

A close-up, high-resolution photograph of a ginger cat's face, looking directly at the camera. The cat has orange-brown fur with darker stripes, green eyes, and a pink nose. Its whiskers are long and white. The background is dark and out of focus.

Vera Zimmermann

GRENZENLOS MENSCHLICH?

Tierethische Positionen
bei Elias Canetti, Marlen Haushofer
und Brigitte Kronauer

[transcript] Human-Animal Studies

Vera Zimmermann
Grenzenlos menschlich?

Vera Zimmermann, geb. 1984, lehrt an der Philipps-Universität Marburg am Institut für Neuere deutsche Literatur und forscht im Bereich der Cultural Human-Animal Studies.

Vera Zimmermann

Grenzenlos menschlich?

Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer
und Brigitte Kronauer

[transcript]

Der hier publizierte Text ist eine leicht überarbeitete Fassung der Dissertations-
schrift. Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften, Philipps-Universität
Marburg, Vera Zimmermann, M.A., geb. in Siegburg
Erstgutachter: Prof. Dr. Burkhard Dohm
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Marion Schmaus
Eingereicht am 30.04.2020
Disputation am 25.09.2020
Hochschulkennziffer 1180

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz
(BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers
die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder
Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter
derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die
Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenan-
gabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere
Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Vera Zimmermann

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Pixabay

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5672-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5672-9

<https://doi.org/10.14361/9783839456729>

Buchreihen-ISSN: 2702-945X

Buchreihen-eISSN: 2702-9468

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

- 1 **Einleitung** 7
- 2 **Begriffe und Konzepte** 27
 - 2.1 Ethik 27
 - 2.2 Narrative Ethik 28
 - 2.3 Tierethik 35
 - 2.4 Relevante tierethische Positionen 38
 - 2.4.1 Anthropozentrische Positionen 39
 - 2.4.2 Pathozentrische Positionen 41
 - 2.4.3 Theriozentrische/biozentrische Positionen 47
 - 2.5 Synthese: Narrative Tierethik 48
- 3 **Schlachten oder streicheln?** 51
 - 3.1 Kritik an unmoralischen Mensch-Tier-Verhältnissen 51
 - 3.2 Alternative Konzepte für das Zusammenleben
 menschlicher und nichtmenschlicher Tiere 67
- 4 **Zwischen Verbundenheit und Abgrenzung** 75
 - 4.1 Anthropologische Differenz 75
 - 4.2 Infragestellung menschlicher Kulturleistungen 127
 - 4.3 Noch mehr Grenzen? Intersektionelle Aspekte 139
- 5 **Die Perspektive wechseln und Alterität anerkennen** 167
 - 5.1 Anthropomorphisierung und Theriomorphisierung 168
 - 5.2 Respektvolle Gestaltung von Mensch-Tier-Kommunikation 174
 - 5.3 Machtausübende und ermächtigende Namen und Benennungen 182
 - 5.4 Nichtmenschliche Tiere als poetologische Symbole 186

5.5	Dekonstruktion der Mensch-Tier-Verhältnisse mittels Verwandlungserzählungen	212
6	Fazit und Ausblick	239
7	Anhang	249
7.1	Literaturverzeichnis	249
7.1.1	Quellen	249
7.1.2	Sekundärliteratur	253
7.2	Verzeichnis der Siglen	272

1 Einleitung

»Die Literatur [kann] keine Probleme lösen [...]. Was sie aber kann, das sollte sie ohne Rücksicht tun: die Literatur kann es sein, die der Gesellschaft ihre noch ungelösten Aufgaben stellt.«¹ Das schreibt der deutsche Schriftsteller Wolfgang Hilbig in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen. Literatur ist mit Hilbig also kein Werkzeug, kein bloßes Material für den Schulunterricht, mittels dessen moralische Erziehungsarbeit geleistet werden soll.² Autor*innen literarischer Texte stellen in ihren Texten Fragen, werfen Altbewährtes über den Haufen und verhelfen zu dem so wichtigen Wechsel der Perspektive.

Eines der grundlegenden Probleme menschlicher Gesellschaften betrifft den Umgang mit den Angehörigen nichtmenschlicher Spezies³, aus Sicht der synthetischen Theorie der Evolution unsere Ahnen und Urahnen.⁴ Wenn Agrarpolitik und -praxis nichtmenschliche Tiere als Bausteine einer industriellen Maschinerie verstehen, deren »Produkte« nicht nur Fleisch, Eier, Milch und Wolle sind, sondern auch multiresistente Bakterien und Viren

-
- 1 Wolfgang Hilbig: Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a.M. 1995. S. 94. Ich komme unten im Forschungsüberblick sowie im Theorieteil auf das ethische Potenzial von Literatur zurück.
 - 2 Martha Nussbaum fordert, Literatur zur Ausbildung von Richter*innen einzusetzen; damit solle die Vielschichtigkeit und das Uneindeutige vieler moralischer Entscheidungen aufgezeigt werden (vgl. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston 1995). Literatur kann und sollte natürlich durchaus im (Ethik-)Unterricht eingesetzt werden; ihr Potenzial erschöpft sich aber darin nicht. Vgl. Kap. 2.2.
 - 3 Ich verwende die Terminologie menschlich/nichtmenschlich bzw. menschliches Tier/nichtmenschliches Tier etc. Zur Begründung dieser Entscheidung vgl. die Hinweise zu Konzepten und Begriffen gegen Ende der Einleitung.
 - 4 Als synthetische Theorie der Evolution wird die Weiterentwicklung von Darwins Evolutionstheorie unter Einbezug sämtlicher biologischer Disziplinen seit den dreißiger und vierziger Jahren bis in die Gegenwart bezeichnet.

wie Sars-CoV-2 sowie das Leiden und Sterben einer Unzahl von Lebewesen, und wissenschaftliche Forschung nicht funktioniert, ohne dass jedes Jahr Millionen von Mäusen und Tausende von Affen »verbraucht werden«⁵, müssen die grundlegenden Fragen der Tierethik immer wieder neu gestellt und verhandelt werden: Dürfen wir das Wohl und Leben nichtmenschlicher Tiere unseren Zwecken unterordnen? Oder müssen wir sie moralisch berücksichtigen? Warum genau sollten wir dies tun? Weil es uns nützt (anthropozentrische Argumentation)? Weil alle Lebewesen leiden können und es moralisch geboten ist, Leiden zu verhindern (pathozentrische Argumentation)? Oder weil nichtmenschliche Tiere einen moralischen Eigenwert besitzen (theriozentrische Argumentation)?⁶

Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer⁷ stellen diese Fragen. Sie verhandeln tierethische Positionen und bewegen sich dabei z.T. auf gleicher Höhe mit aktuellen Theoriebildungen narrativer Tierethik⁸. In den meisten Fällen handelt es sich dabei nicht um eine bewusste Auseinandersetzung mit einer bestimmten Theorie. Canetti, Haushofer und Kronauer haben Derridas postmoderne pathozentrische Tierethik⁹, Donna Haraways Konzep-

-
- 5 Vgl. Tierversuchszahlen 2018 inkl. erneute Verwendung und zu wiss. Zwecken getötete Tiere. Zusammenstellung durch Ärzte gegen Tierversuche e.V., 19.12.2019, basierend auf »Versuchstierdaten 2018« des BMEL, Tabellen 1, 21 und 47. URL: https://www.aerzte-gegen-tierversuche.de/images/pdf/statistiken/tierversuchszahlen_2018.pdf (zuletzt aufgerufen am 21.03.2020).
 - 6 Damit ist die in tierethischen Diskursen übliche Einteilung benannt, die zur Systematisierung der vielfältigen Ansätze dient. Verwendet wird sie etwa von Clemens Wustmans in: Tierethik als Ethik des Artenschutzes. Chancen und Grenzen. Stuttgart 2015 (= Ethik – Grundlagen und Handlungsfelder) oder Helga Scieur im Lexikonartikel Tier. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. v. Walter Kasper. durchges. Ausg. der 3. Aufl. Freiburg, Basel u. Wien 2006. Bd. 10. Sp. 30–36. Hier Sp. 33. Ursula Wolf verwendet diese Terminologie bspw. nicht; sie teilt folgendermaßen ein: Utilitarismus (Singer), Kantische Theorien (Kant, Habermas, Korsgaard), Theorien moralischer Rechte (Regan, Nussbaum), Kontraktualismus, Mitleidsmoral (Schopenhauer, Donovan), Tugendethik. Vgl. Ursula Wolf: Ethik der Mensch-Tier-Beziehung. Frankfurt a.M. (= Klostermann Rote Reihe 49).
 - 7 Die Reihenfolge der Aufzählung folgt einer literaturhistorischen Logik: Canettis Debütroman *Die Blendung* wurde 1936 erstmals veröffentlicht, Haushofers *Die Wandst* von 1963 und Kronauers einschlägige Werke wurden in den Jahren 1983 (*Rita Münster*) bzw. 1990 (*Die Frau in den Kissen*) erstmals publiziert.
 - 8 Zum Konzept der narrativen Tierethik vgl. Kap. 2.5.
 - 9 Vgl. Kap. 2.4.1.

tion des ›companion animal‹¹⁰ oder die radikalen Kampagnen der Tierrechtsorganisation PETA¹¹ vielleicht nicht direkt rezipiert – in Bezug auf Denkweise und Argumentation besteht jedoch eine direkte Verwandtschaft.

Welche Teile des Werks von Canetti, Haushofer und Kronauer sind im Kontext dieser Studie relevant? Tatsächlich gibt es im Falle Canettis keinen Text, der durchgängig von Tierbildlichkeit geprägt ist. Allerdings finden nichtmenschliche Tiere in seinem Gesamtwerk immer wieder Erwähnung. Am wichtigsten für meine Analyse sind seine aphoristischen Aufzeichnungen, seine Autobiografie und sein einziger Roman *Die Blendung* (1935). Bei Haushofer stehen die Romane *Die Wand* (1963) und *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) im Fokus. Daneben findet auch das Kinderbuch *Bartls Abenteuer* (1964) Eingang in die Analyse. Im Hinblick auf die Fragestellung sind die Romane *Rita Münster* (1983) und *Die Frau in den Kissen* (1990) zentral. Weitere wichtige Texte Kronauers sind ihre Erzählung *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* (1989), der Roman *Teufelsbrück* (2000), der Essay *Tierlos* (2002 als Nachwort zu einem von ihr herausgegebenen Band mit Canetti-Zitaten zum Thema Tiere) sowie weitere kurze, fiktionale und nichtfiktionale Texte, darunter Zeitungsartikel wie *Marder und Kaninchen* (NZZ, 8.1.2005) sowie das Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet* (HR u. NDR 2014).

Ausschlaggebend für die Auswahl der Autor*innen war, dass diese drei in exemplarischer Weise die Möglichkeiten von Literatur vorführen, tierethische Positionen darzustellen. Hierfür bieten sie sich – eher als andere – an, wie ich im Folgenden zeigen werde:

Elias Canetti weist in seinem Werk die Sonderstellung menschlicher Tiere zurück und plädiert – ähnlich wie Jacques Derrida¹² – für eine fließende Grenze¹³. Dabei zeigt er nichtmenschliche Tiere als Chiffren literarischer und

10 Vgl. weiter unten in dieser Einleitung.

11 Vgl. Kap. 4.1.

12 Vgl. Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). In: Das Tier, das ich also bin. Aus dem Französischen v. Markus Sedlacek. Hg. v. Peter Engelmann. 2., durchgesehene Aufl. Wien 2016. S. 17–84. Hier S. 55–58 sowie Kap. 2.4.2.

13 Zum Diskurs über die Grenze zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren existiert mittlerweile ein umfangreicher Bestand an Publikationen. Für die Neuzeit vgl. Iris Därmann: *Koloniale Tiere. Mensch-Tier-Konstellationen in der politischen Philosophie der Neuzeit*. Paderborn 2017. Für die Frühe Neuzeit vgl. Benjamin Bühler: *Zwischen Tier und Mensch. Grenzfiguren des Politischen in der Frühen Neuzeit*. München 2013 (= *Trajekte*). Für das Mittelalter vgl. Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (= *Historische Semantik* 5). Auch in weiteren Texten wird das Thema mit unterschied-

anthropologischer Verwandlung(en). Seine Texte sind geprägt von einem bewusst unsystematischen Denken¹⁴, mit dem er den von ihm adaptierten eher konventionell-literarischen Erzählweisen in der Tradition des 19. Jahrhunderts eine für das 20. Jahrhundert typische Ausprägung gibt. Gedeckt durch solches Erzählen unterläuft er die scheinbar aufgeklärt-rationalen Züge der Moderne im 20. Jahrhundert ganz gezielt und gelangt aus diesem Antrieb heraus zu radikalen De- und Neukonstruktionen der nichtmenschlichen Tiere.

Mit Haushofers *Die Wand* liegt ein – für das 20. Jahrhundert typischer – »Post-Katastrophen-Roman« vor. Er entfaltet einen neuen Entwurf des Zusammenlebens menschlicher und nichtmenschlicher Individuen, dessen literarische Verarbeitung vor dem 20. Jahrhundert, das diese Gattung erst hervorgebracht hat, so noch gar nicht erfolgt sein könnte. Auch die Rezeption und Verarbeitung existenzialistischer Denkweisen seit den fünfziger Jahren prägen Haushofers Werk und dabei insbesondere ihre Darstellung der Mensch-Tier-Verhältnisse. Die außerdem für den hier verhandelten Gegenstand relevanten Romane Haushofers variieren die genannten Themen.

In vielerlei Hinsicht hat Brigitte Kronauer Elias Canettis Arbeit weitergeführt. Tatsächlich hat sie mit *Über Tiere*¹⁵ einen Band herausgegeben, das die in Canettis Werk verstreuten Aphorismen und Ausschnitte aus längeren Prosastücken versammelt und das sie mit einem Vorwort versehen hat. Darüber hinaus übernimmt sie in ihren poetologischen Aussagen teilweise die Terminologie des Älteren: »Der gelegentlich geforderte große Gegenwartsroman [...] kann allenfalls gelingen bei [...] ausreichender Verwandlungskraft in ein subjektives, jedoch schließlich als exemplarisch akzeptiertes Formenuniversum [...].« (LSB 10) Als eine Ikone postmodernen Erzählens arbeitet Kronauer mit

lichen Schwerpunkten, bspw. in Bezug auf unterschiedliche Autor*innen behandelt. Viele davon werden in dieser Arbeit zitiert. Um Doppelungen zu vermeiden, beschränke ich mich hier auf die zuvor Genannten.

- 14 Besonders innerhalb anthropozentrischer tierethischer Positionen (vgl. Kap. 2.4.1) stellt die anthropologische Differenz das wichtigste Merkmal zur Unterscheidung menschlicher und nichtmenschlicher Tiere dar. Das in diesem Kontext zentrale Argument – die Fähigkeit zu rationalem, systematischem Denken – unterläuft Canetti, indem er ganz bewusst auf die kreative Energie unsystematischer Überlegungen und fluider Begrifflichkeiten setzt, was ihm unter den Autor*innen des 20. Jahrhunderts eine Sonderstellung einträgt.

- 15 München u. Wien 2002.

radikalen Dekonstruktionen des Tierhaften, die vor der literarischen Postmoderne in dieser Ausprägung kaum denkbar sind. Kronauer steht mithin stellvertretend für eine Schreibweise, die bspw. Verwandlungen von menschlichen in nichtmenschliche Tiere als Hilfsmittel zur Einfühlung wählt statt hiermit – wie in der wohl berühmtesten Verwandlung der Literaturgeschichte¹⁶ – einen Abstieg in der gedachten Hierarchie der Lebewesen darzustellen und hiermit die erlittene Demütigung und Geringschätzung zu symbolisieren.

Allen drei Autor*innen ist zudem gemeinsam, dass sie mittels unterschiedlicher literarischer Strategien Mitgefühl¹⁷ erzeugen, was die Grundlage für eine ethische Berücksichtigung darstellt. Außerdem stellen sie jeweils den Subjektcharakter von nichtmenschlichen Tieren heraus. Denn obwohl »[n]och im Tierrechtsdiskurs [...] Tiere unvermeidlich Objekte menschlicher Standards und Argumentationen [bleiben]«¹⁸, öffnet die Literatur Räume, nichtmenschliche Subjektivität zu imaginieren; somit schafft die Literatur die Voraussetzungen, der ›anthropologischen Maschine‹ (Agamben) Sand ins Getriebe zu streuen.¹⁹ Theoriezentrisch sind solche tierethischen Positionen dann nicht nur in dem Sinne, dass nichtmenschliche Tiere einbezogen werden, sondern auch, dass – zumindest in avantgardistisch-experimentellen Annäherungsversuchen – der Versuch unternommen wird, aus seiner Sicht zu sprechen und zu argumentieren. Weiterhin ist das Werk Canettis, Haushofers und Kronauers deshalb besonders interessant, weil traditionelle Codierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie bestimmte Assoziationen von Weiblichkeit und Animalität hinterfragt, kritisiert und teilweise umgekehrt werden. Beispielsweise versieht Brigitte Kronauer in *Rita Münster* eine männliche Figur mit diversen kätzischen Eigenschaften, während es in der Literatur häufiger die Frauen sind, die mit Katzen in Verbindung gebracht werden.

16 Gemeint ist natürlich Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*.

17 Mitgefühl und Empathie verwende ich synonym. Der Begriff Mitleid hat etwas andere Konnotationen, da hier das Leiden im Mittelpunkt steht (vgl. die Diskussion zu den Begriffen Pathozentrismus bzw. Sentientismus, Kap. 2.4.2).

18 Ebd. Hier S. 16.

19 Vgl. Stephanie Milling: Sand im Getriebe der ›anthropologischen Maschine‹. In: Vielfältig verflochten. Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität. Hg. v. Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«. Bielefeld 2017. S. 49–63 u. Giorgio Agamben: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt a.M. 2005 (= Edition Suhrkamp 2441). S. 47.

Abgedeckt wird – von der Warte der Literaturgeschichte aus gesehen – hier also der Zeitraum von Mitte der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts (Canettis Roman *Die Blendung* (1935)) bis zur Gegenwart (Kronauers Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet* (2015)).

Die Vielzahl der untersuchten Texte sowie der darin auftretenden menschlichen und nichtmenschlichen Figuren macht es erforderlich, der Analyse einen kurzen Überblick voranzustellen. Im Folgenden präsentiere ich deshalb eine Reihe kurzer Inhaltsangaben sowie eine Übersicht über die Forschungslage.

Obwohl kein Werk Elias Canettis tierethische Fragen zum einzigen Thema hat, sind nichtmenschliche Tiere dort doch überall präsent, wenn auch manchmal etwas versteckt. So ist von *Die Blendung* (1935) – der bedeutende Roman über Peter Kien, einen weltfremden Sinologen, dessen Bibliomanie ihn zunächst in den Wahnsinn und dann in den Tod treibt – für meine Untersuchung nur ein einziges Kapitel einschlägig; genau genommen sind sogar nur wenige Seiten des Kapitels »Ein Irrenhaus« relevant, das die Begegnung zwischen dem Irrenarzt Georges Kien – dem Bruder der Hauptfigur – und einem »menschlichen Gorilla« zum Thema hat. Nichtmenschliche Tiere begleiten zudem die Argumentation in *Masse und Macht* (1960), Canettis groß angelegter philosophisch-anthropologischer Studie über das Verhalten, das Erleben sowie die Beherrschbarkeit von Individuen in der Masse.

Nichtmenschliche Individuen verstecken sich auch in seiner dreibändigen Autobiografie. Tatsächlich kommen darin mehr imaginierte als reale nichtmenschliche Tiere vor, da Canetti nie mit einem nichtmenschlichen Gefährt*innentier zusammengelebt hat; zu diesen zählen Wölfe, ein Huhn sowie weitere Vögel.

Im ersten Teil, *Die gerettete Zunge* (1977), erzählt er von seiner Kindheit in Bulgarien (wo er 1905 geboren wurde), England, Österreich, der Schweiz sowie Deutschland und von der oft eifersüchtigen Beziehung zu seiner Mutter, einer starken Persönlichkeit, die sich für Literatur und Theater begeisterte. Im Titel nimmt Canetti Bezug auf seine früheste Kindheitserinnerung: Ein junger Mann, den der junge Canetti mit einem Kindermädchen erwischt hatte, wollte ihn mit der im Scherz geäußerten Drohung zum Schweigen bringen, dass er ihm die Zunge abschneiden wolle (vgl. GZ 9). *Die Fackel im Ohr* (1980) hat, wie es auch der Untertitel angibt, seine Lebensgeschichte 1921-1931 zum Inhalt. In diese Zeit fallen sein Abitur (1924 in Frankfurt a.M.), das Studium der Chemie (Promotion 1929) sowie eine erste Ideensammlung für *Masse und Macht*. Zudem lernt er seine spätere Frau Veza Taubner kennen, mit der er an-

geregte Diskussionen über Literatur führt. Der Titel bezieht sich darauf, dass er fanatischer Anhänger von Karl Kraus war, Herausgeber der Zeitschrift *Die Fackel*, dessen Vorträgen er enthusiastisch zuhörte. In *Das Augenspiel – Lebensgeschichte 1931-1937* (1985) berichtet Canetti von seiner Zeit in Wien, der Fertigstellung und dem Erscheinen des Romans *Die Blendung*, von der Bekanntschaft mit verschiedenen Maler*innen und Schriftsteller*innen, darunter Oskar Kokoschka und Anna Mahler, sowie von seiner weiteren Arbeit an *Masse und Macht*. Auch hier steht der Titel in Zusammenhang mit Karl Kraus. Dieser hatte den diktatorischen Österreichischen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß unterstützt, was Canetti dazu bewog, sich von seinem einstigen Idol abzuwenden. Auf Canettis seitdem veränderte Sichtweise auf menschliche Tiere bezieht sich das *Augenspiel*.

Canettis *Aufzeichnungen*²⁰ – darunter provokante Vergleiche und Einwürfe, kurze Fabeln und Zitate, anthropologische Beobachtungen und persönliche Erfahrungen – werden von den unterschiedlichsten nichtmenschlichen Spezies bevölkert. Dabei kommt der Ameise aufgrund ihrer geringen Größe und der Art ihres Soziallebens in mehreren Kurztexten eine große Bedeutung zu. Aber auch Fliegen, Spinnen, ein Oktopus, ein Jaguar, ein Stier, verschiedene Vögel und viele andere haben ihren Auftritt.

Canettis *Die Stimmen von Marrakesch* (1967) schließlich ist kein Reisebericht im üblichen Sinne; analog zu seinen *Aufzeichnungen* sind auch diese *Aufzeichnungen nach einer Reise* (Untertitel) eine Sammlung von Eindrücken eines Aufenthaltes in Marokko in den fünfziger Jahren. Zentral für die vorliegende Studie sind dabei der darin geschilderte moralisch fragwürdige Umgang mit Kamelen und einem Esel, dessen Zeuge Canetti wurde.

Nichtmenschliche Tiere stellen mithin eines der zentralen Themen Canettis dar. Sie sind in der Forschung zwar präsent, eine umfassende Studie fehlt

20 Zu der Frage, inwiefern bzw. bei welchen dieser Notate es sich um Aphorismen handelt oder welchem Genre sie sonst zuzuordnen sind, vgl. Peter von Matt: Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti. In: Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. München u. Wien 1995. S. 71-82, Wolfgang Mieder: »The Faultiest Expressions Have the Greatest Attraction«: Elias Canetti's Proverbial Aphorisms. In: A companion to the works of Elias Canetti. Hg. v. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester 2009. S. 107-121, Irmgard M. Wirtz: Elias Canettis »Aufzeichnungen«. Kein Anfang, kein Ende. In: Anfangen zu schreiben. München u.a. 2009. S. 173-180 u. Stefan H. Kaszyński: Reservoir der mythischen Wortkunst. Zur Identität der aphoristischen Aufzeichnungen von Elias Canetti. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 19-39.

jedoch; Dagmar C. G. Lorenz hat einen guten Überblick zum Forschungsstand geliefert²¹, dessen Ergebnisse ich hier nicht wiederholen muss. Stattdessen möchte ich eine Besonderheit im Werk Elias Canettis ansprechen, die den Hintergrund jeder Analyse seiner Texte bilden sollte: Canettis Ansichten zu den meisten Themen sind nicht eindeutig zu benennen.²² Canetti spielt in seiner Argumentation mit pro und contra,²³ springt von einem zum anderen Thema²⁴ und verändert seine Auffassungen über die Jahre.²⁵ Auch seine tierethische Positionierung bleibt nicht konsistent.²⁶ Allerdings, so führt es Marek Przybecki aus: »Canettis Verzicht auf diskursive, systematisierende Präsentation des ›Verwandlungs‹-Konzepts entspringt nicht dem Mangel an intellektueller Kreativität, sondern ist eher ein bewußter, wohlwogener Schritt.«²⁷ Auch was sein Schreiben betrifft, wehrt sich Canetti regelrecht gegen eine Festlegung auf ein bestimmtes System; unverstellt soll die Erfahrung des Dichters sowie die Vermittlung und Weitergabe dieser Erfahrung sein:

-
- 21 Vgl. Canetti's Final Frontier: The Animal. In: A Companion to the Works of Elias Canetti. Hg. v. ders. Rochester u.a. 2009. S. 239-257.
- 22 In seiner Canetti-Biografie vermerkt Sven Hanuschek gar: »Sein eigenes Werk wirkt so heterogen, daß die Heterogenität manchmal droht, den Zugang zu erschweren, den Blick zu verstellen.« (Elias Canetti. Biographie. München u. Wien 2005. S. 12.)
- 23 Hans Richard Brittnacher etwa nennt *Masse und Macht* »ein Werk von grandioser Einseitigkeit, radikal desinteressiert an Fragen der Methode, rücksichtslos biologistisch, ein Einzelstück, aber kostbar.« (Hans Richard Brittnacher: *Verwandlung, Masse und Macht*. Canettis Lektionen. In: *Tierverwandlungen. Codierungen und Diskurse*. Hg. v. Willem de Blécourt u. Christa Agnes Tuczay. Tübingen 2011. S. 255-269. Hier S. 269.)
- 24 So schreibt Canetti in einer Aufzeichnung von 1961 über den Denker: »Er stößt alles von sich fort, bis genug Leere um ihn ist, und dann beginnt er von Diesem zu Jenem zu *springen*. In seinen Sprüngen schafft er seine Straße. Der Grund ist nur sicher, weil er auf ihn tritt, dazwischen ist alles Zweifel.« (PM 250)
- 25 Alexander Schüller weist gar für zwei Aufzeichnungen vom selben Tag nach, dass diese sich terminologisch widersprechen. Vgl. Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis. Berlin u. Boston 2017 (= *Conditio Judaica* 91). S. 9.
- 26 Vgl. Silvia Bovenschen: Tierfreunde gehen in den Zoo. Zwei Annäherungen an das gefangene Wilde. In: *Schlimmer machen, schlimmer lachen*. Aufsätze u. Streitschriften. Hg. u. eingel. v. Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M. 1998. S. 209-253 [unveröffentlichtes Manuskript]. Hier S. 213.
- 27 Marek Przybecki: »Weiter leben und doch nicht Sieger sein«: Elias Canettis existentiell-poetologisches Selbstverständnis als »Tod-Feind« und »Hüter der Verwandlungen«. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 19 (1993). S. 23-35. Hier S. 30.

In seiner immerwährenden Übung, in seiner zwingenden Erfahrung von Menschen jeder Art, von allen, aber besonders von jenen, die am wenigsten Beachtung finden, in der ruhelosen, durch kein System verkümmerten oder gelähmten Weise dieser Übung möchte ich den eigentlichen Beruf des Dichters sehen. (BD 286)

Für seine aphoristischen Aufzeichnungen hebt er diesen Grundsatz als Gestaltungsprinzip besonders hervor. In einem Aphorismus, der sich als Ausdruck der Empfindung Canettis in Bezug auf eine Kategorisierung des Denkens oder eine Einteilung seiner *Aufzeichnungen* lesen lässt, formuliert er 1955:

Angst vor der Aristotelisierung meiner Gedanken; vor Einteilungen, Definitionen und ähnlichen leeren Spielereien. (PM 198)

Des Weiteren demonstriert Canetti hiermit sein Prinzip der Wertschätzung von Vielfalt; Vielfalt der Meinungen, aber zum Beispiel auch der Persönlichkeit.²⁸

Die Wand (1963) ist Marlen Haushofers fiktiver Bericht der offenbar einzigen Überlebenden einer nicht näher beschriebenen Katastrophe. Die namenlose Ich-Erzählerin legt in der Rückschau, etwa zweieinhalb Jahre nach dem Beginn der Ereignisse, dar, wie sie mit ihrer Cousine Luise und deren Mann Hugo einen Ausflug in ein Tal der Alpen macht, wo sie in einem Jagdhaus übernachten wollen. Während das Ehepaar eine Gaststätte besucht, bleibt die Erzählerin zu Hause. Am nächsten Morgen sucht sie zusammen mit Luises und Hugos Hund Luchs nach ihnen und stößt dabei auf eine unsichtbare, aber undurchdringliche Wand. Ein Mann, den sie auf der anderen Seite sehen kann, wirkt wie versteinert. Nachdem sie erkannt hat, dass offenbar alles Leben außerhalb der Wand ausgelöscht wurde und dass kein Weg auf die andere Seite führt, richtet sie sich in dem Haus ein und überlebt dort bzw. im Sommer auf einer höher gelegenen Almhütte mindestens bis in die fiktive Gegenwart, der Beendigung der Niederschrift des Berichts. Weitere nicht-menschliche Tiere, die sie findet oder die ihr zulaufen, bilden bald eine Art Familie. Dazu gehört neben Luchs eine trächtige Kuh, die sie Bella nennt, ihr Sohn Stier und eine Katze, die mehrmals Junge zur Welt bringt. Auch mit den Wildtieren setzt sie sich auseinander. Grausamer Höhepunkt des Berichts ist das Auftauchen eines derangierten Mannes, der Stier und Luchs mit einer Axt tötet und daraufhin von der Erzählerin erschossen wird. Nur wenige Seiten

28 Vgl. Penka Angelova: Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien 2005. S. 73.

später endet der Roman. Die Erzählerin lässt offen, wie es mit ihr weitergeht; sie erwähnt aber, dass ihr Munition und Streichhölzer bald ausgehen, was ihr weiteres Überleben in Frage stellt.

Der Roman *Die Wand* hat seit seinem Erscheinen 1963 sehr unterschiedliche Rezeptionsphasen durchlaufen. Zunächst als ›Hausfrauenliteratur‹ abgetan, wurde er in den sechziger Jahren häufig als apokalyptische Utopie sowie als Kommentar zum Kalten Krieg und einer drohenden atomaren Katastrophe gelesen, in den 80ern vereinnahmte ihn die Frauenbewegung als feministische Selbstermächtigungsgeschichte,²⁹ bevor er – seit den 90ern – internationale Erfolge feierte.³⁰ Die »[n]atur- und tierethische[n] Positionen«³¹, die im Roman verhandelt werden, umfassen zum einen die explizite Kritik am menschlichen Umgang mit Flora und Fauna, zum anderen eine Reihe von Reflexionen über die anthropologische Differenz. Schließlich setzt die Autorin unterschiedliche literarische Verfahren ein, um nichtmenschliche Subjektivität darzustellen bzw. lässt sie ihre Erzählerin darüber nachdenken, inwiefern dies überhaupt möglich ist. Haushofer stellt in ihrem Roman das (Über-)Leben der Ich-Erzählerin in einer postapokalyptischen Welt als Prozess der Verwandlung dar. Und auch die Sicht der Erzählerin auf ihre Lebensumwelt verändert sich drastisch.

Himmel, der nirgendwo endet (1966) ist ein Roman von Marlen Haushofer mit stark autobiografischen Zügen. Er erzählt aus der Sicht des in ländlicher Umgebung heranwachsenden Mädchens Meta, beginnend im Kleinkindalter und endend mit dem Beginn der Pubertät. Der Titel bezieht sich auf den Beginn des Romans: Die Zweieinhalbjährige wird zur Strafe in ein Regenfass gesetzt, aus dem heraus sie von der Außenwelt nur ein »Fleckchen Himmel,

29 Heute wird *Die Wand* häufig im Kontext der Gender Studies analysiert.

30 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Natalia Mamberger: Marlen Haushofer: *Die Wand*. Kontroverse Interpretationsansätze. In: *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Laura Muth. Berlin 2015. S. 197–226 u. Ulrike Landfester: *Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik*. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 219–230.

31 Corina Erk: Sinnstiftung und Selbstfindung durch Arbeit in und mit der Natur. Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. In: *Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien*. Hg. v. Judith Ellenbürger u. Hans-Joachim Schott. Würzburg 2017 (= *Konnex* 19). S. 213–230. Hier S. 216.

eine tiefblaue Gasse, die nirgendwo endet« (H 8) wahrnehmen kann. Statt eine durchgehende Handlung zu verfolgen, werden diverse Episoden aus Metas Leben berichtet; mit diesem Berichtscharakter ähnelt *Himmel, der nirgendwo endet* dem drei Jahre zuvor erschienenen Roman *Die Wand*. Zentrale Bezugsfigur Metas ist ein Hund namens Schlankl. Die anderen nichtmenschlichen Tiere auf dem Hof sind ebenfalls Gegenstand ihres Nachdenkens, dabei vor allem die Schweine, die Hühner sowie einige Käfer. Somit variiert dieser Text die aus *Die Wand* bekannte Thematik quasi unter umgekehrten Vorzeichen, wie noch zu zeigen sein wird.

Bartls Abenteuer (1964) erzählt von Bartls Heranwachsen vom Katzenbaby zum Kater, von seinem Zusammenleben mit einer menschlichen Familie sowie den Gefahren, denen er ausgesetzt ist. Dazu gehören der durch menschliche Tiere verursachte Lärm, Hunde, ein Luftgewehrschütze sowie der Kontakt mit kämpferischen Artgenossen. Der Roman ist aus seiner Sicht geschrieben, vollzieht also die Weltsicht des nichtmenschlichen Individuums nach. Diese Erzählperspektive wird nur selten gebrochen, wenn etwa proleptisch Ereignisse vorweggenommen werden. Jedem der 14 Kapitel ist eine Zusammenfassung des Folgenden vorangestellt.

Brigitte Kronauers Rita Münster, Titelfigur des gleichnamigen Romans (1983), lebt mit ihrem Vater und einer Katze zusammen. Sie trifft eine Reihe von menschlichen sowie nichtmenschlichen Individuen und erlebt unterschiedliche Situationen, die sie sehr genau beschreibt und mit ihrer Gefühlswelt abgleicht. Ihre Außen- und Selbstwahrnehmung nimmt dabei zumeist Bezug auf ein bevorstehendes Treffen mit einem verheirateten Mann, Horst, den sie im April kennenlernt. Ihre hin- und her schweifenden Gedanken finden einen Ruhepunkt in der Beobachtung der Katze. Schließlich verbringt Rita mit dem Mann, im Roman kaum drei Seiten umfassend, im Juni eine Woche auf einer Nordseeinsel, bevor dieser zu seiner Familie nach Kanada zurückkehrt. Der Roman endet mit Kindheitserinnerungen einer Protagonistin, die auf dem Weg ihrer Suche nach Identität einen Schritt weitergekommen zu sein scheint.

Der Roman *Die Frau in den Kissen* (1990) fällt zunächst dadurch auf, dass das Imaginäre mehr Raum einnimmt als das reale Geschehen, auf dem das Imaginäre fußt. Neben die zwei handelnden Figuren – das Erzähl-Ich und eine alte Frau – treten Gestalten, die der Fantasie der Erzählerin entspringen: die »lange Gräfin«, ein glatzköpfiger Polizist sowie weitere Liebhaber der jungen Frau, deren Lebensgeschichte aus ihrer Sicht erzählt wird. Auch Raum und Zeit der Handlung sind im Realen begrenzt – die erzählte Zeit umfasst etwa

24 Stunden, die das Erzähl-Ich im Zoo, unterwegs durch die Stadt, in einem Treppenhaus, in der Wohnung der alten Frau sowie auf einem Dachvorsprung desselben Hauses verbringt. In der Imagination dehnen sich Zeit und Raum jedoch so weit aus, dass sie eine ganze Lebensgeschichte bzw. verschiedene Landschaften rund um den Globus, dazu das Erdinnere, die Erdatmosphäre sowie den ganzen Kosmos umfassen. Ursula Lütke hat zusammengetragen, welche Themen dabei in den Kapiteln zwei bis fünf behandelt werden: Katastrophen und Tod, Lebensalter, Welt der Tiere, Landschaften, Umweltzerstörung, der Einzelne als Außenseiter (Held, Hexe, Obdachloser) sowie Paare. Sie bemerkt zudem, dass das fünfte Kapitel all diese Themen noch einmal bündelt.³²

Kronauers im Jahr 2000 publizierter Roman *Teufelsbrück* schildert das Zusammentreffen der alleinstehenden Schmuckherstellerin Maria und der Millionärin Zara, die zusammen mit dem in dubiose Geschäfte verwickelten Leo in einer mondänen Villa im Alten Land lebt. Maria besucht Zara dort mehrmals, weil sie sich in Leo verliebt hat. Nichtmenschliche Tiere kommen in der Diegese hauptsächlich in Zaras Imagination vor, weiterhin relevant sind die genau beschriebenen Landschaftsbilder.

Wie vielleicht bereits anklang, ist ein nichtmenschliches Tier bei Kronauer überproportional vertreten: die Hauskatze. Rita Münster, Titelfigur des gleichnamigen Romans, teilt ihren Lebensraum mit einer solchen, in *Die Frau in den Kissen* ist es die alte Frau, die zusammen mit ihrer Katze die Handlung im vierten Kapitel bestimmt. Hinzu kommen die Katze in *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* sowie die aus weiteren Kurzgeschichten. Die zentrale Stellung gerade dieses nichtmenschlichen Gefähr*inntiers in ihrem Werk liegt wohl darin begründet, dass Kronauer selbst mit Katzen zusammenlebte und sie somit als Inspirationsquelle nutzen konnte. Daneben sind aber auch noch andere Tierarten wichtig, vor allem in *Die Frau in den Kissen*. Zu diesen zählen ein Mähnenwolf, ein Faultier, Schafe, Vögel, Affen und viele weitere.

Brigitte Kronauer ist Autorin avantgardistischer Werke, deren Schreibweise dem »Aufbrechen gewohnter Wahrnehmungsmuster der literarischen Moderne verpflichtet«³³ ist – ein Zitat, das auf Kronauers Roman *Rita Münster* bezogen ist, aber genauso für die anderen Texte Kronauers Geltung hat.

32 Vgl. Ursula Lütke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit im Erzählwerk der Schriftstellerin Brigitte Kronauer. Oldenburg 2003. S. 67.

33 Ursula Renate Riedner: Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«. München 1996. S. 34.

Die für meine Arbeit bedeutendste Gemeinsamkeit der Texte Kronauers ist ihre Beschäftigung mit anthropozentrischen Wirklichkeitsmodellen am Beispiel der Repräsentation menschlicher und nichtmenschlicher Individuen. Kronauer unterzieht diese Modelle durch genaueste Beobachtung einer schonungslosen Analyse und zeigt Alternativen auf. Realität gilt ihr nicht als etwas objektiv Beschreibbares, sondern als etwas, das sich »unter unseren Augen ständig wandelt, je nach Gestimmtheit.« (ZT 153) Dass sie insbesondere die Darstellung von Katzen mittels tradierter, klischeehafter Symbolik strikt ablehnt, lässt sich einer weiteren poetologischen Selbstaussage Kronauers entnehmen:

Mir hingegen ist durchaus nicht recht, daß beispielsweise die seit circa 1527 vor der Ungeheuerlichkeit des Verkündigungsengels wütend wegspringende Katze Lorenzo Lottos in ihrem wirkungsmäßig bildfüllenden exzentrischen Mittelpunkt- und becircenden Oberflächenschauspiel nicht verharren darf, sondern laut Kunsthistorikerkommentar nach »sehr alter, tief verwurzelter Auffassung« unverzüglich Symbol des Bösen zu sein hat. Eine lästige, ja eigentlich widerwärtige Bevormundung des Augenscheins und Augenblicks. Widerwärtig deshalb, weil es offenbar zwischen Anblick und Bedeutung keine friedliche Koexistenz gibt. Das Bleigewicht des Symbolischen schlägt als das Gewußte, nicht als das Gesehene, die Katze tot. Das Abstrakte frißt das Konkrete. Man betrachtet nicht mehr das hervorragend posierende leibhaftige Tier, sondern ermittelt in Windeseile den Leibhaftigen im Tarnanzug: Aufgabe gelöst. (LSB 34)

Kronauer bezieht sich hier auf das Gemälde *Verkündigung an Maria*³⁴ des italienischen Malers Lorenzo Lotto, das der Kunsthistoriker Stefano Zuffi folgendermaßen beschreibt:

Gott Vater weist mit beiden Händen auf Maria, [...]. Verwirrt und wie um Hilfe flehend wendet sich die Jungfrau dem Betrachter zu. [...] Anders als in älteren Darstellungen desselben Themas liegt bei Lotto der Akzent ganz auf diesem Aspekt des Hereinbrechens des Göttlichen in die Welt des Alltäglichen. Beredter Ausdruck dieses Gedankens ist die erschrocken zur Seite

34 Als Entstehungszeit werden verschiedene Daten angegeben. Stefano Zuffi nennt die Jahre 1534/35 (vgl. Katzen in der Kunst. Köln 2007. S. 341.), Elisabeth Foucart-Walter und Pierre Rosenberg das auch von Kronauer genannte Jahr 1527 (vgl. Die Maler und die Katzen. Katzen in der Malerei des Abendlandes vom 15. bis 20. Jahrhundert. Aus d. Franz. v. Werner Meyer u. Brigitte Weitbrecht. Stuttgart 1988. S. 58).

springende Katze inmitten der kurz zuvor noch ganz friedlichen Kammer. Lotto gibt hier mit erstaunlicher Beobachtungsgabe einen der für Katzen so typischen plötzlichen Ausbrüche wieder und verleiht dem Tier mit seiner gespannten Haltung und den blitzenden Augen einen beunruhigenden, fast dämonischen Zug.³⁵

Zuffi versammelt in dem Kapitel »Die dämonische Katze« seines Werks *Katzen in der Kunst* viele weitere Beispiele für eine solche »Dämonisierung der Katzen vom Mittelalter bis heute«³⁶, darunter Werke von Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer sowie Pablo Picasso. Und auch der französische Kunsthistoriker Pierre Rosenberg sagt über »eine der außergewöhnlichsten Katzen in der Malerei«: »Sie könnte ein Symbol des Bösen sein: der böse Engel, der zu verkündigen hat, daß der Heiland sterben muß, um die Menschheit zu erlösen.«³⁷ Zwar sind die beiden Kunsthistoriker in ihrer Deutung der Katze bei Lotto nicht ganz so bedenkenlos, wie es Kronauer ihrem Berufsstand vorwirft – im Gegenteil: besonders Zuffi würdigt Lottos »Beobachtungsgabe« – doch nennen beide diese Interpretationsmöglichkeit. Dass Kronauer ihre Absage an solche tradierten Symbolzusammenhänge in ihrem Schreiben umsetzt und diese ersetzt durch »Variationen, Paraphrasen, Parodien« (LSB 39), zeige ich in den folgenden Ausführungen.

Verschiedene Tier-Individuen – besonders die namenlosen Katzen in den Romanen *Rita Münster* und *Die Frau in den Kissen* sowie die in der Kurzgeschichte *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* – verkörpern in diesen Texten das poetologische Programm Brigitte Kronauers. Dazu schreibt sie selbst:

Wir sind auf sie angewiesen wegen ihrer Sturheit, auf Gedeih und Verderben nichts als wortlose Gestalt zu sein, was uns wegen der Umständlichkeit und Uneindeutigkeit der Verlautbarung lästig ist, genau wie die Langatmigkeit der Kunst. [...] Auch die poetische Sprache übermittelt die Phänomene nicht adäquat im Sinne von Genauigkeit, aber sie tut es parallel zu ihnen, nicht durch Reduktion, macht sie nicht praktikabel durch Hierarchien von Wesentlichem und Unwesentlichem. Unter diesem Aspekt sind die Tiere das Poetische schlechthin, jetzt weder als Tierfabel noch Fabeltier verstanden. Ich meine als Garant und Komplize eines Anderen in uns, das sich sperrt gegen Extraktion und Bilanz. Etwas in der Art des unvergleichlichen Möwenflugs,

35 Zuffi: *Katzen in der Kunst*. S. 341.

36 Ebd. S. 323.

37 Foucart-Walter u. Rosenberg: *Die Maler und die Katzen*. S. 58.

eines Segelns zwischen Himmel und Meer, kommentarlos, alles formuliert bis auf den Grund, ohne eine Spur von Diskurs. (KT 99)

Obwohl in Bezug auf Kronauers *Die Frau in den Kissen* behauptet wurde, »in dieser literarischen Zoologie« kämen menschliche Tiere »nur noch am Rande vor«³⁸, wird die Wichtigkeit dieser nichtmenschlichen Vielfalt in der Forschung nur selten reflektiert. Frauke Meyer-Gosau beschränkt sich darauf, die Katze in ihrer Unangestrengtheit als Vergleichsbild für die Erzählweise des Romans heranzuziehen.³⁹ Helga Glantschnig hingegen betont die Mythisierung der Katze »zur unanfechtbaren Überlebenskünstlerin«. Sie sei allerdings lediglich ein Beispiel für diese Tendenz und stehe somit »stellvertretend für die Natur«⁴⁰. Lediglich Jutta Ittner widmet sich in ihrem Aufsatz *Particularly Cats: Feline Encounters in Brigitte Kronauer's Narratives* der Katze – nicht aber den weiteren wichtigen nichtmenschlichen Spezies – ausführlicher.

Es folgt ein kurzer Überblick über den Aufbau der vorliegenden Studie:

Fragt man nach (tier-)ethischen Positionen in literarischen Texten, ist es unabdingbar, zunächst die Begriffe Ethik, Moral, Moralphilosophie sowie Tierethik bzw. Tierphilosophie zu klären. Zudem muss das weite Feld, auf dem sich Literatur und Ethik begegnen und das mittels der Begrifflichkeiten *ethical criticism*, *ethical turn*, Ästhet/hik sowie narrative Ethik diskutiert wird, zumindest in Ansätzen abgesteckt werden (Kapitel 2.1 bis 2.3). Es folgt ein kurzer Überblick über die wichtigsten tierethischen Positionen – eingeteilt in anthropozentrische, pathozentrische und biozentrische Positionen (Kapitel 2.4) – sowie eine Synthese aus den genannten Konzepten, die ich als »narrative Tierethik« bezeichnen möchte (Kapitel 2.5).

In den Analysekapiteln gehe ich systematisch und themenorientiert vor: In Kapitel 3 untersuche ich die ausgewählten Werke auf darin vertretene tierethische Positionen, die sich auf konkrete Praktiken der Zucht, Haltung und Schlachtung nichtmenschlicher Tiere sowie auf Alternativen zur gängigen Praxis beziehen. Im Anschluss (Kapitel 4) werden diejenigen Aspekte in den Fokus genommen, die die angenommene Grenze zwischen menschlichen

38 Rainer Traub: Doktorfische, Katzenbären. Rainer Traub über Brigitte Kronauers »Die Frau in den Kissen«. In: Spiegel Spezial III (1990). S. 48f. Hier S. 49.

39 Vgl. Frauke Meyer-Gosau: Mittelpunktlose Räume, Tiefsee. Lektüre von Brigitte Kronauers Roman »Die Frau in den Kissen«. In: text + kritik 112 (1991). S. 63–68. Hier S. 66f.

40 Helga Glantschnig: Im Namen des Eigenen. Zu Brigitte Kronauers Roman Rita Münster. In: Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Hg. v. Herbert J. Wimmer. Wien 1996. S. 152–164. Hier S. 153.

und nichtmenschlichen Spezies thematisieren. Ich arbeite mich also von der offensichtlichen Thematisierung tierethischer Probleme auf der Handlungsebene vor zu den dahinterliegenden, grundsätzlicheren Vorstellungen von der Art und Weise, wie menschliches und nichtmenschliches Leben zusammenhängen. Das Aufspüren und die Untersuchung literarischer Verfahren, die auf teils experimentelle Weise eine Annäherung an das Tier als es selbst zulassen und so die Möglichkeit eröffnen, Alterität anzuerkennen, bildet den letzten Analyseschritt (Kapitel 5). Mit dieser Vorgehensweise lassen sich Wiederholungen vermeiden und Vergleiche zwischen den untersuchten Autor*innen schon im Analyseteil anstellen. Eine vollständige Abgrenzung der untersuchten Phänomene ist natürlich nicht möglich, weshalb es gelegentlich zu Vor- und Rückgriffen bzw. Vermischungen kommt.⁴¹

Den Abschluss dieser Einleitung bilden nun noch einige Hinweise zur verwendeten Terminologie:

Der Begriff Tierethik wird hier nicht (nur) im Sinne einer praktischen Philosophie verstanden. Denn tatsächlich geht es ja in den untersuchten literarischen Texten nicht nur um moralische Handlungsweisen, sondern um grundsätzliche Fragen des Mensch-Tier-Verhältnisses. Publikationen aus dem Bereich der *Human-Animal Studies* verfahren analog; so schreibt etwa die Herausgeberin des Sammelbandes *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext* im Vorwort:

Der vorliegende Band [...] nimmt eine Zuspitzung der Animal Studies auf die Frage der Ethik vor. Das weite Feld der Verhältnisbestimmung von Tier und Mensch soll hier konkret unter ethischen Gesichtspunkten untersucht werden.

Ethik wird dabei nicht verstanden als Mitleidsethik, sondern als Infragestellung der Grenzen zwischen Mensch und Tier. Untersucht werden dabei ebenso die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die das Tier als das Andere auszugrenzen versuchen, als auch die Versuche, das Tierische im Menschlichen anzuerkennen. Im Mittelpunkt steht also die kritische Auseinandersetzung mit der Grenzziehung zwischen Tier und Mensch bzw. mit dem Tier, das

41 Ich orientiere mich bei diesem Vorgehen an den von Christine Lubkoll vorgeschlagenen Reflexionsebenen, mittels derer sie einschlägige Werke Kafkas untersucht. Vgl. Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Kafkas narrative Ethik zwischen Anthropologie und Diskurskritik. In: Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext. Hg. v. ders. Paderborn 2015 (= Ethik – Text – Kultur 10). S. 155-174.

als Abgrenzungsfolie dient, vor dessen Hintergrund sich das Mensch-Sein konstituiert.⁴²

Weiter unten heißt es: »Tierethik, so wie sie die vorliegenden Beiträge verstehen, heißt, nach dem Tier in der Sprache zu fragen [...].«⁴³ Ein von den Mitarbeiter*innen des Forschungsschwerpunkts »Tier – Mensch – Gesellschaft« an der Universität Kassel herausgegebener Band postuliert ferner:

Zukunftsentwürfe mit Tieren fordern die Tierethik heraus. Die jüngere Diskussion über Tier-Mensch-Beziehungen hat immer auch eine ethische Dimension. Das betrifft schon seit langem und nach wie vor die Grenze(n) zwischen Menschen und Tieren, mehr denn je aber auch die Grenzen unter Tieren, nämlich Klassifikationen, Hierarchisierungen und Abstufungen. Ethische Ansätze sind darauf zu befragen, welches Bild von Menschen und welches Bild von Tieren ihnen zugrunde liegen. Wie werden Tiere und Menschen kategorisiert und differenziert? Unter welchen Bedingungen können welche Tiere als Rechtssubjekte mit eigener Handlungsmacht und Verantwortung verstanden werden?⁴⁴

Speitkamp verweist zu Recht darauf, dass in tierethischen Diskussionen nicht nur die Frage nach der Konstitution des nichtmenschlichen, sondern auch die nach der des menschlichen Tiers in den Blick genommen werden sollte. Außerdem macht er auf die Grenzen aufmerksam, die zwischen verschiedenen Tierarten verlaufen.

Dass die Sprache, die menschliche Tiere sprechen, einen immensen Einfluss auf die Art ihres Denkens hat, ist eine zwar umstrittene, aber nicht gänz-

42 Stephanie Waldow: Einleitung. In: Von armen Schweinen und bunten Vögeln. S. 7-16. Hier S. 8.

43 Ebd. Hier S. 11.

44 Winfried Speitkamp: Vielfältig verflochten? Zugänge zur Tier-Mensch-Relationalität. Eine Einleitung. In: Vielfältig verflochten. Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität. Hg. v. Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«. Bielefeld 2017. S. 9-32. Hier S. 27.

lich von der Hand zu weisende These.⁴⁵ Statt zwischen ›dem Menschen‹ und ›dem Tier‹ zu unterscheiden, wie es im gegenwärtigen Sprachgebrauch üblich ist, spreche ich von menschlichen und nichtmenschlichen Tieren. Meiner Überzeugung nach formt Sprache nicht nur die menschliche Wahrnehmung und Bewertung nichtmenschlicher Tiere, sondern hilft auch dabei, die Ideologie der Dominanz der erstgenannten Spezies über alle anderen auf dem Planeten – den Speziesismus – aufrechtzuerhalten; dem will ich in meiner Untersuchung einen bewussteren Umgang mit Sprache entgegensetzen.⁴⁶ Auch vor dem Hintergrund der Evolutionstheorie ist eine derartige Benennung nur logisch; die Spezies Homo, also auch der heute lebende Homo Sapiens, ist Teil der Familie der Menschenaffen, zu der auch die Gorillas, die Orang-Utans sowie die Schimpansen und Zwergschimpansen (Bonobos) gehören.⁴⁷

-
- 45 Paradigmatisch ist hierfür etwa die Diskussion um den Begriff ›Framing‹. Vgl. Urs Dahinden: Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation. Konstanz 2006 u. Bertram Scheufele: Frames – Framing – Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion. Wiesbaden 2003. In Bezug auf die Unterschiede zwischen verschiedenen Sprachen und der außersprachlichen Realität wird unter dem Stichwort Sapir-Whorf-Hypothese seit Mitte des letzten Jahrhunderts diskutiert. Vgl. Benjamin Lee Whorf: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie. 25. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2008.
- 46 Speziesismus in der Sprache beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die Bezeichnungen für die unterschiedlichen Spezies. Ein anderes Beispiel sind Redewendungen, die dazu beitragen, gewalttätige Verhaltensweisen zu legitimieren. Ein Paradebeispiel ist das englische Sprichwort »There's not enough room to swing a dead cat«, eine grausige Metapher, um so etwas Banales wie die geringe Größe eines Raums zu veranschaulichen. »There's more than one way to skin a cat« – ein Problem hat grundsätzlich mehrere Lösungsmöglichkeiten – ist ein anderes Beispiel dafür, wie Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere in verbaler Form alltäglich gemacht und so normalisiert wird. Vgl. Tracey Smith-Harris: There's Not Enough Room to Swing a Dead Cat and There's No Use Flogging a Dead Horse. In: Social Creatures. A Human and Animal Studies Reader. New York 2008. S. 130–138. Vgl. weiterführend auch Mechthild Habermann: »Du armes Schwein!« – Vom sprachlichen Umgang mit dem Tier. In: Von armen Schweinen und bunten Vögeln. S. 71–94, Arran Stibbe: Language, Power, and the Social Construction of Animals. In: Society and Animals 9 (2001). S. 145–161 u. Joan Dunayer: Sexist Words, Speciesist Roots. In: Animals & Women. Feminist theoretical explorations. Hg. v. Carol J. Adams u. Josephine Donovan. Durham 1995. S. 11–31.
- 47 Auf Grundlage dieser engen genetischen Verwandtschaft fordern die Initiator*innen des Great Ape Project, die Philosoph*innen Paola Cavalieri und Peter Singer, Grundrechte für die genannten Spezies. Vgl. Colin Goldner: Great Ape Project. In: Lexikon

Dazu gehört auch die Bezeichnung ›Haustiere‹. Dieser Begriff teilt, wie die verwandten Begriffe ›Nutztier‹ oder auch ›Schädling‹, die nichtmenschlichen nach ihrem Nutzen für die menschlichen Tiere ein. Die Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway schlägt stattdessen den Begriff *companion animal* vor. Dieser umfasse »horses, dogs, cats, or a range of other beings willing to make the leap to the biosociality of service dogs, family members, or team members in cross-species sports«⁴⁸. Die Beziehung zwischen menschlichen Tieren und ihren *companion animals* sei keine mit im Vorhinein festgelegten Rollen mit den menschlichen Individuen als Herren und den nichtmenschlichen als Untergebenen. Stattdessen sei jede solche Beziehung das Produkt eines andauernden Aushandlungsprozesses – oder sollte es zumindest sein: »We [...] live with each other in the flesh in ways not exhausted by our ideologies.«⁴⁹ In der Betonung körperlicher Materialität zeigt sich die Herkunft ihrer Argumentation aus dem Pathozentrismus. Dabei betont sie die Relevanz von Alltagserfahrungen mit nichtmenschlichen Tieren: »It's time to return to the ordinary knots of daily multispecies living in a particular place and time.«⁵⁰ Da dem Begriff *animal* natürlich derselbe Speziesismus inhärent ist wie dem deutschen Pendant, verwende ich die deutsche Entsprechung ›nichtmenschliches Gefährt*innentier‹. Dabei ist die oben kurz skizzierte Konzeptualisierung Haraways jeweils mitzudenken.⁵¹

Um die Vielfalt geschlechtlicher Identitäten in angemessener Weise sprachlich abzubilden, verwende ich bei Funktionsbezeichnungen die Schreibweise mit dem sogenannten Gender-Sternchen.

In der vorliegenden Studie werden außerdem die Begriffe Anthropomorphismus und Anthropozentrismus häufig verwendet. Wie ich noch zeigen

der Mensch-Tier-Beziehungen. Hg. v. Arianna Ferrari u. Klaus Petrus. Bielefeld 2015. S. 136–138.

48 Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003. S. 14.

49 Donna Haraway: *When Species Meet*. Minneapolis 2008. S. 278.

50 Ebd. S. 300.

51 Nur in einer Fußnote und in aller Kürze soll die Tatsache Erwähnung finden, dass Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer sich in ihrem Leben mit nichtmenschlichen Gefährt*innentieren umgeben haben, während Elias Canetti »tierlos« war, was er selbst als Mangel empfand (vgl. Brigitte Kronauers Ausführungen in der Einleitung zu einem Band mit Canetti-Zitaten zum Thema Tier mit der Überschrift »Tierlos«). Da biografische Spekulationen nicht Teil dieser Arbeit sind, werden diese Informationen nicht in die Analyse der Texte einfließen.

werde,⁵² ist eine anthropomorphisierende Darstellung von nichtmenschlichen Tieren nicht gänzlich zu vermeiden. So meint auch Cary Wolfe:

Just because we direct our attention to the study of nonhuman animals, and even if we do so with the aim of exposing how they have been misunderstood and exploited, that does not mean that we are not continuing to be humanist – and therefore, by definition, anthropocentric.⁵³

Allerdings, und das ist ein gravierender Unterschied, können diese Vermenschlichungen Ausdruck eines unreflektierten Anthropozentrismus sein oder Versuche darstellen, diesen zu überwinden. Ich folge hierbei der Argumentation von Sam Cadman, der *Reflections on Anthropocentrism, Anthropomorphism and Impossible Fiction* anstellt und zu dem Schluss kommt, dass »guter« Anthropomorphismus »individual animal subjectivity« anerkenne und damit »post-anthropocentric species equivalence and plurality« fördere.⁵⁴

52 Vgl. Kap. 5.1.

53 Cary Wolfe: *What is Posthumanism?* Minneapolis 2010. S. 99.

54 Sam Cadman: *Reflections on Anthropocentrism, Anthropomorphism and Impossible Fiction: Towards A Typological Spectrum of Fictional Animals*. In: *Animals Studies Journal* 5 (2016). H. 2. S. 161-182. Hier S. 178.

2 Begriffe und Konzepte

2.1 Ethik

In Abgrenzung von philosophischen Ansätzen, die keinen Unterschied zwischen den Begriffen Ethik und Moral ausmachen können,¹ gehe ich von der folgenden, weithin gängigen und plausiblen Definition aus: »Moral bezieht sich auf *konkrete* Handlungszusammenhänge, Ethik dagegen bezeichnet die Disziplin, die *über* die Moral nachdenkt.«² Die Begriffe Moralphilosophie und Ethik sind mithin synonym zu verwenden. Birnbacher macht die Differenz auch am unterschiedlichen Standpunkt der Ethik und dem der Moral deutlich:

Idealtypisch ist der Standpunkt der Ethik theorieorientiert, der Standpunkt der Moral praxisorientiert. *Moralische* Kontroversen haben nicht nur praktische Orientierungen und Strategien zum Gegenstand, sondern stehen auch typischerweise in engem Zusammenhang mit praktischen, d.h., handlungsbezogenen Entscheidungen. *Ethische* Debatten dagegen sind weitgehend handlungs- und entscheidungsentlastet. Auch wenn sie durch praktische Probleme und Kontroversen veranlasst und motiviert sind, zielen ihre Überlegungen nur selten auf eine unmittelbare praktisch-politische Umsetzung.³

-
- 1 Solche Ansätze folgen den ursprünglichen Wortbedeutungen von »ethos« und »mos«, die sich beide mit »Sitte, Gewohnheit, Üblichkeit« übersetzen lassen. Vgl. Günter Fröhlich: Nachdenken über das Gute. Ethische Positionen bei Aristoteles, Cicero, Kant, Mill und Scheler. Göttingen 2006. S. 9f.
 - 2 Karl Hepfer: Philosophische Ethik. Eine Einführung. Göttingen 2008. S. 14 [Kursivierung im Original].
 - 3 Dieter Birnbacher: Analytische Einführung in die Ethik. Berlin u. New York 2003. S. 5.

Für das in der vorliegenden Untersuchung angewandte Verfahren bedeutet dies, dass im ersten Schritt – Analyse der Kritik (oder Rechtfertigung) spezifischer Praktiken im Umgang mit nichtmenschlichen Tieren – *moralische* Fragestellungen im Zentrum stehen. Wo im zweiten Schritt literarische Reflexionen einer vorgestellten Grenze zwischen der menschlichen und nichtmenschlichen Spezies untersucht werden, geraten spezifisch ethische Probleme in den Blick. Schließlich ist etwa das Nachdenken über die unterschiedlichen Dimensionen der anthropologischen Differenz häufig Grundlage moralischer Entscheidungen; solche Überlegungen sind also *ethischer* Natur. Der dritte Schritt – Analyse der literarischen Verfahren, die nichtmenschliches Erleben begreifbar machen und/oder eine Überwindung menschlichen Kategorienkens darstellen – geht über die hier vorgestellte Definition von Ethik hinaus und stellt eine Reflexion über die Frage dar, inwiefern das menschliche Tier seine natürliche Umwelt überhaupt begreifen kann.

Weiterhin benennt Birnbacher als Kennzeichen moralischer Urteile deren Handlungsbezug⁴, Kategorizität⁵, Anspruch auf Allgemeingültigkeit⁶ sowie Universalisierbarkeit⁷. Innerhalb der in Kapitel 2.4 benannten tierethischen Ansätze werden moralische Positionen vertreten, die diesen Kennzeichen entsprechen.

Weitere Aspekte der philosophischen Theoriebildung führe ich hier nicht auf, da diese für die Erzähltextanalysen im Hauptteil keine Relevanz haben.⁸

2.2 Narrative Ethik

In der Literaturwissenschaft werden ethische Fragestellungen zumeist unter dem Begriff ›narrative Ethik‹ verhandelt.⁹ Spätestens seit dem ›narrative

4 Vgl. ebd. S. 12.

5 Vgl. ebd. S. 20.

6 Vgl. ebd. S. 24–31.

7 Vgl. ebd. S. 31–43.

8 Vgl. hierzu weiterführend Birnbacher: Analytische Einführung in die Ethik sowie spezifisch für die Tierethik Kap. I (»Ethische Methode«) in Wolf: Ethik der Mensch-Tier-Beziehung.

9 Im Kontext poststrukturalistischer Arbeiten wird auch der Begriff Ethopoetik benutzt. In der Antike wandte Plutarch ihn an, um auf die Wichtigkeit des Lesens in der Ausbildung ethischer Verhaltensweisen und Charakterzüge hinzuweisen: »Ein Werk mag uns durch seine Schönheit erfreuen. Das heißt aber nicht, dass sein Schöpfer notwendig unsere Achtung verdiene. Darum ist es auch nutzlos, Dinge zu betrachten, die in

turn« ist Narrativität nicht mehr ausschließlich ein Fachbegriff der Literaturwissenschaften, sondern hat sich umfassender als kulturwissenschaftlicher Grundbegriff etabliert.¹⁰ Karen Joisten unterscheidet drei Definitionen, von denen nur eine für die vorliegende Studie relevant ist: Das Adjektiv »narrativ« bezeichnet dabei die kritische Untersuchung »moralische[r] Phänomene und Zusammenhänge, die in narrativer Weise vermittelt sind«¹¹. Am Beispiel des menschlichen Umgangs mit der Natur fordern so etwa die Herausgeberinnen

uns nicht den Eifer wecken, sie nachzuahmen, nicht den leidenschaftlich hervorbrechenden Willen, ihnen ähnlich zu werden. [...] Denn das Gute zieht uns kraftvoll in seinen Bann und weckt sogleich das Verlangen, zu handeln und zu wirken. Es formt den Charakter des Betrachtenden nicht erst durch die Nachahmung, sondern bringt in ihm den Entschluss zur Reife durch die bloße Betrachtung der Tat.« (Plutarch: Fünf Doppelbiographien. Griechisch und deutsch. Teil 1: Alexandros und Caesar, Aristoteles und Marcus Cato, Perikles und Fabius Maximus. Übers. v. Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, ausgewählt von Manfred Fuhrmann. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Konrat Ziegler. 2. Aufl. Zürich 2014. S. 513f.) Michel Foucault führt diesen Gedanken im Kontext seiner Studien zur Selbstsorge und zur Konstitution von Subjektivität weiter. In seinem Aufsatz *Über sich selbst schreiben* (In: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 4. 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald. Frankfurt a.M. 2005. S. 503-521) analysiert er detailliert, wie im antiken Griechenland der Wechsel von Schreiben, Lesen und Reden zur Ausbildung eines ethischen Charakters führen sollte. Formen des ethopoetischen Schreibens wären also das Tagebuch oder auch die *hypomnemata*, im antiken Griechenland eine Bezeichnung für ein Rechnungsbuch, ein privates Notizheft oder auch eine Anleitung zum richtigen Leben (vgl. Claas Morgenroth: »Aufzeichnen«. In: Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Hg. v. Ludger Hoffmann u. Martin Stingelin. Paderborn 2018. S. 143-162. Hier S. 144). Mit dem Ethopoetik-Begriff arbeitet bspw. Kurt Hahn: Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz. München 2008 (= Zur Genealogie des Schreibens 10); daneben gibt es diverse Aufsätze, bspw.: Volker Mergenthaler: »Kunstvoll ehrt man... die Verstorbenen«. Etho-Poetik der Bestattungskultur in Christoph Ransmayrs *Die ersten Jahre der Ewigkeit*. In: Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten. Hg. v. Barbara Thums u. Annette Werberger. Berlin 2009 (= Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge 4). S. 147-161.

10 Vgl. Karen Joisten: Möglichkeiten und Grenzen einer narrativen Ethik. Grundlagen, Grundpositionen, Anwendungen. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband 17. Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen. Hg. v. ders. S. 9-21. Hier S. 9.

11 Ebd. Hier S. 11. Die verbleibenden zwei Definitionen lauten wie folgt: Zum einen lasse sich der Begriff in der Weise lesen, dass das Adjektiv »narrativ« »die Weise des Redens, Denkens, bzw. Schreibens über Gegenstände auf ethischem Feld benennen würde« (ebd. Hier S. 10) und andererseits werde damit die Theorie bezeichnet, dass dem menschlichen (Er-)Leben selbst eine narrative Struktur inhärent sei (vgl. ebd. Hier

des Bandes *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft* in der Einleitung:

Ihr [der Literatur; VZ] sollte es nicht in erster Linie darum gehen, faktisches Wissen über die Natur zu vermitteln, sondern darum, das Verhältnis historisch und kulturell differenter Gesellschaften und der sie konstituierenden Individuen und sozialen Gruppen zu ihren natürlichen Seinsbedingungen etwa als Erzählung, Gedicht oder Drama zu inszenieren.¹²

Norbert Meuter macht zudem darauf aufmerksam, dass »Geschichten [erfahrbar] machen, dass sich die bestehenden Perspektiven ändern können, sie stellen damit Normalitäten und Traditionen in Frage.«¹³ Literatur stellt also nicht nur Mensch-Tier-Verhältnisse dar, sie hinterfragt auch deren Konstitution und imaginiert Alternativen. Auf einen für meine Untersuchungen zentralen Aspekt der Ethik des Erzählens geht Joachim Jacob ein:

Neben dem ästhetischen Motiv, durch Erzählen lustvoll die Zeit zu vertreiben, liegt die ethische Motivation des Erzählens [...] darin, die Furcht zu bannen, die dem Menschen als verletzlichem Wesen mitgegeben ist. Ethisch ist das Erzählen vor diesem Hintergrund nicht etwa, weil es das rechte Leben zeigen könnte oder über das Gute und das Böse belehrt, sondern viel elementarer, weil es das Leben ermöglicht.¹⁴

Jacob beruft sich dabei auf Hans Blumenbergs Studie *Arbeit am Mythos*¹⁵ und macht deutlich, dass der Schreibakt in seiner Performanz selbst »ethische Bedeutung, Eigenwert hat«¹⁶.

Die Forschung zum Verhältnis von Ethik und Literatur ging in Deutschland in den siebziger Jahren von der Theologie und dabei besonders von Diet-

S. 11). Zu dieser dritten Lesart vgl. Wilhelm Schapp: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding. Frankfurt a.M. 2004.

12 Sylvia Mayer u. Catrin Gersdorf: Ökologie und Literaturwissenschaft. Eine Einleitung. In: *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2005 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 219). S. 7–28. Hier S. 12.

13 Norbert Meuter: Identität und Empathie. Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Sonderband 17. Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen. S. 45–59. Hier S. 59.

14 Joachim Jacob: Beschreiben oder erzählen? – Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse. In: *Narration und Ethik*. Hg. v. Claudia Öhlschlager: München 2009 (= Ethik – Text – Kultur 1). S. 81–97. Hier S. 82.

15 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1990.

16 Jacob: Beschreiben oder erzählen? Hier S. 85.

mar Mieth aus, was eine Vielzahl von Publikationen belegt.¹⁷ Im Anschluss wurde auch in der Philosophie Interesse an der Thematik gezeigt, vor allem von Paul Ricoeur, der in seinem Werk *Das Selbst als ein Anderer* Narrationen als »Forschungsreisen durch das Reich des Guten und des Bösen«¹⁸ bezeichnete. In den USA prägte Martha Nussbaum mit *The Fragility of Goodness*¹⁹, *Love's Knowledge*²⁰ und *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*²¹ die Diskussion; sie zählt, zusammen mit Richard Rorty²², zu den einflussreichsten Vertreter*innen des *ethical criticism*. Nussbaum und Rorty rekurren dabei auf einen bestimmten Literaturbegriff, der literarische, vor allem erzählende, Texte als Medium der moralischen Erziehung begreift und ihnen somit eine didaktische Funktion zuspricht. Solche Ansätze tendieren zu einer Instrumentalisierung von Literatur, eine literaturwissenschaftlich fundierte Analyse findet meist nicht statt oder bezieht sich nur auf die Ebene der Interaktion von Figuren; alle weiteren Ebenen der Erzähltextanalyse – Erzählinstanz(en), Rhetorik, Poetologie, ggf. intertextuelle Verweise – bleiben meist unbeachtet.

Ein mit den Folgen der Prämissen des *ethical criticism* argumentierender Vorbehalt gegenüber ethischen Fragestellungen speist sich aus der Angst, Dogmen oder eine moralische Einheitsideologie an Literatur heranzutragen.²³ So nennt Zimmermann als Grund für die Diskreditierung des Themas im Umfeld der Postmoderne bzw. des Poststrukturalismus den Vorwurf an ethische Fragestellungen, sie legitimierten und schrieben »Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnisse«²⁴ fest. Aber auch das entgegengesetzte Argument, eine Beschäftigung mit Literatur aus ethischer Perspektive bringe

17 Vgl. Dietmar Mieth: Narrative Ethik. In: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie 22 (1975). H. 3/4. S. 297-326, Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mainz 1976, Epik und Ethik. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns. Tübingen 1976 u. Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen 2000.

18 Paul Ricoeur: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 201.

19 Cambridge u.a. 1986.

20 New York u.a. 1990.

21 Boston 1995.

22 Rorty schreibt in seinem Buch »Kontingenz, Ironie und Solidarität«, er habe für einen »Gegensatz zwischen moralisch und ästhetisch« keine Verwendung (Frankfurt a.M. 1989. S. 231).

23 Vgl. Agnes Bidmon, Daniel Gruschke, Manuel Illi u. Martin Modlinger: Einleitung. In: »Ethical Turn? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. Hg. v. Christine Lubkoll u. Oda Wischmeyer. München 2009. S. 9-18. Hier S. 13.

24 Jutta Zimmermann: Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft. In: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissen-

moralische Beliebigkeit hervor, wird genannt. Dem hält Zimmermann entgegen, dass diese Offenheit in der Bedeutungskonstitution auch als Gewinn gewertet werden könne: »Die Sprache selbst [...] hat eine ethische Dimension, da sie einerseits die Unterwerfung unter ihr System verlangt, andererseits aber den Sprecher auch vor die Wahl stellt und somit ein Element der Freiheit enthält.«²⁵

Dazu Julia Bodenburg: »Literatur kann in diesem Sinne als kritische Reflexion des Verhältnisses von Gesagtem und potentiell Sagbarem betrachtet werden.«²⁶ Auch Wolfgang Welsch fordert die »Damen und Herren Ästhetiker« auf, »gerade auch die *ästhet/hische* Dimension des Ästhetischen zu erkennen und zu entfalten«²⁷. Der von ihm verwendete Neologismus »Ästhet/hik« soll »diejenigen Teile der Ästhetik bezeichnen, die *von sich aus* ethische Momente enthalten.«²⁸ Es geht also nicht darum, literarischen Texten außerliterarische ethische Konzepte aufzudrängen; doch wenn eine Erzählung²⁹ offensichtlich ethische Momente enthält, ist es, mit Welsch gesprochen, ebenso fahrlässig, diese zu ignorieren. Oder, wie Tanja Angela Kunz es ausdrückt: Das Ästhetische »bleibt [...] auf ein Außerhalb seiner selbst verwiesen. Dieser Verweisungscharakter ermöglicht ein genuin moralisches Potential der Kunst.«³⁰ Als literarische Form mit einem besonderen »ethische[n] Potential« wird in der Einleitung des Sammelbandes *Nanotextualität* der Aphorismus bezeichnet.³¹ Begründet wird das mit seiner »Verbindung von Rundung und Aggression«,

schaft. Hg. v. ders.u. Britta Salheiser. Berlin 2006 (= Schriften zur Literaturwissenschaft 25). S. 9-23. Hier S. 13.

25 Ebd. Hier S. 14.

26 Julia Bodenburg: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Freiburg i.Br. u.a. 2012 (= Reihe Litterae 183). S. 318.

27 Wolfgang Welsch: *Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik*. In: *Ethik der Ästhetik*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Berlin 1994 (= *Acta humaniora*). S. 3-22. Hier S. 22 [Kursivierung im Original].

28 Ebd. Hier S. 4 [Kursivierung im Original].

29 Wie oben bereits angedeutet, werden ethische Fragestellungen meist auf Erzähltexte angewendet. Es gibt aber keinen Grund, nicht auch dramatische oder lyrische Texte hierauf zu untersuchen.

30 Tanja Angela Kunz: *Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes*. Paderborn 2017 (= *Ethik – Text – Kultur* 12). S. 23.

31 [o. N.]: Einleitung. Hier S. 9.

mit der er (der Aphorismus) sich »sowohl der schnellen Lektüre wie auch der moralischen Eindeutigkeit« verweigere.³²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass vor allem seit den neunziger Jahren die Disqualifizierung ethischer Fragestellungen in der Literaturwissenschaft zunehmend in den Hintergrund gedrängt wird, so dass Sammelbände wie *Ethik und Ästhetik*³³, *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*³⁴, *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*³⁵ sowie *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*³⁶ erscheinen konnten.

Bis heute sind viele weitere Bände zum Thema publiziert worden, darunter »*Ethical Turn*«? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*³⁷, *Narration und Ethik*³⁸, *Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven*³⁹ sowie *Noch nie war das Böse so gut. Zur Aktualität einer alten Differenz*⁴⁰. Häufig wird darin diskutiert, auf welcher ideologischen Grundlage die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit ethischen Fragestellungen steht. Wenn das Aufleben ethischer Fragestellungen nämlich nicht mit einer inhaltlichen Rückkehr zu traditionellen, normativen ethischen Positionen einhergehen solle, so Böhm, Kley und Schönleben, müssten »poststrukturalistische, feministische und dekonstruktivistische Rekonzeptualisierungen von Subjekt und Gemeinschaft in die Diskussion von individual- und sozialetischen Positionen miteinbezogen werden.«⁴¹ Das für meine Untersuchung zentrale Analysefeld, die Tier-Mensch-Verhältnisse, fehlt in dieser Aufzählung. Es findet erst mittels weniger Publikationen Ein-

32 Ebd. Elias Canetti entfaltet als äußerst produktiver Aphoristiker dieses Potenzial in umfassender Weise, wie noch zu zeigen sein wird.

33 Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Berlin 1994 (= *Acta humaniora*).

34 Hg. v. Christof Mandry. Münster, Hamburg u. London 2003.

35 Hg. v. Jutta Zimmermann u. Britta Salheiser. Berlin 2006 (= *Schriften zur Literaturwissenschaft* 25).

36 Hg. v. Karen Joisten. Berlin 2007.

37 Hg. v. Christine Lubkoll u. Oda Wischmeyer. München 2009.

38 Hg. v. Claudia Öhlschläger. München 2009 (= *Ethik – Text – Kultur* 1).

39 Hg. v. Alexandra Böhm, Antja Kley u. Mark Schönleben. München 2011 (= *Ethik – Text – Kultur* 6).

40 Hg. v. Franz Fromholzer, Michael Preis u. Bettina Wisiorek. Heidelberg 2011.

41 Alexandra Böhm, Antja Kley u. Mark Schönleben: Einleitung: Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. In: *Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Positionen*. München 2011 (= *Ethik – Text – Kultur* 6). S. 11–34. Hier S. 13.

gang in literarisch-ethische Diskussionen⁴², eine umfassende Untersuchung des tierethischen Potenzials der Werke Canettis, Haushofers und Kronauers ist bislang ein Desiderat.

Für meine Untersuchung von besonderem Interesse ist die Dissertation von Julia Bodenburg. In ihrem Kapitel III.3 analysiert sie die »andere Tierethik in den Texten von J. M. Coetzee«.⁴³ So stellt sie für Coetzees *Das Leben der Tiere* heraus, dass das von der Hauptfigur Elisabeth Costello vermittelte Programm der »mitfühlende[n] Vorstellungskraft«⁴⁴ im Text durch die rhetorische Figur der Prosopopöia widerspiegelt werde. Indem Costello als Affe Rotpeter (aus Kafkas *Bericht für eine Akademie*) spreche und eine körperliche Gleichsetzung performiere, verschwimme die Differenz zwischen Costello und dem Affen.⁴⁵ So werde Mitgefühl erzeugt, was die Basis für eine ethische Berücksichtigung darstelle.⁴⁶ Tatsächlich steht das Werk Kafkas häufig im Zentrum literaturwissenschaftlicher Forschungstexte mit tierethischem Fokus⁴⁷ und auch in der vorliegenden Studie wird es – aufgrund der intertextuellen Verbindungen zu verschiedenen Werken Elias Canettis – Thema sein. Auch zu J. M. Coetzee⁴⁸ sowie zu Daniel Defoe⁴⁹ finden sich einige Untersuchungen.⁵⁰

-
- 42 Vgl. vor allem Bodenburg: Tier und Mensch sowie Stephanie Waldow (Hg.): Von armen Schweinen und bunten Vögeln.
 - 43 Vgl. Kap. III.3 »Underdogs: Eine andere Tierethik in den Texten von J. M. Coetzee« in Bodenburg: Tier und Mensch. S. 311-395 sowie Kap. II.3 »Die Befreiung der Tiere als Weg zu einer neuen Menschlichkeit: Peter Singers praktische Ethik«. Ebd. S. 104-136.
 - 44 J. M. Coetzee: *Das Leben der Tiere*. Aus dem Englischen von Reinhild Böhnke. Frankfurt a.M. 2000. S. 34.
 - 45 Vgl. Bodenburg: Tier und Mensch. S. 324-332.
 - 46 Vgl. ebd. S. 384.
 - 47 Vgl. bspw. Lubkoll: Von Mäusen, Affen und anderem Getier sowie mehrere der Aufsätze in Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011.
 - 48 Vgl. bspw. Stephen Mulhall: The wounded animal. J. M. Coetzee and the difficulty of reality in literature and philosophy. Princeton 2009 oder das Kap. zu Coetzees Roman *Disgrace* in Cynthia Willett: Interspecies Ethics. New York 2014. S. 147-174.
 - 49 Vgl. den von Roland Borgards, Marc Klesse u. Alexander Kling herausgegebenen Sammelband Robinsons Tiere. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2016 (= Cultural Animal Studies 1) und die darin enthaltenen weiterführenden Literaturhinweise.
 - 50 Ohne den spezielleren Fokus auf Tierethik finden sich angewandte Untersuchungen im Bereich der narrativen Ethik in Bezug auf Texte von Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker (vgl. Gert Mattenklott: Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker. In: Ethik der Ästhetik. S. 139-151), Goethe, Schiller, Heine, Kafka, Hesse und Brecht (vgl. mehrere Aufsätze in

2.3 Tierethik

Seit den achtziger Jahren findet das Thema Tierethik verstärkt Eingang in die Forschung. Vor allem in der Philosophie⁵¹, aber auch in der Theologie⁵² und den interdisziplinären Kulturwissenschaften⁵³ erschienen zahlreiche Publikationen.

In dem für die Human-Animal Studies⁵⁴ maßgeblichen *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* wird die Tierethik als »Bereichsethik«⁵⁵ bezeichnet, also als ein Teilbereich der Ethik, in dem spezifische, nur für Tiere geltende Normen

Mieth (Hg.): Erzählen und Moral), Lessing, Flaubert, Rousseau, Stifter und Musil (vgl. mehrere Aufsätze in Claudia Öhlschlager (Hg.): *Narration und Ethik*. München 2009 (= *Ethik – Text – Kultur 1*) sowie auf die Holocaust-Literatur (vgl. bspw. Sascha Feuchert: *Der »ethische Pakt« und die »Gedächtnisagentur«* *Literaturwissenschaft: Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur*. In: »Ethical Turn?« S. 137–156).

- 51 Vgl. exemplarisch: *Handbuch Tierethik: Grundlagen – Kontexte – Perspektiven*. Hg. v. Johann S. Ach u. Dagmar Borchers. Stuttgart 2018, Philipp Bode: *Einführung in die Tierethik*. Wien, Köln u. Weimar 2018 u. Klaus Peter Rippe: *Ethik im außerhumanen Bereich*. Paderborn 2008.
- 52 Vgl. exemplarisch: Simone Horstmann, Thomas Ruster, Gregor Taxacher: *Alles, was atmet. Eine Theologie der Tiere*. Regensburg 2018, Wustmans: *Tierethik als Ethik des Artenschutzes* u. Gotthard M. Teutsch: *Gerechtigkeit auch für Tiere: Beiträge zur Tierethik*. Bochum 2002.
- 53 Vgl. exemplarisch: *Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«* (Hg.): *Viefältig verflochten*, Stephanie Waldow (Hg.): *Von armen Schweinen und bunten Vögeln* u. Manuel Schneider (Hg.): *Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung*. Witzhausen 2002.
- 54 Die *Human-Animal Studies* (kurz HAS) oder auch nur *Animal Studies* finden etwa seit den neunziger Jahren vor allem in der Soziologie, Philosophie und Anthropologie sowie in den Kultur-, Literatur- und Rechtswissenschaften ihren Platz. Doch auch die Medizin, die Psychologie und die Naturwissenschaften tragen zum Gegenstandsbereich der HAS ihren Teil bei, besonders, wenn sie bisher als gesichert erachtete Erkenntnisse über menschliche und nichtmenschliche Tiere kritisch überprüfen und neu perspektivieren.
- 55 Johann S. Ach: *Tierethik*. In: *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Hg. v. Arianna Ferrari u. Klaus Petrus. Bielefeld 2015. S. 340–343. Hier S. 340. Vgl. auch Kap. 5.2 »Tierethik als Bereichsethik und angewandte Ethik« in Gabriele Kompatscher, Reingard Spanning u. Karin Schachinger: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Mit Beiträgen von Reinhard Heuberger u. Reinhard Margreiter. Münster u. New York 2017. S. 113f.

entwickelt werden. Herwig Grimm und Markus Wild bezeichnen diese Terminologie als »unsinnig«, da Tiere kein »Bereich menschlicher Tätigkeit wie Wirtschaft oder Militär« und keine »menschlichen Institutionen wie Wissenschaft oder Medien«⁵⁶ seien. Wenn Tierethik hingegen als angewandte Ethik bezeichnet wird, ist damit meist die Anwendung einer bereits feststehenden Ethik auf Tiere gemeint. Streng genommen ist dieser Unterscheidung und auch dem Begriff Tierethik als solchem bereits ein Anthropozentrismus inhärent. Denn eigentlich dürfte es keine Unterscheidung zwischen einer Ethik für menschliche und einer für nichtmenschliche Tiere geben.⁵⁷ Die Terminologie findet jedoch selbst in anti-speziesistischen⁵⁸ Kreisen (noch) Anwendung, weshalb auch ich auf den inhärenten Anthropozentrismus zwar hinweisen möchte, eine Verwendung des Begriffs aber weiterhin für sinnvoll erachte.⁵⁹

Weil so unklar ist, welche Fragestellungen (noch) unter den Begriff Tierethik fallen, hat der Philosoph Markus Wild vorgeschlagen, ihn durch die den weiter gefassten Terminus Tierphilosophie zu ersetzen. Die Tierphilosophie sei keine Unterdisziplin wie die Sprach- oder die Moralphilosophie. Stattdessen überschneide sie sich mit vielen dieser Subdisziplinen. Wild nennt drei Problemfelder, mit denen sich die Tierphilosophie beschäftige: »[M]it den mentalen und sozialen Fähigkeiten von Tieren (*Geist der Tiere*), mit dem Unterschied zwischen Mensch und Tier (*anthropologische Differenz*) und mit unserem moralischen Verhältnis zu Tieren (*Tierethik*).«⁶⁰ Allerdings ist dem Begriff Tierphilosophie bereits ein bestimmtes Programm mit Überzeugungen

56 Herwig Grimm u. Markus Wild: Tierethik zur Einführung. Hamburg 2016. S. 16.

57 Vgl. Reinhard Margreiter: Philosophische Tierethik. In: Kompatscher, Spannring u. Schachinger: Human-Animal Studies. S. 108-140. Hier S. 113.

