

# Weltuntergang mit Zuschauer

## Über Mary Shelleys Endzeitroman „Der letzte Mensch“

[Ina Schabert](#) | Essay | 28.04.2021

*Wie mittlerweile aus jedem zweiten Leitartikel zu erfahren ist, hat die Pandemie alles durcheinandergebracht, auch die Lesegewohnheiten. Während die einen es für geschmacklos hielten, unter den gegebenen Umständen an schöne Literatur zu denken, sahen andere in der Isolation eine notverordnete Chance, die seit früher Jugend liegen gebliebenen Wälzer – Musil, Proust, Lezama Lima – endlich zu Ende zu lesen. Wiederum andere tauschten Titel und Leseindrücke aus, in der allzu menschlichen Hoffnung, aus Geschichten irgendetwas an der gegenwärtigen Lage begreifen zu können, das aus dem täglichen Abgleichen von Fall- und Inzidenzzahlen nicht herauszulesen war. Albert Camus' „Pest“ führt den Corona-Kanon mit deutlichem Vorsprung an, gefolgt von Seuchen-Klassikern wie Boccaccios „Decamerone“, Defoes „A Journal of the Plague Year“ und „Die Liebe in Zeiten der Cholera“ von Gabriel García Márquez. Mary Shelleys Endzeitroman „Der letzte Mensch“ aus dem Jahr 1826 findet nur selten Erwähnung, obwohl er uns in ein regelrechtes Pandämonium der Pandemien führt: Neben der Seuche sind es Klimakatastrophen, politische Verwerfungen und die antisoziale, hochansteckende Pathologie eines romantischen Ich-Kults, die der Menschheit am Ende des 21. Jahrhunderts ihr Ende bereiten. Wer in Zeiten der Pandemie auf Literatur zurückgreift, um sich in ihr zurecht zu finden, der nutzt Kunst auch für Triebabfuhr und Gegenwartsbewältigung. Die größten Erfolgchancen haben solche Bewältigungsstrategien, wenn sie in der Literatur noch anderes finden als unmittelbare Lebenshilfe: Gesellschaftsbeobachtung zum Beispiel. Mit solchen Hintergedanken im Kopf haben wir Ina Schabert darum gebeten, Shelleys Roman, den jüngst der Reclam-Verlag neu ins Deutsche übersetzen ließ, kritisch zu würdigen. Sie tut dies im Folgenden nicht nur zeitdiagnostisch, im Lichte*

der anhaltenden Extremsituation, sondern vor allem mit Blick auf die biografischen, geschlechterspezifischen und sozialgeschichtlichen Konturen dieses vernachlässigten Dokuments der Weltliteratur.

Die Redaktion

## Wider die große Tradition

Die klassischen englischen Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts, von Henry Fielding und Samuel Richardson bis hin zu Charles Dickens, William Thackeray und George Eliot, sind auf jeweils verschiedene Art bestrebt, die gesellschaftliche Welt wahrheitsgetreu und lebensnah darzustellen. Stets bleibt im Hintergrund die Gründungsidee von Cervantes präsent, der im *Don Quichotte* warnend schildert, wie jemand eine weltfremde literarische Idee auf die eigene Erfahrung projiziert und dabei kläglich scheitert. Doch gibt es auch Widerstand gegen diese von der Literaturwissenschaft als *the great tradition* geadelte Romantradition. Horace Walpole, der Sohn des Premierministers Sir Robert, wagt als erster den programmatischen Aufstand gegen das Schreiben, das „a strict adherence to common life“ anstrebt.<sup>[1]</sup> Im Vorwort zu *The Castle of Otranto* (1765) plädiert er für die Freiheit der Imagination und begründet mit dem nachfolgenden Text eine fiktionale Gattung, die dieser Forderung entspricht. Seine Traumerzählung nimmt das, wie er betont, Shakespearesche Recht für sich in Anspruch, menschliches Handeln in ungewöhnlichen, extremen, phantastischen Situationen vorzuführen.

