jede Kulturhandlung, die den Tod erträglicher macht. Riten wie die Totenwache und Beerdigungen erscheinen damit als kulturelle Domestizierung der Todeskatastrophe. Bauman geht diese Ansicht zu weit und widerspricht der These, die menschliche Kultur sei ein „Verdrängungsapparat des Todes“ (12). Jedoch wird der Kultur auch bei ihm eine große kausale Affinität zum Sterben bescheinigt, indem ihr zugesprochen wird, sie sei eine Folge des Todes und des menschlichen Unsterblichkeitswunsches. Indem die Kultur trotz des Sterbens ihrer teilhabenden Individuen fortbesteht, verleiht sie dem Leben eine Beständigkeit, die dem Menschen fehle. (cf. ibid) Als eine „riesige, stets emsige Fabrik der Dauer“ (ibid.) bezeichnet Bauman darum die Kultur.

Weigel weist daraufhin, dass Kultur – im Gegensatz zu Gesellschaft – durch „Beharrungsvermögen, Langsamkeit und Dauerhaftigkeit“ definiert ist, so dass diese Eigenschaften der Kultur den Kontrast zum sterblichen Menschen offenlegen. (159) Mit dieser Dauerhaftigkeit erfülle nach Freud die Kultur die einzige Bedingung „unter welcher wir uns mit dem Tode versöhnen können, wenn wir nämlich hinter allen Wechselfällen des Lebens noch ein unantastbares Leben übrigbehielten.“ (343f.) Die fiktive Welt der Kultur erscheint überdies als eine Kompensation für all das Leben, das nach unserem Tod von uns nicht mehr gelebt werden kann. „Auf dem Gebiete der Fiktion finden wir jene Mehrheit von Leben, deren wir bedürfen.“ (ibid. 344) Paradoxerweise verhindert nach Max Weber gerade die moderne Kultur in ihrer Vielfältigkeit ein ‚lebensattes Sterben‘ (231). Vor seinem Tod kann kein Mensch alles erlebt und sich angeeignet haben, was die reichhaltige Kultur der Moderne bietet.

Der moderne Mensch sieht sich demnach vor die Aufgabe gestellt, eine möglichst sinnvolle Auswahl der angebotenen Kulturgüter für sich zu treffen, unbeirrt von dem sicheren Wissen, zu sterben ohne die Kulturmöglichkeiten seiner Zeit je ausgeschöpft zu haben. Einen Ausbruch aus der unbelohnten Mühsal bietet der Verzicht auf Kulturaneignung. Die Enthaltbarkeit und die kulturelle Einsamkeit wird so zu einer Geste der Freiheit, aber gleichzeitig bleibt sie auch eine Geste der Verzweiflung und Resignation angesichts der Unmöglichkeit, das Leben vor dem Tode zu vollenden. (Hahn 94)

## C. LITERATURANALYSE. Das Leben als *fuga mortis* in *Robinsons blaues Haus* (2012)

### 1. Inhaltsangabe

Eine Inhaltsangabe zu geben, fällt bei dem Roman *Robinsons blaues Haus* schwer, da dieser statt Handlung und Charaktere vor allem Baupläne und großangelegte Skizzen von Höhlen, Panikräumen, Kammern und Bunkern enthält. Neben dem Motiv des Raumes zieht sich außerdem das Motiv des Todes wie ein roter Faden durch den Roman und strukturiert diesen. Dabei wird angeknüpft an die Bearbeitung des Todesmotivs in dem Roman *Raumlicht. Der Fall Evelyne B.* (1976), in dem vor allem die Akzeptanz des Todes im Mittelpunkt steht. Neben der Akzeptanz der endlichen Realität ist bei *Robinsons blaues Haus* die Benennung des Todes erforderlich; Robinson nennt den Tod ‚Freitag‘, ‚Lieber Freund‘ oder ‚Geliebte‘ – so ganz sicher kann er sich nicht sein. Sicher ist nur, dass es sich um seinen „ganz persönliche(n), höchst private(n) Tod“ (Augustin 319) handelt, mit dem er im chatroom „Höllenspforte“ Kontakt aufgenommen hat. Zweitens wird ein gut geplantes Versteck vor dem Tod benötigt. In diesem Kontext überraschen bei Augustin nicht die Baupläne und großangelegte Skizzen. In Robinsons Kindheit baut er sich Verstecke in einer Kirche und in einem Fluss – er sei damals schon ein Kind voller Todesahnungen gewesen. (cf. *ibid.* 19) Was davon real ist und was nur erdacht, spielt dabei keine Rolle. Schließlich macht es sich Robinson in seinem Ich-Container in Übersee gemütlich bis er seinem durch sein ganzes Leben vertraut gewordenen Tod ohne Angst („Und soll ich mich nun fürchten?“ (*ibid.* 317))

gegenübersteht und ihn begrüßt: „Ich wußte, daß du kommst . . . , irgendwann, wußte ich, kommst du. So sehr leicht bin ich ja nicht aufzufinden, wenn man die Verhältnisse, die nicht ganz stabile Schiffsverbindung bedenkt. Wäre ich auf Rügen, wärst du wahrscheinlich längst dagewesen.“ (ibid.)

## ***2. Wer ist Freitag? Auf der Suche nach dem Anderen***

Aufgrund der vielen Adaptionen und Bearbeitungen des Robinson-Stoffes hat sich wohl kaum eine „literarische Figur . . . so nachhaltig und in so breitem Maße im allgemeinen Bewusstsein verankert wie die Figur des Robinson“ (Hickethier 39). *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin ist wie der Titel schon verrät eine Robinsonade des 21. Jahrhunderts; auch die ersten Sätze des Romans rekurrieren auf die literarische Vorlage Defoes und stellen den Text somit in die Tradition der literarischen Robinson-Adaptionen: „In einer früheren, ferneren Version dieser Geschichte sagt Daniel Defoe, er habe eines der unglaublichsten und abenteuerlichsten Leben gelebt. Ich sage: Ich auch.“ (Augustin 5)

Es handelt sich bei *Robinsons blaues Haus* um eine Geschichte von einer Suche nach einem Gegenüber, vielleicht nach einem Freund, und damit um die Überwindung des existenziellen Solipsismus. Robinson werde der Warnung des Vaters zufolge entdecken, dass er allein sei, dass er sich auf einer Insel befinde. „ . . . – inmitten eines Ozeans von Menschen über Menschen, die alle laut reden und alle etwas anderes meinen. Die ihre Seele daransetzen werden, dich von dieser Insel – so selig sie immer sein mag – zu vertreiben. Es sind sechs Milliarden, alle miteinander, kannst du das verstehen?“ (ibid. 5f) Dieses Bild des gestrandeten Robinson „in etwas Existenziell-Absolutes gewendet,

beherrscht den Roman von der ersten bis zur letzten Seite.“ (Böttiger) Der Ich-Erzähler ist somit „ein moderner Wiedergänger (der) Romanfigur Robinson Crusoe – der ausgesetzte Mensch, der von Ängsten, Einsamkeit und Schicksal Getriebene, der versucht, sich wohnlich einzurichten in der Welt und im Leben.“ (Hueck)

Der Erzähler wollte jedoch nie Robinson sein, nicht weil er die Isolation fürchtet – die Insel der Einsamkeit, vor der der Vater Robinson warnt ist durchaus ambivalent zu bewerten – , sondern weil die frühaufklärerische Binarität des Schönen und Guten Daniel Defoes (cf. Bieber, Greif and Helmes 8) bei Augustin auf den Kopf gestellt wird und ganz klar ist: Freitag ist viel schöner als „der mit dem häßlichen Hut und den unförmigen Galoschen aus Baumrinde“ (Augustin 308).