58 Als Speziesismus wird – in Analogie zu Rassismus oder Klassismus – die Diskriminierung von Individuen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer Spezies bezeichnet.

59 Der Begriff Tierethik sowie die Abgrenzung zu weiterführenden Fragestellungen ist in der Fachliteratur häufiger Diskussionsgegenstand. So summiert etwa Friederike Schmitz diejenigen ethischen Positionen, die lediglich auf die Art der Nutzung von Tieren zielen, unter der Rubrik »Käfigethik«; die darüber hinausgehende Frage, ob das menschliche Tier überhaupt nichtmenschliche Tiere »nutzen« darf, nennt sie »eine andere Art von Tierethik«, in der es darum gehe, »das Mensch-Tier-Verhältnis viel grundsätzlicher zu hinterfragen, als es im gegenwärtigen öffentlichen Diskurs geläufig ist.« (Friederike Schmitz: Tierethik – eine Einführung. In: Tierethik. Grundlagentexte. Hg. v. ders. Berlin 2014 (= stw 2082). S. 13-73. Hier S. 14 u. 27.)

60 Markus Wild: Tierphilosophie zur Einführung. Hamburg 2008. S. 18.

eingeschrieben. Zu diesen Überzeugungen oder »Thesen« gehören die Aussage »Die Tierphilosophie behauptet, dass Tiere einen Geist haben«⁶¹ oder »Die Tierphilosophie verfährt naturalistisch«⁶². Es erscheint mir nicht sinnvoll, mit diesem vorgefassten Programm an die Texte Canettis, Haushofers und Kronauers heranzutreten. Darüber hinaus besteht innerhalb von Wilds Argumentation ein Abgrenzungsproblem, auf das Roland Borgards hinweist: Es sei nicht eindeutig auszumachen, für welche Tiere sein Konzept der Tierphilosophie gelten soll, da er zwischen teleosemantischen und nicht-teleosemantischen Tieren unterscheide und damit die anthropologische Differenz lediglich innerhalb des Tierreichs verschiebe. Er erzeuge damit eine neue, teleosemantische Differenz.⁶³ Dieses auch der Selbstbeschreibung nach stark naturalistische – ich würde eher sagen: naturalisierende – Vorgehen verstellt den Blick auf literarische Phänomene. Deshalb behalte ich den neutraleren und etablierten Begriff Tierethik bei.

Unterschieden wird innerhalb der Tierethik zwischen Ansätzen, die nichtmenschliche Tiere nur indirekt moralisch berücksichtigen, indem sie ihnen keinen eigenen moralischen Status zuerkennen. Tierschutznormen wären dementsprechend nur dann anzuwenden, wenn ausreichend viele Mitglieder einer Gesellschaft aus altruistischen Motiven diese Normen forderten.⁶⁴ Vor allem die anthropozentrischen tierethischen Positionen, etwa diejenige Kants, sind Beispiele hierfür. Auf der anderen Seite stehen solche Ansätze, die mit dem Adjektiv »direkt« zusammengefasst werden können. Hierbei wird davon ausgegangen, dass (zumindest einige) nichtmenschliche Tiere einen eigenen moralischen Status innehaben, und dass sie direkt, also ohne den Umweg über einen altruistischen Konsens in der Gesellschaft, moralisch zu berücksichtigende Wesen seien.⁶⁵ Dabei wird – zumindest innerhalb einiger Ansätze – auch die Meinung vertreten, dass nichtmenschlichen Tieren Rechte zustehen; welche dies wären, ist wiederum umstritten. Auf der Grundlage der Erkenntnis, dass auch nichtmensch-

61 Ebd. S. 33.

62 Ebd. S. 36.

63 Vgl. Roland Borgards: Tierphilosophie, Tiertheorie und die teleosemantische Differenz. In: *Erwägen Wissen Ethik* 23 (2012). S. 41–44.

64 Vgl. Ach: Tierethik. Hier S. 340.

65 Vgl. ebd.

liche Individuen Handlungsmacht (»agency«) besitzen⁶⁶, entstand bspw. die Forderung, allen Tieren Bürgerrechte zuzuerkennen⁶⁷ oder zumindest den Großen Menschenaffen die Menschenrechte⁶⁸. Paradoxerweise gibt es in tierethischen Debatten, aber auch in der Gesellschaft insgesamt kaum Widerspruch gegen die Forderung, nichtmenschlichen Tieren das Recht auf Leidensfreiheit bzw. Leidensminderung zuzugestehen; über die Frage, ob sie das Recht auf Leben haben sollten, besteht hingegen kaum Konsens.⁶⁹ In anthropo- und pathozentrischen Positionen wird häufig gegen ein solches, grundsätzliches Recht, argumentiert, wohingegen es elementarer Bestandteil bio- bzw. theriozentrischer Ansätze ist. Dennoch ist die direkte und voraussetzungslose moralische Berücksichtigung nichtmenschlicher Tiere keineswegs selbstverständlich; deshalb muss diese Unterscheidung bei der Analyse tierethischer Positionen jeweils mitreflektiert werden.

2.4 Relevante tierethische Positionen

Ziel dieses Kapitels ist es ausdrücklich nicht, das Thema Tierethik umfassend und in allen Facetten zu behandeln; dies ist an anderer Stelle bereits ausführlich geschehen.⁷⁰ Auch sollen nur diejenigen philosophisch-ethischen Positionen behandelt werden, die für die Analyse der Primärwerke tatsächlich wichtig sind.⁷¹

66 Vgl. etwa Sven Wirth, Anett Laue, Markus Kurth, Katharina Dornenzweig, Leonie Bosser u. Karsten Balgar (Hgg.): *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2016.

67 Vgl. Sue Donaldson u. Will Kymlicka: *Zoopolis – Eine politische Theorie der Tierrechte*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Berlin 2013.

68 Vgl. Paola Cavalieri u. Peter Singer (Hgg.): *Menschenrechte für die großen Menschenaffen. Das Great-Ape-Projekt*. Deutsch v. Hans Jürgen Baron Koskull. München 1994.

69 Vgl. Ach: *Tierethik*. Hier S. 341.

70 Mittlerweile gibt es zahlreiche Publikationen, die sich mit der Thematik beschäftigen. Vgl. für einen knappen Überblick Wolf: *Ethik der Mensch-Tier-Beziehung*. Grundlagentexte in deutscher Übersetzung versammeln zum einen der von Friederike Schmitz herausgegebene Band *Tierethik. Grundlagentexte*, zum anderen die von Ursula Wolf herausgegebene Publikation *Texte zur Tierethik* (Stuttgart 2008 (= RUB 18535)). In Schmitz' Auswahl ist der Fokus auf die moralischen Grundlagen der Tier-Mensch-Beziehung sowie die Theorie dieses Verhältnisses erkennbar, während Wolf auch anwendungsbezogene Texte, etwa zum Töten von Tieren in der Wissenschaft, aufnimmt.

71 Auf eine Leerstelle in der Darstellung tierethischer Positionen bis zur Frühen Neuzeit möchte ich jedoch hier hinweisen: Immer wieder wird nämlich lediglich der »extreme

2.4.1 Anthropozentrische Positionen

Anthropozentrische tierethische Positionen gehen von einem fundamentalen Unterschied zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren aus, propagieren also eine starke anthropologische Differenz, deren wichtigste Dimensionen die Folgenden sind:

- die Fähigkeit zu denken und die Existenz eines Selbstbewusstseins (z.B. die Fähigkeit, sich selbst im Spiegel zu erkennen)
- die Fähigkeit zu sprechen bzw. durch Sprache zu kommunizieren
- das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit
- die Fähigkeit, moralisch zu handeln
- außerdem: die Fähigkeit Werkzeuge zu benutzen, Kriege zu führen, Sex (nur) zum Vergnügen zu haben, Kulturen zu erschaffen etc.

Theorien in der Nachfolge Kants gehören zu den wichtigsten anthropozentrischen tierethischen Positionen. Kantische Moraltheorien fußen auf einem starken und moralisch aufgeladenen Vernunftbegriff; moralisch zu berücksichtigen sind innerhalb solcher Modelle nur diejenigen Wesen, die sich selbst ein moralisches Gesetz geben können, die also vernunftbegabt sind. Menschliche Tiere, die keine Personen im philosophischen Sinne sind⁷², bleiben trotzdem in diese Gemeinschaft eingeschlossen, da sie zumindest potenziell diesseits der anthropologischen Differenz stehen. Was nun die nichtmenschlichen Tiere angeht, so sind sie deshalb Teil Kantischer Moraltheorien, weil davon ausgegangen wird, dass Grausamkeit gegen nichtmenschliche Tiere

Anthropozentrismus« (so bei Schmitz: Tierethik – eine Einführung, S. 32–37) in antiken und christlichen Lehrmeinungen genannt, nicht aber die den Anthropozentrismus teilweise stark relativierenden und zuweilen sehr tierfreundlichen Positionen von Pythagoras und Plutarch bis Cusanus. Vgl. Richard Sorabji: *Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate*. London 1993, Pedro Ribeiro Martins: *Der Vegetarismus in der Antike im Streitgespräch. Porphyrios' Auseinandersetzung mit der Schrift »Gegen die Vegetarier«*. Berlin 2018, Cecilia Muratori u. Burkhard Dohm (Hgg.): *Ethical Perspectives on Animals in the Renaissance and Early Modern Period*. Florenz 2013 (= *Micrologus Library* 55) u. Burkhard Dohm: *Die Unsterblichkeit der Tierseele im Denken des Nicolaus Cusanus*. In: *The Animal Soul and the Human Mind: Renaissance Debates*. Hg. v. Cecilia Muratori. Pisa u. Rom 2013. S. 27–43.

72 Zu dieser Gruppe gehören bspw. menschliche Tiere mit schweren geistigen Behinderungen.

Grausamkeit gegen menschliche Tiere zur Folge haben könne. Ursula Wolf weist auf die Ungereimtheit hin, dass, wenn es unmoralisches Verhalten gegenüber nichtmenschlichen Tieren gebe, man bereits zugegeben habe, dass »es direkte moralische Verpflichtungen auch gegen Tiere gibt«⁷³. Auch dass Kant sich dafür ausspricht, Hunde, die ihrem Herrn lange treu gedient haben, bis zu ihrem natürlichen Ende zu versorgen, statt sie zu töten (auch wenn dies schmerzlos geschehe), spricht dafür, dass seine Theorie über den Kern einer universalistischen Moralphilosophie mit dem Vernunftbegriff im Zentrum hinausweist.

Dass Arthur Schopenhauer einer der wenigen (europäischen) Philosophen ist, der nichtmenschliche Tiere in seine moralischen Betrachtungen in umfassender Weise einbezogen hat, steht außer Frage.⁷⁴ So betont er, »daß das Wesentliche und Hauptsächliche im Tiere und im Menschen dasselbe ist«.⁷⁵ Ob sein gefühlszentrierter bzw. mitleidsethischer Ansatz pathozentrisch (wie zunächst zu vermuten wäre) oder anthropozentrisch ist, darüber wird in der aktuellen philosophischen Debatte heftig gestritten.⁷⁶ Da seine Position für die vorliegende Studie hochgradig relevant ist – in den Aufzeichnungen Elias Canettis finden sich einschlägige Schopenhauer-Zitate –, umreiße ich die Erkenntnisse in Bezug auf Schopenhauers Beeinflussung durch buddhistische Denkweisen und die von ihm vorgenommene Abstufung menschlichen und nichtmenschlichen Leidens kurz.

Tierethische Ansätze aus dem asiatischen Raum stellen eine Alternative dar zur Fixierung auf europäische und US-amerikanische philosophische Kategorien. Allerdings basiert etwa die buddhistische Philosophie nicht nur

73 Wolf: Ethik der Mensch-Tier-Beziehung. S. 43 [Kursivierung im Original].

74 Vgl. etwa Wolf: Ethik der Mensch-Tier-Beziehung. S. 58.

75 Arthur Schopenhauer: Preisschrift über die Grundlage der Moral (1841). In: Texte zur Tiertheorie. Hg. v. Roland Borgards, Esther Köhring u. Alexander Kling. Stuttgart 2015 (= RUB 19178). S. 74–83. Hier S. 78.

76 So etwa im Schopenhauer-Jahrbuch, dessen 89. Band aus dem Jahr 2008 gleich vier Aufsätze versammelt, die sich mit ebenjenen Fragen beschäftigen. Vgl. Cecilia Muratori: Descartes' Error and the Barbarity of Western Philosophy. Schopenhauer in Dialogue with Coetzee's Elisabeth Costello. In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 177–195, Frank Brosow: Die beiden Grundprobleme der Schopenhauerschen Tierethik. In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 197–219, Kai Hauke: Der moralische Status von Tieren oder: Lässt sich mit Schopenhauer heute eine Tierethik fundieren? In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 221–244 u. Sigbert Gebert: Mitleid und Interesse. Schopenhauer als halbherziger Vordenker der Tierethik. In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 245–265.

auf Mitgefühl, sondern auch auf der Ansicht, menschliches Handeln sei grundsätzlich sinnlos. Diese pessimistische Grundhaltung ist auch bei Schopenhauer zu finden, was in der Konsequenz bedeutet, dass seine Tierethik trotz des pathozentrischen Anfangsarguments letztlich doch anthropozentrisch ist.⁷⁷ Differenziert betrachtet werden muss Schopenhauers Ansatz auch noch aus einem anderen Blickwinkel, denn für ihn gibt es trotz aller Gemeinsamkeiten doch einen gewichtigen Unterschied in der Qualität und Tiefe nichtmenschlichen Leidens, das mit menschlichem Leiden nicht vergleichbar sei, weil »in der Natur die Fähigkeit zum Leiden gleichen Schritt hält mit der Intelligenz«.⁷⁸ Diese Erkenntnisse stehen quer zur vielfachen Einordnung der Schopenhauerschen Tierethik als pathozentrisch.⁷⁹ Es spricht wohl einiges dafür, Schopenhauers Mitleidsethik eine Zwischenposition zwischen Anthropozentrismus und Pathozentrismus zuzuweisen.

2.4.2 Pathozentrische Positionen

Unter den Oberbegriff Pathozentrismus oder auch Sentientismus⁸⁰ fallen eine Reihe sehr heterogener Ansätze; für die vorliegende Studie relevant sind der Utilitarismus nach Bentham/Singer, verschiedene fürsorgeethische Ansätze sowie die poststrukturalistisch geprägte Tierethik Derridas.

Der Utilitarist Jeremy Bentham (1748-1832) forderte um 1828 als einer der Ersten eine Gleichbehandlung nichtmenschlicher Tiere, ausgehend von ihrer Schmerz- und Leidensfähigkeit:

It may one day come to be recognised that the number of the legs, the villosity of the skin, or the termination of the os sacrum are reasons equally insufficient for abandoning a sensitive being to the same fate. What else is it that

77 Vgl. Brosow: Die beiden Grundprobleme der Schopenhauerschen Tierethik. Hier S. 208-210.

78 Schopenhauer: Preisschrift über die Grundlage der Moral (1841). Hier S. 83.

79 Vgl. etwa Kompatscher, Spannring u. Schachinger: Human-Animal Studies. S. 136f. Clemens Wustmans hingegen führt Schopenhauer unter den Anthropozentrier*innen. Vgl. Tierethik als Ethik des Artenschutzes.

80 Da der Begriff Pathozentrismus (von gr. Pathos, Leid, Schmerz) als unpassend empfunden werden könnte, da menschliche und nichtmenschliche Tiere neben Leid ja auch Freude fühlen, werden solche tierethischen Ansätze häufig auch als sentientistisch (von lat. sentire, empfinden, fühlen) bezeichnet. Ich verwende dennoch den etablierten Begriff Pathozentrismus, da es faktisch das Leiden der nichtmenschlichen Tiere ist, das ihre moralische Berücksichtigung bedingt, und bspw. nicht ihre Freude.

should trace the insuperable line? Is it the faculty of reason or perhaps the faculty of discourse? But a full-grown horse or dog is beyond comparison a more rational, as well as more conversable animal, than an infant of a day or a week or even a month old. But suppose they were otherwise, what would it avail? The question is not, Can they reason?, nor Can they talk? but, Can they suffer?⁸¹

Ausgebaut und radikalisiert wurde dieser Ansatz in den siebziger Jahren von dem australischen Ethiker Peter Singer (geb. 1946). Er kritisiert, dass wir auch menschlichen Tieren mit schwersten Behinderungen alle mit dem Menschsein verbundenen moralischen Rechte zusprächen, während wir sie denjenigen nichtmenschlichen Tieren, deren Fähigkeiten den unseren gleichkämen oder sie sogar überstiegen, nicht zugestehen würden. Erst im Rahmen von Vortragsreisen, gegen die es Proteste gab, kam in Deutschland die Debatte darüber auf, dass Singer diesen sogenannten »menschlichen Grenzfällen«⁸² das Lebensrecht absprechen würde.⁸³ Singer selbst betont, dass er »die Absicht verfolge, den Status der Tiere zu heben, nicht aber, den der Menschen zu senken.«⁸⁴ In *Practical Ethics* argumentiert er in Bezug auf Babys:

Infants are sentient beings who are neither rational nor self-conscious. So if we turn to consider the infants in themselves, independently of the attitudes of their parents, since their species is not relevant to their moral status, the principles that govern the wrongness of killing nonhuman animals who are sentient but not rational or self-conscious must apply here, too. As we saw, the most plausible arguments for attributing a right to life to a being apply only if there is some awareness of oneself as a being existing over time.⁸⁵

81 Jeremy Bentham: An Introduction to the Principles of Morals and Legislation. Hg. v. J.H. Burns u. H.L.A. Hart. London u. New York 1982 (= University paperbacks 751). S. 282f.

82 Vgl. Martin Pätzold: Menschlicher Grenzfall. In: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Hg. v. Arianna Ferrari u. Klaus Petrus. Bielefeld 2015. S. 235-238.

83 Die Kontroverse in den Medien wurde in dieser Schärfe und Zuspitzung allerdings nur in der konservativen Tageszeitung *Die Welt* geführt; vgl. o.A.: Peter Singer spricht behinderten Babys Lebensrecht ab. In: *Die Welt* vom 17.05.2015. URL: www.welt.de/politik/deutschland/article_141027719/Peter-Singer-spricht-behinderten-Babys-Lebensrecht-ab.html (zuletzt aufgerufen am 22.02.2018). Sie entzündete sich vor allem an dem folgenden Zitat aus *Practical Ethics*: »[K]illing a disabled infant is not morally equivalent to killing a person. Very often it is not wrong at all.« (Second Edition. Cambridge 1993. S. 191.)

84 Peter Singer: *Praktische Ethik*. 2., rev. und erw. Aufl. Stuttgart 1994 (= RUB 8033). S. 109.

85 Singer: *Practical Ethics*. S. 183.

Problematisch ist die utilitaristische Moralphilosophie hauptsächlich deshalb, weil er nicht vom Individuum und dessen Interessen ausgeht, sondern eine Vermehrung des Gesamtglücks bzw. die Verminderung des Gesamtleidens erreicht werden soll. Worin dieses jeweils besteht und wie es mit individuellen Bedürfnissen zu vereinbaren sei, darüber besteht Unklarheit. Auch in der Variante Singers, in welcher ›Glück‹ durch ›Interessenbefriedigung‹ ersetzt wird (Präferenzutilitarismus), wird diese Frage nicht beantwortet. Ein Problem des Utilitarismus besteht nach Ursula Wolf weiterhin darin, dass mit seiner Kritik an der Ungleichbehandlung noch nicht geklärt sei, wo die Grenze zwischen Lebewesen mit moralischen Rechten und jenen ohne verlaufe; welche Fähigkeiten muss ein Organismus haben, um berücksichtigt zu werden? Und: Wie kann die Befriedigung unterschiedlicher Interessen gerecht verteilt werden? In unserer komplexen Welt können die Konsequenzen menschlicher (und nichtmenschlicher) Handlungen nicht vollständig vorhergesagt werden; wie soll also bemessen werden, welche Handlungen welche Interessen tatsächlich befriedigen? Wie kann verhindert werden, dass durch die Austauschbarkeit befriedigter Interessen der Einzelne von seinen moralischen Gefühlen entfremdet wird? Die Frage nach der Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier stellen Canetti, Haushofer und Kronauer jeweils ausführlich. Insbesondere die von Singer angestoßene Debatte zur moralischen (Nicht-)Berücksichtigung von menschlichen Tieren mit Behinderung wird im Hauptteil dieser Arbeit in Bezug auf Elias Canetti thematisiert werden.

In fürsorgeethischen Ansätzen werden die Nichtbeachtung von Gefühlen und Beziehungen (zwischen Individuen jeglicher Spezies) kritisiert. Innerhalb dieser »genuin feministische[n] Ethiktheorie«⁸⁶ gibt es Stimmen, die einen grundsätzlichen Unterschied zwischen männlichen (Gerechtigkeit und andere abstrakte Normen betonende) und weiblichen (an tatsächlichen Beziehungen orientierte) Moralvorstellungen postulieren.⁸⁷ Solche Zuschreibungen halte ich für pauschalisierend, essentialistisch und nicht zielführend. Der fürsorgeethische Ansatz nach Carol J. Adams und Josephine Donovan hingegen, den sie in *Beyond Animal Rights – A Feminist Caring Ethic for the Treatment of Animals* (1996) begründen, integriert nicht nur die nichtmenschlichen Tiere in diese Ethiktheorie, sondern kritisiert auch Zuschreibungen wie die von Gilligan. Stattdessen fordern sie die gleichberechtigte Berücksichtigung von

86 Leonie Bossert: Feministische und fürsorgeethische Ansätze. In: Handbuch Tierethik. S. 117-122. Hier S. 117.

87 Vgl. Carol Gilligan: *In a different voice*. Cambridge 1982.

Ratio und Emotionen. So sei, laut Donovan, »Mitgefühl kein rein subjektiver Affekt und nicht irrational und unberechenbar. Es benötigt kognitive Komponenten, um fremdes Leiden zu erkennen. Mitfühlen ist somit ein komplexer intellektueller, aber auch emotionaler Akt.«⁸⁸ Die Fürsorgeethik wird vor allem in Bezug auf Marlen Haushofer eine Rolle spielen.

Der französische Philosoph Jacques Derrida hielt im Jahr 1997 auf der Konferenz »L'Animal autobiographique« eine zehnstündige Rede, die unter dem Titel *L'animal que donc je suis* (2006, dt.: *Das Tier, das ich also bin*, 2010)⁸⁹ publiziert wurde. Den Ausgangspunkt für Derridas Überlegungen bildet eine Szene im Badezimmer, in der er, der Philosoph, nackt seiner Katze gegenübersteht, die ihn ansieht. Im Nachdenken über das Gefühl der Scham, eigentlich eine doppelte Scham⁹⁰, das diese Begegnung in ihm auslöst, entfaltet Derrida einen Abriss der abendländischen Philosophiegeschichte von der Antike über Montaigne, Descartes, Kant und Heidegger bis Lacan, in deren Denken er einen Mangel in Bezug auf die Tierfrage erkennt. Der Blick der Katze verweist aber zudem auch auf das vorsprachliche Verhältnis von menschlichen und nichtmenschlichen Individuen. Hier verknüpft Derrida philosophische mit mythologischen, auch biblischen Darstellungen der Tier-Mensch-Beziehung.

Für meine Arbeit sind die folgenden drei Aspekte von Derridas Theorie am wichtigsten: die Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier, Namen bzw. der Akt des Benennens sowie die Gefahr, aber auch das Potenzial von Anthropomorphisierungen.

Bezüglich der Abgrenzung zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier spricht sich Derrida nicht für eine Abschaffung, sondern eine Vielfältigung dieser Grenze aus:

88 Bossert: Feministische und fürsorgeethische Ansätze. Hier S. 118.

89 Ich beziehe mich hauptsächlich auf den ersten Teil der Rede, also Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin* (weiterzuverfolgen). In: *Das Tier, das ich also bin*. Aus dem Französischen v. Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. 2., durchgesehene Aufl. Wien 2016. S. 17-84. Mit der Formulierung im Titel bezieht sich Derrida natürlich auf Descartes' berühmten Satz »Je pense, donc je suis« (»Ich denke, also bin ich«), den er erstmals in Teil IV seiner *Discours de la méthode* (1637) veröffentlichte.

90 Doppelte Scham deshalb, weil zu dem initialen Schamgefühl, sich nackt unter dem Blick der Katze unwohl zu fühlen, eine zweite Scham hinzukommt, die sich auf die erste bezieht und diese als unangemessen einstuft, da mit der Anerkennung der Katze als ein gleichwertiges oder sogar höherstehendes Subjekt, das in der Lage ist, Scham auszulösen, das Eingeständnis der eigenen Tierhaftigkeit einhergeht. Vgl. ebd. Hier S. 30.

Was ich sagen werde, wird vor allem nicht darin bestehen, die Grenze auszulöschen, sondern darin, ihre Figuren zu vervielfältigen, die Linie eben dadurch zu verkomplizieren, zu verdicken, zu entlinearisieren, zu krümmen, zu teilen, daß man dafür sorgt, daß sie wächst und sich vervielfältigt.⁹¹

Die Existenz der Grenze ist also unbestritten, ihn interessieren die Ränder.⁹² Diese Vervielfältigung und Verkomplizierung von Grenzfiguren untersuche ich in Kapitel 4 dieser Arbeit.

Namen bzw. Benennungen beflügeln und bedrohen nichtmenschliches und menschliches Tier gleichermaßen: »Der den Namen empfängt, fühlt sich sterblich oder sterbend, und zwar gerade deshalb, weil der Name ihn retten, ihn rufen und seines Überlebens versichern möchte.«⁹³ Einen Namen zu besitzen bzw. benannt zu sein, bedeutet also zum einen, als Subjekt Macht zu erlangen, zum anderen aber, die Nicht-Macht unserer Trennung von Sprache zu erfahren – in der Unfähigkeit, den eigenen Namen zu verkörpern.

Wenn Tiere als literarische Figuren in Texten auftreten, namenlos oder benannt, betrachten Leser*innen diese nichtmenschlichen Tiere oft als menschliche – sie werden anthropomorphisiert, wie die nichtmenschlichen Protagonisten einer Fabel:

Die Fabel, man kennt die Geschichte, bleibt eine anthropomorphische Zähmung, eine moralisierende Unterwerfung, eine Domestizierung. Immer noch ein Diskurs *des* Menschen; über den Menschen; ja sogar über die Animalität des Menschen, aber für den Menschen und im Menschen.⁹⁴

So wird das nichtmenschliche Tier im Text quasi negiert: Entweder es ist eigentlich gar keines, sondern ein menschliches in der Gestalt eines nichtmenschlichen, oder ihm wird ein Bewusstsein völlig abgesprochen – etwa aufgrund seiner mangelnden Sprachfähigkeit. Dennoch birgt dieser Mechanismus kritisches Potenzial. Dieser Perspektivwechsel, der unter dem Stichwort ›Umkehrung der Blickrichtung‹ firmieren kann, stellt ein wichtiges Stilmittel dar, um Einfühlung zu ermöglichen. So könnte es z.B. Derridas nichtmenschlichem Gefährte*innentier gelingen, »mir auf irgendeine Weise *seine*

91 Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 55. Vgl. zur Unüberbrückbarkeit der Grenze bei Derrida Matthew Calarco: *Zoographies. The question of the animal from Heidegger to Derrida*. New York u.a. 2008. S. 145-147.

92 Vgl. Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 57.

93 Ebd. Hier S. 42.

94 Ebd. Hier S. 65.

Erfahrung *meiner* Sprache, *meiner* Worte und *meiner* Nacktheit kundzutun«. ⁹⁵ Eine noch höhere Erkenntnisstufe ist in der Beschäftigung mit nichtmenschlichen Tieren nach Derrida dann erreicht, wenn menschliche Tiere nicht mehr versuchen, »ihnen das Wort zurückzugeben [...], sondern [...] zu einem Denken zu gelangen, das, so chimärisch oder fabulös es auch sein mag, die Abwesenheit des Namens oder des Wortes anders denkt, und anders denn als ein Entbehren/eine Beraubung« ⁹⁶. Eine solche interpretationslose Anerkennung nichtmenschlicher Alterität gelingt vor allem Haushofer und Kronauer. Andererseits kann eine Anthropomorphisierung/Zoomorphisierung aber auch eine Möglichkeit darstellen, Alterität für Leser*innen greifbar zu machen oder gar die Alterität in Gleichheit aufzulösen. Beide Verfahren bergen großes Potenzial in sich, zu einer ›humaneren‹ Behandlung aller Lebewesen beizutragen, allerdings auch eine ebenso große Gefahr, beide gleich schlecht zu behandeln. ⁹⁷ Derrida kritisiert also neben der tatsächlichen vor allem die symbolische Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere, die aus seiner Sicht nicht verhindert werden kann. Matthew Calarco stimmt ihm zu und schreibt: »Any act of identification, naming, or relation is a betrayal of and a violence toward the Other.« ⁹⁸ Da eine völlige Gewaltlosigkeit also strukturell unmöglich sei, könne es nur um einen möglichst respektvollen Umgang mit nichtmenschlichen Tieren gehen. Die Lösung, die Derrida für dieses Dilemma vorschlägt, besteht in einem philosophischen Sprachspiel. Diesem schickt er die Beobachtung voraus, alle Philosophen seien bisher der Ansicht gewesen,

daß diese Grenze einzig und unteilbar sei; und daß es auf der anderen Seite dieser Grenze eine riesige Gruppe gebe, eine einzige, in grundlegender Weise homogene Ganzheit, der gegenüber man das Recht, das theoretische

95 Ebd. Hier S. 40.

96 Ebd. Hier S. 80.

97 Vgl. Wendy Doniger: Zoomorphism in Ancient India. Humans More Bestial Than the Beasts. In: Thinking With Animals. New Perspectives on Anthropomorphism. Hg. v. Lorraine Daston u. Gregg Mitman. New York 2005. S. 17-36. Hier S. 34.

98 Calarco: Zoographies. S. 135. Auch Cary Wolfe konstatiert, dass menschliche Tiere leichtfertig ihre Zuneigung zu »the primitive and pure other« demonstrieren statt sich dem nichtmenschlichen Tier als »*infrahuman*«, als Teil des menschlichen Tiers selbst, zu nähern. Vgl. Wolfe: Animal Rites. American culture, the discourse of species, and posthumanist theory. Chicago 2003. S. 17.

oder philosophische Recht auf Unterscheidung oder Entgegensetzung hätte, nämlich die des *Tiers* im Allgemeinen *des Tiers* im allgemeinen Singular.⁹⁹

Als Antwort auf diese Kritik an dem Wort ›Tier‹, das im Singular stehe und doch eine Vielzahl unterschiedlicher Spezies meine, schlägt er den Neologismus »animot« vor. Dieses Wort ist im Französischen homophon zu »animaux«, dem Plural von »animal«, und vermag somit die Vielfalt der (menschlichen und nichtmenschlichen) Tierwelt besser auszudrücken. Das »mot« weist zudem darauf hin, dass es einer literarischen Sprache bedarf, um sich der Frage nach der Grenze zwischen den Spezies zu nähern. »Animot« ist darüber hinaus eine hybride Chimäre und damit eine Figur, der Derrida eine besondere sprachliche und symbolische Kraft zuspricht. Der Übersetzer des Franzosen schlägt für das Deutsche den Begriff TierWort vor.¹⁰⁰ Canetti, Haushofer und Kronauer haben jeweils eigene literarische Antworten auf das von Derrida skizzierte Dilemma gegeben.

2.4.3 Theriozentrische/biozentrische Positionen

Theriozentrische bzw. biozentrische Positionen sind diejenigen, die tierlichem bzw. jeder Form von Leben¹⁰¹ einen Eigenwert zusprechen. Hierunter fallen also alle Tierethiken, die nichtmenschlichen Tieren Rechte zuerkennen wollen, darunter ältere Vertreter wie Albert Schweitzer, die ›Klassiker‹ Tom Regan, Richard Ryder – der Anfang der siebziger Jahre das Schlagwort Speziesismus prägte – und Paul Warren Taylor. Mark Rowlands, Mary Midgley sowie Sue Donaldson/Will Kymlicka gehören einer jüngeren Generation an. Sie setzen sich dafür ein, dass nichtmenschliche Tiere Menschen- und Bürgerrechte erhalten – für viele ein radikaler Anspruch.¹⁰²

Für meine Analysen wichtiger als die unterschiedlich begründeten Forderungen nach unterschiedlich gearteten Tierrechten oder die mannigfachen

99 Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 70 [Kursivierung im Original].

100 Ebd. Hier S. 70f. Diesen Begriff tatsächlich zu verwenden, halte ich jedoch nicht für praktikabel, weshalb ich mich für die Begriffe menschliches Tier und nichtmenschliches Tier entschieden habe.

101 Im Falle des Biozentrismus sind nicht nur alle Tiere und Pflanzen, sondern etwa auch Gruppen von Organismen und ganze Ökosysteme gemeint.

102 Vgl. Donaldson u. Kymlicka: Zoopolis.

Argumente für bzw. gegen biozentrische Positionen¹⁰³ ist jedoch ein anderer Aspekt, nämlich das gleichsam utopische Potenzial maximaler Identifikation:

Die Identifikation mit einzelnen nichtmenschlichen Akteuren ermöglicht dem Menschen, auf sich selbst aus der Perspektive eines anderen, nämlich der des Tieres zu blicken und hinterfragt dabei auch jene Grenzen, die den Menschen von anderen Spezies abtrennen. Hinter der Forderung des Biozentrismus nach einer biotischen Gleichheit steht letztendlich das Streben nach der allmählichen Aufhebung bzw. der Überschreitung begrenzender Differenzierungen. Ökozentrische Identifikation stellt demnach den Versuch dar, nicht nur wie der Berg oder das Tier zu denken, sondern gleichsam zum Berg und zum Tier – und damit von einem der Natur äußeren Gegenüber zu ihrem integrativen Bestandteil – zu werden.¹⁰⁴

Frost bezieht sich damit auf das Konzept des Tierwerdens der poststrukturalistischen Tierethik in der Nachfolge von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Innerhalb ihrer vor allem als Schreibposition aufzufassenden Theorie wird dieser Prozess als »Fluchtlinie« bezeichnet, die es ermöglicht, nichtmenschliche Tiere als nicht-anthropomorph zu denken.¹⁰⁵

2.5 Synthese: Narrative Tierethik

Meine tierethischen Untersuchungen literarischer Texte von Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer unterliegen bestimmten Vorannahmen im Sinne der Standpunkt-Theorie.¹⁰⁶ Dies wird bereits in meinem

103 Vgl. Michael Bruckner u. Angela Kallhoff: Biozentrismus. In: Handbuch Tierethik. S. 161-166.

104 Sabine Frost: »Ecocentric Identification«. Grenzüberschreitung als Grenzziehung. In: Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Hg. v. Sven Kramer u. Martin Schierbaum. Berlin 2015 (= Philologische Studien und Quellen 250). S. 95-117. Hier S. 96f.

105 Vgl. das Kap. »1730. Intensiv-werden, Tier-werden, Unwahrnehmbar-werden...« in Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Tausend Plateaus. Aus d. Französ. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin 1992. S. 317-422. Einige Möglichkeiten, diese Idee literarisch auszugestalten, finden sich in Kap. 5.

106 Vgl. Mona Singer: Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Hg. v. Ruth Becker u. Beate Kortendiek. Wiesbaden 2010. S. 292-301.

Sprachgebrauch deutlich, wobei ich erneut darauf hinweisen möchte, dass auch der gängigen Schreibweise ein Standpunkt inhärent ist. Weiterhin gehe ich in meinen Analysen von der grundlegenden Feststellung aus, dass der Umgang mit nichtmenschlichen Tieren, wie er aktuell vor allem zum Zwecke der Ernährung und Forschung betrieben wird, moralisch nicht angemessen ist. Darüber hinaus kritisieren die hier untersuchten Autor*innen nicht nur Praktiken der Tierhaltung, des Schlachtens oder des Experimentierens, stellen also tierethische Positionen dar, sondern reflektieren auch grundsätzlich die Wahrnehmung bzw. Darstellung sowie die Darstellbarkeit von nichtmenschlichen Tieren. Anthropomorphisierungen sowie Theriomorphisierungen können hierbei sowohl in klischeehaft-konventioneller Form als auch in innovativ-verblüffender Weise auftreten. Tendenziell werden dabei anthropozentristische Vorstellungen von einer starren Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier sowie die Funktionalisierung von nichtmenschlichen Tieren als menschliche Projektionsflächen in Frage gestellt. Canettis, Haushofers und Kronauers Tierethik reflektiert also einerseits sprachliche Vereinnahmungen und zeigt andererseits Wege auf, nichtmenschliche Individuen schlicht ›als sie selbst‹ darzustellen.

3 Schlachten oder streicheln?

Auf konkrete Praktiken bezogene tierethische Positionen

Wo über nichtmenschliche Tiere geschrieben wird, ist die Kritik am unmoralischen Umgang mit ihnen meist nicht fern. Auch die Dezimierung ganzer Populationen, das Artensterben und die Umweltverschmutzung werden in diesem Kontext häufig thematisiert. Die hier untersuchten Texte bilden da keine Ausnahme. Vor allem Brigitte Kronauer hat sich als Person des öffentlichen Lebens auch in nicht-fiktionalen Texten häufig in dieser Weise positioniert, ihre Romane und Erzählungen vermitteln zudem eine unmissverständliche Botschaft. Auch Canetti und Haushofer stellen solche kritischen Betrachtungen in ihrem Werk dar. Und alle drei haben moralisch fragwürdigen Praktiken alternative Handlungs- und Seinsweisen entgegenzusetzen.

3.1 Kritik an unmoralischen Mensch-Tier-Verhältnissen

Die Sympathie Elias Canettis gilt – das zeigt er eindrucklich in *Masse und Macht* – den Schwachen, Macht- und Schutzlosen. Trotz der vor allem in seinen Aphorismen zu beobachtenden Tendenz, die Machtverhältnisse auf groteske Weise umzudrehen und die Mensch-Tier-Hierarchie auf den Kopf zu stellen, hat er auch Erzähltexte verfasst, die auf realistische Weise nicht-menschliches Leid darstellen. So etwa die nichtmenschlichen Individuen der Kamelherde, auf die der Erzähler und sein Begleiter in *Die Stimmen von Marrakesch* treffen und die verkauft und geschlachtet werden sollen. Dargestellt werden sie auf vermenschlichende Art: Ihr Aussehen und ihr Verhalten wird mit dem von »alte[n] englische[n] Damen« verglichen, die »würdevoll und scheinbar gelangweilt den Tee zusammen einnehmen [...]« (SM 9). Der Beglei-

ter des Erzählers, ein Engländer, findet gar eine Verwandte darunter: »Das ist meine Tante, wirklich« [...]« (Ebd.) William Collins Donahue identifiziert diese »delightful experience of recognizing the familiar in the alien«¹ als Ansatzpunkt dafür, Canettis Reisebericht einen unreflektierten touristischen und orientalisierenden Blickwinkel zu unterstellen, wie z.B. auch Anne Fuchs². Donahue plädiert jedoch dafür, diese Beobachtung in den Kontext der bevorstehenden Schlachtung der Kamele zu setzen, die eine Deutung der Szene im Sinne einer Orientalisierung in Frage stelle.³

Tatsächlich lässt die Fütterung den Erzähler an eine »Henkersmahlzeit« (SM 112) denken. Die dritte Begegnung mit dem Reittier ist ebenso wenig erfreulich: Einem wild gewordenen Kamel wird ein Strick durch die Nüstern gebunden. Im Anschluss an diesen letzten Anblick resümiert der Erzähler: »Während der übrigen Zeit unseres Aufenthaltes in der roten Stadt sprachen wir nie mehr von Kamelen.« (SM 16) Im Angesicht der Gewalt verstummen nicht nur die Figuren, sondern auch die Erzählinstanz.

Die letzten beiden Begebenheiten werden jeweils durch den Bericht eines Kamelhüters mit dem Krieg in Verbindung gebracht. Die »erbitterten Kämpfe« der Schlacht um Monte Cassino parallelisieren das Leid der Kamele. Diesem Aspekt der Szenen kann eine weitere Dimension hinzugefügt werden, wenn sie mit der Autobiografie Canettis kontextualisiert wird: In *Die getretete Zunge*, dem ersten Teil seiner Autobiografie, berichtet Canetti von einem Schulausflug in ein Schlachthaus. Dort habe er den Anblick eines geschlachteten Mutterschafs, in deren Fruchtblase der Fötus eines Lamms zu erkennen ist, mit dem Wort »Mord« kommentiert (vgl. GZ 282f.).⁴ Die Parallelisierung von Schlacht-Feld und Schlacht-Hof führt vor diesem Hintergrund im Reisebericht zwar zu einer Einfühlung in das Leid der Kamele; eine Rettung – wie sie in Canettis Tierepisoden den Unterdrückten häufig zuteilwird – gibt es hier allerdings nicht. Der Erzähler bemüht sich zwar, den Episoden einen

1 William Collins Donahue: Canetti on Safari: The self-reflexive moment of *Die Stimmen von Marrakesch*. In: *The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays*. Hg. v. dems.u. Julian Preece. Newcastle 2007. S. 47–61. Hier S. 52f.

2 Vgl. Anne Fuchs: The dignity of difference: Self and other in Elias Canetti's *Voices of Marrakesh*. In: *Critical Essays on Elias Canetti*. Hg. v. David Darby. New York 2000. S. 201–212.

3 Vgl. Donahue: Canetti on Safari. Hier S. 53.

4 Diesen Zusammenhang stellt auch Fetz her. Vgl. Bernhard Fetz: Dialektik der Ethnographie: *Die Stimmen von Marrakesch*. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 79–93. Hier S. 86.

märchenhaften Anstrich zu geben⁵, scheitert jedoch an der nüchternen Grausamkeit der realen Geschehnisse.

Während in der Kamel-Szene Gewalt gegen nichtmenschliche Individuen als eine vom erzählenden Ich beobachtete Handlung dargestellt und mit dem Grauen in Schlachthäusern verglichen wird, kommt in Marlen Haushofers *Die Wand* keine solche explizite Reflexion der alltäglichen Gewalt gegen sogenannte Nutztiere vor. Diese wird nur indirekt kritisiert, wenn etwa der Tod von nichtmenschlichen Tieren als Kollateralschaden menschlicher Auseinandersetzungen dargestellt wird: »Solange es Menschen gab, hatten sie bei ihren gegenseitigen Schlächtereien nicht auf die Tiere Rücksicht genommen.« (W 41) Gewalt gegen nichtmenschliche Gefährte*innentiere wird ebenfalls kurz thematisiert. Die Erzählerin selbst verhält sich gegenüber diesen auf vorsichtige und meist respektvolle Weise. Was andere menschliche Tiere ihren Mitgeschöpfen angetan haben, davon erzählt sie in der folgenden Passage:

Die Erfahrungen, die sie [die Katze] mit Menschen gemacht hatte, mußten sehr schlimm gewesen sein, und da ich wußte, wie schlecht Katzen besonders auf dem Land häufig behandelt werden, wunderte ich mich nicht. Ich war immer gleichmäßig freundlich zu ihr, näherte mich ihr nur langsam und nie, ohne dabei zu ihr zu sprechen. [...] [S]ie schien bereit, das Böse, das ihr von Menschen widerfahren war, zu vergessen.

Noch jetzt geschieht es manchmal, daß sie ängstlich vor mir zurückweicht oder zur Tür flieht, wenn ich mich zu plötzlich bewege. Es kränkt mich, aber wer weiß, vielleicht kennt die Katze mich besser, als ich selbst mich kenne, und ahnt, wozu ich fähig sein könnte. (W 50)

Die Ermordung von Luchs und Stier durch den letzten überlebenden Mann innerhalb des von der Wand begrenzten Raums ist für die Erzählerin ein Ereignis ganz anderer Qualität, als es der Tod (oder das Leiden) von sogenannten Haus- oder Nutztieren in ihrem früheren Leben jenseits der Wand gewesen wäre. Denn, wie ich in Kapitel 4.1 noch zeigen werde, betrachtet sie insbesondere Luchs, aber auch die Katzen sowie die Kuh Bella und deren Sohn Stier als zu beschützende Hausgenossen, Freunde, sogar Familie. Und obwohl die Erzählerin in *Die Wand* Wildtiere töten muss, um sich und ihren Hausgenossen das Überleben zu sichern, wird dieser Akt von ihr als Mord

5 Donahue spricht von einer »camel fantasy« und der »undeniable fairy tale quality to these sketches«. Vgl. Canetti on Safari. Hier S. 53.

bezeichnet: »Die Aussicht auf derart mörderische Betätigung gefiel mir gar nicht, es blieb mir aber keine Wahl, wenn ich mich und Luchs am Leben erhalten wollte.« (W 43) Dieser hier geäußerte Unwille steigert sich in späteren Passagen zu richtigem Abscheu gegenüber dem Töten. An einer Stelle berichtet die Frau, wie sie ein verletztes Reh mit dem Messer töten muss und wie sie es anschließend nach Hause trägt und ausweidet:

Es war nur ein kleines Reh, aber es lastete schwer auf mir, als ich heimzu ging. [...] Sein Herz fühlte sich noch ganz warm an. [...], ich fühlte mich krank. Ich wußte, es kam davon, daß ich immer wieder töten mußte. Ich stellte mir vor, was ein Mensch empfinden mag, dem Töten Freude macht. Es gelang mir nicht. Die Härchen sträubten sich auf meinen Armen, und mein Mund wurde trocken vor Abscheu. Man mußte wohl dazu geboren sein. Ich konnte mich dahin bringen, es möglichst rasch und geschickt zu tun, aber ich würde mich nie daran gewöhnen. Lange lag ich wach in der knisternden Dunkelheit und dachte an das kleine Herz, das über mir in der Kammer zu einem Eisklumpen gefror. (W 140f.)

Es ist vor allem ihre Wahrnehmung des beim Ausweiden noch warmen Herzens und später die Vorstellung des erkaltenden Organs, das sie auf dem Dachboden – ihrem Eisschrank – als Futter für den Hund lagert, die sie »krank« machen. Das warme Herz steht für das Leben, auch für die Verbindung zu ihrem eigenen Herzen. Obwohl es ohnehin bald an seiner Verletzung gestorben wäre und die Frau es lediglich von seinen Leiden erlöst hat, war sie es, die das Herz des kleinen Rehs endgültig zum Stillstand gebracht hat. Die Frage nach den menschlichen Tieren, denen Töten Freude macht, könnte eine erneute Vorausdeutung auf das Ende des Romans sein, wobei nicht zu ermitteln ist, ob der Mann zum Spaß oder aus anderen Motiven tötet. Das bei ihr dominierende Gefühl beim Töten benennt sie sehr eindeutig: Es ist »Abscheu« (vgl. auch W 124), der sich bei ihr auch körperlich manifestiert. Dieser gilt jedoch nicht der Tötung jedes nichtmenschlichen Tieres in gleichem Maße: »Im ersten Sommer hier im Wald fing ich häufig Forellen. Es machte mir weniger aus, sie zu töten. Ich weiß nicht, warum; bei den Rehen erscheint es mir heute noch besonders verwerflich, fast wie ein Verrat. Ich werde mich nie daran gewöhnen.« (W 54) An dieser Stelle wird nicht weiter reflektiert, warum es ihr leichter fällt, eine Forelle zu töten als ein Reh. Es ist vermutlich ein Ausdruck der menschlichen Angewohnheit, das Tierreich zu

hierarchisieren.⁶ Die hier vorgenommene Unterscheidung trennt eben nicht nichtmenschliche Gefähr*innentiere von sogenannten Nutztieren, sondern sogenannte Säugetiere von Fischen. Die These, dass die Frau spezieisistisch argumentiert, belegt eine andere Stelle, in der sie ihre Gefühle beim Anblick der Fische reflektiert:

Und jedesmal, wenn ich eine Forelle im Tümpel stehen sah, lief es mir kalt über den Rücken und sie tat mir leid. Sie tun mir heute noch leid, denn ich kann mir einfach nicht denken, daß es dort unten bei den bemoosten Steinen behaglich sein kann. Mein Vorstellungsvermögen ist sehr begrenzt, es reicht nicht bis ins glatte, weiße Fleisch der Kaltblüter. Und wie fremd sind mir die Insekten. Ich beobachte sie und bestaune sie, aber ich bin froh, daß sie so winzig sind. Eine mannsgroße Ameise ist ein Alptraum für mich. Ich glaube, ich nehme die Hummeln nur deshalb aus, weil ihr flaumiger Pelz mir ein winziges Säugetier vorgaukelt. Manchmal wünsche ich mir, daß sich diese Fremdheit in Vertrautheit verwandelte, aber ich bin weit entfernt davon. Fremd und böse sind für mich noch immer ein und dasselbe. (W 251)

Ausgehend von ihrem Mitleid mit der Forelle und dem Eingeständnis, dass sie sich nicht in einen Fisch hineinversetzen kann, erkennt die Erzählerin die Fremdheit, die sie bei bestimmten Tierarten fühlt. Ausgangspunkt dieser Fremdheit ist die Andersartigkeit: Bei den Fischen ist es der Lebensraum, bei den Ameisen vermutlich das Aussehen. Beides weicht stark vom Aussehen und Lebensraum des menschlichen Tiers ab und erscheint der Erzählerin vermutlich daher »[f]remd und böse«. Aus diesem Grund macht sie wohl auch bei Hummeln eine Ausnahme. Ihre lustige Bemerkung weist darauf hin, dass es nur ihre mangelnde Vorstellungskraft ist, die sie als Mensch daran hindert, sich in Fische oder Insekten hineinzufühlen. Diese Einfühlung funktioniert bei ihr nur, wenn zumindest ein Anknüpfungspunkt vorhanden ist – wie der »Pelz« der Hummel. Bei dem verletzten Reh ist der Anknüpfungspunkt neben seinem Fell auch das noch warme Herz. Dieses erinnert sie wohl an ihr eigenes oder aufgrund seiner Größe vielleicht an das ihrer Kinder – jedenfalls an ein menschliches. Das ist auch der Grund, warum ihr das Töten von Rehen wie ein Verrat vorkommt, während sie bei Fischen weniger empathisch ist. Deren Physiognomie und Anatomie unterscheidet sich zu stark von der menschlichen, zudem sind sie Kaltblüter und wirken daher – aus menschlicher Sicht –

6 Vgl. Kap. 4.1.

weniger wie ein (verwandtes) Lebewesen. Die im Kern fürsorgeethische Motivation der Erzählerin wird auf eine harte Probe gestellt, da ihr Mitgefühl aus den genannten Gründen nicht bei allen Spezies »funktioniert«.

Das Thema Töten aus Mitleid kommt in *Die Wand* in Zusammenhang mit anderen Wildtieren vor. Einige Gämsen sind von einer Krankheit befallen, die sie erblinden lässt, woraufhin sie ins Tal hinabsteigen, um dort zu sterben:

Die vier waren nicht weit gekommen. Der Tod hatte sie schnell eingeholt. Eigentlich gehörten sie alle abgeschossen, um die Seuche zum Erlöschen zu bringen und die armen Tiere von ihren Leiden zu erlösen. Aber ich hätte sie auf diese Entfernung nicht getroffen, und ich mußte mit meiner Munition sparsam umgehen. Also blieb mir nichts anderes übrig, als das Elend mit anzusehen. (W 208)

Im Angesicht des Leidens wird der Tod im Sinne einer barmherzigen Sterbehilfe hier aus der Sicht der Frau zu etwas Gutem, einer Wohltat für die »armen Tiere«. Aus praktischen Erwägungen heraus kann sie jedoch nichts für die Sterbenden tun. Anders hier: »Das Reh hob matt das Haupt und sah mich an, dann seufzte es, zitterte und fiel zurück in den Schnee. Ich hatte es gut getroffen.« (W 140) Die Beschreibung der letzten Regungen dieses Waldbewohners wirkt fast friedlich und steht in krassem Kontrast zu anderen Schilderungen vom Augenblick des Sterbens, z.B. dem der Katze Perle:

Perle kam langsam näher, in einem schrecklichen blinden Kriechen und Gleiten, als wäre ihr jeder Knochen gebrochen. Vor meinen Füßen versuchte sie sich aufzurichten, brachte einen erstickten Laut heraus und fiel mit dem Kopf hart auf den Boden. Ein Blutstrom quoll aus ihrem Maul; sie zitterte und streckte sich lang aus. Als ich neben ihr kniete, war sie schon tot. (W 123).

In gewisser Weise schließt die Konzeption des Lebens und Sterbens, wie sie in *Die Wand* zum Ausdruck kommt, an mittelalterliche Vorstellungen an. Die von Leiden und schwerer Arbeit geprägten Lebensumstände der Erzählerin sind mit denen der Mehrheit der menschlichen Tiere im Mittelalter vergleichbar. Und auch in den Reflexionen der Protagonistin lässt sich ein Hang zum *contemptus mundi* feststellen. So denkt sie in der folgenden Passage an die menschlichen Tiere jenseits der Wand, an die »leblosen steinernen Dinge, die einmal Menschen gewesen waren« und die von den anschwellenden Flüssen »aus ihren Betten und Stühlen« geholt würden:

Und auf den großen Sandbänken würden sie zurückbleiben und in der Sonne trocknen, Steinmenschen, Steintiere und dazwischen Geröll und Felsbrocken, die nie etwas anderes gewesen waren als Stein. Ich sah dies alles sehr deutlich vor mir, und es wurde mir ein bißchen übel davon. (W 95f.)

Von dem Katastrophenszenario wird ihr übel. Obwohl sie an anderer Stelle ihr Mitleid mit den »Steinernen« betont (vgl. W 228), wirkt es so, als habe sie mit der Welt jenseits der Wand abgeschlossen, als würde ihr das Schicksal der menschlichen Tiere nichts mehr bedeuten. Wie ich in Kapitel 4.2 ausführen werde, verachtet sie viele der von ihr als aufgezwungen erlebten Konventionen, aber eben auch die Religion und ihr Heilsversprechen. Hier liegt also der Unterschied zwischen ihrem und dem mittelalterlichen *contemptus mundi*. Selbst ihre unfreiwillige Weltflucht ins menschenleere Exil hinter der Wand ist für sie keineswegs ein Gang an einen paradiesischen oder utopischen Ort.⁷ Sie leidet oft unter der harten Arbeit und nicht einmal die Natur wird positiv bewertet: Den Föhn macht sie verantwortlich für den Tod Perles (vgl. W 122 u. 123), die Natur als Ganzes bezeichnet sie als »eine einzige große Falle für ihre Geschöpfe.« (W 240)

Als letzter überlebender Teil der nicht-natürlichen Umwelt geht auch von dem fremden Mann auf der Alm Gefahr aus. In dem Roman gibt es zahlreiche Prolepsen dieses finalen Tötungsaktes – final, weil der Text etwa drei Seiten danach endet. Neben Formulierungen wie »Seit Luchs tot ist«, die sich im Nebensatz verstecken und so fast beiläufig wirken, gibt es auch Passagen, in denen der Mord bereits reflektiert wird. So wird etwa in der Mitte des Romans auf die spätere Tötung Stiers mit einer Axt Bezug genommen, um gleich darauf zu vermuten:

Vielleicht war der Mensch, der ihn erschlagen hat, wahnsinnig; aber selbst sein Wahnsinn hat ihn verraten. Der heimliche Wunsch zu morden, muß immer schon in ihm geschlafen haben. Ich bin sogar geneigt, ihn zu bedauern, weil er so beschaffen war, aber ich würde immer wieder versuchen, ihn auszumerzen, weil ich nicht dulden könnte, daß ein so beschaffenes Wesen weiterhin morden und zerstören kann. [...] Ich habe viel über diese Dinge nachgedacht, und vielleicht bin ich jetzt so weit, daß ich auch die Mörder verstehen kann. Ihr Haß auf alles, was neues Leben erschaffen kann, muß

7 Vgl. Ricarda Schmidt: Frauenphantasien über Frauen und Natur. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 38 (1988). S. 168–184. Hier S. 174.

ungeheuer sein. Ich verstehe es, aber ich muß mich gegen sie zur Wehr setzen, ich persönlich. (W 162)

Diese proleptische Reflexion ersetzt zu einem Teil diejenige, die man nach der Tat erwarten würde. Hier werden Vermutungen über ein Motiv angestellt, am Ende des Romans äußert sie nur noch ihr Unverständnis. An dieser Stelle spricht sie zudem von Mitleid oder zumindest Bedauern, eine Emotion, die später zu fehlen scheint. In weiteren früheren Passagen denkt die Erzählerin über die menschliche Psyche nach und gelangt dabei häufig zu dem Schluss, dass menschlichen Tieren generell nicht zu trauen sei. Die Katze bspw. legt ihr Misstrauen gegenüber der Frau nie ganz ab: »Noch jetzt geschieht es manchmal, daß sie ängstlich vor mir zurückweicht oder zur Tür flieht, wenn ich mich zu plötzlich bewege. Es kränkt mich, aber wer weiß, vielleicht kennt die Katze mich besser, als ich selbst mich kenne, und ahnt, wozu ich fähig sein könnte.« (W 50) Und auch die Frau selbst sieht von Anfang an im menschlichen Tier die einzige wirkliche Gefahr in ihrer Bergwelt, weshalb sie befürchtet, »[e]s könnte einer ans Fenster schleichen, der wie ein Mensch aussieht und eine Hacke auf dem Rücken verbirgt« (W 52). Zudem geht sie nach der Tat nie ohne ihr Messer aus dem Haus (vgl. W 162).

Trotz der oben nachgezeichneten wiederholten Vorwegnahmen kommt der tatsächliche Tötungsakt doch unerwartet. Als die Frau im zweiten Sommer auf die Alm zurückkehrt, nachdem sie im Tal Kartoffeln geerntet hatte, bellt Luchs »grollend und haßerfüllt« (W 272). Die Beschreibung des Bildes, das sich der Erzählerin dann bietet, kommt direkt im Anschluss und wirkt sehr nüchtern: »Ein Mensch, ein fremder Mann stand auf der Weide, und vor ihm lag Stier. Ich konnte sehen, daß er tot war, ein riesiger graubrauner Hügel.« (Ebd.) Die Erzählerin hält sich nicht mit der Darstellung ihres Entsetzens auf, sondern fährt mit den weiteren Geschehnissen fort. Erst als es um die Ermordung von Luchs geht, die sie – so meint sie jedenfalls – hätte verhindern können, wenn sie schneller gewesen wäre, wird die atemlose Erzählweise kurz unterbrochen, um die Frage zu stellen: »Warum konnte ich nicht schneller laufen?« Dass die Frau nur an Luchs denkt und die Tötung des Mannes zur notwendigen Nebensache wird, macht Haushofer mit Formulierungen deutlich wie »Ich beachtete ihn gar nicht, als ich neben Luchs hinkniete.« (Ebd.) Bezeichnend ist natürlich auch, dass die Ich-Erzählerin Luchs beerdigt und die Leiche des Mannes wie Müll einen Abhang hinunterrollen lässt. Die reine Zugehörigkeit des Mannes zu ihrer eigenen Spezies schafft für sie keine Grundlage für Solidarität. Stattdessen gilt ihre Sorge dem Le-

bewesen, über das sie an früherer Stelle bemerkt: »In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren.« (W 265)

David Smith versteht dieses Zitat als Teil einer Strategie, die darauf abzielt, dass die Tötung im Sinne der Erzählerin bewertet wird.⁸ Weitere Elemente dieser Strategie seien die Erzeugung von Mitgefühl mit Stier und Luchs, die häufige Erwähnung einer unspezifischen Angst vor einem im Wald lauernden Grauen in Menschengestalt sowie die Bevorzugung von nichtmenschlichem Instinkt über menschliche Ratio, wie er am Beispiel einer Beschreibung Bellas belegt, von der die Erzählerin behauptet, die Vernunft säße bei ihr »im ganzen Leib« und ließe sie »immer das Richtige tun.« (W 266) Diese Motive bereiteten die Leser*innen auf die Tötung vor, »indem sie den ontologischen, ethischen und spirituellen Rahmen sprengen, in dem dieser Mord hätte verboten sein können. Die theologische Abbrucharbeit ist Teil einer notwendigen Vorbereitung auf einen schuldfreien Mord.«⁹ Aus seiner christlich geprägten Perspektive nimmt Smith an dieser Darstellungsweise Haushofers Anstoß. Er sieht darin »eine radikale Ablehnung des christlichen Menschenbildes« und fragt sich in seinem Schlusssatz, »ob es möglich ist, Glaube, Liebe und Hoffnung aufzulösen und dennoch Mensch zu bleiben.«¹⁰ Aus meinen bisherigen Analysen heraus wird deutlich, dass Haushofers Erzählerin diese christlichen Werte keineswegs auflöst. Im Gegenteil: In ihrer liebenden Fürsorge für ihre Hausgenossen lebt sie diese täglich aus. Es bedarf deshalb keiner »theologische[n] Abbrucharbeit«, um die Tötung des Mannes als eine Handlung aus Notwehr und nicht als Mord aufzufassen.

An dieser Stelle will ich auf einige Aspekte der Werkgenese und des Fassungsvergleichs eingehen, da die von Smith dargestellte und scharf kritisierte Entfernung der Erzählerin von den menschlichen Tieren und ihre Nähe zum nichtmenschlichen Tier über mehrere Stufen und durchaus gegen Widerstände erst entstanden ist. Der Forschung liegen drei Fassungen vor: zwei

8 Auch Wolfgang Schaller attestiert dem Roman – wie im Übrigen allen Erzähltexten Haushofers – eine »streng monoperspektivisch[e] [Konzeption]« (»...einfach ein Unding...«). Die Männerbilder in Haushofers Werk. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Hier S. 160).

9 David Smith: Die Zurücknahme der Schöpfung. Die Theologie des Mordes in Marlen Haushofers *Die Wand*. In: *Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Olaf Berwald u. Gregor Thuswalder. Köln u.a. 2007. S. 129–144. Hier S. 141.

10 Ebd. Hier S. 143.

Handschriften, die Polt-Heinzl mit H1 und H2 bezeichnet, sowie die Buchausgabe, mit der auch ich hauptsächlich arbeite.¹¹ Als Beispiel für eine in der Entwicklung hin zur Buchfassung immer deutlicher hervortretenden engen Beziehung zwischen der Frau und ihrer nichtmenschlichen Familie mag gelten, dass ihre erste Begegnung mit Bella in H1 noch »eher trocken und sachlich geschildert [wird] und [...] vom ersten Moment an auf ihre Ernährerrolle bezogen [ist]«¹². Dies werde daran deutlich, dass die Frau in H1 Bellas Milch in einem Hut auffange und trinke, woran die Erzählerin in der Buchausgabe nicht mehr denke. Im weiteren Verlauf von H1 sehe die Frau eine mögliche Geruchsbelästigung als ein Hindernis dafür an, die Kuh im Wohnhaus unterzubringen. Tatsächlich lässt sie im Buch Bellas Milch einfach auf den Boden spritzen (vgl. W 31) und ein möglicher schlechter Geruch ist kein Thema mehr; das einzige, das die Erzählerin davon abhält, die Kuh in ihrer Nähe unterzubringen, ist ihre eigene Ungeschicklichkeit, die sie so ärgert, dass sie »weinen [könnte]« (W 53).

Anhand der Tötungsszene macht Polt-Heinzl deutlich, wie parallel zu dieser Entwicklung die gedankliche Entfernung der Frau von den menschlichen Tieren wächst. Es finden sich in den ersten Niederschriften Reflexionen über die Schuldfrage, so in H1: »Man könnte sagen, ich habe die Menschen verraten, denn dieses abscheuliche Ding war ein Mensch.«¹³ Darüber hinaus – so Polt-Heinzl – denke die Frau in H1 darüber nach, was es bedeute, das letzte lebende menschliche Tier getötet zu haben und ob sie nach einer Rettung, die dieser Version der Protagonistin des Romans noch möglich erscheint, für ihre Tat vor Gericht gestellt würde. Im Gegensatz zur Buchfassung bedenkt sie hier die Konsequenzen ihrer Tat, hält sie gar für Verrat. Wie Smith ebenfalls bemerkt, gibt es auch im fertigen Roman diesen Hinweis, der jedoch dort den Verrat an den Rehen meint. Als solchen empfindet es die Erzählerin, wenn sie zur Sicherung der Fleischversorgung töten muss (vgl. W 54). Dass sich die Loyalität der Frau von H1 zur Druckfassung immer mehr in Richtung der nichtmenschlichen Tiere bzw. der Natur verschiebt, wird hier überdeutlich. Doch trotz der Tötungsszene, in der neben dem fremden, böartigen Mann auch Stier und Luchs, der geliebte und respektierte Freund der

11 Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman »Die Wand« im Fassungsvergleich. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 59–80. Hier S. 59.

12 Ebd.

13 Zitiert nach ebd. Hier S. 73.

Erzählerin, sterben, endet der Roman nicht hoffnungslos. Die letzte Eintragung ihres Berichts enthält in der Druckfassung die Formulierung »[e]s ist jetzt gegen fünf Uhr abends und schon so hell, daß ich ohne Lampe schreiben kann.« (W 276) In H2 stand in diesem Satz noch die Variante »noch so hell« zur Auswahl. Polt-Heinzl weist darauf hin, dass sich diese Formulierung eher auf den einzelnen Nachmittag beziehe, während »schon so hell« den Wechsel der Jahreszeiten impliziere und somit den Gewinn, der aus der Eingliederung in die Abläufe der Natur erwachse, betone.¹⁴

Dass Haushofer mit der oben besprochenen Loyalitätsverschiebung viele Zeitgenossen erschreckte oder gar empörte, wird in einem Brief deutlich, den Dieter Lattmann, ein Vertreter des Zsolnay-Verlags, an einen Lektor des Mohn-Verlages schrieb: »Diese Absage an das menschliche Leben zugunsten der Tiere begreife ich nicht.«¹⁵ Haushofer war von Zsolnay zu Mohn gewechselt, da der erstgenannte Verlag *Die Wand* u.a. aufgrund der in dem Brief deutlich werdenden Kritik nicht veröffentlichen wollte.¹⁶

Die Tötung des Mannes, als das spektakulärste Ereignis in dem zuvor eher handlungsarmen Roman, hat auch in der Forschung viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Häufig wird dieses Handlungselement als Beleg für die These angeführt, dass die Frau alles Männliche in ihrem Umfeld eliminiere. Regula Venske sieht schon die Errichtung der Wand als Befreiung der Protagonistin aus den Zwängen der sie »determinierende[n] Rolle einer bürgerlichen Hausfrau und Mutter«¹⁷. Im Anschluss daran gehe es dann um die finale »Überwindung des tötenden männlichen Prinzips.«¹⁸ Wichtiger als das Motiv der Icherzählerin sei das des Mannes, ihre Gefährten umzubringen. Venske schlägt als Erklärung die »Arbeitsteilung zwischen den beiden Geschlechtern: Lieben versus Töten«¹⁹ vor. Im Gegensatz zur Frau (die Erzählerin gehe nur widerwillig auf die Jagd) sei das mörderische Prinzip im Mann bereits angelegt. Allerdings sei es paradoxerweise ebenfalls ein Tötungsakt,

14 Vgl. ebd. Hier S. 77.

15 Zitiert nach Christine Schmidjell: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 41-58. Hier S. 44.

16 Vgl. ebd.

17 Regula Venske: »Dieses eine Ziel werde ich erreichen«. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hg. v. Renate Berger u. Inge Stephan. Köln 1987. S. 199-214. Hier S. 208.

18 Ebd.

19 Ebd. Hier S. 209.

mit dem sich die Ich-Erzählerin von diesem Mann und damit dem Töten befreie. Diese Tötung fände »unter der Glasglocke«, also im Innern der Frau, statt: als »Entmannung«. Indem sie töte, handle die Frau »im Widerspruch zu einer Definition von Weiblichkeit als Sanftmut, Passivität etc.«²⁰ Joachim von der Thüsen versteht die Tötung gar als Ergebnis der »Geschichte einer Emanzipation«²¹. Während ich den hier skizzierten, radikal-feministischen Ansätzen eher skeptisch gegenüberstehe, stimme ich mit Joanna Jabłkowska bzw. Ingrid Ossberger darin überein, dass die Tötung des Mannes eine endgültige »Trennung von der alten, menschlichen Welt«²² und die »Beseitigung des destruktiven, lebensbedrohenden Elementes in der Gesellschaft«²³ darstellt. In meinem Überblick über die Werkgenese ist deutlich geworden, dass sich Haushofer bewusst und auch gegen Widerstände für den Tötungsakt als Höhepunkt der in ihrem Roman dargestellten Abwendung von den menschlichen und Hinwendung zu den nichtmenschlichen Tieren entschieden hat. Während Smith diese Entwicklung als Negierung menschlicher Werte kritisiert, betont Haushofer den Zugewinn an Lebenssinn, der für ihre Erzählerin in den Kreisläufen der Natur liegt.

Auch in Haushofers jüngerem Roman *Himmel, der nirgendwo endet* wird die Haltung und Schlachtung von sogenannten Nutztieren intensiv thematisiert. Das liegt auch nahe, ist der Schauplatz doch ein landwirtschaftlicher Betrieb. So realisiert die Hauptfigur Meta mit dem Älterwerden, dass das Schwein, das »[j]eder [...] gern [hat]«, und das ihre Mutter pflegt »wie ein Kind«, irgendwann geschlachtet wird. Diese Schlachtung wird auf grausame Weise dargestellt, indem die Erinnerung an das »lustig quiekende Geschöpf« mit dem »Fett- und Fleischklumpen« abgeglichen wird; wie in *Die Wand* kommt die

20 Ebd. Hier S. 212.

21 Joachim von der Thüsen: Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer. In: Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität von Amsterdam. Hg. v. Alexander von Bormann. Amsterdam 1987 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 21). S. 157-170. Hier S. 166.

22 Joanna Jabłkowska: Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945. Hg. v. Wolfgang Braungart. Frankfurt a.M. 1989 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 10). S. 33-45. Hier S. 37.

23 Ingrid Ossberger: Unsichtbare Wände. Zu den Romanen von Marlen Haushofer. In: Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Hg. v. Karlheinz F. Auckenthaler. Szeged 1993 (= Acta Germanica 4). S. 279-287. Hier S. 282.

Protagonistin zu dem Schluss, es handele sich dabei um »Verrat«, gar »das zu tiefst Böse.« (H 100) Auch die Paradoxie, dass sich das »ehedem liebe Schwein« über die Zwischenstufe eines »schreckliche[n] Fleischhaufen[s]« schließlich in »appetitliche Mahlzeiten« (H 101) verwandelt, wird thematisiert. Ähnlich wie Canettis Figuren fühlt sich Meta intensiv in das Schwein ein. In einem Rollenspiel mit anderen Kindern soll sie gehenkt werden, und zwar an der Stelle, an der die Schweine geschlachtet werden. In erlebter Rede stellt die Figur fest: »Jetzt wird man auch sie schlachten.« (H 88) Der Ort macht ihr Rollenspiel so realistisch, dass Meta und ihr Spielgefährte Sascha dieses verschämt abbrechen. Meta reagiert anschließend mit Wut auf die demütigende und erschreckende Erfahrung. Obwohl an dieser Stelle kein weiterer Bezug zur Schweineschlachtung hergestellt wird, ist die Darstellung des Leidens von Meta (sie »winse[t] wie ein[] kleine[r] Hund«) doch als eindeutige Kritik an Grausamkeiten gegen menschliche und nichtmenschliche Tiere zu deuten.²⁴ Aus ihrer späteren Beobachtung zweier geköpfter Hühner, die »noch bis zur Bachwiese geflattert [sind], zwei stumme flügelschlagende Gespenster« (H 196), zieht sie für sich immerhin die Konsequenz, keine Hähnchen mehr essen zu wollen. Auch stellt sie nicht in Anbetracht menschlichen, sondern nichtmenschlichen Leids die Theodizee-Frage:

Der liebe Gott ist allgütig, allwissend und allmächtig. So steht es im Katechismus. Und doch schaut er zu, wie die Schweine geschlachtet werden, und er sieht die Rehe steif und blutig im Schnee liegen. [...] Die Todesschreie der Tiere machen den weißbärtigen Vater zu einem hilflosen Gott. (H 173)

Wie in *Die Wand* wird auch in diesem Roman die Praxis der Jagd kritisiert. Meta gefällt nämlich das Ende eines Märchens nicht, das die Großmutter ihr erzählt. Darin erschießt ein Jäger einen Wolf, der zuvor von einem Fuchs heringelegt wurde. Daraufhin wird Meta böse und »versucht die Geschichte zu ändern, aber es wird nichts Rechtes daraus. Der Wolf liegt tot und nackt auf dem Weg, und Meta kann ihn nicht mehr lebendig machen.« (H 38) Ihre eigene Feststellung, dass der Jäger sich nicht darum kümmere, ob er gemocht werde oder nicht, und dass man nicht gegen ihn ankäme, versetzt die Großmutter in eine solch schlechte Stimmung, dass »die große Traurigkeit aus

24 Auch an einer weiteren Stelle wird die Assoziation des Tötens nichtmenschlicher Tiere mit einem Verbrechen aufgerufen: wenn Meta sich beschwert, dass man für Diebstahl eingesperrt wird, »aber ein Schwein darf man ungestraft in den Hals stechen.« (H 192)

Großmutter Kleid sickert und das ganze Zimmer erfüllt.« (Ebd.) Die Ohnmacht eines übermächtigen Gegners und die Identifizierung mit den Opfern paralyisiert Großmutter und Enkelkind geradezu.²⁵ Anders als in *Die Wand* fällt das Moment der expliziten kritischen Reflexion weg, die emotionale Einfühlung der Figuren wird aber umso eindrücklicher dargestellt. Gleichzeitig stellt diese Passage einen Kommentar dar zur Bedeutung von Narrationen für das ethische Empfinden Metas.

Ein weiterer für die Thematik der vorliegenden Studie zentraler Text Haushofers, hier im Kontext der Kritik am unmoralischen Umgang mit nichtmenschlichen Tieren, ist das Kinderbuch *Bartls Abenteuer*. Darin steht die »omnipräsente Gewalt gegen Katzen [...] pars pro toto für die kulturelle Gewalt des Menschen gegen die Natur«²⁶. Zu diesen Gewaltakten zählen u.a. das Einfangen wegen seines schönen Fells (vgl. BA 113) und die Verwundung durch das Gewehr eines »grausamen Burschen« (BA 149), der sich freut, »wenn wieder eine Taube schwer verletzt auf die Straße niederfiel und dort krampfhaft zuckend starb« (BA 154). Auch hier ist die Kritik am unmoralischen Umgang mit nichtmenschlichen Tieren deutlich erkennbar.

Brigitte Kronauer schließlich übt – wie bereits angedeutet – deutliche Kritik am menschlichen Umgang mit seiner nichtmenschlichen Umwelt nicht nur in ihren Werken; tatsächlich präsentiert sie sich in Interviews und Zeitungsartikeln als engagierte Tier- und Naturschützerin.²⁷ So plädiert sie in einem Aufsatz über ihre Heimat, die Niederelbe, für den Erhalt besonderer Landschaften mit all ihren Tier- und Pflanzenarten und kritisiert politische Entscheidungen auf polemische Weise:

Das Schnaakenmoor ist europäisches Naturschutzgebiet. [...] So? Und half ihm das, als es ernst wurde? Hamburgs jetzige Regierung [...] hat [...] lediglich zwei Aussagen zum Naturschutz in der Koalitionsvereinbarung notiert, nämlich daß erstens der Straßenrand von Unkraut befreit werden muß und

25 An anderer Stelle erzählt der Großvater »eine endlose Geschichte von einem bösen Forstmeister« (H 73). Das Motiv setzt sich also fort.

26 Nick Büscher: Im Spiegel der Katze. Kulturökologische Aspekte in Marlen Haushofers »Kinderbuch« *Bartls Abenteuer*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 137 (2018). H. 2. S. 279–296. Hier S. 287.

27 Im Vorwort zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband verortet Tanja van Hoorn Kronauers Engagement im Kontext »einer neuen politischen Literatur«. (In: Brigitte Kronauer. Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Berlin u. Boston 2018. S. 1–7. Hier S. 1.

zweitens die Landwirte nicht mit überzogenen Forderungen zum Umweltschutz zu behelligen sind. Wahrlich Meilensteine ökologischen Denkens! (DN 49)

Tanja van Hoorn hebt hervor, dass es Kronauer aber auch verstehe, ihre Positionen literarisch umzusetzen, »ohne platt agitatorisch zu agieren«, und nennt als Beispiel den Roman *Teufelsbrück*, in dem sie ihre Kritik an der partiellen Zerstörung des Naturschutzgebiets Mühlenberger Loch geschickt anbringe.²⁸ In der Rezension eines Buchs von Hansjörg Küster über *Die Entdeckung der Landschaft* reflektiert Kronauer zudem, wie Poesie helfen kann, die Wertschätzung für die Natur zu begründen und zu vertiefen (vgl. LNN). Auch Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere zeigt Kronauer auf sehr drastische Weise. Alke Brockmeier bemerkt, dass ihr »Blick auf die Natur [...] auch ein Blick auf das Leid von Tieren«²⁹ sei. Hier ein Beispiel aus *Die Frau in den Kissen*:

Der kleine Springbrunnen. Katzen werden nicht selten erschlagen, hier tut es ein Polizist mit der Stange, zweimal schlägt er zu. Die Gefahr ist gebannt. Eine Nacht braucht der kranke Kater zum Sterben. Neben einem kleinen Springbrunnen, neben einem kleinen Springbrunnen. (FK 20)

Es bleibt ungeklärt, welche Gefahr es ist, die hier »gebannt« wurde – ging sie von der Krankheit des Katers aus? Jedenfalls wird sein Tod durch die dreifache Nennung der Ortsangabe, des Springbrunnens, eindrücklich markiert. Verschiedene, von der namenlosen, vermutlich als Frau zu identifizierenden Erzählinstanz³⁰ in Form eines Bewusstseinsstroms wahrgenommene und assoziativ miteinander verbundene Eindrücke aus einer nicht benannten Stadt sind der Kontext, in dem dieses Zitat im Roman steht. Im daran anschließenden Absatz wird die Leiche eines ermordeten Obdachlosen beschrieben. Die Verknüpfung wird hier also über das Motiv »ungestrafte Tötung von Angehörigen marginalisierter Gruppen in der Großstadt« hergestellt. Das Schicksal des Katers und des »junge[n] Arbeitslose[n], Obdachlose[n]« (ebd.) werden

28 Vgl. Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. In: *Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Hg. v. ders. Berlin u. Boston 2018. S. 187–202. Hier S. 194f.

29 Eine Utopie der Natur? Multiperspektivische Naturbetrachtungen in Erzählungen von Brigitte Kronauer. In: *Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 203–217. Hier S. 206.

30 Florian Lippert spricht von einer »gebrochenen Verwendung des Ich-Begriffs« (Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. Kronauer, Grünbein, Maturana, Luhmann. München 2013. S. 127).

auf diese Weise parallelisiert und als gleichwertig präsentiert. Eingewoben in diese Eindrücke aus der Stadt sind Sequenzen, in denen die Rodung eines Urwalds dargestellt wird. Dessen »Urwaldriesen, [...], entmannten Leichname« werden »stumm gemacht in Türen und Fenstern« (FK 13) – vielleicht auch in der Stadt, die die Erzählinstanz durchwandert. Die auf diese Weise anthropomorphisierten Bäume sind weitere Angehörige einer marginalisierten Gruppe, die in einer als lebensfeindlich markierten Urbanität ihr Ende gefunden haben.³¹ Dass andererseits aber auch der Dschungel zum Schauplatz von Gewalt werden kann, stellt die Erzählfigur fest, indem sie ihre Aufmerksamkeit unvermittelt auf die Biografie der Zoologin und Aktivistin Dian Fossey³² richtet:

Die Freundin der Gorillas, ohne Freunde unter den Menschen, [...] in den Bergen Ruandas, die Dreiundfünfzigjährige allein zwischen Menschenaffen. [...] Kenntlich lassen die Tierjäger Köpfe und Hände der Affen als Aschenbecher und Zimmerschmuck. Auch die Frau, die Hexe, tötete man, wie man Tiere tötet. (FK 14)

Die Verwendung des unpersönlichen »man« deckt die Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit der Gewalt auf; zudem wird deren intersektionelle Dimension kenntlich gemacht. Überdeutlich ist in diesem Abschnitt von *Die Frau in den Kissen* insgesamt die implizierte Kritik an einem gewaltsamen Umgang mit menschlichen wie nichtmenschlichen Tieren. Auch im weiteren Verlauf des Romans klingt die Verurteilung umweltzerstörerischer und ausbeuterischer Praktiken immer wieder an, etwa wenn das erzählende Ich die Ausrottung des Auerochsen (»das leidenschaftliche Wild von unbändiger Kraft« (FK 160)) betrauert.

Auch in Kronauers Erzählungen wird Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere geschildert, so etwa im Band *Schnurrer*³³. Die Titelfigur, selbst mit Katzen-

31 Das Roden des Urwalds wird im Roman noch mehrmals thematisiert; vgl. bspw. FK 201–203.

32 Fossey wurde 1985 unter ungeklärten Umständen in Ruanda ermordet, nachdem sie sich – auch mittels fragwürdiger Methoden – gegen Wilderer engagiert hatte. Vgl. Christoph Titz: Rächerin der Gorillas. In: Spiegel Online vom 27.12.2015. URL: www.spiegel.de/einestages/dian-fossey-der-mysterioese-tod-der-gorilla-forscherin-a-1067721.html (zuletzt aufgerufen am 04.12.2018).

33 In *Schnurrer* lässt Kronauer ihre männliche Hauptfigur K. R. Schnurrer in 25 Kurzgeschichten eine Reihe von – zumeist – Alltagsmomenten erleben. Wie in ihren Romanen

attributen ausgestattet, beobachtet bspw. in *La peste* das grausame Einfangen vermeintlich kranker Tauben:

Dem Mann war es zu aufwendig, die Tiere nebeneinander in den Käfig zu schieben. Er hätte sich tiefer bücken müssen. So stellte er ihn hochkant, und ein Vogelkörper fiel auf den anderen. Auf die ersten, ganz unten, drückte das Gewicht von allen später Dazugekommenen. (LP 22)

Und in *Der Rüssel* werden seine Eindrücke eines Zirkuselefanten geschildert:

Der Elefant stand in seinem Wagen, und nur einen Spalt war die Tür geöffnet, so daß nur Platz war für den Rüssel, den er ins Freie schob, wie um die Welt damit aufzunehmen, von der man ihn ansonsten ausschloß. [...] [N]ur still stehen konnte er und [...] den Rüssel [...] baumeln lassen, suchend, rätselnd und wirre Vermutungen anstellend. (R 87f.)

Canetti, Haushofer und Kronauer belassen es jedoch nicht bei der in diesem Teilkapitel dargestellten Kritik am Umgang mit nichtmenschlichen Lebewesen; sie entwerfen auch alternative Szenarien sowie Denk- und Handlungsweisen im Zusammen- und Nebeneinanderleben menschlicher und nichtmenschlicher Tiere.

3.2 Alternative Konzepte für das Zusammenleben menschlicher und nichtmenschlicher Tiere

Dem gewaltsamen Umgang mit oder der gedankenlosen Tötung von nichtmenschlichen Tieren stellen Canetti, Haushofer und Kronauer Konzepte gegenüber, die auf Empathie, Liebe und (teils) extremer Einfühlung basieren. Da Marlen Haushofer mit ihrem bekanntesten Roman eine geradezu utopische Vision für das Zusammenleben unterschiedlicher Spezies geschaffen hat, möchte ich mit ihr beginnen.