Von Walpoles erfolgreichem Experiment leitet sich nicht nur der romantische Schauerroman ab, sondern auch ein politisch subversives Romanggenre, das die von ihm erstrittene Distanz zum Alltagsleben zu grundsätzlicher Gesellschaftskritik und zu normativen Gegenentwürfen nutzt. Da dies unter dem Eindruck der französischen Revolution geschieht, bezeichnet man in England diese Art Roman, ursprünglich in polemischer Absicht, als *Jacobin novel* – auch wenn den einheimischen Autoren die destruktive Radikalität der französischen Jakobiner völlig fernlag. Der Verlust an Eindeutigkeit durch die fiktionale Verpackung des Gedankenguts wird im Jakobinerroman ausgeglichen durch die Vorteile

der Rezeption: Romane sind als unterhaltsamer Lesestoff beliebt, die thesenhafte Botschaft prägt sich durch die bildhafte Darstellung besser ein; andererseits können Zeitkritik und Aufforderung zu radikaler Reform durch den überfremdenden fiktionalen Kontext getarnt werden. Indem sie ihre subversiven Ideen erfundenen Personen in den Mund legen, gewinnen die Autoren und Autorinnen gegenüber der politischen Zensur ein schützendes Alibi.

Schon die Eltern von Mary (Godwin) Shelley haben ein solches Schreiben publikumswirksam eingesetzt: Mary (Wollstonecraft) Godwin unterstützt ihre feministische Streitschrift *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) durch die drastisch erzählten Beispiele weiblicher Rechtlosigkeit in den Romanen *Mary* (1788) und *The Wrongs of Woman* (1798). William Godwin verfasst mit den *Adventures of Caleb Williams, or Things as They Are* (1794) ein leserfreundliches Plädoyer für die Notwendigkeit einer im anarchistischen Sinne freien Gesellschaft, wie er sie gleichzeitig in der philosophischen Abhandlung *Enquiry Concerning Political Justice* (1794) postuliert.

Die Tochter führt diese Schreibtradition fort. In *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) schreibt sie, wie sie im späteren Vorwort von 1831 explizit macht, gegen eine wissenschaftliche Hybris an, die mit dem göttlichen Schöpfer konkurrieren will. Auch ihr Ehemann Percy Bysshe Shelley arbeitet mit phantastischen Erzählungen, wenn er in Gedichten wie *Queen Mab* und *The Revolt of Islam* das Gedankengut der französischen Aufklärer propagiert. Wie oft schon die alternativen Titel (*A Philosophical Poem, A Vision of the Nineteenth Century*) zu verstehen geben, wird in solchen Texten ein generelles gesellschaftliches Anliegen – die Rechtlosigkeit der Frau, die misslichen ‚Dinge‘ in der real existierenden Gesellschaft, die Problematik einer blind und verantwortungslos fortschrittsgläubigen Wissenschaft oder die Notwendigkeit innovativen politischen Denkens – über die Fiktion individueller Schicksale vermittelt.

## Hinter der Sonne

Mary Shelleys *The Last Man* (1826) behandelt mit seiner Version vom Ende der Menschheit wiederum ein damals aktuelles Thema in Form eines Romans. Zwar lassen sich in fast jeder Epoche Zeit- und Zukunftspessimismus sowie apokalyptisches Denken beobachten, doch die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sind davon besonders gezeichnet. Das große Experiment der französischen Revolution war blutig gescheitert; zurück blieb die Erinnerung an die Gräuel, und, vor allem in England, die Erschütterung über die Hinrichtung des französischen Königs und sogar der Königin. In der Folgezeit hatte Napoleon Europa mit Kriegen überzogen. Auf diese von Menschen bewirkten Massenvernichtungen folgte eine Klimakrise: im Jahr 1816 gab es keinen Sommer, was besonders verunsicherte, weil die Ursache für das Ausbleiben der Sonne, ein gewaltiger Aschenregen nach dem Ausbruch des indonesischen Vulkans Tamora, in Europa unbekannt war. Missernten waren die Folge, die Hungersnot führte zu globalen Migrationsbewegungen, und diese wiederum begünstigten die Ausbreitung einer Choleraepidemie, die sich ab 1816 von Kleinasien her Europa näherte. Zur Angst über das Hinschwinden der Sonne kam somit die Erwartung einer Pandemie. Und noch etwas befeuerte das Unbehagen des noch jungen Jahrhunderts: Erste Funde von versteinerten Relikten unbekannter Lebewesen führten zu der schockierenden Erkenntnis, dass ein Aussterben ganzer Arten möglich war.