Viel lieber wäre ich der glatthäutige Freitag gewesen, der auf Seite dreißig glatt und braunglänzend die Palme erklimmt. Feingliedrig und frei und nicht eingenäht in lauter Tierfelle, die noch dazu, soweit ersichtlich, steinhart waren. Aber ist es immer nur der Neid gewesen oder war es vielleicht die Erkenntnis, daß alles menschliche Bemühen, alle Stein- und Eisenzeit durch einen einzigen perfekt ausbalancierten Sprung des Panthers aufgewogen wird. Unerreichbar und in zwanzigtausend Jahren nicht zu verbessern. Und wenn mich jemand fragte, warum ich lieber Freitag gewesen wäre, weil er einfach schöner war, deshalb.“ (ibid. 51)

In diesen Worten klingt eine Glorifizierung des „edlen Wilden“ zulasten des zivilisierten Robinson an. Trotz dieser Ablehnung des wenig ästhetischen Zivilisationsdaseins beruht die Identifizierung des Ich-Erzählers mit der Figur des Robinson auf einer von ihm selbst herbeigeführten Selbstinszenierung:

Als ich seinerzeit diesen Gesprächsraum, diesen chatroom, der sich



bezeichnenderweise „Höllenspforte“ nannte, zum ersten Mal betrat, wurde ich aufgefordert, einen Benutzernamen anzugeben, und gab „Robinson“ an, wurde jedoch informiert, daß ich nach fünfzehn Robinsons nunmehr der sechzehnte sei und eines Zusatzes bedürfe (...), also nannte ich mich „Robinsonsuchtfreitag“.  
(ibid. 36)

Damit ist nicht nur die Identifizierung mit der Robinson-Figur zugrunde gelegt, sondern auch das Unvollständige dem Namen und dem Ich-Erzähler eingeschrieben: Ohne Freitag fehlt dem Erzähler sein Gegenüber. Freitag ist der Gesprächspartner Robinsons, dafür ist er „erfunden worden“ von Robinson und darin erfüllt sich seine Rolle: „Lieber Freitag“, sagte ich, „zu diesem Zwecke bist du doch erst erfunden worden, damit du mir meine Geschichten glaubst.““ (ibid. 62) Dies macht deutlich, dass es sich bei der Figur Freitag in diesem Roman um keine kohärente Romanfigur handeln kann, sondern um ein Konglomerat an fixen Ideen und Charakterspiegelungen von Robinson, der ebenfalls als Figur wenig konsistent ist. Doch hat Robinson den Wunsch, Freitag immer reeller werden zu lassen, „ihn eines schönen Tages fest(zu)nageln.“ (ibid. 63)

Und trotzdem ist der Erzähler verblüfft, als sich ein reales Treffen mit dem bis dahin virtuell gebliebenen Freitag anbahnt: „Ja, das allerdings war nun eine Wendung, die niemand erwartet hatte. Wir würden uns sehen! Das bedeutet, daß wir eine Verabredung hatten, ein erstmaliges Treffen! Zweier Chimären! Ich hätte nicht geglaubt, daß so etwas geschehen könnte.“ (ibid. 240) Das Aufeinandertreffen dieser beiden „Chimären“ steht dann folglich auch unter einem merkwürdigen Stern, „(a)ls ob sich ein Ereignis anbahnte. Ein Naturereignis. Irgendwie.“ (ibid. 241)

Dies ist schon ein erster Hinweis darauf, wer Freitag in Wirklichkeit – sollte von

„Wirklichkeit“ bei diesem Roman überhaupt die Rede sein können – ist. Losgelöst von der erfundenen Existenz Freitags stellt sich am Ende des Romans heraus, dass es sich bei Freitag um den kleinen freundlichen Herrn handelt, der wiederum eine Verkörperung des Todes ist. So lässt sich *Robinsons blaues Haus* vom Ende her als eine große Suche nach dem Tod lesen. Doch was bedeutet es für die Figur des Freitags, dass diese am Ende mit dem Tod korreliert? Eine erste Lesart liegt auf der Hand: Freitag, der für die unveränderliche Natur steht, setzt Robinsons Zivilisationsdasein ein Ende. Andererseits ist die Figur Freitags nicht nur destruktiv zu werten, ist er doch Robinson als ständiger Begleiter ein Beschützer und ein Freund geworden.

### **3. „Willkommen im Besenschrank.“ – Verstecke vor dem Tod**

Neben der Akzeptanz der endlichen Realität ist die Benennung des Todes erforderlich; Robinson nennt den Tod in *Robinsons blaues Haus* ‚Freitag‘, ‚Lieber Freund‘ oder ‚Geliebte‘. Sicher ist, dass es sich um seinen „ganz persönliche(n), höchst private(n) Tod“ (ibid. 319) handelt, mit dem er im chatroom „Höllentpforte“ Kontakt aufgenommen hat. Zweitens wird ein gut geplantes Versteck vor dem Tod benötigt. In diesem Kontext überraschen bei Augustin nicht die Baupläne und großangelegte Skizzen von Höhlen, Panikräumen, Kammern und Bunkern. Robinson beginnt schon in seiner Kindheit damit, sich vor einer nicht greifbaren Gefahr in Sicherheit zu bringen: „ . . . feststeht, daß ich ein Kind voller Ahnungen gewesen sein muß. Ich baute Höhlen und Schlupflöcher, ich baute einen absolut sicheren Hochsitz auf dem Kleiderschrank, wo ich lebenslang ausharrte und mein Schicksal erfüllte.“ (ibid. 19)