In Haushofers *Die Wand* also ist das Mitleid im positiven Sinne ein bestimmender Faktor und eine der Haupttriebfedern der Handlungen der Erzählerin. Die Freiheit von eigennützigen Bestrebungen wird ebenfalls thematisiert. So versichert die Erzählerin, dass »selbst wenn Bella keine Milch gegeben hätte, [...] es mir unmöglich gewesen [wäre], nicht ebensogut für sie zu sorgen.«

geht es der Autorin auch hier um die Wahrnehmung von Realität und deren Verarbeitung in der Fantasie.

(W 47) Explizit wird das Mitleid jedoch als eine mindere Form der Liebe abqualifiziert: »Ich hatte Mitleid mit ihnen, mit den Toten und mit den Steinerne. Mitleid war die einzige Form der Liebe, die mir für Menschen geblieben war.« (W 228) Der Grund für den von ihr im Roman häufig beklagten Zustand der Gesellschaft, der – so meint sie – letztlich auch zu der Katastrophe geführt hat, ist aus ihrer Sicht ein Mangel an Liebe. Das wird bspw. in der Szene deutlich, in der die Erzählerin das Fest Allerseelen sehr negativ zeichnet und den in der Erde wühlenden menschlichen Tieren attestiert, diese verspürten eine »böse Angst vor den Toten und viel zu wenig Liebe.« (W 227). Sie plädiert für eine stärkere Betonung dieses Gefühls, denn »[e]s gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher.« (W 238)

Doch welche Art von Liebe ist gemeint? In der aus antiken Vorstellungen übernommenen Dreiteilung dieses Konzepts in *éros*, *philia* und *agápe* steht *éros* für die sinnlich-triebhaftige Leidenschaft, *philia* für die geistig-personale Freundesliebe, die auf gegenseitigem Verstehen fußt, und *agápe* bezeichnet die selbst- und bedingungslose Nächsten- und Feindesliebe.³⁴ Neben diesen griechischen Begriffen ist noch ein lateinischer Terminus, die *caritas*, bedeutsam. Im Christentum wird damit die Wohltätigkeit oder Nächstenliebe bezeichnet. Meiner Ansicht nach umschreiben die obigen Haushofer-Zitate einen Liebesbegriff, der eine Mischung aus *philia* und *agápe* bzw. *caritas* darstellt. Dass die Liebe »dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher« macht, weist auf die *philia* hin, die Aufopferung der Erzählerin für ihre Schützlinge auf die *agápe* bzw. die *caritas*.³⁵ Dasjenige Mitleid, das nach Schopenhauer nicht von Egoismus geleitet ist, ist aus meiner Sicht nichts anderes als ebenjene *agápe* oder *caritas*. Wenn die Erzählerin das Mitleid als »einzige Form der Liebe, die mir für Menschen geblieben ist« bezeichnet, dann handelt es sich entweder um eine begriffliche Unschärfe oder sie ist der Meinung, dass die Liebe zwischen menschlichen Tieren sich nicht auf die bedingungslose Nächstenliebe beschränken, sondern eine Gegenseitigkeit bestehen sollte. Eine solche gegenseitige Anerkennung findet die Erzählerin hauptsächlich in

34 Vgl. Johannes B. Lotz: Die Drei-Einheit der Liebe. Eros – Philía – Agápe. Frankfurt a.M. 1979. S. 27f.

35 Den *éros* hat Haushofer aus ihrem Roman geradezu verbannt: Die Katze wird von einem mysteriösen Kater im Wald geschwängert, Bella von ihrem kaum erwachsenen Sohn. Von der Thüsen bemerkt dazu sarkastisch, die Erzählerin sähe »am liebsten wohl eine Art Parthenogenese am Werk« (Thüsen: Die Stimme hinter der Wand. Hier S. 166).

ihrer Beziehung zu Luchs, während ihr Verhältnis zur namenlosen Katze sowie zu Perle und Tiger aufgrund des Freiheitsdrangs dieser Spezies nicht so eng werden kann, wie ich noch zeigen werde. Auch die Rinder stehen ihr u.a. aufgrund der räumlichen Trennung, ferner als der Hund. Trotzdem ist sie überzeugt, dass es »viel leichter [ist], Bella oder die Katze zu lieben, als einen Menschen.« (W 124)

Joachim von der Thüsen sieht in diesem Zitat einen Beleg für die Naivität der Erzählerin bzw. Haushofers, deren Perspektive auf nichtmenschliches Leben den »herrschenden Gefühlsprojektionen und dem allgemeinen schlechten Gewissen« entspreche, das daher rühre, dass »dem vom Menschen gezähmten Tier kein Existenzrecht über seine Nutzfunktion hinaus zukommt«. Aus diesem Grund erhalte sie »das unselbständige Tier und den unselbständigen Menschen in einer seltsamen Beziehung des Mangels: das Tier braucht das Leittier Mensch, und der Mensch braucht das Liebesobjekt Tier.«³⁶ Mit seiner Kritik spielt von der Thüsen auf den Nutzen an, den sowohl Heimtier wie Nutztier zu erfüllen haben. Dass die Beziehungskonstrukte, die Haushofer in *Die Wand* beschreibt, über eine solche »Tierfreundschaft« im Sinne von Buchner-Fuchs³⁷ oder »Tierliebe« im Sinne Staguhns³⁸ hinausgehen, zeige ich in den folgenden Kapiteln.

Auch in den Romanen Brigitte Kronauers werden echte, innige, aber auch problematische Beziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren gezeigt. Das eigentümliche Verhältnis, das die Hauptfigur in *Die Frau in den Kissen* mit dem Mähnenwolf pflegt, vor allem aber ihre enge Bindung an die Katze, sind Beispiele für den von Kronauer selbst so bezeichneten »wunderbaren Freundschaftsdienst an Hochbetagten, die eine Kontaktaufnahme mit der Welt eingestellt haben und die sie, die Tiere, zu einer letzten Erwärmung, zu einem Lächeln bewegen« (KT 98f.). In ihrer Diktion sind es also die nichtmenschlichen Tiere, die den menschlichen mit ihrer Anwesenheit einen Dienst erweisen. So scheint es auch mit der »mit den Tieren sympathisierende[n] alte Dame« (FK 257) auf ihrem Thron aus Polstern und Decken zu sein, die ihre Wünsche, Ängste und Gedanken auf ihre nichtmenschliche Gefährtin projiziert: »Da, sehen Sie nur die Katze, wie sie ihren Weg, diesen

36 Ebd. Hier S. 164.

37 Vgl. Jutta Buchner-Fuchs: Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Hg. v. Paul Münch u. Rainer Walz. Paderborn u.a. 1998. S. 275-294.

38 Vgl. Gerhard Staguhn: Tierliebe. Eine einseitige Beziehung. München u.a. 1996.

ewigen Weg durch das Zimmer verschnörkelt, damit es ja was Besonderes ist.« (FK 309)

Kronauer lässt die alte Frau diese Beobachtung noch einmal wiederholen (vgl. FK 313), während das Erzähl-Ich keinen Zweifel daran lässt, dass die Katze lediglich den Raum durchquert. Die alte Frau hätte es nur gerne so, dass die Katze sich zu ihrem Vergnügen auf besondere Weise verhält. Ganz im Gegensatz dazu steht eine ähnliche Beschreibung von Katzenverhalten in *Rita Münster*: »Ach, die Katze, wie sie federnd durchs Zimmer geht.« (RM 97) Während diese Beobachtung den Auslöser einer allgemeinen Reflexion über Katzenverhalten und im Anschluss über ihre eigene Identität darstellt, ist es offensichtlich, dass die alte Frau ihre eigenen Vorstellungen auf die Katze projiziert.³⁹

Trotz dieser offensichtlichen Missverständnisse könnte das Verhältnis zwischen beiden nicht inniger sein, was besonders deutlich wird, wenn die Frau sich zu der Katze auf ihrem Schoß hinunterbeugt und sie ihre Köpfe aneinanderdrücken, wobei beide – so das Erzähl-Ich – »lächeln, bei beiden das gleiche selig versunkene Anheben des Mundwinkels« (FK 307). Dieser Gesichtsausdruck ist diesmal eine Anthropomorphisierung des Erzähl-Ichs und keine Projektion der alten Frau, was schon daran deutlich wird, dass die alte Frau ihre Besucherin in diesem Moment gar nicht wahrnimmt: »sie brauchen lange und kümmern sich nicht um mich.« (Ebd.) Die in dem folgenden Zitat entwickelte Metapher verdeutlicht die Vertrautheit und Zusammengehörigkeit zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Individuum noch besser: »Die Katze aber liegt nicht rund zusammengerollt, sondern, auf andere Weise alles eng beieinander haltend, in Knospenform, desinteressiert an einem Aufblühen, zwischen den Schenkelzweigen der alten Frau.« (FK 313) Mit den Schenkeln als Zweigen und der Katze als Knospe bilden beide zusammen einen einzigen Organismus, der seinen eigenen Regeln gehorcht und sich von der Außenwelt abschließt. Vor allem »[i]m Schlaf sind sie, wenn auch Unterschiedliches träumend, einander besonders verbunden, eine einzige, zusammengewachsene Figur, [...]« (FK 344) Das erzählende Ich bezeichnet diese Verschmelzung mehrfach als »Symbiose« (FK 346 u. 347). Während im dritten Kapitel des Romans die Katze übernatürlich, mystisch, entrückt wirkt, dominiert hier das Alltägliche.

39 Vgl. auch Jutta Ittner: *Particularly Cats: Feline Encounters in Brigitte Kronauer's Narratives*. In: *Seminar* 42 (2006). S. 58-75. Hier S. 69.

Auf die ebenfalls und auch dort offenbar wechselseitig sehr enge Beziehung zwischen Rita Münster und ihrem nichtmenschlichen Gefährt*innen-tier, ebenfalls einer Katze, gehe ich hier nicht näher ein; ihre Funktion als Vor- und Gegenbild ist Thema in Kapitel 4.1.

Alternativen schafft Brigitte Kronauer auch durch Neuinterpretationen biblischer Texte. In ihrem 2000 erschienenen Roman *Teufelsbrück* verwandelt die Figur Zara die biblischen Figuren auf einem Klappaltar in Tiere:

Schlage man den Seitenflügel [...] einmal zu, dann zeige sich auf der Rückseite [...]: Eine Katze kauerte vor einem Zebu, das sich am Tisch mit Freunden beim Essen und Trinken unterhielt, und salbte, wusch, ölte, etwas in der Art, dessen Füße, wobei sie aber das niedliche Köpfchen zu ihm nach oben wandte, aufmerksam lauschend, die schön geformten Ohren gespitzt. (TEU 146)

Den Altar gibt es in der Diegese – hier: Zaras Villa im Alten Land – nicht wirklich, sie beschreibt ihn mit seinen insgesamt sieben Bildern jedoch so genau, dass er ihren Besuchern wie vor Augen steht. Die fußwaschende Katze ist Maria Magdalena, das Zebu – ein indisches Hausrind – ist Jesus. Auf einer weiteren romanintern-symbolischen Ebene repräsentiert das Jesus-Zebu die auf ihr Aussehen bedachte, stets im Mittelpunkt stehende, eine riesige Schuhsammlung ihr eigen nennende Zara, während die Maria-Magdalena-Katze die sie bewundernde Ich-Erzählerin Maria Fraulob darstellt.⁴⁰ Auch hier fällt zunächst die grotesk komische Wirkung ins Auge; dennoch versteht Brigitte Kronauer keine simple Parodie einer Bibelstelle, sondern weist mit postmodernen literarischen Mitteln auf die Vernetzung von menschlichem und nichtmenschlichem Tier auch in der biblischen Tradition hin. Für sie selbst sind diese Tierverwandlungen eine Strategie, biblische Geschichten zu modernisieren: »It was the only way for me to tell very beautiful old stories anew.«⁴¹ Außerdem, so Kronauer, hätten selbst die heiligsten Figuren schon im biblischen Original nichtmenschliche Attribute: Engel hätten

40 Vgl. Anja Gerigk: Postmodernes Erzählen auf Leben und Tod. Die Aporie der Zweideutigkeit in Brigitte Kronauers Roman »Teufelsbrück«. In: Sprachkunst 38 (2007). S. 67-88. Hier S. 82f.

41 Jutta Ittner: Epiphanies at the Supermarket: An Interview with Brigitte Kronauer. In: Studies in 20th Century Literature 27 (2003). S. 103-121. Hier S. 115.

Flügel⁴² und Jesus werde als Lamm dargestellt.⁴³ Diese Neuinterpretation eines der Grundlagentexte der abendländischen Kultur aktualisiert die Kernbotschaft des Neuen Testaments, die Nächstenliebe, und weitet deren Geltungsbereich auf die nichtmenschlichen Tiere aus.

Die Ausgestaltung des Tier-Mensch-Verhältnisses im Roman *Die Frau in den Kissen* zeigt nicht nur Alternativen zu problematischen Praktiken auf, sondern skizziert einen radikalen Gegenentwurf, der wie bereits angedeutet mit Verwandlungen zu tun hat und in Kapitel 5.5 näher analysiert wird.

Canetti erzählt zwar selten von tatsächlichen Interaktionen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren, und wenn doch, sind diese eher unerfreulich, wie etwa seine Begegnungen mit Kamelen und einem Esel in *Die Stimmen von Marrakesch*. Wie noch in Kapitel 4 genauer zu zeigen sein wird, ist für ihn jedoch klar, worauf die Tier-Mensch-Verhältnisse beruhen sollten:

Es gibt nichts, was Mensch und Tier mehr gemeinsam haben als Liebe.

Der Tod ist beim Menschen etwas anderes geworden. Er hat sich des Todes so sehr bemächtigt, daß er ihn nun auch für alle trägt.

Die Verbindung von Tod und Liebe aber ist eine ästhetische. Daß sie auch zur Höherwertung des Todes geführt hat, ist ihre Sünde, eine der schwersten, sie ist durch nichts zu sühnen. (1968, PM 308)

Konzentrierten sich die menschlichen Tiere also auf die Liebe, statt den Tod (ästhetisch) zu erhöhen, würden sie die genannte Sünde nicht begehen. Mit dieser Aussage ist er ganz nah bei Haushofers Hauptfigur in *Die Wand* sowie bei Schopenhauer. Im Gegensatz zu der dort vertretenen Position steht jedoch, dass die Grundlage hierfür nicht Empathie sein muss. Denn um nichtmenschlichen Individuen diese emotionale Reaktion entgegenzubringen, ist laut Canetti kein Verständnis vonnöten. Im Gegenteil meint er an anderer Stelle, dass es gerade das Nichtverstehen ist, das die Liebe ermöglicht:

42 Kronauer gestaltet diese Gemeinsamkeit von Engeln und Vögeln in *Die Frau in den Kissen* auch literarisch aus: »Das Engelsattribut, das vertrauenerweckende und furchteinflößende, das Kennzeichen, die himmlische Standarte ist das tierische Attribut, das Unwahrscheinliche der Engel und das Wirkliche: ihr Flügelgepränge. Das Unwahrscheinliche des Paradiesvogels, Eisvogels ist das Gefieder, der Glanz des Himmels, Glanz der Farbenunendlichkeit, Ewigkeit unendlicher Muster.« (FK 226)

43 Vgl. Ittner: Epiphanies at the Supermarket. Hier S. 115.

Tiere, sagst du. Was meinst du? Du meinst alles Lebendige, das du liebst, weil du es nicht verstehst. (1992, A92-93 14)

Vielleicht ist hier gemeint, dass, wenn die Ratio versagt, nur die Caritas übrigbleiben sollte, was ja leider oft genug nicht der Fall ist. Deshalb adressiert Canetti gerade das Trennende, deutet es aber um, wie auch hier im selben Band:

Je mehr uns von den Tieren trennt, umso kostbarer sind sie. (1992, A92-93 52)

Er plädiert also für eine gelebte Mensch-Tier-Beziehung, die Alterität anerkennt statt einebnet, und deren bestimmendes Merkmal die Liebe darstellt.

4 Zwischen Verbundenheit und Abgrenzung

Literarische Reflexionen über die Grundlage tierethischer Positionen

4.1 Anthropologische Differenz

Wie ich in Kapitel 2.4.1 ausgeführt habe, markieren Fähigkeiten wie Denken, Sprechen und moralisches Handeln den Unterschied zwischen nichtmenschlichen und menschlichen Individuen; sie stellen die sogenannte ›anthropologische Differenz‹ dar. Darüber hinaus existiert eine Rangfolge von Spezies, mit menschlichen Tieren an der Spitze. Es folgen sogenannte Heim- und Nutztiere sowie bestimmte Wildtiere mit hohem Prestige (etwa der Löwe), dann die große Masse aus menschlicher Perspektive unnützer anderer Säugetiere, Vögel, Fische, Insekten und Beuteltiere sowie – auf der untersten Stufe – diejenigen Spezies, die dem menschlichen Tier schaden, darunter ›Ungeziefer‹ wie Ratten oder Läuse.¹ Jacques Derrida kritisiert in *Das Tier, das ich also bin* außerdem die menschliche Tendenz, die vielfältige und artenreiche Tierwelt als homogene Einheit wahrzunehmen, sie der Menschenwelt als monolithischen Block gegenüberzustellen und gleichzeitig zu verleugnen – darauf spielt schon der Titel an –, dass auch die Spezies Mensch biologisch gesehen nur eine von vielen ist.² Dieser Blockbildung steht eine weitere Tendenz entgegen, die ersterer zu widersprechen scheint: die Hyper-Individualisierung von nichtmenschlichen Gefährte*innen, die eine riesige Industrie hervorgebracht hat.

1 Arnold Arluke u. Clinton R. Sanders beschreiben diese Rangfolge als »sociozoologic scale« mit den Stufen »pets«, »tools«, »freaks« und »vermin«. Vgl. *Regarding Animals*. Philadelphia 1996. Kap. 7.

2 Vgl. Derrida: *Das Tier, das ich also bin* (weiterzuverfolgen). Hier S. 70.

In den hier behandelten Romanen werden diese Themenbereiche breit diskutiert. Häufig ist dabei die Tendenz zur Entgrenzung bzw. zur Auflösung der Grenze zwischen den Arten erkennbar.

Brigitte Kronauer spielt in ihrem Werk mit den widerstreitenden Tendenzen, die Tierwelt einerseits als monolithischen Block ›dem Menschen‹ gegenüberzustellen, andererseits nichtmenschlichen Tieren – vor allem Katzen – einen ganz eigenen und individuellen Charakter zuzugestehen. Grundsätzlich zeigt sie eine große Vielfalt von Katzenbildern, die jedoch an einigen Stellen wieder negiert wird. So ist die Katze einerseits ein sich von allen anderen Wesen unterscheidendes Individuum, »eine uneinlösbare Wahrheit für sich, ein Schloß mit vielen Türen und mindestens einer, die nie unverschlossen bleibt« (FK 232), andererseits repräsentiert jede Katze »das einzigartige Katzenwesen« (RM 143). In der Erzählung *Im Zoo* (1984) erhält eine »Katze aus der Nachbarschaft« in der Imagination der Protagonistin sogar die Attribute mehrerer anderer nichtmenschlicher Tiere:

Tauchte sie kurz nach einem Zoobesuch auf, erkannte die Frau der Reihe nach alle Tiere in ihr wieder. Die Katze schnupperte ein Weilchen mit einer Giraffennase, floh mit einem Antilopensprung, stand steif als Panzernashorn vor dem Elektroherd. Erst zwei, drei Tage später wurde sie wieder ein abgegrenztes, eindeutiges Gewohnheitstier, aus dem keine unerwarteten Konturen hervorzucken konnten. (IZ 119)

Weil die Katze, im gleichnamigen Roman Rita Münsters nichtmenschliches Gefährt*innentier, das am detailliertesten dargestellte nichtmenschliche Individuum bei Kronauer ist, analysiere ich in diesem Kapitel ihre Darstellung in Bezug auf die anthropologische Differenz genauer. Die Katze in *Die Frau in den Kissen* sowie alle anderen nichtmenschlichen Tiere in Kronauers Romanen sind dabei nur am Rande Thema.

(Selbst-)Bewusstsein³ ist das wichtigste Merkmal, das die angenommene Grenze zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren markiert. Un-

3 Eine Erweiterung der Begriffe Bewusstsein und Selbstbewusstsein stellt die sogenannte »theory of mind« dar. Individuen mit dieser Fähigkeit können Vermutungen über Bewusstseinsvorgänge (Gedanken, Gefühle, Motivationen, Bedürfnisse etc.) bei anderen Lebewesen anstellen und sich in sie hineinversetzen. Vgl. [o.A.]: Theory of mind. In: Dorsch – Lexikon der Psychologie. Hg. v. M. A. Wirtz. 18. Aufl. Bern 2014. S. 1555. Zur »theory of mind« bei Hunden vgl. Alexandra Horowitz: Theory of mind in dogs? Examining method and concept. In: Learning & Behavior 39 (2011). S. 314–317, zum selben Konzept bei Schimpansen vgl. Michael Tomasello, Josep Call u. Brian Hare: Chim-

tersucht wird diese mentale Kapazität u.a. mit dem sogenannten Spiegeltest, der zuerst 1970 an Schimpansen durchgeführt wurde.⁴ Als Beleg für Selbstbewusstsein gilt es, wenn das Untersuchungsobjekt erkennt, dass es sich bei dem Spiegelbild um die eigene Person handelt. Auch in *Rita Münster* spielt innerhalb einer umfangreicheren Reflexion über das Bewusstsein der Katze das eigene Spiegelbild eine wichtige Rolle:

In den ersten Monaten gab es bei der Katze eine Erforschungssucht, einen Ergründungswillen in den weit geöffneten Augen. Mit hohen Tönen antwortete sie auf gesprochene Sätze in einem hartnäckigen Wunsch nach Verständigung, bis sie sich irgendwann abwandte und zurückzog hinter die Grenzen des Tierseins. Damals sah ich auch ihr Bemühen, den eigenen, im Sprung entschwindenden Schatten zu erbeuten. Unermüdlich betrachtete sie ihr Spiegelbild, näherte sich an, bis sie gegen das harte Glas stieß, umschlich es, bis es ein für allemal aus der Welt ausschied, übersehen für immer. Bemerkte sie, mit dem Vorgang auf einer Höhe, das fieberhafte Wachsen im Frühjahr um sie herum? Dachte sie nach über die tägliche Veränderung der Landschaft, über die hochschießenden Gräser, die gesenkte Wiese, staunte sie? Nichts war ihr je zu erklären. Wer war schuld, wenn es regnete, wenn die Lampe anging mitten in der Nacht, wenn die Sonne verschwand? Wie ist sie anwesend im Leben? Ohne Bewußtsein mit ihm verschmolzen und so am lebendigsten? Was wären das für Ruhepausen, anders als Schlaf, ein kluges Nichts, ein glückliches Atmen! (RM 131f.)

Die Katze im Roman erkennt sich weder im Spiegel noch ihren Schatten als vom Licht geschaffenes Abbild ihrer selbst. Im Diskurs um das Vorhandensein und die Überwindbarkeit einer Grenze wird hier in aller Deutlichkeit Stellung bezogen; allerdings ist es die Katze selbst, die aktiv eine Abgrenzung vornimmt. Hinzu kommt eine gewisse Entfremdung zwischen Katze und Frau. Während erstere an anderen Textstellen als mit der Erzählerin eng vertraut, als »was Eigenes« (RM 46) oder »gute Nachbarin« (RM 76) gezeichnet wird, erscheint sie hier erneut als komplett Fremde. Es kommt zu wechselseitigen Kommunikationsversuchen, die fehlschlagen, die Beobachtungen der Erzählerin beziehen sich eher auf den Mangel an kognitiven Eigenschaften. Andererseits ist es in dieser Passage die Katze, die – zumindest »[i]n den ersten

panzees understood psychological states – the question is which ones and to what extent. In: *Trends in Cognitive Sciences* 7 (2003). H. 4. S. 153-156.

4 Vgl. Gordon G. Gallup Jr.: Chimpanzees: Self-Recognition. In: *Science* 167 (1970). S. 86f.

Monaten« – mit unbedingtem Erkenntniswillen ausgestattet ist – nicht wie sonst das menschliche Tier. Trotzdem werden die Bemühungen der Katze aus einer sehr menschlichen Perspektive geschildert. So reflektiert die Erzählerin zum Beispiel nicht, warum die Katze überhaupt ein Interesse daran haben sollte, mit ihr zu kommunizieren, sich im Spiegel zu erkennen oder über ihre Umwelt zu reflektieren und ob es sich beim Versuch, den eigenen Schatten zu erbeuten, nicht einfach um ein Spiel handeln könnte. In der kognitiven Ethologie werden Verhalten und Intelligenz als Anpassungsleistungen an die Herausforderungen im natürlichen Lebensraum verstanden.⁵ Genau das tut die Katze hier: Sie reagiert auf eine Herausforderung – eine Bewegung ungeklärter Ursache, die von einem Schatten oder einem Spiegelbild ausgeht – und entscheidet, dass es sich nicht um eine Gefahr handelt. Insofern reagiert die Katze aus ihrer eigenen Sicht ausgesprochen intelligent – und schert sich nicht um menschliche Spiegel oder Spiegeltests. Ihre Form des Bewusstseins ist eine andere, mit menschlichen Maßstäben nur schwer zu erfassende. Und tatsächlich beneidet die Erzählerin die Katze ja um ihre Lebensweise, die sie als »am lebendigsten« und »glücklich« charakterisiert. Außerdem wird zwar die Denkfähigkeit der Katze nicht grundsätzlich bestritten, die Kontrastierung der eher explorativen Fragen der Erzählerin nach ebenjener Fähigkeit (»Dachte sie nach [...], staunte sie?«) mit der definitiven und endgültigen Aussage »Nichts war ihr je zu erklären« deutet aber eher darauf hin, dass sie diese Fragen verneinen würde. Im Kontrast dazu erwähnt die Erzählerin in einer späteren Passage, in der sie einen heftigen Regenguss beschreibt, beiläufig, dass die Katze »nicht vom Wetter überzeugt werden [musste], sie wusste alles, tief im Zimmer, und hielt die Augen zu« (RM 203). Der Widerspruch zwischen »Nichts war ihr je zu erklären« und »sie wusste alles« lässt sich im Kontext des Romans nicht auflösen. Ein Hinweis findet sich jedoch in ihrem Essay *Ach! wüßtest du, wie's Fischlein ist*, in dem Brigitte Kronauer eine ähnliche Formulierung verwendet. Sie bewundert den amerikanischen Schriftsteller Kurt Vonnegut dafür, dass er, der die Zerstörung Dresdens durch britische und amerikanische Kampfflugzeuge in einem Keller überlebt hat, nicht nur die Tötung von Säuglingen und Greisen betrauert, sondern explizit auch die der Zootiere:

5 Vgl. Julia Fischer: Kognitive Ethologie. In: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Hg. v. Arianna Ferrari u. Klaus Petrus. Bielefeld 2015. S. 199–201. Hier S. 199.

Nichts könnte mich mehr für Vonnegut einnehmen als der Umstand, dass er ausgerechnet ihrer gedenkt, die inner- und außerhalb der Zoos in allen Kriegsgebieten die doppelten Verlierer sind. Allerdings setzt man sich hier schnell dem Verdacht aus, man achte die Tiere, denen man per Sprache nichts erklären kann, stärker als die Menschen. (AWF 35)

Hier wird das finale »Nichts war ihr je zu erklären« abgeschwächt zu »denen man per Sprache nichts erklären kann«. Kronauers Erzähl-Ich gibt sich also nicht der häufig oberflächlichen, pauschalisierenden und romantisierenden Vorstellung mancher menschlichen Tiere hin, das mit ihnen zusammenlebende nichtmenschliche Tier würde die menschliche Sprache dem Wortlaut nach verstehen. Das behauptet zum Beispiel die Protagonistin in *Die Wand*: »Er [Luchs] verstand alles, was ich sagte« (W 51). Stattdessen findet bei Kronauer einerseits Kommunikation bzw. gegenseitiges Verstehen auf einer anderen, eher den Körper als den Geist betonenden Ebene statt, wie ich weiter unten ausführlich zeigen werde. Andererseits schwankt die Bewertung solcher Fähigkeiten aus der Sicht der Erzählerin stark und hängt von ihrer jeweiligen Stimmung ab – allgemeingültige Aussagen werden von ihr grundsätzlich vermieden.

Weitere Passagen verdeutlichen die zwischen Hierarchisierung und dem Gefühl der Überlegenheit einerseits sowie Neid und dem Wunsch der Nachahmung kätzischen Verhaltens andererseits geprägte Sicht auf dieses nichtmenschliche Individuum. Zentral ist dabei die Frage, ob die der Katze immer wieder unterstellte Intentionalität im Handeln eine Anerkennung ihres Selbstbewusstseins oder lediglich eine unreflektierte Anthropomorphisierung darstellt:

Die Gewohnheiten ihrer Umgebung, den rhythmischen Wechsel der Umstände begreift die Katze als feste Einkerbungen im Tageslauf und verlangt sie als Zeremonie. Wenn sie durch eine weitgeöffnete oder einen Spalt offenhstehende Tür einen Raum betritt, absolviert sie selbst eine bekannte Abfolge von Haltungen, ernsthaft, aber wie bei etwas eben erst Erfundenem und so, als müsse die darin enthaltene Atmosphäre erst gefügig für ein Eindringen gemacht werden. Dazu gehört die Wahl des unterhaltsamsten, also kompliziertesten Umwegs zu einem Ziel, das Übersehen und dann Beschleichen eines neuen Objekts in immer engeren Kreisen, das dessen wirkliche Ausdehnungen erst sichtbar macht, und später das Hindenken auf die hohe Fensterbank, so daß der Sprung am Ende wie von selbst erfolgt, als trüge sie eine Kraft von außen spielerisch dorthin. Sie ist die Beherrscherin aller Di-

stanzen, beim vorbeiflatternden Vogel duckt und reckt sie sich nicht anders als bei der höher fliegenden Beute, die ein Flugzeug ist. (RM 122)

Diese Szene wird von einem humoresken Tonfall dominiert. Das Verhalten der Katze erscheint aus der Perspektive der menschlichen Beobachterin absurd und sinnlos. Komisch wird es, wenn die »Beherrscherin aller Distanzen« nicht weiß, dass ein Vogel auf einer anderen Höhe fliegt als ein Flugzeug. Leser*innen können sich hier – der LTE-Forschung⁶ folgend – gefühlsmäßig über das »dumme Tier« stellen, das diesem Missverständnis erlegen ist. Ähnlich sinnlos wirken die als »Zeremonie« dargestellten typisch kätzischen Verhaltensweisen, die sich in ähnlicher Weise in Haushofers Roman *Die Wand* wiederfinden – hier ist von »geheimnisvollen Zuständen« (W 108) und »einem geradezu byzantinischen Zeremoniell« (W 121) die Rede. Die Betonung von Sinnlosigkeit und Fremdheit vertieft den Graben zwischen menschlichen und anderen Tieren.

Wieder ganz explizit um das Bewusstsein der Katze geht es in der folgenden Szene:

Ein Mißbehagen bildet sich aus, in kleinen, gurrenden Tönen beginnend, wahrscheinlich eben erst im Bewußtsein der Katze angelangt und schon bekanntgegeben, ansteigend, ausgeschüttet jetzt in klagendem Geschrei, vollkommen nach außen gestülpt und so losgeworden. Im Laufe der Woche geht sie alle Stimmungen durch, die sicher Ursachen haben, wenn auch meist keine offensichtlichen. Im Winter wälzt sie sich vormittags in den Sonnenflecken auf dem Sofa, hemmungslos, und harrt, steif vor Ekstase, am Nachmittag in der Hitze unter einer beschienenen Plastikfolie aus. Von einem Höhepunkt lebt sie dem anderen zu, leugnet die Zwischenräume durch lange Schlafperioden im Trüben und zieht beim Erwachen alle aufgesparte Energie des Tages zusammen in einer Verkörperung. (RM 118)

Während es in der oben zitierten Stelle noch als Frage formuliert war, ob die Katze Veränderungen registriert und über ihre Umwelt nachdenkt, klingt hier

6 Die Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse (LTE) erforscht, auf welche Weise und aus welchem Grund Texte bei Leser*innen Emotionen, darunter Lust – so wird das Gefühl benannt, das Individuen empfinden, die etwas komisch finden – hervorrufen. Vgl. Thomas Anz: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung. In: Im Rücken der Kulturen. Hg. v. Karl Eibl, Katja Mellmann u. Rüdiger Zymner. Paderborn 2007 (= Poetogenesis 5). S. 207–239. Hier S. 214ff.

keine besondere Reflexionsfähigkeit an: Es wird suggeriert, dass es sehr lange dauert, bis ein Außenreiz und selbst eine Stimmung in ihrem Bewusstsein »angelangt« ist, dieser Reiz aber unmittelbar durch eine hemmungslose Lautäußerung wieder nach außen getragen wird und deshalb keiner Reflexion bedarf. Zu dieser unterstellten Präferenz der Katze, Reize loszuwerden statt sich mit ihnen zu beschäftigen, passt auch die ihr zugeschriebene Leugnung der Perioden zwischen zwei Höhepunkten im Tagesablauf, die sie mit Schlaf füllt. So bewundert die Erzählerin die Fähigkeit der Katze, innere Vorgänge nach außen zu verlagern – durch Geschrei oder einen Sprung (vgl. RM 97). Die Erzählerin selbst sowie die Figuren, die sie umgeben und aus deren Leben sie berichtet, haben große Schwierigkeiten haben, Gefühle zu artikulieren. So heißt es über die siebzigjährige Frau Jacob: »Ein ganzes Leben abgeschlossen, [...], keine Handlungen mehr, keine Wünsche, das Leben ein abgeschlossenes Haus, und sie sitzt darinnen ohne Empörung. Eine Unverschämtheit!« (RM 14) Im Gegensatz dazu lässt die Katze ihren Emotionen freien Lauf und äußert diese ungefiltert.

Die weiter oben zitierte Textstelle (RM 118) ist außerdem in ihrem Aufbau typisch für die Katzenepisoden im Roman. Ausgehend von einer konkreten Beobachtung macht die Erzählerin Aussagen über die Weltsicht und insbesondere die Zeitwahrnehmung des nichtmenschlichen Tiers.⁷ Die Darstellung der Katze kann außerdem als Kommentar zur Poetik des Romans insgesamt gelesen werden, die ebenfalls darauf beruht, dass das weibliche Erzähl-Ich die von ihr beschriebenen Situationen abhängig von ihrer Stimmung jeweils unterschiedlich bewertet. Magdalene Heuser weist der Katze noch eine etwas andere Funktion zu:

In der Katze erkennt die Ich-Erzählerin ein autonomes Wesen und eine Haltung, die einmal in Beziehung gebracht werden kann zu den Stimmungsbildern, die in der Gegenwart der Protagonistin angesiedelt sind, sich auf diese beziehen und die ausgesparte Romanhandlung der Liebesgeschichte vorbereiten.⁸

7 Vgl. Riedner: Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«. S. 118.

8 Magdalene Heuser: »Die Gegenstände abstauben« und »Mit Blicken wie mit Pfeilen und Messern«. Brigitte Kronauer im Kontext der Gegenwartsliteratur von Frauen lesen. In: Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Hg. v. Mona Knapp und Gerd Labrousse. Amsterdam und Atlanta 1989. S. 343-375. Hier S. 356.

Zum einen stellen also die Annäherungen an bzw. die Vermutungen über die kätzische Wahrnehmung eine Parallelisierung der ständigen Beobachtungen der Erzählerin dar, zum anderen ist die Katze als Gegenfigur zu den in Intrigen und Abhängigkeiten gefangenen menschlichen Freunden und Bekannten der Erzählerin zu sehen. Ursula Renate Riedner betont innerhalb dieser Vorbildfunktion des nichtmenschlichen Individuums besonders dessen Fähigkeit, die Zeit nicht als chronologische Abfolge von Ereignissen wahrzunehmen, sondern als »fortgesetzte Gegenwart«⁹, als Aneinanderreihung »künstliche[r] Höhepunkte« (RM 191), die jeweils eine abgeschlossene zeitliche Einheit bilden – ein Verfahren, dem das erzählende Ich auch in seiner Erzählweise nacheifert.

Die Katze wird jedoch keineswegs ausschließlich als beneidenswertes und in seiner Autonomie vorbildliches Individuum dargestellt. Im folgenden Textausschnitt wird das Katzenverhalten stark abwertend beschrieben:

Ich sah die Katze mit einer mir bisher nicht bekannten Nervosität: all diese Haltungen und Schreie und Ausbrüche und nie ein Ernstfall, alles trainiert, aber nie gefordert, aufgebäumt, aufgeschäumt zu Attrappen. Auf die Dauer war etwas Idiotisches an dem Tier. Eins blieb immer so gut wie das andere, es gab keine Hierarchie. Sie erfand regelmäßig etwas Neues zum soundsovielten Male, es kam aber nur etwas Gespieltes dabei heraus. Durch eine mühevollen, unermüdlichen Phantasieanstrengung stellte sie sich in der Ereignislosigkeit künstliche Höhepunkte her, die tatsächlich nichts galten. Natürlich aber wußte ich, Rita Münster, weshalb ich jetzt so hart über das aufgeregt nach meinen mitleidig auf und ab bewegten Zehen schlagende Wesen urteilte: Genauso, sagte ich mir, bin ich selbst und zum selben Zweck mit jeder Gefühlszuckung verfahren. Ich habe mir die Stille ein bißchen spannender gemacht. (RM 190f.)

Die Fähigkeit des menschlichen Geistes, Wissen und Eindrücke zu hierarchisieren, wird dem der Katze hier völlig abgesprochen. Doch obwohl das Erzähl- Ich sich herablassend über das »Idiotische[] an dem Tier« äußert, entlarvt sie in einem zweiten Schritt dieses Urteil als Selbstkritik. Die Schaffung künstlicher Höhepunkte im Tagesablauf der Katze, die im ersten Teil des Romans noch wertneutral (vgl. RM 118) und im zweiten Teil als erstrebenswertes Ideal beschrieben wurde (vgl. RM 191), stellt im Lichte einer veränderten Stimmung »etwas Idiotisches« dar – doch nur deshalb, weil die den Sommer und damit

9 Riedner: Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«. S. 118.

die Begegnung mit Horst Fischer herbeisehnende Rita Münster sich ähnlicher Verfahrensweisen wie die Katze bedient, um diese Warteperiode erträglich zu machen, dabei jedoch nicht die Gelassenheit des nichtmenschlichen Tiers erreicht.

Während das Erzähl-Ich der Unabhängigkeit der namenlosen Katze nach-eifert, scheint der im folgenden Zitat zum Ausdruck kommende, esoterisch anmutende Zugang zur Verfasstheit des Katzenwesens dazu zunächst im Widerspruch zu stehen:

Die Katzen stehen alle untereinander in Verbindung, egal, wo man sie trifft, um das einzigartige Katzenwesen gemeinsam darzustellen, ohne Abriß, über die Länder verteilt, ein großes Netz. Jeder Knoten darin ist eine Katze. Ihr Machtbereich gilt immer bis zur nächsten, die Fäden sind ihre geheimnisvolle Verständigung. (RM 134)

Die Tatsache, dass Brigitte Kronauer in ihren Narrationen gern in kosmologische Zusammenhänge abschweift – was sich noch wesentlich häufiger in dem späteren Roman *Die Frau in den Kissen* niederschlägt, doch auch in *Rita Münster* vorkommt (vgl. RM 182) – relativiert den befremdlichen Eindruck, den eine solche Imagination einer den Globus umspannenden Machtstruktur der Katzen zunächst erweckt. Fiktionsintern kommt dieser Textstelle eine herausgehobene Stellung zu, da sie das erste Kapitel abschließt. Denkbar ist, dass das Bild vom »Netz« der Katzen einen Kommentar zu den vorhergehenden Schilderungen von Episoden aus dem Leben bzw. der Bewertung der Beziehung zu verschiedenen Figuren, von Ruth Wagner bis Onkel Günter, darstellt. Während dieses Beziehungsgeflecht als komplex und widersprüchlich dargestellt wird, beschreibt die Erzählerin jenes zwischen den Katzen als geordnet und zielgerichtet (»um das einzigartige Katzenwesen gemeinsam darzustellen«). Das Bild suggeriert neben Ordnung auch Funktionalität oder sogar Harmonie, also Eigenschaften, die auf die Verhältnisse im Umfeld Rita Münsters gerade nicht zutreffen. Nicht nur das Katzenindividuum, auch das – allerdings nur von der Erzählerin imaginierte – von allen Katzen gemeinsam dargestellte »einzigartige Katzenwesen« dient so als Vorbild für eine funktionierende menschliche Gemeinschaft – ganz abgesehen davon, dass zur Aufrechterhaltung eines solchen Netzes Selbstbewusstsein und Denkfähigkeit Voraussetzung wären.¹⁰

10 Birgit Nübel sieht diese Passage als metatextuellen Kommentar dazu, dass das Auftreten von Katzen den Text zusammenhält. Vgl. (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kro-

In *Die Frau in den Kissen* gibt es eine ganz ähnliche Stelle:

Die Ähnlichkeit aller Katzen untereinander weist hin auf etwas Allgemeines, auf die Bescheidenheit des Einzelexemplars. Auch diese eine, einzigartige Erscheinung zwischen den flach begrünen Granithügeln: das granitene Allgemeine und der dünne, individuelle Bewuchs. Auch wenn eine Katze ihr Leben weitergibt an die nächste, es ist doch, eine Liebhaberstaffel, unbezweifelbar immer die Katze schlechthin, jedes Tier in seiner Art schlechthin. (FK 238)

Hier liegt der Fokus auf der über den Tod eines Individuums hinaus andauernden Kontinuität der Spezies. Natürlich kann nur aus einer anthropozentrischen Perspektive von einer »Ähnlichkeit aller Katzen untereinander« und der »Bescheidenheit des Einzelexemplars« gesprochen werden; eine Reflexion darüber, wie ähnlich oder unähnlich die menschlichen Tiere einander aus Sicht einer Katze erscheinen, findet jedenfalls nicht statt.

Ein weiteres wichtiges Kriterium der anthropologischen Differenz ist das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit. Dieses ist natürlich eng verknüpft mit der grundsätzlichen Frage nach dem Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein eines Bewusstseins. Die Textpassage, die das Leiden und Sterben der Katze, die das nichtmenschliche Gefährt*innentier von Rita Münsters Vater war, beschreibt, zeugt vor allem von dem Respekt, den das Erzähl-Ich dem nichtmenschlichen Individuum entgegenbringt¹¹:

Ende Februar erinnerte ich mich, wie auf den Tag vor einem Jahr die frühere Katze meines Vaters, den ich damals oft besuchte, auf meinem Schoß gelegen hatte, im Auto, ohne Protest, und sich mit den beiden Vorderpfoten schwach an meinen Handgelenken festhielt, so daß ich noch Stunden später den zarten Abdruck fühlte. Sie hatte in der letzte [sic!] Zeit vor ihrem Tod nicht mehr geschlafen, sie verweigerte das vertraute Bild und sah nur wach vor sich hin. Es war ein demütiges, stilles Sterben gewesen. Ganz in sich selbst zurückgezogen, an sonst nie benutzten Plätzen saß die verstörte

nauers *Rita Münster*. In: *Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 95-117. Hier S. 104.

11 Vgl. Ursula Liebertz-Grün: *Romane als Medium der Wahrheitssuche*. Ingeborg Bachmann, Irmtraud Morgner, Brigitte Kronauer. In: *Nora verläßt ihr Puppenheim*. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Hg. v. Waltraud Wende. Stuttgart u. Weimar 2000. S. 172-221. Hier S. 224.

Katze mit tief gesenktem Kopf und hielt an, mitten in der Bewegung, ratlos in ein Nachdenken versunken oder, über einen Milchnapf gebeugt, getroffen von einem Vergessen ihrer Absichten. Zwei Wochen vorher hatte sie viel geschrien. Wir ahnten nicht, daß sie da schon tödlich vergiftet war. Jetzt schwieg sie, als wollte sie eine Kraft sammeln, die selbst für das Lecken mit der blassen, blättchenartigen Zungen nicht mehr reichte. In der letzten Woche schien ihre Fähigkeit, das reine Wohlbehagen zu verkörpern, die wolüstige Behaglichkeit, sie verlassen zu haben, als würde sie tiefer und tiefer in ein Unglück geraten, eingeholt von einem Kummer, einer Schwermut. Manchmal sah sie uns an und gab einen dringlichen Ton aus der Kehle ab, wie um ein Staunen anzudeuten, eine Forderung an uns, ihr die Veränderung zu erklären. Aber sie fügte sich ihrer Trostlosigkeit ohne Widerspruch, während das Gift weiter ihr Blut zersetzte. »Ausbluten« und »Rattengift« sagte der Tierarzt, als er sie einschläferte. Sie hatte so oft mit ihrem Körper gelacht, jetzt war sie die reine, unversöhnliche Trauer, die darzustellen Frau Wagner, der Witwe, nicht gelang. Die Freude war ein Stück von ihr abgerückt, noch sichtbar in der Ferne, eine verschwommene Erinnerung, aber unerreichbar. Oft hatte ich mich gewundert, in welchem hohen Maße sie im Leben meines Vaters anwesend war, und wie konnte jetzt von demselben Leib mit den zierlichen Knochen soviel Vergänglichkeit ausgedrückt werden! Dieses unaufhaltsame Mattwerden ohne Beschwerde, wie das Verlöschen einer seltenen Tugend, das Umbringen einer unersetzlichen Eigenschaft. Der Körper in seiner Hinfälligkeit überall mit großen Wundflecken bedeckt, die sie sich selbst gerissen hatte vor Qual. Zum Schluß putzte sie sich nicht mehr. Die Kraft der glücklichen Instinkte war aus ihr gewichen, ein Häufchen Asche und doch bis zuletzt auch in ihrem Dahinwelken eine kleine magische Blume, so wie Schwertlilien, Iris sich beim Verblühen diskret in sich zurückfalten. Und diese Gegend der kurzgeschnittenen Rasen und geschrubbten Gehwege erlitt an ihr den Abschied von einem sehr zerbrechlichen Prinzip, das in dieser Gestalt unwiederbringlich verloren war. (RM 158)

Dieser Respekt wird daran deutlich, dass die Autorin selbstverständlich den Begriff »Sterben« verwendet, der eigentlich für menschliche Tiere reserviert ist, während nichtmenschliche Tiere sonst eher »verenden« oder »eingehen«. Außerdem relativiert sie das auf S. 134 imaginierte Bild vom »Netz« der Katzen, das Individualität eher verneint, indem hier von dem »Verlöschen einer seltenen Tugend, [dem] Umbringen einer unersetzlichen Eigenschaft« die Rede ist. Darüber hinaus wird der Katze zugesprochen, das Gefühl oder

den Zustand der Trauer authentischer verkörpern zu können als die Witwe Frau Wagner. Bezeichnend ist auch die Verwendung so pathetisch-romantisierender Wörter wie »Vergänglichkeit«, »Verlöschen« und »Dahinwelken«. Dennoch haben wir es hier nicht mit einer Parodie zu tun, sondern mit ernstgemeintem, einfühlsamem Gedenken und aufrichtiger Trauer.

Davon, dass die Katze um ihren baldigen Tod weiß, ist jedoch in dieser Textstelle nicht auszugehen.

Ein Hinweis darauf, dass ein nichtmenschliches Tier zwar nicht um seine eigene Sterblichkeit, aber um die eines menschlichen Tiers weiß, findet sich in der folgenden Passage:

Die Tiere fühlten so deutlich! Guten Hunden brach das Herz am Grab ihres Herrn, edle Pferde warfen alle Reiter ab bis auf den einen, sie sprangen hoch vor Freude, schrien vor Angst, zitterten vor Gier, kämpften vor Liebe, und das alles konnte man ansehen und vieles hervorrufen. Krambambuli! Genovefas Hirschkuh! (RM 54)

Das Motiv des »seinen Herrn« an dessen Grab betrauernden Hundes wird hier aufgerufen, verstärkt durch den intertextuellen Verweis auf *Krambambuli*, eine Erzählung von Marie von Ebner-Eschenbach, die erstmals 1883 in dem Zyklus *Dorf- und Schlossgeschichten* veröffentlicht wurde. Der Hund mit dem Namen eines Danziger Kirschbranntweins, für den er eingetauscht wurde, entscheidet sich in einem Loyalitätskonflikt für seine erste Bezugsperson, einen gesuchten Mörder. Nach dessen Tod bleibt Krambambuli bei der Leiche zurück.¹² Auch andere Autor*innen gestalten solche Szenen mit Hunden, am bekanntesten ist wohl diejenige in *Effi Briest*. Hier bewacht Rollo das Grab der Titelfigur.¹³ Es gibt allerdings auch Beispiele für literarische Katzen, die ihren menschlichen Gefährten in den Tod folgen. In Ernst Moritz Arndts (1769–1860) kurzer Erzählung *Mieskater Martinichen* fällt eine reiche und lebenslustige Junggesellin gemeinsam mit ihrem Kater dem Neid und dem Aberglauben ihrer Mitmenschen zum Opfer. Nachdem sich alle von ihr abgewendet haben, findet man sie »todt auf dem Boden ihres Stübchens hingestreckt und ihren

12 Vgl. Marie von Ebner-Eschenbach: Krambambuli. In: Krambambuli und andere Erzählungen. Mit Erinnerungen an die Dichterin von Franz Dubsky. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart 2001 (= RUB 7887). S. 5–17.

13 Vgl. Theodor Fontane: Effi Briest. In: Große Brandenburger Ausgabe. I. Abt.: Das erzählerische Werk. 21 Bände. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung: Christine Hehle. Bd. 1. Hg. v. Christine Hehle. Berlin 1998. S. 3–350. Hier S. 349.

treuen Kater Mieskater Martinichen todt auf ihr liegend«¹⁴. Ein zweiter Text ähnlichen Inhalts stammt von Wilhelm Raabe (1831-191). In einer Episode seines Romans *Der Hungerpastor* stirbt zunächst das Mädchen Sophie und kurz darauf die Katze, die sich nicht von dem Leichnam entfernen will, »vor Gram und vor Hunger«¹⁵.

Die in den diesen Beispielen wie auch in *Rita Münster* beschworene Treue bis ins – oder zumindest ans – Grab signalisiert ein gewisses Verständnis der Situation seitens des nichtmenschlichen Tiers: Das tote menschliche Tier ist unwiderruflich verloren.

Nichtmenschliche Tiere unterscheiden sich von menschlichen Tieren auch aufgrund der Unterschiede in ihrem Vermögen, moralisch zu handeln.¹⁶ In vielen naturkundlichen Schriften wird die Katze bis zum 20. Jahrhundert als besonders unmoralische Spezies gezeichnet. Grundlage dieser Bewertung sind Beobachtungen ihres Jagd- und Sexualverhaltens. In *Rita Münster* wird das Schlafen und Ruhen der Katze zwar mit äußerst sinnlichen Vokabeln dargestellt, Sexualität ist aber im engeren Sinne kein Thema. Nur im mittleren der folgenden drei Textabschnitte geht es um das Jagdverhalten, dennoch sind die anderen beiden Passagen wichtig zur Rahmung und Erklärung:

Jetzt aber was Eigenes: Der Augenblick, wo die Katze mit ihrem Stiefmütterchengesicht nach langem Wachliegen den Kopf endlich zur Seite bettet, auf die nun seitwärts gedrehten Pfoten, und die Augen seufzend schließt. Ein Abwenden von der Welt und auch, und besonders, als wollte sie ihr Einverständnis bekunden, daß es gut ist, weil die Umstände so beschaffen sind, daß sie sich in ihnen einrichten und die Zeit eine Weile ohne ihre Wachsamkeit verstreichen kann. [...] Die Maus, kaum geboren, von der Katze gepackt, hoch und hell durch den Garten schreiend, daß man es im Haus hört, sich überschlagend, und als die Katze sie zwangsweise freiläßt, wie sehr schon verwundet? im Buchsbaumgebüsch sterbend. [...] Die Katze in alle Richtungen zuckend nach den lärmenden Vögeln, den beweglichen Schatten: Eine

14 Ernst Moritz Arndt: Mieskater Martinichen. In: Sagenbuch des Preußischen Staates. Hg. v. Johann Georg Theodor Grässe. Bd. 2. Glogau 1871. S. 502f. Hier S. 503.

15 Wilhelm Raabe: Der Hungerpastor. In: Ders.: Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. 6. Bd. Bearb. v. Hermann Pongs. 3. Aufl. Göttingen 2005. S. 2-463. Hier S. 56.

16 Vgl. Lori Gruen: The Morals of Animal Minds. In: The Cognitive Animal. Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition. Hg. v. Marc Bekoff, Colin Allen u. Gordon M. Burghardt. Cambridge u. London 2002. S. 437-442.

Welt, durch und durch für sie gemacht, alles Pflichten, die auf sie warten! So steht sie da wie ein Hausmeister in einer Welt voller Übeltat und Versäumnis, ein Herrscher, der sein Reich mit geschwellenem Haupt betritt. Alle Papierfetzen, alles Unstatthafte zieht er an sich, in sich, ein Mittelpunkt, wie die vom Geschwänzel der Dinge gereizte Katze. (RM 46f.)

Die Erzählerin deutet hier den brutalen Überfall der Katze auf eine »kaum geboren[e]« Maus und weitere Beutezüge in Richtung der »lärmenden Vögel« an. Obwohl die Erzählerin das Geschehen nicht explizit wertet, weist die Art der Darstellung darauf hin, dass ihre Sympathien nicht der Katze gelten, die die Maus nur »zwangsweise freilässt«, welche dann trotzdem stirbt. Die Grausamkeit der Katze, wie sie in dieser Beobachtung hervortritt, wird jedoch relativiert, da mittels der Erzählstruktur deutlich wird, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, Katzenverhalten zu bewerten. Die Frage, ob eine Katze grausam oder freundlich-friedvoll ist, stellt sich somit innerhalb der Poetik des Romans nicht; denn je nach Stimmung der Erzählerin wird die Realität des Katzendaseins je anders bewertet. Deshalb werden in den drei eng aufeinanderfolgenden Passagen jeweils verschiedene Aspekte ihres Daseins hervorgehoben: meditative Weltabgewandtheit, Grausamkeit, ordnende Zugewandtheit. Die Frage nach der Moral ist somit ein Beispiel für Relativierung und Perspektivierung bzw. für den Wechsel von Annäherung und Distanzierung, den Ursula Renate Riedner als Kompositionsprinzip des Romans identifiziert.¹⁷

Die Fähigkeit, sich über komplexe Sachverhalte auszutauschen, wird als weiteres wichtiges Kriterium der anthropologischen Differenz aufgefasst. Wenn das Ziel eines Mensch-Tier-Vergleichs darin besteht, die Dominanz menschlicher über nichtmenschliche Individuen nachzuweisen, geht es dabei in erster Linie um Kommunikation mit menschlichen Tieren, nicht um die zwischen Angehörigen anderer Spezies.

In den in dieser Arbeit untersuchten Texten Brigitte Kronauers wird Intra-Spezies-Kommunikation tatsächlich nur zwischen Angehörigen der Spezies Mensch dargestellt; wo Inter-Spezies-Kommunikation thematisiert wird, ist an den Verständigungsversuchen jeweils ein menschliches Tier beteiligt.

17 Vgl. Ursula Renate Riedner: »Rita Münster«: Erzählen im Spannungsfeld von Kontinuität und Augenblick. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz Schaftroth. Stuttgart 1998. S. 53-73. Hier S. 67.

Das heißt jedoch nicht, dass der Impuls zur Verständigung von dem menschlichen Part ausgehen muss. Es ist im Gegenteil die junge Katze (oder der junge Hund), dem es Kronauer in ihrem Essay *Die Konstanz der Tiere*, der 2004 im Kursbuch erschienen ist, zuspricht, Kontakt zu suchen:

Wer mit Haustieren lebt, kennt allerdings eine Situation, die ihm vorübergehend weiche Knie machen kann. Sie kommt vielleicht nur bei jungen Hunden und Katzen vor und bringt den Verstand für einen Moment verdächtig zum Beben. Das Tier sieht uns, in einer Lebensphase, in der es ohnehin noch große Lust zeigt, sich über Laute zu äußern, plötzlich starr an und nähert allmählich und stetig sein Gesicht dem unsrigen. Die Augen sind auf unseren Mund gerichtet, dahin, woher die Sprache kommt, als wollte es eine soufflierend mitflüsternde Musik hören oder in unser Gehirn eindringen. Mit höchster Inbrunst und konzentriertester, stechender Aufmerksamkeit scheint das kleine Wesen sich einer Grenze zu nähern, wo es, den Kontakt unbedingt wünschend, unsere Worte versteht, den Sinn der wahrgenommenen Sprechgeräusche, die es selbst, leicht abgewandelt, ausstößt. Ich weiß nicht, wie lange das dauert, eventuell nur Sekunden. Man vergißt es nie. Dann zieht sich das Tier, entmutigt von Grammatik und Abstraktion, an diesem Punkt für immer zurück und läßt sich nie wieder etwas anmerken. (KT 98)

Die Bezeichnung dieser Begegnung als typisches Phänomen (»Wer mit Haustieren lebt, kennt [...] eine Situation«) lässt vermuten, dass Kronauer selbst diese Erfahrung gemacht hat. Doch unabhängig davon, ob es dieses Verhalten bei jungen Hunden oder Katzen tatsächlich gibt oder nicht, bleibt festzuhalten, dass das Erkenntnisinteresse vom nichtmenschlichen Tier ausgeht – und nicht umgekehrt.

Im Werk Kronauers kommt dasselbe Phänomen bereits in ihrem Roman *Rita Münster* sogar an zwei Stellen vor:

Mit ein paar Tönen auf der Mundharmonika locke ich sie auf meinen Schoß, da nähert sie ihr Katzens Gesicht dem meinen so sehr, bedrängt, erpreßt, daß sie im nächsten Moment, was sie sich immer schon wünschte, sprechen wird. (RM 128)

In den ersten Monaten gab es bei der Katze eine Erforschungssucht, einen Ergründungswillen in den weit geöffneten Augen. Mit hohen Tönen antwortete sie auf gesprochene Sätze in einem hartnäckigen Wunsch nach Verstän-

digung, bis sie sich irgendwann abwandte und zurückzog hinter die Grenzen des Tierseins. [...] Nichts war ihr je zu erklären. (RM 131f.)

Das Bemühen um Kommunikation, der »Wunsch nach Verständigung« wird nicht erfüllt; allerdings berichtet die Erzählerin lediglich vom Ergebnis ihrer eigenen Versuche, nämlich, dass nichts ihr je zu erklären war. Nach einer besonderen Anstrengung hört sich das jedenfalls nicht an. Eine direkte »Übersetzung« von Katzenlauten ins Deutsche – wie in *Die Wand* – findet bei Brigitte Kronauer nicht statt. Stattdessen interpretiert sie Katzenverhalten und vergleicht es mit ähnlichen, menschlichen Verhaltensweisen:

Der Augenblick, wo die Katze mit ihrem Stiefmütterchengesicht nach langem Wachliegen den Kopf endlich zur Seite bettet, auf die nun seitwärts gedrehten Pfoten, und die Augen seufzend schließt. Ein Abwenden von der Welt und auch, und besonders, als wollte sie ihr Einverständnis bekunden, daß es gut ist, weil die Umstände so beschaffen sind, daß sie sich in ihnen einrichten und die Zeit eine Weile ohne ihre Wachsamkeit verstreichen kann. (RM 46)

Hier zieht die Erzählerin im Anschluss an die reine Beschreibung auch interpretative Schlüsse aus dem kätzischen Verhalten. In Passagen, in denen die Ich-Erzählerin sich in andere Figuren hineinversetzt, zum Beispiel in Ruth Wagner bei einem Friseurbesuch (RM 49-52), funktioniert die Darstellung der Gedanken und Emotionen dieser Figuren auf ähnliche Weise: »Über ihre Besuche beim Frisör hörte man Ruth natürlich nur spotten, mit umgestülpter Lippe, aber doch heimlichtuerisch lächelnd, als wäre da etwas vorzuenthalten, etwas gefiel ihr daran, das Luxuriöse zumindest, aber nicht nur das.« (RM 49) Ein Unterschied in der Spekulation der Erzählerin über die Motivationen menschlichen und nichtmenschlichen Verhaltens ist also nicht auszumachen.

Wie bereits angedeutet, kommunizieren das Erzähl-Ich und die Katze in *Rita Münster* statt mit Worten durch Verhaltensweisen:

Trampelnd stürmt nun aber die Katze die Bodentreppe hoch, drückt absichtlich die Körpermasse auf und schnellte von den Holzstufen ab. Eine Bewegung dann im Gebälk des Dachstuhls, ein Hin- und Herfliegen über große Abstände zwischen den Verstrebungen, ein Verstummen mit einem Mal, eine Lautlosigkeit, ein angehaltener Atem überall, ein polterndes Hervorbrechen und ein Ansehen aus finsternen, staubigen Nischen, eine hin und her zuckende Anwesenheit. Still steht die Katze im freien Raum. Für einen Herzschlag, ei-

nen erkennbaren Moment, stoppen die Sprünge in der Luft. Sie prahlt und regiert in diesem nur ihr in solcher Weise zugänglichen Bereich. Sie schaut aus der Höhe auf mich herab und fixiert mich aus dem Dunkeln. So argumentiert, fragt und antwortet sie. Sie verrenkt sich für unser Gespräch. Jeder neue Blickwinkel, jede Verbiegung des Kopfes ist ein Einwurf, ein verblüffender Schachzug, die Pointe in einer Diskussion. (RM 125)

Das Verhalten der Katze wird von der Erzählerin als »Gespräch« bezeichnet, in dem die Katze »argumentiert, fragt und antwortet«, indem sie sich auf besondere Weise verhält. Diese Art und Weise, Bewegungen und Körperhaltungen als Gespräch, sogar als »Diskussion« zu deuten, ist in den von mir untersuchten Texten einmalig. Auch aus anderen Texten, die nichtmenschliches Verhalten darstellen, ist mir ein solches Verfahren nicht bekannt. Brigitte Kronauer schafft es so, der schwierigen Frage nach der Interspezies-Kommunikation eine neue Dimension abzurufen. Sie respektiert die Alterität des nichtmenschlichen Individuums, indem sie sein Verhalten genau beobachtet und dieses erst im Anschluss in menschliche Kategorien einordnet. Die Erzählerin gibt auch gleich ein inhaltliches Beispiel für diese spezielle Art von Diskussion: Indem die Katze in den Balken des Dachbodens herumklettert und umherspringt und dann plötzlich die Erzählerin anschaut, macht sie ihren Diskussionsbeitrag deutlich – sie ist dem Erzähl-Ich in puncto Sprungkraft, Balance und Körperbeherrschung überlegen, nur für sie ist das Gebälk zugänglich. Ihr Standpunkt weit oberhalb Rita Münsters verdeutlicht diese unausgesprochene Hierarchie der Körperkräfte.

Vor allem im ersten Teil von *Rita Münster* erscheint die Katze außerdem als diejenige Instanz, die mit ihrer verbalen und nonverbalen Kommunikation ihre gegenseitige Beziehung und den Alltag bestimmt:

Absichtlich legt die Katze kindlich den Kopf schief, es soll mich rühren wie die hilflose Rückenlage oder herausfordern. Nach Bedarf sondert sie todsicher wirkende Töne und Haltungen ab, infantil und erhaben, ohne Übergang. Sie stimmt mich um, wie sie es gerade benötigt, sie rollt, duckt, bläht sich auf, macht sich gewaltig und klein, und man meint, daß sie dabei innerlich lächelt, während sie über die hervorgerufenen Gefühle hinwegsteigt durch Gestaltwechsel und wie über Gliedmaßen. Für ihr Wohlergehen sind alle Mittel recht. Personen und Dinge unterscheidet sie nicht, nur sind die Personen biegsamer, beugsamer. Auf der von der Heizung erwärmten Marmorplatte reckt sie sich und wünscht eine flüchtige Berührung, mehr auf

keinen Fall, rollt sich zusammen, geliebt, nicht liebend, unverständlich, reizend, rund. (RM 112)

Erneut wird hier die Intention des Katzenverhaltens behauptet (»Absichtlich«; »es soll mich rühren«), das jedoch nicht festzumachen und ständiger Veränderung unterworfen ist. Das von der Katze demonstrierte Selbstbewusstsein und ihr Eigensinn sind Fähigkeiten, die Rita Münster fehlen, die sie aber bräuchte. Ihr Problem ist vor allem die übergroße Anteilnahme am Leben fast jeder anderen Figur im Roman – und das sind mindestens 15 (vgl. RM 48). Dabei fürchtet sie, dass sie »versehentlich mittut und [...] sich verwechselt mit [...] der Umgebung und vor sich hinstirbt.« (RM 14) Sich abzugrenzen, ein Bewusstsein ihrer selbst zu haben und zu behaupten, fällt ihr besonders schwer in Bezug auf ihr Verhältnis zu einer anderen Figur im Buch. Es gibt nämlich ein menschliches Individuum im Roman, das sich ganz ähnlich verhält wie die Katze:

Seine Fähigkeit, liebenswürdig zu sein, aufmerksam, hingerissen und das alles nicht zu sein, beide Male ganz überzeugend. (RM 184)

Immer war in seinen Augen eine Zuneigung und eine Drohung, mit dem einen stieg auch das andere an, in seinen Annäherungen war immer eine Zurückweisung, in seinen Sätzen ein Angriff. (RM 183)

Die Rede ist von Horst Fischer, dem verheirateten Mann, mit dem Rita Münster ein Verhältnis hat und eine Woche auf einer Nordseeinsel verbringt. An beiden – an dem Menschenmann und an der Katze nicht exakt zu bestimmenden Geschlechts – registriert die Erzählerin sprunghafte, komplette Stimmswechsel. Auch kommunizieren beide hauptsächlich über Gesten, an einer Stelle stößt Horst Fischer sogar einen unartikulierten Schrei aus, der »eigentlich ein Wort« ist, das sich jedoch »nicht durchgesetzt« hat. Und auch wenn das verhinderte Paar miteinander spricht, beobachtet Rita Münster, dass es in ihren Gesprächen um »die ganze unerwähnte Welt« geht statt um Konkretes. So selbstverständlich wie die Körperlichkeit der Katze ist auch die Sexualität des Paares, charakterisiert von dem »Willen, sich überschwemmen zu lassen« und ein »die Welt verschlingendes Maul zu sein«. Erst wenn sie »die Welt zwischen uns taten«, hört dieser Zustand der »Selbstverständlichkeit« (alle Zitate ebd.) auf und Rita Münsters Beobachtungs- und Reflexionskarussell kommt wieder in Schwung.

Die aufgezeigten Parallelen zwischen Mann und Katze sind erstaunlich – sind es doch in der Literatur sonst Frauen und Katzen, die unter dem Aspekt des Geheimnisvollen und Sphinxhaften (»unverständlich«) sowie durch ihre ›Körper-Sprache‹ miteinander in Beziehung gesetzt werden. Ursula Liebertz-Grün, die die Katze als »eine originäre Rekreation des Katers Murr« und »die wahre Heldin des Romans«¹⁸ interpretiert, geht sogar so weit, die Begegnung Rita Münsters mit Horst Fischer als Kommentar zu der zwischen Murr und Miesmies zu lesen, der Katze, die bei Hoffmann Murrs Persönlichkeit formt.¹⁹

Ganz explizit wird die Thematik einer Hierarchie der Spezies in Kronauers fiktionalen Werken nicht behandelt. In einer Szene allerdings, in der die Erzählerin, Rita Münster, berichtet, wie sie mit ihrem Vater im Garten einen Falken beobachtet hat, der eine Drossel tötete, fasst dieser das Gesehene als eine Art Kreislauf des Lebens auf: »Die Drossel frisst den Apfel, der Falke frisst die Drossel, die Würmer fressen uns!« (RM 149) Rita Münster, sich ihrer Identität und ihres Platzes in der Welt zu diesem Zeitpunkt des Romans noch unsicher, muss dieser Gedanke als tröstlich erscheinen. Eine ähnlich gelagerte Relativierung der Bedeutsamkeit der Stellung menschlicher Tiere im Kontext aller Lebewesen zeigt sich auch bei Marlen Haushofer.

Im Folgenden zeige ich einige Merkmale der Haushofer-Romane *Die Wand* sowie *Himmel, der nirgendwo endet auf*, die die Sonderstellung menschlicher Tiere in der angenommenen Hierarchie der Spezies hinterfragen. So führt etwa die Tatsache, dass menschliche Tiere ein Bewusstsein von sich selbst besitzen, dieses Sein reflektieren können – oder, wie es Haushofers Roman *Die Wand* vorführt: geradezu müssen – und in Sprache und Schrift ausdrücken, häufig zu der Annahme, diese Fähigkeiten trennten menschliche und nichtmenschliche Tiere. Ute Guzzoni interpretiert dies anders: »Unser Denken und Sprechen kann nicht mehr lediglich als Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem Tierreich, sondern als Aufgabe innerhalb seiner verstanden werden.«²⁰

18 Ursula Liebertz-Grün: Auf der Suche nach einer ökologischen Ästhetik. Natur und Kunst im Werk Brigitte Kronauers. In: Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen. Hg. v. Urte Helduser u. Johannes Weiß. Kassel 1999 (= Intervalle 4). S. 219-242. Hier S. 224.

19 Vgl. ebd. Hier S. 226.

20 Ute Guzzoni: Tier-Blicke. Begegnungen des Menschen mit sich und dem Anderen. In: Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung. Hg. v. Manuel Schneider. Kassel 2001 (= Tierhaltung 27). S. 125-134. Hier S. 131.

Auf diese Weise versteht auch die Erzählerin in Haushofers Roman ihre Fähigkeiten: Nicht als Beleg für eine Hierarchisierung oder als Privileg, sondern als Bürde und Aufgabe. Tatsächlich redet die menschliche Hauptfigur mit ihrem Hund und behauptet, der Hund verstehe, was zu ihm gesprochen werde: »Er [Luchs] verstand alles, was ich sagte« (W 51). Auch die Hauptfigur des Romans *Himmel, der nirgendwo endet* nimmt die menschliche Sprache als Herrschaftsinstrument statt als Überlegenheitsmerkmal wahr:

Freilich, Schlankl, der Jagdhund, redet nicht, aber nur, weil er nicht will. Er versteht jedes Wort, aber aus Eigensinn sagt er nur wuff darauf. Das ist sehr gescheit von ihm, denn wollte er antworten, müsste er gehorchen wie Meta und immerzu dies und das herbeitragen. So wälzt er sich frei und glücklich im Ofenloch. Meta beschließt auch zu schweigen, aber es gelingt ihr nicht. Die Worte springen nur so aus ihrem Mund (H 14).

Im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung, dass der Gebrauch von Sprache Ausdruck von menschlicher Macht und Überlegenheit über das Tierreich darstellt, ist für Meta der Gebrauch von Sprache lediglich mit lästigen Pflichten verbunden.²¹ Erst mit dem Älterwerden erhält die Sprachfähigkeit ihre distinguierende Funktion. Indem die Sprache für sie immer wichtiger wird, macht es sie immer trauriger, dass der Hund diese Fähigkeit nicht hat (vgl. H 33). Nur im Traum sind die Tiere ihr in dieser Hinsicht ebenbürtig, doch mit dem Erwachen »sinken sie zurück in ihre traurige Stummheit« (H 98).

Ein weiteres Kriterium der anthropologischen Differenz ist die Frage nach dem Vorhandensein einer Seele. Diese Frage stellt sich naturgemäß im Zusammenhang mit den Themen Tod, Sterben, Töten und Trauern. Diese finden sich überaus häufig in *Die Wand*. Sie kommen in Form von Reflexionen der Ich-Erzählerin oder als von ihr berichtete Ereignisse vor. Da der Umgang mit dem Tod – von Artgenossen und anderen Individuen – ein wichtiger Aspekt im Diskurs um die Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier ist, werde ich im Folgenden intensiv auf dieses Thema eingehen.

Im Verlauf der ungefähr zweieinhalb Jahre, die ihr Bericht umfasst, sterben die Katzen Perle, Tiger, Panther sowie weitere ohne Namen, der Hund Luchs, Stier, ein namenloser Mann, dazu Dutzende Wildtiere und natürlich die von der Katastrophe betroffenen menschlichen und nichtmenschlichen

21 Trotzdem kann sie nicht anders, als zu sprechen. So wie die Erzählerin in *Die Wand* schreiben muss, um den Verstand nicht zu verlieren, ist es für Meta keine Option, zu schweigen.

Tiere jenseits der Wand. Diese ereilt der seltsamste Tod, weswegen ich meine Analyse mit ihnen beginnen möchte.

Mit Eintreten der Katastrophe, deren wahrnehmbares Ergebnis die unsichtbare Wand darstellt, sind alle Lebewesen jenseits der Barriere mitten in ihrer jeweiligen Tätigkeit versteinert. Kürzere Schilderungen sowie knappe Referenzen in Bezug auf diese schauerliche Verwandlung sind im Roman sehr häufig (vgl. W 20, 30, 56, 96, 133, 161, 228), dennoch sind es nur Momente, in denen die Frau an diese Toten denkt. Trauer ist in diesen Gedanken nur selten ein Thema, sie trauert weder um Familie noch um Freunde. Beim Betrachten der toten Körper durch die Wand scheint es ihr, als ob der Tod »rasch und sanft« (W 29) gekommen sei und sie fragt sich, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn sie mit Hugo und Luise ins Dorf gegangen wäre. Der plötzliche Tod wurde besonders im Mittelalter, als »mors cita«, aber auch heute noch von vielen menschlichen Tieren gefürchtet, da sich der bzw. die Sterbende so nicht auf sein bzw. ihr Ableben vorbereiten bzw. vorbereitet werden kann – mit Gebeten und der Beichte, hauptsächlich aber mit der Krankensalbung und/oder dem Sterbesakrament, also dem Empfang der Heiligen Kommunion. Häufiger wird jedoch heute der plötzliche Tod favorisiert, da viele vor einem langen Leidensweg zurückschrecken, der mit dem Verlust der Unabhängigkeit oder gar der Würde einhergehen kann. Insofern stellt der »rasch[e] und sanft[e]« Tod, der dem Eindruck der Erzählerin nach die Frau und den Mann auf der anderen Seite der Wand ereilt hat, einen geradezu idealen Tod dar. An späteren Stellen im Text wird dieser Eindruck jedoch differenziert. Die Erzählerin bringt hier häufig ihren Abscheu vor den »Steinernen« (W 96) zum Ausdruck. Ihr Problem mit diesen Toten besteht darin, dass sie nicht verrotten: »Und wenn es jemals wieder Leben geben sollte, so würde es aus ihren [damit sind die Leichen auf den Friedhöfen gemeint; VZ] aufgelösten Leibern wachsen und nicht aus den steinernen Dingen, die für alle Zeiten zur Leblosigkeit verdammt waren.« (W 228) Die Hauptsache scheint für die Erzählerin das Leben als Ganzes zu sein. Der Wert dieses Kreislaufs von Werden und Vergehen liegt für sie über dem Wert eines Individuums. Das passt zur Relativierung der Bedeutung ihres eigenen Lebens, auf die ich im Anschluss eingehen werde. Ein weiterer Grund für die ablehnende Haltung der Erzählerin gegenüber den von der Katastrophe getöteten Lebewesen ist deren Aussehen. In ihrer Wahrnehmung gleichen sie eher einer »Ausgrabung in Pompeji« (W 56) als gewöhnlichen Leichnamen. Der Vergleich ist ganz treffend, schließlich wurden auch die menschlichen Tiere in Pompeji von einer außergewöhnlichen Katastrophe überrascht – in dem Fall von einem Vulkanausbruch. Im Gegen-

satz dazu wirken die versteinerten Tierkörper auf die Frau besonders hübsch, »wie bemaltes Spielzeug. Sie sahen nicht tot aus, sondern wie Dinge, die niemals lebendig gewesen waren, ganz und gar anorganisch. Und doch hatten sie einmal gelebt, und ihr warmer Atem hatte die kleinen Kehlen bewegt.« (Ebd.) Es fällt ihr offensichtlich schwer, den »warme[n] Atem« der ehemals lebendigen Vögel mit dem »anorganisch[en]« Aussehen der Tiere in Einklang zu bringen. Was sie stört, ist also generell das Unnatürliche dieses Todes, der die Getöteten von dem oben erwähnten Kreislauf ausschließt. Auch die Wand selbst hat laut der Frau mit ihrem Leben eigentlich nichts zu tun:

Durch die Wand wurde ich gezwungen, ein ganz neues Leben zu beginnen, aber was mich wirklich berührt, ist immer noch das gleiche wie früher: Geburt, Tod, die Jahreszeiten, Wachstum und Verfall. Die Wand ist ein Ding, das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts an, und deshalb träume ich nicht von ihr. (W 150)

Ich interpretiere diese Passage als einen Hinweis Marlen Haushofers darauf, dass die Wand als Symbol oder Metapher in diesem Roman tendenziell weniger wichtig ist, sondern lediglich den Anlass für eine Beschäftigung mit den existenziellen Themen bietet, die in dem Zitat dann ja auch aufgezählt werden. Die Haushofer-Forschung teilt meine Ansicht eher nicht. Häufig wird diskutiert, ob es sich bei der Wand um ein Symbol für die »Spannungen des Kalten Krieges und den Bau der Berliner Mauer«²² oder eine Metapher für die Isolation der weiblichen Hauptfigur handeln könnte. Tatsächlich ist das Motiv »Wand« für das Gesamtwerk Haushofers bedeutsam.²³ Ingrid Ossberger schreibt dazu:

Unsichtbare Wände – jedoch physisch oder psychisch spürbar – ziehen sich leitmotivisch durch Haushofers Werke. Die Wände sind Grenze und Abgrenzung, stehen zwischen Männern und Frauen, zwischen dem Individuum und der Welt, zwischen Kindheit und Erwachsenenlasein.²⁴

Über diese Grenzfunktion hinaus hat die nicht nur metaphorische Wand in diesem Roman jedoch meiner Ansicht nach keine besondere Bedeutung für

22 Vanessa Hester: »Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht«: Die Wandlung der weiblichen Protagonistin in Marlen Haushofers *Die Wand*. In: Literatur für Leser 3 (2016). S. 197-209. Hier S. 199.

23 Vgl. etwa H 15: »Ganz langsam wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter auf.«

24 Ossberger: Unsichtbare Wände. Hier S. 280.

die Konzeptionen des Lebens und des Todes, die Haushofer ihre Protagonistin reflektieren lässt. Die Formulierung »sie geht mich nichts an« erinnert jedoch stark an ein Zitat Epikurs, der vom Tod gesagt hat, dass er die menschlichen Tiere nichts angehe.²⁵ Diese eine Formulierung bleibt nicht der einzige Anknüpfungspunkt an die Ideen des Griechen, der den Tod als radikales Ende der menschlichen Existenz ansah und die Möglichkeit einer unsterblichen Seele ausschloss. Tatsächlich gibt es im Roman keinen Hinweis darauf, dass die Protagonistin an ein Weiterleben der Seele im Jenseits glaubt. Stattdessen sieht sie auch sich selbst als Teil des bereits erwähnten Kreislaufs des Lebendigen; die Bedeutung ihres eigenen Lebens schätzt sie als eher gering ein: »Ich lebe immer noch gern, aber eines Tages werde ich genug gelebt haben und zufrieden sein, daß es zu Ende geht.« (W 104) Dies hängt jedoch auch damit zusammen, dass sie außer ihren Kindern nichts gefunden hat, das ihrem Leben einen Sinn hätte geben können. Sie berichtet davon, dass sie mit der Einschulung ihrer Kinder aufgehört habe, »wirklich zu leben.« (W 203) In ihrer Isolation hinter der Wand denkt sie – im Kontrast zu der heiteren und unaufgeregtten Einstellung, die aus dem obigen Zitat zu sprechen scheint – häufig an Selbstmord (vgl. W 40, 71, 200). Was sie davon abhält, ist die Sorge um ihre »neue Familie«, die einen neuen (Über-)Lebenssinn schafft, sowie »eine gewisse Neugierde.« (W 40) Obwohl ich nicht mit Regula Venske von einer »sinnliche[n] Verführung«²⁶, die der Gedanke an den Selbstmord in sich trage, sprechen würde, wünscht sie sich doch an einer Stelle, ihre »Bürde endlich abwerfen zu können.« (W 71) Als eine Bürde oder Last beschreibt die Erzählerin auch die menschliche Fähigkeit, überhaupt über den Tod nachdenken zu können:

Kein Käfer, den ich achtlos zertrete, wird in diesem, für ihn traurigen Ereignis einen geheimnisvollen Zusammenhang von universeller Bedeutung sehen. Er war in dem Augenblick unter meinem Fuß, als ich niedertrat; Wohlbehagen im Licht, ein kurzer schriller Schmerz und Nichts. Nur wir sind dazu verurteilt, einer Bedeutung nachzujagen, die es nicht geben kann. Ich weiß nicht, ob ich mich jemals mit dieser Erkenntnis abfinden werde. Es ist schwer, einen uralten eingefleischten Größenwahn abzulegen. Ich bedaure die Tiere, und ich bedaure die Menschen, weil sie ungefragt in dieses Leben gewor-

25 Vgl. Epikur: Brief an Menoikeus. In: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus, Lehrbriefe, Spruchsammlung, Fragmente. 2., durchges. Aufl. Eingel. u. übertr. v. Olof Gigon. Zürich u. Stuttgart 1968. S. 100–105. Hier S. 101.

26 Venske: »Dieses eine Ziel werde ich erreichen«. Hier S. 204.

fen werden. Vielleicht sind die Menschen bedauernswerter, denn sie besitzen genauso viel Verstand, um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren. Das hat sie böse und verzweifelt werden lassen und wenig liebenswert. Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben. Es gibt keine vernünftiger Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher. Nur, wir hätten rechtzeitig erkennen sollen, daß dies unsere einzige Möglichkeit war, unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben. Für ein unendliches Heer von Toten ist die einzige Möglichkeit des Menschen für immer vertan. (W 238)

Das Leben selbst ist für die Erzählerin also eine Bürde, die ihr ungefragt auferlegt wurde.²⁷ Einen tieferen Sinn im Dasein lehnt sie ab und bezeichnet den Glauben daran als »einen uralten eingefleischten Größenwahn«, womit sie wohl auf die Religion anspielt. Diese stellt für sie ganz offensichtlich keine Möglichkeit dar, das Leben leichter zu ertragen, sondern erscheint in diesem Zitat im Gegenteil eher als eine Quelle von Bosheit und Verzweiflung. Dass die von ihr vorgeschlagene Lösung, die Liebe, den Kern der christlichen Religion ausmacht, wird nicht reflektiert. Die schlichten Empfindungen des Käfers kurz vor und im Augenblick seines Todes werden dem menschlichen Drang, Leben und Tod mit Bedeutung aufzuladen, entgegengestellt. Noch entschiedener lehnt die Erzählerin es in dem folgenden Zitat ab, einen Sinn im Dasein zu erkennen:

Ich kann nicht sehen, was daran unehrenhaft sein soll, wie jedes Tier die auferlegte Last zu tragen und letzten Endes wie jedes Tier zu sterben. Ich weiß nicht einmal, was Ehre ist. Geborenwerden und sterben ist nicht ehrenhaft, es geschieht jeder Kreatur und bedeutet darüber hinaus gar nichts. (W 75)

Traditionelle Werte wie ein sinnerfülltes Leben werden zugunsten eines Modells, das einen nicht mit Bedeutung aufgeladenen und eher schlichten Kreislauf von Geburt und Tod favorisiert, aufgegeben. Dies könnte eine Folge von Haushofers Beschäftigung mit Heideggers Existenzialontologie sein. Heidegger geht davon aus, dass sich menschliche und nichtmenschliche Individuen ähnlicher sind als im allgemeinen Rationalitätsdiskurs angenommen. Wie auch Sartre, den Haushofer ebenfalls sehr wahrscheinlich rezipiert hat, sieht Heidegger in der (menschlichen) Ratio nur eine mögliche Verwirklichung des

27 Auch das Mädchen Meta in Haushofers Roman *Himmel, der nirgendwo endet* sieht das menschliche Leben nicht als Privileg, sondern als »eine große Bedrängnis« (H 48).

Daseins.²⁸ Dass es auch andere ›Denksysteme‹ gibt, davon ist auch die Erzählerin in *Die Wand* überzeugt, wie das folgende Zitat belegt: »Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen.« (W 184) Was die Todeskonzeption bei Heidegger angeht, so sieht Rudi Visker besonders eine Position trotz aller sonstigen Unterschiede in der Nähe derjenigen Epikurs. Es sei der menschliche Wunsch nach Unsterblichkeit, so Visker, den beide Philosophen als töricht ablehnten. Aus Sicht Heideggers bedrohe der Tod das Leben nicht, sondern mache es bedeutsam und verhindere Gleichgültigkeit, weshalb man den Tod nicht zu besiegen trachten sollte.²⁹ Das obige Haushofer-Zitat scheint zwar im Widerspruch zu diesem Standpunkt Heideggers zu stehen, Anknüpfungspunkte sind jedoch die Konzentration auf das Diesseits sowie die Alternativen, die die Erzählerin zu dem sucht und findet, was Heidegger als »Seinsvergessenheit« bezeichnet. Irmgard Roebling stellt fest, *Die Wand* sei

im existentialistischen Sinne zu verstehen als Abwendung von den Einheitsformen des Alltags, dem falschen »man« und der Seinsverstellung durch die technisierte Welt. In der Konzentration auf das Ich und in neuer Zuwendung zur Welt der Natur und der Dinge wird offensichtlich ein eigentliches In-der-Welt-Sein und Zugang zu einem universelleren Ganzen gesucht.³⁰

Diese Abwendung der Erzählerin von der Menschen- und Männerwelt, speziell die Tötung des letzten Mannes auf Erden am Ende des Romans und ihre Hinwendung zur Natur, bewertet Pamela Saur in ihrem Aufsatz *Marlen Haushofer's heroines and existentialism* als »extreme«³¹. Diese extreme Reaktion be-

28 Vgl. Heinz Meyer: 19./20. Jahrhundert. In: Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Hg. v. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart 2000 (= Kröners Taschenbuchausgabe 342). S. 404-568. Hier S. 531.