Solcherart Erfahrungen und Befürchtungen finden vielfachen Ausdruck in der Literatur. De Sade stellt in seiner Romanpoetik *Idée sur les romans* (1800) fest, dass in der Zeit der Revolution die bizarre Natur des Menschen ständig aufs Neue die symbolischen Deiche durchbrochen habe, die eine moralisch fundierte Politik errichtet. Folglich müsse der Roman, als das „unentbehrliche Bild der Sitten in der Gesellschaft“, zu extremen, ‚sadistischen‘ Formen des Erzählens greifen, um seiner Zeit gerecht zu werden.<sup>[2]</sup> Der mit den Shelleys befreundete Lord Byron steigert im Gedicht *Darkness* (1816) die apokalyptische Vorstellung, dass mit dem Hinschwinden der Sonne alles Leben auf der Erde erlöschen werde, zu einer nihilistischen Vision: „The world was void, / The populous and the powerful was a lump, / Seasonless, herbless, treeless, manless,

lifeless, / A lump of death – a chaos of hard clay.“ (Z. 69 ff.).<sup>[3]</sup>



John Martin, *The Last Man*, 1849, Walker Art Gallery Liverpool, CC0 1.0

Vom Ende des letzten Menschen berichtet Byrons Gedicht in sarkastischer Kürze; erzählerisch ausgemalt wurde es zuvor von Jean-Baptiste Cousin de Grainville im Roman *Le dernier homme* (1805). Eine nach göttlichem Willen aufgrund ihrer Sündhaftigkeit degenerierende Menschheit findet hier schließlich ihr Ende im verzweifelten Suizid des letzten Überlebenden. Der Autor des Werks, zuvor ein Geistlicher, hatte sich der Revolution angeschlossen; nach dem Scheitern des revolutionären Projekts, zu der Zeit, als sein Buch erschien, beging er, wie dessen Hauptfigur, Selbstmord.

Die englische Übersetzung des Romans, *Omegarus and Syderia: A Romance in Futurity* (1806), wirkt zwar erst zögerlich, doch dann umso intensiver nach: Eine tragische Gedichtfassung, „The Last Man“ von Thomas Campbell (1823), wird später (1837) vom Maler William Turner mit einer Illustration versehen. Thomas Hood antwortet dem Gedicht mit einer makabren Spottversion (1826). George Dibdin Pitt schreibt 1827 ein Theaterstück mit dem Titel *The Last Man*, das durch die komische

Darstellung dem Motiv seinen Schrecken nehmen soll. John Martin wiederum stellt 1849 die absolute Einsamkeit des letzten Menschen in einem pathetischen Gemälde dar.

Mary Shelley greift somit in ihrem Roman ein vieldiskutiertes Anliegen auf. Doch sie verarbeitet zugleich die ganz persönlichen Verlusterfahrungen, die ihr Leben geprägt haben. Ihre Mutter starb nach ihrer Geburt, eine Halbschwester beging Selbstmord; desgleichen die junge erste Frau ihres Mannes, deren Freitod 1816 erst die Heirat mit ihm ermöglichte. Während ihres unsteten Wanderlebens, ab 1818 in der Emigration in Italien, unter oft schwierigen Umständen, starben drei ihrer Kinder im frühen Kindesalter. 1822 ertrank ihr Mann bei einer Segeltour an der adriatischen Küste. Lord Byron, der Mittelpunkt des italienischen Emigrantenkreises, erkrankte 1824 tödlich während seines Einsatzes für den griechischen Freiheitskampf. Seit 1823 lebte Mary Shelley, allein mit dem einzig überlebenden kleinen Sohn Percy Florence, wieder in England.