Sonntags in der Kirche überlebt Robinson die tödliche Langeweile nur, indem er sich auf

der Kanzel in seinen Phantasien häuslich einrichtet: „Es war mein erstes größeres Bauvorhaben, der Umbau von St. Martin.“ (ibid. 21) Auch wenn das imaginierte Szenario spezifisch kindliche Elemente beinhaltet, finden sich hier nach Rehfeldt doch schon „zentrale Aspekte aller folgenden realen und imaginierten Bauprojekte“ (Rehfeldt 78) Robinsons. Sein zweites Bauvorhaben widmet der Ich-Erzähler einer Tauchglocke aus einer Badeofenhülle, dank derer er sich vor den „Stauern“, einer Gruppe von Jungen aus seiner Schule, verstecken kann, die ihn zu einer Mutprobe zwingen wollen: „Ich sollte also – laßt mich das einmal zusammenfassen – zehn Meter im freien Fall in die „Kuhle“ springen, um bei den Stauern (oho!) aufgenommen zu werden?“ (Augustin 70f) Statt die lebensgefährliche Mutprobe zu riskieren, taucht Robinson unter: „ . . . - - ich tauchte unter. Nicht ahnend, wie tief und auf welcher lange Dauer dieses sein sollte. Dauer eines ganzen künftigen Lebens.“ (ibid. 72) Dies macht deutlich, dass diese Verstecke vor dem Tod nicht nur als Verstecke „wegen der Gespenster“ (ibid. 21) ausprobiert werden und als ein kindliches Spiel mit dem Grauen gesehen werden müssen, sondern existenziell aufgeladene Manöver des tatsächlichen Überlebens sind (cf. ibid. 76). Der Erzähler weitet demnach auch die Größendimensionen angesichts der existentiellen Bedrohung aus: Der Bach neben dem Haus wird, „die unendliche Weite im Auge“ (ibid. 84), zu „(s)einem ganz eigenen Ozean“ (ibid. 86). Das erste Untertauchen wird wie folgt beschrieben: „Ich glaube, diese allererste Sekunde war reine Religion. Ich befand mich plötzlich in einem, (in meinem) Selbst, das ich mir selbst geschaffen hatte . . . .“ (ibid. 87) Der Vorgang, sich mit der Tauchglocke unter Wasser zu begeben, ähnelt einem Nahtoderlebnis: „Die Welt unter Wasser. Sie ist eine in sich geschlossene, für den Menschen nicht zugängliche Existenzform, Schönheit sowohl als auch Grauen

vereinend.“ (ibid. 80) Die Vorstellung, dort zu überleben, ist für Robinson zunächst unmöglich und konfrontiert ihn mit dem Gedanken, ob dies sein Tod sei: „Ich hatte mir den Tod anders gedacht. Denn es war ein Tod, ein kleiner zumindest.“ (ibid. 87) Bald darauf gewöhnt er sich jedoch an dieses Erlebnis: „bei meinem täglichen Tauchgängen später war es nur ein Umsteigen, ein Ein- und Aussteigen ohne wesentliche Religion, sozusagen, so wie man morgens zum Dienst geht.“ (ibid. 88)

Als Erwachsener führt er die Existenz im Versteck weiter fort, indem er sich Zufluchtsorte schafft. Er begegnet Rehfeldt zufolge seiner Heimatlosigkeit damit, dass er sich „an diversen Orten in verlassenen Funktionsgebäuden, etwa auf dem Gelände von Bahnhöfen, identische, sehr kleine 1-Zimmer-Apartments einrichten lässt.“ (80) So zum Beispiel den „Besenschrank“ (Augustin 17) in Grevesmühlen: „Die Abstellkammer, die auf mich gewartet hat. Die immer wartet, jederzeit und überall mit automatisch einsetzendem Tango.“ (ibid. 17) Dort weiß er sofort, wo er sich befindet (cf. ibid. 26): „In Sicherheit. Wieder einmal bis Grevesmühlen geschafft, bis in die Bahnmeisterei.“ (ibid. 26)

Nicht überraschend ist Robinsons Vorliebe für alle Arten von Gefängnissen, bieten diese ihm doch ein Maximum an Abgeschlossenheit und Sicherheit: „Ich hatte von jeher eine Neigung zu Gefängnissen, sind sie doch, meiner Meinung nach, der einzig sichere Ort, an dem man sich aufhalten kann – ich meine, der wirklich sichere Ort, ich übertreibe gar nicht.“ (ibid. 98)

Logisch argumentiert der Erzähler, warum er sich in Gefängnissen am sichersten fühlt:

Denn das gleiche Instrumentarium, gedacht, um Leute am Ausbrechen zu hindern, ist natürlich gleichsam geeignet, Leute am Einbrechen zu hindern: Jemand drinnen

ist gleich jemand draußen. Ich möchte behaupten, selbst die ehrenwerteste Gesellschaft (!) dürfte nicht in der Lage sein, dort einen Killer hineinzuschicken, außerdem wollen sie mich ja lebend und nicht tot. Soviel zum Lob deutscher Gefängnisse. (ibid. 99)

Als Versteck vor seinen Verfolgern kauft sich Robinson das „London Dungeon“ und betritt schon bald seine „Unterwelt regulär als Eigentümer“ (ibid. 186). Rehfeldt sieht darin eine „raumgestützte . . . Selbsttherapie“ (82), da sich der Protagonist seinen „inneren Dämonen“ (82) im „London Dungeon“ aussetze. „In die Räumlichkeiten des Dungeon integriert der Protagonist wieder sein dem Leser mittlerweile wohlbekanntes Zimmer, dessen Zugang hier unter einem Schafott versteckt ist.“ (81)

Schließlich macht es sich Robinson in seinem Ich-Container in Übersee gemütlich bis er seinem durch sein ganzes Leben vertraut gewordenen Tod ohne Angst („Und soll ich mich nun fürchten?“ (Augustin 317)) gegenübersteht und ihn begrüßt: „Ich wußte, daß du kommst . . . , irgendwann, wußte ich, kommst du. So sehr leicht bin ich ja nicht aufzufinden, wenn man die Verhältnisse, die nicht ganz stabile Schiffsverbindung bedenkt. Wäre ich auf Rügen, wärest du wahrscheinlich längst dagewesen.“ (ibid.)

All diese Verstecke zeigen Eines: Die Bautätigkeiten als Akt der Psychohygiene – als „Sinn des Lebens“ (ibid. 25) – verlängern Robinsons Leben, den Tod verhindern können sie nicht. Jedoch den Tod zu benennen, diesen als einen ständigen Begleiter anzuerkennen und sich trotzdem noch vor ihm zu verstecken, diese paradox anmutende Herausforderung gilt es im Leben individuell zu meistern.

#### ***4. Auslöschung und Tötungsvisionen***

Das Thema der Auslöschung spielt in *Robinsons blaues Haus* immer wieder eine Rolle. Dabei bezieht sie sich sowohl auf den Protagonisten selbst als auch auf sein Umfeld. Schon als Kind zeigt sich an dem paradigmatischen „Berufswunsch“, dass Robinson am liebsten gar nicht existieren würde: „Hätte mich jemand nach meinen Berufswünschen gefragt, wären es nicht Pilot oder Rennfahrer gewesen, sondern unsichtbarer Geist, aber mich fragte niemand.“ (ibid. 19)

Dieser Wunsch nach Körperlosigkeit zeigt einerseits den erzählerischen Humor, da es sich bei „unsichtbarem Geist“ schwerlich um einen Beruf handelt, andererseits ist auch hier wieder eine kindliche Situation existentiell aufgeladen und bekommt dadurch seinen Ernst: Der Protagonist möchte sich seines Körpers entledigen und damit zumindest eines Teils seiner Lebendigkeit.