29 Vgl. Rudi Visker: Gibt es einen Tod nach dem Leben? In: Ambivalenzen des Todes. Wirklichkeit des Sterbens und Todestheorien heute. Hg. v. Petra Gehring, Marc Rölli u. Maxine Saborowski. Darmstadt 2007. S. 138-157. Hier S. 146.

30 Irmgard Roebling: Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk. In: Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Hg. v. Mona Knapp. Amsterdam 1989. S. 275-321. Hier S. 299.

31 Pamela S. Saur: Marlen Haushofer's heroines and existentialism. In: Acta Germanica 36 (2009). S. 9-19. Hier S. 18.

zeichnet Saur als Reaktion darauf, dass die Erzählerin gezwungen ist, ihrem Leben selbst einen Sinn zu geben:

The woman in the novel is completely alone and completely free. Her bold decision to kill the male intruder is neither caused nor judged by any standard outside of herself. She herself must not only seek, but create, the meaning and direction of her life.³²

Diesen Sinn findet sie in der Sorge um ihre nichtmenschlichen Gefährt*inrentiere. Und obwohl nach dem Tod von Luchs der Gedanke an Selbstmord an Attraktivität gewinnt (vgl. W 148f.), setzt sie ihn nicht in die Tat um. Daniela Strigl bemerkt, dass für Albert Camus Selbstmord keine angemessene Reaktion auf einengende und unterdrückende Lebensumstände sei.³³ Die von ihm geforderte Revolte, das Sich-Auflehnen gegen die Sinnlosigkeit menschlicher Existenz zeigt sich bei Haushofer zwar nicht in der Dringlichkeit wie etwa bei Elias Canetti, der lebenslang leidenschaftlich gegen den Tod angeschrieben hat; Haushofers Protagonistin in *Die Wand* weist allerdings die Option des Selbstmords willensstark von sich und sieht der Realität ins Auge:

Nun, sie [die Katze; VZ] hatte dieses freie Leben selbst gewählt. Aber hatte sie das wirklich, sie konnte doch gar nicht wählen. Ich fand keinen allzu großen Unterschied zwischen ihr und mir. Ich konnte zwar wählen, aber nur mit dem Kopf, und das war für mich so gut wie gar nicht. Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht, und wir saßen im gleichen Boot, das mit allem, was da lebte, auf die großen dunklen Fälle zutrieb. Als Mensch hatte ich nur die Ehre, dies zu erkennen, ohne etwas dagegen unternehmen zu können. Ein zweifelhaftes Geschenk der Natur, wenn ich es recht überlegte. (W 201f.)

Die Absurdität des Lebens belegt sie hier mit einer düsteren Metapher und kommentiert ironisch, sie habe als menschliches Tier »die Ehre«, die Sinnlosigkeit des Daseins im Hinblick auf den Tod erkennen zu können. Die Frau lernt in ihrer Isolation nicht nur, mit dem eher abstrakten Gedanken der Sinnlosigkeit der eigenen Existenz umzugehen, sondern auch mit dem konkreten Schmerz, den der Tod anderer auslöst. Den Versuch, Verluste zu verdrängen, gibt sie schnell auf und stellt sich der Trauer: »Ich wußte, daß ich den

32 Ebd.

33 Daniela Strigl: Marlen Haushofers Existentialismus. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 121-136. Hier S. 131.

neuen Verlust einfach ertragen mußte, und versuchte gar nicht erst, meinen Kummer um Tiger zu verdrängen.« (W 242) Neben der in dieser Szene deutlich werdenden Trauer im Sinne von tief empfundener Traurigkeit werden im Roman jedoch auch ganz andere Konzepte dieser Reaktion auf den Tod beschrieben. Die Trauer der Erzählerin um ihre Schützlinge ist, wie oben bereits geschildert, wesentlich größer als die um die von der Katastrophe getöteten menschlichen Tiere, selbst wenn es dabei um ihre erwachsenen Kinder geht: »Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren.« (W 40) Joachim von der Thüsen wertet diese unterschiedliche Reaktion als Ausdruck des Misstrauens der Frau gegenüber den menschlichen Tieren.³⁴ Darüber hinaus versucht die Erzählerin so etwas wie eine vorbeugende Trauervermeidung, wenn sie sich keine neuen Tierkinder wünscht, um nicht wieder ein liebgewonnenes Wesen verlieren zu müssen (vgl. W 250). Oder sie nimmt sich vor, die jungen Katzen nicht ins Herz zu schließen, ein Vorhaben, das ihr natürlich misslingen muss (vgl. W 161). Obwohl die Trauer sie belastet, glaubt sie doch, dass diese Empfindung zum Leben und zur Liebe – im Sinne von *philia* und *agápe* – dazugehört:

Es gibt Stunden, in denen ich mich freue auf eine Zeit, in der es nichts mehr geben wird, woran ich mein Herz hängen könnte. Ich bin müde davon, daß mir doch alles wieder genommen wird. Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. (W 161)

Im Umfeld des Trauerbegriffs spielt auch die Möglichkeit der Existenz der Seele eine Rolle. An zwei Stellen im Roman geht es um die Seele, bemerkenswerterweise aber nur im Zusammenhang mit nichtmenschlichen Tieren:

Die Katze war sehr stolz, und sooft sie daraufhin das Junge aus dem Kasten holte, mußte ich sie streicheln und loben. Sie war, wie jede Mutter, erfüllt von dem Bewußtsein, etwas ganz Einmaliges erschaffen zu haben. Und so war es ja auch, denn nicht einmal zwei junge Katzen glichen einander aufs Haar, nicht äußerlich und schon gar nicht in ihren eigensinnigen kleinen Seelen. (W 73)

Die Erzählerin glaubt also, dass sich die Einmaligkeit und Individualität eines Katzenindividuums in seiner Seele spiegelt. Auf welche Konzeption von

34 Vgl. Thüsen: Die Stimme hinter der Wand. Hier S. 161.

Seele hier rekurriert wird, bleibt fraglich. Die folgende Stelle könnte dies klären: »Es wundert mich nicht, daß ich noch immer die dürrn Äste hinter mir knistern höre unter dem leichten Tritt seiner Sohlen. Wo anders sollte seine kleine Hundeseele spuken als auf meiner Spur? Es ist ein freundlicher Spuk, und ich fürchte ihn nicht.« (W 117) Hier wird deutlich, dass die Seelenlehre der Erzählerin keine Rückkehr der Seele nach dem Tod ihres Trägers zu Gott, zu einer Weltseele oder ähnliches einschließt. In ihrem Verständnis ist die Seele eine Art Geist, der unter den Lebenden spukt, wobei dieser Spuk hier als »freundlich« bezeichnet wird, was impliziert, dass es auch einen »unfreundlichen« geben kann. Ein naiver Gespensterglaube scheint hier dennoch eher nicht vorzuliegen; ich sehe ihre Vorstellung von der »kleine[n] Hundeseele« eher als poetischen Ausdruck von Trauer.

Lachen und Humor sind zwei weitere vermeintlich rein menschliche Verhaltensweisen bzw. Eigenschaften. In Haushofers Roman stellt die Erzählerin mehrere ihrer »Familienmitglieder« in verschiedenen Situationen anthropomorphisierend als »belustigt« dar. So etwa Bella: »Manchmal wandte sie den großen Schädel, als betrachtete sie belustigt meine Bemühungen, aber sie blieb ruhig stehen und trat nie nach mir (W 38).« Der Kuh wird hier ein Sinn für Humor unterstellt, mit dem sie die anfangs noch ungeschickten Melkversuche der Erzählerin quittiert. Auch andere nichtmenschliche Tiere im Roman »lachen«, auch an der folgenden Stelle wieder über die Erzählerin: »Es sah aus, als lachte sie über meine Blindheit.« (W 241) Hier ist von der namenlosen Katze die Rede, deren Schwangerschaft die Frau erst sehr spät bemerkt und die sich mit ihrem von der Erzählerin imaginierten Lachen über sie lustig macht.

Die Verhaltensbiologie hat nachgewiesen, dass viele nichtmenschliche Tierarten lachen können.³⁵ Es ist allerdings noch nicht geklärt, ob das auch bedeutet, dass sie etwas subjektiv lustig finden können – und ohne die Möglichkeit einer Befragung ist es unmöglich, das herauszufinden. Marlen Haushofer verwendet für die Darstellung der zuvor zitierten Szenen daher auch die vorsichtige Formulierung »als betrachtete sie belustigt« bzw. »[e]s sah aus, als lachte sie« – vermutlich zur Illustration der Unsicherheit ihrer Erzählerin. In der Wahrnehmung Haushofers scheint die Katze eine besonders humorvolle Spezies zu sein, denn sie lacht nicht nur über die Frau, sondern auch über Luchs:

35 Vgl. für den entsprechenden Beleg bspw. bei Ratten Jaak Panksepp: *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford 2009. S. 287.

Sie [die jungen Katzen] wurden eine besondere Belustigung für Luchs, der sich aufführte, als wäre er ihr Vater. Sobald sie merkten, daß er harmlos war, fingen sie an, ihn ebenso zu belästigen wie ihre Mutter. Manchmal bekam Luchs genug von den Quälgeistern und fand, daß sie ins Bett gehörten. Dann trug er sie vorsichtig in den Kasten. Kaum war das letzte transportiert, tummelte sich das erste schon wieder im Zimmer. Die Katze sah ihm zu, und wenn ich jemals eine Katze schadenfroh lächeln gesehen habe, dann war sie es. (W 158)

Der Hund, der an dieser Stelle erneut als Vater, diesmal einer grotesken Hund-Katze-Familie imaginiert und auch explizit als Vater benannt wird, ist hier das Objekt der kätzischen Belustigung. Interessant ist jedoch, dass es auch hier ein Mangel an Geschicklichkeit ist, über die die Katze »schadenfroh lächel[t]«. Allerdings ist dies in der menschlichen »Humorkultur« ein gängiges Paradigma:

Als potentiell komisch werden menschliche Schwächen, Unzulänglichkeiten, Widersprüche, Ungereimtheiten, Mißgeschicke oder Fehler empfunden. Ein komisches Potential haben Abweichungen von der Norm und gängigen Erwartungen. Jemand stolpert, verspricht sich, verheddert sich, verhält sich nicht situationsangemessen. Darüber kann gelacht werden.³⁶

Dass es in *Die Wand* in der oben zitierten Stelle eine Katze ist, die nicht über die menschlichen, sondern über die hündischen Unzulänglichkeiten lacht, macht auf den grotesken Charakter der Szene aufmerksam.

Auch die Kommunikation zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Figuren ist im Roman häufig ein Anlass für Komik. In einer Passage reflektiert die Erzählerin über die aus ihrer Sicht misslingende bzw. gar nicht stattfindende Verständigung mit ihren Gefährten:

Später habe ich Luchs davon [von der Bürde, die die Angst um etwas ihr Anvertrautes bedeutet; VZ] erzählt, nur so, um das Reden nicht zu verlernen. Er wußte gegen jedes Übel nur ein Heilmittel, einen netten kleinen Wettlauf im Wald. Die Katze hört mir zwar aufmerksam zu, aber nur solange ich nicht die geringste Gemütsbewegung zeige. Sie mißbilligt schon den leisen Hauch von Hysterie und geht einfach weg, wenn ich mich gehenlasse. Bella pflegt mir, auf alles, was ich zu sagen habe, einfach das Gesicht abzuschlecken; das ist zwar tröstlich, aber keine Lösung. Es gibt ja auch keine

36 Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998. S. 187.

Lösung, sogar meine Kuh weiß es, nur ich wehre mich immer wieder gegen das Leiden. (W 71)

Die Kontrastierung der von Ratio und Ernst geprägten Kommunikationsversuche der Erzählerin (»was ich zu sagen habe«) mit den nonverbalen Akten der Vierbeiner, die versuchen, die Erzählerin aufzumuntern (Luchs), zu beruhigen (Bella) oder sie bei Gefühlsäußerungen einfach ignorieren (Katze), wirkt komisch. Besonders der Kommentar der Frau zur Reaktion der Kuh (»das ist zwar tröstlich, aber keine Lösung«) ist witzig, obwohl das Lachen angesichts der Situation der Erzählerin eher zu der Sorte gehören dürfte, die »im Halse stecken bleibt«. Der aus dieser Passage sprechende Humor präsentiert sich also nicht als heitere Komik, sondern ließe sich eher mit dem Begriff »Galgenhumor« umschreiben. Die Frau erkennt ihre endgültige und ausweglose Situation und setzt dieser einen bitteren Spott entgegen. Da in dieser Passage menschliches und nichtmenschliches Verhalten gegenübergestellt werden, ist die Szene darüber hinaus auch grotesk.

Komik entsteht in *Die Wand* also häufig aus der Konfrontation der niederdrückenden Realität mit den Kommentaren der Erzählerin. So auch in der Passage, in der die Kuh kalbt: »Es schien sie zu beruhigen, wenn ich zu ihr sprach, also erzählte ich ihr alles, was die Hebamme mir in der Klinik gesagt hatte. Es wird schon gut gehen, es dauert nicht mehr lange, es wird kaum noch weh tun und ähnlichen Unsinn.« (W 142) Indem die Erzählerin ihre eigenen Beruhigungsversuche bzw. die der Hebamme als »Unsinn« entlarvt, wird einen Moment lang die Spannung und Ernsthaftigkeit der Geburtsszene gebrochen. Gerade weil die Hebamme für eine beschwerdefreiere und geordnetere Geburt steht, sollten Erinnerungen an ihre Ratschläge eigentlich hochwillkommen sein. Die Komik entsteht daraus, dass Leser*innen nicht erwarten, dass sich die – besonders in dieser Situation – so ernsthafte und sorgenvolle Erzählerin plötzlich so despektierlich über die Bemühungen der Hebamme äußert.

Selbst ihre Reflexionen über den Tod kommentiert die Erzählerin sarkastisch: »Als ich noch jung war und der Tod mir wie eine persönliche Beleidigung erschien« (W 103). Diese Stelle wirkt dann komisch, wenn Leser*innen, denen es auch so ging oder geht, sich ertappt fühlen. Es ist absurd, dass etwas so Universelles und jeden Betreffendes wie der Tod eine persönliche Beleidigung für eine Einzelne sein könnte. Dies wissen auch die Rezipient*innen und verlachen ihre eigene unbedarfte Einstellung. Sie können darüber jedoch nur

dann lachen, wenn sie diese Einstellung revidiert haben oder sich zumindest kurzzeitig gefühlsmäßig davon distanzieren können.

Wie bereits mehrfach erwähnt, ist die Komik in *Die Wand* sehr oft grotesk.³⁷ Der Begriff stammt aus dem 15. Jahrhundert. Im Kontext der italienischen Renaissance bezeichnet er Ornamente, die aus ineinander verwobenen Tier- und Pflanzenmotiven bestehen. Als Terminus für eine bestimmte Ästhetik ist seine Definition wesentlich weniger eindeutig und bis heute nicht abgeschlossen.³⁸ Die zwei wichtigsten Vorschläge für Definitionen stammen von dem russischen Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin sowie von dem deutschen Germanisten Wolfgang Kayser, der das Groteske so definiert: »Das Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Dazu gehört, dass was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.«³⁹ Diese Verwandlung betreffe bspw. die nichtmenschlichen Tiere, in denen das menschliche Tier »die Fremdheit des ganz Anderen und eine hintergründige Unheimlichkeit erleben«⁴⁰ könne. Wie ich unten weiter erläutern werde, ist auch für Bachtin die Konfrontation oder Vermischung getrennter Kategorien (z.B. nichtmenschlich – menschlich) zentral. Doch hinsichtlich der Wirkung des Grotesken widerspricht er: »An seinen [Kaysers; VZ] Definitionen verblüfft vor allem der düstere, Furcht und Entsetzen erregende Gesamtton der grotesken Welt, [...], sie [die Grotesken; VZ] befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell.«⁴¹

37 Eine Analyse von »Ironiesignalen und Formen der Groteske« stellen in der Haushofer-Forschung bislang ein Desiderat dar (Anke Bosse u. Clemens Ruthner: Einführung und Ausblick. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 9-22. Hier S. 21).

38 Vgl. Elisheva Rosen: Grotesk. In: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Hg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart u. Weimar 2001. S. 876-900. Hier S. 876f.

39 Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg u.a. 1957. S. 198.

40 Ebd. S. 196.

41 Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Orig.-Ausgabe gesondert unter dem Titel: Bachtin, Michail: Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa u.: Bachtin, Michail: Problemy po-etiki Dostoevskogo. – Teilausgabe aus dem Russischen übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M. u.a. 1985 (= Ullstein-Materialien 35218). S. 25f.

Für Bachtin entspringt das literarische Groteske dem Karnevalesken der Antike und des Mittelalters, also der Lachkultur des Volkes.⁴² Im Karneval werden Hierarchien für eine kurze Zeit außer Kraft gesetzt oder sogar umgedreht: »Die Menschen, sonst durch die unüberwindbaren Schranken der Hierarchie getrennt, kommen auf dem öffentlichen Karnevalsplatz in familiäre Berührung miteinander.«⁴³

Diese Vermischung von Getrenntem manifestiert sich auch in der Krönung des Karnevalskönigs, üblicherweise ein in der Hierarchie sehr weit unten stehender »Narr« oder »Dummkopf«. ⁴⁴ Auch vereinen die Karnevalsgestalten in ihren Kostümen weitere Kontraste: Geburt und Tod, Jugend und Alter, Oben und Unten.⁴⁵ Für die Hierarchien in den hier behandelten Texten, bspw. innerhalb der Tier-Mensch-Familie der Erzählerin in *Die Wand*, ist dieser Aspekt des Grotesken natürlich sehr interessant. Und so lassen sich für die verschiedenen Aspekte des Grotesken im Sinne Bachtins bzw. Kaysers in diesem Werk verschiedene Beispiele finden.

In einer Passage geht es passenderweise um einen nichtmenschlichen König:

[D]ie Geschichten, die darin [in alten Landwirtschaftskalendern; VZ] stehen und über die ich früher nur gelacht hätte, gefallen mir immer besser, manche sind rührend und manche gruselig, besonders eine, in der der Aalkönig einen tierquälerischen Bauern verfolgt und schließlich unter dramatischen Umständen erwürgt. Diese Geschichte ist wirklich ausgezeichnet, und ich fürchte mich sehr, wenn ich sie lese. (W 129)

In der Geschichte vom Aalkönig sind die Hierarchien auf den Kopf gestellt: ein nichtmenschliches Tier – noch dazu ein sogenannter Speisefisch – bestraft ein menschliches Tier für dessen Tierquälerei. Mit Bachtin könnte man von einer karnevalesken Episode sprechen, da hier eine in der Hierarchie weit unten angesiedelte Spezies zum mächtigen und strafenden König – also einem menschlichen Tier – mutiert. Der grausige Schluss der Geschichte, bei dem sich die Erzählerin so sehr gruselt, passt allerdings weniger zu der von Bachtin angenommenen befreienden Wirkung der Groteske, die Welt »fröhlich und hell« zu machen. Der Schluss passt eher zu Kaysers Bemerkungen

42 Ebd. S. 32ff.

43 Vgl. ebd. S. 48.

44 Vgl. ebd. S. 50.

45 Vgl. ebd. S. 52.

über die »entfremdete Welt«, die dem Rezipienten »fremd und unheimlich« erscheint, was auch zur Reaktion der Erzählerin passen würde. Auf der Ebene der Wirkung auf den Rezipienten dürfte sich die Furcht allerdings in Grenzen halten. Dieser dürfte eher die Gefühle der Erzählerin vor ihrer unfreiwilligen Einsiedelei teilen und die Geschichte lächerlich finden. Allerdings klingt im Aalkönig auch Goethes *Erlkönig* an, was der Geschichte eventuell eine weitere gruselige Dimension verleiht.

Marlen Haushofer hat die Geschichte vom Aalkönig übrigens nicht frei erfunden. In einer norddeutschen Sage mit dem Titel *Der schwarze Wehl* wird ein Aal, der eine goldene Krone trägt, von einem Bauern gefangen, der Krone beraubt und getötet. In der Sage ist es nicht der Aal, der den Bauern erwürgt, sondern ein Unwetter, das die Bauernfamilie auslöscht und an der Stelle des Bauernhauses einen See zurücklässt, der auch Wehl genannt wird.⁴⁶ Haushofer hat den Inhalt der Sage möglicherweise verändert, um schlicht die Geschichte schneller erzählen zu können, eventuell aber auch, um die Fabel grotesker zu machen. Schließlich ist die Vorstellung, dass ein Aal – einer Würgescnlange ähnlich – einen Bauern »unter dramatischen Umständen erwürgt« wesentlich absurder und komischer als das strafende Unwetter in der Sage.

In der Fantasie der Erzählerin kommt es zu einer weiteren karnevalesk-grotesken Verkehrung:

Ich war nie fähig, einen Ameisenhaufen zu zerstören. Meine Haltung gegen die kleinen Roboter schwankte zwischen Bewunderung, Grausen und Mitleid. Natürlich nur, weil ich sie mit Menschaugen betrachtete. Einer riesigen Überameise wäre wahrscheinlich mein Treiben höchst rätselhaft und unheimlich erschienen. (W 220)

Die Fremdheit, die die Frau beim Betrachten der aus ihrer Sicht grotesken Tier-Maschine-Chimären verspürt, wird durch die imaginierte Umkehrung der Verhältnisse relativiert.⁴⁷ Da die Erzählerin eine ihrer Emotionen als »Grausen« benennt, könnte man die Wirkung dieser fantasierten Mischwesen auf die Romanfigur mit Kayser als »fremd und unheimlich« beschreiben. Mir als Leserin erscheint die Vorstellung einer riesigen Ameise vor allem abwegig. Auch die Erinnerung an Horrorfilme wie *Formicula* aus dem Jahr

46 Vgl. Andreas Brandtner u. Volker Kaukoreit: Marlen Haushofer. Die Wand. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2012 (= RUB 16073). S. 17.

47 Die Problematik, dass Insekten oft als Roboter oder Maschinen ohne Emotionen wahrgenommen werden, wird hier allerdings nicht reflektiert, sondern reproduziert.

1954 lässt kein »Grausen« aufkommen, schließlich sind die Ameisen in diesem Film nach heutigen Standards auf eher drollige Weise animiert. Trotzdem ist die Angst vor Ameisen (Myrmecophobie) ein anerkanntes Krankheitsbild.⁴⁸

Wenn wir die beiden Zitate noch einmal unter dem Aspekt des Standpunkts vergleichen, fällt auf, dass die Geschichte vom Aalkönig aus der menschlichen Perspektive erzählt und der Aal als gruseliger Protagonist der Geschichte imaginiert und instrumentalisiert wird. Im Kontrast zu dieser eher anthropozentrischen Sichtweise lässt sich in dem zweiten Zitat der theriophile Ansatz erkennen. Der Versuch einer Einfühlung wird unternommen, obwohl er natürlich im Ansatz steckenbleibt. Bei einem Geschöpf, das der Erzählerin nähersteht als die Ameisen, wird diese Einfühlung jedoch ausgebaut.

Denn nicht nur die Erzählerin verfügt über die Einbildungskraft, mit deren Hilfe die traditionellen Rollen von menschlichem und nichtmenschlichem Tier für kurze Zeit vertauscht werden. Auch Tiger werden von ihr solche Fähigkeiten zugesprochen. Der Kater erfindet nämlich ein Fangspiel: »Das Spiel hatte strenge Regeln, die alle Tiger erfunden und festgesetzt hatte.« (W 206) Obwohl diese und die darauffolgenden Stellen zunächst unrealistisch bzw. übertrieben anthropomorphisierend erscheinen, ist es tatsächlich so, dass nichtmenschliche Tiere in der Lage sind, Spiele mit komplexen Regeln zu entwerfen. Dies hat bspw. der Ethologe Marc Bekoff anhand von Studien zum sozialen Spielverhalten von Hunden und Wölfen nachgewiesen. Die Fähigkeit zu spielen bringt für verschiedene Arten »handfeste« evolutionäre Vorteile mit sich; doch macht es auch den Tier-Individuen schlicht Spaß.⁴⁹ Davon erzählt auch Haushofer. Im Verlauf des in *Die Wand* beschriebenen Spiels kommt es zu einem – diesmal nicht nur von der Erzählerin imaginierten – karnevalesken Rollentausch:

Tiger sauste um die Ecke, und ich mußte mich dumm stellen und ihn klagend und aufgeregt suchen. Ich durfte nicht sehen, wie er um die Ecke lugte, bis er endlich mit einem wilden Satz losfuhr. Dann kam das Regenfaß, an dem ich blind vorbeitappen mußte und kräftig, aber nicht zu schmerzlich gebissen, aufheulen durfte, während Tiger mit aufgestelltem Schwanz hinter dem Holzstoß verschwand, den ich lange umkreisen mußte, weil ich

48 Vgl. myrmecophobic. In: Merriam Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/myrmecophobic> (zuletzt aufgerufen am 12.03.2020).

49 Vgl. Marc Bekoff u. Colin Allen: *Species of Mind. The Philosophy and Biology of Cognitive Ethology*. Cambridge 1999. S. 112.

den kleinen Kater in seiner Schutzfarbe einfach nicht sehen konnte, bis er wie ein Pferd auf Zehenspitzen seitlich angetänzelt kam und einen riesigen Buckel machte. Alles lief darauf hinaus, daß er, ein stolzes, kluges Raubtier, einen dummen, lächerlichen Menschen in Schrecken versetzte. Da der dumme Mensch auch der angenehme und geliebte Mensch war, wurde er nicht aufgefressen, sondern nach dem Spiel zärtlich abgeschleckt. (W 206f.)

Die Frau interpretiert Tigers Verhalten und es bleibt den Leser*innen nichts übrig, als der Erzählerin zu vertrauen und anzunehmen, dass es sich bei diesen Handlungen tatsächlich um ein Spiel nach strengen Regeln handelt. Der junge Kater verlangt die Inszenierung dieses Karnevals jeden Morgen. Deshalb befürchtet die Frau, er könne darüber größenwahnsinnig werden und »unvorsichtig gegen jede wirkliche Gefahr«. (W 207) Nicht einmal die Erzählung dieser drolligen und harmlosen Posse, bei der zwar Bisse ausgeteilt werden, die aber niemals »zu schmerzlich« sind, kommt ohne die Erwähnung des tödlichen Ernstes aus, den das Leben im Wald mit sich bringt.

Jenseits von Überlegungen nach einem konkreten Zweck solcher Spiele kann die hier dargestellte Szene außerdem als literarische Ausarbeitung eines berühmten Montaigne-Zitats gelesen werden:

Wenn ich mit meiner Katze spiele – wer weiß, ob ich nicht mehr ihr zum Zeitvertreib diene als sie mir? Die närrischen Spiele, mit denen wir uns vergnügen, sind wechselseitig: Ebensooft wie ich bestimmt sie, wann es losgehen oder aufhören soll.⁵⁰

Auch der Philosoph und Moralthologe bezeichnet die Spiele mit seiner Katze als »närrisch«, verweist also ebenfalls auf karnevaleske Rollenumkehrungen im Spiel; und ähnlich wie bei Jacques Derrida geht es außerdem darum, wer wem folgt.⁵¹

In einer weiteren Passage wird die Relevanz der Rollen, die Frau und Kater einzunehmen haben, noch expliziter gemacht:

Er war ganz anders als seine Mutter, stürmisch, liebebedürftig und immer zu einem Spaß gelaunt. Seine Leidenschaft war Theaterspielen, mit den gleich-

50 Michel de Montaigne: Apologie für Raimond Sebond (1580). In: Texte zur Tiertheorie. Hg. v. Roland Borgards, Esther Köhring u. Alexander Kling. Stuttgart 2015 (= RUB 19178). S. 38–52. Hier S. 39.

51 In *L'animal que donc je suis* spielt Derrida mit der im Französischen doppelten Bedeutung von »je suis« als »ich bin« und »ich folge«. Vgl. Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 19f.

bleibenden Hauptrollen: wütendes Raubtier, gräßlich und furchterregend; sanftes, sehr junges Kätzchen, hilflos und zu bemitleiden; stiller Denker, erhaben über den Alltag (eine Rolle, die er nie länger als zwei Minuten durchstand), und tiefbeleidigter, in seiner Mannesehre gekränkter Kater. (W 192)

Hier werden Tigers Verhaltensweisen nicht nur als Spiel, sondern sogar als Theaterspiel bezeichnet – der Kater Tiger beherrscht eine Hochkulturtechnik! Obwohl meines Wissens noch keine Studien zu nichtmenschlichem Theater-talent vorliegen, halte ich es dennoch für möglich, dass ein solches Verhalten bei Katzen zumindest nicht gänzlich realitätsfern ist. Doch unabhängig davon, ob es dieses Phänomen tatsächlich gibt, existiert es auf jeden Fall in der Diegese und hilft, den Kater als Individuum mit komplexen Charaktereigenschaften darzustellen.

Eine weitere Vermischung von menschlichem und nichtmenschlichem Tier findet sich in der folgenden Szene:

Zweieinhalb Jahre werden vergehen, und dann wird mein Feuer erlöschen, und alles Holz um mich herum wird mich nicht vor dem Verhungern oder Erfrieren retten könnten. Und doch sitzt in mir noch immer eine wahnsinnige Hoffnung. Ich kann nur nachsichtig darüber lächeln. Mit diesem verstockten Eigensinn habe ich als Kind gehofft, nie sterben zu müssen. Ich stelle mir diese Hoffnung als einen blinden Maulwurf vor, der in mir hockt und über seinem Wahn brütet. Da ich ihn nicht aus mir vertreiben kann, muß ich ihn gewähren lassen. Eines Tages wird der letzte Schlag ihn und mich treffen, und dann wird selbst mein blinder Maulwurf es wissen, ehe wir beide sterben. Es tut mir fast leid, ich hätte ihm für seine Beharrlichkeit ein wenig Erfolg gegönnt. Andererseits ist er eben wahnsinnig, und ich muß froh sein, wenn ich ihn unter Kontrolle halten kann. (W 76f.)

Dass die Erzählerin ihren Überlebenswillen als Maulwurf bezeichnet, kann als weiteres Beispiel für den ihr eigenen ›Galgenhumor‹ gewertet werden. Außerdem verweist der Maulwurf auf die Absurdität des gesamten Daseins, dem sich menschliche Tiere aussetzen, indem sie sich gegen ihr Schicksal und letztlich gegen den Tod wehren und ihn aufzuhalten versuchen, was natürlich ein sinnloses Unterfangen ist.

In einer anderen Passage werden sogar einer Maschine, nämlich einem Wecker, menschliche Attribute zugeschrieben: »Ich nahm ihn in die Hand, schüttelte ihn, und er sagte noch einmal tak-tak, und dann war es endgültig aus mit ihm.« (W 258) Obwohl der Wecker nicht, wie es Kayser beschreibt,

»ein eigenes, gefährliches Leben entfaltet«⁵² – denn das kann er gar nicht, schließlich ist es bereits »aus mit ihm« – liegt eine groteske Vermenschlichung, eine »Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen«⁵³ vor, wenn der Wecker sein letztes Geräusch nicht etwa »produziert«, sondern »sagt«.

Eine weitere Form der Komik sind die selbstironischen Äußerungen, mit denen die Erzählerin ihre Unfähigkeit oder ihren Mangel an Wissen kommentiert, z.B. hier: »Ich wusste nicht einmal, wie viele Magen eine Kuh hat; derartige Dinge lernt man zur Prüfung und vergißt sie wieder.« (W 70) Absurd komisch ist diese Reflexion deshalb, weil eine Kuh – und das ist ein doch weit verbreitetes Wissen – nicht »unzählige[] Magen« hat, sondern »nur« vier. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass Marlen Haushofer auch nicht wusste, wie viele Mägen eine Kuh hat. In diesem Fall würde es sich um unfreiwillige Komik handeln und Leser*innen über das Unwissen der Autorin lachen. Da Haushofer akribisch alle möglichen Fakten über die Tier- und Pflanzenwelt sowie die Landwirtschaft, über die sie schreibt, recherchiert hat, ist es unwahrscheinlich, dass sie von dieser allgemein bekannten Tatsache nichts wusste. Trotzdem haben Leser*innen nicht unbedingt Kenntnis von dieser Detailversessenheit der Autorin, so dass er ihr sowie der Erzählerin eine Wissenslücke unterstellen und darüber lachen könnte.

Auch ihr Mangel an Geschicklichkeit wird von der Erzählerin ironisierend dargestellt: »Natürlich gibt es immer noch eine Menge Arbeiten, mit denen ich nicht fertig werde, aber ich bin ja auch erst mit vierzig darauf gekommen, daß ich Hände besitze.« (W 137) Die Erzählerin wusste wohl auch vorher schon, dass sie Hände hat; ihr war nur nicht klar, wie geschickt sie diese einzusetzen versteht. Es ist ihre behauptete Nichtkenntnis dieser anatomischen Selbstverständlichkeit, welche die komische Wirkung ausmacht. Darüber hinaus könnte ein Teil des komischen Potenzials auch in der Identifikation der Leser*innen mit der Erzählerin liegen. Falls diese selbst handwerklich wenig begabt sind, würden sie über diesen kleinen Fehler bei sich selbst lachen.

Wie ich gezeigt habe, ist für Haushofers Ich-Erzählerin im Roman *Die Wand* keines der verhandelten Kriterien – das Vorhandensein oder Fehlen eines Bewusstseins, einer (unsterblichen) Seele und die (Un-)Fähigkeit zu Humor – ausschlaggebend dafür, sich als in der Hierarchie über ihren

52 Kayser: Das Groteske. S. 197.

53 Ebd.

Gefährte*innen stehend anzusehen. Die Frage ist nun: Kann sie unter den Bedingungen der erzählten Welt überhaupt ein menschliches Tier bleiben oder muss sie sich zwangsläufig ihren nichtmenschlichen Gefährte*innen annähern? Tatsächlich, je länger sie im Wald lebt, desto weniger gleicht das Erscheinungsbild der Erzählerin dem einer vierzigjährigen Frau, sondern ist je nach Situation wandelbar und flexibel, was für das Leben im Wald sehr praktisch ist:

Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren sucht, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägt, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes geschlechtsloses Wesen. (W 82)

Aufgrund dieser Anpassung verändert sich die Protagonistin nicht nur in ihrer Imagination, sondern auch körperlich:

Ich bin noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen, braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben (ebd.)

Den Vergleich, den die Erzählerin hier zwischen ihrer Gestalt und einem Baum zieht, wertet Sabine Seidel als eine Mutation vom menschlichen Tier in ein Wesen der Pflanzenwelt, gar als »eine Art *Verforstung* ihrer Gestalt«⁵⁴. Allerdings, so Seidel, sei dieser Wandlungsprozess am Schluss des Romans noch nicht an einen Endpunkt gelangt, sodass die Leser*innen nicht wissen können, ob die Transformation in ein nicht-menschliches Wesen gelungen ist oder nicht. Eine Verwandlung, die sie von der als zwanghaft erlebten Welt der menschlichen Tiere abrücken und sich der Welt der nichtmenschlichen Tiere annähern lässt, vollzieht sie jedoch ohne Zweifel.⁵⁵

An anderen Stellen des Romans imaginiert sie ihre Verwandlung in ein – nicht näher definiertes – nichtmenschliches Geschöpf:

54 Sabine Seidel: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Passau 2006. S. 90.

55 Vgl. auch Edit Kovács: Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau. Anthropologische und genderspezifische Fragestellungen in den Romanen *Die Wand* von Marlen Haushofer und *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic. In: Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik. Hg. v. Andrea Horváth u. Karl Katschthaler. Bielefeld 2016. S. 89–100. Hier S. 92.

Ich wunderte mich darüber, daß meine Arme noch nicht bis zu den Knien reichten. [...] Es fehlten mir nur die Krallen, ein dichter Pelz und lange Fangzähne, und ich wäre ein völlig angepaßtes Geschöpf gewesen. Neiderfüllt sah ich Luchs, der leichtfüßig über die Wiese flog [...]. (W 113)

Marlen Haushofers Ich-Erzählerin geht also über eine Gleichstellung mit den Tieren oder den Wunsch nach Einheit mit der Natur weit hinaus.⁵⁶ Auch auf der emotionalen Ebene schreibt sie den nichtmenschlichen Tieren fast ausschließlich positive Eigenschaften zu, während sie die menschlichen Tiere hauptsächlich kritisiert. So stellt sie Hugo als Hypochonder dar, Luises Lebensfreude empfindet sie als unangemessen (vgl. W 9) und grundsätzlich sieht sie in ihren Mitmenschen Feinde (vgl. W 23). Trotzdem achtet sie darauf, gewisse menschliche Kulturtechniken beizubehalten, darunter das Abstreichen der Tage auf dem Kalender, Waschen und Zähneputzen sowie später das Schreiben ihres Berichts. Sie fürchtet, sie würde sonst

aufhören, ein Mensch zu sein, und würde bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstoßen. Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm. Aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorbei in einen Abgrund. (W 44)

Diese Einstellung speist sich natürlich vor allem aus der Erfahrung des Mordes, die die Frau zum Zeitpunkt des Schreibens bereits gemacht hat, da sie in der Rückschau berichtet. Es ist wohl dieser Mann, an den sie in der obigen Schilderung denkt, schließlich beschreibt sie ihn später als »häßlich« sowie »schmutzig und verkommen«. (W 273) Der metaphorische Abgrund, in den er bereits gestürzt ist, wird zu einem realen, wenn sie seine Leiche eine Geröllhalde hinunterrollen lässt (vgl. ebd.).

56 Genau wie die Erzählerin in *Die Wand* schart auch Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* tierische, aber auch pflanzliche und gar mineralische »Freunde« um sich: »den Birnbaum, die Pfingstrosen, den Stein hinter dem Roßstall und die Bücher.« (H 124) Natürlich ist diese Verbundenheit der kindlichen Weltsicht geschuldet, aber es gibt im Roman auch Ansätze einer Sehnsucht nach Einheit mit der Natur, die nichts Kindliches haben, wie in dieser Passage: »Es ist eine große Seligkeit, man weiß nicht, wo der Baum aufhört und Meta anfängt.« (H 141) Das Pronomen »man« zeigt zudem einen Wechsel der Erzählsituation an: Weist der Roman sonst eine personale Erzählsituation auf, in der die erzählte Welt vollständig aus dem Bewusstsein des Mädchens heraus präsentiert wird, werden hier Ansätze eines auktorialen Erzählers deutlich. Diese allwissende und mit einer gewissen Autorität ausgestattete Erzählinstanz verleiht Meta Empfinden eine größere Glaubwürdigkeit und Intersubjektivität.

Indem Marlen Haushofer ihre Erzählerin in *Die Wand* eine Deanthropozentrierung und Dekulturalisierung durchlaufen lässt – und in *Himmel, der nirgendwo endet* den »regulären«, gegenläufigen Prozess vorführt – funktionalisiert sie Ansichten über die vermeintliche Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier auf vielfache literarische Weise.

Um Elias Canettis Werk im Kontext der Frage nach möglichen Begründungen für tierethische Positionen soll es im Folgenden gehen. Er lehnt eine Hierarchie, die menschliche über nichtmenschliche Tiere stellt, schon deshalb ab, weil in seiner Vorstellung menschliches und nichtmenschliches Tier durch Verwandlungen miteinander verbunden sind: »Die Privilegierung des Humanen gehört in Canettis Perspektive zu den Irrtümern eines hochmütigen Idealismus. Was immer die Menschen tun – sie haben es von den Tieren [...] übernommen, in die sie sich, wenn sie handeln, wieder zurückverwandeln.«⁵⁷ Canetti selbst drückt es in einem Aphorismus von 1946 so aus:

Welche erstaunliche Hierarchie unter den Tieren! Der Mensch sieht sie so, wie er sich ihre Eigenschaften gestohlen hat. (PM 108)

Der Aspekt der Evolution, also die Entwicklung der menschlichen aus den nichtmenschlichen Tieren, klingt hier an. Zudem wird, wie ich es in Bezug auf Marlen Haushofer bereits dargelegt habe, auch im Werk Elias Canettis die Vorstellung einer starren Grenze zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren zurückgewiesen. In seinem Roman *Die Blendung* äußert sich der Erzähler – hier allerdings in Bezug auf lebende und tote Materie – noch vorsichtig:

Jedes denkende Wesen überkommen Augenblicke, in denen ihm die hergebrachte Grenze, welche die Wissenschaft zwischen Organischem und Anorganischem gezogen hat, künstlich und überholt erscheint, wie alle menschlichen Grenzen. (B 57)

In einer Aufzeichnung⁵⁸ von 1943 wird Canetti deutlicher:

57 Brittnacher: Verwandlung, Masse und Macht. Hier S. 259.

58 Canettis Aufzeichnungen verteilen sich auf neun Bände und sechs Jahrzehnte. Die darin versammelten Aphorismen sind philosophische, kritische, humorvolle, alltägliche sowie fantastische Wörter, Sätze oder Absätze, die in chronologischer Reihung, nach Jahreszahlen, angeordnet wurden. Einige der Bände erschienen posthum. Zudem sammelten in jüngster Zeit verschiedene Herausgeber Aufzeichnungen zu unterschiedlichen Themen und publizierten sie in eigenen Bänden: *Über Tiere* (hg. v. Brigitte

Alle alten Grenzen der Erde, seit es Menschen gibt, und eine Kommission, die darüber wacht, ob sie es wirklich sind: die Grenz-Akademie. Ein Lexikon der Grenzen, das von Auflage zu Auflage verbessert wird. Eine Schätzung der Kosten dieser Grenzen. Die Helden, die dafür gestorben sind, und ihre Nachkommen, die ihnen die Grenze unterm Grab wegziehen. Mauern an falschen Stellen, und wo sie eigentlich zu errichten wären, wenn sie nicht längst schon woanders stehen müssten. Die Uniformen toter Grenzbeamter und der Unfug auf schwierigen Pässen, ewige Übertretungen, Verschiebungen und unverlässliches Gerölle. Das anmaßende Meer; unkontrollierbare Würmer, Vögel von Land zu Land, Vorschlag zu ihrer Ausrottung. (PM 33)

In den sechziger Jahren gab es zunächst eine Kontroverse über diese Überzeugungen Canettis im Hinblick auf das Verhältnis von menschlichen und nicht-menschlichen Tieren: Der österreichische Schriftsteller und Marxist Ernst Fischer schrieb 1966, das »Fehlen einer sichtbaren Grenze zwischen dem Animalischen und dem Humanen« habe ihn »bestürzt«⁵⁹, woraufhin der deutsche Autor Wolfgang Hädecke antwortete, unter Evolutionstheoretikern gelte die »Tatsache der tiefen, sehr tiefen Verankerung des Menschen im Tierreich als völlig sicher – und damit die Unmöglichkeit, in gewissen Bereichen eine klare Grenze zwischen Tierreich und Menschenwelt zu ziehen.«⁶⁰ Als Gewährsmänner nennt Hädecke wohl nicht zufällig neben dem Begründer der Ethologie Konrad Lorenz den Theologen und Naturwissenschaftler Pierre Teilhard de Chardin, der überzeugt war, naturwissenschaftliche Entwicklungstheorie und christliche Heilslehre seien zwei verschiedene Ansichten desselben Prozesses.⁶¹ 1984 kommentiert Edgar Piel die Diskussion so: »Die Unerbittlichkeit, womit Canetti in Masse und Macht auf einer Identität des Menschen mit den Tieren besteht, hat Kopfschütteln und Unverständnis hervorgerufen.«⁶² Benjamin Bühler liest die canettischen Verwandlungen als »literari-

Kronauer, 2002), *Über den Tod* (Hg. v. Penka Angelova, 2003) und *Über die Dichter* (Hg. v. Penka Angelova u. Peter v. Matt, 2004).

59 Ernst Fischer: Bemerkungen zu Elias Canettis »Masse und Macht«. In: *Literatur und Kritik* 7 (1966). S. 12–20. Hier S. 13.

60 Wolfgang Hädecke: Anmerkungen zu Ernst Fischers Aufsatz über Elias Canettis »Masse und Macht«. In: *Literatur und Kritik* 2 (1967). S. 599–610. Hier S. 604.

61 Vgl. Teilhard de Chardin: *Der Mensch im Kosmos* [Le Phénomène humain]. Aus d. Franz. v. Othon Marbach. München 1959.

62 Elias Canetti »Masse und Macht«: Eine phantastische Anthropologie. In: *Literatur und Kritik* 183–184 (1984). S. 123–142. Hier S. 128.

sche Transgressionen«, die in der Lage sind, die vom menschlichen Tier etablierten Grenzregime zu überwinden.⁶³

Eine solche Überwindung nimmt bei Canetti häufig die Form einer Umkehrung von Machtbeziehungen an, so wie sie der folgende Aphorismus von 1942 thematisiert:

Mein größter Wunsch ist es zu sehen, wie eine Maus eine Katze bei lebendem Leibe frißt. Sie soll aber auch lange genug mit ihr spielen. (A42-48 14)

Wolfgang Mieder glaubt, hierbei handele es sich »[m]ost likely« um eine Anspielung auf die Verbrechen der Nazis, die sie an ihren unschuldigen Opfern verübt haben.⁶⁴ Diese Deutung halte ich für spekulativ, stimme aber mit ihm darin überein, dass es Canetti darum gehe, »[t]o see things and relationships from an entirely new and different perspective«⁶⁵. Er weist zudem auf den möglichen Einfluss der *Kleinen Fabel*⁶⁶ auf den Aphorismus sowie auf die Umkehrung der pessimistischen Aussage des Kafka-Texts durch Canetti hin. Dieser Interpretation kann ich wiederum nur zustimmen, da sich diese Art des Umgangs mit intertextuellen Verweisen auf Kafka durch das Werk des Jüngeren zieht, wie ich in Kapitel 5.4 und 5.5 ausführlich darlegen werde. Hier möchte ich nur hinzufügen, dass es noch einen weiteren Aphorismus Canettis aus dem Jahr 1970 gibt, der das Jäger-Beute-Verhältnis von Katze und Maus nicht nur auf grausige Weise ins Gegenteil verkehrt, sondern sogar eine friedliche Koexistenz andeutet:

Die Katze behängte die Maus mit ihren Krallen und entließ sie ins Leben. (A42-72 332)

63 »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.« Canettis Epistemologie des Tiers. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 349-365. Hier S. 359.

64 Mieder: Elias Canetti's Proverbial Aphorisms. Hier S. 113.

65 Ebd.

66 »Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.« – »Du mußt nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie. (Franz Kafka: [Kleine Fabel]. In: Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992. S. 343.)

Indem die Katze ihre Waffen abgibt, realisiert sich hier ein utopisches, gar paradiesisches Ideal. Und das, da gebe ich Wolfgang Mieder doch recht, konnte sich Canetti in der friedensbewegten Zeit um 1970 wohl tatsächlich eher vorstellen als im Kriegsjahr 1942.

Umgekehrte Machtverhältnisse beschreibt Canetti zudem in vielen weiteren seiner Aufzeichnungen. Sehr oft imaginiert er darin eine utopisch oder mythologisch anmutende Szenerie, in der nichtmenschliche über menschliche Tiere richten und/oder sich an ihnen rächen:

Vor den Thronen der Tiere standen demütig Menschen und erwarteten ihr Urteil. (1962, NH 67)

Der Riesen-Oktopus, der ein ganzes Hotel vom Strand fortschleppte. (1976, A73-84 30)

Die wilden Hunde zerrissen das Haus (1982, A73-84 91)

Noch geheimnisvoller wird es in den folgenden Sentenzen:

Dort wird jeder von einem eingeborenen Wurm regiert und pflegt ihn und ist gehorsam. (1962, NH 67)

Dort halten sie sich Schlangen als Ahnen und sterben an ihren Bissen. (1962, ebd.)

Diese Tendenz Canettis, dem nichtmenschlichen Tier – zuweilen an einer mit dem deiktischen Ausdruck »dort« vage benannten Örtlichkeit – »wieder die Macht einzuräumen, die es als Subjekt im Verwandlungsgeschehen hatte«⁶⁷, ist in der Forschung bereits beschrieben worden.⁶⁸ Wie bei ihm üblich, fügt Canetti diesen einfachen Umkehrungen weitere Dimensionen hinzu, hier in einer Aufzeichnung von 1966:

67 Ralf Simon: Animalische Einfälle. Reflexionen über Tiere als Thema von Aphorismen (Lichtenberg, Jean Paul, Canetti). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998). S. 85-112. Hier S. 106.

68 Dagmar C. G. Lorenz nennt das »Canetti's desire to empower the powerless, to make the abusers experience the very abuse they inflict.« (Canetti's Final Frontier: The Animal. Hier S. 248.) Vgl. zudem Eva Geulen: Lebensform und Fliegenpein. Canetti und Agamben über Insekten. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 335-348. Hier S. 337.

Der Stier verbeugte sich vor dem Matador und kehrte dem roten Tuch den Rücken. Der schenkte dem Stier das Leben und wurde von der Menge zerrissen. (1966, NH 106)

Hier ist es weder der Stier, der den Matador, noch der Matador, der den Stier aufspießt – es ist die »Menge«, die den Stierkämpfer grausam umbringt; ein Publikum, das die ihm versprochene, aber ausbleibende Gewalttat selbst ausübt.

Zudem spricht aus seinen späteren Texten ein »real concern for their well-being in a world increasingly dominated and devastated by humans«⁶⁹. Wie Dagmar C. G. Lorenz weiter ausführt, überschneidet sich diese Tendenz mit seiner zunehmenden Kritik an »Judeo-Christian, Hindu, and Buddhist traditions that accord human beings a privileged position in the universe.«⁷⁰ 1966 stellt Canetti fest:

Die neuen, die eigentlichen Entdeckungen an Tieren sind nur darum möglich, weil uns unser Hochmut als Gottsöberste gründlich vergangen ist. Es stellt sich heraus, daß wir eher die Gottsuntersten, nämlich Gottes Henker in seiner Welt sind. (PM 278)

Der Hierarchiegedanke, der sich u.a. aus dem jüdisch-christlichen Weltverständnis speist,⁷¹ stellt Canetti hier als Hemmnis für Entdeckungen dar. In einem anderen Aphorismus von 1976 konstatiert er:

Tier – Christentum: Erbarmen mit den Menschen. (1976, GU 47)

Der Bindestrich markiert den Graben zwischen dem nichtmenschlichen Tier und einer Religion, die Nächstenliebe mit anderen menschlichen Tieren propagiert, in seinem Mainstream jedoch viele der nichtmenschlichen zu Nahrungsmitteln erklärt.

Dass Canetti die buddhistische Vorstellung, menschliche Tiere könnten als nichtmenschliche wiedergeboren werden, wenn sie sich nicht von irdi-

69 Lorenz: Canetti's Final Frontier: The Animal. Hier S. 239.

70 Ebd. Hier S. 249.

71 Christliche Richtungen wie der Spiritualismus sowie der Pietismus und Persönlichkeiten wie Cusanus, Franziskus und andere teilen den Hierarchiegedanken ausdrücklich nicht. Vgl. Burkhard Dohm: Vegetarismus-Konzepte im deutschen und englischen Spiritualismus des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Ethical perspectives on animals in the Renaissance and Early Modern Period. Hg. v. Cecilia Muratori u. dms. Florenz 2013. S. 176-192 u. Burkhard Dohm: Die Seele der Tiere bei Nikolaus von Kues: Impulse für die Frühe Neuzeit. In: CAS eSeries 6 (2011). S. 1-17.

schen Bindungen und Begierden freimachten, ebenfalls ablehnt, belegt seine Aufzeichnung von 1971:

Die Schuld als Karma – unsäglicher Hochmut des Menschen: an den Tieren, in denen sie Aufenthalt nehme, bestrafe sich die Niedertracht seiner Seele.

Wie wagt er es, Tiere mit seiner Seele zu bestrafen? Haben sie sie denn etwa eingeladen? Kann es ihnen erwünscht sein, durch sie herabgesetzt zu werden? Sie wollen die Seele des Menschen nicht, sie verabscheuen sie, sie ist ihnen zu gedunsen und zu häßlich. Sie ziehen ihre anmutige Armut vor und weit lieber als von Menschen lassen sie sich von Tieren fressen. (PM 349)

Tatsächlich werden die Konzepte von Karma und Wiedergeburt heute in den Human-Animal Studies allgemein als spezieisistisch angesehen.⁷² Dennoch ist festzuhalten, dass nichtmenschliche Tiere deshalb in Canettis Spätwerk eine größere Autonomie zugesprochen bekommen, weil sein Denken sich »aus dem Gefängnis des Eurozentrismus löst.«⁷³ Hinzuzufügen wäre, dass er zugleich die Beschränkungen des Anthropozentrismus abschüttelt. Das ist besonders bemerkenswert, weil er sich damit gegen die herrschenden weltanschaulichen Positionen seiner Zeit – Marxismus, Faschismus, Existenzialismus, Humanismus – stellt, die allesamt das menschliche Tier im Zentrum sehen.

Mit einem älteren Philosophen, mit Schopenhauer nämlich, setzt sich Canetti an verschiedenen Stellen und in unterschiedlichen Phasen seines Werks auseinander. So zitiert er einen Abschnitt aus der Biografie *Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgange dargestellt: ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre* von Wilhelm Heinrich von Gwinner:

Schopenhauer und der Orang-Utan: »Zur Herbstmesse 1854 wurde in Frankfurt eine große Seltenheit in Europa, ein lebender junger Orang gezeigt. Schopenhauer besuchte den ›mutmaßlichen Stammvater unseres Geschlechts‹, auf dessen Bekanntschaft er fast bis zum 70. Jahre vergeblich gewartet habe, fast täglich und er mahnte seine Bekannten, diese Gelegenheit nicht ungenützt vorübergehen zu lassen, ja lieber heute als morgen zu gehen, denn er könnte morgen tot sein.« (1974, A73-84 14)

72 Vgl. Scott Hurley: Buddhismus. In: Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Hg. v. Arianna Ferrari u. Klaus Petrus. Bielefeld 2015. S. 60-62.

73 Simon: Animalische Einfälle. Hier S. 111.

Canetti beeindruckte an diesem Bericht vermutlich die ausdrückliche Faszination Schopenhauers für dieses besonders menschenähnliche Geschöpf – und seine Mahnung, es noch vor dessen Tod zu Gesicht zu bekommen. Indem Canetti Schopenhauer zitiert (vgl. auch F 92, NH 115, A73-84 75 u. 88)⁷⁴, ruft er die zwischen Patho- und Anthropozentrismus zu verortenden tierethischen Positionen Schopenhauers auf.⁷⁵ Zumeist zeigt er sich ihm gegenüber dabei skeptisch, wie bspw. hier:

Durch dreierlei ist Schopenhauer vom Tod bestochen: durch die Rente seines Vaters, durch den Haß gegen seine Mutter, durch die Philosophie der Inder.

Er hält sich für unbestechlich, weil er kein Professor ist. Er will es nicht wahrhaben, daß die sträflichste, die durch nichts wiedergutzumachende Bestechung die durch den Tod ist.

Ein nützlicher Gegner ist er darin nicht. Was gegen ihn zu sagen ist, sagt sich besser gegen die Inder. (1973, GU 8)

Die Formulierung »die Inder« steht in diesem Fall für den Hinduismus und auch den Buddhismus, zwei Religionen, in denen das Konzept der Wiedergeburt zentral ist. Da Canetti diese Vorstellung klar ablehnt (s.o.), kritisiert er sie auch in Bezug auf Schopenhauer.

Auch Aufzeichnungen wie die folgende scheinen der direkten Auseinandersetzung mit weiteren (tier-)ethischen Überlegungen entsprungen zu sein:

Morde an Tieren und Morde an Behinderten konfrontieren. Ist es dasselbe? (1993, A92-93 58)

Um die Reinheit der arischen Rasse zu erhalten, wurden unter Hitler Hunderttausende Kranke und Behinderte zwangssterilisiert oder ermordet. Canettis Frage aus dem Jahr 1993 könnte eine Auseinandersetzung mit Peter Singer darstellen. Singer hat seine Bücher *Animal Liberation* 1975 und *Practical Ethics* 1979 verfasst; es ist also durchaus denkbar, dass Canetti auf die Kontroverse um Singer anspielt. Die Antwort auf die von Canetti gestellte Frage bleibt allerdings im Unklaren. Einen Hinweis könnte der folgende Aphorismus zum Thema Nützlichkeit im Kontext der Evolutionstheorie geben; hier vertritt Canetti eine klare Haltung:

74 Thomas Bernhard nennt Canetti in einem Leserbrief despektierlich einen »Kleinkant und Schmalschopenhauer« (Die Zeit vom 27.02.1976, S. 50).

75 Vgl. Kap. 2.4.1.

Abneigung gegen die Abstammungslehre. [...] Sie erscheint mir so unglaublich wie die Lehre von einer Schöpfung, und jedenfalls farbloser.

[...] Als Sprungfeder für die Bewährung neuer Formen wird das Überleben eingesetzt, so wird der Massentod zu etwas Nützlichem. Damit etwas Neues entsteht, muß unendlich viel Leben zugrundegehen, eine monströse Vorstellung, die im Grunde dem Bereiche der Macht entspringt. (F 113f.)

Nur weil er im Rahmen eines vermeintlich größeren Ziels »nützlich« ist, kann Canetti sich nicht dazu durchringen, den massenhaften Tod von Generationen von Lebewesen für sinnvoll oder zweckmäßig zu halten; im Gegenteil: Er empfindet »Abneigung« gegenüber dieser »monströse[n] Vorstellung«. Sieht man den obigen Aphorismus im Kontext von Canettis Todesfeindschaft und Gleichstellung, manchmal sogar Überhöhung nichtmenschlicher Tiere, müsste die Frage, ob Morde an Tieren und Morde an Behinderten dasselbe seien, aus seiner Sicht wohl eher mit Ja beantwortet werden.

Auf die Spitze getrieben haben den sogenannten Holocaust-Vergleich die Mitglieder der Tierrechtsorganisation PETA (People for the Ethical Treatment of Animals), die 2003 mit ihrer Werbekampagne »Der Holocaust auf Deinem Teller« eine Debatte lostraten. Der Slogan wurde zunächst nach Kritik von verschiedenen Organisationen und Einzelpersonen, darunter Holocaust-Überlebende, verboten, das Verbot aber 2006 gerichtlich aufgehoben.⁷⁶ Wie ein direkter Kommentar hierzu mutet der folgende Aphorismus Canettis an:

Den Tieren gegenüber ist Jeder Nazi. (BT 42)

Allerdings war Canetti 2003 schon neun Jahre tot – den Satz hat er 1945 aufgezeichnet. So erhalten die Tierrechtler*innen Rückendeckung, quasi aus dem Jenseits, von einem sephardischen Juden, der selbst vor den Nazis fliehen musste und der, bereits 1945, den Vergleich zwischen der Massenvernichtung verschiedener Menschengruppen in Konzentrationslagern und dem massen-

76 Auch andere übernehmen diesen Vergleich, so z.B. die Literaturwissenschaftlerin und Essayistin Silvia Bovenschen, die von »Tier-Konzentrationslager[n]« spricht, die »grausige Anschauungen von den Folgen dieser Annahme [dass Tiere bloße Automaten seien; VZ]« gäben. Vgl. Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen. In: Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze u. Streitschriften. Hg. u. eingel. v. Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M. 1998. S. 220-254 [ursprünglich in: Neue Rundschau (1983). H. 1.]. Hier S. 252.

haften Sterben der nichtmenschlichen Tiere in Schlachthäusern herstellt.⁷⁷ In einer späteren Aufzeichnung wiederholt er, wenn auch leicht verklausuliert, diese Verknüpfung und verbindet sie mit einer direkten Ansprache:

Auch du hast dich nichts-wissend gestellt und die Augen zugeedrückt. Wo ist das nächste Schlachthaus? (1978, A73-84 43)

Ich gehe davon aus, dass Canetti im ersten Teil darauf anspielt, dass viele Bürger*innen des Deutschen Reichs den Holocaust nicht wahrhaben wollten, während er geschah. Die Perfektform verweist jedenfalls auf etwas Vergangenes, während der zweite Satz im Präsens steht. Dieselbe, im ersten Satz mit »du« angesprochene Person, im Prinzip alle Leser*innen, wird hier nach dem nächsten Schlachthaus gefragt. Diese Frage verweist darauf, dass alle, die diesen Aphorismus lesen, auch vor dem, was dort geschieht, die Augen verschließen. Zu beurteilen, ob solche Vergleiche – ob von Tierrechtsorganisationen, jüdischen Philosophen⁷⁸ oder jüdischen Schriftstellern – die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten, steht mir nicht zu. Canetti und Singer machen jedenfalls glaubhaft, dass es ihnen im Kern darum geht, nicht-menschliche Tiere aufzuwerten, und eben nicht darum, menschliche Tiere mit Behinderung abzuwerten oder Juden als nichtmenschliche Tiere abzuqualifizieren. So antwortet Singer in einem Interview auf die Frage, ob er die Würde menschlichen Lebens schwächen wolle:

Das ist ein Missverständnis. Ich will die Würde menschlichen Lebens nicht senken. Ich möchte die Würde der Tiere erhöhen. Und ich glaube, dass es eine Gewähr dafür ist, dass wir uns auch anderen Menschen gegenüber besser verhalten, wenn wir Tiere in die Gemeinschaft der Wesen mit Rechten aufnehmen. Dann kann man beispielsweise nicht mehr sagen: Dieser Mensch ist nicht so vernünftig, wir können also schmerzhaftes Forschungen an ihm vornehmen.⁷⁹

77 Vgl. auch den Vergleich Schlachthaus – Schlachtfeld in *Die Stimmen von Marrakesch* und den autobiografischen Bericht vom Besuch des jungen Canetti in einem Schlachthaus (s. Kap. 3.1).

78 Peter Singers Eltern waren Wiener Juden, drei seiner Großeltern starben im Holocaust. Vgl. Interview mit Peter Singer in der FAZ vom 24.07.2011. URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-peter-singer-sind-sie-der-gefaehrlichste-mann-der-welt-11108221.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 (zuletzt aufgerufen am 12.03.2019).

79 Vgl. ebd.

Bislang war in diesem Kapitel hauptsächlich von nichtmenschlichen Säugetieren die Rede, also von Spezies, die einiges mit dem menschlichen Tier gemeinsam haben. Gefühlt weiter entfernt von uns steht die Klasse der Insekten, die mehr als die Hälfte der bekannten Arten auf unserem Planeten umfasst. Abgesehen von der als nützlich angesehenen Honigbiene stehen Spezies wie Fliegen, Mücken oder Kakerlaken in der Rangfolge der beliebtesten Spezies tendenziell ganz unten.⁸⁰ So stellen sie für tierethische Überlegungen entweder eine Herausforderung dar oder sie kommen nicht vor. In ihrer abschließenden Beurteilung zum Thema *Nahrungsmittel Insekten – Superfood oder Hype?* vermerkt bspw. die Senatskommission zur gesundheitlichen Bewertung von Lebensmitteln (SLKM) der DFG lediglich, dass »bei [...] der Massenhaltung von wirbellosen Tieren [...] nicht die hohen ethischen Standards wie bei der Haltung von Wirbeltieren, speziell von Säugetieren [gelten]«. ⁸¹ Über die Frage, inwiefern Insekten für Canetti relevant sind, gibt es in der Forschung unterschiedliche Ansichten. Eva Geulen konstatiert, er schließe sie aus, und zwar gleich doppelt: zum einen aus der »Maschinerie der Einverleibung«, zum anderen aus dem »Reich der Verwandlung [...]«. Sie gehören nicht ins Tierreich, insofern der Mensch sich nicht in sie verwandelt, und eben deshalb auch nicht ins Menschenreich.⁸² Tatsächlich äußert sich Canetti in *Masse und Macht* widersprüchlich über Insekten im Allgemeinen und Fliegen im Besonderen: Zum einen lebten diese nichtmenschlichen Tiere in einer völlig anderen Sphäre als die menschlichen, deshalb treffe die Fliege häufig eine »Verachtung fürs völlig Wehrlose, das in einer ganz andern Größen- und Machtordnung lebt als wir, mit dem wir nichts gemein haben, in das wir uns nie verwandeln, das wir nie fürchten, es sei denn, es tritt plötzlich in Massen auf.« (MM 233) Andererseits vermerkt er, dass von den australischen Ureinwohner*innen auch Insekten manchmal als Totemtier gewählt würden:

Was soll man aber dazu sagen, wenn man auf Menschen stößt, die als ihr Totem Skorpione, Läuse, Fliegen oder Moskitos bezeichnen? Hier kann von

80 Dass neben Bienen auch Fliegen, Käfer und Schmetterlinge zu den bestäubenden Insekten gehören und damit ebenso wie die Biene die Bestäubung vieler Pflanzenarten – darunter auch Nutzpflanzen – sicherstellen, gerät erst langsam ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit.

81 SKLM: Nahrungsmittel Insekten – Superfood oder Hype? In: Download-Bereich der DFG-Homepage. URL: www.dfg.de/download/pdf/dfg_im_profil/gremien/senat/lebensmittel/artikel_nahrungsmittel_insekten.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.01.2019).

82 Geulen: Lebensform und Fliegenpein. Hier S. 340.

Nützlichkeit im ordinären Sinne des Wortes keine Rede sein, diese Geschöpfe sind Plagen für den Australier wie für uns. Es kann nur die ungeheure Zahl dieser Wesen sein, die ihn anzieht, und wenn er eine Verwandtschaft mit ihnen etabliert, so ist es ihm darum zu tun, sich dieser Zahl zu versichern. Der Mann, der von einem Moskito-Totem abstammt, will, daß seine Leute so zahlreich werden wie Moskitos. (MM 123)

Es ist also ihre Kleinheit und ihr Auftreten in großer Zahl, das Insekten so besonders erscheinen lässt. Auf weitere Eigenschaften von Insekten, die das Potenzial haben, uns menschliche Tiere abzuschrecken, geht Canetti in *Masse und Macht* nicht ein. Dazu gehört u.a. die Tatsache, dass sie keine Veränderung im Gesichtsausdruck zeigen.⁸³ In Canettis Aufzeichnungen kommen einige Insekten in unterschiedlicher Funktion vor. Eines der wenigen Beispiele für einen eher abwertenden Vergleich handelt von einem blutsaugenden Insekt:

Worte, vollgesogen wie Wanzen. (1969, PM 315)

Viele Beispiele gibt es hingegen dafür, dass Canetti die positiven Assoziationen betont, die beim Gedanken an Bienen, Ameisen und andere, ebenfalls als nützlich angesehene Insekten, aufgerufen werden. Diese werden als poetologische Symbole an mehreren Stellen verwendet; in dieser Funktion erscheinen sie zumeist in einem guten Licht:

Der Dichter, der die Bienensprache erfand, und sie wird gesprochen. (1967, NH 135)

Das Vielsinnige des Lesens: Die Buchstaben sind wie Ameisen und haben ihren eigenen geheimen Staat. (1944, A42-72 72)

Die Seidenraupe ist ein tieferer Ausdruck des Chinesischen als selbst die Schrift. (1945, PM 86)

Aus den Reflexionen über Lese- und Schreibweisen in seinen aphoristischen Aufzeichnungen sind diese dem menschlichen Tier nützlichen Insekten also keineswegs ausgeschlossen.⁸⁴ Und auch die Fliegen, denen Canetti in *Masse*

83 So führt es Peter Geimer in seinem Porträt über Fliegen aus. Vgl. Peter Geimer: Fliegen. Ein Portrait. Hg. v. Judith Schalansky. Berlin 2018. S. 28-32.

84 Inhaltlich gehe ich auf die poetologische Dimension dieser Aphorismen in Kap. 5.4 ein.

und Macht keinerlei Nutzen zuspricht, beschäftigen ihn in seinen Aphorismen. Hier ein Beispiel:

Welcher Dichter hat nicht zu seiner Fliege gesprochen?
 Wen erkenne ich nicht an seiner Fliege?
 Wer hält sich nicht eine Fliege, die für ihn trippelt? (F 135)

Für Schreibende haben Fliegen offenbar doch den Nutzen, ihnen in den einsamen Stunden ihrer Schreibarbeit Gesellschaft zu leisten, sie zu unterhalten und abzulenken. Es scheint, in Canettis Vorstellung, sogar eine sehr enge Bindung zwischen dem Dichter und »seiner Fliege« zu bestehen. Den begrüßenswerten Aspekt ihrer Anwesenheit wisse darüber hinaus selbst Gott zu schätzen:

Die Langeweile Gottes ohne uns Fliegen. (1993, A92-93 59)

Möglicherweise spielt Canetti in dieser Aufzeichnung aber auch darauf an, dass in der vorchristlichen Mythologie sowie im Neuen Testament der Teufel der »Herr der Fliegen« (Beelzebub) ist. In dieser Lesart wäre Gott langweilig, wenn es den Teufel, also das Böse, nicht gäbe. Auffällig ist in diesem Aphorismus zudem natürlich die Tatsache, dass er in der 1. Person Plural steht, der Sprecher sich also mit den Fliegen identifiziert. So oder so erfüllen die Fliegen durchaus eine wichtige Funktion, sei es im Guten oder im Bösen. Es kommt lediglich auf die Perspektive an; daran erinnert uns Canetti hier.

In Bezug auf Insekten bei Canetti insgesamt halte ich die Argumentation von Mathias Mayer für plausibel: Er hebt die Ameise als dasjenige nicht-menschliche Tier im Werk Canettis hervor, das mit seiner Kleinheit und als »Exempel eines sozialen Wesens«⁸⁵ zum einen ein Symbol für seinen aphoristischen Minimalismus darstellt; zum anderen, so Mayer, spreche Canetti den Ameisen einen »schier unverwüstliche[n] Lebenswille[n]«⁸⁶ zu, was sie

85 Mathias Mayer: An der Grenze nach unten. Der Tieraphorismus. In: Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer u. Julian Werlitz. Paderborn 2017 (= Ethik – Text – Kultur 13). S. 179-190. Hier S. 189.

86 Ebd. Canetti referiert die Ergebnisse von Versuchen, die der Zoologe Friedrich Knauer in seinem Werk *Die Ameisen* beschreibt: »Wie lebenszäh Ameisen sind, zeigen auch die Versuche, die Miss A. Field an Ameisen gemacht hat, denen sie alle feste Nahrung entzog. Sie hielt die Versuchstiere in Gefäßen, die von Zeit zu Zeit sterilisiert wurden, damit die Ameisen nicht etwa von den sich bildenden Schimmelpilzen zehren könnten, und reichte ihnen nur in einem befeuchteten Schwamm das nötige Wasser.« (Friedrich Knauer: *Die Ameisen*. O.O. 1906. S. 73.) Dass Canetti dieses Buch kannte, zeigt der

zu idealen Verbündeten für Canettis Todesfeindschaft mache. Canetti zeichne sie nämlich als Gegenbild zu »einer auf Vernichtung ausgerichteten Menschenwelt«⁸⁷, wenn er etwa schreibe:

Er will in die satte und wunderbare Welt wiederkehren, wenn niemand mehr stirbt und die Menschen ihre Kriege durch Ameisen, die sehr human sind, austragen lassen. (BT 17)

Canetti, der selbst einige Bücher über Ameisen besaß⁸⁸, illustriert mittels der staatenbildenden Insekten also seine Ablehnung einer Hierarchie, die das menschliche Tier in die Nähe Gottes rückt, und propagiert stattdessen die »Durchlässigkeit des Animalischen«⁸⁹:

Die verschwundenen Dinosaurier: Werden *Ameisen* einmal Reste der verschwundenen Menschen ausstellen? (BT 298)

Canettis Werk ist mithin Ausdruck seines »heftige[n] Wunsch[es], eine Grenze zu überschreiten, so als ob sie nicht vorhanden wäre.« (1942, PM 9) Er kehrt jedoch die traditionelle Rollenverteilung zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier nicht nur um und imaginiert Vermischungen, um die Sonderstellung des menschlichen Tiers zu relativieren. Darüber hinaus wird bei ihm auch die Tendenz deutlich, nichtmenschliche Tiere utopisch zu erhöhen, gar zu überhöhen, um wiedergutzumachen, was die menschlichen den nichtmenschlichen Tieren angetan haben. Beispiele hierfür stammen hauptsächlich aus Canettis *Aufzeichnungen* und haben u.a. auch die Umkehrung der traditionellen Hierarchie, so dass nichtmenschliche Tiere Macht über menschliche Tiere erlangen, zum Inhalt.⁹⁰

Vergleich mit einer Notiz für das nicht vollendete *Totenbuch*: »Miss Field hat, was das betrifft, ziemlich grausame, aber überzeugende Versuche gemacht. [...] Andere [Ameisen] ließ sie fasten und gab ihnen nichts als ein bißchen Wasser auf einem sterilisierten Schwamm.« (Zitiert nach: BT 7).

87 Ebd.

88 S.o., Fn. 83.

89 Mayer: An der Grenze nach unten. Hier S. 190. Um Eva Geulen nicht unrecht zu tun, muss allerdings hinzugefügt werden, dass die von Mayer zitierten Aphorismen dem erst 2014 erschienenen *Buch gegen den Tod* entnommen sind, das aus dem Nachlass stammende und zuvor unveröffentlichte Texte Canettis enthält; Geulen konnte *diese* Ameisen-Aphorismen 2008 also noch nicht kennen, wohl aber die oben zitierten Sentenzen zu Biene und Ameise, Wanze und Seidenraupe.

90 Da hierbei häufig Verwandlungen im Spiel sind, erläutere ich diesen Aspekt in Kap. 5.5.

4.2 Infragestellung menschlicher Kulturleistungen

Im vorigen Kapitel ist deutlich geworden, dass Haushofer, Canetti und Kronauer in ihren Werken die gemeinhin angenommene Hierarchie relativieren, innerhalb derer menschliche Tiere an die Spitze gesetzt und alle anderen Tiere als minderwertig angesehen werden. Sie tun dies jedoch nicht nur, indem die Fähigkeiten nichtmenschlicher Tiere aufgewertet werden. Vor allem in Marlen Haushofers *Die Wand* werden zudem vermeintliche menschliche Kulturleistungen wie Religion und Tradition, Wirtschaftssystem, Urbanisierung, technischen Errungenschaften wie das Auto oder auch die exakte Zeitmessung hinterfragt und teilweise abgewertet.

Besonders relevant ist diese Thematik natürlich im Roman *Die Wand*, dessen Plot darin besteht, die Erzählerin von der Zivilisation abzuschneiden. Die Veränderungen, die durch das Auftauchen der unsichtbaren Wand hervorgerufen werden, betreffen nicht nur sie selbst und ihre ›Tierfamilie‹, sondern eben auch religiöse Traditionen und Konventionen, die Kultur und sogar die Zeit. Diese vom menschlichen Tier geschaffenen Institutionen verlieren zunehmend ihre Bedeutung. Dabei handelt es sich um ›Errungenschaften‹ einer patriarchal geprägten Gesellschaft, die ersetzt werden durch weiblich konnotierte Werte wie Mitgefühl und Liebe.

Auffällig ist zunächst die abnehmende Bedeutung religiöser Traditionen und Konventionen für den Alltag der Erzählerin. So erinnert sich die Erzählerin in *Die Wand* an religiöse Rituale, bewertet diese jedoch auf höchst negative Art. Darüber hinaus spielen Kirchengebäude eine Rolle, die ebenfalls negative Gefühle auslösen. Die Ablehnung der Kirche und dessen, wofür sie steht, zeigt sich symbolisch im Motiv der Kirchtürme, die die Frau mit ihrem Fernglas erkennt und deren Anblick sie zu Beginn noch emotional zu erschüttern vermag: »Ich zitterte ein wenig, als ich anfang, die roten Kirchtürme zu zählen.« (W 112) Als einen Impuls, der eine unbewusste Wahrheit impliziert, bezeichnet David Smith es, wenn der Erzählerin nach der für sie verstörenden Konfrontation mit den Kirchtürmen das Fernglas aus der Hand gleitet, sodass sie sie nicht mehr erkennen kann.⁹¹ Besonders unheimlich ist ihr das Läuten der Glocken im Sturm (vgl. W 92f.). Die Kirchtürme und das Läuten ihrer Glocken werden als bedrohlich empfunden, die Religion mithin als etwas konnotiert, das Ängste auslöst. Mit der Zeit wird sie jedoch unempfind-

91 Vgl. Smith: Die Zurücknahme der Schöpfung. Hier S. 133.

licher gegen den Anblick der Kirchtürme, von dem sie schließlich feststellt, dass er sie

diesmal kaum noch [bewegte]. Ich wartete auf den vertrauten Ansturm von Kummer und Verzweiflung, aber er kam nicht. Es war mir, als lebte ich schon fünfzig Jahre im Wald, und die Türme waren nichts mehr für mich als Bauwerke aus Stein und Ziegel. Sie gingen mich nichts mehr an. (W 263)

Die ursprüngliche Verdrängung und Verstörung weicht also mit der Zeit der Gleichgültigkeit gegenüber den Symbolen des Transzendenten.

Die Einstellung der Erzählerin zu christlichen Festen macht eine ähnliche Entwicklung durch. Ihrem ersten Weihnachten in der Isolation bringt sie eindeutig negative Gefühle entgegen: »Weihnachten kam immer näher, und ich fürchtete mich davor.« (W 131) Das Fest erinnert sie an das Zusammenleben mit menschlichen Tieren, an ihr Leben vor der Katastrophe. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie mit den Weihnachtsfesten vor dem Auftauchen der Wand nur positive Gedanken und Emotionen verbindet, eher im Gegenteil: In ihrer Kindheit war es ein »schönes, geheimnisvolles Fest« (W 132), später wurde es zu einem

Tag, an dem man gewohnheitsmäßig einander mit Dingen beschenkte, die man so oder so einmal hätte kaufen müssen. Schon damals war Weihnachten für mich gestorben, nicht erst an diesem vierundzwanzigsten im Wald. Es wurde mir klar, daß ich es gefürchtet hatte, seit meine Kinder aufgehört hatten, Kinder zu sein. Ich hatte nicht die Kraft gehabt, das sterbende Fest wieder zu beleben. (W 133)

Auffällig ist, wie das unbelebte Abstraktum – ein Fest – sprichwörtlich »gestorben« ist und wie sie das »sterbende Fest« nicht wiederbeleben konnte. Die mit diesem gleich doppelt auftauchenden Bild hergestellte Verbindung zwischen dem höchsten christlichen Feiertag und dem Tod karikiert das Fest, bei dem schließlich eine Geburt, also der Beginn des Lebens – und nicht sein Ende – gefeiert wird. Für die Erzählerin bedeutet die aus ihrer Sicht sinnentleerte Tradition nur einen Anlass, sich mit ihrer Vergangenheit zu beschäftigen, um sie danach hinter sich lassen zu können. Auch Smith weist darauf hin, dass »[d]ie Attribute des Weihnachtsgeschehens [...] ihre Deutungsmacht [verlieren]«⁹². Mit einer dritten Todesmetapher lässt Haushofer ihre Ich-Erzählerin das bestätigen:

92 Ebd. Hier S. 133.

Mit mir stirbt das Fest der Kinderlein all. In Zukunft wird ein verschneiter Wald nichts anderes bedeuten als verschneiten Wald und eine Krippe im Stall nichts anderes als eine Krippe im Stall. (W 134)

Auch die Erzählerin besitzt einen Stall, in dem mit der Kuh, die später auf unerklärliche Weise von ihrem kaum zeugungsfähigen Sohn geschwängert wird, auf die jungfräuliche Geburt Marias angespielt wird. Dabei wird das neutesamentliche Wunder entweiht, wie auch Roebeling meint.⁹³ Für die Erzählerin ist jedoch neben der Ablehnung des Alten auch die Hoffnung auf etwas Neues wichtig. Sie wünscht sich, ihre

Augen könnten vergessen, was dieses Bild so lange für sie bedeutet hatte. [...] Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, es verschloß sich vor mir, aber ich wußte, daß es vorhanden war. Ich weiß nicht, warum mich dieser Gedanke mit einer ganz schwachen und schüchternen Freude erfüllte. (ebd.)

Das zweite Weihnachtsfest, das die Erzählerin im Wald erlebt, wirkt auf die Erzählerin noch immer bedrohlich:

Weihnachten rückte immer näher, und alles deutete auf einen glitzernden Weihnachtswald hin. Das gefiel mir nicht sehr. Ich fühlte mich noch immer nicht sicher genug, um ohne Furcht an diesen Abend zu denken. Ich war anfällig gegen Erinnerungen und mußte vorsichtig sein. (W 240)

Viel schlimmer als ihre Erinnerungen wiegt jedoch, dass Tiger kurz vor Weihnachten verschwindet. Sie verbringt die Weihnachtszeit damit, nach ihm zu suchen, der Feiertag wird gar nicht mehr erwähnt. So wird das Grübeln über das Fest und ihre Vergangenheit durch die aktuelle Sorge um eines ihrer ›Familienmitglieder‹ ersetzt; das »Neue« hat das »Alte« verdrängt, doch statt etwas zu »gew[i]nnen«, verliert sie zunächst den Kater – eine trostlose Ironie.

Ein weiteres für den Roman bedeutsames christliches Fest ist Allerheiligen bzw. Allerseelen⁹⁴, dem Fest, zu dem traditionell der Verstorbenen mit ei-

93 Vgl. Irmgard Roebeling: Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: *Untergangsphantasien*. Hg. v. Johannes Cremerius. Würzburg 1989 (= *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche* 8). S. 74–91. Hier S. 82.

94 Im Roman werden die beiden Feste und ihre Bedeutung vermischt; allerdings geschieht dies bei den am 1. und 2. November begangenen Feiertagen auch in der Realität.

nem Besuch auf dem Friedhof gedacht wird: »Den ganzen Tag über [...] mußte ich an die Friedhöfe denken. Es lag kein besonderer Anlaß vor, aber ich konnte es nicht vermeiden, weil es so viele Jahre hindurch üblich gewesen war, zu dieser Zeit an die Friedhöfe zu denken.« (W 227) Es fällt auf, dass die Frau meint, es sei üblich gewesen, an die Friedhöfe zu denken – nicht etwa an die toten menschlichen Tiere! Ähnlich wie Weihnachten ist auch dieser Tag für sie ein Beispiel für eine sinnlose oder sinnlos gewordene Tradition. In ihrer Erinnerung geht es hauptsächlich um die Erfüllung einer Konvention, wenn »Menschenprozessionen mit den Einkaufstaschen voll riesiger Chrysanthemen« auf den Friedhöfen einfallen und dabei »geschäftig[]« und »verstohlen[]« in der Erde »[w]ühlen[]«. Die Erzählerin beklagt »[d]as Geflüster der alten Frauen über Krankheit und Auflösung, und dahinter die böse Angst vor den Toten und viel zu wenig Liebe.« (Ebd.) Die allgemeine Begräbniskultur wird hier und im Folgenden als bedrückend sowie als Ausdruck der Angst der Lebenden vor den Toten empfunden; die Einhaltung von Traditionen gilt der Erzählerin als Freibrief, die Toten den Rest des Jahres über vergessen zu dürfen. Im Gegensatz dazu stehen die Begräbnisse, die die Erzählerin selbst veranstaltet, sowie ihre eigene Erinnerungskultur. Die Beerdigungen von Perle, Luchs und Weiteren werden nüchtern beschrieben (vgl. W 123, 181, 242f., 272), die Erinnerung an sie bleibt jedoch lebendig und ist von Trauer und Schmerz, aber auch von Liebe und Mitleid geprägt.

Noch eine weitere, direkt mit dem Tod verknüpfte religiöse Handlung wird von der Erzählerin herabgewertet:

Keiner wird bei mir sein, wenn ich sterbe. Niemand wird mich betasten, anstarren und seine heißen lebendigen Finger auf meine erkaltenden Lider pressen. An meinem Sterbelager werden sie nicht zischeln und flüstern und mir die letzten bitteren Tropfen zwischen die Zähne zwängen. (W 103f.)

Die Anwesenheit anderer menschlicher Tiere bei ihrem Tod empfindet die Erzählerin eher als Last, der Gedanke an deren Abwesenheit ist Erleichterung für sie. Mit den »letzten bitteren Tropfen« könnte eine Medizin gemeint sein. Dass sie aufgrund der Katastrophe jedweder Behandlung entgehen wird, macht sie weder traurig noch ängstlich. Tröstlich sind für sie in Bezug auf den Tod nicht irgendwelche Rituale, sondern der Gedanke daran, dass ein individuelles Leben zwar mit dessen Tod endet, das Leben jedoch in anderer Form weitergeht. Diese Vorstellung von einem Kreislauf kommt an vielen Stellen des Romans zum Ausdruck.

Eine Ausnahme von den am Beispiel der Kirchtürme, von Weihnachten und Allerseelen sowie an der Behandlung auf dem Sterbebett aufgezeigten Mustern der Ablehnung von allem, was mit Religion zu tun hat, gibt es allerdings. Ironischerweise ist es kein menschliches Tier, also nicht sie selber, sondern die Katze, die Kirchenlieder besonders gerne mag (vgl. W 107). Allerdings liebt sie diese wegen ihres getragenen Klangs und natürlich nicht aufgrund ihres erbaulichen Inhalts. Haushofer illustriert mit diesem Detail, als wie oberflächlich ihre Protagonistin die Religion empfindet.