Louis Edouard Fournier, *Shelleys Beerdigung*, 1889, Walker Art Gallery Liverpool, CC0 1.0

Vor diesem Erlebnishintergrund notiert sie in einem Tagebucheintrag vom 14. Mai 1824 in Bezug auf die Titelfigur des *Last Man*: „Yes I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of a

beloved race, my companions extinct before me.”<sup>[4]</sup> Die Autorin verweilt im Roman lange (etwas zu lange für die Geduld des heutigen Lesers) bei der Darstellung eines persönlichen Beziehungsnetzes, das in verschlüsselter Form die nostalgisch erinnerten Erlebnisse im Byron-Shelley-Kreis wiedergibt, bevor sie vom Untergang der Menschheit und der unerträglichen Einsamkeit des letzten Überlebenden erzählt.

## Wer erzählt vom Untergang?

Im Grunde ist ein Gemälde oder ein literarisches Werk über den letzten Menschen paradox: Welcher Mensch hat es geschaffen, für welches Publikum? Zumeist wird das Problem ignoriert – Byron zum Beispiel erklärt nicht, wie irgendein Dichter irgendwelchen Lesern von der Zeit nach dem Ende der Menschheit berichten kann. Einige Autoren aber erfinden komplexe Erzählsituationen, um ihr paradox anmutendes Unternehmen zu plausibilisieren. So führt Mary Shelley ihren Roman damit ein, dass sie 1818 das antike Baiae (die von Percy Bysshe in der *Ode to the West Wind* gefeierte versunkene Stadt am Golf von Neapel) besucht habe, und sodann im nahegelegenen Cumae, in der berühmten Höhle der Sibylle, eine Reihe loser Blätter gefunden habe, die von einer fernen Zukunft künden. Autor der sybillinischen Dokumente, so erfährt man später, wird ein gewisser Lionel Verney sein, der kurz vor dem Anbruch des 22. Jahrhunderts in totaler Einsamkeit seine Erinnerungen festhält, in der Hoffnung, dass sie später einmal von den Nachkommen eines Menschenpaares, das irgendwo im Verborgenen überlebt haben könnte, oder auch von einer vielleicht neu entstehenden Art menschlicher Wesen gelesen werden. Aus den Fragmenten seiner von der Prophetin vorhergesehenen Aufzeichnungen also hat die Romanautorin ein Buch gemacht. Dabei projiziert sie die eigene Person und eigene Erfahrungen großzügig auf Verneys Ich-Erzählung.

Ein solches *cross-dressing* einer Autorin als Mann ist so gar nicht im Sinne ihrer Mutter, die als Frauenrechtlerin für die besondere Autorität der Frauen und vor allem der Mütter in der Gesellschaft gekämpft hat. Die Romanwelt von *The Last Man* vermittelt zudem ein problematisches

Frauenbild: Frauen, so erfahren wir, sind höchst sensible Wesen, haben ein kleines Hirn („little head“, S. 93), verhalten sich schüchtern und zärtlich („cooly and prettily“, S. 96).<sup>[5]</sup> Ein junges Mädchen kann eingeführt werden als “a lovely, animated, little thing, all sensibility and truth“ (S. 33). Sogar der von Wollstonecraft scharf kritisierte Vergleich des weiblichen Geschlechts mit Blumen findet sich billigend eingesetzt, wenn eine weitere junge Frau als verborgenes Veilchen im Moose gerühmt wird (S. 52).

Weiblicher politischer Ehrgeiz trifft auf harten Tadel. Männliche Helden hingegen sind in der Regel starke, Frauen ritterlich schützende Gestalten, politische Führerfiguren und Kämpfer. Shelley huldigt damit der „weiblichen Sonderanthropologie“,<sup>[6]</sup> die in der romantischen und viktorianischen Epoche politisch korrekt ist. Im Schatten der polarisierten Geschlechtscharaktere kann eine Frau intellektuelle Kompetenz und seriöse literarische Autorschaft nur noch in transvestitischer Überfremdung beanspruchen.<sup>[7]</sup> Zugespitzt gesagt: Feministisches Selbstbewusstsein muss sich mit Misogynie tarnen.