Als erwachsener Mann erreicht der Protagonist beinahe diesen Modus der Körperlosigkeit, indem er sich wie er sagt „nirgendwo befindet“. Der Modus der Körperlosigkeit mündet in eine gespensterhafte Bi- ja Multilokalität:

„Lieber Freitag. Stelle dir einen Mann vor, der sich nirgendwo befindet: Das bin ich. Es gibt keine Spuren von ihm, keine Forderungen, keinen Anspruch, keine unbezahlte Rechnung. Es gibt auch kein gebrochenes Heiratsversprechen, nicht einmal die abgeschnittenen Haare beim Friseur gibt es. Der Mann, der sich nirgends befindet, befindet sich überall. In Saarbrücken u n d in Kaiserslautern.“ (ibid. 163)

Damit ist überspitzt ausgedrückt, dass wir es bei dem Protagonisten mit einer flüchtigen Erscheinung zu tun haben, der sobald er sich an einem Ort niederzulassen scheint, schon

an einem anderen Ort aufkreuzt. Die damit einhergehende Dekomposition der Körperlichkeit wird zum Beispiel daran deutlich, dass er keine Spuren hinterlässt, nicht einmal beim Friseur.

Noch radikaler jedoch wird der Wunsch nach Auslöschung in den Tötungsphantasien des Protagonisten. Der bereits beschriebene „Umbau“ von St. Martin durch den Protagonisten mündet in eine Vision:

Denn, als der Tag fortschritt, als es wärmer wurde in der Kirche, die Sonnenbahnen breiter, die Fenster flammender, als dieser Pfingstmorgen seine ganze Pracht entfaltetete, hatte ich eine Vision. – Soeben war ich damit beschäftigt, noch einen kleinen Wintergarten anzubauen . . . . Als mich diese Vision überkam. Eine allumfassende, eine überirdische. Eine radikale Lösung. Mein Gott. Ich flutete die Kirche. Solch ein Wunder, nicht nur voller Brutalität, sondern auch Erotik! Ich ließ das Wasser steigen . . . ich weiß nicht, wie ich mir das vorgestellt habe, theoretisch ließ ich die ganze Gemeinde ersaufen. (ibid. 23f)

Die Vorstellung dieser Tat zeigt Rehfeldt zufolge, „dass das zwecks Ablenkung begonnene Gedankenspiel des Kirchenumbaus hier in eine Apotheose des Protagonisten mündet, der eine Sintflut beschließt“ (78) Jedoch enthält diese Textstelle nicht nur ein biblisches Konnotat, sondern auch ein geistesgeschichtliches, indem der Todestrieb in dem Element des Wassers, das im romantischen Kontext für Erotik steht, mit dem Liebestrieb zusammenkommt bietet sich eine Referenz an Freud an. Der Protagonist freilich entzieht sich seiner Tötungsvision und fährt „im Ruderboot über die blühende Wasserfläche . . .“ (Augustin 24). Daran wird deutlich, dass sich der Protagonist *per se* nicht nach dem Tod sehnt wie der Wunsch, ein „unsichtbarer Geist“ zu sein vermuten

ließe; manchmal reicht es ihm schon, wenn sein Umfeld ausgelöscht wird.

Ein weiteres Beispiel für eine Tötungsvision oder – wie Rehfeldt es benennt – eine „kindliche Allmachtsphantasie“ (78) ist der Wunsch des Protagonisten, seine Schule abzubrennen.

Der Protagonist entwirft dazu einen Plan, in dem er in der Tauchglocke durch den Stadtgraben zu seiner Schule fährt, um diese in Brand zu legen: „Ich sah die ganze Sippschaft rennen . . . . Verstört und wie von Sinnen aus der brennenden Schule flüchten. Vorsichtshalber fügte ich noch die Lehrer Rabemus und Meckel hinzu, die mir ebenfalls das Leben schwergemacht hatten. Außerdem war das Schulhaus immer ausnehmend häßlich gewesen – ein rotes Backsteingebäude mit unglaublich häßlichen gotischen Fenstern.“ (Augustin 93)

Nach Rehfeldt sind damit „(d)ie Parallelen zur Kirchenumbauphantasie (...) zahlreich: Ein Ort fremder Autorität wird als solcher zerstört (die gotischen Fenster der Schule verweisen auf den Kirchbau zurück), erzwungene Immobilität wird zur Mobilität umphantasiert und ein Element wird entfesselt, um die eigenen Ziele zu erreichen.“ (79) Aber ein Unterschied ist, dass diesmal mit der Schule das Gebäude zerstört wird und nicht wie in der Kirchenvision die Menschen, die sich darin befinden. Es handelt sich also um eine weniger radikale abgeschwächte Vernichtungsvision.



## ***5. Verfolgung: Die Brüder Karamasow, Achilles und der Lahme, Katz und Maus***

Der Protagonist nennt seine beiden Verfolger „Brüder Karamasow“ (Augustin 187), angelehnt an das Werk *Die Brüder Karamasow* von Fjodor Dostojewski. Dabei bezieht Augustin sich nicht auf die Figuren des Romans, schließlich handelt es sich bei Dostojewski um drei Brüder und nicht wie bei Augustin um zwei, sondern auf das typisch Karamasowische, das alle drei Brüder – selbst der fromme Aljoscha – und der Vater verkörpern. Als Schufte, Wüstlinge und Lüstlinge werden die Karamasows vom auktorialen Erzähler bezeichnet (cf. Dostojewski 225). Die Verfolger „Brüder Karamasow“ bei Augustin stellen somit eine Verkörperung des Brutalen und Wilden dar. Dazu klingt bei der Anspielung auf den Roman *Die Brüder Karamasow* das Thema der Schuld und der Gerechtigkeit an und nicht zuletzt die Frage, wie ein Leben ohne Gott funktionieren kann. Die Figuren dieser beiden engagierten Schläger sind wie auch die Robinsonfigur und die Freitagfigur diffus und wenig konsistent, so bemerkt der Protagonist zu seinem Schrecken: „Sie wechseln sie aus!“ (ibid. 133)

Vor diesen beiden Gangstern flieht der Protagonist von einem Versteck in das nächste. Obwohl es für den Protagonisten dabei um Leben und Tod geht, ist die Flucht nicht immer frei von Leichtsinnigkeit. Vielmehr beginnt er in Hannover im Warenhaus ein gefährliches Spiel mit den „Brüdern Karamasow“, so dass der Verfolgte schnell zum Verfolger wird:

. . . und da muß mich wohl der Teufel geritten haben, denn ich ging sehr gemütlich

hinter ihnen her, während die beiden durch die Gegend klonkten. Ich erwähne das nur wegen der Unsinnigkeit, der Leichtfertigkeit, mit der man gelegentlich sein Leben aufs Spiel setzt – es sträubt sich noch heute mein Haaransatz, wenn ich daran denke. (ibid. 42)

Rehfeldt stellt trotz dieses Spiels in Hannover einen „Paradigmenwechsel“ (81) der Fluchtbewegung erst nach dem Kauf des London Dungeon fest. Hier wird das Spiel tatsächlich auf die Spitze getrieben und die beiden Gangster enden als Gefangene des Protagonisten. (cf. Augustin 194-198) Damit endet jedoch die Verfolgung noch keineswegs, stattdessen wird diese immer trickreicher und konfuser. Da gab es beispielsweise „eine raffinierte Verfolgungsart, bei der sich der Verfolger nicht hinter, sondern vor seinem Opfer, sich nach hinten absichert und gar nicht weiß, daß es dieses nach vorne tun müßte.“ (ibid. 167) Oder das Gleichnis von Achilles und dem Lahmen:

Während mir zum soundsovielen Mal aufgeht, wie lächerlich es ist: Immer einen Schritt zu kurz und immer einen Schritt voraus. Wie ein Wettlauf zwischen Achill und dem Lahmen, mit dem der Mathematiklehrer die Differentialrechnung zu erklären versucht. Achill läuft zehnmal so schnell wie der Lahme, dieser hat zehn Schritt Vorsprung. Aber wenn Achill diese zehn Schritt bewältigt hat, ist der Lahme einen Schritt weiter. Bewältigt Achill diesen einen Schritt, ist der Lahme eine Handbreit weiter – bewältigt Achill auch diese Handbreit, ist er einen Fingerbreit weiter... wie man weiß, erreicht Achill den Lahmen nie. Wenn es auch nur eine Haaresbreite ist. Die Annäherung im Unendlichen, so ungefähr darf man sich mein Verhältnis zu den Brüdern vorstellen. Eine einzige Katastrophe. (ibid. 188)

Wobei nie so ganz deutlich ist, wer eigentlich der Verfolgte und wer der Verfolger ist:

Ich weiß, woran es liegt. Ich gebe ihnen Hinweise, die eben keine Hinweise sind. Ein zerknitterter Fahrschein hier, ein Wort zum Nachtportier da, eine Mütze am Haken, keine Mütze am Haken, zwei hinterlegte Postnummern. Nicht, daß ich sie ihnen gebe – im Gegenteil, ich bin ja von krankhafter Vorsicht erfüllt –, aber irgendwie gebe ich sie ihnen doch. Katz und Maus, ich die Katz oder sie die Katz? (ibid. 189)

Bei diesem Verfolgungsspiel fallen Komik und existentielle Gefahr zusammen, ähnlich wie in dem Roman *Der amerikanische Traum* (1989) von Augustin. Die slapstickartige Verfolgung angesichts des eigenen Todes wird an folgender sowie an vielen anderen Textstellen deutlich: „Denn wie ich mit einem Sprung den dritten Ausgang erreiche, laufe ich doch dem professionell viereckigen Mann, dem bulligen, direkt in die Arme. Und sage auch noch „Hoppla!“. Ganz schlimm.“ (ibid. 59) Der Erzähler betont aber die Ernsthaftigkeit der Lage: „Man muß sich das Ganze sehr ernst vorstellen, alles gleichzeitig und gleichzeitig in lauter Ewigkeiten, immerhin geht es um ein ganzes gelebtes Leben.“ (ibid.)

Besonders interessant ist die Bemerkung des Protagonisten, als er von den „Brüdern“ fast gefasst wird: „Bewußtlos war ich nicht, doch tot, oh ja, tot bin ich sicherlich gewesen.“ (ibid. 61) Dies zeigt, dass der Tod eine Chiffre für eine Bewusstseinsstufe ist, die schnell erreicht ist, sozusagen ein „Bedeutungsereignis“, das einem vor Augen führt, dass man sterblich ist.

## ***6. Das Erbe des Vaters***

Der Vater spielt im Gegensatz zur Mutter in *Robinsons blaues Haus* eine immense Rolle, als Vorbild und vor allem als Erblasser. Bei dem Erbe handelt es sich um eine geheime Zahl, die den Zugang zu einer großen Menge gewaschenen Geldes darstellt, und die der Vater dem Protagonisten vor seiner Ermordung hinterlässt. Daneben hinterlässt der Vater dem Sohn ein ideelles Erbe, nämlich die „Kunst des Mittelmaßes“ (ibid. 119):

Die allerhöchste, die wir uns denken können, nicht nur halb, sondern überhaupt nicht vorhanden zu sein, das ist die Kunst des Mittelmaßes, mein lieber Sohn. Die Kunst der absoluten Durchschnittlichkeit! Und da scheiden sich nun die Geister. Nicht arm, nicht reich, nicht groß, nicht klein, nicht grob, nicht fein, nämlich überhaupt nicht, ganz und gar. Ohne jegliche Attribute, ganz ohne Aussatz, ohne hochgestriegelte Gäule, aber auch ohne Duftwasser oder Portemonnaies, bei denen die Pappe durchscheint. Es ist, um es auf höchste Ebene zu stellen, die Kunst des Weglassens. (ibid. 119)

Hier klingt wieder das schon behandelte Thema der Auslöschung an: Der Vater möchte in seiner „heißgeliebte(n) Anonymität“ (ibid. 134) am liebsten gar nicht existieren. Grund dafür sind auch hier zwei Verfolger. (cf. ibid. 137) Allerdings lässt sich die „Kunst des Mittelmaßes“ zwar einerseits als Wunsch, nicht zu existieren, lesen, andererseits sichert auch gerade diese Kunstfertigkeit, in der Masse zu verschwinden, das Überleben: „Deshalb laß dir sagen, mein Sohn, Mittelmäßigkeit ist eine Gnade! Das magst du vielleicht noch nicht einsehen, aber laß dir sagen, sie ist die wahre Tugend, die den Menschen durchs Leben bringt.“ (ibid. 121) Die „Kunst des Mittelmaßes“ ist demnach

eine Kippfigur, die in beide Richtungen – sowohl als Lebenshunger als auch als Lebensverneinung – interpretierbar ist. Auch das Leben als Flüchtiger hinterlässt der Vater dem Sohn, während jedoch der Vater „ständig einen gepackten Koffer im Flur stehen“ (ibid. 148) hat, so reist der Sohn ganz ohne Gepäck, dies verdeutliche dem Erzähler nach die „ganze Tragödie“ (ibid. 151): „Ich trage gar nichts, ich gehe zu Fuß, benutze auch keine Taxis, die sich leicht verfolgen lassen, benutze keine Rolltreppen, die nicht eine Gegenrolltreppe haben, so daß ich mich notfalls auf die Gegenseite schwingen kann. Das geht aber nur ohne Gepäck.“ (ibid.)