In der Forschung wurde häufig die Frage gestellt, ob es sich bei der abgeschlossenen und menschenleeren Bergwelt der Erzählerin um ein Paradies oder ein Utopia handelt. Dass sich diese Begriffe nicht mit der von harter Arbeit, Leid und Tod geprägten Bergwelt verbinden lassen, habe ich bereits gezeigt. Auch die Erzählerin selbst sieht ihr Refugium nicht als solches. Zwar glaubt sie, um ihre Kinder aufzuziehen, wäre dieser Ort »das Paradies gewesen« (W 77). Doch gleich nachdem sie diese Formulierung verwendet, weist sie den Gedanken wieder zurück: »Ich glaube, es hat nie ein Paradies gegeben. Ein Paradies könnte nur außerhalb der Natur liegen, und ein derartiges Paradies kann ich mir nicht vorstellen. Der Gedanke daran langweilt mich, und ich habe kein Verlangen danach.« (W 78) Es gibt jedoch noch ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei ihrem Tal nicht um ein Paradies handeln kann, und das ist ein religiös-mythologisches: »Ich weiß nicht, warum ich damals die Kreuzottern so sehr fürchtete. In den zweieinhalb Jahren, die ich hier bin, habe ich nicht einmal auf der Lichtung eine Schlange gesehen.« (W 70) Es fehlt die Schlange! Bezeichnenderweise gibt es eine Schlange auf der Alm, dem Ort, der vor der Ermordung von Luchs und Stier am ehesten ein Paradies darstellt:

Erst viel später, auf der Alm, sah ich wirklich eine Kreuzotter. Sie lag auf einer Geröllhalde und sonnte sich. Von da an fürchtete ich mich nie mehr vor einer Schlange. Die Kreuzotter war sehr schön, und als ich sie so liegen sah, ganz der gelben Sonne hingegeben, war ich sicher, daß sie nicht daran dachte, mich zu beißen. Ihre Gedanken waren weit weg von mir, sie wollte nichts als in Frieden auf den weißen Steinen liegen und in Sonnenlicht und Wärme baden. (W 86)

Die Stimmung, die durch dieses und weitere friedliche Bilder für den Schauplatz Alm erzeugt werden, kommt der Vorstellung von einem Paradies schon sehr nahe. So wie im biblischen Garten Eden kein Tier einem anderen etwas zuleide tat, so geht auch hier von dem nichtmenschlichen Individuum,

vor dem sich die Erzählerin immer gefürchtet hatte, keine Gefahr aus. Bezeichnenderweise ist es ausgerechnet eine Schlange, die hier als Inbegriff der Friedfertigkeit dargestellt wird. Die Macht, den Zauber dieses Ortes zu zerstören, hat kein Tier, jedenfalls kein nichtmenschliches. Nachdem aber genau diese Zerstörung, das Morden und Töten, auf der Alm Einzug gehalten hat, ist das Paradies – falls es eines war – »verloren« (W 182) – die Anspielung auf John Miltons Epos *Paradise Lost* drängt sich aus dieser Perspektive geradezu auf.

Der Zustand, in den die Atmosphäre der Alm die Frau besonders in ihrem ersten Sommer dort versetzt, hat ebenfalls etwas Paradiesartiges: »Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben« (W 185). Die hier und im Folgenden dargestellte Verschmelzung mit der Natur hat zwar nach Joachim von der Thüsen den »Haken«, dass sie das Bewusstsein und damit das, was ein menschliches Tier ausmache, ausschließe⁹⁵; doch legt von der Thüsen damit auch seinen anthropozentrischen und eurozentrischen Standpunkt offen. Schließlich besteht genau in dieser Entfernung vom menschlichen Bewusstsein mit seinem Wollen und Streben das oberste Ziel zweier Weltreligionen: des Buddhismus und des Hinduismus. Aber auch in den monotheistischen Religionen gibt es Praktiken und Strömungen, deren zentrales Element die *Unio mystica*⁹⁶ ist. Darunter wird die »Erfahrung der Einung des Menschen mit Gott«⁹⁷ verstanden, also das Aufgehen in einem über-individuellen transzendenten Bewusstsein. Die genannten Strömungen umfassen im Protestantismus den mystischen Pietismus, im Judentum die Kabbala oder im Islam sufistische Gemeinschaften. Die Sufis des Mevlevi-Ordens in der Türkei begeben sich durch einen Tanz, der sich durch wiederholte Drehbewegungen auszeichnet, in eine Trance, die sie mit Allah in Kontakt bringen soll. Ob bewusst oder unbewusst scheint Haushofer eher in dieser (fern-)östlichen Tradition der meditativen Erzeugung von Transzendenz zu stehen. Dafür spricht auch, dass sie ihre Erzählerin häufig den gegenwärtigen Augenblick betonen lässt, beispielsweise wenn die Frau »in Frieden auf der Bank [sitzt] und den

95 Vgl. Thüsen: Die Stimme hinter der Wand. Hier S. 162.

96 Auch Corina Erk wertet die Erlebnisse der Frau auf der Alm als »Unio Mystica mit der Natur, eine All-Einheit mit dem Kosmos« (Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. Hier S. 222).

97 O.A.: *Unio mystica*. In: Metzler Lexikon Philosophie. URL: www.spektrum.de/lexikon/philosophie/unio-mystica/2097 (zuletzt aufgerufen am 04.01.2019).

Sternen [zusieht]« (W 210). Auch ihre Reflexionen über das subjektive Erleben nichtmenschlicher Tiere gehen in diese Richtung: »Vielleicht leben die Tiere bis zu ihrem Tod in einer Welt des Schreckens und Entzückens. Sie können nicht fliehen und müssen die Wirklichkeit bis zu ihrem Ende ertragen. Selbst ihr Tod ist ohne Trost und Hoffnung, ein wirklicher Tod.« (W 211) In Forschungsbeiträgen, in denen der Lebensraum der Erzählerin trotz solcher Passagen als Paradies bezeichnet wird, wird dies häufig mit dem allmählichen Wegfall bzw. dem Bedeutungsverlust zivilisatorischer Errungenschaften innerhalb des Romans begründet, der eine schleichende Zurücknahme der Kulturgeschichte darstelle. Tatsächlich gehen der Erzählerin Mehl (vgl. W 43) und Zucker (vgl. W 205) aus, Uhren bleiben stehen (vgl. W 64 u. 258; dazu unten weiter) und in Hugos Mercedes brüten Vögel (vgl. W 222).

In der ersten Aussage über dieses Auto benennt die Ich-Erzählerin sowohl die Farbe als auch die Marke: »Es war noch sehr kühl, und der Tau glitzerte auf Hugos schwarzem Mercedes.« (W 14) Ein paar Seiten später erwähnt die Erzählerin den Mercedes das zweite Mal: »Der Tau auf dem Mercedes war getrocknet, und das Dach glänzte in einem fast rötlichen Schwarz« (W 18). Im Vergleich zu der ersten Aussage ist es hier offenbar besonders erwähnenswert, dass die Farbe des Autos durch die Einwirkung der Natur deutlich verändert erscheint. Als die namenlose Frau das Thema am Ende ihres Berichts wieder aufgreift, bezeichnet sie das Wrack als ein »Ding« (W 222). Die nachfolgende Präzisierung, dass es sich hierbei um Hugos schwarzen Mercedes handelt, wird womöglich nur beigelegt, um den Leser*innen verständlich zu machen, worum es sich dabei eigentlich handelt. Die ursprünglichen Qualitäten, die das teure Auto als ein kulturelles Statussymbol ausgewiesen haben, sind nämlich nicht mehr zu erkennen:

Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. Besonders im Juni, wenn die Waldrebe blüht, sieht er sehr hübsch aus, wie ein riesiger Hochzeitsstrauß. [...] Im Frühling und Herbst sehe ich zwischen den braunen Stengeln das verblaßte Gelb der Polsterung, Buchenblätter, Schaumgummistückchen und Roßhaar, von winzigen Zähnen herausgerissen und zerzupft. Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. (Ebd.)

Die Natur und mithin die nichtmenschlichen Tiere, die in ihr leben, haben den Mercedes vollständig eingenommen. Das damalige Fortbewegungsmittel

und Statussymbol ist zu einem Lebensraum für Flora und Fauna geworden.⁹⁸ Noch drastischere Bilder für diese Verwandlung finden sich bei Christof Laumont, der den schwarzen Mercedes als einen »Leichenwagen« bezeichnet, aus dem nun neues Leben blüht⁹⁹ und bei Elke Brüns, für die das Auto ein »Totdessymbol« einer technokratischen Kultur¹⁰⁰ darstellt. In der Verfilmung von Julian Pölsler steigert sich die Absage an diese Kultur so weit, dass die Frau den Wagen nicht nur verrotten lässt, sondern im Versuch, die Wand zu durchbrechen, zu Schrott fährt.

Die namenlose Frau beurteilt die Aneignung und Umdeutung des ehemaligen Statussymbols durch die Natur äußerst positiv und zieht daraus auch Schlüsse für andere Gebrauchsgegenstände ihres damaligen Lebens: »Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen« (W 222) – all diese Gegenstände wurden von den menschlichen Tieren »zu Götzen gemacht« (ebd.). In Abwesenheit der Menschheit erkennt die Ich-Erzählerin deren wahres jämmerliches Gesicht (vgl. ebd.) und entlarvt die einstigen kulturellen Statussymbole als nunmehr nutzlose Gebrauchsgegenstände.

Als wesentlich relevanter für ihr Überleben erweisen sich ehemals gering geschätzte Alltagsgegenstände: Sie befürchtet, dass sie in einigen Jahren keine Munition und vor allem keine Streichhölzer mehr haben werde (vgl. W 75f. u. 275). Damit wäre nach der Rückentwicklung zu einer einfachen Agrar- sowie Jäger- und Sammlerkultur schließlich ein Punkt in der Menschheitsgeschichte erreicht, der vor der Nutzbarmachung des Feuers liegt. Die Erzählerin, die sich ganz den aktuell vor ihr liegenden Aufgaben verschrieben hat, kümmert das jedoch wenig: »Wenn die Zeit ohne Feuer und ohne Munition kommen wird, werde ich mich mit ihr befassen und einen Ausweg suchen. Aber jetzt habe ich anderes zu tun.« (Ebd.)

Der Roman *Die Wand* ist durchzogen vom leitmotivisch aufgearbeiteten Aspekt der Abwendung der Ich-Erzählerin von der »Menschenzeit« (W 64).

98 Vgl. Wolfgang Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 103-119. Hier S. 115.

99 Vgl. Christof Laumont: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 137-156. Hier S. 151.

100 Elke Brüns: Außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1998 (= Ergebnisse der Frauenforschung 48). Hier S. 56.

Bevor die Wand von der Ich-Erzählerin entdeckt wird, sind dem Bericht konkrete Zeitangaben zu entnehmen. So schreibt die namenlose Frau am ersten Abend, den sie allein im Jagdhaus verbringt: »Um sieben Uhr waren meine Gastgeber noch nicht zurück.« (W 13) Ein paar Zeilen später findet sich eine weitere exakte Angabe der Uhrzeit: »Um neun Uhr beschloß ich, zu Bett zu gehen.« (W 13) Auch am Morgen scheint die Ich-Erzählerin an genauen Zeitangaben festzuhalten: »Es war acht Uhr, die beiden mußten im Dorf geblieben sein.« (Ebd.) Das Bestreben, die Zeit so genau angeben zu können, bleibt bei der Ich-Erzählerin zunächst erhalten, weil sie darin »eine letzte Verbindung zur Außenwelt«¹⁰¹ sieht:

Ich nahm mir [...] fest vor, täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren. (W 43f.)

Vor dem Hintergrund der vollkommenen Isolierung der Ich-Erzählerin sei die »Sinnhaftigkeit von Uhren, die menschliche Ordnung im Sinne von sozialer Ordnung ermöglichen«¹⁰² nach Rathenböck allerdings fraglich. Auch die Ich-Erzählerin scheint diesen Einwand einzusehen, wenn sie sich fragt, »wo die genaue Uhrzeit geblieben ist, jetzt, da es keine Menschen gibt« (W 64). Diese Überlegung der Ich-Erzählerin wird in der folgenden Aussage noch einmal zugespitzt: »Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter.« (W 237) Die namenlose Frau ist bei dem Gedanken an das Ende der durch Uhren bestimmten Zeit deshalb so heiter, weil sie (wie Rathenböck) erkannt hat, dass Uhren eine vom menschlichen Tier geschaffene soziale Ordnung generieren, die sie als isolierte Frau allerdings scharf kritisiert:

Manchmal fällt mir ein, wie wichtig es einmal war, ja nicht fünf Minuten zu spät zu kommen. Sehr viele Leute, die ich kenne, schienen ihre Uhr als kleinen Götzen zu betrachten, und ich fand das auch immer vernünftig. Wenn man schon in der Sklaverei lebt, ist es gut, sich an die Vorschriften zu halten und den Herrn nicht zu verstimmen, Ich habe der Zeit, der künstlichen, vom Ticken der Uhren zerhackten Menschenzeit, nicht gerne gedient [...]. (W 64)

101 Elisabeth Vera Rathenböck: »Niemand wird nach meinem Tod wissen, dass ich die Zeit ermordet habe«. Eine Betrachtung entlang von Marlen Haushofers »Die Wand«. In: Die Rampe 2 (2000). S. 129-153. Hier S. 134.

102 Ebd.

Die Isolation, der die Ich-Erzählerin in ihrer neuen Umgebung ausgesetzt ist, kann insofern als Erlösung von der Sklaverei der tickenden Menschenzeit angesehen werden. Der unnatürlichen Menschenzeit setzt die namenlose Frau den natürlichen Wechsel der Tageszeiten¹⁰³ entgegen, der entweder durch die Sonne »oder, wenn sie nicht scheint, nach dem Einflug und Abflug der Krähen und verschiedenen anderen Anzeichen« (W 64) zu erkennen ist. Wessel sieht in dieser Entfernung der Ich-Erzählerin von der Menschenzeit bei gleichzeitiger Annäherung an natürliche Zeitzyklen ein Symbol für die neu gewonnene Freiheit der Ich-Erzählerin.¹⁰⁴ Die Erzählerin selbst beschreibt diese Freiheit wie folgt: »Hier hat alles sehr viel Zeit, eine Zeit, die nicht von tausend Uhren gehetzt wird. Nichts treibt und drängt [...].« (W 155) David Smith weist darauf hin, dass es neben der Zeitebene der fortschreitenden Handlung und der gegenläufigen Zurücknahme der Zivilisation, die auch eine Zurückweisung und sogar Aufhebung der Zeit impliziere, noch eine dritte gebe, in der »das lineare Zeitverständnis an sich in Frage gestellt«¹⁰⁵ werde. Denn für ihr Leben in und mit der Natur sind Zeit und Linearität im menschlichen Sinne irrelevant. Der wiederkehrende Wechsel der Tages- und Jahreszeiten funktioniert unabhängig von dieser imaginären Größe, das Konzept der Zeit ist für nichtmenschliche Tiere, denen »ewige Gegenwart« attestiert wird, irrelevant.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Ablösung von der menschlichen Zeitstrukturierung für die Ich-Erzählerin sowohl ein Freiheitsgewinn als auch eine stärkere Einbindung in die Natur und ihre natürlichen tageszeitlichen Zyklen bedeutet. Letzteres wird von der namenlosen Frau allerdings nicht als Einschränkung empfunden.

Wie Razbojnikova-Frateva ausführt, wandelt sich auch die Raumstruktur in der Wahrnehmung der Erzählerin mit dem Auftauchen der Wand.¹⁰⁶ Sie

103 Vgl. Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Hier S. 115.

104 Vgl. Wessel: »Ich werde schreiben bis es dunkel wird...«. S. 120.

105 Smith: Die Zurücknahme der Schöpfung. Hier S. 131.

106 Maja Razbojnikova-Frateva betont, dass sich die Raumproblematik im Roman auf zwei Ebenen manifestiere: Zum einen schaffe Haushofer mit der Struktur des Romans eine Experimentalanordnung, in der die Leser*innen die Handlungsweise der Erzählerin studieren könnten. Zum anderen werde der Raum innerhalb des Berichts der Erzählerin aber auch von innen beschrieben. Diese Innensicht ist sowohl für Razbojnikova-Frateva als auch für mich interessanter als die äußere Romanstruktur. Vgl. Zur Raumproblematik in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur. Hg. v. Anna Gajdis u. Monika Mańczyk-Krygiel. Bern u.a. 2016. S. 309-325. Hier S. 310.

eignet sich den Raum – auch sprachlich – an: So wird Hugos Whisky zu »meine[m] Whisky« (W 22) und Hugos Kalender zu »meinem [...] Terminkalender« (W 39). Beide Besitzerwechsel reflektiert sie, ebenso wie sie besonders hervorhebt, dass sie tatsächlich den Ausdruck »mein Tal« verwendet: »Ich schreibe »mein Tal«. Der neue Besitzer, wenn es ihn gibt, hat sich noch nicht bei mir gemeldet.« (W 59) Mit dem Fortschreiten der Zeit markiert sie diese Aneignungen jedoch nicht mehr und spricht wie selbstverständlich von »[m]eine[n] Forellen« (W 97).

Wie Razbojnikova-Frateva hervorhebt, dient die sehr exakte Beschreibung von Räumlichkeiten und auch der Gegenstände in diesen Räumen dem Veranschaulichen einer »Verwandlung in einen Überlebensraum«¹⁰⁷. So genau die Darstellung von Räumen und Orten auch ist, einen Eigennamen erhalten sie nicht. Diese Praxis der Erzählerin parallelisiert ihre Handhabe bei der Namensgebung des Personals innerhalb des von der Wand begrenzten Raumes, sie selbst eingeschlossen.¹⁰⁸ Damit »widerruft [sie] die Praktiken des Kartographierens und der Namensgebung als Formen der sozialen Konstitution des Raumes im Zeichen seiner Eroberung und Ausbeutung.«¹⁰⁹ Statt ihn zu benennen, eignet sich die Erzählerin den Raum an, um ihn bearbeiten und pflegen zu können. Eroberung und Ausbeutung sind im Kontext des Romans sinnlos, da Wälder und Wiesen die Grundlage ihres Überlebens sind. Die Analyse von Paul Buchholz geht in eine ähnliche Richtung: Die Erzählerin schreibe aus einer »post-civilization«, gar einer »post-human perspective«¹¹⁰ und äußere sich als letzte Stimme des menschlichen Gewissens: »Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht. Und damals hatte man sie zu Götzen gemacht anstatt zu Gebrauchsgegenständen.« (W 222) An anderen Stellen, so analysiert Buchholz, spreche sie im Namen des Waldes: »Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen« (W 185). Indem sie den letzten Vertreter der patriarchalischen Ordnung tötet, erfüllt die Erzählerin gewissermaßen diesen vermeintlichen Wunsch.

107 Ebd. Hier S. 312.

108 Vgl. Kap. 5.2.

109 Razbojnikova-Frateva: Zur Raumproblematik in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. Hier S. 313.

110 Paul Buchholz: Eco-Romanticism. Terezia Mora's *Der einzige Mann auf dem Kontinent* and the Re-reading of Marlen Haushofer's *Die Wand*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 14 (2015). S. 147-169. Hier S. 152.

Ähnlich wie die Ich-Erzählerin in *Die Wand* entwickelt auch die Protagonistin im Roman *Himmel, der nirgendwo endet* eine Gemeinschaft mit der Natur, die von Meta sogar auf einen Stein ausgeweitet wird, der von »jähzornige[n] Holzknecht[en]« getreten wird: »Der Stein scheint es nicht zu spüren, aber Meta freut sich darüber. Jeder soll sich die Zehe verstauchen, der ihren Stein zu treten wagt.« (H 25) Da sie diesem frühen Kindheitsstadium entwächst, in dem Gefühle des Einsseins und der Solidarität mit der Natur dominieren, führt ihre Entwicklung

von infantilem Animismus und kindlichen Verschmelzungswünschen zu einem rational gesteuerten Umgang mit Tieren [...], dem die Superiorität des Menschen inhärent ist. Am Ende des Textes ist die Hauptfigur unwiderruflich zu einem Teil der symbolischen Ordnung der Kultur geworden.¹¹¹

Haushofers Kritik an den ethisch fragwürdigen Implikationen dieser Ordnung wird in beiden Romanen deutlich.

In *Bartls Abenteuer* werden technische Errungenschaften aus der Perspektive des Katers mit Gewalt und Tod assoziiert¹¹²; so ist etwa die erste Autofahrt, die ihn vom friedlichen Zusammenleben mit seiner Mutter entfernt, ein »böse[r] Spuk« (BA 7). Vor allem die lauten Geräusche, die von den menschlichen Tieren selbst und von ihren Maschinen ausgehen, irritieren und ängstigen den Kater (vgl. BA 17, 30, 87, 95). Nick Büscher deutet die Handlung des Romans insgesamt als »Bildungsweg«, der »von der kulturkritischen Erkenntnis gekennzeichnet [ist], dass es besser ist, sich von den Menschen und ihrer domestizierten wie technisierten Umwelt fernzuhalten.«¹¹³

Im Gegensatz zu den in diesem Teilkapitel vorgelegten Analysen zu Marlen Haushofer stellen Brigitte Kronauers Figuren in *Rita Münster* und *Die Frau in den Kissen* nur indirekt den Wert menschlicher Kulturleistungen infrage, so etwa das erzählende Ich in *Die Frau in den Kissen*, das in seinem Zustand permanenter Schlaflosigkeit das menschliche Alltagsleben ablehnt und damit die Relevanz menschlichen Tuns insgesamt relativiert. Hier und auch in *Rita Münster* geht es der Hauptfigur eher darum, von den Anforderungen, zuweilen auch den Überforderungen und Zwängen des Menschseins entlastet

111 Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Hier S. 109.

112 Vgl. Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 287.

113 Ebd. Hier S. 289.

zu werden. Dies geschieht in beiden Romanen in Form von Tierverwandlungen.¹¹⁴

Auch bei Elias Canetti findet sich keine so entschlossene Abwendung von zivilisatorischen Leistungen. Tatsächlich sieht Canetti, in seiner Rolle als Künstler, es als seine Aufgabe an, gegen den Tod und das Vergessenwerden anzuschreiben. In der Betonung des Wertes der Kulturtechnik Schreiben lässt sich allerdings ein verbindendes Element zur Hauptfigur in *Die Wand* sehen, die schreibt, um menschlich bleiben zu können.

4.3 Noch mehr Grenzen? Intersektionelle Aspekte

Wer sich mit Elias Canettis Haltung in Bezug auf die Stellung der nicht-menschlichen Tiere beschäftigt, kommt nicht umhin, seine ambivalente Haltung in Bezug auf die Geschlechterfrage zu diskutieren. Die Intersektionalitätsforschung weist seit den neunziger Jahren auf die Verflochtenheit von Unterdrückungsmechanismen hin. Lynda Birke schreibt: »The term animal can mean many different things [...]. Opposed to humans, it tends to mean everything we think we are not, or whatever we wish to transcend – the beast within for example.«¹¹⁵

Und weiter:

Separating ourselves from less worthy ›others‹ is [...] a common trait. Feminists have been critical of this separation, not least because women have so often been other to men. ›Othering‹ is a trait that links to concepts of global domination, in its reliance on defining what is human against those who are conquered.¹¹⁶

Dagmar C. G. Lorenz knüpft an diese Aussagen an und stellt fest, dass Canetti Birke darin beipflichten würde, dass die nichtmenschlichen Tiere in den menschlichen enthalten und eben nicht »the other« seien.¹¹⁷ Doch nur über diesen Umweg lässt sich ein Zusammenhang zwischen Canettis Denken und feministisch-intersektionalistischen Überlegungen herstellen. In der

114 Die entsprechenden Analysen finden sich in Kap. 5.5.

115 Lynda Birke: *Feminism, Animals and Science: The Naming of the Shrew*. Buckingham 1994. S. 106.

116 Ebd. S. 106 u. 109.

117 Lorenz: *Canetti's Final Frontier: The Animal*. Hier S. 243.

Forschung wird Canetti sonst eher mit den misogynen Theorien Otto Weiningers in Verbindung gebracht. So Christiane Altvater:

Sprachkritik und moralische Kritik verbindet Canetti zu einer misogynen Porträtierung der meisten Frauengestalten, die durch ihre Schwatzhaftigkeit und Charakterschwäche »bestechen«. So wird etwa die Sprechweise Marian Wotrubas als »es war ein erbarmungsloses Ratschen« [...] abqualifiziert; daß sie ihre eigene bildhauerische Tätigkeit zugunsten ihres Mannes aufgab und sich unermüdlich für seine Arbeit einsetzte, erwähnt Canetti beiläufig mit zwei Sätzen innerhalb von zwei Seiten Text [...]¹¹⁸

Eva Geulen verknüpft die Frage nach der Stellung der Frauen mit derjenigen der Insekten in Canettis Werk und deutet eine Episode aus *Die Fliegenpein* im Kontext der Problematik des Weiblichen und der weiblichen Sexualität.¹¹⁹ Die titelgebende Geschichte aus seiner Sammlung mit Aufzeichnungen ist laut Canetti »[d]ie schrecklichste Geschichte«, die er »in den Erinnerungen einer Frau, der Misia Sert«, fand. Anschließend zitiert er wörtlich aus den Erinnerungen der Künstlermuse, Mäzenin und Pianistin:

Eine meiner kleinen Schlafgefährtinnen war eine kleine Meisterin in der Kunst des Fliegenfangens geworden. Geduldige Studien an diesen Tierchen hatten es ihr ermöglicht, genau die Stelle zu finden, durch die man die Nadel stechen musste, um sie aufzufädeln, ohne daß sie starben. Sie verfertigte sich auf diese Weise Ketten aus lebenden Fliegen und geriet in Entzücken über das himmlische Gefühl, das ihre Haut bei der Berührung der kleinen verzweifelten Füße und zitternden Flügel empfand. (F 128)

Geulen macht darauf aufmerksam, wie entschieden Canetti auf das weibliche Geschlecht der sich Erinnernden verweist. Auch die sich Erinnernde ist wahrscheinlich weiblich. Deren sexuell konnotiertes (»das himmlische Gefühl« auf ihrer Haut) Verhalten ist tatsächlich nichts als perverse Gewalt gegen hilflose nichtmenschliche Tiere. Allerdings kann Grausamkeit gegen Insekten bei Canetti auch männlich sein:

Er zupfte Spinnen die Beine aus und warf sie hilflos in ihre eigenen Netze. (1973, GU 13)

118 Christiane Altvater: »Die moralische Quadratur des Zirkels«. Zur Problematik der Macht in Elias Canettis Aphorismensammlung »Die Provinz des Menschen«. Frankfurt a.M. 1990. S. 50f.

119 Geulen: Lebensform und Fliegenpein. Hier S. 345.

Abgesehen davon, dass die sexuelle Komponente hier fehlt,¹²⁰ ist das Resultat doch das gleiche: zum Spaß verstümmelte Tiere, die vermutlich nicht mehr lange zu leben haben. Insofern kann ich, anders als Eva Geulen, in der oben zitierten Wiedergabe des Berichts von Misia Sert keine Anspielung auf spezifisch weibliche Grausamkeit (im Kontext weiblicher Sexualität) erkennen, sondern lediglich ein Beispiel für eine Beschreibung von Gräueltaten, die Canetti nicht nur in Bezug auf nichtmenschliche Tiere, sondern auch auf menschliche kritisiert.¹²¹ Darüber hinaus lässt Canetti beide Zitate nicht unkommentiert. Denn die Spinnen bekommen im selben Band die Gelegenheit zur Rache:

Riesige Spinnennetze für Menschen. An den Rändern lassen sich vorsichtig Tiere nieder und sehen den gefangenen Menschen zu. (1973, GU 14)

Wiederum in *Das Geheimherz der Uhr*, ein Jahr später aufgezeichnet, befindet sich eine Fliege in der Machtposition:

Das Kind fürchtet noch keinen Menschen. Es fürchtet auch kein Tier. Es hat eine Fliege gefürchtet und während einiger Wochen den Mond. »Sie hat jetzt Angst vor Fliegen. Wenn ihr eine zu nahe kommt, weint sie. Sie kauert verängstigt in einer Ecke, während die Fliege fett über die Wände ihres Bettchens promenierte.« (1974, GU 24)

Bemerkenswert ist, dass es sich hier wie in der von Canetti später in *Die Fliegenpein* zitierten Erinnerung von Misia Sert um ein Mädchen handelt. Obwohl zunächst dem Kind kein Geschlecht zugewiesen wird, ist es innerhalb der Anführungszeichen plötzlich eine »sie«. Einmal geht ein »er« grausam mit Spinnen um, an anderer Stelle bauen (vermutlich) riesige Spinnen Netze für menschliche Tiere. Einmal fürchtet sich ein Mädchen vor Fliegen, ein anderes Mädchen macht aus Fliegen Halsketten: Beide Gewalt- und Rachefantasien sind auch Beispiele für Canettis Poetologie der Umkehrung.

Canetti verwendet zudem keine der klischeehaften Assoziationen von Frauen und Katzen.¹²² Stattdessen werden Frauen in Verwandlungserzählun-

120 Obwohl es wohl auch pervers ist, die Spinnen »in ihre eigenen Netze« zu werfen.

121 Canetti ist zudem ein scharfer Kriegsgegner. Vgl. hierzu Reinhold Jaretsky: Mit Wörtern den Krieg verhindern. Elias Canettis soteriologisches Exilprojekt »Masse und Macht«. In: Literarische Trans-Rationalität. Hg. v. Wolfgang Wirth u. Jörn Wegner. Würzburg 2003. S. 527-539.

122 Vgl. das Kap. »Cats as Women/Women as Cats« in Katharine M. Rogers: The Cat and the Human Imagination. Feline Images from Bast to Garfield. Ann Arbor 1998. S. 165-

gen zu Hunden (s.o.) und eine Mäusemutter kuriert in einer therapeutischen Geschichte eine Phobie (s.o. sowie Kapitel 5.3). In einem Aphorismus von 1967 heißt es:

Man verglich sie mit einem Panther, aber sie fauchte zu spät. (1967, NH 125)

Die Ironie liegt darin, dass »sie« sich nicht mit menschlichen Worten gegen diesen Vergleich wehrt, sondern mit einem Fauchen, also einem Geräusch, das nichtmenschliche Tiere aus der Familie der Katzen von sich geben, als Warnsignal vor einem Angriff, z.B., wenn sie mit der Handlung eines Artgenossen nicht einverstanden sind. Das Fauchen im obigen Zitat signalisiert, dass die nur durch das Personalpronomen als weiblich gekennzeichnete Figur nicht einverstanden ist mit dem Vergleich, den »[m]an« getätigt hat. Es bleibt natürlich offen, wie der Satz letztlich zu deuten ist: Faucht »sie«, ein menschliches, weibliches Wesen, weil sie durch den Vergleich in einen Panther verwandelt worden ist? Dann hätten wir es hier mit einer Verwandlungserzählung en miniature zu tun. Doch warum faucht sie »zu spät«? Das würde ja bedeuten, dass sie schon vorher fauchen konnte. War »sie« also schon vorher eine Katzenartige, aber eben kein Panther? Im Kontext von Canettis Werk scheint mir die erste Variante schlüssiger zu sein. In der für ihn typischen, rätselhaft-ironischen Weise kommentiert Canetti die stereotypen Katzenattribute, die »[m]an« – in der Literatur, der Werbung¹²³, dem Film und weiteren Medien – Frauen zuweist.

Marlen Haushofer stellt in *Die Wand* ihre nichtmenschlichen und menschlichen Figuren in unterschiedlichen Konstellationen als Familie dar, in der

185, die Kap. »Die Katze als Begleiterin der Hexen« und »Katze und Frau« in Erhard Oeser: *Katze und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung*. Darmstadt 2005 sowie Clea Simon: *The Feline Mystique. On the Mysterious Connection Between Women and Cats*. New York 2002.

123 Als Beispiel wäre hier etwa ein Werbespot für Katzenfutter zu nennen, der die Schauspielerin Eva Longoria zeigt, die im knappen Kleidchen, das zudem farblich zur auftretenden Katze passt, ins animalisch-sinnliche Stereotyp eingepasst wird. Vgl. den Spot, der zur Kampagne »Folge Deiner Leidenschaft« gehört. Online verfügbar unter URL <https://www.youtube.com/watch?v=z14QqPy47cM> (letzter Zugriff: 25.03.2019). Vgl. zum Thema Werbung außerdem Clemens Wischermann: *Katzen in der Werbung im 20. Jahrhundert*. In: *Von Katzen und Menschen. Sozialgeschichte auf leisen Sohlen*. Hg. v. dems. Konstanz 2007. S. 139-154. Besonders die dort unter der Zwischenüberschrift »Katzen und Geschlecht« versammelten Beispiele sind weitere Belege für die Parallelisierung von Katzen- und Frauenbild.

die Erzählerin zwar als Ernährerin die Rolle des »Oberhaupt[s]« (W 47) einnimmt, als gleichberechtigten Partner aber ihren Hund Luchs an der Seite hat, während die Katzen in unterschiedlichen Abstufungen als eher unabhängig charakterisiert werden. Die nichtmenschlichen Tiere sind für die Erzählerin nicht etwa Zeitvertreib, Wachschatz oder Nahrungsmittellieferant*innen, sondern »Partner, Liebesobjekt und Lebenssinn«¹²⁴. Im Sinne der Fürsorgeethik sieht sie diese Individuen, sich selbst eingeschlossen, »als in Kontexte und Relationen eingebundene Entitäten an.«¹²⁵

In einer Passage, in der die Frau ihre Lage resümiert, bestimmt sie ihr Verhältnis zu den nichtmenschlichen Tieren, mit denen sie zusammenlebt, in folgender Weise:

Wir waren also zu viert, die Kuh, die Katze, Luchs und ich. Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit. Er verstand alles, was ich sagte, wußte, ob ich traurig oder heiter war, und versuchte auf seine einfache Art, mich zu trösten.

Die Katze war ganz anders, ein tapferes, abgehärtetes Tier, das ich respektierte und bewunderte, das sich aber immer seine Freiheit vorbehielt. Sie war mir in keiner Weise verfallen. Freilich, Luchs hatte keine Wahl, er war auf einen Herrn angewiesen. Ein herrenloser Hund ist das ärmste Wesen auf der Welt, und selbst der übelste Mensch kann noch seinen Hund in Entzücken versetzen. (W 51)

Im Gegensatz zu der Katze, die ihre Freiheit braucht, ist Luchs »auf einen Herrn angewiesen.« Die teilweise extreme Reaktion von Hunden auf Zuwendung von ihren »Besitzer*innen« sieht die Erzählerin aber auch kritisch:

Ich möchte wissen, warum wir auf Hunde wie ein Rauschgift wirken. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Größenwahn dem Hund. Sogar ich bilde mir manchmal ein, es müßte an mir etwas Besonderes sein, wenn Luchs sich bei meinem Anblick vor Freude fast überschlug. Natürlich war nie etwas Besonderes an mir, Luchs war, wie alle Hunde, einfach menschen-süchtig. (W 116f.)

124 Heide von Felden: Lieben versus töten. Die Darstellung der Geschlechterbeziehung bei Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer. In: ...greifen zur Feder und denken die Welt...Frauen – Literatur – Bildung. Hg. v. ders. Oldenburg 1991. S. 149-188. Hier S. 176.

125 Bossert: Feministische und fürsorgeethische Ansätze. Hier S. 117.

In der Forschung wird Luchs oft als Ersatz-Ehemann gesehen.¹²⁶ Gerhard Peter Knapp schreibt, er verkörpere männliche Eigenschaften, sei also mutig, neugierig und beschützend, ohne dabei je aggressiv zu werden.¹²⁷ Diese ausschließlich positiven Eigenschaften zeugen vom offensichtlich positiven Männerbild des Literaturwissenschaftlers. Von Irmgard Roebing wird er als »eine utopische Synthese von Mann, Freund, Mutter und Kind«¹²⁸ gesehen, an anderer Stelle charakterisiert sie Luchs sogar als »immer liebevolle[n], umsorgende[n], beschützende[n], aggressions- und geschlechtslose[n] Vater-Mann«¹²⁹. Im Sinne Gerhard Neumanns braucht die Erzählerin Luchs, um sich ihrer eigenen Identität versichern zu können. Entgegen Neumanns These ist es jedoch kein »Schoßhund«, der »als Zeuge[] [...] weiblicher Identität zitiert und in Szene gesetzt [wird]«¹³⁰, sondern ein Jagdhund, der laut Neumann eher dem Mann zugeordnet ist. Bezogen auf die Funktionen des »poetische[n] Nutztier[s]«, das der Hund laut Römhild darstellt, betätigt sich Luchs als »Sinnbild von Natur und Natürlichkeit«¹³¹: »Luchs war im Vergleich zu ihnen [den Katzen; VZ] ein schamloses Naturkind, und sie schienen ihn darob ein wenig zu verachten.« (W 121)

Ich sehe Luchs als eine Figur, die von der Frau vor allem idealisiert wird. Der Hund wird als vernünftig und klug dargestellt (vgl. W 17, 25, 32, 49, 56 u. 126), sie selbst als dumm und ungeschickt (vgl. W 38, 83 u. 84). Und an keiner Stelle des Romans beschreibt sie die Gegenwart des Hundes als unzureichend; im Gegenteil: Sie sieht sich als diejenige, die den Ansprüchen und Wünschen des Hundes – nach Bewegung, nach guter Stimmung – nicht gerecht werden kann.¹³² Ganz anders verhält es sich mit dem Mädchen in

126 Vgl. Dagmar C. G. Lorenz: Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich. In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979). S. 171–191. Hier S. 184.

127 Vgl. Knapp: *Re-Writing the Future*. Hier S. 298.

128 Roebing: *Drachenkampf aus der Isolation*. Hier S. 302.

129 Roebing: *Arche ohne Noah*. Hier S. 81.

130 Neumann: *Der Blick des Anderen*. Hier S. 103.

131 Römhild: »Belly'chen ist Trumpf«. S. 9.

132 Haushofer reflektiert damit (wenn auch unbewusst) einen Kritikpunkt, der von der Erziehungswissenschaftlerin, Philosophin und Feministin Nel Noddings an die Fürsorgeethik herangetragen wurde: Echte Fürsorge erfordere Reziprozität zwischen den Beteiligten. Der Philosoph Deane Curtin hält dem entgegen, dass es gefährlich sei, eine Art Gegenleistung für erbrachte Fürsorge zu erwarten (vgl. Bossert: *Feministische und fürsorgeethische Ansätze*. Hier S. 119). Für das erzählende Ich im Roman ist es ganz klar, dass es keine solche Gegenleistung gibt und sie erwartet auch keine. Im Gegenteil stellt sie eher infrage, ob die Qualität ihrer Fürsorge ausreicht.

Himmel, der nirgendwo endet. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Gesellschaft des Hundes Schlankl nicht so erfüllend ist wie der Kontakt zu menschlichen Tieren: »Es ist angenehm, Schlankl gern zu haben, aber es ist nicht genug. Ein Hauch von Unvollkommenheit liegt über Dingen und Tieren, und gerade das macht sie so begehrenswert.« (H 33f.) Der Unterschied im Setting der Romane ändert natürlich die Konsequenz aus dieser Erkenntnis. Denn während Meta in die menschliche Gesellschaft hinein sozialisiert wird, hat die erwachsene Erzählerin in *Die Wand* gar nicht die Wahl zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Sozialkontakten. Es ist allerdings ein Kennzeichen des Romans, dass die Erzählerin den Kontakt zu menschlichen Tieren nicht besonders vermisst. Sie konzentriert sich stattdessen auf die genaue Beobachtung ihrer nichtmenschlichen Gefährte*innentiere, die viel eher menschlich konnotierte Verhaltensweisen zeigen. So spricht die Erzählerin Luchs u.a. eine sehr positive Eigenschaft zu: Es sind seine »mothering«-Qualitäten, die im Vergleich mit den Katzen (vor allem der namenlosen Katze, der einzigen, die Mutter wird) besonders auffallen und die er ungeachtet der Tatsache ausübt, dass es sich bei seinen Schützlingen um Angehörige einer anderen Spezies handelt:

Sie [die jungen Katzen; VZ] wurden eine besondere Belustigung für Luchs, der sich aufführte, als wäre er ihr Vater. Sobald sie merkten, daß er harmlos war, fingen sie an, ihn ebenso zu belästigen wie ihre Mutter. Manchmal bekam Luchs genug von den Quälgeistern und fand, daß sie ins Bett gehörten. Dann trug er sie vorsichtig in den Kasten. Kaum war das letzte transportiert, tummelte sich das erste schon wieder im Zimmer. Die Katze sah ihm zu, und wenn ich jemals eine Katze schadenfroh lächeln gesehen habe, dann war sie es. (W 158)

Der Hund wird hier als Vater einer grotesken Hund-Katze-Familie imaginiert und auch explizit als Vater benannt. Die Zuschreibung von »mothering«-Verhalten wird außerdem erzählerisch mit der Schadenfreude der Katze verbunden.

Tiger hatte richtige Lausbubenmanieren angenommen. An seine Mutter traute er sich nicht heran, aber den armen Luchs quälte er den ganzen Tag. Und wie geduldig dieser Hund war! Mit einem Biß hätte er den kleinen Kater töten können, und wie vorsichtig ging er mit ihm um. Eines Tages schien aber auch für Luchs der Punkt erreicht, an dem man Tiger eine Lektion erteilen mußte. Er nahm den Kleinen am Ohr, schleppte den sich

Sträubenden und Quiekenden durch die Stube und warf ihn unter mein Bett. Dann schritt er gemessen zum Ofenloch, um endlich in Ruhe schlafen zu können. Das leuchtete sogar Tiger ein. (W 164f.)

In deutlich anthropomorphisierender Weise werden Tiger als Lausejunge und Luchs als geduldiger, aber am Ende doch konsequenter Erzieher dargestellt. Dies sind jedoch die einzigen Stellen im Text, an denen von Luchs als Vater die Rede ist. Weitere Passagen vermerken seine Irritation bzw. die Suche nach den plötzlich verstorbenen bzw. verschwundenen Katzenkindern (vgl. W 159 bzw. 160) sowie die Eifersucht auf Tiger, den einzigen überlebenden Kater dieses Wurfs, die sich zu Gleichmut bzw. Unverständnis wandelt:

Luchs war längst nicht mehr eifersüchtig. Ich glaube, er nahm Tiger nicht ernst. Er spielte wohl manchmal mit ihm, das heißt, er ging gutmütig auf die Spiele des Kleinen ein, aber er scheute seine Temperamentsausbrüche. Wenn Tiger einen seiner Anfälle erlitt und durch die Hütte tobte, sah Luchs mich mit dem Blick eines ratlosen Erwachsenen an, leicht irritiert und ohne Verständnis. (W 192f.)

Er ist nun nicht mehr ein Vater, sondern nur noch ein »ratlose[r] Erwachsene[r]«. Sein Verhältnis zu den anderen nichtmenschlichen Tieren bleibt jedoch insgesamt freundlich:

Seltsamerweise schien sie [die namenlose Katze; VZ] Luchs bald weniger zu mißtrauen als mir. Von seiner Seite erwartete sie sichtlich keine bösen Überraschungen mehr, und sie fing an, ihn zu behandeln wie ein launenhaftes Weib seinen Tolpatsch von Ehemann behandelt. Manchmal fauchte sie ihn an und schlug nach ihm, und dann wieder, wenn Luchs sich zurückgezogen hatte, näherte sie sich ihm und schlief sogar an seiner Seite ein. (W 50)

Aus Sicht der Katze schildert die Erzählerin hier ein weiteres »Eheverhältnis«, diesmal nicht zwischen sich selbst und Luchs, sondern zwischen der Katze und dem Jagdhund.

Die Erzählerin selbst ist die Figur, die – neben der Kuh Bella und Luchs – das am meisten ausgeprägte »mothering«-Verhalten an den Tag legt. Sie stellt als Ernährerin die Versorgung mit Nahrung und den Schutz vor Wetter und Feinden sicher, für den Kater Tiger ist sie »abwechselnd [...] Ersatzmutter oder Raufkumpan« (W 160), sie versorgt in einem schlimmen Winter selbst die im Wald lebenden Rehe mit ihrer eisernen Reserve, einigen Kastanien, obwohl es »die reinste Unvernunft« ist und es »vielleicht klüger [wäre], es nicht

zu tun«. Doch sie »kann es [das Wild] einfach nicht verhungern und so elend umkommen lassen.« (W 139f.) Die Rehe sind, wie auch die Krähen, die die Nähe des Hauses suchen und Abfälle fressen, »eine Art ganz entfernter Hausgenossen, die unter meinem und damit auch unter seinem [Luchs'] Schutz standen«. (W 236) Vanessa Hester führt diesen Impuls der Erzählerin auf ein menschliches Grundbedürfnis zurück; vermutlich ist damit das Halten sogenannter »Nutztiere« gemeint. Sie nennt dieses Verhalten »anthropozentrisch« und eine »Versorgermission«. ¹³³ Tatsächlich sind die nichtmenschlichen Gefähr*innentiere für die Erzählerin in vielerlei Hinsicht von Bedeutung, sie dienen bei Weitem nicht nur der Befriedigung anthropozentrischer Bedürfnisse.

In der »Ersatzfamilie« ¹³⁴ der Erzählerin herrscht totale Gleichheit: »Jeder ist auf den anderen angewiesen.« ¹³⁵ Doch nicht nur dieses liebevolle brüderlich-schwesterliche Zusammenleben löst das einseitige Geschlechterstereotyp der Frau als Versorgerin auf. Vielmehr entwirft Haushofer mit der Beschreibung der Kuh Bella und der namenlosen Katze »zwei sehr konträre Mütterbilder« ¹³⁶, zu denen sich die Ich-Erzählerin in Beziehung setzt. Um zu verstehen, inwiefern die Kuh und die Katze diese Mütterbilder repräsentieren, ist zunächst darauf hinzuweisen, dass die nichtmenschlichen Tiere »als eine Art Kindersatz« ¹³⁷ für die Ich-Erzählerin angesehen werden können. Das Maß der mütterlichen Pflichten, die die Ich-Erzählerin gegenüber ihren nichtmenschlichen Kindern erfüllen muss, unterscheidet sich allerdings deutlich. Die Kuh Bella verpflichtet die namenlose Frau (im Gegensatz zu der Katze), »die Rolle des mothering, des Mutterns« ¹³⁸ einzunehmen und repräsentiert deswegen ein Muttermodell, dem sich auch die Ich-Erzählerin in ihrer damaligen Familie unterzuordnen hatte:

Inzwischen war mir klargeworden, daß diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein. So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt

133 Hester: »Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht.« Hier S. 205.

134 Kovács: Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau. Hier S. 94.

135 Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Hier S. 111.

136 Elke Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk entzählen...«. S. 25-40. Hier S. 34.

137 Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Hier S. 111.

138 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 34.

einen seßhaften Herrn. Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh.
(W 33)

Die hier aufgeführten mütterlichen Verpflichtungen der Ich-Erzählerin für ihre Kuh Bella machen deutlich, dass die namenlose Frau als Versorgerin der Kuh auftritt und sich ihre Entfaltungsmöglichkeiten dadurch deutlich einschränken: »Ich war [...] durch Bella ans Jagdhaus gefesselt« (W 57). Natürlich darf nicht übersehen werden, dass auch die Kuh als »große sanfte Nährmutter« (W 188) dargestellt wird, da sie mit ihrer Milch ein lebenswichtiges Nahrungsmittel liefert. Dennoch bleiben die mütterlichen Pflichten der Ich-Erzählerin bestehen.

Besonders bemerkenswert sind vor diesem Hintergrund die textgenetischen Veränderungen, die von Haushofer innerhalb der dem Druck vorausgehenden Handschriften vorgenommen wurden, um die oben genannten Pflichten stärker zu betonen. Mit diesen Überarbeitungen der Handschriften hin zur Buchfassung hat sich Evelyne Polt-Heinzl (2000) eingehend beschäftigt:

Heißt es zunächst: »Ich bemerkte daß Bella unruhig wurde u. fing an sie zu beobachten« (H1/3/36), nimmt in H2 das Ausmaß der empfundenen Belastung deutlich zu: »ich fing an zehnmal am Tag nach ihr zu sehen« (H2/72A). Das impliziert immer noch eine gewisse Freiwilligkeit, wohingegen in der Buchversion keine Wahlmöglichkeit mehr bleibt: »ich mußte zehnmal am Tag nach ihr sehen« (W 141).¹³⁹

Diese Veränderungen innerhalb der Textfassungen zeigen das Bestreben Haushofers, die mütterlichen Pflichten, die die Ich-Erzählerin gegenüber ihrer Kuh erfüllen muss, stärker zu betonen.

Dem Zwang, den die namenlose Frau im mütterlichen Sorgen um Bella empfindet, steht die freiheitsliebende Katze entgegen. Sie wird von der Ich-Erzählerin als »ein tapferes, abgehärtetes Tier« (W 51) dargestellt, das sie nicht nur respektiert, sondern auch bewundert. In keiner Weise scheint die Katze die namenlose Frau als Versorgerin zu brauchen:

Sie nahm ein sehr geregeltes Leben auf, schlief bei Tag, ging gegen Abend weg und kam erst wieder gegen Morgen und wärmte sich bei mir im Bett an. [...] Geh nicht fort heute Nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie und das mag

139 Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman »Die Wand« im Fassungsvergleich. Hier S. 67.

heißen, man wird ja sehen, Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen.
(W 52)

Die Freiheitsliebe der Katze hat zur Folge, dass sowohl die Erzählerin als auch die Katze eigenen Bedürfnissen nachgehen können. Die Bedürfnisse der Katze werden in ihrer doppeldeutigen Bezeichnung als »leidenschaftliche Mutter« (W 73) diskret hervorgehoben. Die Katze »bleibt nämlich auch als Mutter ein Geschlechtswesen«¹⁴⁰, wenn sie sich nachts aus der Jagdhütte entfernt, um sich im Wald mit dem Kater zu vergnügen. Der Wald wird hier auf traditionelle Weise als Symbol für das Andere¹⁴¹ dargestellt, das Unterbewusste, in das die Erzählerin alles Sexuelle verbannt. Auch die Bezeichnung, die die Erzählerin für diese Verhaltensweise findet – sie spricht von »Verliebtheit« –, umschreibt und verharmlost das Gemeinte; gleichzeitig bringt sie Sexualität mit dem Tod in Verbindung:

Nach allem, was ich gesehen habe, kann die Verliebtheit für ein Tier kein angenehmer Zustand sein. Sie können ja nicht wissen, daß er nur vorübergehend ist; für sie ist jeder Augenblick Ewigkeit. Bellas dumpfe Rufe, das Jammern der alten Katze und Tigers Verzweiflung, nirgends eine Spur von Glück. Und nachher die Erschöpfung, das glanzlose Fell und der totenähnliche Schlaf. (W 241)

In der folgenden Passage kommt die sexualfeindliche Sicht der Erzählerin noch deutlicher zum Ausdruck:

Das Röhren der Hirsche klang traurig, drohend und manchmal fast verzweifelt. Vielleicht schien es auch nur mir so zu klingen; in den Büchern habe ich es ganz anders gelesen. Da stand immer von heller Herausforderung, Stolz und Lust. Es mag an mir liegen, daß ich all dies nie heraushören konnte. Für mich klang es immer nach einem schrecklichen Zwang, der sie dazu trieb, blind in die Gefahr zu rennen. (W 121f.)

140 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 34.

141 Vgl. Robert Suter: Wald. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart u. Weimar 2008. S. 410f.

Sexualität wird als »schreckliche[r] Zwang« dargestellt,¹⁴² außerdem wendet sich die Erzählerin gegen die Romantisierung der Natur in »den Büchern«. Innerhalb ihrer Konzeption von Mutterschaft hat Sexualität jedenfalls keinen Platz. Stattdessen verknüpft sie sie mit dem Schreiben: »Mutterfunktion und Schrift, also ästhetische Praxis stehen hier in keinem Ausschlußverhältnis mehr.«¹⁴³ Insofern stellt die Geburt Perles »genau auf dem Titelbild der »Eleganten Dame« (W 72) eine Metapher für die Verbindung von schreiben-der Tätigkeit und Mutter-Sein dar. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann man zu dem Fazit gelangen, Haushofer habe sich hier »eine stabile weiblich-mütterliche Autorposition erschrieben.«¹⁴⁴

Mit Blick auf diese konträren Mutterbilder ist zu betonen, dass sich die Ich-Erzählerin in der Katze als freiheitsliebendes Wesen, das sich eigenen Bedürfnissen zuwendet, selbst wiedererkennt: »Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.« (W 52) Die Katze wird hier zu einer »Spiegelung des Autonomiebestrebens der Frau«¹⁴⁵.

Die Reflexion über ihr früheres Leben führt die Ich-Erzählerin so zu einer entschiedenen Abwendung von den gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechterstereotypen und einer Zuwendung zu ihrer neuen nichtmenschlichen Gemeinschaft. Deswegen erklärt sie ihre Gefühle für diese nichtmenschlichen Tiere wesentlich deutlicher als diejenigen für ihre Kinder, die wahrscheinlich bei der Katastrophe ums Leben kamen:

Noch viel später, als fast jede Hoffnung in mir erloschen war, konnte ich noch immer nicht glauben, daß auch meine Kinder tot wären, nicht auf diese Wei-

142 Während bei der erwachsenen Erzählerin in *Die Wand* im Kontext der erzählten Welt zumindest die theoretische Möglichkeit bestünde, dass das Thema Sexualität offener angegangen wird, nutzt Haushofer in *Himmel, der nirgendwo endet* die Tatsache aus, dass ihre Hauptfigur hier ein kleines Mädchen ist. Ganz die Weltsicht des Mädchens einnehmend berichtet die Erzählinstanz von Käfern, die »nicht ganz bei Trost« sind, da sich »immer [...] einer auf den andern [setzt] und versucht, in sein Hinterteil hineinzukriechen. Seit Tagen bemüht Meta sich, dieses Bürgerkriegs Herr zu werden und die unterdrückten Briefträger [so ihr Name für die Käfer; VZ] von den angriffslustigen zu befreien.« (H 92) Auf Leser*innen wirkt diese Beschreibung natürlich aufgrund des Wissensvorsprungs komisch. Und obwohl Meta das Schauspiel als »Bürgerkrieg[]« bezeichnet, geht in diesem Roman von der Sexualität keine Gefahr aus.

143 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 35.

144 Ebd. Hier S. 36.

145 Elsbeth Wessel: »Ich werde schreiben, bis es dunkel wird...«. Über Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In: Ingerid Dal in memoriam. Hg. v. John Ole Askedal u.a. Oslo 1990 (= Osloer Beiträge zur Germanistik 12). S. 115-128. Hier S. 121.

se tot wie der Alte am Brunnen und die Frau auf der Hausbank. Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir, als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen. Wahrscheinlich fangen alle Kinder in diesem Alter an, aus dem Leben ihrer Eltern zu gehen; sie verwandeln sich ganz langsam in fremde Kostgänger. All dies vollzieht sich so unmerklich, daß man es fast nicht spürt. Es gab zwar Momente, in denen mir diese ungeheuerliche Möglichkeit dämmerte, aber wie jede andere Mutter verdrängte ich diesen Eindruck sehr rasch. Ich mußte ja leben, und welche Mutter könnte leben, wenn sie diesen Vorgang zur Kenntnis nähme? [...] Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren. (W 39f.)

An die Stelle ihrer biologischen Kinder treten – zumindest im Traum – verschiedene Geschöpfe: »Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte.« (W 235) Wenn die Erzählerin hier berichtet, dass sie nichtmenschliche Tiere gebiert (und diese auch als »Kinder« bezeichnet, nur eben nicht als »Menschenkinder«), dann ist dies wohl die höchste Form der Entfremdung vom Mensch-Sein bei gleichzeitiger bedingungsloser Identifikation mit den nichtmenschlichen Tieren.

In Bezug auf die weiße Krähe, um die sich die Erzählerin kümmert, bekommt ihr »mothering«-Verhalten eine weitere Facette. Die Albino-Krähe wird von der Ich-Erzählerin als ein »trauriges Un Ding, das es nicht geben dürfte« (W 252) beschrieben. Sie bedauert die weiße Krähe, weil diese nicht weiß, »warum sie ausgestoßen ist« (W 252). Dennoch ist sie für die namenlose Frau »ein besonders schöner Vogel« (W 251), um den sie sich täglich kümmert. Manchmal träumt die Ich-Erzählerin sogar, »daß es im Wald noch eine zweite [Krähe, VZ] gibt und die beiden einander finden werden.« (W 252) Die namenlose Frau nimmt die aussichtslose Situation des fremdartigen Geschöpfs wahr. Dabei erkennt sie das Unrecht, dem die weiße Krähe ausgesetzt ist und empfindet Mitleid. Zu guter Letzt kann sie sich bewusst gegen das Unrecht einsetzen: »[I]ch will, daß die weiße Krähe lebt« (W 252). Aus der menschlichen Erkenntnisfähigkeit von Unrecht ist also Mitleid erwachsen und daraus wiederum eine liebevolle Fürsorge um das bedrohte Geschöpf.¹⁴⁶

146 Auch in *Himmel, der nirgendwo endet* gibt es ein weißes Tier, das von seinen Artgenossen ausgeschlossen wird: die weiße Henne Eulalia. Der Name bedeutet »die Redege-

Diese liebevolle Fürsorge, die nicht nur der weißen Krähe, sondern allen Tieren in der Umgebung der Ich-Erzählerin zugutekommt, weist nach Herbrechter auf die Verwandtschaft mit dem Gedanken Derridas, der die »Mitleidenschaft«¹⁴⁷ zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier betont und meint, daraus erwachse »eine außerordentliche Verantwortung [...], der man sich auch aus einer postanthropozentrischen und posthumanistischen Perspektive nicht entziehen darf«¹⁴⁸. Wie bedingungslos die Ich-Erzählerin dieser Verantwortung nachkommt, wird deutlich, als sie die Kastanien, die sie eigentlich »als eisernen Vorrat aufheben wollte« (W 138), in einem strengen Winter an das Wild verfüttert und sich dann auch noch vornimmt, »im kommenden Sommer einen kleinen Vorrat von Heu [...] für das Wild zurückzulegen.« (W 139)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die nichtmenschlichen Tiere für die Erzählerin keinen »Familienersatz« darstellen, wie etwa Corina Erk schreibt.¹⁴⁹ Denn ihren Ehemann, zwei Jahre vor Beginn ihrer Aufzeichnungen verstorben, erwähnt sie in ihrem Bericht nur einer Stelle, und auch hier lediglich indirekt: »Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet« (W 10). Und auch an ihre menschlichen Kinder denkt sie nicht oft, und wenn, dann immer nur »als an kleine Mädchen«, denn die »Halberwachsenen«, zu denen sie geworden sind, charakterisiert sie als »unangenehm[], lieblos[] und streitsüchtig[]« (W 40). Der Erzählerin fällt es offenbar schwer, liebevolle Beziehungen zu erwachsenen Individuen aufzubauen. Wie bereits ausgeführt, hängt das hauptsächlich mit dem Befremden zusammen, das sie jeglichen sexuell motivierten Handlungen entgegenbringt. Nichtmenschliche Gefähr*innentiere sind häufig kastriert, und auch im Zusammenhang mit Luchs ist im Bericht nie von sexuellem Verlangen die Rede. Mit dem Ausschalten des Sexualtriebs geht häufig auch eine Infantilisierung des nichtmenschlichen Individuums einher.¹⁵⁰ Diese Tendenz lässt sich auch

wandte. Trotzdem bezeichnet Meta das Huhn als »etwas Fettes, Dummes und Weißes« (H 205), was natürlich eine komische Wirkung hat.

147 Stefan Herbrechter: »Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...«. Ökographie in Marlen Haushofers »Die Wand«. In: *Figurationen* 1 (2015). S. 41-55. Hier S. 51.

148 Ebd. Hier S. 46.

149 Vgl. Erk: Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. Hier S. 221.

150 Tatsächlich sprechen viele Hundebesitzer*innen mit ihren Hunden wie mit menschlichen Babys: »Pet-directed speech is strikingly similar to infant-directed speech, a peculiar speaking pattern with higher pitch and slower tempo known to engage infants' attention and promote language learning.« (Tobey Ben-Aderet, Mario Gallego-Abenza, David Reby u. Nicolas Mathevon: Dog-directed speech: why do we use it and

bei Haushofers Protagonistin beobachten; die engsten Beziehungen hat sie zu den sehr jungen und den kastrierten nichtmenschlichen Tieren. Allerdings resultiert aus diesen Zusammenhängen kein weniger respektvoller, reflektierter und von moralischen Grundsätzen getragener Umgang mit den sexuell aktiven Lebewesen.

Auch in *Bartls Abenteuer* steht eine Familie im Zentrum, hier jedoch in ihrer traditionellen Form mit Mutter, Vater, zwei Söhnen und eben Bartl. Aus der Sicht des Katers haben die Familienmitglieder unterschiedliche Funktionen, die im Kontrast zu traditionellen Rollenbildern stehen. So ist die Mutter zwar diejenige, zu der er »mit allen Klagen« kommen kann, aber eben auch ein »Raufkumpan, der ruhig auch einmal ein paar Kratzer und Bisse einstecken konnte«, während der Vater sein »Liebling« ist. Die zwei Kinder wiederum betrachtet der Kater nicht wirklich als Angehörige einer anderen Spezies, jedenfalls »ging er mit ihnen um wie mit gleichgestellten Katzen« (BA 112). Hierzu schreibt treffend Nick Büscher: »Nicht das Tier stellt hier die Erweiterung des menschlichen Willens im Rahmen der herkömmlichen gewalttätigen Kulturexpansion dar, sondern die Menschenfamilie gerät im Kontrast dazu zu einer Katzenfamilie.«¹⁵¹ Intersektionelle Fragestellungen sind mithin in jedem der hier behandelten Romane Marlen Haushofers Thema.

Auch Brigitte Kronauer verknüpft Fragen der Tierethik mit denen der Codierung von Weiblichkeit und Männlichkeit. Wie ich bereits gezeigt habe, fungieren die nichtmenschlichen Tiere bei Brigitte Kronauer nicht als »mere extensions of human existence«¹⁵²; stattdessen weist Kronauer auf solche Tendenzen hin und spielt mit den anthropozentrischen Einstellungen ihrer Leser*innen. Hier soll es nun darum gehen, wie auch deren *gender*-Erwartungen, also Zuschreibungen von männlich oder weiblich konnotiertem Verhalten zu bestimmten Individuen – menschliche wie nichtmenschliche – von der Autorin durcheinandergebracht und die Grenzen zwischen den Kategorien somit verwischt werden.

Ein Beispiel für eine solche nicht eindeutige Zuschreibung geschlechtlicher Identität stellt das erzählende Ich in vielen von Kronauers Werken dar. Während die Sprecherin in *Rita Münster* aufgrund der Namensnennung als

do dogs pay attention to it? In: Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences 284 (2017). URL: <https://doi.org/10.1098/rspb.2016.2429> (zuletzt aufgerufen am 03.01.2019)).

151 Im Spiegel der Katze. Hier S. 292.

152 Vgl. Ittner: Particularly Cats. Hier S. 59.

eindeutig weiblich identifiziert werden kann, lässt es Kronauer in *Die Frau in den Kissen* und bspw. auch in den Kurzgeschichten *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* sowie *Enten und Knäkebrot* offen, welchem – biologischen oder sozialen – Geschlecht das Erzähl-Ich angehört.

Die Konstruktion von (weiblicher) Identität ist das zentrale Thema von *Rita Münster*. In dem Roman, der den Namen des erzählenden Ichs bereits im Titel trägt, vollzieht sich diese Konstruktion in drei Schritten, markiert durch die drei Kapitel. In den ersten beiden Kapiteln ist es die Katze, die allein durch ihre Präsenz zum Vorbild bzw. zur »Therapiekatze« der Ich-Figur¹⁵³ wird.

Zu Beginn des Romans nimmt Rita Münster ihren Körper als nicht einheitlich, als fragmentiert und als nicht zu ihr gehörig wahr. Zudem wird sie von Passivität beherrscht. In die den abendländischen Diskurs dominierende, aristotelische Konzeption einer strengen Dichotomie, die das männliche als das aktive und das weibliche als das passive Geschlecht definiert, passt diese Titelheldin auf den ersten Blick gut hinein. Sie bleibt in der Beobachtung gefangen; die Umwelt nimmt sie überaus deutlich wahr und kommentiert diese unablässig, sie selbst wird jedoch selten aktiv.

Anknüpfend an diese von der Erzählerin als Defizite empfundenen Eigenschaften hat die Vorbildfunktion der Katze zwei Aspekte: Zum einen haben viele Beobachtungen den schlafenden Katzenkörper zum Thema – die Katze ist also paradoxerweise noch passiver als die Menschenfrau. Andererseits kommt auch dem Katzenkörper in Bewegung einige Aufmerksamkeit zu. Tatsächlich bewundert die Erzählerin beides an der Katze: Die Fähigkeit zum weltabgewandten und meditativen bloßen Existieren und die spielerische, hoch konzentrierte, teils mit der Jagd assoziierte Bewegung. Im Folgenden sollen beide Aspekte näher betrachtet werden.

Die Katze hat keinen Namen und braucht offensichtlich auch keinen, denn sie ist der reine Körper, sie verwendet Körper-Sprache¹⁵⁴ und verkörpert sich selbst, und zwar so lange, bis das »zerbrechliche [] Prinzip«, das sie darstellt, mit ihrem Tod »unwiederbringlich« verloren geht (RM 158). Bis dahin stehen beinahe alle Katzenepisoden im Präsens, was die Fähigkeit der Katze unterstreicht, im Moment zu leben und ganz Körper zu sein. Rita Münster erfasst sie – im Gegensatz zu sich selbst – »in allen Dimensionen ihrer Körperlichkeit [...], zwischen Auflösung und Formvollendung, verkör-

153 Nübel: (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kronauers *Rita Münster*. Hier S. 104.

154 Vgl. Kap. 5.1.

perter Gedankengang.«¹⁵⁵ Dabei befindet sich der Katzenkörper entweder schlafenderweise in völliger Ruhe oder es wird eine Bewegung beschrieben:

Ach, die Katze, wie sie federnd durchs Zimmer geht, auf der Suche nach einem Schrecken, der einen gewaltigen Sprung verursachen könnte! Und morgens, wenn nichts geschieht in der stillen Küche, stumm wir beide: Wie sie sich staut und ballt und verdichtet, bis die Schraube, der Flaschenverschluß endlich abstürzt und der Katzenkörper, erlöst, springt. (RM 97)

Mit dieser Passage setzt der durch einen Seitenumbruch abgegrenzte zweite Teil des ersten Kapitels ein. Es ist bemerkenswert, dass die Katzenszenen an zwei Scharnierstellen des Romans eingesetzt werden: Wie hier zu Beginn eines Teilkapitels sowie am Schluss des ersten Teils des Romans. Die der Katze zugeschriebene Intentionalität – sie ist »auf der Suche«, noch dazu auf der Suche nach etwas so Komplexem wie einer Empfindung – verweist einerseits erneut auf eine genaue Beobachtung und den Versuch einer Deutung von Verhalten, andererseits findet eine Identifizierung der Erzählerin mit dem nichtmenschlichen Tier statt.

Werner Fuld hat darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu den Portraits von Freunden, Verwandten und Bekannten, aus denen der erste Teil von *Rita Münster* besteht, diese Passage ein »Selbstporträt«¹⁵⁶ darstelle. Und für Margaret Littler ist die Katze eine »metaphor for the conscious self-invention of the characters in the novel«, gerade weil sie nicht wie das menschliche Tier Individualität besitze.¹⁵⁷ Tatsächlich setzt sich die Erzählerin mit der Katze in Beziehung (»stumm wir beide«), aber während sie selbst passiv bleibt, ist es der Körper der Katze, der den erlösenden Sprung ausführt. Insofern stellt die Katze meiner Ansicht nach kein Selbstportrait dar, sondern ein Vor-bild. Sie ist »ein autonomes Wesen«¹⁵⁸, dem sie nachfolgen möchte, was ihr aber im ersten Teil des Romans noch nicht möglich ist. Unterstützt wird diese

155 Glantschnig: Zu Brigitte Kronauers Roman *Rita Münster*. Hier S. 158.

156 Werner Fuld: Verslossenheit und Lebenssucht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 31.08.1983. S. 26.

157 Margaret Littler: Diverging Trends in feminine Aesthetics: Anne Duden and Brigitte Kronauer. In: *Contemporary German writers, their aesthetics and their language*. Hg. v. Arthur Williams. Bern, Berlin u.a. 1996. S. 161-180. Hier S. 166f.

158 Heuser: »Die Gegenstände abstauben«. Hier S. 356.

Deutung durch den Ausruf »Ach«, der eine Sehnsucht oder Hoffnung signalisiert.¹⁵⁹

Ein häufig beschriebener Zustand der Katze ist – wie gesagt – der Schlaf:

Ob sie sich dehnt, reckt, rollt, krümmt, alles genießt die Katze neben mir, formt sich aus dem eigenen Körper ein Bett, zurückgezogen in den Schlaf, aus dem sie fast bis zum Erwachen sich erhebt und wieder absinkt, ein Aus- und Einatmen aus den Tiefen des Schlafbereichs zur nicht durchstoßenen obersten Grenze in die Wachheit und stufenweise abnehmend wieder in die Lust der Bewußtlosigkeit. So profitiert sie von der Abkehr aus der Welt auf allen Ebenen, weigert sich, Störungen zu bemerken, und nur selten erklärt sie sich durch einen flüchtigen Biß, einen Pfotenschlag bereit, als äußers-tes Zugeständnis, einen lästigen Außenreiz zu registrieren, um neu und beschleunigt, dabei ausgestattet mit einem frischen Behagen der Vorfriede, dem stillen Grund eines Nichts zuzutreiben. (RM 104f.)

Die sehr genaue Beobachtung und insbesondere die sprachliche Gestaltung lassen Neid auf die meditativen Fähigkeiten der Katze erkennen. Der völlige Einklang von Geist und Körper sowie die Weltabgewandtheit des nicht-menschlichen Individuums sind Eigenschaften, die der Erzählerin selbst völlig abgehen, die sie aber offensichtlich bewundert. So lustvoll wie das, was sie beschreiben, sind auch die hier verwendeten Formulierungen, zum Beispiel die einen Reim bildende »Lust der Bewußtlosigkeit« oder das Bild, in dem die Katze ein Bett aus ihrem Körper formt. Wie eine Yoga-Meisterin »dehnt, reckt, rollt, krümmt« sie sich und lässt Störungen nicht zu. Tatsächlich ähnelt die Darstellung des stufenweisen Anhebens und Absinkens des Bewusstseins der Technik des Yoga Nidra, die Mitte des 20. Jahrhunderts von dem indischen Guru Swami Satyananda Saraswati entwickelt wurde. »Nidra« ist das Sanskrit-Wort für Schlaf, gemeint ist hier jedoch ein »bewusster, dynamischer

159 Ein ähnliches Verfahren wendet auch die deutsche Schriftstellerin Monika Maron an, in deren Roman *Stille Zeile sechs* die Hauptfigur sich ein Leben als einzelgängerische Katze erräumt, das einen Gegenentwurf zu ihrem entfremdeten Alltag darstellt: »man mußte eine Katze sein. [...] eine Katze sein, statt dieses Hundeleben zu führen, irgendwo seine Nahrung holen, sich höflich bedanken und dann zu seinesgleichen ziehen und tun, wozu man Lust hat.« (Monika Maron: *Stille Zeile sechs*. Frankfurt a.M. 1991. S. 20f.). Vgl. auch Dorothee Römhild: *An der Schwelle zum irdischen Paradies. Der Hund als Gestalt gewordene Verheißung im Spätwerk von Monika Maron*. In: *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Hg. v. Annette Bühler-Dietrich u. Michael Weingarten. Bielefeld 2016. S. 189–207. Hier S. 191.

oder psychischer Schlaf«¹⁶⁰. Im Gegensatz dazu bewegt sich die Katze in ihrer ›Meditation‹ ganz im unbewussten Bereich und durchstößt die »oberste Grenze[n] in die Wachheit« nicht. Es geht also nicht um eine geistige Fokussierung oder ein klareres Bewusstsein, sondern um die komplette Abschaltung desselben und den Eintritt ins Nichts. Auch hier drängt sich die Vorstellung vom Nirwana auf, das z.B. buddhistische Mönche durch Meditation erreichen wollen. Doch auch dies ist nicht das Ziel der Katze, da diese nach dem Aufwachen keinerlei Anzeichen von gesteigerter Spiritualität oder Erlösung aufweist. Überhaupt verfolgt sie mit ihrer Versunkenheit keinen Zweck, abgesehen von Lustgewinn. Natürlich ist diese Passage immer noch anthropozentrisch, zeugt aber von einer großen Bewunderung der genuin kätzischen Fähigkeiten.

Es folgen die einzigen drei Katzenepisoden aus *Rita Münster*, in denen das Geschlecht des leitmotivisch eingesetzten nichtmenschlichen Tiers benannt wird:

An auf den Stühlen sitzenden Personen interessiert ihn die Kante der Schuhsohlen, um sich durch Anpressen einen Gegendruck zu erzeugen, durch Entlangschleifen des Halses, der Flanken erzwingt er sich eine Vergewisserung der Existenz, sobald es ihm nötig erscheint. (RM 101)

Einmal trat aus dem Gebüsch ein magerer junger Kater auf mich zu, rund um die hellgelben Augen zerfetzt und zerschnitten, steif vor Wunden schritt er auf Martin zu, dem, als winziges Echo, die geringfügigen Verletzungen unter seinem rechten Fuß durch senkrecht auf den Steinen stehende Muscheln einfielen, aber auch die Krähenfüße einer Frau, bei der er einmal innerlich sehr staunte, wie lange die Lachfältchen brauchten, um zu verschwinden, nachdem ihr Gesicht schon wieder ganz ruhig war. Als das Tier ihn verließ, zu neuen Kämpfen wahrscheinlich, empfand er plötzlich alle die ausgelassenen, eigentümlichen Vogelschreie als Rufe, Seufzer sterbender Wesen. (RM 102)

Einmal hat er über einem Berg die Sonne aufgehen sehen, ruckhaft und ohne Verweilen, in derselben Deutlichkeit, einmal einem großen Kater, der regungslos mitten in seinem Garten stand, wer weiß wie lange in die Augen

160 Anna Trökes: *Yoga Nidra: Die Yoga-Tiefenentspannung*. München 2014. S. 6.

geblickt, bis sich das Tier umdrehte und geschmeidig, gemächlich, ohne den Kopf zu wenden, davonschritt. (RM 107f.)

Das Personalpronomen »ihn« bzw. die Bezeichnung als »Kater« identifiziert die Katze in diesen drei Passagen eindeutig und mehrmals als männliches nichtmenschliches Tier. Besonders auffällig ist die zweite Stelle, in der Martin – ein menschlicher Mann – im Urlaub auf einen Kater trifft, der darüber hinaus auch noch durch eher männlich konnotierte Attribute wie Kampf und Wunden markiert ist. Der Roman partizipiert also nicht an der Feminisierung bzw. Infantilisierung von nichtmenschlichen Gefähr*innentieren. Da es sonst nicht explizit benannt wird, scheint das Geschlecht nur in Verbindung mit männlichen menschlichen Individuen eine Rolle zu spielen – männliche Kater werden männlichen menschlichen Tieren beigegeben – so auch in der dritten der oben zitierten Textstellen, in der es um die Begegnung von Herrn Wilmer mit einem Kater geht. Diese Beobachtung legt den Schluss nahe, dass alle anderen auftretenden Katzen – insbesondere die, die im zweiten Teil mit der Erzählerin und ihrem Vater in dessen Haus zusammenwohnt – weiblich sind. Tatsächlich wird das nichtmenschliche Individuum in den weiteren Textstellen mit dem Personalpronomen »sie« bezeichnet. Allerdings kann das auch lediglich mit dem grammatischen Geschlecht zusammenhängen.¹⁶¹

Nur wenige Seiten vor der oben zitierten Stelle berichtet die Erzählerin von ihrem Eindruck, es löse »sich alles in mir auf, Herz, Eingeweide, Knochen« (RM 96); die Textstelle direkt vor der oben zitierten behandelt die parasitäre Erkrankung und die körperliche Identität von Ruth (»betrachtete sie ihren Körper nicht wie etwas mit ihr Identisches«). Während also sowohl Ruth als auch Rita Münster ihren Körper als etwas Passives, gar als etwas nicht mit ihnen Übereinstimmendes, nicht Fühlbares wahrnehmen, setzt der Kater seinen Körper aktiv dazu ein, sich der Existenz seiner selbst und/oder seiner Umgebung zu vergewissern. Trotzdem lässt sich sein Körper nicht vereindeutigen: Er ist sowohl »bis zur Charakterlosigkeit geschmeidig[]« als auch »im

161 Dass dies für die Interpretation der Beziehung zwischen der menschlichen und der nichtmenschlichen Protagonistin durchaus wichtig ist, macht Katrin Zuschlag in ihrem Vergleich mit der französischen Übersetzung deutlich. Da »die Katze« im Deutschen weiblich ist, »le chat« im Französischen aber männlich, werde die Interpretation der Katze als »Spiegel- oder Idealbild Rita Münsters« erschwert. Vgl. Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Tübingen 2002. S. 329.

Eigensinn erstarrend[]«. (RM 101) Anders als der Kater bräuchte Ruth Wagner zur Selbstvergewisserung verschiedene andere männliche Personen:

Ich ahne ja, was Ruths Traum war: das Vergnügen, sich um verschiedene Menschen zu schmiegen, Männer in ihren Besonderheiten, die einander zu widersprechen schienen, ihre Kanten, Zacken, Lücken zu fühlen, jedesmal anders, sich zu verformen am jeweiligen Gegenüber, ohne aber das eigene Material zu wechseln, sie durch diese Abtastungen zu erkennen, durch das geschmeidige Umfließen ihrer Konturen, und so selbst, immer Ruth bleibend, von Fall zu Fall eine andere Silhouette annehmend. (RM 41)

Für Ruth ist eine solche Verhaltensweise ein »Traum«; so bleiben ihre Identitätsprobleme bestehen, während der Kater die seinen mittels verschiedener Schuhsohlen beseitigt. Nur ganz selten wird die körperliche Integrität einer Katze als gestört oder uneindeutig beschrieben, hier als Vergleichsbild für die unzufriedene Petra: »Aber sie verwechselte manchmal ihre Maximen, sie widersprach sich dann, als hätte sie Gedächtnislücken, und wirkte wie eine Katze, deren Körper, in den seltenen Momenten der Unentschiedenheit, in alle Richtungen zerfließen will.« (RM 94) Rita Münster selbst fällt die Umgestaltung ihres zuvor fragmentierten Körperbildes in einer Szene auf, in der sie in der Badewanne liegt. Bezeichnenderweise ist dabei auch die Katze anwesend:

Schon in der S-Bahn und auf dem kalten Heimweg sehnte ich mich nach der Badewanne. Da lag ich am Abend in einem nachgiebigen Futteral, und die ausgestreckten Beine stiegen periodisch an die Oberfläche. Dann tauchte auch für eine Sekunde der übrige Körper aus dem Wasser auf, und hier betrachtete ich ihn, wo er gleich in die Hitze zurücksinken konnte, immer mit ein bißchen Stolz. Er veränderte sich im Warmen zu seinem Vorteil, ich selbst sah es ihm an und konzentrierte mich auf die Tröstungen, die meiner Haut und allmählich meinem Gehirn zuteil wurden. Es war eine Durchflutung meines ganzen Wesens. Ich fühlte mich als glückliche, von oben bis unten gleichartige Masse. In jedem Partikelchen war ich ohne Einschränkung anwesend. Es gab keine Hierarchie mehr zwischen Fußballen und den nassen Haarspitzen und den auf dieser Strecke dämmernden Gedanken und Empfindungen. Die Katze wanderte mit großer Vorsicht auf der Badewannenkannte, versuchte meine Knie, wenn sie aufstiegen, anzutippen und staunte, bewachte den rauf und runter atmenden Wasser-

spiegel mit solcher Inbrunst, daß auch ich, die Badende, dadurch in eine sich steigernde Verblüffung geriet. (RM 147f.)

Ihren Körper als hierarchiefreie Einheit zu sehen, die auch ihre »Gedanken und Empfindungen« miteinschließt, stellt für die Erzählerin, die zuvor eine exzessive Selbst-Fragmentierung betrieben hatte, einen bedeutenden Fortschritt dar. Bezeichnenderweise ist im Moment dieses Perspektivwechsels auch die Katze anwesend. Rita Münsters Einstellung in Bezug auf ihren Körper bzw. dessen Integrität ist nun von solchem Selbstbewusstsein geprägt, dass sie später von ihm sagt: »Jetzt konnte ich nämlich ohne Angst meinen Körper in die kühle Finsternis stellen, die würde sich eher an mir erwärmen, als daß ich, Rita Münster, mich erschrecken ließe.« (RM 166) Und: »Ich spürte, wie mein Körper angefangen hatte zu lächeln.« (RM 166f.) Das Bild des Lächelns mit dem Körper wird noch an zwei weiteren Stellen des Romans aufgerufen; dort ist es jeweils die Katze, die dies tut (vgl. RM 112 u. 158) – ein Hinweis darauf, dass die Erzählerin sich dem kätzischen Ideal annähert.¹⁶²

Dass eine Katze Ideal- oder Vorbild für eine auf den Körper bezogene Umdeutung von Emotionen sein kann, wird auch an einer Textstelle deutlich, in der Rita Münster von ihren Kindheitsängsten vor einer Abbildung in einem Buch berichtet, die einen »schreienden Neger[]« zeigt, der vor einem Löwen flieht. Später bemerkt sie: »Mir aber, der erwachsenen Rita Münster, fiel dazu eine sehr junge Katze ein, die ich beobachtet hatte, ein Ausbund an Willen und Eigensinn und dann so unglaublich leicht und schwach, als ich das Tierchen hochhob und hintragen konnte, wohin ich gewollt hätte.« (RM 195) So sind es ausgerechnet einerseits eine sehr große Katze (ein Löwe) und andererseits eine »sehr junge Katze«, die ihr vor Augen führen, dass mit dem Älterwerden die Kinderängste im wahrsten Sinne des Wortes leichter in den Griff zu bekommen sind – die Monster der Kindheit stellen sich also im Erwachsenenleben als leicht beherrschbar, sogar manipulierbar heraus.

Dass die Wildheit und Gefährlichkeit von (Raub-)Katzen unterschiedlich bewertet werden kann, zeigt auch die folgende Szene:

Groß an der weißgetünchten Wand, von der man die Bilder abgehängt hatte, erschienen nun Gemälde von Carpaccio. [...] Friedlich wartete der Löwe

162 Dörte Thormälen beschreibt diesen Vorgang so: »Rita lernt ihren Körper als mit sich identisch und zugleich als von sich unabhängig kennen« (Schattenspiele. Das Wirkliche als das Andere bei Brigitte Kronauer. In: Sprache im technischen Zeitalter 32 (1994). S. 379-390. Hier S. 386).

des Einsiedlers, der sich auf einen Stock stützte, aber allen Mönchen standen die weißen Kleider, die blauen Überwürfe schräg vom Weglaufen in der Luft. Sie flohen, ohne überhaupt hinzusehen, einer riskierte einen Blick auf die stille Raubkatze, aber seine Beine und der waagerechte Schlüsselbund waren schon längst zur raschen Fortbewegung entschlossen. Nur der Heilige, der Löwe, die Bäume und die sanft glühenden Häuser blieben ganz und gar außerhalb der Hektik, die bis in die Tiefe der Klostergebäude reichte. (RM 63)

Das Gemälde *Der Hl. Hieronymus bringt den Löwen ins Kloster* (ca. 1502-1507) von Vittore Carpaccio zeigt Mönche, die vor der Großkatze fliehen, während der Heilige, die Bäume, die Häuser und der Löwe selbst ruhig und passiv bleiben.¹⁶³ Die hier von Kronauer betriebene Ekphrasis – also im engeren Sinne die literarische Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst – kann als Hinweis auf die Verknüpfung von Darstellung und Handlung gelesen werden.¹⁶⁴

Erschüttert werden diese Erkenntnisse Rita Münsters durch die Nachricht, dass Horsts Plan, »mit Frau und Kind in den Westen [nach Kanada; VZ] zu ziehen« (RM 193), bereits Realität geworden ist. Sie löst bei ihr eine weitere depressive Episode aus, die ihrerseits zu einer Selbst-Theriomorphisierung¹⁶⁵ sowie zu einer erneuten Fragmentierung ihrer körperlichen Integrität führt:

Ich lag auf dem Laken, unter dem Oberbett, und wurde aufgelöst in kleine Teile. Es war ein Durcheinanderstürzen und eine große Unklarheit, ob dieses Gewirbel überhaupt in das alte Muster würde zurücksinken können. Ich hatte mich nicht als Mensch empfunden, nur als bewegte Masse ohne Ordnung. Es war nicht mein Name, meine Individualität gewesen, die diese Ansammlung von Zellen beherrschte, und möglich war, falls ich wieder aus dem unberechenbaren Geschüttel zu mir käme, daß Stücke von mir verlorengegangen oder ausgetauscht blieben mit solchen des Zimmers, der Möbel oder

163 Auf die Beschreibungen von berühmten Gemälden im Werk Brigitte Kronauers geht Elisabeth Binder ein: »Tableaux vivants« – Vom Umgang der Erzählerin mit den Bildern. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz F. Schafroth. Stuttgart 1998. S. 102-122. Sie bemerkt hierzu, dass auch die Figuren in ihren Texten die Tendenz haben, zu Tableaus – bzw. »tableaux vivants« (lebenden Bildern) – zu erstarren. Vgl. ebd. Hier S. 112.