Nach der Einleitung setzt die Erzählung gut fünfzig Jahre nach unserer aktuellen Gegenwart im England des Jahres 2073 ein, einige Jahre nach dem Verzicht des englischen Königs auf den Thron und der Gründung der Republik. In der noch labilen Situation nach dem Umsturz stoßen kontroverse Idealvorstellungen politischer Ordnung aufeinander. Was in den Gesprächen und Schriften des Byron-Shelley-Kreises im italienischen Exil diskutiert wurde, wird hier von den Mitgliedern des britischen Parlaments formuliert und auch zu praktizieren versucht. Dem aristokratischen Glauben eines Lord Raymond (alias Lord Byron) an eine starke Führerpersönlichkeit kontrastiert das radikal-demokratische Programm eines Ryland (alias William Cobbett), mit dem auch Percy Bysshe Shelley in seinen späten, erst 1839 zur postumen Veröffentlichung freigegebenen politischen Gedichten sympathisierte. In den Spannungen zwischen den Parteien von Lord Raymond und Ryland handelt Mary Shelley die Aporien der extremen politischen Zielvorstellungen ab. Adrian, der Sohn des ehemaligen Königs, pflegt hingegen einen praxisfernen

Idealismus, wie ihn Percy Shelley in seinen frühen, allegorisch-philosophischen Werken kultivierte.

Der junge, noch unerfahrene Lionel Verney, alter ego der Autorin, beobachtet das Geschehen vom Rand her. Sie nutzt ihn zu feiner Ironie, wenn sie ihn wahrnehmen lässt, dass Lord Raymond, als er sich die begehrte politische Führungsposition erkämpft hat, nicht so recht weiß, was er damit anfangen soll (S. 105), und dass Adrian sich scheut, aus den Wolken seiner utopischen Visionen ins harte Licht der Wirklichkeit herabzusteigen (S. 95). Als Lord Raymond in den frühen 2090er Jahren, wie sein historischer Vorgänger im Jahr 1824, an einem griechischen Freiheitskampf teilnimmt, begleiten ihn die Freunde Adrian und Vernon, und sie müssen miterleben, dass er, wie zuvor Lord Byron, bei diesem Abenteuer umkommt. Die Szene, in der sie ihn in den Kriegsrüinen von Konstantinopel tot auffinden, von seinem treuen Hund bewacht, ist einer ähnlichen Szene in Byrons Gedicht *Darkness* nachgestellt. Mit derartigen Erzählelementen wie auch mit eingefügten Hinweisen auf die komplexen, zum Teil unkonventionellen Liebes- und Ehebeziehungen der Protagonisten spricht die Autorin gezielt die Neugier und das Interesse damaliger Leser und Leserinnen an. Man hoffte, in diesem von einem Mitglied des intimen Kreises verfassten Schlüsselroman Neues zu erfahren aus dem Leben des skandalträchtigen Prominenten Lord Byron und aus dem Kreis der moralisch und politisch suspekten Bohème, mit der er sich während des selbstgewählten Exils auf dem Kontinent umgeben hatte.

Mit der Rückreise von Adrian und Verney nach England im Jahr 2092 wird das Thema der Pandemie dominant. Von Kleinasien aus breitet sich *the Plague* über Europa aus; nach einiger Zeit erreicht sie England und vollzieht auch hier langsam aber sicher ihr Vernichtungswerk. Begleitet von den anderen noch Überlebenden verlassen Adrian und Verney 2098 mit ihren Familien schließlich wieder das Land; der Trupp von zuerst weit mehr als tausend Menschen zieht durch ein verödetes Frankreich, verweilt in einem menschenleeren Paris und wandert sodann, drastisch dezimiert, zusammen mit einer französischen Gruppe nach Italien weiter. Doch „bald