Das destruktive Erbe, das der Vater dem Sohn hinterlässt, wird jedoch zur einzigen Verbindung, die dem Sohn nach der Ermordung des Vaters bleibt, weshalb er die geheime Zahl auch auf keinen Fall preisgeben will, wie er Freitag erklärt:

Und warum gibst du ihnen nicht, was sie haben wollen, ich meine, warum gibst du es denn nicht einfach her?

Weil, lieber Freitag, weil es mein Erbe ist!

- - -

Um das es sich hier handelt.

- - -

Das, was mein Vater mir vererbt hat! (ibid. 173)

Das Erbe, sowohl das finanzielle als auch das ideelle, ist der Protagonist bereit, anzutreten. Das gewaltvolle Ende seines Vaters stellt auch sein eigenes Leben in den Schatten einer allgegenwärtigen tödlichen Bedrohung. Das biblische Motiv der Erbsünde – reduziert auf den Vater-Sohn-Komplex – wird hier ausbuchstabiert.

## 7. Identitäten

Identitätswechsel sind in *Robinsons blaues Haus* eng mit dem Motiv des Todes verknüpft, insofern als sie eine Verlängerung des Lebens ermöglichen. Als Inbegriff der Durchschnittlichkeit verschmilzt der Protagonist als „Butte Beerbohm“ zunächst mit dem Stadtbild (cf. *ibid.* 27) Dazu setzt er sich eine Brille auf, denn „sie verallgemeinert das Gesicht“ (*ibid.*).

Gemäß der Kunst des Mittelmaßes ist er so unauffällig, dass er fast unsichtbar scheint:

Man nimmt ihn nicht wahr. Er läßt sich nicht wahrnehmen, das ist seine Tugend, und es gibt ihn in jeder Kleinstadt mehrfach. Mittelgroß, etwas bläßlich, Mantel, Mütze, Brille, kein Schal. Im Stadtbild ist er durch zwei kleine Glasfenster vorhanden (die Brille). Oder nicht vorhanden, ein Bekannter, den man nicht kennen will, wenn er grüßt, gibt es da noch die andere Straßenseite. Oder schlimmer, man grüßt aus Versehen, meint aber einen anderen Butte, oder noch schlimmer, er grüßt zurück, das ist dann schon ein kleines Malheur. (*ibid.* 39)

Die Tarnfigur des „Butte Beerbohm“ hat kein soziales Umfeld, das ihn verraten könnte: „Butte wohnt immer in der Vorstadt, er hat immer einen Zaun, Nachbarn hat er keine, auch keine, die sich über ihn ärgern könnten. Butte Beerbohm! Den kenne ich, der saß in der Schule ganz vorne. Da saß er nicht. Doch. Den kenne ich, lebt er überhaupt noch?“ (*ibid.* 39) Der Schlusssatz ist hierbei paradigmatisch, zeigt er doch auf, dass mit einer Tarnung als Butte Beerbohm auch ein Teil der Lebendigkeit eingebüßt wird. In *Robinsons blaues Haus* ist nichts umsonst: Das Leben muss erkaufte werden durch ein Weniger an Lebendigkeit. So ist das Leben des Protagonisten nicht zufällig nur ein

halbes Leben, da ihm eine eigene Identität fehlt, die nicht auf Tarnung und Flucht ausgerichtet wäre. Alles folgt hier der Logik des Geldes, ein durchgängiges Motiv in dem Roman und Eines aufzeigend: Alles hat seinen Preis.

Auch eine seiner nächsten Identitäten als „Freddy“, der unter Käpten Kuk gefahren ist, ist durch ein Weniger an Lebendigkeit gekennzeichnet. So heißt es im Text: „Wenn man mich fragt, stamme ich aus Hongkong, wenigstens bin ich dort geboren, was natürlich auch nicht stimmt (ich bin überhaupt nicht geboren).“ (ibid. 205f) In New York legt sich der Protagonist gleich eine doppelte Identität zu. Von der Putzkraft Mr Dobs verwandelt er sich unentwegt in den gefährlichen Mafioso Marco Marconi: „Fahre bis zum Küchentrakt hinauf, wo ich gleich vorne in einem kleinen Waschraum verschwinde, und hier nun, aufgepaßt, geschieht eine merkwürdige Verwandlung. Jeden Morgen. Hineingeht ein Mr Dobs. Herauskommt Marco Marconi, auch genannt Don Marco oder einfach M.M., und den sollte man besser nicht kennen.“ (ibid. 266)

## ***8. Der kleine freundliche Herr***

Ist in *Robinsons blaues Haus* Vieles konfus und diffus, so ist der Tod überraschend konkret, da er die Gestalt eines freundlichen kleinen Herrn annimmt: „Der Tod kommt in Gestalt eines freundlichen kleinen Herrn, der mir im Zug nach Grevesmühle gegenüber sitzt, und er kommt auch nicht sofort, vielmehr läßt er mir Zeit, meine Angelegenheiten zu regeln.“ (ibid. 5) Der Protagonist macht an scheinbar unbedeutenden Zeichen fest, dass es sich bei diesem Herrn um den Tod handelt:

Lieber Freund. Das Leben ist ein Säbelzähntiger. – Nicht daß ich mich auf der Flucht befinde, so kann man es nicht nennen, aber da sitzt mir im Zug dieser

freundliche, kleine, ältere Herr gegenüber und hat soeben einen Fehler begangen, der meine Befürchtungen nur bestätigt. Er hat sich nach dem Zug nach Grevesmühle erkundigt, in dem er doch sitzt. Schon seit Hagenow ist er mir aufgefallen, eigentlich schon seit Güstrow, und wenn ich es mir recht überlege, schon seit Schwerin. Und es sind auch keine großen Dinge, nur kleine Unebenheiten, die nicht ganz ins Bild passen, eigentlich gar nichts, und dann wiederum zuviel. Zum Beispiel trägt der Mann einen Hut, und zwar deutlich, als ob er sich etwas davon verspräche. In einer allgemein hutlosen Zeit. (ibid. 11)

Neben dem Zeichen des Hutes fällt dem Protagonisten auf, dass der kleine freundliche Herr bedeutungsvoll auf etwas zeigt:

Ich kann nie den Finger darauflegen, was es eigentlich ist, das mich anweht, der Hut jedenfalls ist nur Staffage, und die bierfarbene Tafelung, der Tresen, das Schild „Zu den Bahnsteigen“ sind auch nur bedrückend, nicht wirklich tödlich. Vielleicht eine Geste, die der Mann vollführt, vielleicht seinen Nachbarn betreffend, aber irgendwie sieht es aus, als ob er zeigt! Ein kleiner Mann, es ist immer ein kleiner dunkel gekleideter Mann, der etwas anzeigt. (ibid. 12)