164 Vgl. Fani Paraforou: Ekphrasis und Geste: Ansätze zur Dekonstruktion eines komplexen Verhältnisses. Dissertation. München 2012. S. 9.

165 Vgl. Kap. 5.1.

den Ausdünstungen jenes fremden Bettes, in dem ich die Nächte vorher geschlafen hatte, ich also: plötzlich verwachsen nach dieser Enthäutung mit etwas anderem, das aus Stoff, Holz, Stein, Pappe sein konnte. (RM 197f.)

Der Hinweis der Ich-Erzählerin auf die Problematik, »mein[en] Name[n], meine Individualität« mit einer als nicht einheitlich erlebten Körperlichkeit zusammenzubringen, ist programmatisch für die Darstellung von Körperlichkeit im Roman insgesamt und verweist auf die von Judith Butler beschriebene Performativität derselben.¹⁶⁶ Denn für Rita Münster ist selbst ihr eigener Körper nichts Dauerhaftes, Festes und selbstverständlich Vorhandenes, sondern das Produkt eines bewussten Konstruktionsaktes. Im oben zitierten Textausschnitt tritt zu dem Gefühl der Desintegration noch das der Integration fremder, nur olfaktorisch wahrnehmbarer (Ausdünstungen) oder nicht lebendiger (Möbel sowie Materialien wie »Stoff, Holz, Stein, Pappe«) Bestandteile der Außenwelt. Die Empfindungen Rita Münsters spiegeln sich auch in der Sprache: Während Textstellen, in denen die Katze vorkommt, Reime (»Lust der Bewußtlosigkeit«) und weich klingende Wörter (»Behagen«, »Badewanne«) enthalten, wirkt die Aufzählung »Stoff, Holz, Stein, Pappe« hart und abgehackt. Vor allem im Vergleich mit den Tierverwandlungen im Roman *Die Frau in den Kissen* ist auffällig, dass Rita Münsters Empfindung, kein menschliches Tier zu sein, keine entlastende Wirkung auf sie hat. Im Gegenteil: Die Gefahr des Verlorengehens von Teilen ihres Körpers sowie deren Austausch und das Verwachsen mit leblosen Dingen machen ihr Angst. Auch erschrickt sie bei der Vorstellung, sie wandle sich um in eine »Riesin, die mit der Zungenspitze die Wolken anlecken konnte und Bodenwellen als Sandkörner unter sich begrub.« (RM 198) Doch während Rita Münster von schlimmen Ängsten ihren Körper betreffend heimgesucht wird, bekommt die Katze von den Schreckensvisionen der neben ihr liegenden Menschenfrau nichts mit – sie schnarcht sogar.

Warum empfindet das erzählende Ich Angst vor einer solchen grotesken Vermischung? Ein weiterer Blick auf die Theorie des Grotesken, die ich in Unterkapitel 4.1 dargelegt habe, kann helfen, diese Frage zu beantworten. Die insbesondere für Michail Bachtin zentrale Komponente grotesken Humors ist die Umkehr von Hierarchien, wie sie etwa im Karneval lustvoll zelebriert

166 Judith Butler geht von der kulturellen und diskursiven ›Gemachtheit‹ von Materialität aus, die nicht natürlich gegeben ist, sondern in einem »process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter« entsteht. Vgl. *Bodies that matter*. New York u. London 1993. S. 9. [Kursivierung im Original.]

wird. Und genau hier liegt der Schlüssel zur Erklärung von Rita Münsters angstvollem Erleben einer grotesken Vermischung ihres Körpers mit Gegenständen begründet: Sie will keine bestehenden Hierarchien umstürzen, sondern ihren Körper als eine hierarchiefreie Einheit begreifen. Eine solche Vermischung empfindet sie – im Sinne Wolfgang Kayzers – als Entfremdung, nicht als Erleichterung.

Die Vorstellung, der eigene Körper könne sich beliebig verwandeln, zeugt zudem von einer kindlichen oder animistischen, in jedem Fall aber einer stark bildhaften Denkweise. Und genau diese Bildhaftigkeit ist es, die Kronauer von Literatur fordert:

Bildlose Umständlichkeit ist im besten Fall nichts als komplizierte Gescheitheit. Die im Bild sublimierte, zur Anschaulichkeit hin sich vereinfachende wiederum geht gewollt das Risiko des Changierens, der Uneindeutigkeit ein als keiner Losung wörtlich gehorchende Gestalt, die ein hundertprozentiges Verständnis unmöglich macht. (LSB 9)

Einen kindlichen Blick auf die Welt – in Bezug auf ihre Darstellungen nicht-menschlicher Tiere – bescheinigt sich Kronauer auch selbst: Im Interview mit der österreichischen Wochenzeitung *Falter* antwortet sie auf die Frage, woran es liege, dass in ihren Werken »auffällig viele Tiere an auffällig zentraler Stelle« vorkämen: »Ich wundere mich, daß daran etwas Besonderes sein soll. Ich würde sagen, daß ist etwas Kindliches: Alle Kinder haben eine starke Beziehung zu Tieren« (FS 93).

Der Auflösung bzw. ungewollten und angsteinflößenden Umwandlung des Körpers folgt einige Seiten später eine imaginierte Zertrümmerung:

[E]s war, als lägen die Teile meines Körpers, Arme, Beine, Rumpf, Kopf, in gar keinem Zusammenhang mit mir um mich herum wie Trümmer, die von oben in einem wüsten Durcheinander heruntergefallen waren. Ich konnte mich nicht rühren, auch wenn ich es unbedingt gewollt hätte. Es bestand ja keine Verbindung zu mir. (RM 201)

Das hier beschriebene Gefühl geht über Antriebslosigkeit weit hinaus; es handelt sich um eine erlebte Antriebs-Unmöglichkeit. Doch so wie der unerreichbare Horst die Erzählerin paralysiert, so wird sie von Georg, ihrem Kollegen im Buchladen und gelegentlichen Liebhaber, zu ungeahnter Bewegungslust veranlasst, wie in der folgenden Szene im Freibad:

Einen Sprung zu machen, eine Drehung oder einen Fall und den anderen weiterhin mit unerschütterlicher Selbstverständlichkeit, keinen Zentimeter weggeblieben, beobachtend gegenüber zu spüren und deshalb mit keinem Gedanken unterzugehen. Das nämlich ist Liebe, das! (RM 200)

Die Katze taucht in diesen Kontexten und auch im Rest des Textes nur noch an sehr wenigen Stellen auf; es wird höchstens ihre Abwesenheit erwähnt: »Eines Abends, als mein Vater zu einem Schachfreund unterwegs war, saß ich allein in der Küche, auch die Katze ließ sich nicht blicken.« (RM 206) Trotz ihres Rückfalls hat die Katze ihren ›Zweck‹, Rita Münster im Prozess ihrer Identitätsfindung zu unterstützen, erfüllt und ihre Anwesenheit ist nicht mehr notwendig. Die Erinnerung an sie genügt:

Noch immer gibt es die Katze, vermutlich auf dem Heizungsblech liegend und dabei fallend. Sie fällt mit Kopf, Körper, Schwanz, willenlos hinsackend, sie wird ja aufgehalten. Und dieses Behagen genießt sie jeden Augenblick, zu fallen und dabei nicht weiterzukommen. Über Stunden hinweg gewöhnt sie sich nicht an das Angenehme. Schon früher habe ich sie »Schwarze Köchin« genannt. Erst jetzt weiß ich, weshalb: Sie schmeckt ihre Stimmungen so fein ab, ein bißchen Kälte, ein wenig Bewegung, ein kleiner Schreck, ein zärtliches Vorbeistreichen. Sie bringt ihre Tage damit zu, aus Kleinigkeiten und einigen Extremen immer neu eine Balance höchster Zufriedenheit herzustellen, und ist klug genug, diese Dinge nicht unwillkürlich geschehen zu lassen. (RM 259)

Die Szene spiegelt diejenige in der Mitte des Romans, in der von den meditativen Fähigkeiten der Katze berichtet wird. Sie ist somit ein weiteres Beispiel für Kronauers Verfahren, zwei sehr ähnliche Beobachtungen jeweils in einem ganz eigenen Licht erscheinen zu lassen. Hier ist es der Kontext, der den Unterschied macht. Während die mittig im Roman platzierte Szene noch stark kontrastiert mit Rita Münsters Unfähigkeit, ihren Körper so wie die Katze zu ihrer Entspannung einzusetzen, ist sie hier diesem Ideal bereits näher gerückt. Ihre irritierende Tendenz, alles um sie herum zu beobachten und scharf zu kommentieren, endet mit dem Schluss des Romans – wieder mit tierischer Beihilfe:

Ich sehe hoch wie die Pinguine im Zoo zu den Decken ihrer Grotten, als wären es gelehrte Touristen, hatte ich immer gemeint. Ich sehe hoch, neben dem alten Mann, durch die Pracht anbetender Engel, Heiliger und Auftraggeber hindurch, bis ich nichts mehr sehe. (RM 271)

Das Hochsehen hat ein anderes nichtmenschliches Tier als die Katze zum Vorbild: Pinguine, an die sich Rita Münster als »gelehrte Touristen« erinnert. Die Tierkörper haben auch hier einerseits ein großes Identifikationspotenzial – sie selbst sieht sich als Besucherin einer römischen Kirche als eine ebensolche Touristin –, andererseits die Funktion eines anzustrebenden Ideals. Schließlich sind die Pinguine nicht wirklich interessiert an den »Decken ihrer Grotten«; sie, Rita Münster, hatte das lediglich »immer gemeint«, also falsch verstanden. Den Zweck dieses Verhaltens erkennt sie nun: durch die äußere Realität hindurchzusehen und auf diese Weise in mystisch-träumerischer Verzückung zu sich selbst zu finden. Gleichzeitig, so Birgit Nübel, korrespondiere Rita Münsters Blick nach oben mit demjenigen des Hundes vom Beginn des Romans, der gerade sein Geschäft verrichtet hat (vgl. RM 7): »Diese Konvertierung von Hundekot und Heiligstem ist die poetologische Pointe des Romans [...]«. ¹⁶⁷ Ich sehe in dieser parodistischen Parallelisierung außerdem einen Verweis darauf, dass trotz oder gerade wegen all ihrer Profanität eine unangestregte, selbstbewusste Körperlichkeit – wie sie die Katze im Roman vorführt – ein anzustrebendes Ideal darstellt.

167 Nübel: (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kronauers *Rita Münster*. Hier S. 96.

5 Die Perspektive wechseln und Alterität anerkennen

Sprachkünstlerische Möglichkeiten der Darstellung menschlicher und nichtmenschlicher Subjektivität

In seinem berühmtem Aufsatz *What Is It Like to Be a Bat?* stellt der Philosoph Thomas Nagel sich vor, er habe Flughäute zwischen den Fingern, mit denen er herumfliegen könnte, dass er Insekten fangen und nachts kopfüber auf Dachböden schlafen würde. Und schließt an: »In so far as I can imagine this (which is not very far), it tells me only what it would be like for *me* to behave as a bat behaves. But that is not the question. I want to know what it is like for a bat to be a bat.«¹ Es ist also nicht möglich, zu wissen, wie es ist, eine Fledermaus zu sein oder eine Ameise oder eine Katze. Allerdings weiß ich auch nicht, wie es ist, Angela Merkel, Bill Gates oder Thomas Nagel zu sein. Trotzdem komme ich nicht auf die Idee, ihnen das Vorhandensein subjektiven Erlebens abzuerkennen. Donald Griffin, der Fledermausforscher, dessen Studien Thomas Nagel inspiriert hatten, schreibt in einem späteren Werk:

Es mag logisch unmöglich sein, die Behauptung zu widerlegen, alle Tiere seien gedankenlose Roboter. Aber wir können diesem paralysierenden Dilemma entrinnen, indem wir uns auf dieselben Kriterien vernünftiger Plausibilität verlassen, die uns dazu führen, die Realität des Bewusstseins bei anderen Menschen anzuerkennen.²

Griffin schuf damit die Grundlage für eine ganze Disziplin innerhalb der Verhaltensforschung: die Kognitive Ethologie. Sie befasst sich mit den Denk-

1 Thomas Nagel: *What Is It Like to Be a Bat?* In: *The Philosophical Review* 83 (1974). H. 4. S. 435-450. Hier S. 439.

2 Donald Griffin: *Wie Tiere denken*. München, Wien u. Zürich 1985. S. 39.

prozessen, Absichten und Meinungen, kurz gesagt: mit dem Geist der nicht-menschlichen Tiere.

Das erkenntnistheoretische Problem, dass es unmöglich ist, zu wissen, wie es sich für eine Fledermaus anfühlt, eine Fledermaus zu sein, bleibt zwar bestehen. Allerdings gibt es eine – bislang nur beim menschlichen Tier nachgewiesene – Kulturtechnik, die es ermöglicht, den Geist eines anderen – menschlichen oder nichtmenschlichen – Individuums zu betreten und sich darin umzusehen. Gemeint ist natürlich die literarische Imagination, die möglicherweise weiter reicht als die von Thomas Nagel. Im fünften Kapitel meiner Studie erörtere ich diese Funktion von Literatur als experimentellen Raum für einführende Gedankenexperimente, in dem tierliche Subjektivität³ nicht nur anerkannt, sondern auch versuchsweise ausgestaltet wird. Andererseits funktionalisieren Canetti, Haushofer und Kronauer ihre Texte häufig auch dahingehend, dass die Andersartigkeit des tierlichen Geistes schlicht akzeptiert und/oder gewürdigt wird. Solche – teilweise experimentellen – literarischen Imaginationen betreffen Anthropomorphisierungen und Theriomorphisierungen, die Wiedergabe menschlich-nichtmenschlicher Kommunikation (verbal, nonverbal, mit Blicken), die Benennung menschlicher und nichtmenschlicher Individuen zum Zwecke des Beherrschens oder auch des Ermächtigens, die Funktion nichtmenschlicher Figuren als poetologische Symbole sowie die Dekonstruktion traditioneller Mensch-Tier-Verhältnisse mittels Verwandlungen.

5.1 Anthropomorphisierung und Theriomorphisierung

Das Hineinversetzen in nichtmenschliche Individuen erfolgt in Brigitte Kronauers *Rita Münster* häufig über Anthropomorphisierungen und Theriomorphisierungen sowie Vergleiche. Dabei kommt der Spezies Katze eine besondere Bedeutung zu, denn diese steht stellvertretend für alle nichtmenschlichen Tiere, was auch in diesem Zitat angedeutet wird: »diese Stadt mit allen

-
- 3 Subjektivität wird gemeinhin definiert als »der Inbegriff dessen, was das Subjekt in seinem Sein ausmacht, seine Erfahrung und Befindlichkeit, sein Denken, Fühlen, Wünschen und Wollen und seine Fähigkeit, sich bewußt handelnd zu sich selbst und zur Welt in Beziehung setzen und Einfluß auf seine Lebensverhältnisse nehmen zu können.« (Ernst Schraube: Subjektivität. In: Lexikon der Psychologie. Heidelberg 2000. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/subjektivitaet/15043>(zuletzt aufgerufen am 15.09.2020).)

Gebäuden, Autos, Menschen, Katzen« (RM 268). In der folgenden Textstelle drückt der Vergleich, den die Erzählerin, also Rita Münster, anstellt, äußerst angenehme Emotionen aus: »Ich bat den Vater still um Entschuldigung. Ich versöhnte ihn, indem ich sein Gesicht streichelte. Er schloß die Augen und preßte es in meine Hand, wie die Katze es tat.« (RM 189) Die große Zärtlichkeit und das stille Einverständnis zwischen Vater und Tochter werden durch das zu Vergleichszwecken herangezogene nichtmenschliche Tier, das emotional sehr positiv besetzt ist, noch verstärkt.

Neben Theriomorphisierung und Anthropomorphisierung zeigt sich auch an mehreren Stellen die Verdinglichung von Tieren: Es ist sogar das erste Auftauchen des leitmotivischen nichtmenschlichen Tiers Katze im Roman *Rita Münster*, das eine solche beinhaltet. Die Erzählerin beschreibt die Gegenstände, die sie täglich in einem Regal sieht. Bei einem davon handelt es sich um »eine Porzellankatze mit vier Jungen, nicht größer als $1\frac{1}{2}$ cm«, des Weiteren finden sich »zwei hölzerne Stockenten« sowie »fingernagelgroße Kühe [und] eine etwas größere, freistehende Gazelle« (RM 45). Noch kann die Katze keine lebendige Gestalt annehmen, noch ist sie lediglich ein Gegenstand, nicht in der Lage, mit ihrer natürlichen Körperlichkeit ein Vorbild⁴ darzustellen.

An einer anderen Textstelle vergleicht das Erzähl-Ich die »geknickten Gelenke« der Katze mit »zwei Kissenzipfel[n]« (RM 76). Hier erscheint die Katze als zum Sofa gehörendes Accessoire. Und in einer weiteren Passage stellt die Erzählerin die Katze in eine Reihe mit »den alten Kisten und den Gartengeräten, den Spaten, Harken, Latten und Spankörben« (RM 182), zu denen sie ebenso spricht wie zu dem nichtmenschlichen Individuum.

Diese Beispiele deuten jedoch nicht auf eine generelle Tendenz zur Verdinglichung hin; dagegen spricht die Vielzahl an Katzenepisoden in *Rita Münster*, die von Anthropomorphisierung, mehr aber noch von Anerkennung der nichtmenschlichen Alterität gekennzeichnet sind.

Eine imaginierte Selbst-Theriomorphisierung markiert einen schockhaften Moment im zweiten Teil von *Rita Münster*. Das Erzähl-Ich erhält einen Brief, in dem ihr Geliebter Horst Fischer berichtet, dass er mit seiner Familie nach Kanada geht; gleichzeitig erleidet ihr Vater einen schweren Hustenanfall. Sie betrachtet daraufhin wie in Trance den Garten und reflektiert:

4 Auch Florian Lippert meint: »Die Katze selbst wird [...] zum Vorbild der Erzählfigur.« (Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. S. 139.)

Ich wußte nicht, wohin mit der aufsteigenden Ängstlichkeit. Hätte ich mich jetzt gerührt zu einem Gang nur durch den Garten, wäre ich ein Tier am falschen Ort geworden, immer noch lebensfähig, nicht umzubringen, am Grund eines Teiches, unter der trägen, schleimigen Wassermasse kriechend. Dann stürzte ein Regen mit hartem Aufprall auf das Glasdach, zögerte aber zwischendurch, als käme er mitten in der Raserei zur Besinnung oder als wiche er zurück, um neue Energien für einen frischen Anlauf zu schöpfen, wie bei ihren Auftritten, Angriffen die Katze. (RM 193f.)

Ihr Vergleich ihrer selbst mit einem Tier kommt einem drastischen Abstieg gleich: Sie würde in einer unangenehmen Umgebung ihr Dasein fristen, »kriechend« und »nicht umzubringen«. Das käme einem Abstieg in der Hierarchie der Lebewesen gleich. In einer ähnlichen Passage in *Die Wand* stellt die Erzählerin fest, dass ein menschliches kein nichtmenschliches Tier werden könne, sondern gleich »am Tier vorbei in einen Abgrund« (W 44) stürzen würde, eine Aussage, die den depressiven Gedanken Rita Münsters diametral entgegensteht.

Die folgende, ganz am Anfang von *Rita Münster* stehende Szene enthält hingegen eine komische Theriomorphisierung: »Da, damals, die kleine alte Frau im grellen Gras: Was für Knöchelchen! Manchem zuckte sicher der Arm, sie zu nehmen und ohne zu fragen als lustig schimpfenden Vogel in einen Baum zu setzen.« (RM 7) Die komische Wirkung der Versetzung der Frau in einen Baum kontrastiert mit der Gewalttätigkeit dieser Handlung, die in dem Einschub »ohne zu fragen« angedeutet ist. Neben dem Diminutiv »Knöchelchen« wird noch auf andere Weise deutlich gemacht, dass es sich um eine sehr kleine Frau handelt: Sie hat ein »Körperchen«, die Absätze ihrer Schuhe sind »winzig[]«, der Hund »an ihrer, an seiner Leine« zieht sie mit sich.

Schon zu Beginn des nächsten Absatzes folgt die nächste Theriomorphisierung einer Frau. Die Ich-Erzählerin, Rita Münster, sagt hier zu Ruth Wagner: »Diese Frau hat einen typischen Wildsaubau, oben protzig, unten gelenkig und flott.« (ebd.) Den Vergleich einer Frau mit einer Wildsau wiederholt sie in einem späteren Abschnitt: »Nun aber ich selbst. [...] Es gab das unerreichbar Fremde, Uralte vor mir und das unerreichbar Jüngere. Diese alte Wildsau (viel jünger als ich), dieser würdige alte Hund, jünger!« (RM 72) Hier ist es sie selbst, die einerseits einer Wildsau, andererseits einem Hund verwandt ist. Dieses Motiv der Verschmelzung mit einem Wildschwein wird einige Seiten später wieder aufgegriffen:

[E]inmal sah ich lange in einem Gehege ein Wildschwein an, immer größer wurde unsere Annäherung, es grunzte und trampelte durch die aufgeweichte Erde. Ich sah hin, und langsam wurde es von meinem Geist besessen, ich fuhr in das Tier oder das Tier in mich. Es war einfach und selbstverständlich, ein schöner Augenblick. (RM 76)

Erneut geht ein Kontakt zum Tier von einer genauen Beobachtung aus (»einmal sah ich«, »Ich sah hin«); ob das Wildschwein den Blick des Erzähl-Ichs erwidert, ist unklar. Weiter ausgearbeitet wird die Verschmelzungsfantasie auch nicht, es bleibt bei einer Beschreibung der damit zusammenhängenden angenehmen Gefühle.

In *Die Frau in den Kissen* verschmilzt nicht nur – in der Imagination der Ich-Erzählerin – die alte Frau mit ihrer Katze, das Erzähl-Ich wird auch eins mit Moosen, Flechten, einem Faultier und vielen weiteren Lebewesen. Schon auf der dritten Seite findet eine solche imaginierte Verschmelzung statt:

Ausgestreckt im Bett, verwandelt man sich selbst in den schwarzen Untergrund einer Pflanzendecke, aus der sich kleine Gewächse drängen, ein Gewirr feinsten Wurzeln macht sich sofort bemerkbar. Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen, und der im aufrechten Zustand elektrisierende Gedanke eines fließenden Übergangs zu Flechten, Moosen und ihren Bewohnern wird einschläfernd vor Selbstverständlichkeit. (FK 7)

Das Verfahren der Verwandlung werde ich in Kapitel 5.4 näher betrachten. In diesem Kapitel soll es um andere Verfahren der Grenzverteidigung und Grenzüberschreitung gehen.

Zwei davon sind die für *Rita Münster* bereits untersuchte Anthropomorphisierung sowie die Theriomorphisierung. Sprachlich zum Tier gemacht wird in *Die Frau in den Kissen* mit Abstand am häufigsten der glatzköpfige Polizist, den die Erzählerin der Gräfin hinzudichtet. Er nämlich ist ihr »Wundertier« (FK 31, 35, 43, 58, 61f., 72, 138 u. 385), außerdem ein »nicht unintelligentes Halb-Tier« (FK 122) sowie »das Muskelungeheuer« (FK 133).

Wie in *Rita Münster* sind auch in Kronauers jüngerem Roman Anthropomorphisierungen noch wesentlich häufiger. Viele davon betreffen die Katze der alten Frau, die ihrerseits am häufigsten im vierten Kapitel auftaucht, in dem die Erzählerin die alte Frau in deren Wohnung besucht. Trotzdem steht eine der längsten und wichtigsten Passagen, in denen die Katze die Hauptrolle spielt, im dritten Kapitel. Dieses erfüllt im Roman, der aus fünf Kapiteln

besteht, die Funktion einer zentralen Symmetrieachse. Die genannte wichtige Stelle erstreckt sich über acht Seiten, in denen – wie im gesamten dritten Kapitel – nüchterne Naturbeobachtungen und schwärmerische Verschmelzungsfantasien einander abwechseln. Allein die Diversität der Adjektive, mit denen die Katze auf diesen acht Seiten bedacht wird, geben einen Eindruck von der Vielfalt der Darstellung: »gewissenhaft«, »glücklich«, »entschlossen«, »[u]nkränkbar«, »unermüdlich«, »sanft[]«, »graziös[]«, »höflich«, »den Luxus liebend«, »[e]rfahren« und »grazil[]«. Auffallend ist natürlich, dass kein negatives Adjektiv darunter ist. Tatsächlich liest sich dieser Abschnitt wie eine Lobeshymne auf die Katzenheit. Betont wird außerdem die Spannung zwischen Häuslichkeit und Raubtiernatur: »Jägerin mit der Schwäche für das Dach über dem Kopf, ob Segeltuch eines Liegestuhls oder Sofawinkel. Die Wildheit will sich eine Weile verkriechen in ausdrücklicher Enge, tarnen in argloser Rundlichkeit.« (FK 235) Dem Stil des Romans entsprechend wird diese Passage etwa eine Seite später in ähnlicher Form wiederholt: »Jägerin, ausruhend in der Gestalt der Sanftmut, Haustier unter dem Liegestuhl.« (FK 236) Gleichzeitig benennt Kronauer die Katze als Mutter, versieht sie allerdings nicht mit den entsprechenden Klischees wie bedingungsloser Mutterliebe. Stattdessen ist sie eine

Fanatikerin ohne Rest, für kein anderes Wesensmerkmal bleibt Raum. Sie ist die schöne, schmalzige Bettlerin, mit schamlos benutztem, bestrickendem Blick, nicht Mutter, nicht Jägerin, nur die Almosen stumm Erfragende, die den Rausch und jede Noblesse vergißt, weg mit dem Luxus, von proletarischem Geblüt, die das Recht auf ihrer Seite weiß und erschmeichelt, ein Kompliment für die Mächtigeren, wo es leichter, also klüger als kämpfen ist. Sekunden später schon unberührbar, horcht sie in unzugängliche Fernen, jeder menschlichen Nähe entrückt. (FK 234)

Ganz ähnlich wie in *Rita Münster* ist sie außerdem die »[v]ergegenwärtigende Meisterin der Gegenwart« (FK 237), d.h., dass sie nicht wie die Erzählerin des Romans Raum und Zeit durchdringt, sondern – einem Buddha gleich – nur im Hier und Jetzt lebt und damit zufrieden ist.

Ganz anders wird die Katze hingegen im vierten Kapitel, im Zusammenspiel mit der alten Frau, gezeigt. In ihrer Imagination erscheint die Katze als ihr Ehepartner oder Gegenspieler. Sie, die alte Frau, ist es, die das Verhalten der Katze interpretiert und in krasser Weise anthropomorphisiert. Wenn sie ihr beispielsweise von dem Mähnenwolf erzählt, zuckt die Katze »nicht mit der Wimper« (FK 213) oder »[gab vor], weiterzuträumen« (FK 217). Die

vermeintlichen Kommentare der Katze wirken dabei oft auf groteske Weise komisch: So etwa, wenn es auf eine an sie gerichtete Frage von der Katze lediglich heißt, sie habe keine Zeit, »weil sie auf dem Bett den besten Platz suchen mußte.« (FK 219) Ganz ähnlich verhält es sich mit der Beziehung der alten Frau zu dem Mähnenwolf, dessen Reaktionen ebenfalls ihrer Fantasie entspringen. Am deutlichsten wird dies, wenn die Katze das »verschwörerisch[e]« Signal des Mähnenwolfs – »Duks!« (FK 213 u. 214) – wiederholt: »Zuhause aber wartete die Katze schon, mit lächelnden Augen und sagte ein einziges, nur dieses eine Mal: Duks!« (FK 221)⁵ Dieser höchst ironische Kommentar folgt direkt auf die Erkenntnis der Frau, dass der Mähnenwolf nicht mit ihr kommuniziert habe, sondern ein »rätselhafter Abgrund, ein Tier« (FK 221) bleiben muss.

Anthropomorphisierungen verwendet Elias Canetti vor allem in seinem Frühwerk häufig, als Beispiele mögen der Vergleich der Kamele in *Die Stimmen von Marrakesch* mit »alte[n] englische[n] Damen« (SM 9) und der des Schriftstellers Hermann Broch mit »eine[m] großen, schönen Vogel, aber mit gestutzten Flügeln« (A 27f.) genügen.⁶ Später kommen solche eher plumpen Tiervergleiche und satirischen bis abwertenden Anthropomorphisierungen⁷ seltener vor. Canetti stellt Tiere seltener abstrakt – in Form von Metaphern, Vergleichen oder als Protagonisten von Mythen – und stattdessen häufiger direkt und auf naturalisierende Weise dar.

-
- 5 Den Laut »Duks« – in der abweichenden Schreibweise »Ducks« – greift Kronauer auch in dem am 31.08.2014 im Hessischen Rundfunk sowie am 29.10.2014 im Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlten Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet* auf. Hier ist »Ducks« ebenso wie im Roman eine Chiffre für die geheimnisvollen lautlichen Fähigkeiten von Tieren, die einen ironischen Kommentar zur Funktion der menschlichen Sprache als Herrschaftsinstrument darstellen: »Die Menschen haben die Begriffe, die schrecklichen Würgeschrauben. Nur solange sie die nicht besitzen, sind sie Kinder und auf unserer Seite.« (HH 101) Demgegenüber sind die Tiere »tirilierende, zischende, lispelnde Rätsel. [...] Wir verweigern standhaft die Menschengesprache.« (HH 106)
 - 6 Brigitte Kronauer nennt dieses »verlockende Konstatieren einer frappierenden Tierähnlichkeit in der Physiognomie von Zeitgenossen« eine lediglich »karikierende Seitenlinie« (TIE 111).
 - 7 Kerstin Kratochwill weist auf die Intention Canettis hin, der »diese Tiervergleiche [...] nicht nur schablonenhaft als literarischen Kunstgriff [benutzt], sondern [...] von der Verwandtschaft der Menschen zu den Tieren fest überzeugt [ist].« (Elias Canetti – Experte der Lüge. »Erinnerung«, »Verwandlung« und »Kitsch« als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass. Würzburg 2005 (= Klassische Moderne 3). S. 175.) Dem stimme ich unbedingt zu.

5.2 Respektvolle Gestaltung von Mensch-Tier-Kommunikation

Wie bereits deutlich geworden ist, vertritt die Erzählerin des Romans *Die Wand* kein rein anthropozentrisches Weltbild. Die nichtmenschlichen Tiere, aber auch die Pflanzen und die Natur selbst haben für sie einen »nicht zweckgebundenen, inhärenten Eigenwert«⁸. Dass sie ihrer Umwelt diesen Eigenwert zuerkennt, wird besonders am Beispiel des Kommunikationsverhaltens erkennbar. Wie bereits oben zitiert, heißt es von Luchs an einer Stelle: »Er verstand alles, was ich sagte, wußte, ob ich traurig oder heiter war, und versuchte auf seine einfache Art, mich zu trösten.« (W 51) Obwohl Knapp natürlich recht damit hat, dass es keine verbale Kommunikation zwischen den beiden gibt⁹, stimme ich mit Gert Sautermeister in dem folgenden Punkt überein: dass die Erzählerin trotzdem mit dem Hund und mit anderen Tieren spricht,

bedeutet, daß sie die Tiere ernst nimmt und eine nicht geringe Hoffnung in ihr Auffassungsvermögen setzt. Pfllegt man sonst eine enge Grenze zwischen menschlicher und kreatürlicher Verständigung zu ziehen, so erweitert die Erzählerin diese Grenze beträchtlich und bringt eine außergewöhnliche Wertschätzung der Kreatur zum Ausdruck.¹⁰

Ihnen werden, bis auf eine Ausnahme, auf die ich gleich zu sprechen komme, keine menschlichen Worte in den Mund gelegt. Die Verständigung geschieht stattdessen meist über Blicke (vgl. W 72, 130f., 138, 149, 165, 184, 248, 261), die dann von der Frau gedeutet werden, wie in dieser Passage: »Die Katze haßte die Kälte, und in ihrem kleinen runden Schädel fing sie an, mich dafür verantwortlich zu machen. Sie strafte mich mit mürrischen vorwurfsvollen Blicken und verlangte klagend, ich sollte endlich diesen Unfug abstellen.« (W 138) Das Missverständnis zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier – die Katze glaubt, die Frau sei für das Wetter verantwortlich – sorgt hier für einen komischen Effekt. Und obwohl die Formulierung »kleine[r] runde[r] Schädel« nicht gerade schmeichelhaft wirkt, ist die Vermutung der Frau bezüglich der Gedanken der Katze kein Anthropomorphismus – denn welches menschliche Tier macht ein anderes für das Wetter verantwortlich? Für mich stellt es sich

8 Erk: Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. Hier S. 228.

9 Knapp: Re-Writing the Future. Hier S. 299.

10 Sautermeister, Gert: Apokalyptisches Bewußtsein. Zivilisationsprozeß und Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In : Visions de la fin des temps. L'apocalypse au XXe siècle. Discours et représentations. Aix-en-Provence 2006 (= Cahiers d'études germaniques 51). S. 133-158. Hier S. 143.

eher so dar, dass die Erzählerin den Versuch macht, die Perspektive der Katze einzunehmen und die »mürrischen vorwurfsvollen Blicke[]« in einer Weise zu deuten, wie sie aus der Sicht des nichtmenschlichen Tiers Sinn ergeben. Somit handelt es sich hierbei um ein Beispiel für Theriozentrismus, also eine Einfühlung in die Denkweise der Katze.¹¹

Eine im Roman einzigartige Form der Wiedergabe funktioniert über die phonetische Nachbildung der Katzenlaute und die anschließende »Übersetzung« in eine menschliche, in diesem Fall die deutsche Sprache:

Sie hat sich angewöhnt zu antworten, wenn ich zu ihr spreche. Geh nicht fort heute nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie, und das mag heißen, man wird ja sehen, Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen. (W 52)

Diese weiter oben schon in anderer Hinsicht zitierte Stelle wirkt komisch, da Leser*innen die Überlegenheit der Katze spüren, die aus der Übersetzung ihrer Antwort auf die fast flehende Bitte der Erzählerin spricht. Die Katze nennt sie außerdem »Menschenfrau«, was zunächst ebenfalls komisch anmutet, weil unter menschlichen Tieren das Wort »Frau« ausgereicht hätte. Da hier jedoch unterschiedliche Spezies zueinander »sprechen«, könnte es sich aus Sicht der Katze bei einer »Frau« auch um eine weibliche Katze handeln, sodass sie neben dem Geschlecht auch die Artzugehörigkeit spezifiziert. Es handelt sich hierbei also um einen theriozentrischen Perspektivwechsel.

Auch in anderen Passagen sprechen die Frau und die Katze miteinander, allerdings ohne »Übersetzung«. Die eine erzählt Geschichten und singt (vgl. W 107), die andere antwortet »mit kleinen Gurrlauten« (W 258). In diesen sehr friedlich wirkenden Szenen scheint es überhaupt nichts auszumachen, dass mit der Kommunikation keine Sinninhalte transportiert werden. Stattdessen werden eher Emotionen vermittelt, hier das Gefühl von Behaglichkeit. Darüber hinaus dient die Lautäußerung der Versicherung, dass der jeweils andere da ist, und gilt als Zeichen seiner Aufmerksamkeit. Eine weitere Funktion von gesprochener Sprache ist Beruhigung. So nähert sich die Erzählerin der Katze nie, ohne dabei zu sprechen (vgl. W 50), dem Hund Luchs redet sie oft gut zu, nachdem etwas Schlimmes oder Aufregendes geschehen ist (vgl. W 17, 24, 26 u. 144f.), und auch Bella »erklärt« sie einen Sachverhalt, nämlich, dass

11 Auch in *Bartls Abenteuer* spricht die Erzählinstanz dem Kater diese Überzeugung zu (vgl. BA 99). Nick Büscher sieht dies als Zeichen für die »menschliche Beherrschungssucht« (Im Spiegel der Katze. Hier S. 290.).

sie jetzt ihre neue Besitzerin ist und sich um sie kümmern wird, bevor sie sie allein lässt (vgl. W 33).

Die Erzählerin reflektiert jedoch auch die Schwierigkeiten der Kommunikation mit ihren nichtmenschlichen Gefährt*innentieren. Mit Bella fällt ihr die Verständigung schwerer als mit Luchs oder der Katze. Die Frau »rede[t] und rede[t]«, wenn sie bei ihr im Stall ist, doch die Kuh blickt sie nur an »aus ihren sanft-verrückten Augen« und versteht lediglich, dass sie ihr »wohlwill«. Resigniert resümiert die Erzählerin: »Mehr werden wir nie voneinander wissen.« (W 105) Die nonverbale Reaktion der Kuh, die der Frau das Gesicht abschleckt (vgl. W 51, 106 u. 188), wertet diese als Tröstungsversuch, implizit jedoch als gescheiterte »Antwort«. Die Kuh kann der Frau nicht in deren Zeichensystem antworten und hat nur diese eine Geste zur Verfügung, um ihr Mut »zuzusprechen«. Luchs' Äquivalent ist »ein[] nette[r] kleine[r] Wettlauf im Wald«, sein einziges »Heilmittel« gegen »jedes Übel« (W 71). Aber auch andersherum gibt es Kommunikationsschwierigkeiten. Besonders die Katze hat viel zu berichten. Von dem Wiedersehen nach dem ersten Sommer, den sie allein im Tal verbracht hat, heißt es: »Sie schrie und schrie und wollte mir erzählen, was ihr widerfahren war.« (W 146) Die Formulierung »wollte mir erzählen« deutet an, dass die Katze ein Mitteilungsbedürfnis hat. Ob die Katze jedoch bedauert, dass sie nicht verstanden wird und keine Antwort erhält, bleibt offen (vgl. auch W 215 u. 268). Wichtig ist, dass die Erzählerin ihr Gegenüber auch als Gesprächspartnerin ernst nimmt.

In *Die Wand* gibt es keine Szene, in der ein Gespräch mit Rede und Gegerede wiedergegeben wird, sieht man einmal von der »Übersetzung« der »Antwort« der Katze auf die Bitte der Erzählerin, nachts bei ihr zu bleiben, ab. Dasjenige nichtmenschliche Tier, das die Frau nach ihrer eigenen Aussage am besten versteht, ist der Hund:

Jeder Ausflug war für ihn ein großes Abenteuer. Ich redete damals sehr viel mit ihm, und er verstand fast alles, was ich sagte, dem Sinn nach. Wer weiß, vielleicht verstand er auch schon mehr Wörter als ich dachte. In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. [...] Ich hatte auch eine Menge dazugelernt und verstand fast jede seiner Bewegungen und Laute. Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen. (W 265)

Die zu Beginn des Textes getroffene Feststellung, der Hund verstehe alles, was die Erzählerin sage, und wisse genau, wann sie fröhlich und wann trau-

rig sei (vgl. W 51), wird in dieser Passage – also gegen Ende des Romans – wieder aufgegriffen und differenziert sowie erweitert. Die Frau behauptet, Luchs könne nicht nur ihre Emotionen erkennen, sondern auch den Sinn ihrer Worte verstehen. Ihre Kommunikation hat zudem eine neue Komponente erhalten, die darin besteht, dass die Frau nun ihrerseits auch meist die Gestik und die Lautäußerungen des Hundes zu deuten vermag. Und obwohl die Erzählerin mit Luchs redet, ist es doch hauptsächlich ein »stillschweigendes Verstehen« zwischen ihnen. Damit macht Haushofer deutlich, dass ihrer Protagonistin bewusst ist, dass sie mit diesem nichtmenschlichen Individuum keine tatsächlichen Unterhaltungen führen kann und entgeht damit an dieser Stelle einem vereinfachenden Anthropomorphismus.

Auch im Roman *Bartls Abenteuer* kehrt Haushofer die Verhältnisse zwischen Gefährtentier und vermeintlichem Besitzer auf den Kopf, wenn sie aus der Perspektive des Katers schreibt:

Außerdem war sie [die Mutter; VZ] gescheit genug, um fast immer zu verstehen, was Bartl von ihr wollte. Brav und fleißig trabte sie hin und her, warf die Bällchen durchs Zimmer, versteckte sie unter dem Teppich und kroch in die entferntesten Winkel, um sie wiederzufinden. (BA 13f.)

Die Analogie zum berühmten Zitat von Montaigne, in dem er fragt, ob er mit seiner Katze oder sie mit ihm spiele,¹² ist auch hier unverkennbar. Gleichzeitig wird die Mutter als diejenige dargestellt, die »gescheit« sein muss, um »zu verstehen«, was der Kater von ihr will – nicht umgekehrt.

Nick Büscher weist zudem auf das »kulturkritische Potenzial« hin, das sich im »»anderen« Blick«¹³ der Katzen im Roman entfalte: »Aus der Perspektive der *Felidae* wird der Mensch kritisch in den Blick genommen, der Blick der Katze nimmt den Menschen in den Fokus und bannt ihn zugleich, indem er ihn kritisch hinterfragt.«¹⁴ Seine These belegt er mit zahlreichen Beispielen: Bartl, der den menschlichen Tieren »lange und nachdenklich ins Gesicht« (BA 37) sieht, vor dem sie »nichts [...] verbergen« (BA 180) können und der Kater Fuchs, der aus menschlicher Sicht eine Verhaltensstörung aufweist, da er

12 Vgl. Kap. 4.1.

13 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 289. Büscher zitiert hier Iris Denneler: »Lauter Katzengeschichten«? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 81-99. Hier S. 98.

14 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 290.

sich mitten auf die Straße legt und die wartenden Autos »aus kalten hochmütigen Augen« (BA 171) anblickt. Damit fungiere er, so Büscher, »als kritischer Spiegel der katzenfeindlichen Menschenwelt und löst eine Beunruhigung, eine (Ver-)Störung und Erstarrung aus, versinnbildlicht im zum Erliegen gekommenen Straßenverkehr, welche den Menschen sich im Spiegel des Katers erkennen lässt.«¹⁵

In Brigitte Kronauers Werk funktioniert die Kommunikation über die Artengrenze hinweg so wie bei Haushofer ebenfalls häufig auf der Grundlage von Blicken. So fällt in *Rita Münster* an zwei Textstellen der Blick einer Großkatze – einer Löwin – auf die Protagonistin:

Im Zoo habe ich mir einmal große Mühe gegeben, den zerstreuten Blick einer Löwin auf mich zu konzentrieren, und ich empfand es als Sieg, als es mir gelang. (RM 87)

Die Löwin bei ihren schlafenden Jungen aber hatte mir ruhig gegenübergelegen, mit unbewegtem Blick, der mich, Rita Münster, dennoch ausschließlich, in aller Grausamkeit, ich konnte mich nicht sattsehen daran, betraf. (RM 161)

Auffällig ist zunächst, wie explizit das Geschlecht des die Erzählerin anschauenden nichtmenschlichen Tiers benannt wird – im Gegensatz zu den Hauskatzen im Roman. Das könnte jedoch einfach daran liegen, dass männliche und weibliche Individuen der Spezies Löwe wesentlich leichter voneinander zu unterscheiden sind, als dies bei Hauskatzen der Fall ist.

Die Umstände dieses Blickwechsels sind freilich jeweils sehr unterschiedlich. In der ersten Textpassage geht die Initiative von Rita Münster aus, während in der zweiten die Frau von der Löwin im Auge behalten wird. Während die Erzählerin sich »große Mühe« geben muss, ist der Blick der Großkatze »ruhig« und »unbewegt[]«, während er in der Textstelle auf S. 87 noch »zerstreut[]« war. Was hat sich in der Zwischenzeit geändert? Was die Löwin angeht, so ist lediglich in der zweiten Passage von ihren »schlafenden Jungen« die Rede; vielleicht hatte sie zuvor noch keine und die Verhaltensänderung hat sich aus ihrer Mutterschaft ergeben. Doch dies ist lediglich Spekulation; schließlich ist nicht einmal gesagt, dass es sich um dieselbe Löwin handelt. In der Art und Weise, wie das Erzähl-Ich die Welt wahrnimmt, hat sich jedoch zwischen dem ersten Teil des Romans – zu dem der Abschnitt auf S. 87

15 Ebd. Hier S. 290f.

gehört – und dem zweiten Teil – aus dem die Passage auf S. 161 stammt – nachweisbar einiges geändert. Auf ihrer Suche nach der eigenen Identität ist sie im zweiten Kapitel schon viel weiter; affirmativ wiederholt sie die Wendung »[m]ich, Rita Münster« – wie auch im obigen Beispiel. Das wird auch an einer weiteren Textstelle deutlich, in der die Erzählerin über ihre Veränderung reflektiert: »Jetzt besaß ich den Willen zur Vereinzelung, und meine Haut umschloß mich sicher. Blickwechsel hatte ich zum Vergnügen mit alten Frauen, Kindern, Katzen, ohne daß es mich änderte.« (RM 178) Rita Münster ist sich ihrer selbst so sicher, dass sie Blicke anderer menschlicher Tiere aushält – und die von Katzen (als einzigem Repräsentanten nichtmenschlicher Spezies). Es ist ihr sogar möglich, sich auf ein Spiel einzulassen, in dessen Verlauf eine Verwandlung stattfindet:

Plötzlich sieht die Katze aus einer Ecke meinen Rücken an, so daß ich mich, auf stummen Zuruf gewissermaßen, umdrehen muß, starrt mich an, als hätte ich mich, auf einen Schlag, zu etwas Ungeheuerlichem entwickelt. Notgedrungen stelle ich also ein Ungetüm dar ohne mein Zutun, dem eine allerhöchste Aufmerksamkeit gilt, ein Schnattern, eine Erregung, unterbrochen von einem Gähnen, dann wieder mit gleicher Inbrunst aufgenommen. Sie läßt sich auf kein Wiedererkennen ein. Aus einem Bedürfnis nach Unterhaltung werde ich als Fremdes behandelt, dessen kleinste Regung ein hysterisches Aufzucken verursacht. (RM 108)

Der Blick-Impuls geht von der Katze aus, und sie ist es, deren Wahrnehmung gedeutet wird. In ihrem Blick wird das Erzähl-Ich zu einer Art Monster, allerdings lediglich aus Gründen der Unterhaltung. Es ist eine Art Rollenspiel, das die Katze mittels ihres Blicks und ihrer (vermeintlichen) Imagination aufführt. Allerdings führt dieses Spiel nicht dazu, dass die Erzählerin ihr Selbst als etwas Monströses reflektiert. An anderer Stelle fällt der Ich-Erzählerin sogar eine Parallele in der Art und Weise des Schauens auf:

Als Kind habe ich an einem späten Sommerabend unter dem Sternenhimmel auf einer Schaukel gesessen und in der Bewegung obendrein den Kopf verdreht, damit die Sterne sausten, ich an ihnen vorüber, sie an mir, ich mitten in sie hinein. So verdreht auch die Katze ihren Kopf, um die Welt anders anzusehen, und ich betrachte sie übrigens auch, dieses unverständliche, offenkundige Wesen, um wie in den Sternenhimmel in eine gegenwärtige Vergangenheit zu schauen, jederzeit und so bequem. (RM 116)

So werden nicht in der Umkehr der Blickrichtung, sondern in der Parallelisierung des Blicks identitäre Gemeinsamkeiten konstruiert – dennoch ist es natürlich das menschliche Individuum, das diese Konstruktion auf anthropozentrische und anthropomorphisierende Weise vornimmt.

Doch obwohl die Hauskatzen in *Rita Münster* es nur selten ›schaffen‹, die Blickrichtung umzukehren, vermag es doch zumindest ein Exemplar, selbstbestimmt einen Blickwechsel zu beenden:

Einmal hat er [Herr Willmer; VZ] über einem Berg die Sonne aufgehen sehen, ruckhaft und ohne Verweilen, in derselben Deutlichkeit, einmal einem großen Kater, der regungslos mitten in seinem Garten stand, wer weiß wie lange in die Augen geblickt, bis sich das Tier umdrehte und geschmeidig, gemächlich, ohne den Kopf zu wenden, davonschritt. (RM 107f.)

Dass es sich um einen Kater handelt, der ein männliches menschliches Tier anschaut, hat für die Szene keine Relevanz.

Das erzählende Ich in *Die Frau in den Kissen* vermag in ihrer Imagination sogar – ausgelöst durch einen Blickwechsel – in das Bewusstsein eines Tieres – genauer: eines Tigers – einzutreten:

Durch die Augen der Raubkatzen trete ich ein in die unentwegte Tageshelligkeit, in die helle Starre ihres Bewußtseins, in den wie von elektrischen Birnen alleinlang strahlenden Raum ihres Kopfes. Ich wende den Blick nicht ab, bis ich eingetreten bin in das gleichgültige, nie verdämmernde Licht hinter ihrer Iris. Dann drehe ich mich um. [...] Keiner bietet ein Ziel für ein Kräfte-messen, keiner reizt zur Anstrengung einer plötzlichen Aufmerksamkeit. In sich gekehrt, durchleuchtet mein unpersönlicher Blick die sich aufspielenden Körper. (FK 207f.)

Mit den Raubkatzenaugen kann die Erzählerin die anderen Zoobesucher distanzierter wahrnehmen als zuvor. Ihre Gedanken und Gefühle verschmelzen aber nicht vollständig mit denen des Tiers, da sie die Fähigkeit zur Analyse dieses fremden Bewusstseins behält. Durch die Umkehrung des Blicks wird

jedoch eine maximale Einfühlung in den »maximal Fremde[n]«¹⁶ erreicht – jedoch keine Verwandlung in das Fremde.

An anderer Stelle führen die Blicke der Zootiere der Erzählerin deren ursprüngliche Lebensräume vor Augen und versetzen sie in die Lage, in ihrer Imagination alle diese Erdteile zu besuchen:

Zum Schluß nenne ich diesen, unter seinen arglosen Wegen rhythmischen Bereich ganz gesetzmäßig »Zoo« und weiß doch, daß ich über eine zusammengeräumte und – geträumte – gekehrte Erde gewandert bin. (FK 167)

In den Augen der Schnee-Eulen und Moschusochsen sehen mich die baumlosen Ebenen der Tundra, Sümpfe und Moore an, Weiten polarer Hügellandschaften, leuchtende Schleier des arktischen Himmels. (FK 168)

Besonders deutlich wird dieses Verfahren in Bezug auf den Tiger, dessen Perspektive sie einnimmt, um die Menschenwelt deutlicher zu sehen:

Ich stehe in der Menschenmenge vor dem Käfig mit den Händen in den Taschen und den Beinen auf dem Boden. So sehe ich mich dastehen, aus dem Käfig heraus sehe ich mich in der Menge mit verzerrten Gesichtern, in lästigem Staunen, aufdringlich, eine häßliche, schlecht geschnittene, doch auch nicht natürlich wuchernde Hecke, die der Blick leicht durchstoßen kann, schattenhafte, übervorteilende, sentimentale Wesen, keine Jäger, vielmehr schwache, plumpe Besitzer sie alle [...]. Laß sie zappeln! Sie lenken mich nicht ab auf meiner Wanderschaft über die endlosen elektrisch brennenden Chausseen meines Kopfinnenraues. (FK 193)

Die Kategorien, mit denen sie die menschlichen Tiere betrachtet, bleiben menschlich; die Tiger-Perspektive erlaubt lediglich, diese ohne Ablenkung so zu sehen, wie sie sind: hässlich, schwach, besitzgierig.

Haushofers Ich-Erzählerin in *Die Wand* bedauert die eingeschränkten Kommunikationsmöglichkeiten mit ihren nichtmenschlichen Gefährt*inzentieren, Kronauer umgeht die physiologisch-kognitive Unmöglichkeit und

16 Michael Schetsche nennt vier Kategorien von Fremdheit: der sozial Fremde, der kulturell Fremde, der maximal Fremde sowie das Unbekannte. Die Beschreibung des maximal Fremden beinhaltet u.a. reale Wesenheiten, die nonhuman sind und denen ein Subjektstatus mit Einschränkungen unterstellt wird. Damit trifft sie auf Tiere zu. Vgl. Michael Schetsche: Der maximal Fremde. Eine Hinführung. In: Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens. Hg. v. dems. Würzburg 2004 (= Grenzüberschreitungen 3). S. 13–22. Hier S. 16.

imaginiert mit Bedeutung aufgeladene Blicke. Elias Canetti geht noch einen anderen Weg. In seinem Werk stellt die Unfähigkeit der nichtmenschlichen Tiere, in menschlicher Sprache zu kommunizieren, keinen Mangel, sondern einen Vorteil und ein Alleinstellungsmerkmal dar:

Tiere sind schon darum merkwürdiger als wir, weil sie ebenso viel erleben, es aber nicht sagen können. Ein sprechendes Tier wäre nicht mehr als ein Mensch. (1966, PM 278)

In Bezug auf das Thema Kommunikation mit menschlichen und nichtmenschlichen Tieren ist bei Canetti die Gorilla-Episode in *Die Blendung* äußerst aufschlussreich. Da hierbei thematisch jedoch der Symbolgehalt in Bezug auf Canettis Poetologie überwiegt, widme ich mich dieser in Kapitel 5.4.

5.3 Machtausübende und ermächtigende Namen und Benennungen

Neben Anthropomorphisierung und Theriomorphisierung sowie der Illustration wechselseitiger Kommunikationsmöglichkeiten stellt das Benennen oder auch das Nicht-Benennen nichtmenschlicher Tiere eine weitere Möglichkeit dar, tierliche Subjektivität anzuerkennen.

In Marlen Haushofers Roman *Die Wand* ist die Wahl der Namen – und zuweilen das Fehlen eines solchen – Ausdruck der Entfremdung der Erzählerin von der Menschenwelt. Von den nichtmenschlichen Hauptfiguren haben nur die alte Katze und der Stier keinen Eigennamen; die Ich-Erzählerin bezeichnet sie mit dem Gattungsnamen (»die Katze«), wobei auffällig ist, dass sie »Stier« keinen Artikel voranstellt, ihn also nie »der Stier« nennt und das Wort so als Namen markiert, während die Katze bis zum Ende des Romans »die Katze« bleibt (vgl. W 48, 124, 149, 158, 256 usw.) und nicht etwa »Katze« genannt wird. Eine mögliche Erklärung für diesen Unterschied im Sprachgebrauch könnte darin liegen, dass die Protagonistin zu Beginn des Textes noch in der menschlichen Zivilisation verankert ist und deshalb der Katze keinen Namen gibt. Später gleicht sie sich ihrer Umgebung mehr und mehr an; durch die Namensgebung werden nichtmenschliches und menschliches Tier auf dieselbe Stufe gestellt. Deswegen verwendet die Erzählerin das distanzierende »die Katze« als Gattungsbezeichnung und behält dies bei, obwohl sie ihr nähersteht. »Stier« lautet hingegen der Name dieses nichtmenschlichen

Tiers.¹⁷ Es gibt außerdem eine Passage im Roman, die als ironischer Kommentar zur Namenlosigkeit der Katze gelesen werden kann, denn auch die Katze ›benennt‹ die Erzählerin: Sie bezeichnet sie – in der Imagination der Erzählerin – als »Menschenfrau« (W 52). Die Ansprache des jeweils anderen mit der Gattungsbezeichnung gibt es also in beide Richtungen.

Die Söhne von »die Katze« heißen Tiger und Panther, ihre Tochter Perle. Dieser letztgenannte Name verweist von Beginn an auf ihren Tod, denn »eine langhaarige, weiße Katze, mitten im Wald, ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chancen. Vielleicht hatte ich sie deshalb so gern.« (W 74) Diese Bestimmung oder Verurteilung zum Tod spiegelt sich in ihrem Namen – denn eine Perle gilt als kostbar sowie schwer zu finden und ist in einem Wald fehl am Platz. Auch die Geburt auf dem Titelblatt der Zeitschrift »Elegante[] Dame« (W 72) stellt ein Omen für ihre Unfähigkeit, in der Natur zu überleben, dar. Ihr nach einem wilden Raubtier benannter jüngerer Bruder Tiger überlebt zwar länger, doch ist die vermeintlich für die Wildnis tauglichere Namenswahl kein Überlebensgarant – verschwindet sein Bruder Panther doch bald ohne eine Spur im Unterholz (vgl. W 160).

Den Geschöpfen des Waldes – also den Gämsen, Rehen, Füchsen, Krähen und weiteren – gibt die Erzählerin keine Namen. Lediglich an zwei Stellen geht es um die Bezeichnung für ein Wildtier. Dabei macht die Frau von ihrem ›Privileg‹ Gebrauch, allein zu sein und sich für ihren Sprachgebrauch nicht rechtfertigen zu müssen. So nennt sie alle Raubvögel Bussard, weil ihr das Wort so gut gefällt (vgl. W 208). Den wilden Kater und Vater von Perle, Tiger und weiteren nennt sie hingegen onomatopoetisch nach dem Geräusch, das er macht: »Ich nannte ihn Herrn Ka-au Ka-au« (W 148).

Die Ironie an dem häufigen Aufgreifen des Motivs der Benennung liegt natürlich darin, dass die Frau ihren eigenen Namen bewusst verschweigt:

Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr. Ich möchte auch nicht, daß er vielleicht eines Tages in den Illustrierten der Sieger erscheint. (W 44f.)

17 Robles erklärt die häufige Namenlosigkeit literarischer Katzen damit, dass der Status eines nur halb domestizierten Tiers aufrechterhalten werden solle, denn »to name a cat is to domesticate it.« (Mario Ortiz Robles: *Literature and Animal Studies*. London 2016. S. 141.)

David Smith macht darauf aufmerksam, dass der Mann, der ihr einen Namen hätte geben können – wie Adam in Gen. 2,23 Eva benennt – von ihr getötet wird.¹⁸ Einige Verse zuvor – in Gen. 2,19 – wird zudem die Benennung der Tiere durch Adam beschrieben. Auch diesen initialen Akt der Unterwerfung macht die Frau im Roman rückgängig. Nach meiner Überzeugung sind dies weitere Hinweise darauf, dass in der Konzeption des Romans das Paradies – und die Macht des Mannes über die Frau bzw. die des menschlichen über das nichtmenschliche Tier, wie sie sich in der Namensgebung ausgedrückt hätte – zurückgewiesen wird.¹⁹

Auch in *Bartls Abenteuer* ist die Benennung eines nichtmenschlichen durch menschliche Tiere Thema: Der erste Satz des ersten Kapitels »Wie Bartl zu seinem Namen kommt und wie er sich bei seiner Herrschaft [...] einlebt« lautet: »Als er noch ganz winzig war, nannten ihn die Menschen Peter.« (BA 5) Obwohl die Mitglieder der Familie, bei denen der Kater lebt, ihn zumeist liebevoll behandeln, sind sie doch seine »Herrschaft« (auch: BA 151) und besitzen die Autorität, ihn in Bartl umzutaufen. Nick Büscher unterstreicht die Bedeutung der Umbenennung im Zusammenhang mit der »Inbesitznahme des Katers«. Außerdem werde so die »Arbitrarität der Benennung durch die Menschen« verdeutlicht.²⁰

Einen radikaleren Ansatz in Bezug auf das Thema Namen verfolgt Elias Canetti. Im zweiten Band seiner Autobiografie, *Die Fackel im Ohr*, schreibt er über sein Leben in Wien:

Ich war von einer tiefen Abneigung gegen *Namen* erfüllt, ich wollte nichts von ihnen hören, am liebsten hätte ich auf sie alle losgeschlagen. Seit ich mitten in der großen Namensküche gelebt hatte [...], hatte ich ein bedrängendes Gefühl des Ekels davor, ich kam mir – eine Schreckensvision schon der Kindheit – wie eine Mastgans vor, die festgesetzt und mit Namen zwangsgefütert wurde. Der Schnabel wurde einem offen gehalten und Namensbrei hineingestopft. Es war ganz gleichgültig, welche Namen da hineingemischt wurden, wenn es nur ein Brei aus ihnen allen zusammen war und man daran zu ersticken glaubte. Gegen diese vereinte Not und Bedrängnis durch Namen setzte ich jeden Menschen, der keinen hatte, jeden Namens-Armen. (FO 336)

18 Vgl. Smith: Die Zurücknahme der Schöpfung. Hier S. 138.

19 Vgl. auch Bunzel: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Hier S. 115.

20 Vgl. Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 285.

Er visualisiert hier sein Grauen vor der Nennung möglichst vieler Namen, die vermutlich der eigenen Profilierung in der Großstadtgesellschaft dient, mit einem starken Bild. Unterstützt wird die Wirkung des Vergleichs mit einer Mastgans noch durch den Verweis auf seine Kindheit. Anstelle der Flut von unzusammenhängenden Namen bekannter Individuen setzt sich Canetti lieber den miteinander verknüpften Geschichten der weniger Privilegierten im Nachtcafé aus, die ihn interessieren, im Gegensatz zum »kahlen Selbstbehauptungsgeschrei jener Namen« (FO 337). Für Canetti spiegeln sich Wichtigtuerei und Hybris in einem solchen »Namens-Fetisch«. In dieselbe Richtung gehen diese Aphorismen, beide von 1992:

Er wurde unter 5000 Namen geworfen und kannte 300. (A92-93 14)

Sie rasselt die Namen der Päpste herunter und hält sie für römische Kaiser. (1992, A 92-93 39)

Wichtiger als die reine, zusammenhanglose Nennung ist die Geschichte der Genannten. Namen stehen insgesamt überaus häufig im Zentrum vor allem seiner späten Aufzeichnungen. Die Relevanz der Thematik wird besonders deutlich, wenn er sie mit seinem anderen großen Lebensthema, dem Tod, verknüpft, wie hier, ebenfalls 1992:

Laß ihn laufen, den T. Nicht mehr predigen.

Ich fange damit an, daß er nur noch T. heißt. Reduziert nimmt er weniger Platz ein. Mit dem »o« verliert er das hohle Dröhnen der Vergeblichkeit. (A92-93 92)

Eine solche Umbenennung ist also keine Formalität oder gar Banalität, sondern wirkt sich, so Canetti, zentral auf die Art und Weise aus, wie wir unsere Umwelt wahrnehmen. Darum steht er der Benennung nichtmenschlicher durch menschliche Tiere auch so skeptisch gegenüber:

Die Tiere ahnen es nicht, daß wir sie benennen. Oder sie ahnen es doch, und dann ist es darum, daß sie uns fürchten. (1942, PM 26)

Er charakterisiert hier das willkürliche Vergeben von Namen als Herrschaftsinstrument, das vor allem Furcht hervorbringt. Wie ich im anschließenden Kapitel 5.4 zeige, beteiligt sich Canetti in seinem Roman *Die Blendung* nicht an dieser Praxis. Der darin auftretende Gorilla, der eigentlich ein menschliches Individuum ist, erhält keinen Namen. Überhaupt benennt Canetti keins

der nichtmenschlichen Tiere, über die er schreibt. Stattdessen gibt er zu bedenken:

Das Wort »Tier« – alle Unzulänglichkeit des Menschen in diesem einen Wort.
(1978, A73-84 44)

Diese sprachkritische Argumentation, die sich am Begriff ›Tier‹ festmacht, teilt er mit Jacques Derrida, der aus ebendiesem Grund – wie bereits dargelegt – den Neologismus *animot* einführt.²¹

Der Namens-Thematik, mit der sich Canetti sonst auf sehr ernsthafte Weise beschäftigt, widmet er in seinem Spätwerk noch diesen eher parodistischen Aphorismus:

Eichhörnchen, an Namen knabbernd. (1992, A92-93 38)

Er verleiht also dem kleinen Nagetier die Macht, mit den bedrohlichen und zugleich unzulänglichen Namen das anzustellen, was es am besten kann: sie anknabbern. Damit beraubt es sie – stellvertretend für Canetti – ihrer unheilvollen Wirkung und gibt sie der Lächerlichkeit preis.

Die nichtmenschlichen Tiere bei Brigitte Kronauer sind häufig namenlos, so etwa die Katzen in *Rita Münster* und *Die Frau in den Kissen*. Das haben sie mit den Figuren in *Die Frau in den Kissen* – der Erzählerin sowie der alten Frau – gemeinsam. Die Hauptfigur Rita Münster hingegen, die auf der Suche nach Identität ist, braucht einen Namen, auf den sie ihre Selbstreflexionen beziehen kann. Das haben weder die mit ihr zusammenlebende Katze noch die Figuren in *Die Frau in den Kissen* nötig, die sich ihres Selbst bewusst sind und so auf einen Namen verzichten können. Kronauer führt auf diese Weise vor, wie symbolische Inbesitznahme und Machtausübung vermieden werden kann.

5.4 Nichtmenschliche Tiere als poetologische Symbole

Was ein Tiger ist, weiß ich wirklich erst seit dem Gedicht von Blake.
(1942, PM 29)

In seinem Band mit Aufzeichnungen *Die Provinz des Menschen* steht dieser Satz paradigmatisch für die poetologischen nichtmenschlichen Tiere in Canettis

21 Vgl. Kap. 2.4.2.

Gesamtwerk. Dass das Wesen der nichtmenschlichen Tiere dem menschlichen nur durch und mit Literatur zugänglich gemacht werden kann, ist eine offensichtliche Interpretation. Doch erschließt sich die volle Bedeutung des Aphorismus erst, wenn der intertextuelle Verweis auf William Blakes Gedicht *The Tyger* aufgelöst wird, das seinerseits die poetologische Frage nach der Darstellbarkeit nichtmenschlicher Existenz verhandelt:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?²²

Die letzte Strophe ist eine Wiederholung dieser ersten, mit einer Ausnahme (dazu komme ich gleich). Auch formal wird durch diese Wiederholung die im Text genannte Symmetrie hergestellt. Das Gedicht heißt also nicht nur *The Tyger* und handelt von dem Raubtier, es *ist* auch ein Tiger! Nun zu der Ausnahme: Im letzten Vers lautet die Frage: »Dare frame thy fearful symmetry?« Der Sprecher fragt sich, ob er es wagen darf, den Tiger darzustellen. In Anbetracht der Tatsache, dass ein solches Unterfangen gefährlich werden könnte (»fearful symmetry«), lautet die Antwort wohl eher: nein. Trotzdem hat William Blake das Gedicht *The Tyger* geschrieben. Es handelt sich also um ein Spiel mit der Frage, ob es mit den Mitteln der Literatur möglich ist zu erfahren, was einen Tiger ausmacht. Wenn nun Canetti schreibt, er wisse »wirklich erst seit dem Gedicht von Blake«, was ein Tiger sei, so vervielfacht er das spielerische Moment einer möglichen oder unmöglichen Tierdarstellung und verweist zugleich darauf, dass ein Gedicht eben niemals ein Tiger *sein* kann.

Nichtmenschliche Tiere können mithin auf Elias Canettis Ansichten über »Dichter« und »Dichtkunst« verweisen – so die von ihm bevorzugten Termini – sowie auch auf das Verhältnis zum Publikum. Oder sie sind als Figuren in seinen aphoristischen Aufzeichnungen²³, im Roman *Die Blendung* sowie sei-

22 William Blake: *The Tyger*. In: *The Poetical Works of William Blake*. Hg. v. John Sampson. Oxford 1947. S. 110f.

23 Diese sieht Trautwein insgesamt als »einen unverzichtbaren, an manchen Stellen weitgehend unverschlüsselten Werkkommentar des Dichters« (Ralf Trautwein: *Die Literarisierung des Lebens in Elias Canettis Autobiographie*. Glienicke 1997. S. 48) und Claudia Liebrand als »Reflexionen über die Funktion der Kunst und die Aufgabe des Dichters« (Der Nicht-Schuldige. Elias Canettis Konzeption des Dichters. In: *Sprachkunst* 28 (1997). S. 37–53. Hier S. 37).

ner Autobiografie Verkörperungen einzelner Aspekte seines poetologischen Konzepts.

Doch bevor ich mit der Analyse dieser Tierfiguren im poetologischen Kontext beginne, möchte ich zunächst einige Vorbemerkungen zur Poetologie Canettis machen. Mehrere der hierfür relevanten Texte präsentiert der Autor gesammelt in seinem Essayband *Das Gewissen der Worte*, der in mehreren Auflagen erschienen ist.²⁴ Schon der Titel verweist auf einen Kernaspekt von Canettis Vorstellungen darüber, wie ein Dichter zu sein habe: es sollte ihn ein hoher moralischer Anspruch auszeichnen. Dieser bezieht sich jedoch nicht vorrangig auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern auf die Empfindungen des Dichters für Worte (und Wörter!) selbst. »Verantwortung für Worte« (BD 261) sei es, so Canetti, was der Dichter auf sich nehmen müsse. Rüdiger Zymner stellt dazu fest: »Die Canettische Poetik enthüllt sich in ihrem Kern als eine Ethik der Sprachempfindung. Ja mehr noch: Der Dichter wird bei Canetti zu derjenigen Instanz, die die Schuld für das Scheitern der Sprache auf sich nimmt und »empfindet«, eine Art säkularisierter Erlöser.«²⁵ Susanna Engelmann liest Canettis Aufzeichnungen als »Gegen-Sätze« zur Darstellung der Masse in *Masse und Macht*. Um das zu belegen, kontrastiert sie die Eigenschaften, die Canetti der Masse zuschreibt (Wachstum, Gleichheit, Dichte, Gerichtetheit (vgl. MM 27f.)), mit denjenigen, die ihrer Ansicht nach für seine *Aufzeichnungen* gelten, nämlich:

1. Aphorismen sind durch Kürze bzw. Konzision in ihrem Wachstum begrenzt.
2. Innerhalb des Aphorismenbuchs herrscht Ungleichheit.
3. Der Aphoristiker liebt die Lücke.
4. Das Aphorismenbuch hat keine Richtung.²⁶

24 Die erste Auflage von 1975 enthält 14 Reden und Essays, der zweiten, erweiterten Auflage von 1976 fügt Canetti als 15. Text noch seine Rede *Der Beruf des Dichters* bei, die er am 27.2.1976 an der Universität München anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde hielt.

25 Rüdiger Zymner: »Namenlos« und »Unantastbar«. Elias Canettis poetologisches Konzept. In: DVJs 69 (1995). S. 570-595. Hier S. 579. Auch Claudia Liebrand verwendet diesen Vergleich, wenn sie schreibt, Canetti propagiere »eine Soteriologie, die den Dichter in die Rolle des Messias rückt, dem Gottes pervertierte Schöpfung zur Rettung anvertraut ist.« (Der Nicht-Schuldige. Hier S. 37.)

26 Susanna Engelmann: Bibel – Babel – Bibliothek. Canettis Aphorismen zur Sprache. Würzburg 1997. S. 35.

Auch auf die Darstellungsweise der nichtmenschlichen Tiere in den *Aufzeichnungen* treffen zumindest die beiden zuerst genannten Eigenschaften zu bzw. sind die von Canetti dargestellten nichtmenschlichen Tiere personifizierter Ausdruck dieser Aphorismen-Poetologie. Zu den zwei Punkten:

Erstens: Nichtmenschliche Tiere sind im Denken Canettis personifizierter Ausdruck von Kleinheit. Vor allem wegen der Bedeutung des ›Kleinen‹ in seinem Werk verehrt Canetti Kafka:

Es genügt, zwei Sätze von Kafka hintereinander zu lesen und man kommt sich kleiner vor, als er sich je selber schien. Seine Passion der Selbstverkleinerung geht auf den Leser über. (1966, NH 110)

Bei der Erhebung kleinerer Tiere auf Augenhöhe denkt man auch an Kafkas Neigung, solche Geschöpfe zu vergrößern: den Käfer in der *Verwandlung*, das maulwurfartige Geschöpf im *Bau*. Die Verwandlung ins Kleine wird durch das Entgegenkommen des Tiers, durch seine Vergrößerung, anschaulicher, greifbarer, glaubwürdiger. (AP 99)

Und auch wenn Canetti in seinen Rache-Aphorismen zuweilen riesenhafte Spinnennetze (vgl. GU 14) oder einen »Riesen-Oktopus« (A73-84 30) imaginiert, bleiben die nichtmenschlichen Tiere bei ihm doch Ausdruck des Kleinen schlechthin.

Das Größte ist, was so klein geworden ist, daß es alle Größe überflüssig macht. (PM 309)

Das schreibt Canetti 1968. Den Tieraphorismus, so auch Mathias Mayer, wählt Canetti deshalb, um ihn »als mikroskopische Vergrößerung des Kleinen, aber auch als makroskopische Verkleinerung des Großen zu nutzen.«²⁷

Darüber hinaus sind zwei eher kleine nichtmenschliche Tiere Hauptfiguren zweier der kürzesten Aphorismen Canettis:

Eine Gedanken-Lerche. (1985, GU 207)

Ein Ameisen-Streik. (o.J., F 46)

Tatsächlich ist die Lerche ein in der Kunst beliebter Vogel: Percy Bysshe Shelley feiert ihn in seinem Gedicht *To a Skylark* in nicht weniger als 21 Strophen, der oben bereits erwähnte Dichter und Maler William Blake nannte eines

27 Mayer: An der Grenze nach unten. Hier S. 189.

seiner Werke *Die Lerche*; zu sehen ist hierauf jedoch kein kleiner Singvogel, sondern ein Engel. Nicht vergessen werden darf natürlich die berühmte und sprichwörtlich gewordene Stelle aus William Shakespeares *Romeo and Juliet*, in der die beiden Liebenden darüber diskutieren, ob sie eine Nachtigall gehört haben oder eben eine Lerche, ein Zeichen, dass der Tag bereits angebrochen ist. Eine »Gedanken-Lerche« könnte vor diesem Hintergrund auf einen dichterischen bzw. allgemein künstlerischen Einfall hinweisen. Es könnte sich andererseits aber auch um eine Parodie auf das pathetische, abgenutzte Bild von poetischen Gedanken handeln, die so frei wie Vögel sind und sich nicht einsperren lassen.

Obwohl Ameisen weniger häufig besungen werden, sind auch ihr Gedichte gewidmet. So hebt Barthold Hinrich Brockes ihren »unverdroßne[n] Fleiß und [ihre] eifrige[] Begier«²⁸ hervor. Als handelnde Protagonistinnen der erzählenden Literatur sind sie allerdings nur in der Kinder- und Fantasy-/Science-Fiction-Literatur anzutreffen. In der ökologischen Forschung werden sie als *Ecosystem Engineers*²⁹ bezeichnet, die die Bodenstruktur verändern, Mikrohabitate schaffen und die Vegetation beeinflussen.³⁰ Canetti verdeutlicht mit seiner Imagination eines Ameisen-Streiks also die Handlungsmacht der kleinen Insekten. Gleichzeitig wird ein komischer Effekt erzielt, da ein Streik von Ameisen, einer Spezies, die spätestens seit Äsop als ungemein fleißig gilt,³¹ als nicht sehr wahrscheinlich angesehen werden kann.

Vom Kontrast zwischen Klein und Groß handelt etwa auch dieser Aphorismus:

Tollkühnheit und Entschlossenheit eines Käfers. Er geht schnurstracks ins offene Maul der namenlosen Bestie und zwickt sie in die Mandeln. (1983, A73-84 98)

-
- 28 Barthold Hinrich Brockes: Die Ameise. In: Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung. Ausgewählt u. hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999 (= RUB 2015). S. 50.
 - 29 Vgl. Clive Jones, John Lawton u. Moshe Schachak: Organisms as ecosystem engineers. In: *Oikos* 69 (1994). S. 373-386.
 - 30 Vgl. Christian Platner: Ameisen als Schlüsseltiere in einem Grasland: Studien zu ihrer Bedeutung für die Tiergemeinschaft, das Nahrungsnetz und das Ökosystem. Göttingen 2006.
 - 31 Vgl. Aesopus: Ameise und Grille. In: Aesopische Fabeln. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen. Hg. v. August Hausrath. Berlin 2014 (= Sammlung Tusculum). S. 59.

Der Vergleich mit dem Kampf zwischen David und Goliath oder auch mit Jonas, der im Bauch des Wals überlebt, drängt sich auf und verleiht der Tat des Käfers eine geradezu biblische Dimension.

Zweitens: »Innerhalb des Aphorismenbuchs herrscht Ungleichheit.«³² Eine Ungleichheit kann auch von den menschlichen und nichtmenschlichen Figuren behauptet werden: Nicht nur treten vom Pferd über die Wanze, vom Oktopus und den Gecko bis zur Schwalbe alle möglichen Tierarten auf; darüber hinaus werden sie immer wieder anders bewertet, sind gut oder böse, Opfer oder Täter. Zwar lassen sich einige Gemeinsamkeiten der Tierdarstellungen in Canettis *Aufzeichnungen* finden; die Aussagen, die er über sie trifft, sind jedoch so wenig konsistent und in ein lineares Wissenssystem eingeordnet wie seine Untersuchungsergebnisse in *Masse und Macht*.

Eine Figur, die in Canettis einzigem Roman dessen Poetologie in Reinform verkörpert, imaginiert sich selbst als nichtmenschliches Tier, genauer als Gorilla. In *Die Blendung* besucht Georges Kien – der Bruder der Hauptfigur Peter Kien – diesen »Irren«, der ein Gegenbild zur Fokussierung auf (menschliche) Sprache darstellt:

Da hörte der Gorilla zu weinen auf, verfiel in seine Sprache und erlaubte sich die alte Gewalttätigkeit. Jeder Silbe, die er hervorstieß, entsprach eine bestimmte Bewegung. Für Gegenstände schienen die Bezeichnungen zu wechseln. Das Bild meinte er hundertmal und nannte es jedesmal verschieden; die Namen hingen von der Gebärde ab, mit der er hinwies. Vom ganzen Körper erzeugt und begleitet, tönte kein Laut gleichgültig. Wenn er lachte, breitete er die Arme weit aus. Seine Stirn schien er am Hinterkopf zu tragen. Die Haare waren dort weggerieben, als führe er in den Stunden seiner schöpferischen Tätigkeit unaufhörlich darüber. (B 439)

Dass der Gorilla sich bei gedanklicher Arbeit nicht die Stirn, sondern den Hinterkopf reibt, verdeutlicht seine völlig anders funktionierende Denkweise.³³ Statt jeden Gegenstand mit einem ganz bestimmten Ausdruck zu bezeichnen, ändert der Gorilla diese Zuweisung beständig und kreativ und erfindet so eine eigene fluide Begrifflichkeit. So auch Canetti, der in seinen Texten – selbst in seiner philosophisch-anthropologischen Studie *Masse und Macht* – keine einheitliche und beständige Wissenssystematik produziert. Der Affe

32 Engelmann: Bibel – Babel – Bibliothek. S. 35.

33 Vgl. Peter Sprengel: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 1998. S. 132.

steht »[a]ufgrund seiner gleichzeitigen Ähnlichkeit und Differenz, seiner Nähe zum Menschen und seinem Verhaftetsein im Tierischen«³⁴ für »ein Leben ohne Zwang, ohne Gesetz, ohne Triebunterdrückung«³⁵. Ironischerweise ist er dennoch – oder gerade deshalb? – in der Lage, »heftig umstrittene Probleme der Wissenschaft« (B 445) zu lösen. Insofern stellt die Transformation eines menschlichen Tiers in einen Gorilla bei Canetti eher einen Fort- als einen Rückschritt dar.³⁶

Auffällig sind zudem die biblischen Motive, mit der die Beschreibung der Lebensweise des Gorillas angereichert ist: »Er bevölkerte zwei Zimmer mit seiner ganzen Welt. Er schuf, was er brauchte, und fand sich nach seinen sechs Tagen am siebten darin zurecht. Statt zu ruhen, schenkte er der Schöpfung eine Sprache.« (B 445) Der in seiner Umgebung, mit seinem Denken und seiner Sprache unaufhörlich schöpferisch wirkende ›Menschenaffe‹ wird zu dem Sinnbild – gar zum »Gott der Verwandlung«³⁷ – und damit »zu einer Figur, die Canettis Bild des idealen Dichters am nächsten kommt.«³⁸

Auffällig ist zudem der intertextuelle Bezug zum Film *King Kong*, der zwei Jahre vor Veröffentlichung der *Blendung* in die amerikanischen Kinos kam. Dabei hat es Canettis »Primat« in allen Belangen besser getroffen als der Riesenaffe: Während der mit der blonden Frau Ann auf das Empire State Building geflüchtete King Kong von Jagdflugzeugen erschossen wird, residiert der kleinere (und menschliche) Vertreter der Affenfamilie glücklich mit seiner Sekretärin/Geliebten in zwei Zimmern, die er sich nach seinen Vorstellungen gestalten darf.³⁹

34 Virginia Richter: ›Blurred copies of himself‹. Der Affe als Grenzfigur zwischen Mensch und Tier in der europäischen Literatur seit der Frühen Neuzeit. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart u. Weimar 2005 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 27). S. 603–624. Hier S. 604.

35 Ebd. Hier S. 621.

36 Dagmar C. G. Lorenz bemerkt, dass die Darstellung des Gorillas Canettis später geäußerte Zurückweisung der Evolutionstheorie zur Legitimation von Hierarchiedenken vorwegnimmt. Vgl. Canetti's Final Frontier: The Animal. Hier S. 248. Vgl. zudem Kap. 5.1.

37 Konrad Kirsch: Elias Canettis Poetik der Masse, der »Gorilla«, Fischerle und King Kong. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden 2007 (= Germanica 2006). S. 95–103. Hier S. 97.

38 Ebd.

39 Vgl. ebd. Hier S. 99.

Das ›umgekehrte‹ Denken des »Gorillas« verweist außerdem auf die Umkehrung, die als zentrales poetologisches Verfahren bei Canetti bezeichnet werden kann.⁴⁰ Weitere Umkehrungen finden wir in einer Episode in *Die Fackel im Ohr*, in der die Vermieterin des jungen Canetti, Frau Weinreb, die Rückseiten von Bildern ihres Mannes ableckt;⁴¹ des Weiteren ist die Verwandlung der für Canettis Mutter angsteinflößenden Mäuse in *Die gerettete Zunge* in eine tanzende, menschenähnliche Gesellschaft sowie der Wandel in der Einstellung der Mutter eine Umkehrung.⁴² Die Bedeutung einer solchen Umkehrung wird weiter erhellt, wenn die weiteren intertextuellen Bezüge mit bedacht werden, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Neben King Kong hat der »Gorilla« nämlich noch weitere Vorbilder: Die Bezüge zu *Ein Bericht für eine Akademie* stellen eine »Huldigung Kafkas« dar, während diejenigen zu *Die Verwandlung* in einer »parodistischen Umkehrung«⁴³ bestehen. Der »Gorilla« bekomme das, was dem Affen Rotpeter bei Kafka verwehrt bleibe.⁴⁴ Und schließlich »[v]erwirklicht Canetti in der großangelegten Phantasie über den Gorilla und seine Neuerfindung einer Ursprache jenes utopische Potential, das in Kafkas *Verwandlung* deutlich negiert und im *Bericht für eine Akademie* auf eher spielerische Art karikiert wird.«⁴⁵ Hervorheben möchte ich hier zudem den Hinweis auf die Bedeutung insbesondere des Bezugs zum *Bericht* für die poetologische Tier-Symbolik. Die Menschwerdung von Rotpeter – dessen Alternativen »Zoologischer Gar-

40 Canetti hat die Relevanz von Umkehrungen in seinen poetologischen Reflexionen nie explizit erwähnt; in *Masse und Macht* spricht er jedoch von der »Umkehrungsmasse«, die sich in Revolutionen gegen die unterdrückende Macht wenden kann (vgl. MM 61–66). In der Forschung wird die Umkehrung als ein poetologisches Grundprinzip bei Canetti verschiedentlich hervorgehoben. Vgl. Mieder: Elias Canetti's Proverbial Aphorisms. Hier S. 113 u. Jürgen Söring: Die Literatur als »Provinz des Menschen«. Zu Elias Canettis *Aufzeichnungen*. In: DVJS 60 (1986). S. 645–666. Hier S. 664. Uwe Herms bezeichnet Canetti als jemanden, der »gern in Umkehrungen dachte« (»Von Hunden, Horen und Menschen«. Rede zur Eröffnung einer Ausstellung. In: Die Horen 51 (2006). H. 2. S. 183–192. Hier S. 184). Dass umgekehrte Verhältnisse sein Werk inhaltlich jedenfalls sehr stark prägen, habe ich in Kap. 4.1 gezeigt.

41 Vgl. FO 173 bzw. Kap. 5.5.

42 Vgl. GZ 272f. bzw. Kap. 5.5.

43 Anthony Stephens: Variationen über zwei Kafka-Erzählungen in Canettis »Die Blendung«. In: Canetti als Leser. Hg. v. dems. Freiburg i. Br. 1996. S. 127–138. Hier S. 129.