starben zehn, fünfzig, hundert auf einmal“, erinnert sich Verney.<sup>[8]</sup>

Lediglich er und Adrian, begleitet von der jungen Clara, einer Tochter Raymonds, und Evelyn, dem eigenen kleinen Sohn, kommen schließlich lebendig in Italien an. Doch auch der ersehnte Süden erweist sich als von der Pest längst entvölkertes Land. Nach dem Tod von Evelyn brechen die letzten drei englischen Überlebenden, in der Hoffnung, woanders noch Menschen zu finden, von Venedig aus zu einer Bootsfahrt nach Griechenland auf. Bald jedoch erleiden sie Schiffbruch; lediglich Verney kann sich schwimmend zurück ans Land retten.

## **Entvölkerte Zivilisation, entfesselte Natur**

Shelley stellt ihr Schreiben in die Tradition berühmter Pandemieerzählungen; ausdrücklich bezieht sie sich auf Boccaccios *Decamerone*, auf *The Journal of the Plague Year* von Daniel Defoe und *Arthur Mervyn* von Charles Brockden Brown. Sie ist jedoch nicht, wie zuvor Boccaccio und Defoe, an den medizinischen Aspekten der Seuche interessiert – es wird nicht einmal klar, ob es sich bei der von ihr *the Plague* genannten Krankheit um Pest oder Cholera handelt. Stattdessen thematisiert sie die grundsätzlichere Frage, wie sich eine kollektive tödliche Bedrohung auf das menschliche Zusammenleben auswirkt, und untersucht, welche gesellschaftlichen Einsichten eine solche Situation befördert. Vernon notiert und kommentiert die chaotischen Flüchtlingsbewegungen über die Ländergrenzen hinweg, er kritisiert die Regierenden, die unfähig sind, der Ansteckungsgefahr, der materiellen Not, dem Unfrieden, dem Zusammenbruch der Wirtschaft mit einem koordinierten Gesamtsystem von Maßnahmen entgegen zu treten. Besonders abschreckend dargestellt wird das Gruppenphänomen von menschen- und realitätsverachtender, pseudoreligiöser, apokalyptischer Schwärmerei. In einzelnen Szenen werden individuelle Gesten tapferer Hilfsbereitschaft gezeigt, in anderen Reaktionen von abstoßend brutalem Egoismus. Doch am Ende führt *the Plague* in diesem Roman mit grausamer Konsequenz dazu, dass schließlich nur noch ein einziger Mensch übrigbleibt.

Letztlich geht es Shelley also weniger um politische, ökonomische oder moralische Aspekte eines Massensterbens als um das Schicksal dessen, der es als Einziger überlebt. Die Pandemie führt eine Extremsituation herbei, mit der sich *ex negativo* in schonungsloser Deutlichkeit zeigen lässt, dass der Einzelne nur in einer Gesellschaft leben, das Selbst nicht ohne den anderen sein kann. Totale Einsamkeit erweist sich als unerträglich. *The Last Man* ist in der Godwin-Shelleyschen Schreibtradition als Lehrstück konzipiert; sein Titel könnte auch lauten: *Lionel Verney, or Man as a Social Being*.

Wie schon in ihrer Erzählung vom unglücklichen Monster in *Frankenstein* (1818) demonstriert die Autorin bei gleichzeitiger literarischer Darstellung zeitgenössischer Verhältnisse die destruktiven Folgen absoluter gesellschaftlicher Isoliertheit. Allerdings bleibt die kontrastive Darstellung der glückhaften, sinnerfüllten Existenz des Menschen in Gesellschaft, der die frühen Kapitel des Romans gewidmet sind, wenig konkret. Die vornehmlich an theoretischen Deutungslinien interessierte Autorin missachtet die Verfahren realistisch-psychologischen Erzählens, mit denen Zeitgenossen wie Jane Austen, Maria Edgeworth oder Sir Walter Scott mittels klassenspezifischen, regionalen und historischen Details und sympathiefördernder Perspektivenführung die Werte des Gemeinschaftslebens miterlebbar und liebenswert machen. In einer für den Ideenroman charakteristischen, abstrahierenden Sprache erscheint in *The Last Man* das soziale Beziehungsnetz und das Familien- und Freundesglück und -leid weithin nur in edlen Allgemeinplätzen, idealtypischen Charakteren und schematischen Gegenüberstellungen. So findet sich in der Sprache dieses Texts ein in die Gesellschaft aufgenommener Mensch „linked to the mechanism of society by a golden chain“, er erfährt „all the duties and affections of life“ (S. 78), und er wird Zeuge von „the animated scene this cheerful earth affords, and the society of loving friends“ (S. 215).