Wird dieser freundliche Herr immer mal wieder im Laufe des Romans erwähnt, so ist die Wende am Ende des Romans doch überraschend, dass es sich bei dem freundlichen kleinen Herrn um Robinsons virtuellen Ansprechpartner Freitag handelt. Der Moment dieser Entdeckung ist für Robinson eine schmerzhaft überraschende, nahm er doch an, Freitag sei eine schöne begehrte Frau:

„Ich kenne dich, du sitzt mir seit Jahren auf der Pelle, und ich nehme stark an, du hast eine irgendwie geartete Botschaft an mich – nur daß dies so ziemlich der



unpassendste Augenblick ist, den du dir dafür ausgesucht hast.“ Er blickt mich an, fast gütig. „Ich bin Freitag.“ Du bist Freitag. „Immer gewesen.“ Immer gewesen. „Und jetzt werde ich dir das Leben retten“, sagt er. (ibid. 297)

Der Auftritt des freundlichen Herrn kollidiert mit der Todesvorstellung, die sich der Protagonist bisher gemacht hatte:

Ich dachte immer, der Tod käme als großes schwarzes Roß donnernd um die Ecke getrabt, wenn die Schicksalsstunde schlägt. Wenn die Steilkurve plötzlich zu eng, die Nacht zu dunkel, der Arzt zu ernst wird. Dann trabt es unbegreiflich stark um die Ecke, mit seinen riesigen schwarzglänzenden Keulenmuskeln, die auf und ab gehen, seinem Schnauben wie die Schöpfung und den eisernen Hufen, groß wie der Weltuntergang. So habe ich mir das gedacht. (ibid. 299)

Der Protagonist geht auf den freundlichen Herrn zu, unter Todesangst:

„Um das einmal zu rekapitulieren, es sind also zwölf Schritte bis zum „Gentleman“, zwölf steife, völlig verkrampte und vor allem viel beachtete Schritte, die locker und unbefangen nebenher auszuführen sind. Schließlich läuft man nicht jeden Tag um sein Leben. . . . Noch zwei Schritte unter Todesangst? Ja. Dieses Mal unter Todesangst.“ (ibid. 301f.)

## ***9. Statt einer Zusammenfassung: Fluchttiere***

Die große *fuga mortis*, die der Protagonist bewerkstelligt, geht auf das Gefühl der Todesangst zurück, das ihn ständig begleitet als „ein Bestandteil meines Daseins“ (ibid. 41) und ihn vorwärtstreibt: „Ich gebe zu, es macht mir Angst. Bisher habe ich mich einigermaßen darüber hinweggesetzt, das sollte man mir zugestehen. Einigermaßen

fröhlich. Ich habe meine Brüder Karamasow einigermaßen lächerlich gemacht (ich darf sie doch so nennen), ich habe mit Entsetzen gespielt, gewissermaßen.“ (ibid. 133)

Er erkennt, dass ihn dieses Gefühl der Angst mit den Tieren verbindet, so dass er eingesteht, dass er einem „Instinkt“ nach gehandelt habe: „Um eines klarzustellen: Ich bin nicht geisteskrank, und ich leide auch nicht unter Einbildungswahn. Mein Mißtrauen hat eine ganz solide Grundlage, es ist der Instinkt, ohne den ich es niemals bis hierher, bis zu diesem Ort, geschafft hätte. Nicht lebend jedenfalls.“ (ibid. 12) Noch deutlicher wird der Bezug zu den Tieren in folgendem Ausspruch des Protagonisten: „Die Angst – habe ich einmal gelesen – ist die Tugend der Fluchttiere, und sie ist ihre edelste, bewahrt sie ihnen doch das Leben. Meines hat sie bis hierher bewahrt, bis nach Grevesmühlen.“ (ibid. 14) In Tierbezügen erfasst der Protagonist auch, was für ihn das Leben respektive der Tod ist; so ist das Leben ein „Säbelzahntiger“ (ibid. 11) und der Tod ein „schwarzes Ross“ (ibid. 299). Diese Tiervergleiche zeigen die Verbundenheit mit der Natürlichkeit, die dem Akt des Lebens und Sterbens inne ist, auf.

## D. RESÜMEE

Da der Tod nicht nur als momentanes Ereignis verstanden werden kann, erstreckt sich die Wirkung des Todes auch im Leben und ist diesem auf unterschiedliche Weisen immanent. In *Robinsons blaues Haus* ist der Tod im Leben als Verfolger oder als Freund, als Sehnsuchtsort oder als wildes Tier durchweg präsent. Weder phänomenologisch, noch kontemplativ ist der Tod dem Leben im Roman immanent, sondern durch metaphorisches Sprechen und konkrete Figuren, die den Tod darstellen. Der Tod ist jedoch nicht nur dort anzutreffen, wo er unter seinem Namen in Erscheinung tritt, sondern zeigt sich vor allem im uneigentlichen Sprechen. Das bedeutet, dass Themen wie die Identitätswechsel, die auf den ersten Blick nicht den Tod betreffen, doch in einem engen Verhältnis zum Motiv des Todes stehen können. In *Robinsons blaues Haus* ist der Identitätswechsel eine Chiffre für absolute Immanenz des Todes im Leben, vor dem es sich zu verstecken gilt.

Das Problem besteht aufgrund dieser Todesimmanenz im lebenslänglichen Verhältnis des Lebens zu seinem eigenen Ende. Der Protagonist folgt der Kierkegaardschen Todesphilosophie, insofern als er sich zu seiner eigenen Endlichkeit und damit zu seinem eigenen Wesen verhält. Der Mensch ist mit seiner Geburt in das Leben-Tod-Verhältnis gestellt und muss sich notgedrungen zu diesem Verhältnis verhalten. Dass der Protagonist dem Tod entfliehen möchte, widerspricht dem nicht. Der Protagonist ist nicht unangemessen verzweifelt ob der Tatsache, sterben zu müssen: Aus heiterem Gemüt und Lebensfreude möchte er sein Leben verlängern, indem er flieht. Die Todesangst fungiert hier als ein Spiegel des Lebens: „Sofern der Einzelne gute Gründe hat weiterzuleben, gibt ihm das zugleich einen guten Grund, seinen Tod zu fürchten.“ (Wittwer 52) Die