44 Ebd. Hier S. 132.

45 Ebd. Hier S. 137f.

ten oder Varieté«⁴⁶ lauten – lässt sich nämlich auch als ›Künstlerwerdung‹ interpretieren bzw. präzisieren.⁴⁷ Tatsächlich feiert Rotpeter später große Erfolge als Varietékünstler, statt im Zoo eingesperrt zu sein; der Preis hierfür ist jedoch hoch:

Der Affe ist – trotz künstlerisch meisterhafter Beherrschung menschlichen Verhaltens – nicht das geworden, was er spielt. Rotpeter ist kein richtiger Mensch und kein richtiger Affe, er ist ein Halbwesen, ein gespaltenes Wesen [...]. Seine tragische Paradoxie liegt darin, dass es für ihn unter der Maske des Menschen auch kein ›wahres‹ äffisches Selbst mehr gibt.⁴⁸

Das symbolisch in der Figur des Affen dargestellte »Scheitern einer künstlerischen Selbstbestimmung«⁴⁹ steht der zufriedenen, emanzipierten Existenz des ebenfalls schöpferisch tätigen »Gorillas« in *Die Blendung* diametral entgegen. Im Gegensatz zu Rotpeter fühlt er sich nicht zerrissen zwischen Affen- und Menschenwelt, sondern hat sogar »den Mut zum Sein, weil Sein in unserer Welt ein Anders-Sein bedeutet [...]« (B 443). Der Erzähler drückt den Neid des Psychiaters Georg Kien auf das Selbstbewusstsein und die reiche Erlebniswelt des Gorillas ebenfalls mit einem Tier-Vergleich aus: »Er sah sich als Wanze neben einem Menschen.« (Ebd.) Aus seiner Sicht ist der Irre, der sich für einen Gorilla hält, menschlicher als er selbst, der sich im Vergleich als »Halbmensch für den praktischen Gebrauch« (B 443) und eben als Wanze

46 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 299–313. Hier S. 311.

47 Den Gorilla und Rotpeter trennt an dieser Stelle zwar ein entscheidendes Detail: Der größere Menschenaffe ist nicht nur Künstler, sondern auch Wissenschaftler; jedenfalls löst er »[h]eftig umstrittene Probleme der Wissenschaft« (B 445). Im Gegensatz dazu kann Rotpeter seiner ›Evolution‹ nichts abgewinnen, da er in der Menschenwelt statt Aufklärung und Wissen nur Brutalität und Alkoholexzesse findet (vgl. Naama Harel: De-Allegorizing Kafka's Ape: Two Animalistic Contexts. In: Kafka's Creatures. S. 53–66. Hier S. 61). Die Wirksamkeit als poetologische Symbolfigur bleibt jedoch erhalten, wenn man in Betracht zieht, dass der Sprachkünstler Canetti ja ebenfalls nicht ausschließlich literarische, sondern mit *Masse und Macht* auch ein wissenschaftliches Werk verfasst hat.

48 Juliane Blank: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. Bernd Auerochs. Stuttgart u. Weimar 2010. S. 218–240. Hier S. 235.

49 Ebd. Hier S. 236.

fühlt. Canetti hat diesen Vergleich mit einer Wanze, also einem Käfer, sicherlich nicht zufällig gewählt: Es handelt sich natürlich um einen Hinweis auf Kafkas Gregor Samsa, dessen Schicksal ihn auf tragische Weise vom Menschsein entfernt. Insofern ist die hier vorgeführte Wendung der Position Kafkas ins Positive eine weitere der von Stephens so bezeichneten »parodistischen Umkehrung[en]«⁵⁰.

Auch die Namen der beiden Affengestalten markieren den Unterschied: Canettis Gorilla hat sich eine eigene Sprache geschaffen, in der er weder einen Menschen- noch einen Affennamen benötigt; zumindest keinen, der in der Menschensprache verstanden wird. Und vielleicht, mit Derrida gesprochen, überlistet der Gorilla damit sogar den Tod, denn:

Der den Namen empfängt, fühlt sich sterblich oder sterbend, und zwar gerade deshalb, weil der Name ihn retten, ihn rufen und seines Überlebens versichern möchte. Beim Namen gerufen werden, sich beim Namen genannt hören, erstmals einen Namen empfangen, das bedeutet vielleicht, sich sterblich zu wissen und sich sogar sterben zu fühlen.⁵¹

Der Name des Affen bei Kafka hingegen geht auf eine Schussverletzung im Gesicht zurück; mithin beginnt die gegen dessen Willen durchgeführte Einschreibung sprachlicher Zeichen in den Körper Rotpeters bereits bei seiner Gefangennahme: »Rotpeter bezahlt also den Einschluss in die Menschenwelt mit dem Ausschluss seiner Herkunft. Markiert sein Name einerseits diesen einschließenden Ausschluss, so hält sein Affenname ihn andererseits als Affen aus der Menschenwelt heraus.«⁵² Sein Name ist außerdem auch inhaltlich mit dem Tod und Todesangst verknüpft. Im Gegensatz dazu schafft sich der

50 Stephens: Variationen über zwei Kafka-Erzählungen in Canettis »Die Blendung«. Hier S. 129. Außerdem stellt dieses Vorgehen eine tierethische Strategie dar, die auch von Tierrechtsorganisationen häufig angewendet wird: Neben Bildern von brutalen Schlachtungen, also einer Zurschaustellung des Leids, setzen diese vermehrt auf Bilder und Videos von »glücklichen« nichtmenschlichen Tieren: Schweine im Planschbecken, Ziegen, die mit Hunden spielen, ausgelassene Rinder etc. Nicht nur das Leiden, sondern auch die Freude nichtmenschlicher Individuen soll die Achtung ihrer Rechte begründen.

51 Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 42.

52 Jochen Thermann: Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache. Marburg 2010. S. 113. Zusätzlich ist dem Affen Rotpeter der Rückweg in die Tierwelt versperrt – »left far behind in the distant past of an inaccessible ancestry« (Tom Tyler: Four Hands Good, Two Hands Bad. In: Kafka's Creatures. S. 175-189. Hier S. 176) –, während der Gorilla, der ja eigentlich ein menschliches Tier ist, diesen Weg gehen konnte.

Gorilla eine quasi-paradiesische Gegenwelt jenseits von Tier- und Menschenwelt. Darin eingeschlossen ist auch seine Freiheit, Affekte frei ausleben zu können. So springt er an einer Stelle plötzlich auf, er wirft »sich mit Leidenschaft über den Boden« (B 443) und »hinter seinen Lauten lauerten Affekte« (B 442). Dies kann Kien bald auch nachvollziehen: Denn als er die Sprache des Gorillas lernt, lösen sich alle Gegenstände in den Zimmern, die der Gorilla bewohnt, »in ein Kraftfeld von Affekten auf« (B 445). Kafkas Affe hingegen muss selbst Schmerz und Aggression in menschliche Sprache übertragen und somit unterdrücken.⁵³ Und während Rotpeter sich »nach Affenart« mit einer »halbdressierte[n] Schimpansin«, die »den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick«⁵⁴ hat, vergnügen darf und begnügen muss, versteht die Sekretärin in *Die Blendung* »ihren Herrn« und kann ihm antworten, mehr noch, der Gorilla hat nicht nur die Kraft, sich selbst, sondern auch sie zu verwandeln: »Diese Sekretärin [...], von Haus aus ein gewöhnliches Weib, nicht anders als andere, ist unter dem mächtigen Willen des Gorillas zu einem eigenartigen Wesen geworden: stärker, erregter, hingebender.« (B 444) Das spezifisch tierethische Potenzial der Affen-Episode besteht zum einen darin, dass im Gegensatz zu den in Kafkas *Bericht* gezeigten »brutale[n] Praktiken der ›Tierhaltung‹«⁵⁵ der Gorilla bei Canetti in relativer Freiheit lebt. Zwar wird nicht thematisiert, ob er die zwei Zimmer, die er bewohnt und gestaltet, verlassen dürfte, dieser Aspekt ist aber für das Glück und die Zufriedenheit des menschlichen Gorillas ohnehin irrelevant; er hat befriedigende soziale Kontakte, ist selbstgenügsam schöpferisch und wissenschaftlich tätig und verwirklicht sich selbst – eine Lebensweise, die unter menschlichen Tieren als eine der höchsten Erfüllung gilt und nicht häufig erreicht wird.⁵⁶

Zum anderen realisiert sich das tierethische Potenzial dieses Roman-Kapitels darin, dass es eine anthropologische Reflexion darüber darstellt, ob und inwiefern der Zustand der Freiheit überhaupt zu erreichen ist, und was es bedeutet, »frei« zu sein. Lebt der zum menschlichen Tier gewordene Affe Rotpeter ein artgerechtes Leben? Und wie steht es um den Gorilla, der ja eigentlich ein menschliches Tier ist, die Sekretärin, den Irrenarzt

53 Vgl. Margot Norris: Kafka's Hybrids: Thinking Animals and Mirrored Humans. In: Kafka's Creatures. S. 17-31. Hier S. 23.

54 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. Hier S. 313.

55 Lubkoll: Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Hier S. 162.

56 Der Gorilla ist übrigens nicht nur ein glücklicheres Gegenbild zu Kafkas Schimpansen, sondern kontrastiert auch die Hauptfigur des Romans *Die Blendung*, Peter Kien, den unglücklichen, unfreien, langsam dem Wahnsinn verfallenden Sinologen.

Georges Kien? Doch im Gegensatz zu Kafkas Erzählung, die den »Diskurs über die ›Freiheit‹ [...] als reine Persiflage«⁵⁷ erscheinen lässt, stellt Canettis Text die o.g. Fragen ernsthaft; die komplexen ethischen Probleme, die sich beim Versuch einer Antwort ergeben, zeigt der Autor in vielen Facetten auf, überlässt die Beantwortung aber den Leser*innen.

Ein weiterer zentraler – von der Forschung bisher unentdeckter – Kafka-Bezug in Canettis Werk, der für die Poetologie-Thematik relevant ist, betrifft das Kapitel »Die Mäusekur« in *Die gerettete Zunge* und Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, eine der »poetologischen Erzählungen Kafkas«⁵⁸. Beide Texte handeln von Mäusen, die einen künstlerischen Vortrag darbieten, der eine ganz bestimmte Wirkung auf das Publikum – im einen Fall: das Volk der Mäuse, im anderen: Canettis Mutter – hat. Und hierin liegt bereits eine Parallele zwischen den Texten: Sowohl Canettis Mutter als auch Kafka litten unter einer Mäusephobie. So schreibt Kafka in einem Brief 1917 an Felix Weltsch und kurz darauf im selben Jahr an Max Brod:

Lieber Felix, der erste grosse Fehler von Zürau: eine Mäusenacht, ein schreckliches Erlebnis. Ich selbst bin ja unangetastet und mein Haar ist nicht weisser als gestern, aber es war doch das Grauen der Welt. Schon früher hatte ich es hie und da (ich muss jeden Augenblick das Schreiben unterbrechen, Du wirst den Grund noch erfahren) hie und da in der Nacht zart knabbern gehört, einmal war ich sogar zitternd aufgestanden und habe nachgesehen, es hörte dann gleich auf – diesmal aber war es ein Aufruhr. Was für ein schreckliches stummes lärmendes Volk das ist.⁵⁹

Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebeten, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl, daß sie die Mauern ringsum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie

57 Ebd. Hier S. 163.

58 Günter Saße: Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen Josefine, die Sängerin und Ein Hungerkünstler. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin u. New York 2007. S. 245-255. Hier S. 255.

59 Franz Kafka: Briefe 1914-1917. In: Kritische Ausgabe. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005. S. 373.

sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind.⁶⁰

Sowohl die Erzählung als auch das Kapitel der Autobiografie lassen sich also als Bewältigungsstrategien lesen, wobei nur der Text Canettis als solche explizit gekennzeichnet ist. Kafka indessen stellt in *Josefine, die Sängerin* das schwierige Verhältnis einer Künstlerin zu ihrem Publikum dar, das vielfach als Kommentar Kafkas zu seinem eigenen Leben und Werk gelesen wurde.⁶¹ Die Sängerin, deren Gesang eigentlich nur ein Pfeifen ist, wie es alle Mäuse von sich geben, wird zwar auf crude Weise verehrt, von vielen im Volk aber auch abgelehnt. Für kurze Zeit lässt sie die Anstrengungen des Alltags vergessen: »[H]ier aber ist das Pfeifen freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile.«⁶² Diese Leistung erbringt ihre Kunst selbst nach ihrem Tod: »War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird?«⁶³ Der Gedanke, dass ein Künstler zwar sterblich, seine Kunst aber unsterblich ist, berührt ein Lebensthema Canettis: seine Ablehnung des Todes sowie dessen Überwindung durch die Kunst.⁶⁴

Anthony Stephens beschreibt die Gestaltung der Gorilla-Episode im Verhältnis zum *Bericht für eine Akademie* als positive Umdeutung. Ähnliches lässt sich für die beiden Mäusegeschichten sagen: Da, wo Josefine versagt, reüssiert bei Canetti – nein, keine Maus, sondern der junge Canetti selbst, der in

60 Ebd. S. 365.

61 Vgl. bspw. Bernd Auerochs: Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. d. ms. Stuttgart u. Weimar 2010. S. 318-329. Hier S. 324, Clayton Koelb: Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of »Josefine die Sängerin« und »Der Bau«. In: A Companion to the Works of Franz Kafka. Hg. v. James Rolleston. Rochester 2006. S. 347-359. Hier S. 347 u. Marianne Schuller: Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In: Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung. Hg. v. d. rs. u. Elisabeth Strowick. Freiburg i. Br. 2001. S. 219-234. Hier S. 219. Darüber hinaus wird in fast jedem Werk der Sekundärliteratur zur Erzählung der Deutungskontext Kunst/Künstler*in/Publikum zumindest erwähnt.

62 Franz Kafka: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994. S. 350-377. Hier S. 367.

63 Ebd. Hier S. 376.

64 In seiner Rede *Der Beruf des Dichters* erklärt Canetti es zur Aufgabe desselben, »sich dem Tod entgegenzustellen« (BD 290).

der Pension ›Jalta‹ die Mäuse einen erfundenen Tanz aufführen lässt. Er lässt dabei keine Zweifel aufkommen, dass er sich die Geschichte ausgedacht hat:

Als früher Anhänger des Odysseus mochte ich wohl komplett erfundene Geschichten, in denen man zu jemandem anderen wurde und sich verbarg, nicht aber kurzbeinige Lügen, die keine dichtende Aktivität erforderten. So packte ich einmal, sie [die Mutter; VZ] war eben angekommen, die Sache nach Art des Odysseus an [...]. (GZ 272)

Die ihr Kleines säugende Maus macht auf die Mutter den größten Eindruck, sie »traf sie tief« (GZ 273). Der Schüler Canetti bindet mit der Mäusemutter eine Identifikationsfigur für seine eigene Mutter ein. Und auch in diesem Detail stellt seine Mäusegeschichte eine Umkehrung der Kafka'schen Erzählung dar: Denn während Josefine kinderlos ist und lediglich »in der Kunst ein mütterliches Mittel zur Umarmung der ganzen Spezies«⁶⁵ findet, ist das Mütterliche bei Canetti in einigen Einzelheiten realisiert und wird dadurch, dass es eine Geschichte für seine eigene Mutter ist, noch potenziert. Neben der Identifikationsfigur für die Mutter ist die Umdeutung des Mäuseverhaltens für die Wirkung der Geschichte zentral. Die Angst der Mutter speist sich aus der »[s]chlüpfende[n]« (GZ 269) Art dieser Tiere, also der Schnelligkeit und Unvorhersehbarkeit ihrer Bewegungen. Dies nimmt der Erzähler auf und beschreibt den Tanz der Mäuse als »eher ein Schleifen als ein Schlüpfen« (GZ 272). Er betont außerdem die Menschenähnlichkeit nicht nur der Mäusemutter, sondern des ganzen Tanzes, der »nichts Mäuseähnliches an sich gehabt [habe], es sei zu regelmäßig, zu beherrscht dazu gewesen.« (Ebd.) Mit dieser Verwandlung durchbricht Canetti wiederum die Grenzen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren. Die Erwähnung, dass er an der Stelle des Tanzes später Mäusekot gefunden habe, soll wiederum zur Glaubwürdigkeit der Geschichte beitragen.

Die Wirkung des erzählerisch-künstlerischen Akts, der »Mäuse-Kur«, ist durchschlagend: »Damit war der Mäuse-Schrecken der Mutter aufgelöst.« (GZ 273) Canetti führt in seiner Autobiografie vor, wie eine gut gemachte

65 Sylvain Guarda: Kafkas »Josefine oder das Volk der Mäuse«: Das Kindlich-Mütterliche im Existenzkampf. In: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 105 (2013). S. 267-277. Hier S. 268.

Geschichte therapeutisch⁶⁶ wirksam sein und als furchteinflößend rezipierte Unterschiede zwischen den Spezies nivelliert werden können.

Auch in Canettis Aphorismen werden Tiere häufig in Bezug auf das Schreiben funktionalisiert. In den folgenden vier Zitaten geht es zunächst »nur« um das Denken; da dieses aber dem Schreiben notwendigerweise vorausgeht, sind sie für die poetologische Funktionalisierung tierethischer Fragestellungen von höchster Relevanz:

Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen. (F 14)

Sein Denken hat Flossen statt Flügel. (F 18)

Das Denken wird klarer, sobald man sich mit der Form der Tiere vertraut gemacht hat. (F 20)

Die Formen der Tiere als Formen des Denkens. Die Formen der Tiere machen ihn aus. Ihren Sinn kennt er nicht. Erregt geht er im Tiergarten umher und sucht sich zusammen. (1980, GU 115)

In der für das Spätwerk typischen »Er«-Form imaginiert Canetti ein Denken in Tierformen⁶⁷; im zweiten Zitat wandelt er das abgegriffene und kitschi-

66 Wohl ohne es zu wissen, wendet der Schriftsteller hierbei eine abgewandelte psychotherapeutische Methode an, die »narrative Rekonstruktion«. Dies bezeichnet in der Psychologie die »kogn.-emot. und/oder kommunikative Aktivität eines Menschen, seine lebensgeschichtlichen Erfahrungen oder Episoden daraus in eine erzählerische Struktur zu bringen, um ihr damit *Kontinuität* und *Kohärenz* zu verleihen und sie für sich und andere verstehbar zu machen.« (Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Rekonstruktion. In: Dorsch – Lexikon der Psychologie. Hg. v. M. A. Wirtz. 18. Aufl. Bern 2014. S. 1155.) Abgewandelt deshalb, weil in einer Psychotherapie natürlich der Patient selbst die narrative Rekonstruktion durchführt und die Narration nicht fiktiv sein sollte.

67 Ein Beispiel für ein solches Denken lässt sich in dem folgenden poetologischen Kommentar zum Drama, also bei Canetti selbst, finden: »Es wird mir langsam klar, daß ich im Drama etwas verwirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. [...] Die Zurückführung der dramatischen Figur auf ein Tier läßt sich mit dieser Auffassung sehr wohl vereinen. Jedes Instrument ist ein ganz bestimmtes Tier oder zumindest ein eigenes und wohlabgegrenztes Geschöpf, das mit sich nur auf seine Weise spielen läßt. Im Drama hat man die göttliche und über alle anderen Künste erhabene Möglichkeit, neue Tiere, also neue Instrumente, neue Geschöpfe zu erfinden, und je nach ihrer thematischen Fügung eine immer wieder andersgeartete Form.« (1942; PM 17)

ge Bild, Gedanken könne man ›Flügel verleihen‹⁶⁸, um in eine Reflexion über die Möglichkeit einer anders funktionierenden Gedankenwelt. Und nicht nur das Denken besteht aus Tierformen, Canettis »Er« empfindet sich selbst als Summe verschiedener Tiere, die er im Tiergarten aufsammeln kann – als sei er ein Puzzle, das aus Tieren besteht.⁶⁹ Stefan H. Kaszyński bemerkt zu diesen »Er-Aphorismen«, dass im Gegensatz zum »Ich« in Canettis *Aufzeichnungen*, das »identitätssicher[], [...] integral, handlungsbereit und urteilsfähig« sei, »[e]r [...] desintegriert, rückbesinnt, mehr auf den Schein als auf das Sein bedacht« wirke.⁷⁰ Dem kann ich unter Berücksichtigung der o.g. Beispiele nicht zustimmen. Tatsächlich wird »er« hier als jemand dargestellt, der auf der Suche ist nach einer alternativen Seinsweise. Damit ist er keineswegs »auf den Schein bedacht«, sondern im Gegenteil sucht er nach einer an der Reflexion über nichtmenschliche Tiere geschulten neuartigen Identität, die vielleicht noch unsicher ist (»Ihren Sinn kennt er nicht.«), aber über traditionelle Identitätskonzepte weit hinausgeht. Ähnlich wie im Konzept der Verwandlung bei Canetti drückt sich auch in diesem Aphorismus das Konzept des Tier-Werdens aus, das Deleuze und Guattari als zentral für das Werk Kafkas beschreiben,⁷¹ das jedoch auch für Canetti Gültigkeit besitzt. Weiterhin markiert der Wechsel des Personalpronomens auch einen Wandel innerhalb der Poetologie: Die »Er«-Form hebt die allgemeine Gültigkeit hervor, im Gegensatz zum Subjektivität implizierenden »Ich«.⁷²

Noch allgemeiner kommen diejenigen Aphorismen daher, in denen Canetti ganz auf einen Sprecher verzichtet, wie etwa dieser von 1969:

Worte, vollgesogen wie Wanzen. (PM 315)

68 Auf dieselbe parodierende Weise wandelt Canetti ein ähnliches Sprachbild um: »Andere mögen ihren Schutzengel haben, er hat einen *Schutzvogel*.« (F 80)

69 Das Motiv des Umhergehens im Tiergarten, des genauen Beobachtens und der Reflexion über nichtmenschliche und menschliche Identität findet sich auch im dritten Kap. von Brigitte Kronauers *Die Frau in den Kissen*. Vgl. Kap. 5.5.

70 Kaszyński: Zur Identität der aphoristischen Aufzeichnungen von Elias Canetti. Hier S. 31.

71 Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus d. Franz. übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a.M. 1976 (= edition suhrkamp 807). S. 50.

72 Aus der Perspektive der Gender Studies darf allerdings der Hinweis nicht fehlen, dass das Pronomen »er« natürlich nur als männlich gelesene Personen umfasst. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich hierbei um ein generisches »er« handelt, das »sie« miteinschließt.

Hier hat nicht das Denken Tierform angenommen, sondern die Worte. Unter Verwendung eines traditionellen Tiervergleichs und den Ekel hervorrufenden Assoziationen, die eine mit Blut vollgesogene Wanze erzeugt, äußert Canetti Kritik an einer Sprachverwendung, die aus seiner Sicht zu sehr an Ästhetik oder am Experiment interessiert ist. Mittels des Bildes von der Wanze verdeutlicht er in knappster Form, was er an anderer Stelle wortreich umschreibt:

Verhaßt ist mir die tadellose Schönheit bewußter Prosa. [...] Die schöne Prosa, die sich in der Sphäre des Angelesenen bewegt, ist etwas wie eine Modeschau der Sprache, sie dreht sich immerwährend um sich selbst herum, ich kann sie nicht einmal verachten. (1956, PM 205)

Wie im Gegensatz dazu Literaturproduktion Canettis Auffassung nach funktionieren sollte, darauf weist er in diesem Aphorismus hin, in dem nicht das Denken oder die Worte, sondern die Inspiration tierförmig ist:

Während er schreibt, schlüpft ihm ein Gecko aus der Tasche und ergötzt sich an der Decke. Solange er über ihm hin- und herläuft, schreibt er Sätze nieder, zuweilen pfeift er dem Gecko zu oder dieser ihm. Sobald es aus ist, sobald ihm nichts mehr einfällt, verkriecht sich der Gecko in seine Tasche. (1981, GU 131)

Tatsächlich fordert Canetti von allen Schreibenden, inklusive sich selbst, »das Zutrauen zu Worten [zu] bewahren«. Und weiter:

So ist jeder äußere Anspruch, der sich auf Worte stützt, für mich unmöglich. Ich kann sie niederschreiben und ruhig irgendwo bewahren. Ich kann sie niemand an den Kopf werfen und ich kann mit ihnen keinen Handel treiben. Es widerstrebt mir selbst, etwas an ihnen zu ändern, sobald sie einmal aufgeschrieben sind. (1956, PM 204)

So läuft auch der Gecko nur so lange herum, wie der Schreibprozess andauert. Sobald dieser abgeschlossen ist, verkriecht er sich wieder und der Schreibakt ist damit abgeschlossen.

Die tierethische Dimension von Canettis Darstellungsweise wird allerdings nur über einen kleinen argumentatorischen Umweg deutlich: nicht-menschliche Tiere erfüllen eine zentrale Funktion innerhalb seiner Poetologie; vor dem Hintergrund des Stellenwerts, den Canetti der Poesie zumisst, bedeutet dies: Er zollt er ihnen höchsten Respekt.

Ganz ähnlich wie Elias Canetti stellt auch Brigitte Kronauer Tierfiguren als poetologische Symbole dar. Im Gegensatz zu ihm stehen diese jedoch häufiger in einem direkten Zusammenhang mit ethischen Fragen der Mensch-Tier-Beziehung, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Eines der eindrucksvollsten Zitate zur poetologischen Symbolik der Tierfiguren in Kronauers Werk stammt aus ihrem Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet*. Hier bezeichnen sich die aus dem Gemälde *Die Erschaffung der Tiere*⁷³ heraus sprechenden Tiere selbst als Zeichen: »Zeichen sind wir. Gleichniskräfte der Schöpfung. Wir sind die Poesie schlechthin, durch nichts zu ersetzen, und unsere Abschaffung wäre wie die der Poesie der Weltuntergang.« (HH 101) Unmissverständlich macht sie uns damit die Bedeutung der nichtmenschlichen Tiere nicht nur im Rahmen ihres schriftstellerischen Œuvres, sondern auch in universaler Hinsicht – über die Grenzen der Literatur hinweg – deutlich.

Viele der für den Roman *Rita Münster* analysierten Beschreibungen von menschlichen und nichtmenschlichen Körpern sowie deren Funktion für die Entwicklung der Erzählerin und Protagonistin lassen sich in ähnlicher Weise in *Die Frau in den Kissen* wiederfinden. Zusammen mit dem komplexeren – wenn auch auf einen Tag begrenzten – Handlungsgeflecht sowie der größeren Zahl an Themen und Figuren – menschlichen und vor allem nichtmenschlichen – wird auch die Bedeutung von Körperlichkeit um weitere Dimensionen ergänzt. Am wichtigsten ist hierbei der Zusammenhang von Erzähltem und Erzählweise: Die Körper verschiedener Tiere – wiederum menschlicher wie nichtmenschlicher – werden zu Sinnbildern der Narration. Auf den Bezug zwischen belebter Natur und Text bzw. darauf, dass die im Roman vorkommenden Tiere und Pflanzen auch als Zeichen »lesbar« sind, darauf verweist das erzählende Ich an mehreren Stellen explizit:

Das gesamte Tier- und Pflanzenreich soll um mich versammelt sein. Seite um Seite will ich es umblättern und betrachten, ein wahrheitsgetreues und plastisches Buch mit der gesamten Erde darinnen, dargestellt von Vögeln, Pantheren und Pinguinen (FK 168).

73 Das Tafelbild ist Teil von Meister Bertrams Grabower Altar in der Hamburger Kunsthalle. Vgl. Heimo Reintzer: *Erschaffung, Fall und Wiederbringung des Lichts: zum Bildprogramm des St.-Petri-Altars in der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg 2002 (= Veröffentlichung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 92).

Ich blättere in den Büchern, laufe so von Käfig zu Käfig, ich liege still in der Nacht und blättere den Zoo auf und um, Bild um Bild. (FK 178)

Ihre Darstellungsweise zeichnet sich mithin durch eine konsequente Fokussierung auf Bildhaftigkeit aus – und auch das Denken ihrer Figuren stellt sie als bildhaft dar. Der Wahrheitsgehalt oberflächlichen Anschauens wird an späterer Stelle jedoch relativiert, denn Körper können ihre Betrachter*innen täuschen. Erst im Alter werden sie zu Metaphern für den Zustand der Welt:

Wie gut und sicher war alles, als die Welt eine harte Außenseite zeigte und mich abtrennte und absonderte mit kalter Schulter. Das weiß ich jetzt, denn jetzt wirft sie die Deckschicht ab und alle Tiefen und Tafelberge liegen vor mir, kein Meeresspiegel, keine gnädige Haut darüber, eine zerklüftete Landschaft, zerklüftet wie die alte Frau, die Wahrheit unter der Wasser- und Fleischesoberfläche von Anfang an, weg mit der Körpertäuschung, sagt der Körper der alten Frau, so steht es um uns, schon immer, so rissig und ruinenhaft, so steht es um uns, sagt die Welt. (FK 289)

Die Verwandlung der Erzählerin in ein Faultier, eine Ziege und weitere Tiere bedeuten für sie eine Entlastung, nach dieser Verwandlung nicht mehr in menschlichen Kategorien denken zu müssen. Im Anschluss an die Darstellung der als Mangel ausgewiesenen Eigenschaften (Mangel an Selbstbewusstsein, Skepsis gegenüber ihrer Denkfähigkeit) beschreibt sie diese Entlastung als erstrebenswert im Sinne von »Ruhepausen« für ihr übermäßig aktives Bewusstsein.

Hier soll es nun darum gehen, wie die Beschreibung von Körpern, von Bewegungen und Verhaltensweisen menschlicher und nichtmenschlicher Individuen, auf die Art des Erzählens verweist. Denn während der Zoo, so das Erzähl-Ich in *Die Frau in den Kissen*, ein »zum Bersten gefüllter Speicher von Mitteilungen, eine Bank mit eindeutig fixierten Daten, das schon, doch spöttischerweise in einer unzugänglichen Sprache« (FK 181) ist, lassen sich Kronauers Verknüpfungen zwischen Dargestelltem und Darstellungsweise durchaus entschlüsseln.

Denn so wie Raum, Zeit und Handlung im Roman auf ein Minimum reduziert sind, so bewegt sich auch das Faultier nur wenig, »sehr allmählich«. Das erzählende Ich in Gestalt des Dschungelbewohners »brauch[t] für alles, für das einfachste Fortkommen viel Zeit« und hat »immer viel davon« (FK 201) – wie der Roman, der auf knapp 400 Seiten eine erzählte Zeit von weniger als einem Tag umfasst. Darüber hinaus benennt das »Faultier-Ich« sein Ziel

als »das quasi Nicht-Vorhandensein« (ebd.). Auf der Ebene der Struktur des Textes entspricht dies der Tendenz, dass »[t]rotz der Fülle der im Roman anzitierten fragmentarisch dargebotenen, ineinander verschränkten Diskursversatzstücke [...] das in fünf Schritten entwickelte Erzählgeschehen gen Null [strebt].«⁷⁴ Ein weiteres Indiz für diese Deutung besteht darin, dass die oben zitierten Stellen, die das Faultier zum Thema haben, etwa 40 Seiten später fast wörtlich wiederholt⁷⁵ werden:

Ich, das Faultier, wiederhole ich, liebe den Schlaf. Ich schlafe tagsüber, ich lebe umgekehrt, ich bewege mich nachts, ich bewege mich wenig, ich bewege mich sehr allmählich, ich brauche für alles, für die einfachste Fortbewegung viel Zeit, ich habe immer viel davon, ich nehme nicht teil am öffentlichen Leben, ich verberge mich im Schlaf und in der unendlichen Langsamkeit. (FK 240)

Das Faultier, das den größten Teil seines Lebens mit Schlafen verbringt, ist als Alter Ego der Erzählerin stimmig, weil auch sie ihren Tag im Bett (erstes Kapitel), gedankenverloren im Zoocafé (zweites Kapitel) oder mit der ebenfalls schläfrigen und in ihrem Sessel ausharrenden alten Frau (viertes Kapitel) verbringt. Themen dieser Sequenzen sind die Verwandlung in Pflanzen und Tiere bei einer gleichzeitigen Auflösung bzw. Entgrenzung von Individualität⁷⁶ und das Hinabsinken in den Schlaf bzw. in die Erde. Die alte Frau, die »wollüstig in die Kissen sinkt« (FK 267) und das »lautloseste[] Weltvernichtungsmittel« sucht, ist Symbolfigur für diese Art des Erzählens. Ihr wiederum beigesellt ist die Katze, mit der sie eine »Symbiose« (FK 346 u. 347) bildet und die »von morgens bis abends kaum wach [wird]«, »diese Schläfrigkeit [genießt]« (FK 259) und »stotternd schnarcht« (FK 345). Die Erzählerin bemerkt sogar selbst: »Eine passende Figur zu meiner Vorfreude sollte sie sein!« (FK 269) Sie war ge-

74 Ina Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf. Würzburg 2000 (= Epistemata 299). S. 80.

75 Wiederholungen sind ein weiteres Charakteristikum der Erzählweise des Romans. Wiederholt werden – wie am obigen Beispiel die Beschreibung des Faultiers – ganze Sequenzen, meist aber nur einzelne Sätze. Ein Beispiel ist die Aussage der Erzählerin »Mein Ziel ist es, den Ausgang zu verfehlen«, die in dieser oder leicht abgewandelter Form an fünf Stellen im Roman vorkommt (vgl. FK 166, 240 (zweimal), 241 u. 244). Die menschlichen und nichtmenschlichen Körper machen dieses Detail der Erzählweise aber nur insofern sichtbar, als sie wiederholt vorkommen.

76 Vgl. Kap. 5.5.

kommen, um sich mit ihr über den Zoo auszutauschen, doch die alte Frau teilt ihr bald nach Betreten der Wohnung mit – ohne dass die Erzählerin danach gefragt hätte –, dorthin gehe sie nicht mehr, denn es könne ihr etwas zustoßen (vgl. FK 259). Stattdessen sitzt sie, die »Souveränin« (ebd.), auf ihrem »Polsterthron« (FK 265)⁷⁷ und spricht über das Altern und den Tod. Ihr Gemütszustand schwankt dabei zwischen »zornige[r] Aufgewecktheit« (ebd.) und Wut (vgl. FK 294) sowie »Mattigkeit« (FK 309) und Schlaf, der sie während des Gesprächs mit der Erzählerin immer wieder überfällt und in den sie schließlich dauerhaft hineingleitet (ab FK 339). Auch die Katze beteiligt sich an diesem Wechsel zwischen Wachsein und Schläfrigkeit. Mal ist sie es, die »schläfrig spaßeshalber nach dem neu aufgetauchten Kordelknäuel [greift]« (FK 268), dann »hat es sich umgekehrt. Die Frau steckt die Hände unter die Decke, doch die Katze tut so, also würde sie von der Kordel weiter gereizt.« (FK 269)

Die Erzählerin übernimmt in diesem Kapitel den durchgängig wachen Part und versucht, die ihr Gegenübersitzende durch diverse Neuigkeiten aus aller Welt zu beeindrucken: sie erzählt eindringlich von einem Hund, der ein ausgesetztes Baby gerettet (vgl. FK 271f.) und von einem Jaguar im Zoo, der einen Panther umgebracht hat (vgl. FK 271); oder sie erinnert die Frau an »die Teststrecke von Daimler-Benz im Main-Tauber-Kreis« (FK 277) sowie den Bürgerprotest dagegen. Diese Erzählungen nehmen im Gegensatz zu den Repliken und den Beschreibungen der Reaktionen der alten Frau wesentlich mehr Raum ein; Antworten beschränken sich auf hingeworfene Bekundungen von Desinteresse (»So egal, so egal!« (FK 274)), lapidarem Abwinken (»Weiß ich doch, seh' ich doch, lese ich doch« (FK 277)) oder Ablenken (»[...] nun lassen Sie Ihren Kaffee nicht kalt werden, das lösliche Zeug schmeckt nur, wenn es heiß ist.« (FK 272)).

Erzählerin und alte Frau sind damit Sinnbilder für Kronauers Erzählweise, die keine auf den ersten Blick ersichtliche Handlung entwirft, sondern »von Gegenüberstellung und Perspektivenwechsel geprägt [ist]«⁷⁸. Dieses stilistische Kennzeichen findet sich auch in den Körpern weiterer Romanfiguren

77 Von ihrem »Thron« ist wiederholt die Rede: FK 269, 283, 333 u. 340.

78 Gisela Ullrich u. Sibylle Cramer: Eintrag »Brigitte Kronauer«. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Online verfügbar unter URL www.munzinger.de/document/16000000336 (zuletzt aufgerufen am 17.12.2014).

wieder. Die prägnanteste Kontrastierung ist die der dünnen, hochgewachsenen Gräfin, einer »ambivalente[n] Wunschproduktion des *Ichs*«⁷⁹, mit dem muskulösen Polizisten, in den Worten der Erzählerin: »[D]er adlige Leuchtturm und der Muskelprotz. [...] [E]ine verschiedengeschlechtliche Abart von Dick und Doof.« (FK 62) Dieser Kontrast wird weiter verstärkt durch seine animalisierende Darstellung: »Ja, die Gräfin ist nahe daran, ihn, ohne dabei zu erschrecken, ein etwas gedrungenes, gutartiges, nicht unintelligentes Halb-Tier zu nennen.« (FK 122) Als Adelige gehört die Gräfin, das erzählende Ich im zweiten Kapitel, einer besonders verfeinerten Form menschlicher Kultur an, während ihr Begleiter nur in unvollständigen Sätzen spricht (»da war ein, ein solcher, ein Ding!« (FK 122)) und beim Essen »schmatzt und schlürft [...], wie die Möwen ohne Scham« (FK 121).

Und auch Tierkörper setzt Kronauer wiederum ein, um solche Gegenüberstellungen zu kreieren: Dem »weiße[n], stürmische[n] Heer« (FK 376), das die Möwen über der Stadt für sie bedeuten, erfindet ihre Erzählerin Rabenkrähen und Saatkrähen hinzu, »die ihnen meine Augen als Schatten anhängen.« (Ebd.)⁸⁰

Einen weiteren krassen Kontrast bilden die äußere Erscheinung der Mutter der Erzählerin und die Umgebung, in die sie sich freiwillig begibt. Sie sucht, selbst »gereinigt, gesalbt, gepudert, parfümiert« (FK 84) die Armen in ihren »Winkeln, den finsternen Spalten und Schächten« (ebd.) auf, um ihnen Nahrung und Geld zu bringen. Auch die Motivation für diese Hilfsbereitschaft den Armen gegenüber kennzeichnet die Erzählerin als ambivalent: einerseits tue sie es »in ihrer Liebe«, aber eben auch, »in ihrer Sucht« (ebd.). Der mit

79 Ebd. S. 86. Kursivierung im Original.

80 Auch in Kronauers Erzählungen *Wechselnde Ereignisse in gleicher Bewegung und Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief* steht jeweils ein Vogelschwarm für die Erzählweise: »Die Vögel fielen nun tiefer, sie bewegten sich in federnden Schwüngen über die Wiese, die den Wald umgab, sie näherten sich also, wobei sie aber nicht stetig vorwärtsflogen, vielmehr verlegten sie ihre Schleifen nur allmählich auf den Wald zu, [...]« (WE 32) »Sie [die Luft] zitterte und kreiste wie verrückt und dann wieder die Vögel, die kreisten und schossen, wohin sie wollten, und der Luft zuvorkamen, [...]« (ET 8) Mandy Dröschner-Teille bemerkt dazu, dass die so angedeutete Vogelperspektive nicht für die auktoriale Erzählweise stehe, sondern auf die Metatextualität der Erzählungen verweise. Vgl. Metatextualität in Brigitte Kronauers Erzählband »Die gemusterte Nacht«. In: *Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 118-137. Hier S. 131.

dem Wort »Kontrast[]« markierte Abschnitt (sie beschreibt die Mutter als jemanden, der »für solche Besuche noch zusätzlich die Kontraste verschärfte«) beinhaltet wiederum einen Perspektivenwechsel. Die »finsternen Spalten« stehen plötzlich für Geborgenheit und Schutz:

Auf diesen Wegen passierte sie eine riesige Bronzeplastik, eine Frau, deren schweres Kleid in Falten, die eine alpine Oberfläche erzeugten, erstarrt war. In den derart sich bildenden Tälern versteckte eine Katze ihre Jungen. Näherete sich jemand, drückte sie die Kleinen in die Tiefe des bronzenen Kleides zurück. (FK 84)

Die Szene ist somit auch ein Beispiel für das kronauersche Verfahren, die Beschreibung eines Sachverhalts auf ganz unterschiedliche Arten zu beleuchten und so der einen Beobachtung mehrere Facetten abzurufen.⁸¹

Wie die Erzählweise ist auch die erzählende Stimme nicht durchgehend wach oder schläfrig, sondern schwankt »ständig zwischen schläfrigen und überwachen Bewußtseinszuständen«⁸². Die lange Gräfin ist – neben der alten Frau und ihrer Katze – eine weitere imaginierte Verkörperung dieses schwankenden, mal überwachen und über sich hinaus in den Himmel hinauf strebenden, mal an der Grenze zum Schlaf dämmernden Geistes.⁸³ Markiert wird die Änderung des Bewusstseinszustandes bspw. zu Beginn des zweiten Kapitels, das mit dem Gegenwart signalisierenden Wort »[j]etzt« einsetzt und eine Bewegung beschreibt: »Jetzt aber beuge ich mich, auf halber Strecke zwischen Meeresboden und Himmel, über die Wasseroberfläche.« (FK 56) Dieser Kapitelanfang kommt für Leser*innen unvermittelt, da das erste Kapitel mit den typischen Gedankenabschweifungen und dem »gnädig kurzen Rosenkranz« (FK 5) endet, den die Erzählstimme auf sagt, »um das Gemüt in Form zu bringen, in Bettkastenformat.« (Ebd.)⁸⁴ Der Faden der äußeren Handlung wird nun wieder aufgenommen, die Erzählerin befindet sich im Zoocafé und gleichzeitig – in Gestalt der langen Gräfin – in einem Schlauchboot auf dem Meer: »Besetzung des Tisches, Besetzung des Meeres. Tisch glatt, Meer wellenlos.« (FK 56) Das Erzähl-Ich im Café imaginiert ihr Alter Ego zunächst wiederum als »schläfrige Gräfin« (FK 59) in einem Boot, das ihr und ihrem Be-

81 In Bezug auf den Roman *Rita Münster* habe ich dieses Verfahren bereits analysiert. Vgl. Kap. 5.1.

82 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 80.

83 Vgl. ebd. S. 105.

84 Dieser lautet »Troposphäre, Stratosphäre, Ionosphäre, Exosphäre, interplanetares Medium« und wird an 5 Stellen im Roman aufgesagt: FK 5, 45, 46, 55 u. 353.

gleiter, »der Gräfin und dem Glatzköpfigen, als Doppelbett« dient (FK 57). Es folgen Reflexionen über ihren zurückgelassenen Ehemann (vgl. FK 66 u. 69f.), über den kahlen Polizisten, ihr »Wundertier« (FK 31, 35, 43, 58, 61, 72, 138 u. 385), mit dem sie eine Affäre hat, sowie über sich und ihren Körper:

Ihr ohne den Zauber des Manierierten gelangter Körper verschwindet in einem anderen, der ebenfalls der ihrige ist. Es ist ein in seiner Rundlichkeit nichts ahnen lassender, in allen Einzelstücken ausgetüftelt lieblich zueinander gefügter, den sie von innen als Sorglosigkeit kennt, von außen als fotografiertes, katzenartiges Wohlbehagen, ein kleiner, alle frohen Erwartungen der Erwachsenen erfüllender Leib von verführerischer, dicklicher, Glück fest versprechender Normalität. Die Hintergründe zu so viel versunkener Körperzuversicht bilden fast ausnahmslos die Nischen in den Gebüsch des elterlichen Gartens (FK 72f.).

Die Gräfin erinnert sich hier an ihren eigenen, kindlichen Körper, den sie einerseits von Fotografien, andererseits »von innen« kennt. Wie in *Rita Münster* wird auch an dieser Stelle die Katze mit Gefühlen des Wohlbehagens und der Zufriedenheit mit dem eigenen Körper verknüpft.

Auch im vierten Kapitel gibt es ein Beispiel dafür, wie von der Erzählerin beobachtete Bewegungen ein Sinnbild für den Wechsel von Bewusstseinsformen in der Erzählweise sind: Hier springt die Katze »strahlend entsetzt« in die Luft und schläft danach auf dem Schoß der alten Frau »sofort ein« (FK 286). Die Erzählerin beobachtet die Katze ebenfalls meist in schlafendem Zustand. Vor dem Hintergrund dieser Darstellungsweise passt das nichtmenschliche Gefährt*inrentier ebenso gut zur alten Frau wie das Faultier zur schläfrigen Erzählerin. Im Kontrast dazu ist der Mähnenwolf wiederum als Gegenbild zur alten Frau zu sehen, die in der Gegenwart des Romans größtenteils in ihrem Sessel verharret. Er ist ein »Läufer« und »einzelgängerische[r] Paßgänger, der [...] lief, als sollte mit jeder Bewegung das erhobene Bein fortgeschleudert werden« (FK 212).

Mit den genannten Techniken – Reduktion von Raum und Zeit bei gleichzeitiger Ausdehnung ins Unendliche sowie Kontrastierung und Perspektivwechsel statt kongruenter Handlung – ermöglicht es Kronauer ihrem Erzähler-Ich, die Grenzen von Körper und Selbst absichtlich und kontinuierlich zu überschreiten:

Die Erfahrung jenes Zustands der Körper- und Schwerelosigkeit wird zum Sinnbild einer Darstellungsintention, in der der Blickwinkel eines selbstbe-

wußten, mit gefestigter Identität ausgestatteten Ichs überschritten werden soll, die Fluktuation zwischen verschiedenen potentiellen Identitäten konstitutive Grundlage des Erzählens wird.⁸⁵

Wenn also etwa die Katze ihre körperliche Integrität verliert und zur »amöbische[n] Schönheit« (FK 231, 233, 236) wird⁸⁶, kommt dies keinem Identitätsverlust gleich, sondern einer lustvollen Erweiterung: sie ist »die vor Behagen zerfließende, vom Druck der Hitze Betrunkene, auf den Steinen von jeder Form befreit.« (FK 237) Ganz ähnlich werden die Menschenkörper beschrieben, die das Erzähl-Ich im Treppenaufgang des Mietshauses, in dem die alte Frau wohnt, beobachtet: »Ein Paar, ein lebendiges Paar, bewegungslos, daher hätte ich es um ein Haar berührt. Ein Mann, eine Frau, kein Zweifel, warum nicht, kein Zweifel, dabei übersieht man nicht, wo ein Körper aufhört oder anfängt.« (FK 255) Anders als die Katze können diese Körper ihren un-eindeutigen Zustand jedoch nicht aufrechterhalten. Denn als das Erzähl-Ich das Treppenhaus ein zweites Mal betritt, ist das Paar bei ihrer zweiten Begegnung wie ausgetauscht. Die Erzählerin beschreibt es nun nicht mehr als wandelbar und nicht eindeutig, sondern sehr konkret und auf animalisierende Weise:

Sie sind noch immer da! [...] Sie sind ausgewechselt worden vom Morgengrauen gegen ein bejahrtes und beleibtes Paar, auf dem Fußboden, unter dem Fensterbrett sitzend und kauernnd. Die Frau [streckt mir] ein nicht sehr pralles, aber massiges und bleiches Hinterteil hin. Sie hockt gekrümmt wie die Bären im Zoo. (FK 350)

Von einem Ineinander-Verschmelzen ist nun nicht mehr die Rede. Der Bezug zur alten Frau und der Katze wird jedoch durch einen Vergleich erneut hergestellt: »Die beiden schlafen nicht weniger friedlich als oben die alte Frau und ihre Katze.« (FK 351) Das Paar im Treppenhaus ist somit sowohl Beispiel als auch Sinnbild:

85 Oliver Sill: Rückzug ins Grenzenlose. »Das Bett« als Leitmotiv in der Prosa Brigitte Kronauers. In: *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*. Hg. v. Walter Delabar, Werner Jung u. Ingrid Pergande. Opladen 1993. S. 15–23. Hier S. 18.

86 Amöben, auch Wechseltierchen genannt, sind Einzeller, die Scheinfüßchen (Pseudopodien) ausbilden und so ihre Form ständig verändern. Vgl. Amöbe. In: *Lexikon der Biologie*. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/amoeba/2975> (zuletzt aufgerufen am 21.03.2020).

Als charakteristische Eigenheit der Erzählweise Kronauers kristallisiert sich eine zwischen Fragmentarisierung und Kohärenzbildung, zwischen Gegenwartswahrnehmung und zeitlich-chronologischem Ablauf bewegendende Textstruktur heraus, die dem Leser/der Leserin unterschiedlichste Wahrnehmungsmuster von Welt darbietet.⁸⁷

Dass eine solche Erzählweise auch eine Zumutung für Leser*innen sein kann, dessen ist sich Kronauer bewusst: »Es ist nicht leicht, die Umrisse der alten Frau genau im Auge zu behalten. Sie schwankt immerfort in ihren Decken- und Kissenkonturen.« (FK 280) Indem sie die Schwierigkeit des Erzähl-Ichs, die äußere Gestalt der alten Frau wahrzunehmen, beschreibt, verweist sie gleichzeitig auf etwaige Rezeptionsschwierigkeiten.

Die Problematik, nichtmenschliche Subjektivität literarisch darzustellen, wird in Marlen Haushofers Roman *Bartls Abenteuer* in zwei Episoden verdeutlicht: Zum einen im erfolglosen Versuch der Kinder, den Familienkater zu zeichnen und zum anderen bei dessen vergnügtem Spiel mit einem sich immer mehr verheddernden Wollknäuel, über dessen Fäden die anderen Familienmitglieder stolpern und das als »metafiktionaler Selbstkommentar hinsichtlich der Erzählbarkeit einer Tiergeschichte«⁸⁸ gelesen werden kann. Zeichnen oder malen lässt sich Bartl deshalb nicht, weil sich sein Gesichtsausdruck ständig verändert, was es unmöglich macht, »sein wirkliches Gesicht eingefangen zu haben« (BA 133f.). Außerdem sabotiert er die künstlerischen Versuche, indem er sich auf die Bilder setzt, die Farbe mit seinen Pfoten im Haus verteilt, die Zeichenkohle zerbeißt und den Kindern die Stifte aus der Hand schlägt (vgl. BA 134). Schließlich bohrt der ältere Sohn Löcher in die missglückten Porträts und setzt sie Bartl »wie zwei Halskrausen auf« (ebd.), was darauf hinweist, »dass Bartl nicht anders dargestellt werden kann als durch Bartl selbst«⁸⁹. Auch gegen das Schreiben und Schriftzeugnisse hegt der Kater eine starke Abneigung: Nach einer Zeitung schlägt er mit den Pfoten und es kommt vor, dass er »den Sportbericht auffraß« (BA 167), auf den Heften und Büchern der Kinder geht er »spazieren, schlug ihnen die Federn aus der Hand oder stahl den Radiergummi« (ebd.). Nicht ganz so vehement geht die Katze in Haushofers Roman *Die Wand* gegen den Schreibakt vor: Sie wartet darauf, dass ihre Stunde kommt und »schlägt mir zart den Bleistift aus der Hand und macht sich auf den beschriebenen Blättern breit.«

87 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 25.

88 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 294.

89 Ebd. Hier S. 295.

(W 107) Aber auch sie schreibt sich mittels ihrer Körperlichkeit in den Bericht ein. Eine andere Möglichkeit hat sie nicht, denn als sie nach dreitägiger Abwesenheit zurückkommt, bleiben ihre Versuche, das Erlebte zu erzählen, erfolglos:

Sie schrie und schrie und wollte mir erzählen, was ihr widerfahren war. [...] Etwas Außergewöhnliches mußte der Katze geschehen sein. Vielleicht verstand Luchs mehr von dem Geschrei als ich, jedenfalls schien es sich um etwas Erfreuliches zu handeln, [...]. (W 146f.)

Im Gegensatz zu *Bartls Abenteuer*, in dem der Erzähler die Perspektive des Katers einnehmen kann und somit zumindest die Leser*innen – wenn auch nicht die menschlichen Figuren im Roman – wissen, was geschehen ist (vgl. BA 56), bleibt das Abenteuer der Katze in *Die Wand* der Ich-Erzählerin und somit auch der Leserschaft gänzlich verborgen. So verdeutlichen die beiden Romane in zwei sehr ähnlichen Szenen mittels der unterschiedlichen Erzählperspektive die Problematik der Erzählbarkeit nichtmenschlichen Erlebens.

5.5 Dekonstruktion der Mensch-Tier-Verhältnisse mittels Verwandlungserzählungen

»Fleisch ist Gras« – diese wiederkehrende Formulierung ist eines der Leitmotive in Brigitte Kronauers Roman *Die Frau in den Kissen*. Die Verknüpfung solch unterschiedlicher Naturmaterialien mit einem »ist« wirkt zunächst befremdlich, nach einer sinnlosen Gleichsetzung von Ungleichen. Tatsächlich handelt es sich dabei um ein Bibelzitat:

Eine Stimme sagte: Verkünde!/Ich fragte: Was soll ich verkünden?

Alles Sterbliche ist wie Gras,/und all seine Schönheit ist wie die Blume auf dem Feld.

Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt,/wenn der Atem des Herrn darüberweht./Wahrhaftig, Gras ist das Volk.

Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt,/doch das Wort unseres Gottes bleibt in Ewigkeit.⁹⁰

Diese aus dem Alten Testament (Jesaja) stammenden Verse werden im Neuen Testament, im 1. Brief des Petrus, nahezu wörtlich wiederholt. Kronauer

⁹⁰ Jesaja 40,6-8 (Einheitsübersetzung).

vollzieht diese Wiederholung nach und macht sich das Bibelwort so zu eigen, transformiert jedoch dessen Bedeutung: Während Jesaja und Petrus die Sterblichkeit aller Lebewesen und die Ewigkeit des Gottesworts – also der Bibel – hervorheben, steht bei Kronauer das Moment der Verwandlung im Vordergrund, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Obwohl der Autorin keine ›Poetik der Verwandlung‹ nachzuweisen ist⁹¹, ist das Motiv der Verwandlung⁹² bzw. der Verschmelzung konstituierend nicht nur für den Roman, sondern auch für das Gesamtwerk Brigitte Kronauers. Schon in der Kurzgeschichte *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* (1989) verwandeln sich Kissen in eine Katze bzw. verschmilzt eine Katze in der Reflexion der Erzählerin mit einem Kissen:

Ich traute dem Augenschein, ich verglich die Katze mit den Kissen, ich fragte mich, inwieweit sie tatsächlich nicht aus Stoff, sondern lebendig war, dann, wenn sie ununterscheidbar von ihrer Umgebung schlief. Ich fragte mich, wie groß ihre Bewußtlosigkeit sei, ob sie, wenigstens in diesen Momenten für sich selbst nicht vorhanden war, nichts anderes als die mit Federn gefüllten Quadrate um sie her. (TUG 112f.)

Die groteske Überblendung von lebendiger Katze und dem Gegenstand Kissen⁹³ sorgt zum einen für einen komischen Effekt, zum anderen dient es als

91 Das hat, in Bezug auf Yoko Tawadas Erzählung »Das nackte Auge«, auch Miriam Llamas Ubieto nachgewiesen: Zwischen Befreiung und Einschränkung: Die Poetik der Verwandlung in »Das nackte Auge« von Yoko Tawada. In: Seminar 52 (2016). S. 39–59. Vgl. auch Monika Schmitz-Emans: Poetiken der Verwandlung. Innsbruck, Wien u. Bozen 2008.

92 In seinem Standardwerk über Metamorphosen in der Literatur bezeichnet Irving Massey das Phänomen der Verwandlung als zu vielfältig, um eine Klassifizierung der Funktionen vorzunehmen; allen Metamorphosen gemein sei lediglich »the search for identity« (The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis. Berkeley u.a. 1976. S. 17). Friedmann Harzer unterscheidet zwischen zwei Arten von Metamorphosen: die psychische – Übergang der menschlichen Seele in den nichtmenschlichen Körper – und die physische Verwandlung – die äußerlich wahrnehmbare Wandlung eines menschlichen in einen nichtmenschlichen Körper (seltener umgekehrt): »Eine physische Metamorphose veranschaulicht den ›Über‹-Gang von einer Gestalt zu einer anderen. Zumeist die Verwandlung eines Menschen insgesamt in einen Bestandteil der botanischen, animalischen, mineralischen oder astralen Natur.« (Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid, Kafka, Ransmayr). Tübingen 2000. S. 28.)

93 Dasselbe Motiv taucht wieder auf im Roman *Rita Münster*: »Dann sehe ich hinüber zur Katze, und wenn sie mich beruhigen will, muß sie nur die Vorderpfoten unterlegen, so daß die geknickten Gelenke vorstehen wie zwei Kissenzipfel« (RM 76).

eindrückliches Bild für den selbstvergessenen Schlaf, den die Erzählerin an der Katze bewundert – ein aus dem Roman *Rita Münster* bekanntes Motiv. Ähnlich wie die Hauptfigur dieses Romans leidet auch hier die Erzählerin an ihren unablässig die Umgebung beobachtenden und bewertenden Gedanken – die Rastlosigkeit des zweimaligen »Ich fragte mich« und der wiederholte Satzanfang mit dem Personalpronomen »Ich« belegen dies. Sie benennt ihr Problem sogar ganz konkret: Sie kann sich nicht auf die Arbeit konzentrieren, solange die Katze »bewegungslos«, »stumm in eine Ecke gedrückt[]« und »ununterscheidbar von ihrer Umgebung« schläft (vgl. TUG 112). Mehr noch: Für sie ist »etwas Unmoralisches in dieser augenscheinlichen Kissenhaftigkeit eines lebendigen Wesens.« (TUG 113) Mit dem Erwachen der Katze ändert sich die Situation jedoch schlagartig: Ihre Bewegungs- und Jagdlust füllen den Raum, »sie pumpt die Luft voll mit Handlung und Leidenschaft« (TUG 115), eine Aufgabe, der sich die Erzählerin nicht gewachsen sieht. Dann beginnt die psychische Verschmelzung des menschlichen, erzählenden, mit dem nicht-menschlichen Individuum:

Das ist sonst meine Sache: dies Aufrechterhalten, die Sichtbarmachung von Anfang und Ende, dieses Erfinden einer Bewegung hin auf ein Ziel, die Gleichförmigkeit, die Gleichzeitigkeit zu zerstören durch Vorwärtsleben. Sie leistet es ab, stellvertretend. Sie drückt mich aus. Die Ordnung besteht, denke ich mir, sehe ganz lässig, wie sie den Raum mit Ereignissen vollstopft, wie ich versinke, ja, spiegelbildlich, das ist die Lösung, und jetzt mit Lust, in Apathie, nicht lebend, nur atmend, ununterscheidbar mit meiner Umgebung – ein Gleichgewicht des Benutzens also – vermengt. (TUG 115)

Anders als Rita Münster, der die Katze lediglich ein Vorbild ist, vollzieht sich hier eine Transformation des menschlichen in das kätzische Bewusstsein. Die Beobachtung ist hierbei der Schlüssel, denn diese ist so genau, dass die Frau zur Katze *wird*, während diese die menschliche Pflicht »stellvertretend« ableistet. Durch die Bewegung der Katze im Raum fügt sich das ungeordnete Chaos in dem Zimmer, das den Tag der Erzählerin bis zu diesem Zeitpunkt ausgemacht hatte, zu einem geordneten Ganzen zusammen. Doch nicht nur räumliche, auch zeitliche Ordnung kehrt ein, wenn die Katze das »Vorwärtsleben« übernimmt und damit »eine Vergangenheit und Zukunft« schafft, während sie selbst »ganz entspannt« (TUG 115) sein darf. Mit der Verwandlung ihres Bewusstseins in ein kätzisches vollzieht sich die Lösung ihres Problems:

selbstvergessener Schlaf und lustvolles, selbstgenügsames Spiel, in dem die Fantasie die Beschaffenheit eines Raumes bestimmt.⁹⁴

Doch benennt der Begriff Verwandlung dieses Verfahren Kronauers nur unzureichend. Auch in der Forschung finden sich allein in Bezug auf den Roman *Die Frau in den Kissen* die verschiedensten Umschreibungen. So interpretiert Ursula Lüdtke die Verwandlung als ein Leitmotiv, das »zur Kohärenz beiträgt«⁹⁵. Bestärkt werde dieses Motiv wiederum durch die intertextuellen Verweise auf Ovids *Metamorphosen*.⁹⁶ Abgesehen von diesen strukturellen und intertextuellen Elementen führt Lüdtke jedoch keine inhaltlichen Funktionen der vielfältigen Verwandlungen im Roman an. Franz Schneider andererseits nennt dasselbe Verfahren Kronauers die »Dispersion des Subjekts in die Natur«⁹⁷ und Gisela Ullrich und Sibylle Cramer stellen im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* fest, der Roman ließe sich »als utopische Entgrenzung, Verschmelzung und Auflösung«⁹⁸ lesen. Auch Ina Appel bezeichnet Kronauers Roman als »Entgrenzungstext[]«⁹⁹, während Jutta Ittner das Verhältnis der alten Frau und der Katze mit den Begriffen »merging

94 Friedemann Harzer rückt diese Art der psychischen Verwandlung in die Nähe des Entwicklungsbegriffs; wie wir gesehen haben, werden bei Kronauers Figuren psychische und insbesondere identitätsstiftende Prozesse tatsächlich häufig durch Verwandlungen ausgelöst (vgl. Erzählte Verwandlung. S. 28). David Gallagher sieht literarische Metamorphosen nicht nur als Anzeichen oder Begleiterscheinung einer Entwicklung, sondern als Index einer persönlichen, sozialen oder kulturellen Krise, »where society faces a particular threat to its moral, social or cultural values« (Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Amsterdam u. New York 2009 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 127). S. 15). Und auch ein Sammelband von Monika Schmitz-Emans und Manfred Schmeling rückt Verwandlungen in die Nähe von Krisen; ein Viertel der darin enthaltenen Aufsätze wird unter der Überschrift »Identitätskrisen, Ungewißheiten, Exil, Verlassenheit und Klage: Zur Aktualität der Metamorphosen in der Moderne« gelistet (Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne. Continuing Metamorphoses. Ovid and Aesthetic Modernity. Würzburg 2010). Die von mir untersuchten Figuren Brigitte Kronauers, also vor allem Rita Münster und die diversen »Frauen in den Kissen« befinden sich ebenfalls jeweils in Situationen, in denen Identitätsfragen gestellt werden und Unsicherheit vorherrscht.

95 Lüdtke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 69.

96 Vgl. ebd. S. 95.

97 Franz Schneider: Plötzlichkeit und Kombinatorik. Botho Strauß, Paul Celan, Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer. Frankfurt a.M. 1993. S. 140.

98 Ullrich u. Cramer: Eintrag »Brigitte Kronauer«.

99 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 21.

and projection«¹⁰⁰ charakterisiert. Oliver Sill wiederum verweist auf die Imaginationen des Erzähl-Ichs als Verwandlungen: Mittels dieser wechselt das im Bett liegende Ich seine Identität, verwandelt sich zum Beispiel in eine Greisin, ein Kind, ein geschlechtlich nicht festgelegtes Wesen, später in die Gräfin und ihren Bewacher (den Muskelmann) gleichzeitig:

Die vielfach changierende Erzählperspektive, deren äußeres Kennzeichen die Fluktuation zwischen den verschiedenen Pronomina ist, beschränkt sich nicht allein auf den Wechsel zwischen verschiedenen (potentiellen) Identitäten; imaginativ überwunden werden auch die Grenzen zwischen menschlicher und außermenschlicher Natur, der anthropozentrische Blick geht zwischenzeitlich verloren.¹⁰¹

Was ist es denn nun, was Kronauer in ihrem Roman treibt? Verwandlung, Verschmelzung, Dispersion, Entgrenzung oder Auflösung?

Die Frage kann nur durch eine genaue Analyse beantwortet werden, die ich im Folgenden vornehmen werde. Da die o.g. Aspekte in *Die Frau in den Kissen* am deutlichsten und auf vielfältige Weise hervortreten, werde ich mich auf diesen Roman konzentrieren.

Bereits ganz zu Beginn des ersten Kapitels imaginiert die Erzählerin verschiedene Verwandlungen:

Endlich gibt man der Weigerung, immer zu sehen, nach, verkriecht sich hinter den geschlossenen Lidern, als könnte der gesamte Körper hinter diesem leichten Schutzschild verschwinden. Ausgestreckt im Bett, verwandelt man sich selbst in den schwarzen Untergrund einer Pflanzendecke, aus der sich kleine Gewächse drängen, ein Gewirr feinsten Wurzeln macht sich sofort bemerkbar. Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen, und der im aufrechten Zustand elektrisierende Gedanke eines fließenden Übergangs zu Flechten, Moosen und ihren Bewohnern wird einschläfernd vor Selbstverständlichkeit.

Ähnlich passiert es in der warmen Jahreszeit, an Nachmittagen in einem Wäldchen, in einem zu dieser Zeit menschenleeren Heidestück. Beim Gehen fällt der Blick auf eine Gruppe von fünf Schafen, die knisternd fressen, weiß zwischen Birkenstämmen, und eröffnet die Aussicht, sich zu ihnen zu gesellen als das sechste. (FK 7)

100 Jutta Ittner: Particularly Cats. Feline Encounters in Brigitte Kronauer's Narratives. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 42 (2006). S. 58-75. Hier S. 69.

101 Vgl. Sill: Rückzug ins Grenzenlose. Hier S. 20f.

Ausdrücke wie »geschehen lassen«, »Einverleibung« und »fließende[r] Übergang« im ersten Absatz bestätigen zunächst Franz Schneiders Deutung der hier dargestellten Verwandlungen als »Dispersion des Subjekts in die Natur«¹⁰²; eine Verteilung, Ausbreitung oder Zerstreuung des Erzähl-Ichs in die »feinste[n] Wurzeln« ist zu erkennen.

Der zweite Absatz wiederum, in dem – mit komischem Effekt – das Erzähl-Ich sich einer Schafherde beigesellen möchte, zeigt wiederum eine handfeste Verwandlung bzw., um mit Ina Appel zu sprechen, eine »Entgrenzung«: Die Schranken zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier sowie Pflanze sind es, die sich hier auflösen, nicht das Subjekt.

Gleichzeitig fällt in beiden Absätzen auf, wie sehr die Autorin bemüht ist, keine Identifizierung des Lesers mit der Erzählerin aufkommen zu lassen: Statt des persönlichen Pronomens »ich« verwendet sie das unpersönliche »man« bzw. eine Satzkonstruktion völlig ohne Pronomen, um die Verwandlungen und Zerstreuungen des Erzähl-Ichs anzudeuten.

Das Verhältnis der alten Frau mit ihrer Katze wiederum bezeichnet Jutta Ittner als Identitätstausch: »In fact, the human and the animal are so close that to the observer they sometimes seem to switch identities.«¹⁰³ Tatsächlich heißt es von der alten Frau, sie lege ihren Kopf schräg »nach Katzenart« (FK 263), und die Katze unterstützt die Aussage der alten Frau, sie sei zu müde zum Ausgehen, indem sie sich »streckt [...] bis in die Krallenspitzen, stellvertretend für die Frau.« (FK 281) An dieser Stelle fällt ganz deutlich die Parallele zur Erzählung *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* auf, in der die Katze die Aufgabe übernimmt, Zeit und Raum mit Ordnung und Sinn zu erfüllen: »Sie leistet es ab, stellvertretend. Sie drückt mich aus.« (TUG 115) Dabei ist es egal, ob dies nun als Verschmelzung oder Identitätstausch bezeichnet wird, festzuhalten bleibt: Die vom menschlichen zum nichtmenschlichen Bewusstsein verlaufende Verwandlung sowie deren Tendenz, eine essenziellere Form des Daseins darzustellen, sind eine Entlastung für das menschliche Individuum.¹⁰⁴

Vor allem im dritten Kapitel kommt dem Motiv der Verwandlung im Sinne eines Tierwerdens oder gar Erdwerdens eine besondere Bedeutung zu. Neben

102 Schneider: Plötzlichkeit und Kombinatorik. S. 140.

103 Ittner: *Particularly Cats*. Hier S. 71.

104 Als »Befreiung« bezeichnet Tanja van Hoorn das Katze-Werden der Frau. Vgl. Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. Hier S. 198. Eine Entlastung von der »Mühsal der Individuation« (Brittnacher: *Verwandlung, Masse und Macht*. Hier S. 258) stellt im Denken Canettis die Verwandlung des Einzelnen in eine Masse dar.

die individuellen Verwandlungs- und Verschmelzungsfantasien der Erzählerin treten nämlich auch generalisierende Aussagen, deren Leitmotiv »Fleisch ist Gras« (FK 162, 172, 189, 296) lautet:

Das Gras ist Fleisch, das Fleisch ist Gras. Wir strecken uns ohne Kleinmut hin in die Vermengung, in das fruchtartige Gezwitscher der Vögel im Morgenrauen. [...], Kraftkette, an der sich die Kühe, die Pferde und Schafe, täglich auf den Weiden ruhend und rennend, beteiligen, Kraftfeld, in das ich mich werfen will, stumm, verlängert von Habicht und Regenwurm, wie die Männer, als beständen sie nur aus wortlosen Rücken, am späten Nachmittag stehen, über Aschenbecher und Bier gebeugt, wie man liegt in der Umarmung eines männlichen oder mütterlichen Körpers, eine Nacht lang (FK 172).

Tatsächlich liegt hier eine Dispersion vor (»strecken uns [...] hin in die Vermengung«). Die Verbindungen, die die Erzählerin zwischen Gras und Fleisch, Gezwitscher und dessen Fruchtartigkeit zieht, wirken dabei nicht grotesk, sondern wie der glaubhafte Wunsch des Erzähl-Ichs nach Einheit mit der Natur. Allerdings ist diese Einheit keine, die das Erzähl-Ich dauerhaft erreichen kann. Stattdessen erlebt sie sich »gleichzeitig als Teil und als Gegenüber der Natur.«¹⁰⁵

Eine im Gegensatz dazu vollständig scheiternde Verwandlung beschreibt Kronauer mit der alten Frau und ihrer Verliebtheit in den Mähnenwolf. Dabei vermutet die Frau zunächst, es seien die Tiere, die durch eine Verwandlung erlöst werden müssten (vgl. FK 216). Ein Verweis auf das Grimm-Märchen *Brüderchen und Schwesterchen* wird erkennbar, wenn sie sich in Bezug auf den Mähnenwolf fragt: »Was wollte er werden: ein Prinz? Ein Bruder, eine Schwester? Oder würde er sich in zwei Personen teilen?« (FK 217). Einige Tage später ist sie jedoch sicher, dass es andersherum sei: Sie müsse sich in ein Tier verwandeln und zu diesem Zweck den Mähnenwolf freilassen. In diesen Gedanken steigert sie sich mit kindlicher Begeisterung hinein: »Sie lag mit zitternden Gliedern und frohem Herzen« (FK 218). Es ist ihre Katze, der die alte Frau jeden Abend von ihren Fortschritten berichten will, doch diese reagiert gelangweilt und desinteressiert: »[Sie] gähnte [...] schon beim ersten Wort und drehte den Kopf weg.« (FK 215) Ihre Reaktion lässt erahnen, was tatsächlich passiert, als die alte Frau wieder im Zoo vor dem Gehege des Mähnenwolfs steht: Er ignoriert sie, so lange, bis die alte Frau einsieht:

105 Lüdtkke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 68.

Er war sehr schön. Er gehörte nicht zu ihr, er war einer von den Geiern und Eulen, den Schlangen und Unken, den Raben und Koboldmakis. Ein rätselhafter Abgrund, ein Tier, unerreichbar auf geschmeidigen Stelzen die Steppen durchquerend, die nur er erkannte.

Zuhause aber wartete die Katze schon, mit lächelnden Augen und sagte ein einziges, nur dieses eine Mal: Duks! (FK 221)

»Duks« ist die lautmalerische Umschreibung des Geräuschs, das der Mähnenwolf von sich gibt und das die alte Frau als geheime Botschaft an sie deutet. Die Tatsache, dass hier das nichtmenschliche Gefährte* in diesem »Wort« »mit lächelnden Augen« ausspricht, zeigt ganz eindeutig: Brigitte Kronauer lässt die Katze die Abenteuer der alten Frau eifersüchtig ignorieren und am Schluss ironisch kommentieren – was äußerst komisch wirkt – um gegenüber dem Leser keinen Zweifel daran zu lassen: Bei der angeblichen magischen Verbindung zu dem Mähnenwolf handelt es sich ausschließlich um eine Konstruktion der alten Frau¹⁰⁶ – und dasselbe ist auch bei den Deutungen des Katzenverhaltens der Fall.

So zeigt Brigitte Kronauer zweierlei: Dass in der Auseinandersetzung mit bzw. der Beobachtung von Tieren sowie in der imaginierten Tierverwandlung das Potenzial des Tierwerdens liegt, gleichzeitig aber auch, dass dies unmöglich ist, und alle Versuche, Bedeutung in Tierverhalten hineinzulegen, den Beobachter lediglich auf sich selbst zurückwerfen. Oder, mit den Worten von Deleuze und Guattari:

Man kann nicht unterscheiden zwischen Fällen, in denen das Tier an sich betrachtet wird, und Fällen, in denen eine Verwandlung vorliegt; alles im Tier ist Verwandlung; die Verwandlung ist gleichzeitig ein Mensch-Werden des Tiers und ein Tier-Werden des Menschen.¹⁰⁷

Tatsächlich verweigert eine der Fantasiegestalten der Zoobesucherin, die »lange Gräfin«, gänzlich ihr Menschsein und imaginiert sich als Nicht-Mensch:

Ich bin gar kein Mensch, flüstert die Gräfin der schweisgsamen Landschaft in Gestalt des Muskelmannes zu, ich bin gar kein Mensch! Sie möchte aufspringen, derart ergreift es sie nach so vielen Jahren der Vergesslichkeit. Nie,

106 An späterer Stelle stellt das Erzähl-Ich diese Tatsache nochmals klar: »Die Katze gähnt, die Katze sagt keineswegs: Duks!« (FK 268)

107 Deleuze u. Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. S. 50.

nie zählte sie in Wirklichkeit dazu! Im grellen Licht dieser Einsicht welken die letzten Überreste der Tarnung, der Überwurf, die Einkleidung in Menschenform von ihr ab. Nichts hat sie mit dieser Rasse gemein, nicht Eltern, Alter, Hirn. Eine Kundschafterin mitten unter ihnen war sie, nichts sonst. Es liegt hinter ihr. Sie ist befreit von Geruch und Kostüm des Menschlichen, vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit. Ein im Wasser seine Beute packender Vogel, ein springender Fisch, eine aufspritzende Welle, ein flackerndes Feuer, das alles war sie eher, wird sie eher werden, als ein Mensch. (FK 148f.)

Damit schließt Kronauer direkt an Deleuze und Guattari an,¹⁰⁸ die das schreiende menschliche Tier generell als ein experimentierendes sehen, das »aufhört, Mensch zu sein, um versuchsweise Affe zu werden, oder Käfer, Hund, Maus, irgendein Tier, jedenfalls etwas Nichtmenschliches«¹⁰⁹. Auch im obigen Zitat erweist sich das Hinübergleiten in eine andere Existenzform als eine Entlastung für das menschliche Individuum, als eine Befreiung vom »zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit«. Ähnlich formuliert es Marlen Haushofer in *Die Wand*:

Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht, und wir saßen im gleichen Boot, das mit allem, was da lebte, auf die großen dunklen Fälle zutrieb. Als Mensch hatte ich nur die Ehre, dies zu erkennen, ohne etwas dagegen unternehmen zu können. Ein zweifelhaftes Geschenk der Natur, wenn ich es recht überlegte. (W 201f.)

Statt also ein menschliches Tier zu sein, imaginiert die Erzählerin in Kronauers Roman eine Reihe von Tierverwandlungen. Darunter besonders prominent ist die folgende:

Ich, das Faultier, liebe den Schlaf. Ich schlafe tagsüber, ich lebe umgekehrt, ich bewege mich nachts, ich bewege mich wenig, ich bewege mich sehr allmählich, ich brauche für alles, für das einfachste Fortkommen viel Zeit, ich habe immer viel davon. [...] Ich lebe in einer rasanten Ewigkeit, ich stehe zu niemandem in Konkurrenz, ich leiste nichts, ich existiere und gehe sparsam um mit meinen Möglichkeiten, der Welt Aufmerksamkeit zuzuwenden, ich besitze nicht viel von dieser rätselhaften Energie, aber ich verlange sie auch nicht. Im Gegenteil, mein Ziel ist das quasi Nicht-Vorhandensein, die grüne

108 Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, kann nicht geklärt werden.

109 Ebd. S. 13.

Anonymität im grünen Blattwerk, in der ich schlafe und schläfrig klettere, in der ich hangelnd faulenze, wie es mir aufgetragen ist. Ich gründe im tiefen Schlaf des Tages und im leichten der Nacht. Ich ahne nur, daß es einen Zustand wirklicher Wachheit gibt. Ein solches Erwachen, stelle ich mir vor, ist der Tod, ein solches Wachsein die Hölle. (FK 201)

Statt mit einem Vergleich oder einer Metapher zu arbeiten, lässt Kronauer ihr Erzähl-Ich schlicht behaupten: »Ich bin ein Faultier.« (FK 202) Damit »schreibt sie sich [dessen] Leiden [...] leiblich ein, d.h. in dieser Phantasie geht es nicht mehr um Wunscherfüllung, sondern um Teilhaben am Lebendigkeit und an der Auslöschung eines Anderen.«¹¹⁰

Neben dem Aspekt der Entlastung von den Zwängen der Leistungsgesellschaft ist die Verwandlung für die Erzählerin außerdem eine »Befreiung von eigener Körperlichkeit«¹¹¹, da sie sich den Körper des nichtmenschlichen Säugtiers ausleihen kann und ihren menschlichen Körper nicht mehr spüren muss.

In der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts gibt es eine weitere Figur, die von anderen zum Faultier gemacht wird, diese Bezeichnung aber schließlich als Selbstbezeichnung annimmt: Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen, aus Wilhelm Raabes gleichnamigem Roman. Zunächst wird Schaumann als Schüler zu seiner eigenen Demütigung und zur Abschreckung seiner Mitschüler mit einem Faultier verglichen:

Und am Morgen in der Schule hatte mich Blechhammer mal wieder wissenschaftlich zum abschreckenden Beispiel verwendet als Bradypus. Ich kann ihn heute noch nicht nur zitieren, sondern lebendig auf die Bühne bringen, mit seinem: ›Seht ihn euch an, ihr andern, den Schaumann, das Faultier. Da sitzt er wieder auf der faulen Bank, der Schaumann, wie der Bradypus, das Faultier. Hat fahle Haare wie welches Laub, vier Backenzähne. Klettert langsam in eine andere Klasse – wollt ich sagen: klettert auf einen Baum, auf dem es bleibt, bis es das letzte Blatt abgefressen hat.«¹¹²

110 Lüdtkke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 71.

111 Rūta Eidukevičienė: Jenseits des Geschlechterkampfes: Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingbert 2003. S. 92.

112 Wilhelm Raabe: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte. In: Sämtliche Werke. Hg. v. Karl Hoppe. Bd. 18. Bearb. v. d. d. m. s., durchges. Aufl. Töttingen 1969. S. 5-207. Hier S. 82.

Später fühlt er sich dem Riesenfaultier – auch Megatherium genannt –, dessen Knochen er auf seinem Grundstück findet, besonders verbunden. Auch für Schaumann ist die Vorstellung, ein Faultier zu sein, trotz der Hänseleien seiner früheren Mitschüler, eher angenehm. Zur hektischen, Leistungsdruck erzeugenden Atmosphäre im Klassenzimmer bildet das sich langsam bewegend, selbstgenügsame Faultier einen willkommenen Gegenpol. Der Unterschied zwischen der raabeschen und der kronauerschen Tierverwandlung besteht natürlich darin, dass sich die Erzählerin in *Die Frau in den Kissen* das Faultier selbst und bewusst aussucht. Und natürlich ist nicht auszumachen, ob Kronauer den Raabe-Roman bewusst in ihrem Werk verarbeitet hat. Immerhin ist jedoch gesichert, dass sie den Roman gelesen hat und große Stücke darauf hält: Im Kapitel »Redseliges Bollwerk. Wilhelm Raabe – eine Entdeckung« bezeichnet sie *Stopfkuchen* als »für eilige Vorlieben unzugänglichen, überaus imposanten Klotz.« (FA 16)

Neben dem Faultier und dem Mähnenwolf ist die Katze der alten Frau das wichtigste nichtmenschliche Tier in Bezug auf Verwandlungen im Roman. Kronauer hat diese beiden nicht zufällig zusammengebracht. Angehörige der Spezies *felis domesticus* – aber auch andere Katzenartige – verbringen für gewöhnlich mehr Zeit eines Tages mit Schlafen als mit Wachsein. Insofern ist eine Katze das ideale Begleittier einer »Frau in den Kissen«.

Doch nicht nur die Verhaltensweisen der alten Frau und der Katze bedingen einander, auch eine andere, nicht näher bezeichnete »Person« sowie eine »lebendige Katze« ahmen einander nach, sodass beide in einer Schleife feststecken:

Die lebendige Katze, die auf ihren vier Füßen stehend neben einer bewegungslosen Person, diese nachahmend, in Starre verfällt, die Person, die erwachend aus ihrer Abwesenheit neben der regungslosen Katze, diese nachahmend, neu erstarrt. Wem gehört dieser Zustand der Körperstille, wie lange geht es schon hin und her? (FK 40)

Hierbei handelt es sich einerseits um einen grotesk komischen Kommentar zu den Mensch-Tier-Beziehungen im Roman; andererseits ist die Passage als Hinweis darauf zu lesen, dass die vorgestellte Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier immer wieder übersprungen wird, und die Frage, wie lange das schon so geht, bleibt offen. Auch ein Bezug zur Evolution ist in dieser Interpretation denkbar.

Weitere Verwandlungen im Roman betreffen nicht ein bestimmtes nichtmenschliches Individuum; stattdessen liegt eine allgemeine Entgrenzung hin

zum Animalischen, oft auch zum Pflanzlichen, vor. So etwa die Gräfin, die, als weitere »Frau in den Kissen«, nicht nur körperlich passiv, sondern auch in ihren Reflexionen fragend, sogar grüblerisch bleibt. Erst am Ende des ihr gewidmeten zweiten Kapitels des Romans setzt mit dem Adverb »[p]lötzlich« (FK 147) ein Gedankengang ein, der sie aktiviert und den sie – trotz des anfänglichen Flüsterns – mit Heftigkeit und Überzeugung vorbringt:

Ich bin gar kein Mensch. Ich bin gar kein Mensch, flüstert die Gräfin der schweigsamen Landschaft in Gestalt des Muskelmannes zu, ich bin gar kein Mensch! Sie möchte aufspringen, derart ergreift es sie nach so vielen Jahren der Vergeßlichkeit. Nie, nie zählte sie in Wirklichkeit dazu! Im grellen Licht dieser Einsicht welken die letzten Überreste der Tarnung, der Überwurf, die Einkleidung in Menschenform von ihr ab. Nichts hat sie mit dieser Rasse gemein, nicht Eltern, Alter, Hirn. Eine Kundschafterin mitten unter ihnen war sie, nichts sonst. Es liegt hinter ihr. Sie ist befreit von Geruch und Kostüm des Menschlichen, vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit. Ein im Wasser seine Beute packender Vogel, ein springender Fisch, eine aufspritzende Welle, ein flackerndes Feuer, das alles war sie eher, wird sie eher werden, als ein Mensch. (FK 148f.)

Ähnlich wie in *Rita Münster* und in der Kurzgeschichte *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* klingt auch hier wieder das Motiv der Entlastung von menschlichen Erfordernissen an, indem die Gräfin von einer Befreiung »vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit« spricht. Dennoch haben selbst diese vergleichsweise heftigen Gefühlsregungen nicht die Kraft, die körperliche Starre zu überwinden. »Sie möchte« lediglich »aufspringen«, tut es jedoch nicht. Dies übernehmen die Tiere und Naturphänomene, in die sie sich in ihrer Imagination verwandelt. Diese fangen gerade ein Beutetier, springen, spritzen und flackern. Der Kontrast zwischen erstarrtem Körper und imaginierten Aktivität setzt sich bis zum Ende des Kapitels fort, etwa auch in der folgenden Szene, in der sie sich Folgendes vorstellt:

Die Gräfin [...] konnte sich nichts Angenehmeres vorstellen als das, was sie gerade erlebte: den scheinbaren Verlust ihrer gewohnten, weiblichen Linien unterhalb des Bauchnabels schätzungsweise zugunsten eines Windens und sich Wendens, [...] ein Schnellen durch die Wasserräume mit silbrigem, grünglitzernden Unterleib, der sich wollüstig rieb und drängte an jede Welle. (FK 151)

Auch der – obgleich nur »scheinbare[]« – Verlust von Weiblichkeit stellt also ebenfalls eine Entlastung dar. Gleichzeitig ist für sie das, was sie sich statt ihres weiblichen Unterleibs vorstellt, einen Fischschwanz nämlich, nichts Asexuelles, im Gegenteil: Ihre Vorstellung vom Reiben und Drängen an der Welle ist äußerst erotisch. Dörte Linke sieht die Gräfin, deren Körper aufgrund seiner länglichen, »unweiblichen« Form traditionellen Schönheitsidealen entgegensteht, hier in einer »neuen Form: als Nixe und damit als Inbegriff der Verführung und des begehrten Objekts.«¹¹³ Die Meerjungfrau als mythologische Figur der Sehnsucht, aber auch als Vorboten des Todes durch Ertrinken, sei dabei dem männlichen Zugriff entzogen. Gleichzeitig werde die »widersprüchliche, banale und begrenzte menschliche Existenz [...] in ein feststehendes Sinnkonstrukt, den eigenen Mythos, überführt.«¹¹⁴ Dass dabei nicht-menschliche Attribute eine Rolle spielen, überrascht im Kontext des Romans nicht.