Im Unterschied zu solch stilistischer Askese bringen die letzten Kapitel des Romans, in der die Autorin Vernon den Verlust seiner letzten Gefährten und sein totales Alleinsein berichten lässt, lebensnahe und

merkmalreiche Schilderungen. Beeindruckend ist der Gegensatz zwischen der elenden kleinen Gruppe der übriggebliebenen Wanderer und der großartigen Alpenlandschaft, die sie durchqueren, angereichert mit Erinnerungsbildern von Shelleys eigenen Reisen. Die Verödung der oberitalienischen Städte kontrastiert in beklemmender Weise mit den Zeugnissen ihrer ehemaligen Hochkultur. Prunkvolle Bauten, großartige Denkmäler, Kunstwerke von vormals unschätzbarem Wert sind wertlos geworden, weil sie niemand mehr bestaunt oder begehrt. Wilde Tiere richten sich in den Wohnungen ein; Fledermäuse und Eulen nisten in den Wandteppichen der Paläste; ein Büffel wandert über die Via Sacra zum Kapitol. Die Natur der mediterranen Welt entfaltet sich umso üppiger, da kein Mensch sie mehr nutzt. „Death fell on man alone.“ (S. 276) Im Unterschied zu den meisten apokalyptischen Erzählungen, in denen mit der Menschheit zugleich die Welt untergeht, und sicher auch in absichtlichem Gegensatz zu Byrons *Darkness*, lässt Mary Shelley, als die Menschheit zu existieren aufhört, die Erde aufleben. Der Mensch ist nicht mehr die Krone der Schöpfung: „man, the queller of the elements, the lord of created nature, the peer of demi-gods, existed no longer.“ (S. 320)

## Entleerte Individualität, soziale Romantik

*The Last Man* widerspricht damit dem Kult des auf sich selbst bezogenen Individuums, wie ihn Byron und Percy Bysshe Shelley in ihren bekanntesten und damals beliebtesten Gedichten pflegen. Der letzte Teil von Marys Roman liest sich wie eine radikalisierte Gegendarstellung zu Percys frühem Gedicht [Alastor, or The Spirit of Solitude](#) (1816), einem idealisierten Selbstporträt des jungen Dichters. „None of Shelley's poems is more characteristic than this“, befindet Mary, die seine Werke 1824 und 1839 neu herausgibt, in ihrem Nachwort zu *Alastor*.<sup>[9]</sup> Das Gedicht ist eine pathetische Huldigung totaler Einsamkeit, in vielsagendem Unterschied zu *The Last Man*, wo der vergleichbare Zustand ebenso pathetisch geschildert, aber unter gänzlich anderen Vorzeichen beklagt wird: „I stretched out my hand, and it touched none whose sensations were responsive to mine. I was girded, walled in, vaulted over, by seven-fold barriers of loneliness“ (S. 464).