Todesangst fasst der Protagonist als apriorische Realität auf, die auch und vor allem den Tieren zu eigen ist. Hier kommt die Simmelsche Auffassung zum Tragen, dass das Leben als eine generelle Fluchtbewegung vor dem Tode beschrieben werden kann: „Das Leben, das wir dazu verbrauchen, uns dem Tode zu nähern, verbrauchen wir, ihn zu fliehen.“ (Simmel 32) Jedes Leben besteht folglich aus einer paradoxen Doppelbewegung. Robinson hat den Modus der Verdrängung und der Verzweiflung überwunden und flieht in Vor- und Zurückbewegungen dem Tod in die Arme und vollendet so sein Wesen: Der Roman endet mit dem Tod Robinsons. Seine *fuga mortis* ist also zugleich auch ein *desiderium mortis*. Der Protagonist hat durch die Erkenntnis, sterben zu müssen, sich nach Kierkegaard selbst gewählt. Der Gefahr, den Tod zu verdrängen, entgeht der Protagonist, denn all seine Handlungen sind ganz auf seinen eigenen Tod ausgerichtet, er lebt nach Scheler ganz „angesichts des Todes“ (Scheler 8). Er entgeht damit der „Not der Notlosigkeit“ (Heidegger 335) und der oberflächlichen Gesundheit, die Heidegger und Kierkegaard anprangern. Dieses vollbringt der Protagonist ohne eine Vorstellung an ein Fortleben nach dem Tod. Das katastrophale Ausmaß des Todes bleibt unvermittelt bestehen, da der Protagonist als moderner Mensch trotz seiner Todesnähe keine Glaubenskraft an ein Jenseits innehat.

## Works Cited

- Augustin, Ernst. *Robinsons blaues Haus*. München: Beck 2012.
- Barthes, Roland. *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. Print.
- Bieber, Ada, Stefan Greif and Günter Helmes Ed. *Angeschwemmt – fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. Print.
- Blöckler, Günter. "Ernst Augustin. Das Badehaus." *Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin: Argon 1966. 54-57. Print.
- Böttiger, Helmut. "Im Licht der Bernsteinlampe." *Zeit Online*: n. pag. 24 May 2012. Web. 25 Jan. 2016.
- Brocher, Sabine. *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman. Italo Calvino, Ernst Augustin, Luigi Malerba, Kurt Vonnegut, Ror Wolf*. Diss. TU Berlin, 1980. München: Hanser 1981. Print.
- Bürger, Jan. "Zu Besuch bei Ernst Augustin. Der Buddha im teefarbenen Licht." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: n. pag. 22 Mar. 2012. Web. 25 Jan. 2016.
- Dostojewski, Fjodor. *Die Brüder Karamasow*. Svetlana Geier Transl. Frankfurt a. M.: Fischer 2008. Print.
- Elbing, Hans. Vorwort "Philosophische Thanatologie seit Heidegger". *Der Tod in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Anton Hain 1979. 11-31. Print.

- Epikur. "Brief an Menoikeus." Philosophie der Freude. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Stuttgart: Alfred Kröner 1956. 37-47. Print.
- Freud, Sigmund. Zeitgemäßes über Krieg und Tod. Gesammelte Werke, Bd. X. Anna Freud Ed. Frankfurt a. M.: Fischer 1981. 324-355.
- Hahn, Alois. "Tod und Zivilisation bei Georg Simmel." Der Tod ist ein Problem der Lebenden. Beiträge zur Soziologie des Todes. Feldmann, Klaus and Werner Fuchs Ed. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. 80-95. Print.
- Hammelehle, Sebastian. "Buchpreis-Shortlist 2012. Guido Knopp fehlt, wie schön." Spiegel Online: n. pag. 12 Sept. 2012. Web. 26 Jan. 2016.
- Heidegger, Martin. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910-1976). Gesamtausgabe, 1. Abteilung, Bd. 16. Hermann Heidegger Ed., Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2000. Print.
- Herwig, Malte and Sven Michaelson. "Ich schreibe mit der Hand, ohne zu sehen, was ich schreibe." Süddeutsche Zeitung: n. pag. Sept. 2013. Web. 25 Jan. 2016.
- Hickethier, Knut. "Robinson und Robinsonaden in den literarischen Medien. Nachahmung, Adaption, literarische Verwertung." Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung? Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen Hgg. München: Hanser 1976. 61-88. Print.
- Hielscher, Martin. "Augustin und seine Verlagspolitik." Ernst Augustin. Text+Kritik. München: Richard Boorberg 2015. 20-25. Print.
- Hillgruber, Kathrin. "Ernst Augustin – Außenseiter mit Vergangenheit." Die Welt: n. pag. 1 Oct 2012. Web. 25 Jan. 2016.

- Hühn, Lore. "Systematische Einleitung." Schopenhauer-Kierkegaard. Von der Metaphysik des Willens zur Philosophie der Existenz. Berlin/Boston: Gruyter 2012, 1-18. Print.
- Jankélévitch, Vladimir. Kann man den Tod denken? Wien: Turia und Kant 2003. Print.
- Kasper, Hartmut. "Robinsons blaues Haus." Das Science Fiction Jahr 2013. München: Wilhelm Heyne 2013. 345-348. Print.
- Kierkegaard, Søren. Die Krankheit zum Tode. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1986. Print.
- Kierkegaard, Søren. Die Wiederholung. Hamburg: Meiner, 2000. Print.
- Kierkegaard, Søren. "Entweder Oder, Zweiter Teil." Gesammelte Werke. 2. u. 3. Abteilung, Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1957. Print.
- Kußmann, Matthias. "Protest gegen den Tod." dradio.de: n. pag. 31 Oct 2007. Web. 25. Jan. 2016.
- Rehfeldt, Martin. "Häuser, Menschen, Abenteuer. Zur Verschränkung von Architektur, Psychologie und Literatur in Ernst Augustins Romanen *Raumlicht. Der Fall Evelyne B. und Robinsons blaues Haus.*" Ernst Augustin Text+Kritik. München: Richard Boorberg 2015. 71-86. Print.
- Rehfeldt, Martin Ed. Ernst Augustin Text+Kritik. München: Richard Boorberg 2015. Print.
- Scheler, Max. "Tod und Fortleben." Zur Ethik der Erkenntnislehre. Schriften aus dem Nachlass. Berlin: Der neue Geist 1933. 3-51 . Print.
- Schopenhauer, Arthur. "Die Welt als Wille und Vorstellung." Sämtliche Werke. Bd. II. Wolfgang Frhr. von Löhneysen Hg. Stuttgart/Frankfurt a. M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. Print.

Schulz, Walter. "Zum Problem des Todes." *Der Tod in der Moderne*. Frankfurt a. M.:

Anton Hain 1979. 166-183. Print.

Simmel, Georg. "Zur Metaphysik des Todes. Brücke und Tür." *Essays des Philosophen*

zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart: Koehler, 1957. 29-36.

Print.

Weber, Max. "Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus."

Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Helwig Schmidt-Glintzer Hg.

Tübingen: Mohr 1991. Print.

Weigel, Sigrid. "Zum 'topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte

in den Kulturwissenschaften." *KulturPoetik*, 2002, Vol. 2, Issue 2. 151-165. Print.

Wittwer, Héctor. *Grundwissen Philosophie. Philosophie des Todes*. Stuttgart: Reclam

2009. Print.