Während Verney durch die Pestgefahr zur Flucht aus dem geliebten England gezwungen wird, fühlt sich Alastor, angeödet von seiner Heimat, berufen, geheimnisvolle Wahrheiten in noch unentdeckten Ländern aufzuspüren. Verney sucht im italienischen Exil verzweifelt nach Zeugnissen menschlichen Lebens; Alastor hingegen weicht in seinem Weg durch allegorische Landschaften, die sich zunehmend als Projektionen seiner eigenen Imagination erweisen, jeder mitmenschlichen Beziehung aus, um allein in stummer Kommunikation mit seiner Seele zu verweilen. Immer tiefer dringt er vor in eine sublime, dunkle Seelenwelt; im Unterschied dazu streift Verney in schmerzhafter Einsamkeit durch die italienischen Städte, ihre Plätze, Gebäude und Ruinen, um wenigstens noch Spuren und Zeugnisse vergangenen gesellschaftlichen Lebens aufzufinden. Verzweifelt um körperlichen Kontakt bemüht, küsst er den kalten Marmormund einer Statue; Alastor hingegen findet sich beglückt durch die Träume von Mädchenerscheinungen, die Idealfiguren seiner Poesie. Dichten ist für ihn ein solipsistischer Akt; der kommunikative Aspekt des Dichtens ist ihm völlig fremd. Schließlich gibt er sich aus beinahe unvermeidlicher Konsequenz einem elegischen Dichtertod hin.

Ganz anders Verney: Er widersteht der Verlockung des Suizids, weil er sich nicht gegen eine höhere Instanz, sei es „fate“, „necessity“ oder „the visible laws of an invisible God“ (S. 464), versündigen will. Bevor er sich am Ende des Romans auf eine Seereise ins Ungewisse begibt, schreibt er seine Lebensgeschichte auf. Vormalig, in jugendlicher Einsamkeit, galt ihm die literarische Tätigkeit als „a valuable link to enchain me to my fellow-creatures“ (S. 157). Nun aber, da es keine Mitmenschen mehr gibt, hat das Schreiben vermutlich seinen Wert verloren – Verney kann nicht ahnen, dass dank der sybillinischen Prophezeiung Fragmente seiner Aufzeichnungen bereits zwei Jahrhunderte zuvor menschliche Leser gefunden haben!

Im postumen literarischen Dialog zwischen Mary und Percy Bysshe Shelley schlägt sich zugleich eine epochale Auseinandersetzung nieder. Der Dichter von *Alastor* repräsentiert in extremer Weise die in der europäischen Romantik kultivierte und später in der gesamten westlichen

Moderne vielfach ausdifferenzierte Leitvorstellung eines selbstbezüglichen Selbst, während die Autorin von *The Last Man* diese ebenso radikal in Frage stellt. Mentalitätsgeschichtliche Arbeiten wie die von Charles Taylor und Jerrold Seigel haben daran erinnert, dass das Konzept eines autonomen Ichs, das uns so vertraut und fast natürlich erscheint, erst im 17. Jahrhundert aufkam und in der Folge immer mehr an Bedeutung gewann; zuvor bildeten sich Identitäten ganz selbstverständlich innerhalb eines die Einzelnen umgreifenden gesellschaftlichen und/oder religiösen Kosmos aus.<sup>[10]</sup> Eine solche Einbindung in ein Ganzes ermöglicht demnach überhaupt erst die Ich-Konstitution; geht sie verloren, droht das Selbst sich aufzulösen. Als Verney durch den Salon eines Palastes streift, erschrickt er beim Anblick eines wilden Wesens: „What wild-looking, unkempt, half-naked savage was that before me?“ – es ist sein eigenes Bild im großen Spiegel, wie er sodann erkennt (S. 455). Doch warum sollte er, wenn es für niemand anderen mehr geschieht, sich ordentlich kleiden, Haare und Bart schneiden, sein Aussehen pflegen, *self-fashioning* betreiben?

Für Mary Shelley ist die Existenz jenseits oder auch nur am extremen Rand der Gesellschaft ein defizitärer Zustand; wie die Moralisten der Frühen Neuzeit hält sie die rein private für eine private Existenzweise. Emphatisch bestätigt sie das traditionelle Konzept der sozialen Identität, indem sie mit Verneys Schicksal zeigt, dass ein Mensch nicht ohne andere Menschen sein kann, dass, wenn er sich einzig auf sich selbst bezieht, sein Menschsein sich auflöst.