Die hier vermittelt durch einen personalen Erzähler sprechende Figur, die lange Gräfin, ist, wie auch die alte Frau, ein Alter Ego des im ersten Kapitel in der ersten Person Singular sprechenden erzählenden Ichs, das »sich in einem Zustand des Ausufers und der Auflösung am Rande des Menschlichseins«¹¹⁵ befindet. Dessen imaginierte Verwandlungen werden häufig motiviert durch Wahrnehmungen des Erzähl-Ichs, wie hier in Kapitel drei von *Die Frau in den Kissen*:

Eine Eisenbahnböschung mit harten Unkräutern, [...], auch das ein Ort für den Nestbau unter freiem Himmel, wo ich mich verstricken werde in die rostigen Farben welker Gräser und Stauden und überwechseln kann, endlich vollständig mich vertausche mit etwas anderem, wo ich ausschlüpfe aus der Menschenkruste und herauskommt und sich herausstellt: ein Nicht-Mensch. (FK 195f.)

Die Formulierung »endlich« sowie das Verb »ausschlüpfe[n]« – wie ein Schmetterling aus seinem Kokon – weisen darauf hin, dass die Verwandlung in etwas Nicht-Menschliches schon lange ersehnt war. Die Spezies ist dabei nicht genauer definiert, vielmehr wird ein Gleiten durch verschiedene

113 Dörte Linke: Existenzielle Räume. Meer, Strand und Mensch bei Brigitte Kronauer. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 39–61. Hier S. 49.

114 Ebd. Hier S. 50.

115 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 105.

nichtmenschliche (und pflanzliche, gar mineralische) Seinsweisen beschrieben, so etwa ein Wechsel zwischen Beute- («So stehe ich geistesabwesend, äsend, grasend [...]» (FK 198)) und Raubtier («[...] die Augen halten Ausschau, werden gefesselt im Auftrag meiner Kiefer von den Signalen des Wehrlosen, Weichen, von den [...] Lockungen des Opfers, der Beute, [...]» (FK 199)). So, wie das erzählende Ich hier beides gleichzeitig sein kann, ist auch das bereits angesprochene Leitmotiv zu erklären: »Fleisch ist Gras«, oder, in Form eines Sprachspiels ausgedrückt: »[...] Kraut, das man sein oder fressen könnte [...]» (FK 7)

Die anfängliche Frage, wie die Verwandlungserzählungen bei Kronauer sinnvollerweise bezeichnet werden sollten, und damit, welche Funktionen Verwandlungen im Roman *Die Frau in den Kissen* haben, kann somit nur in Bezug auf die jeweilige Textstelle beantwortet werden; das Phänomen Verwandlung muss also immer wieder aufs Neue interpretiert werden, als Entgrenzung, Verschmelzung, Auflösung, Identitätstausch, Projektion oder Dispersion.

Eine Möglichkeit, diese disparaten Beschreibungsversuche zusammenzubringen, stellt auch hier der Begriff des ›Werdens‹ – Tier-Werden, Pflanze-Werden¹¹⁶, Erd-Werden – dar. Indem sie die Grenzen des Menschseins ausloten und einen fließenden Übergang zwischen menschlichem Tier (alle Geschlechter!), Natur, nichtmenschlichem Tier und Maschine postulieren, können alle diese Wesen als gleichwertig betrachtet werden. Bezogen auf nichtmenschliche Tiere bringt Giorgio Agamben das Ziel solcher Überlegungen auf den Punkt: Durch das Tier-Werden könne der Versuch unternommen werden, »das Tier als vollkommen nicht-anthropomorph zu denken.«¹¹⁷ Eine Verwandlung in ein Tier stellt aus dieser Perspektive also keinen Abstieg in der Hierarchie¹¹⁸ dar, wie etwa in Kafkas *Verwandlung*, sondern dient als Hilfestellung bei der gegenseitigen Einfühlung und wirkt sich zum Vorteil aller Beteiligten

116 In einer der Geschichten in *Die Tricks der Diva, Die Wiese*, spricht eine Frau von ihrem Traum, eine Wiese zu werden. Die dabei aufgezählten Pflanzennamen lassen die Passage zu einer »Text-Wiese« werden. Vgl. Hoorn: Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. Hier S. 198.

117 Agamben: Das Offene. S. 49.

118 Xiaojing Wang bezeichnet eine solche Verwandlung als »Degradationsmetamorphose«. Ders.: Ausgleich und Kampf. Vergleich und Interpretation der Verwandlungen und der Tierfiguren in Pu Songlings *Die Kampfgrille* und Kafkas *Die Verwandlung*. Göttingen 2009. S. 16.

aus. Das Ziel eines solchen postmodernen literarischen Verfahrens ist »the blurring of outlines, and the transgression of borders«¹¹⁹.

Was für seine Konzepte und Denkfiguren allgemein gilt, trifft auch auf Canettis Konzept der Verwandlung¹²⁰ zu, das er in seinem zweibändigen anthropologischen Werk *Masse und Macht* darlegt – es ist nicht eindeutig definiert. Außerdem: »Es ist ungemein schwierig, das Wesen der Verwandlung zu ergründen, und man muß sich ihr von verschiedenen Seiten nähern.« (MM 385) Grundsätzlich bedeutet die Möglichkeit zur Verwandlung für Canetti, wahrhaftig zu leben;¹²¹ ein Verwandlungsverbot bedeutet den vorzeitigen Tod. Diese Verbote können von denjenigen auferlegt werden, die Macht haben. Diese Mechanismen offenzulegen, ist das Ziel Canettis: »Er will deutlich machen, daß jeder Mensch jederzeit in der Lage ist, Macht zu durchschauen und sich für das Leben, d.h., für Verwandlung, zu entscheiden.«¹²²

119 Monika Schmitz-Emans: Introduction. Changeability as Topic in Literature, Art, and Philosophy. In: Dies. u. Manfred Schmeling (Hgg.): Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne. Continuing Metamorphoses. Ovid and Aesthetic Modernity. Würzburg 2010. S. 7–23. Hier S. 19.

120 Einige vermuten die Herkunft des Begriffs aus Canettis Lektüre von Kafkas gleichnamiger Erzählung (vgl. etwa Irmgard Wirtz: »Es kommt alles darauf an, mit wem man sich verwechselt.« Canettis Poetik der paradoxen Identität. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 40–56. Hier S. 41). Da keine Belege dafür vorliegen, dass einzelne Begriffe bei Canetti unmittelbar der Beschäftigung mit Kafka entspringen, möchte ich mich an diesen Spekulationen nicht beteiligen. Festzuhalten bleibt jedoch, dass der Einfluss Kafkas auf Canetti immens ist: »Although he nowhere acknowledges this, Canetti's concept of the command derives very directly from his close and lifelong engagement with the work of Kafka.« (Thomas H. Ford: Crowds, Animality, and Aesthetic Language in Kafka's »Josephine«. In: Kafka's Creatures. S. 119–135. Hier S. 127.) Und: »Kafka's words lie beneath Canetti's conception of becoming animal [...]; they also confirm his aversion to judgment, and direct his attention to the aspects and postures of power« (ebd.). Vor allem in Bezug auf poetologische Implikationen sind die Kafka-Intertexte relevant, wie ich in Kap. 5.4 gezeigt habe.

121 Gerhard Melzer betont, die Verwandlungsfähigkeit des menschlichen Tiers sei für Canetti »das anthropologische Grundmerkmal schlechthin« (Der Dichter als Hüter der Verwandlung. In: Die verschwiegene Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Hg. v. dems. Graz u. Wien 1998. S. 119–134. Hier S. 126).

122 Irmgard Fuchs: Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Literaturpsychologische Essays über Nestor – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. v. Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg 1997. S. 274–324. Hier S. 298.

Friederike Eigler hat dargelegt, dass Elias Canetti den Begriff Verwandlung auf zwei unterschiedliche Arten verwendet: zum einen inhaltlich, bezogen auf seine anthropologischen Überlegungen, und zum anderen formal, in Bezug auf seine Poetologie.¹²³ Verstanden im ersteren Sinne meine Verwandlung das Einlassen auf die natürliche Umgebung, auf menschliche und nichtmenschliche Tiere¹²⁴, im anderen meine der Begriff die Anverwandlung des Schreibenden. In *Masse und Macht* geht Canetti vor allem auf die erste Variante ein. Zu Beginn des Kapitels *Die Verwandlung* zieht Canetti Aufzeichnungen über Buschmänner – die er für »das kostbarste Dokument der frühen Menschheit« (MM 385) hält – heran, um dieses Konzept zu verdeutlichen. Canetti gibt das, was dort über die Jagd auf Springböcke gesagt wird, so wieder:

Ein ganz besonders wichtiges Tier für den Buschmann ist der Springbock. Da gibt es nun viele Vorgefühle, und sie beziehen sich auf alle möglichen Bewegungen und Eigenschaften des Springbocks.

»Wir haben eine Empfindung in den Füßen, wir spüren das Rascheln mit ihren Füßen im Gebüsch.« Diese Empfindung in den Füßen bedeutet, daß die Springböcke kommen. Es ist nicht etwa so, daß man sie rascheln gehört hat. Sie sind noch zu weit entfernt. Aber die Füße der Buschmänner selber rascheln, denn die der Springböcke rascheln in der Ferne. Doch das ist nicht alles, es ist noch viel mehr als die Bewegung der Füße, was vom Springbock auf den Buschmann übergeht. »Wir haben ein Gefühl im Gesicht, wegen dem schwarzen Streifen auf dem Gesicht des Springbocks.« Dieser schwarze Streifen beginnt in der Mitte der Stirn und erstreckt sich bis zum Ende der Nase herunter. Dem Buschmann ist zumute, als hätte er den schwarzen Streifen auf seinem eigenen Gesicht. »Wir haben ein Gefühl an den Augen, wegen der schwarzen Zeichen auf den Augen des Springbocks.« (MM 386f.)

Dieses Prinzip der »Gleichsetzung der Körper« (MM 389) ist für Canetti Grundlage des menschlichen Überlebens und des Menschseins überhaupt. Nur weil menschliche Tiere die oben beschriebenen Vorahnungen hatten, konnten sie die entsprechenden Tiere jagen. Andererseits dienen die Tiere

123 Vgl. Friederike Eigler: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. *Verwandlung, Identität, Machtausübung*. Tübingen 1988. S. 79.

124 Es gibt laut Canetti jedoch auch Lebewesen, die sich nicht verwandeln müssen. Er nennt als Beispiel: »Der Löwe muß sich nicht *verwandeln*, um seine Beute zu erlangen, er erlangt sie als *erselbst*.« (MM 235) Die Raubkatze verkörpert hier die absolute Macht, und diese »verachtet Verwandlung. Sie tut sich selbst Genüge; sie will nur sich« (ebd.).

auch als Vorbilder, so etwa die Wölfe, deren Art zu jagen die menschlichen Tiere übernommen haben (vgl. MM 107). Allerdings:

Die Verwandlung in Tiere meint in diesem Zusammenhang aber keineswegs, daß ein Mensch zum Wolf oder zum Känguruh wird, vielmehr bezieht sich die »Gleichsetzung der Körper« auf bestimmte Zeichen. Das Tier-Werden ist, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgedrückt haben, »molekular«.¹²⁵

Dass Verwandlungen stets eine Möglichkeit bleiben, darauf achtet, wie bereits erwähnt, der Dichter, der »Hüter der Verwandlungen« (BD 285) – womit die poetologische Dimension des Begriffs ins Spiel kommt. Indem der Dichter stellvertretend die Verwandlungen ausführt, zu denen die Machtlosen nicht mehr in der Lage sind, gibt er denjenigen eine Stimme, die selbst keine haben – darunter die nichtmenschlichen Tiere in ihrer Beziehung zu den menschlichen. Damit kann er sie retten. Schreiben stellt somit einen Akt der Rettung durch Verwandlung dar.¹²⁶ Was Canetti hierunter genau versteht und warum dies aus seiner Sicht die Aufgabe eines jeden Schriftstellers sein sollte, führt er in seinem Essay *Der Beruf des Dichters* aus:

Nur durch Verwandlung in dem extremen Sinn, in dem das Wort hier gebraucht wird, wäre es möglich zu fühlen, was ein Mensch hinter seinen Worten ist, der wirkliche Bestand dessen, was an Lebendem da ist, wäre auf keine andere Weise zu erfassen. [...] Man hat diesen Prozeß auf verschiedene Weisen zu benennen versucht, es ist etwa von Einfühlung oder von Empathie die Rede, ich ziehe [...] das anspruchsvollere Wort ›Verwandlung‹ vor. [...] In seiner immerwährenden Übung, in seiner zwingenden Erfahrung von Menschen jeder Art, von allen, aber besonders von jenen, die am wenigsten Beachtung finden, in der ruhelosen, durch kein System verkümmerten oder gelähmten Weise dieser Übung möchte ich den eigentlichen Beruf des Dichters sehen. (BD 286)

Dagmar Barnouw und Ursula Ruppel bestätigen diese Deutung:

125 Bühler: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.« Hier S. 359.

126 Enzo Rutigliano nennt diese Rettung »Verwandlung als Identifizierung.« (Vgl. Die Verwandlung des Begriffes der Verwandlung. Über den Wandel einer Kategorie der Anti-Macht bei Elias Canetti. In: Tod und Verwandlung in Canettis ›Masse und Macht‹. Canetti-Symposium. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 69-77. Hier S. 77.)

Der Dichter als »Hüter der Verwandlung« ist der unerbittliche Feind des Machthabers; sein entwandelter Blick auf Macht und Machthabe, die Feinde der Verwandlung, hat diese so konkret, so plötzlich, so einleuchtend, so überraschend entlarvt wie kein anderer. [...] Wo sie demaskiert [die Kulturkritik in *Masse und Macht*; VZ], tut sie das auf unnachahmliche Weise, denn sie hütet in der Tat Verwandlungs-Potential und Zugänglichkeit der Verwandlungen.¹²⁷

Sein Werk hütet die Verwandlungen, es nimmt sie in sich auf. Wenn *Masse und Macht* nicht »alle Mythen aller Völker«, die zu kennen der Autor sich als Ziel seiner Studien setzt, bewahrt, so ist doch der Versuch deutlich, sie umfassend vor dem Dunkel des Vergessens zu retten.¹²⁸

Allerdings vollführt der Dichter diese extreme Einfühlung, diese Verwandlung in das literarische Sujet nicht allein aus altruistischen Motiven, zumindest, wenn man die Ausführungen in *Masse und Macht* über den französischen Schriftsteller Stendhal zugrunde legt:

Er begnügte sich ohne Wehleidigkeit damit, für wenige zu schreiben, aber war ganz sicher, dass in hundert Jahren sehr viele ihn lesen würden. Klarer und isolierter und ohne jede Anmaßung ist der Glaube an literarische Unsterblichkeit in modernen Zeiten nicht zu fassen. [...] Töten, um zu überleben, kann einer solchen Gesinnung nichts bedeuten, denn man will nicht *jetzt* überleben. Man tritt erst in hundert Jahren in die Schranken, wenn man selbst nicht mehr lebt und so nicht töten kann. [...] Nicht nur hat man es verschmäht, zu töten, man hat alle, die mit einem waren, mitgenommen in jene Unsterblichkeit, in der alles wirksam wird, das geringste wie das größte. (MM 318f.)

Unsterblichkeit ist es also, was den Schreibenden antreibt, die Arbeit der Verwandlung auf sich zu nehmen. So rettet er nicht nur diejenigen, die er schreibend verwandelt, sondern auch sich selbst.¹²⁹ Natürlich ist diese Denkweise

127 Dagmar Barnouw: Blick, Rückblick, Verwandlung. In: Tod und Verwandlung in Canettis »Masse und Macht«. Canetti-Symposion. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 132-142. Hier S. 136.

128 Ursula Ruppel: Der Tod und Canetti. Essay. Hamburg 1995. S. 35.

129 Vgl. hierzu auch Liebrand: Der Nicht-Schuldige.

im Kontext von Canettis Ablehnung des Todes zu sehen, die an anderer Stelle bereits ausführlich analysiert wurde.¹³⁰

In der Forschung wurde zudem einschränkend festgehalten, dass »explizite und implizite Poetik sich widersprechen« und dass

Canetti als Autor durchaus auch Machthaber ist, der zum Beispiel in den drei Bänden seiner Autobiographie verschweigt, exekutiert, verschwinden lässt. In den Erzählstrategien seiner Texte ist mithin jener annihilierende, »tötende« Impetus der Macht nachweisbar, der von Canetti doch so scharf attackiert wird.¹³¹

Das stimmt zwar, ändert aber nichts an der Tatsache, dass er sich in seinem Werk den Schwachen und »Geringen« – die, so Canetti, Georg Büchner mit seinem *Woyzeck* für die Literatur entdeckt habe (vgl. GB 239) – auf eine Weise zuwendet, die vor ihm wohl nur das Werk Franz Kafkas so durchgehend geprägt hat. Ralf Trautwein ergänzt: »Wie kein anderer Autor seit Nietzsche oder Lessing hat Canetti den anthropozentrischen Hochmut attackiert und sich zum Anwalt der Tiere gemacht.«¹³² Solche Angriffe auf herrschende Hierarchien, die Canettis Werk prägen, habe ich bereits in Kapitel 4.1 umfassend analysiert. Hier soll es nun noch speziell um Verwandlungserzählungen gehen.

Innerhalb eines längeren, von ihm selbst als »Fluchtverwandlung« und »georgisches Märchen« bezeichneten Stücks, das von einem Jungen und dessen Meister – dem Teufel – handelt, kommt es zu einer »wilde[n] Reihe von Verwandlungen« (MM 393): Maus und Katze, Fisch und Netz, Fasan und Falke, Apfel und Messer, Hirse und Henne mit Küken sowie Nadel und Faden.

130 Mit diesem Thema haben sich vor allem John Pattillo-Hess (vgl. die von ihm hg. Sammelbände Canettis *Aufstand gegen Macht und Tod* (Wien 1996) sowie *Tod und Verwandlung in Canettis »Masse und Macht«* (Wien 1990)) und Ruppel (*Der Tod und Canetti*) auseinandergesetzt. Darüber hinaus existieren zahllose Aufsätze, darunter Manfred Durzak: *Gedanken über den Tod bei Elias Canetti und Hermann Broch*. In: Elias Canetti und Hermann Broch. Hg. v. Penka Angelova. St. Ingbert 2009. S. 69–80 u. Peter Friedrich: *Tod und Überleben: Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie*. In: *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br. 2008. S. 215–245.

131 Liebrand: *Der Nicht-Schuldige*. Hier S. 42f. Vgl. zum Thema außerdem Gerhard Melzer: *Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti*. In: *Experte der Macht. Elias Canetti*. Hg. v. Kurt Bartsch u. d. d. m. Graz 1985. S. 58–72.

132 Trautwein: *Die Literarisierung des Lebens in Elias Canettis Autobiographie*. S. 24.

Während die Verwandlungen vom menschlichen Tier über Säugetiere, Vögel und Pflanzen zur unbelebten Materie im traditionellen Hierarchiedenken eine Abwärtsbewegung darstellen, bedeutet die Verwandlung in ein Nadelöhr – einen unbedeutenden Haushaltsgegenstand – für den Jungen die Rettung: Indem er die Nadel aufflammen lässt, verbrennt der Faden, der Meister stirbt und der Junge kann zu seinem Vater zurückkehren (vgl. ebd.). Im Märchen gibt es immer noch einen Ausweg aus der Verwandlungsunfähigkeit des gefangenen Individuums. Es kann somit auch als parodistischer Kommentar zu traditionellen Verwandlungserzählungen gelesen werden. Zumal es sich laut *Masse und Macht* bei den meisten Fluchtverwandlungen um Rettungsfantasien handelt, nicht um eine tatsächliche Rettung. Das Märchen ist zudem Ausdruck von Canettis Bestrebungen, dem Menschenbild seiner Zeit, das von der Psychoanalyse und der Determination des menschlichen Tiers durch (unbewusste) psychische Vorgänge geprägt ist, etwas entgegenzusetzen – in Penka Angelovas Worten: »eine Untersuchung der Vielfältigkeit des Menschlichen, eine Entgrenzung des Menschenbegriffes zur Masse hin, zum Tierischen und zum Göttlichen.«¹³³

Eine solche Entgrenzung zum Tierischen lässt sich vor allem in den märchenhaften und naiv-kindlichen Passagen von Canettis Autobiografie immer wieder finden. So berichtet Canetti, sein Vater habe ihm Tiere vorgespielt und er habe sie erraten müssen (vgl. GZ 69). Dieses Rollenspiel steigert sich in einer Szene zur Identifikation mit dem Tier:

Unter seinem [des Vaters; VZ] Bett war ein Nachttopf, mit soviel gelber Flüssigkeit darin, daß ich staunte. Das war aber noch gar nichts, denn einmal stand er auf, stellte sich neben das Bett und ließ sein Wasser. Ich sah dem mächtigen Strahl zu, es war mir unfassbar, daß so viel Wasser aus ihm kam, meine Bewunderung für ihn stieg auf das Höchste. »Jetzt bist du ein Pferd«, sagte ich, ich hatte auf der Straße Pferden zugesehen, wenn sie ihr Wasser ließen, und Strahl und Glied erschienen mir ungeheuer. Er gab es zu: »Jetzt bin ich ein Pferd«, und unter allen Tieren, die er spielte, machte mir dieses den größten Eindruck. (GZ 70)

Worin besteht hier aber die Rettung? Achim Geisenhanslüke liest diese Stelle als Befreiung aus den Implikationen der Psychoanalyse:

133 Angelova: Elias Canetti. S. 72f.

Die Verwandlung des Vaters in ein Pferd [...] setzt die ödipale Bedrohung, die der Vater nach Freud verkörpert, auf spielerische Weise außer Kraft. An die Stelle der Angst vor dem mächtigen Penis des Pferdes [...] tritt die Lust, die der kleine Elias aus der Identifikation mit dem Vater zieht.¹³⁴

Diese lustvolle Parodie auf psychoanalytische Deutungsmuster steht im Kontext von Canettis Gegnerschaft zur Psychoanalyse. Im Gespräch mit Hermann Broch, das im *Augenspiel* – dem zweiten Teil seiner Autobiografie – wiedergegeben wird, sagt Canetti:

Mir scheint eben diese Psychologie völlig unzulänglich. Sie befaßt sich mit dem einzelnen, da ist sie wohl auf einiges gekommen, womit sie aber nichts anfangen kann ist die Masse, und das ist das Wichtigste, worüber man etwas wissen müßte, denn alle neue Macht, die heute entsteht, speist sich bewußt aus der Masse. (A 46f.)

An anderer Stelle äußert sich Canetti über Broch so: »Dieser war Freud wirklich verfallen, auf religiöse Weise [...]«.« (ebd. 35) Canetti wendet sich also gegen die psychologischen Erkenntnisse freudscher Prägung, weil er sie für unzulänglich hält. Diese Ablehnung hat ihren Ursprung in der Methodik: Freud habe »die Masse lediglich von außen betrachtet [...], während er selbst die Masse »erlitt«, sie also von innen her kannte«¹³⁵. Darüber hinaus erscheinen ihm dessen Anhänger als fanatisch.¹³⁶

Dass Verwandlungen auf Canetti seit frühester Kindheit eine besondere Faszination ausüben, lässt sich gut an seinem Verhältnis zu einem Raubtier aus der Familie der Hunde belegen: an Wölfen. Sie sind diejenigen Tiere, die Canetti als erste als Narration begegnen: »Wölfe waren die ersten wilden Tiere, über die ich erzählen hörte.« (GZ 11) Dabei ist es vor allem ein Gefühl, das diese Erinnerung prägt, nämlich das der Angst: »Die Mutter hatte große

134 Achim Geisenhanslüke: Wolfsmänner. Canetti und Freud. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 313–333. Hier S. 316.

135 Fuchs: Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung. Hier S. 306.

136 Dass bei Canetti selbst trotz dieser vehementen Kritik psychoanalytische Denkmuster und Begriffe noch wirksam sind, belegt seine Analyse der »häufig[en] und allgemein bekannt[en]« Hysterie: »Die großen Anfälle dieser Krankheit sind nichts anderes als eine Reihe von heftigen Verwandlungen zur Flucht.« (MM 395) Frauen, die diese Anfälle erlitten, seien auf der Flucht vor einem Mann, möglicherweise einem Priester, jedenfalls jemandem, der sie gefangen halte.

Angst ausgestanden.« (GZ 16) Das schreibt Canetti über die Erzählungen seiner Mutter aus der Zeit, als diese in ihrer Jugend auf einem Schlitten nach Rumänien gefahren war und von »ausgehungert[en] Wölfen« angegriffen wurde. Obwohl seine Kindheit sonst »Tierlos« war – so die Überschrift des entsprechenden späteren Kapitels in *Die gerettete Zunge* –, sind diese wilden Tiere – wenn auch in narrativer Vermittlung – sehr präsent: »Ich bettelte oft um diese Geschichte, und sie erzählte sie gern. So wurden Wölfe die wilden Tiere, die meine Phantasie zuerst erfüllten.« (Ebd.) Wölfe sind außerdem ein Beispiel dafür, dass Canetti seinen Gedanken von der Verwandlung in Tierisches durchaus ernst meint: Sein Vater, der eine Maske trägt, wird dem jungen Canetti zum leibhaftigen Wolf: »Eines Nachts [...] weckte mich ein riesiger Wolf, der sich über mein Kinderbett neigte. Eine lange, rote Zunge hing ihm aus dem Mund und er fauchte fürchterlich.« (GZ 29) Dass es sich hierbei um seinen verkleideten Vater handelt, kann den jungen Canetti nicht beruhigen. Die Verwandlung des Vaters in einen Wolf stellt für ihn eine Bedrohung, keine Rettung dar. Wohl nicht zufällig kommt hier erneut die Zunge ins Spiel, die auch in Canettis »früheste[r] Erinnerung« (GZ 9) auftaucht, in der ein Mann – vermutlich scherzhaft – drohte, ihm die Zunge abzuschneiden. Die »lange rote Zunge« des Wolfs erinnerte ihn wohl unterbewusst daran. Die leitmotivisch verwendete Farbe Rot verweist auf das Märchen Rotkäppchen.

In umfangreicheren Verwandlungserzählungen erhalten nichtmenschliche Tiere menschliche und Menschen nichtmenschliche Eigenschaften: In der im vorangehenden Kapitel bereits erwähnten Episode unter der Überschrift »Die Mäusekur« berichtet Canetti davon, wie er seiner Mutter geholfen habe, ihre schwere Mäusephobie in den Griff zu bekommen. Diese hatte laut Canetti selbst mit einer Verwandlung reagiert: »Je älter ich wurde, um so mehr schämte ich mich ihrer Verwandlung, wenn die Mäuseangst über sie kam.« (GZ 271) Dies bezieht sich auf eine Verhaltensänderung. Ist die Mutter sonst »souverän und sicher« (ebd.), läuft sie kreischend herum und klettert auf Tische, sobald sie eine Maus erblickt. Um sie davon zu kurieren, setzt der junge Canetti eine Tiergeschichte ein, die er der Mutter erzählt:

[I]n meinem kleinen Dachzimmer oben hätte eine Versammlung von Mäusen stattgefunden. Im Scheine des Vollmondes hätten sie sich eingefunden, viele, sicher ein Dutzend, und da hätten sie sich nun im Kreis bewegt und getanzt. Von meinem Bett aus hätte ich sie beobachten können, jede Einzelzeit war zu sehen, es war so hell, es sei wirklich ein Tanz gewesen, kreisförmig, immer in einer Richtung, nicht so rasch, wie sie sich sonst bewegten, eher ein

Schleifen als ein Schlüpfen, und eine Mäusemutter sei dabeigewesen, die ihr Junges im Maul hielt und mittanzte. [...] Ein Jammer, daß sie das nicht selber gesehen habe, es sei wie bei Menschen gewesen, die Mutter biete dem Säugling die Brust, ich hätte vergessen, daß es Mäuse seien, so menschenähnlich sei es gewesen, und erst als mein Blick wieder auf die Tanzenden fiel, sei es mir zu Bewußtsein gekommen, aber auch das Tanzen habe nichts Mäuse-Ähnliches an sich gehabt, es sei zu regelmäßig, zu beherrscht gewesen. (GZ 272)

In der Imagination des jungen Dichters verwandeln sich die bedrohlichen Mäuse in Geschöpfe, die »menschenähnlich« und »beherrscht« agieren; er kehrt ihre Rollen um. Der »Hüter der Verwandlungen« führt hier vor, wie imaginierte Verwandlungen das Verständnis zwischen Mensch und Tier fördern können.¹³⁷

In *Die Fackel im Ohr*, stellt Canetti eine sehr untypische Verwandlung dar. In der traditionellen Bildsprache werden Frauen mit Katzen assoziiert. Auch in Verwandlungserzählungen werden diese Zuordnungen aufrechterhalten. Hier jedoch finden wir eine Umkehrung dieser Assoziation. Canetti bzw. das erzählende Ich in seinem Werk beschreibt, wie Frau Weinreb, seine Vermieterin, nachts in sein Zimmer eindringt und an den Rückseiten von vier dort aufgehängten Bildern riecht, eine davon gar ableckt:

Ich dachte, sie schnüffle wieder, es war dasselbe Geräusch, an das ich mich in der kurzen Zeit schon gewöhnt hatte. Aber nun sah ich staunend, daß sie die Rückseite des Bildes ableckte. Sie tat das geflissentlich, ihre Zunge hing weit heraus, wie die eines Hundes, sie war zum Hund geworden und schien es zufrieden. (FO 173)

Es handelt sich dabei zwar um Bilder ihres Mannes, doch interessiert sie sich gar nicht für das, was darauf zu sehen ist. Sie wendet sich bewusst ab von der menschlichen Kultur (Malerei oder Fotografie) und widmet sich allein der Rückseite der Gemälde. Wenn Hunde sich begrüßen, schnüffeln sie am Hintern ihres Gegenübers, denn die von den Analdrüsen ausgehenden Pheromone geben Aufschluss über Geschlecht, Paarungsbereitschaft, Ernährung und

137 Auf die poetologischen Implikationen dieser Umkehrung sowie die intertextuellen Bezüge zu Franz Kafkas Erzählung *Josephine oder Das Volk der Mäuse* gehe ich in Kap. 5.4 ein.

sogar Stimmung des Beschnüffelten. Wenn dieses in den Augen vieler Menschen »most revolting feature of canine behavior«¹³⁸ allerdings auf Franz Kafkas Erzählung *Forschungen eines Hundes* bezogen wird, ergibt sich ein anderes Bild: Aus Sicht eines Hundes – bzw. hier: einer Hündin – ist nichts Ekelhaftes oder auch nur Ungewöhnliches an diesem Verhalten; im Gegenteil. Kafka lässt es seinen forschenden Hund so ausdrücken:

Man umschleicht den Mithund, man schäumt vor Begierde, man prügelt sich selbst mit dem eigenen Schwanz, man fragt, man bittet, man heult, man beißt und erreicht – und erreicht das, was man auch ohne jede Anstrengung erreichen würde: liebevolles Anhören, freundliche Berührungen, ehrenvolle Beschnupperungen, innige Umarmungen¹³⁹.

Trotzdem bleibt Frau Weinreb natürlich ein menschliches Tier, genauso wie der Gorilla in *Die Blendung*. Versucht sie also, ihren Mann zu begrüßen oder anderweitig mit ihm in Kontakt zu treten? Ehrt sie ihn? Gibt es sexuelle Implikationen? Tatsächlich ist der auf den Portraits abgebildete Mann schon vor langer Zeit verstorben. Seine Frau, der Canetti im Vorfeld der oben zitierten Begebenheit ein »dunkle[s] Hundegesicht« (FO 165) attestiert, idolisiert ihn, »so als wäre er ihr noch als Verstorbener geistig und sittlich turmhoch überlegen« (ebd.). Das Schnüffeln und Lecken ist also eine Art des Gedenkens in Form einer symbolischen, in vielerlei Hinsicht hündischen Unterwerfung unter das Andenken ihres Mannes – und natürlich auch ein sexuell konnotierter Akt. Die masochistische Unterwerfung der Frau unter ihren verstorbenen Mann wird durch die Abwendung vom Gesicht des Abgebildeten noch unterstrichen. Der Zusammenhang Bild – erotisch-masochistisches Verhalten lässt zudem an die entsprechende Stelle in Kafkas *Die Verwandlung* denken, die wiederum mit Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1880) verknüpft ist:

Und so brach er denn hervor – die Frauen stützten sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschnaufen –, wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte

138 Burkhard Müller: Consolation in Your Neighbor's Fur: On Kafka's Animal Parables. In: Kafka's Creatures. S. 101-118. Hier S. 109.

139 Franz Kafka: <*Forschungen eines Hundes*>. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. New York 1992. S. 423-482. Hier S. 441.

sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohltat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen.¹⁴⁰

Durch diesen doppelten intertextuellen Verweis wird die sexuelle Konnotation des Tuns von Frau Weinreb weiter verstärkt.¹⁴¹ Canetti beschreibt den sonderbaren Zustand von Frau Weinreb abschließend so: »[S]ie war zum Hund geworden und schien es zufrieden.« (FO 173) Obwohl diese Verwandlung als Obsession markiert ist, kann sie doch als gelungene, positive Verwandlung gewertet werden, die dem Tod von Frau Weinrebs Mann eine lebendige Handlung entgegensetzt.

Dass nichtmenschliche Tiere vor allem im Spiel und in der Sexualität menschliche Ordnungen unterlaufen bzw. parodieren, zeigt auch die folgende Prosaminiatur von 1942, in der es ebenfalls um Hunde geht:

Das monströse Leben der Hunde untereinander: Der Kleinste kann an den Größten heran, und unter Umständen kommt es zu Jungen. Viel eher als wir leben die Hunde unter Ungeheuern und Zwergen, die aber noch ihresgleichen sind und dieselbe Sprache haben. Was kann ihnen alles begegnen! Welche grotesken Gegensätze suchen sich nicht zu paaren! Wie fürchten sie sich, wie fühlen sie sich vom Bösesten angezogen! Und immer ihre Götter in der Nähe, immer ein Pfiff und der Rückzug in die strengere Welt der symbolischen Lasten. Es sieht oft so aus, als sei das ganze religiöse Wesen, das wir uns ausgemalt haben, mit Teufeln, Zwergen, Geistern, Engeln und Göttern dem realen Dasein der Hunde entnommen. Sei es, daß wir unsere mannigfaltigen Gläubigkeiten an ihnen dargestellt haben, sei es, daß wir erst Menschen sind, seit wir Hunde halten, – auf jeden Fall können wir an ihnen ablesen, was wir selber eigentlich treiben, und es ist anzunehmen, daß die

140 Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 113–200. Hier S. 165.

141 Melissa de Bruyker nennt das Bild der Dame im Pelz eine »symbiosis of womanhood and the sexual connotations of the bedroom« (Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's *The Metamorphosis* and *Amerika* (*The Man Who Disappeared*)). In: *Kafka's Creatures*. S. 191–209. Hier S. 195.) Zur Verbindung mit dem Intertext *Venus im Pelz* vgl. Mark M. Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford 2002 u. Dschaak, Maria: »Kafka im Pelz«. Literarischer Masochismus als Konfiguration des Wartens. In: *Warten als Kulturmuster*. Hg. v. Daniel Kazmaier, Julia Kerscher u. Xenia Wotschal. Würzburg 2016. S. 51–62.

meisten Herren für dieses dumpfe Wissen mehr Dankbarkeit haben als für die Götter, die sie im Munde führen. (PM 28)

Canetti spielt hier auf den Sonderstatus des Hundes an: den einzigartigen Prozess der Ko-Evolution von menschlichem Tier und Hund. An diesem Beispiel wird am deutlichsten, dass einerseits die Hunde ein Ordnungssystem haben, das eine groteske Verzerrung des menschlichen Systems darstellt. Andererseits nehmen die menschlichen Tiere Hunde zum Vorbild und kopieren so unbewusst die Beherrschten, was natürlich ironisch ist. Auch die Vorstellung eines »Kleinsten«, gemeint ist eine sehr kleine Hunderasse, das keine Schwierigkeiten hat, an »den Größten«, eine große Hunderasse also, heranzukommen (sich zu paaren), stellt eine Umkehrung der Machtverhältnisse dar, die Canetti begrüßt.

In seinen aphoristischen Aufzeichnungen imaginiert Canetti ebenfalls häufig Szenen, die einen grotesken Rollentausch beinhalten, wie z.B. hier:

Der Hund nahm seinem Herrn den Maulkorb ab, behielt ihn aber an der Leine. (1970, PM 332)

Oder hier:

Forellen, die auf Schwalben Jagd machen. (1972, PM 354)

Solche »phantastische[n] Gegenwelt[en]«¹⁴² entwirft der »unbestreitbare[] Meister« des »phantastischen Aphorismus«¹⁴³ im Kontext seiner Poetologie der Umkehrung.

Allerdings gibt es auch bei Canetti die ganz traditionelle Bildsprache, z.B. in Vergleichen wie dem Folgenden, der aus dem ersten Teil seiner Autobiografie stammt:

Ich kann Menschen mit Kastenstolz irgendwelcher Art nicht ernstnehmen, ich betrachte sie wie exotische, aber etwas lächerliche Tiere. (GZ 12)

142 Friedemann Spicker: Studien zum deutschen Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis. Tübingen 2004. S. 159.

143 Matt: Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti. Hier S. 71f. Sven Hanuschek hat für einige von Canettis Aufzeichnungen einen anderen Begriff: Er nennt sie »literary nonsense«. Vgl. »Dwarf helicopters that land on bald heads«: Literary Nonsense in Canetti. In: The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays. Hg. v. William Collins Donahue u. Julian Preece. Newcastle 2007. S. 11-22.

In der bekannten Forderung aus seiner Rede zum 50. Geburtstag Hermann Brochs von 1936, der Dichter müsse der »Hund seiner Zeit« (HB 13) sein, steckt eine Theriomorphisierung, die auf Eigenschaften beruht, die menschliche Tiere gern Hunden zuschreiben: einerseits Unterwürfigkeit und Gehorsam; dann wäre der Dichter ein dienender Berichterstatter und Deuter. Andererseits Spürsinn; in dieser Lesart wären Dichter aufmerksame Beobachter. Allerdings, so vermutet Christiane Altvater, könnte sich Canetti hierbei auch eines »onomantischen Verfahrens« bedient haben: der Name Canetti bedeutet nämlich im Italienischen »Hündchen«.¹⁴⁴ Wenn Altvater mit dieser Deutung recht hat, macht Canetti hier nicht nur alle Dichter, sondern vor allem und an erster Stelle sich selbst zum Hund.

144 Altvater: »Die moralische Quadratur des Zirkels«. S. 64. Altvater macht hier außerdem auf die Tradition des Hundes als Metapher für produktionsbezogene Aspekte in der Literaturgeschichte aufmerksam. So stehe der Hund in Rilkes Cézanne-Briefen für Werkbesessenheit.

6 Fazit und Ausblick

Die eingangs zitierte Forderung Wolfgang Hilbigs, die Literatur solle der Gesellschaft rücksichtslos deren ungelöste Aufgaben stellen, bedeutet im Kontext der Tierethik vor allem, dass der Status nichtmenschlicher Individuen verhandelt wird. Carol Adams kritisiert den Mechanismus des Ausschließens von der Gemeinschaft der moralisch zu berücksichtigenden Wesen so:

The most efficient way to ensure that humans are not reminded of animals« suffering and our role in it is to transform nonhuman subjects into nonhuman objects. Someone becomes something, a *who* becomes a *that*, ultimately, the living are made (as) dead, and the process of reification triumphs. Who is suffering? No one.¹

Dass nichtmenschliche Tiere eben keine Dinge, sondern Lebewesen mit einem eigenen, subjektiven Innenleben sind, ist eine der wichtigsten Erkenntnisse, die einer moralischen Anerkennung nichtmenschlichen Lebens vorausgehen. Literarische Texte können uns helfen, eine Einfühlung in das uns fremde Bewusstsein zu imaginieren und Alterität anzuerkennen. Zudem kritisieren literarische Narrationen unmoralisches Handeln mit einer Wirkung, die anders und oft tiefer wirksam ist als bspw. ein Zeitungsartikel.

Mit dem von mir angewendeten dreischrittigen Verfahren konnte ich zeigen, dass Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer in ihren für die Fragestellung einschlägigen Werken unterschiedliche tierethische Positionen sowie deren philosophische Begründungen auf inhaltlich und sprachlich vielfältige Weise darstellen. Im Folgenden fasse ich zusammen, wie sie argumentieren – anthropozentrisch, pathozentrisch oder therio-/biozentrisch –

1 Carol Adams: »A very rare and difficult thing«. Ecofeminism, Attention to Animal Suffering and the Disappearance of the Subject. In: A Communion of Subjects. Animals in Religion, Science, and Ethics. Hg. v. Paul Waldau u. Kimberley Patton. New York 2006. S. 591-604. Hier S. 594.

und welche narrativen sowie sprachkünstlerischen Verfahren die diskursiven Elemente stützen.

Ein Anthropozentrismus ist tierethischen Positionen dann inhärent, wenn in der Argumentation für eine moralische Berücksichtigung nicht-menschlicher Tiere der Bezug auf menschliche Belange im Vordergrund steht; in diese Kategorie einzuordnen sind etwa Theorien in der Nachfolge Kants und – in Teilen – die Position Schopenhauers, die ich allerdings weiterhin unter dem Schlagwort Pathozentrismus führe. In keinem der hier untersuchten Werke Canettis, Haushofers und Kronauers gibt es rein anthropozentrische tierethische Positionen.

Pathozentrisch, also vom Schmerz ausgehend, den alle Tiere empfinden können, argumentieren Canetti, Haushofer und Kronauer da, wo sie auf der Handlungsebene Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere darstellen.² Beispiele hierfür sind die Begegnungen mit Kamelen in Canettis *Die Stimmen von Marrakesch* oder sein Erlebnis im Schlachthaus, das er in *Die gerettete Zunge* schildert. In Haushofers *Himmel, der nirgendwo endet* gibt es drastische Beschreibungen einer Schweineschlachtung, und Kronauer erzählt bspw. von Gewalt gegen eine Katze (*Die Frau in den Kissen*), einen Elefanten (*Der Rüssel*) und Tauben (*La peste*). Marlen Haushofer lässt ihre Hauptfigur in *Die Wand* auf einer Metaebene³ ausführlich über das Töten nachdenken. Dabei stellt sie nicht nur infrage, ob nichtmenschliche Tiere (industriell in der Zeit vor dem Erscheinen der Wand und individuell durch sie selbst) getötet werden dürfen, um Nahrung für menschliche Tiere zu werden, sie reflektiert auch allgemein über Nahrungsketten sowie darüber, ob menschliches Eingreifen gerechtfertigt ist. Auch die Tötung des Mannes am Ende des Romans wird zum Gegenstand ausführlicher Reflexion. Die Entschiedenheit, mit der die Ich-Erzählerin diese Handlung rechtfertigt, ist, wie ich gezeigt habe, erst über mehrere Stufen der Textgenese und gegen verlegerischen Widerstand entstanden.⁴ Wie ein alternativer Umgang mit nichtmenschlichen Tieren aussehen könnte und worauf dieser basieren müsste, zeigen alle hier untersuchten Autor*innen.⁵

Eine verblüffend direkte, wenn auch teilweise zeitlich verschobene, Auseinandersetzung mit verschiedenen pathozentrischen Positionen liegt bei Elias Canetti vor. Sein Aphorismus zur Vergleichbarkeit des Mordes an nicht-

2 Vgl. Kap. 3.1.

3 Vgl. Kap. 4.

4 Vgl. Kap. 3.1

5 Vgl. Kap. 3.2.

menschlichen Tieren und menschlichen Behinderten lässt unweigerlich an die Debatte um Peter Singer denken. Und der Aphorismus, in dem er 1945 postuliert, den Tieren gegenüber sei jeder ein Nazi, nimmt den Auslöser der über sechs Jahrzehnte später aufkommenden Kontroverse um eine Kampagne der Tierrechtsorganisation PETA fast buchstäblich vorweg.

Die zwischen Anthro- und Pathozentrismus anzusiedelnde tierethische Position Arthur Schopenhauers findet sich vor allem bei Elias Canetti wieder. Ähnlichkeiten in der Argumentation für die ethische Berücksichtigung nicht-menschlicher Tiere speisen sich bei Canetti und Schopenhauer aus derselben Quelle; beide hatten sich asiatischen philosophischen Traditionen zugewendet. Hiermit relativieren sowohl der Philosoph als auch der Schriftsteller die Vormachtstellung des menschlichen Tiers im Mainstream der westlichen, christlich-jüdischen Denktradition; allerdings lehnt Canetti die Vorstellung einer Wiedergeburt – die tatsächlich ein speziesistisches Konzept darstellt – ab und kritisiert auch Schopenhauer für diese Übernahme.

Die Erzählerin in Haushofers *Die Wand* vertritt, wie ich gezeigt habe, in besonderer Weise die moralischen Forderungen der Fürsorgeethik bzw. deren von Adams und Donovan auf nichtmenschliche Tiere ausgeweitete Version – obwohl sie sich natürlich nicht bewusst auf diese beziehen konnte. Auch einen der problematischen Aspekte dieses Ansatzes reflektiert sie, nämlich die Frage, inwiefern Spezies oder auch Individuen berücksichtigt werden können, denen gegenüber viele kein Mitleid empfinden. Im Roman wird dieser Aspekt am Beispiel der Forellen verdeutlicht, die die Erzählerin fängt, um ihr Überleben zu sichern und für die sie aufgrund der großen Unterschiede in Aussehen und Lebensraum weniger Mitleid empfindet als bspw. für die Rehe, die sie ebenfalls töten muss.

Eine implizite Auseinandersetzung mit der tierethischen Argumentation Jacques Derridas findet in allen der hier untersuchten Texte statt. Derridas Kernforderung, eine Neubewertung der angenommenen Grenze zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Individuen, habe ich in meiner Analyse ein eigenes Kapitel gewidmet.⁶ Brigitte Kronauer fragt vor allem in *Rita Münster* und *Die Frau in den Kissen* speziell nach denjenigen Eigenschaften der nichtmenschlichen Tiere, die diese zu ethisch zu berücksichtigenden Wesen machen; sie arbeitet sich also an der anthropologischen Differenz ab, indem sie mit literarischen Mitteln menschliche und nichtmenschliche Fähigkeiten in den Bereichen Bewusstsein, Denken, Sprache und Moral darstellt

6 Vgl. Kap. 4.

und vergleicht, aber auch die Sinnhaftigkeit einer Unterscheidung anhand dieser Kriterien in Frage stellt. Die Frage nach dem Vorhandensein einer Seele bei nichtmenschlichen Individuen stellt sich vor allem Marlen Haushofers Protagonistin in *Die Wand*, da sie vielfach mit dem Thema Tod konfrontiert ist. Elias Canetti lotet die Grenze zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Individuen an den Randbereichen aus, indem er den Status der Insekten thematisiert. Eines seiner Lieblingstiere scheint dabei die Ameise zu sein; Canetti stellt sie als diejenige Spezies dar, die noch existiert, wenn das menschliche Tier bereits ausgestorben sein wird.

Für den Pathozentriker Derrida ist eine menschliche Handlung zentral: der Akt des Benennens oder Nicht-Benennens. Hierdurch kann Macht ausgeübt, aber auch zurückgegeben werden. Derrida nennt als einen wichtigen Aspekt der Namensgebung, dass es vielen Individuen nicht gelingt, ihren Namen zu verkörpern. Um dieses Problem kreist der Roman *Rita Münster* von Brigitte Kronauer, aber auch Marlen Haushofers Protagonistin stellt Überlegungen in dieser Richtung an. Marlen Haushofers Ich-Erzählerin in *Die Wand* handelt – im Sinne Derridas – äußerst respektvoll, indem sie der Katze keinen Namen gibt, und tendenziell respektlos, weil sie die anderen Individuen in ihrer Umgebung sehr wohl benennt. Elias Canetti hat sich, wie ich gezeigt habe, intensiv mit der Thematik auseinandergesetzt; er kritisiert den Akt des Benennens als Akt der Gewaltausübung.⁷

Auch den gegenläufigen Tendenzen der Anthro- bzw. der Theriomorphisierung, der u.a. Derrida ein immenses Potenzial zuspricht, habe ich ein eigenes Kapitel gewidmet. Brigitte Kronauer ist diejenige der hier untersuchten Autor*innen, die dieses Stilmittel am häufigsten einsetzt. Sie kommentiert menschliche Gewohnheiten häufig auf ironisch-witzige Weise und zeigt dabei auf, dass Anthro- bzw. Theriomorphierungen genauso notwendig wie sinnlos sind.

Theriozentrisch argumentierende Tierethiker*innen fordern häufig, dass nichtmenschliche Tiere Rechte erhalten sollen, z.B. analog zu den Menschenrechten. Es handelt sich mithin um eine juristische Debatte, die in den hier untersuchten literarischen Werken nicht geführt wird. Im Kontext des Theriozentrismus ist vielmehr die eingenommene Perspektive von Interesse: Das nichtmenschliche Tier wird in den Mittelpunkt gerückt, von ihm wird ausgegangen. Eine solche Veränderung der Sichtweise, die mit den Mitteln der

7 Vgl. Kap. 5.3.

Literatur erlebbar gemacht wird, kann zu einer Einfühlung in nichtmenschliche Lebensrealitäten führen. So konzentriert sich etwa Marlen Haushofer in *Die Wand* sowie in *Himmel, der nirgendwo endet* einerseits auf die konkreten Beziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Individuen. Dabei nehmen ihre Protagonistinnen immer wieder auch die therio- und biozentrische Perspektive ein. Darüber hinaus geht es um die Frage, was ›menschlich‹ zu sein eigentlich bedeutet. Die Relativierung der anthropologischen Differenz zeigt sich u.a. auf faszinierende Weise im Kommunikationsverhalten der Ich-Erzählerin in *Die Wand*. Mittels ihres Konzepts der Verwandlung zeigen Elias Canetti und Brigitte Kronauer, dass Hierarchisierung und Abgrenzung zwecklos sind und den Sinn der menschlichen Existenz verfehlen.⁸ In Bezug auf Haushofer, Kronauer und auch Canetti ist zudem die Tendenz zu beobachten, menschliche Errungenschaften eben nicht als besondere Leistungen zu bewerten. Am deutlichsten wird dies wiederum in Haushofers Roman *Die Wand*, dessen Protagonistin sich mehr und mehr von der Menschenwelt entfernt und in deren Sicht technische Erfindungen, religiöse Überzeugungen, Feiertage und sogar die Beziehung zu ihren erwachsenen Kindern eine zunehmende Entwertung erfahren.⁹ Die Fähigkeiten nichtmenschlicher Tiere stellen alle drei Autor*innen als den menschlichen zumindest in Teilen und zeitweise überlegen dar.

Ein besonders emanzipatorisches Potenzial entfalten die Texte Canettis, Haushofers und Kronauers da, wo sie nicht nur die angenommene Grenze menschlich – nichtmenschlich in Frage stellen und zeitweise auflösen, sondern auch die Intersektionalität der Problematik aufzeigen. In Bezug auf Elias Canetti will ich die in der Forschung häufig geäußerte Kritik an der tendenziell misogynen Darstellung weiblicher Figuren nicht bestreiten; relativiert habe ich diese Kritik für die Stellen seines Werks, an denen er die Verwobenheit tierethischer und feministischer Thematiken aufzeigt. Marlen Haushofers Darstellung einer idealen Mensch-Tier-Familie realisiert eine feministische Utopie – in der der einzige überlebende Mann folgerichtig sterben muss. Und bei Brigitte Kronauer helfen nichtmenschliche Tiere ihren Protagonistinnen bei ihrer Suche nach Identität.¹⁰

Indem er nichtmenschlichen Tieren in seinen Werken wiederholt die Funktion zuweist, Symbole seiner Poetologie bzw. Aspekte seines poetolo-

8 Vgl. Kap. 5.5.

9 Vgl. Kap. 4.2.

10 Vgl. Kap. 4.3.

gischen Konzepts darzustellen, erweist Elias Canetti ihnen den höchsten Respekt; ist für ihn doch die Dichtkunst die zentrale menschliche Fähigkeit sowie die einzige Möglichkeit, den von ihm so sehr gehassten Tod zu überwinden. Mit der Hilfe seiner poetologisch wirksamen Tierfiguren sowie intertextueller Verweise auf einen früheren Meister der literarischen Tierdarstellung – Franz Kafka – diskutiert Canetti nicht nur tierethische, sondern allgemein anthropologische Fragen, wie die nach der Bedeutung von Freiheit. Auch Brigitte Kronauer funktionalisiert nichtmenschliche Tiere in ähnlicher Weise, allen voran das Faultier in *Die Frau in den Kissen*. Indem der ganze Roman als Analogon zu den Verhaltensweisen dieses nichtmenschlichen Tiers konzipiert ist, weist sie diesem eine zentrale Bedeutung zu.¹¹

Eine Sonderstellung kommt den Verwandlungserzählungen bei Canetti, Haushofer und Kronauer zu, da sie keinem der genannten Tierethikdiskurse direkt zuzuordnen sind. Meist geht mit der Verwandlung, Verschmelzung, Dispersion oder auch Entgrenzung eine Verschiebung der Perspektive hin zu einer theriozentrischen Sichtweise einher; aber auch das Nachfühlen der physischen und emotionalen Reaktionen verschiedener Organismen in Verwandlungserzählungen ist häufig ein zentrales Element, womit eine literarisierte pathozentrische Argumentation vorliegen würde. Insgesamt handelt es sich hier um literarische Fantasien, die mehr das narrative als das diskursive Moment betonen.¹²

Zum Abschluss des Fazits will ich noch auf die besondere Relevanz des Erzählakts im Kontext der Darstellung und Vermittlung tierethischer Positionen vor allem bei Haushofer und Canetti hinweisen. So macht Marlen Haushofers Erzählerin im Roman *Die Wand* immer wieder auf die Funktion des Schreibens bzw. Erzählens als Grundlage menschlicher Existenz und Bewahrung eines ethischen Bewusstseins aufmerksam.¹³ Und Elias Canetti spielt in seiner Autobiografie das therapeutische Potenzial von Narrationen aus: Er erfindet für seine an einer Mäusephobie erkrankte Mutter eine Geschichte, die ihr die Möglichkeit zur Identifikation bietet, und heilt sie so von ihrer krankhaften Angst.¹⁴

Die Analyse der Werke Canettis, Haushofers und Kronauers auf anthro-
pozentrische, pathozentrische sowie theriozentrische tierethische Positionen

11 Vgl. Kap. 5.4.

12 Vgl. Kap. 5.5.

13 Vgl. Kap. 4.1 u. 4.2.

14 Vgl. Kap. 5.4.

könnte in eigenen Untersuchungen ausgeweitet werden auf solche philosophischen Standpunkte, die über die Anerkennung der moralischen Relevanz nichtmenschlicher Individuen hinausgehen. Dazu gehören naturethische bzw. holistische Ansätze, die neben tierlichen auch pflanzlichen und mineralischen Entitäten sowie Populationen, Ökosystemen und Landschaften einen moralischen Eigenwert zusprechen. Dabei wird häufig biozentrisch – also vom Lebendigen ausgehend – argumentiert.¹⁵

Der US-amerikanische Schriftsteller Richard Powers hat in seinem Roman *The Overstory* (2018), dem »eco-epic of the year and perhaps the decade«¹⁶, diese Forderung der Umweltethik literarisch ausgestaltet. Termini für die Physiologie bzw. den Lebenszyklus eines Baumes – die Kapitel heißen »Roots«, »Trunk«, »Crown« und »Seeds« – bilden die Struktur des Romans. Die neun menschlichen Protagonist*innen werden zunächst einzeln vorgestellt und ihre Geschichten anschließend miteinander verbunden. Alle machen Wandlungen hin zu einem größeren ökologischen Bewusstsein durch und engagieren sich auf teils radikale Weise im Umweltschutz; so auch die Figur Nicholas Hoel, jüngster Spross einer Immigrantenfamilie aus Norwegen, die sich über fünf Generationen eine Farm in Iowa aufbaut. Zu deren eigenwilliger Tradition gehört es, einmal im Monat ein Foto von dem Kastanienbaum aufzunehmen, den Jørgen Hoel im 19. Jahrhundert gepflanzt hatte. Der Stapel dieser Aufnahmen bildet in der Art eines Daumenkinos den Wuchs dieses Solitärs ab, der einzigartig für die Gegend ist:

The photos hide everything: [...] The generations of grudge, courage, forbearance, and surprise generosity: everything a human being might call the *story* happens outside the photos' frame. Inside the frame, through hundreds of revolving seasons, there is only that solo tree, its fissured bark spiraling upward into early middle age, growing at the speed of wood.¹⁷

Dass auf den Hunderten von Bildern »nur« ein Baum zu sehen ist, während sich die menschlichen Verwicklungen außerhalb des Bildausschnitts abspielen, verdeutlicht die Relevanz der Kastanie als Grundlage und Zentrum der

15 Vgl. Handbuch Umweltethik. Hg. v. Konrad Ott, Jan Dierks u. Lieske Voget-Kleschin. Stuttgart 2016.

16 Mit diesen Worten würdigt die Jurorin des Man Booker Prize, Leanne Shapton, den Roman, der 2018 auf der Short List dieses Preises stand. Vgl. [https://thebookerprizes.com/books/overstory-by\(zuletzt aufgerufen am 12.10.2020\)](https://thebookerprizes.com/books/overstory-by(zuletzt%20aufgerufen%20am%2012.10.2020)).

17 Richard Powers: *The Overstory*. London 2018. S. 16.

Familie. Sie erzählt stellvertretend eine Geschichte, die sowohl die Lebensspanne als auch das Vorstellungsvermögen menschlicher Individuen überschreitet. Nicht alle Figuren haben eine solch enge Verbindung mit der Flora, die bis in die Kindheit oder gar mehrere Generationen zurückreicht; aber alle werden auf die eine oder andere Weise von dieser Welt kontaktiert und in die Pflicht genommen, sich mit ihr zu solidarisieren. Powers lässt die Vertreterinnen unterschiedlicher Spezies – Ahorn, Maulbeere, Mammutbaum und viele weitere – dabei auch direkt sprechen:

The tree is saying things, in words before words.

It says: Sun and water are questions endlessly worth answering.

It says: A good answer must be reinvented many times, from scratch. [...]

That's the trouble with people, their root problem. Life runs alongside them, unseen. [...]

The pine she leans against says: Listen. There's something you need to hear.¹⁸

Obwohl Bäume natürlich nicht auf solch direkte Art mit menschlichen Individuen sprechen, legen es neueste wissenschaftliche Erkenntnisse nahe, dass sie miteinander kommunizieren und sich gegenseitig helfen, auch über Artgrenzen hinweg.¹⁹ Die Forschung steht in diesem Bereich zwar noch ganz am Anfang. Doch gleichgültig, wie viele Belege für die erstaunlichen Fähigkeiten von Bäumen oder die überlebenswichtige Relevanz von Wäldern die Wissenschaft bereits geliefert hat und noch liefern wird: Das allein wird die Bäume nicht retten. Denn, wie es die Figur Adam Appich im Roman ausdrückt: »The best arguments in the world won't change a person's mind. The only thing that can do that is a good story.«²⁰ Insgesamt hat er jedoch keine Hoffnung für die Menschheit: »Humankind is deeply ill. The species won't last long.«²¹ Diese für die Zukunft der menschlichen Bewohner*innen der Erde fatale Dia-

18 Ebd. S. 3f.

19 Vgl. bspw. die Forschung des internationalen Graduiertenkollegs TreeDi, angesiedelt am Deutschen Zentrum für integrative Biodiversitätsforschung, eingerichtet 2018. URL: <https://www.idiv.de/de/treeddi.html> (zuletzt aufgerufen am 12.10.2020). Populärisiert wurden diese Erkenntnisse vor allem von einem deutschen Förster. Vgl. Peter Wohlleben: *Das geheime Leben der Bäume*. München 2015.

20 Powers: *The Overstory*. S. 336.

21 Ebd. S. 56.

gnose birgt zugleich eine optimistische Aussicht für den Planeten – freilich ein düsterer Optimismus.²²

Richard Powers zeigt in seinem Roman eindrücklich, dass der Schutz einzelner pflanzlicher Individuen sowie insbesondere von Ökosystemen allein aus anthropozentrisch-egoistischer und mehr noch aus biozentrisch-holistischer Perspektive eine Selbstverständlichkeit sein sollte, da sie nicht nur in Zeiten des Klimawandels eine Voraussetzung für das Überleben unserer Spezies auf dem Planeten Erde darstellen. Angesichts der anhaltenden Zerstörung von Regenwäldern im Amazonasgebiet oder auch der Rodung des naturnahen und klimaresilienten Dannenröder Waldes bei Stadtallendorf in Hessen zum Zwecke des Baus einer Autobahn bleibt zu hoffen, dass die Staats- und Regierungschefs der Welt diese Zusammenhänge so schnell wie möglich erkennen und in politisches Handeln umsetzen. Eine Anerkennung des moralischen Eigenwerts allen Lebens wäre die Grundlage für ein starkes biozentrisches Argument für den Schutz von Wäldern sowie menschlichen und nichtmenschlichen Tieren weltweit. Die Literatur erfüllt ihre Aufgabe, diese drängenden Probleme aufzuzeigen – es ist an uns, Verantwortung zu übernehmen.

22 Der hier unternommene, knappe Überblick über die Themen des Romans wäre in einer eigenen Untersuchung weiter auszuarbeiten und mit umweltethischen Theorien zu stützen.

7 Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

7.1.1 Quellen

Im Folgenden führe ich die von mir verwendeten Ausgaben in der Reihenfolge ihres ersten Erscheinens auf. Bei den Texten, die ich nicht aus der Erstausgabe zitiere, nenne ich Erscheinungsort und -jahr in eckigen Klammern.

- Canetti, Elias: Aufzeichnungen 1973-1984. München u. Wien 1999.
- : Aufzeichnungen 1992-1993. München 1996.
 - : Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971. München 1994.
 - : Die Fliegenpein. Aufzeichnungen. München 1992.
 - : Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. München u. Wien 1988 [München 1967].
 - : Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985. München 1987.
 - : Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. München 1985.
 - : Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt a.M. 1982 [München u. Wien 1980].
 - : Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt a.M. 1979 [München u. Wien 1977].
 - : Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag. In: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M. 1981 [München u. Wien 1975]. S. 10-24.
 - : Georg Büchner. Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises. In: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M. 1981 [München u. Wien 1975]. S. 229-240.
 - : Der Beruf des Dichters. In: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M. 1981 [München u. Wien 1975]. S. 279-290.
 - : Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München 1973.

- : Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice. München 1969.
- : Aufzeichnungen 1942-1948. München 1965.
- : Masse und Macht. Hamburg 1960.
- : Die Blendung. München 1963 [Wien 1936].
- Haushofer, Marlen: Die Wand. Mit einem Nachwort von Klaus Antes. 14. Auflage. Berlin 2012 (= List Taschenbuch 60571) [Gütersloh 1963].
- : Himmel, der nirgendwo endet. 4. Auflage. Berlin 2011 (= List Taschenbuch 60572).
- : Bartls Abenteuer. 5. Auflage. Berlin 2008 (= List Taschenbuch 60156).
- Kronauer, Brigitte: Herr Hagenbeck hirtet. In: Natur und Poesie. Stuttgart 2015. S. 76-106 [als Hörspiel ausgestrahlt am 31.08.2014 im Hessischen Rundfunk sowie am 29.10.2014 im Norddeutschen Rundfunk].
- : Die Konstanz der Tiere. In: Dies.: Natur und Poesie. Stuttgart 2015. S. 10-24 [zuerst veröffentlicht in Kursbuch 158 (2004)].
- : Landschaft ist nicht Natur. In: Süddeutsche Zeitung vom 16.10.2012.
- : Favoriten. Aufsätze zur Literatur. Stuttgart 2010.
- : Feuer und Skepsis. Einlesebuch. Hg. u. mit einem Vorwort v. Elisabeth Binder. Stuttgart 2005.
- : Die Wiese. In: Die Tricks der Diva. Geschichten. Stuttgart 2004. S. 52-54.
- : Die Niederelbe. »Schweiz meiner Seele«, im Flachland? In: Deutsche Landschaften. Hg. v. Thomas Steinfeld. Mit Fotografien von Therese Humboldt. Frankfurt a.M. 2003. S. 62-72.
- : Ach wüßtest Du, wie's Fischlein ist! In: Dies.: Natur und Poesie. Stuttgart 2015. S. 35-39 [zuerst veröffentlicht in Literaturen 04 (2003)].
- : Tierlos. In: Elias Canetti: Über Tiere. München u. Wien 2002. S. 107-115.
- : Teufelsbrück. Stuttgart 2000.
- : Zur Trilogie »Rita Münster«, »Berittener Bogenschütze«, »Die Frau in den Kissen«. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz Schafroth. Stuttgart 1998. S. 152-154.
- : Die Frau in den Kissen. München 1996 [1990].
- : Literatur und schön's Blümelein. Graz u. Wien 1993 (= Essay 18).
- : La peste. In: Schnurrer. Geschichten. Stuttgart 1992. S. 19-24.
- : Der Rüssel. In: Schnurrer. Geschichten. Stuttgart 1992. S. 85-89.
- : Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief. In: Die gemusterte Nacht. Stuttgart 1989. S. 7-11.
- : Wechselnde Ereignisse in gleicher Bewegung. In: Die gemusterte Nacht. Stuttgart 1989. S. 26-38.

- : Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner. In: Die gemusterte Nacht. Stuttgart 1989. S. 112-115.
- : Im Zoo. In: Neue Rundschau 3 (1984). Zitiert nach: Hin- und herbrausende Züge. Erzählungen. Stuttgart 1993. S. 115-120.
- : Rita Münster. Stuttgart 1983.

Weitere Primärquellen

- Aesopus: Ameise und Grille. In: Aesopische Fabeln. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen. Hg. v. August Hausrath. Berlin 2014 (= Sammlung Tusculum). S. 59.
- Arndt, Ernst Moritz: Mieskater Martinichen. In: Sagenbuch des Preußischen Staates. Hg. v. Johann Georg Theodor Grässe. Bd. 2. Glogau 1871. S. 502f.
- Bentham, Jeremy: An Introduction to the Principles of Morals and Legislation. Hg. v. J.H. Burns u. H.L.A. Hart. London u. New York 1982 (= University paperbacks 751).
- Blake, William: The Tyger. In: The Poetical Works of William Blake. Hg. v. John Sampson. Oxford 1947. S. 110f.
- Brockes, Barthold Hinrich: Die Ameise. In: Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung. Ausgewählt u. hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999(= RUB 2015). S. 50.
- Chardin, Teilhard de: Der Mensch im Kosmos [Le Phénomène humain]. Aus d. Franz. v. Othon Marbach. München 1959.
- Coetzee, J. M.: Das Leben der Tiere. Aus dem Englischen von Reinhild Böhnke. Frankfurt a.M. 2000.
- Derrida, Jacques: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). In: Das Tier, das ich also bin. Aus dem Französischen v. Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. 2., durchgesehene Aufl. Wien 2016. S. 17-84.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: Krambambuli. In: Krambambuli und andere Erzählungen. Mit Erinnerungen an die Dichterin von Franz Dubsky. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart 2001 (= RUB 7887). S. 5-17.
- Epikur: Brief an Menoikeus. In: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus, Lehrbriefe, Spruchsammlung, Fragmente. 2., durchges. Aufl. Eingel. u. übertr. v. Olof Gigon. Zürich u. Stuttgart 1968. S. 100-105.
- Fontane, Theodor: Effi Briest. In: Große Brandenburger Ausgabe. I. Abt.: Das erzählerische Werk. 21 Bände. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-

- Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung: Christine Hehle. Bd. 1. Hg. v. Christine Hehle. Berlin 1998. S. 3-350.
- Geimer, Peter: Fliegen. Ein Portrait. Hg. v. Judith Schalansky. Berlin 2018.
- Gwinner, Wilhelm: Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgange dargestellt: ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre. Leipzig 1862.
- Kafka, Franz: Briefe 1914-1917. In: Kritische Ausgabe. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005.
- : Ein Bericht für eine Akademie. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 299-313.
- : Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 350-377.
- : [Kleine Fabel]. In: Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992. S. 343.
- : <Forschungen eines Hundes>. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. New York 1992. S. 423-482.
- Maron, Monika: Stille Zeile sechs. Frankfurt a.M. 1991.
- Montaigne, Michel de: Apologie für Raimond Sebond (1580). In: Texte zur Tiertheorie. Hg. v. Roland Borgards, Esther Köhring u. Alexander Kling. Stuttgart 2015 (= RUB 19178). S. 38-52.
- Plutarch: Fünf Doppelbiographien. Griechisch und deutsch. Teil 1: Alexandros und Caesar, Aristides und Marcus Cato, Perikles und Fabius Maximus. Übers. v. Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, ausgewählt von Manfred Fuhrmann. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Konrat Ziegler. 2. Aufl. Zürich 2014. S. 513f.
- Powers, Richard: The Overstory. London 2018.
- Raabe, Wilhelm: Der Hungerpastor. In: Ders.: Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. 6. Bd. Bearb. v. Hermann Pongs. 3. Aufl. Göttingen 2005. S. 2-463.
- : Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte. In: Sämtliche Werke. Hg. v. Karl Hoppe. Bd. 18. Bearb. v. dems. 2., durchges. Aufl. Töttingen 1969. S. 5-207.
- Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Grundlage der Moral (1841). In: Texte zur Tiertheorie. Hg. v. Roland Borgards, Esther Köhring u. Alexander Kling. Stuttgart 2015 (= RUB 19178). S. 74-83.

Singer, Peter: *Praktische Ethik*. 2., rev. und erw. Aufl. Stuttgart 1994 (= RUB 8033).

—: *Practical Ethics*. Second Edition. Cambridge 1993.

7.1.2 Sekundärliteratur

Sekundärliteratur zu Begriffen und Konzepten

Adams, Carol: »A very rare and difficult thing«. *Ecofeminism, Attention to Animal Suffering and the Disappearance of the Subject*. In: *A Communion of Subjects. Animals in Religion, Science, and Ethics*. Hg. v. Paul Waldau u. Kimberley Patton. New York 2006. S. 591-604.

Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M. 2005 (= Edition Suhrkamp 2441).

Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998.

—: *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*. In: *Im Rücken der Kulturen*. Hg. v. Karl Eibl, Katja Mellmann u. Rüdiger Zymner. Paderborn 2007 (= *Poetogenesis* 5). S. 207-239.

Arluke, Arnold u. Clinton R. Sanders: *Regarding Animals*. Philadelphia 1996.

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Orig.-Ausgabe gesondert unter dem Titel: Bachtin, Michail: *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa u.*: Bachtin, Michail: *Problemy po-etiki Dostoevskogo*. – Teilausgabe aus dem Russischen übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M. u.a. 1985 (= *Ullstein-Materialien* 35218).

Bekoff, Marc u. Colin Allen: *Species of Mind. The Philosophy and Biology of Cognitive Ethology*. Cambridge 1999.

Birke, Lynda: *Feminism, Animals and Science: The Naming of the Shrew*. Buckingham 1994.

Birnbacher, Dieter: *Analytische Einführung in die Ethik*. Berlin u. New York 2003.

Bode, Philipp: *Einführung in die Tierethik*. Wien, Köln u. Weimar 2018.

Bodenburg, Julia: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Freiburg i.Br. u.a. 2012 (= *Reihe Litterae* 183).

- Böhm, Alexandra, Antja Kley u. Mark Schönleben (Hgg.): Ethik – Anerkennung – Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven. München 2011 (= Ethik – Text – Kultur 6).
- Borgards, Roland, Marc Klesse u. Alexander Kling (Hgg.): Robinsons Tiere. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2016 (= Cultural Animal Studies 1).
- : Tierphilosophie, Tiertheorie und die teleosemantische Differenz. In: Erwägen Wissen Ethik 23 (2012). S. 41-44.
- Bovenschen, Silvia: Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen. In: Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze u. Streitschriften. Hg. u. eingel. v. Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M. 1998. S. 220-254 [ursprünglich in: Neue Rundschau (1983). H. 1.].
- Brosow, Frank: Die beiden Grundprobleme der Schopenhauerschen Tierethik. In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 197-219.
- Buchner-Fuchs, Jutta: Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Hg. v. Paul Münch u. Rainer Walz. Paderborn u.a. 1998. S. 275-294.
- Bühler, Benjamin: Zwischen Tier und Mensch. Grenzfiguren des Politischen in der Frühen Neuzeit. München 2013 (= Trajekte).
- Butler, Judith: Bodies that matter. New York u. London 1993.
- Cadman, Sam: Reflections on Anthropocentrism, Anthropomorphism and Impossible Fiction: Towards A Typological Spectrum of Fictional Animals. In: Animals Studies Journal 5 (2016). H. 2. S. 161-182.
- Calarco, Matthew: Zoographies. The question of the animal from Heidegger to Derrida. New York u.a. 2008.
- Cavalieri, Paola u. Peter Singer (Hgg.): Menschenrechte für die großen Menschenaffen. Das Great-Ape-Projekt. Deutsch v. Hans Jürgen Baron Koskull. München 1994.
- Dahinden, Urs: Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation. Konstanz 2006.
- Därmann, Iris: Koloniale Tiere. Mensch-Tier-Konstellationen in der politischen Philosophie der Neuzeit. Paderborn 2017.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: Tausend Plateaus. Aus d. Französ. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin 1992.
- Dohm, Burkhard: Vegetarismus-Konzepte im deutschen und englischen Spiritualismus des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Ethical perspectives on ani-

- mals in the Renaissance and Early Modern Period. Hg. v. Cecilia Muratori u. dems. Florenz 2013. S. 176-192.
- : Die Unsterblichkeit der Tierseele im Denken des Nicolaus Cusanus. In: *The Animal Soul and the Human Mind: Renaissance Debates*. Hg. v. Cecilia Muratori. Pisa u. Rom 2013. S. 27-43.
- : Die Seele der Tiere bei Nikolaus von Kues: Impulse für die Frühe Neuzeit. In: *CAS eSeries 6* (2011). S. 1-17.
- Donaldson, Sue u. Will Kymlicka: *Zoopolis – Eine politische Theorie der Tierrechte*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Berlin 2013.
- Doniger, Wendy: *Zoomorphism in Ancient India. Humans More Bestial Than the Beasts*. In: *Thinking With Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. Hg. v. Lorraine Daston u. Gregg Mitman. New York 2005. S. 17-36.
- Dunayer, Joan: *Sexist Words, Speciesist Roots*. In: *Animals & Women. Feminist theoretical explorations*. Hg. v. Carol J. Adams u. Josephine Donovan. Durham 1995. S. 11-31.
- Feuchert, Sascha: Der ›ethische Pakt‹ und die ›Gedächtnisagentur‹ Literaturwissenschaft: Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur. In: ›Ethical Turn‹? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. Hg. v. Christine Lubkoll u. Oda Wischmeyer. München 2009. S. 137-156.
- Foucart-Walter, Elisabeth u. Pierre Rosenberg: *Die Maler und die Katzen. Katzen in der Malerei des Abendlandes vom 15. bis 20. Jahrhundert*. Aus d. Franz. v. Werner Meyer u. Brigitte Weitbrecht. Stuttgart 1988.
- Foucault, Michel: *Über sich selbst schreiben*. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*. Bd. 4. 1980-1988. Hg. v. Daniel Defert. Frankfurt a.M. 2005. S. 503-521.
- Friedrich, Udo: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009 (= *Historische Semantik* 5).
- Fröhlich, Günter: *Nachdenken über das Gute. Ethische Positionen bei Aristoteles, Cicero, Kant, Mill und Scheler*. Göttingen 2006.
- Fromholzer, Franz, Michael Preis u. Bettina Wisiorek (Hgg.): *Noch nie war das Böse so gut. Zur Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg 2011.
- Frost, Sabine: ›Ecocentric Identification‹. Grenzüberschreitung als Grenzziehung. In: *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?* Hg. v. Sven Kramer u. Martin Schierbaum. Berlin 2015 (= *Philologische Studien und Quellen* 250). S. 95-117.

- Gallagher, David: *Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam u. New York 2009 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 127).
- Gebert, Sigbert: Mitleid und Interesse. Schopenhauer als halbherziger Vor-denker der Tierethik. In: *Schopenhauer-Jahrbuch* 89 (2008). S. 245-265.
- Gilligan, Carol: *In a different voice*. Cambridge 1982.
- Grimm, Herwig u. Markus Wild: *Tierethik zur Einführung*. Hamburg 2016.
- Gruen, Lori: *The Morals of Animal Minds*. In: *The Cognitive Animal. Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition*. Hg. v. Marc Bekoff, Colin Allen u. Gordon M. Burghardt. Cambridge u. London 2002. S. 437-442.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hgg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994 (= *Acta humaniora*).
- Guzzoni, Ute: Tier-Blicke. Begegnungen des Menschen mit sich und dem Anderen. In: *Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung*. Hg. v. Manuel Schneider. Kassel 2001 (= *Tierhaltung* 27). S. 125-134.
- Habermann, Mechthild: »Du armes Schwein!« – Vom sprachlichen Umgang mit dem Tier. In: *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext*. Hg. v. Stephanie Waldow. Paderborn 2015 (= *Ethik – Text – Kultur* 10). S. 71-94.
- Hahn, Kurt: *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*. München 2008.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. Minneapolis 2008.
- : *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003.
- Harzer, Friedmann: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid, Kafka, Ransmayr)*. Tübingen 2000.
- Haucke, Kai: Der moralische Status von Tieren oder: Lässt sich mit Schopenhauer heute eine Tierethik fundieren? In: *Schopenhauer-Jahrbuch* 89 (2008). S. 221-244.
- Hepfer, Karl: *Philosophische Ethik. Eine Einführung*. Göttingen 2008.
- Hilbig, Wolfgang: *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M. 1995.
- Horstmann, Simone, Thomas Ruster, Gregor Taxacher: *Alles, was atmet. Eine Theologie der Tiere*. Regensburg 2018.

- Jacob, Joachim: Beschreiben oder erzählen? – Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse. In: *Narration und Ethik*. Hg. v. Claudia Öhlschläger: München 2009 (= *Ethik – Text – Kultur* 1). S. 81-97.
- Joisten, Karen: Möglichkeiten und Grenzen einer narrativen Ethik. Grundlagen, Grundpositionen, Anwendungen. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Sonderband 17. *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Hg. v. ders. S. 9-21.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg u.a. 1957.
- Kunz, Tanja Angela: Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes. Paderborn 2017 (= *Ethik – Text – Kultur* 12).
- Lotz, Johannes B.: *Die Drei-Einheit der Liebe. Eros – Philía – Agápe*. Frankfurt a.M. 1979.
- Lubkoll, Christine u. Oda Wischmeyer (Hgg.): ›Ethical Turn‹? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung. München 2009.
- Mandry, Christof (Hg.): *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*. Münster, Hamburg u. London 2003.
- Margreiter, Reinhard: Philosophische Tierethik. In: Gabriele Kompatscher, Reingard Spannring u. Karin Schachinger: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende. Mit Beiträgen von Reinhard Heuberger u. Reinhard Margreiter*. Münster u. New York 2017. S. 108-140.
- Martins, Pedro Ribeiro: *Der Vegetarismus in der Antike im Streitgespräch. Porphyrios' Auseinandersetzung mit der Schrift »Gegen die Vegetarier«*. Berlin 2018.
- Massey, Irving: *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. Berkeley u.a. 1976.
- Mattenklott, Gert: Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker. In: *Ethik der Ästhetik*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Berlin 1994 (= *Acta humaniora*). S. 139-151.
- Mayer, Sylvia u. Catrin Gersdorf: Ökologie und Literaturwissenschaft. Eine Einleitung. In: *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2005 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 219). S. 7-28.
- Mergenthaler, Volker: »Kunstvoll ehrt man... die Verstorbenen«. Etho-Poetik der Bestattungskultur in Christoph Ransmayrs *Die ersten Jahre der Ewigkeit*. In: *Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten*. Hg. v. Bar-

- bara Thums u. Annette Werberger. Berlin 2009 (= Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge 4). S. 147-161.
- Meuter, Norbert: Identität und Empathie. Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband 17. Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen. Hg. v. ders. S. 45-59.
- Meyer, Heinz: 19./20. Jahrhundert. In: Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Hg. v. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart 2000 (= Kröners Taschenbuchausgabe 342). S. 404-568.
- Mieth, Dietmar: Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen 2000.
- : Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mainz 1976.
- : Epik und Ethik. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns. Tübingen 1976.
- : Narrative Ethik. In: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie 22 (1975). H. 3/4. S. 297-326.
- Milling, Stephanie: Sand im Getriebe der ›anthropologischen Maschine‹. In: Vielfältig verflochten. Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität. Hg. v. Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«. Bielefeld 2017. S. 49-63.
- Morgenroth, Claas: ›Aufzeichnen‹. In: Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. Hg. v. Ludger Hoffmann u. Martin Stingelin. Paderborn 2018. S. 143-162.
- Mulhall, Stephen: The wounded animal. J. M. Coetzee and the difficulty of reality in literature and philosophy. Princeton 2009.
- Muratori, Cecilia u. Burkhard Dohm (Hgg.): Ethical Perspectives on Animals in the Renaissance and Early Modern Period. Florenz 2013 (= Micrologus Library 55).
- Muratori, Cecilia: Descartes' Error and the Barbarity of Western Philosophy. Schopenhauer in Dialogue with Coetzee's Elisabeth Costello. In: Schopenhauer-Jahrbuch 89 (2008). S. 177-195.
- Nagel, Thomas: What Is It Like to Be a Bat? In: The Philosophical Review 83 (1974). H. 4. S. 435-450.
- Nussbaum, Martha: Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life. Boston 1995.
- : Love's Knowledge. New York u.a. 1990.

- : *The Fragility of Goodness*. Cambridge u.a. 1986.
- Oeser, Erhard: *Katze und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung*. Darmstadt 2005
- [o.A.]: Einleitung. In: *Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer u. Julian Werlitz. Paderborn 2017 (= *Ethik – Text – Kultur* 13). S. 7-15.
- Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Narration und Ethik*. München 2009 (= *Ethik – Text – Kultur* 1).
- Ortiz Robles, Mario: *Literature and Animal Studies*. London 2016.
- Paraforou, Fani: *Ekphrasis und Geste: Ansätze zur Dekonstruktion eines komplexen Verhältnisses*. Dissertation. München 2012.
- Richter, Virginia: *Blurred copies of himself. Der Affe als Grenzfigur zwischen Mensch und Tier in der europäischen Literatur seit der Frühen Neuzeit*. In: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart u. Weimar 2005 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände* 27). S. 603-624.
- Ricoeur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. München 1996.
- Rippe, Klaus Peter: *Ethik im außerhumanen Bereich*. Paderborn 2008.
- Rogers, Katharine M.: *The Cat and the Human Imagination. Feline Images from Bast to Garfield*. Ann Arbor 1998.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a.M. 1989.
- Schapp, Wilhelm: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Frankfurt a.M. 2004.
- Schetsche, Michael: *Der maximal Fremde. Eine Hinführung*. In: *Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens*. Hg. v. dems. Würzburg 2004 (= *Grenzüberschreitungen* 3). S. 13-22.
- Scheufele, Bertram: *Frames – Framing – Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion*. Wiesbaden 2003.
- Schmitz, Friederike: *Tierethik – eine Einführung*. In: *Tierethik. Grundlagen-texte*. Hg. v. ders. Berlin 2014 (= *stw* 2082). S. 13-73.
- Schmitz-Emans, Monika: *Introduction. Changeability as Topic in Literature, Art, and Philosophy*. In: *Dies.u. Manfred Schmeling (Hgg.): Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne. Continuing Metamorphoses. Ovid and Aesthetic Modernity*. Würzburg 2010. S. 7-23.
- Schmitz-Emans, Monika: *Poetiken der Verwandlung*. Innsbruck, Wien u. Bozen 2008.

- Simon, Clea: *The Feline Mystique. On the Mysterious Connection Between Women and Cats*. New York 2002.
- Smith-Harris, Tracey: *There's Not Enough Room to Swing a Dead Cat and There's No Use Flogging a Dead Horse*. In: *Social Creatures. A Human and Animal Studies Reader*. New York 2008. S. 130-138.
- Sorabji, Richard: *Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate*. London 1993.
- Speitkamp, Winfried: *Vielfältig verflochten? Zugänge zur Tier-Mensch-Relationalität. Eine Einleitung*. In: *Vielfältig verflochten. Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität*. Hg. v. Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«. Bielefeld 2017. S. 9-32.
- Staguhn, Gerhard: *Tierliebe. Eine einseitige Beziehung*. München u.a. 1996.
- Stibbe, Arran: *Language, Power, and the Social Construction of Animals*. In: *Society and Animals* 9 (2001). S. 145-161.
- Teutsch, Gotthard M.: *Gerechtigkeit auch für Tiere: Beiträge zur Tierethik*. Bochum 2002.
- Visker, Rudi: *Gibt es einen Tod nach dem Leben? In: Ambivalenzen des Todes. Wirklichkeit des Sterbens und Todestheorien heute*. Hg. v. Petra Gehring, Marc Rölli u. Maxine Saborowski. Darmstadt 2007. S. 138-157.
- Waldow, Stephanie: *Einleitung*. In: *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext*. Hg. v. ders. Paderborn 2015 (= *Ethik – Text – Kultur* 10). S. 7-16.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik*. In: *Ethik der Ästhetik*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Dietmar Kamper u. Christoph Wulf. Berlin 1994 (= *Acta humaniora*). S. 3-22.
- Whorf, Benjamin Lee: *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*. 25. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2008.
- Wild, Markus: *Tierphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2008.
- Willett, Cynthia: *Interspecies Ethics*. New York 2014.
- Wirth, Sven, Anett Laue, Markus Kurth, Katharina Dornenzweig, Leonie Bosert u. Karsten Balgar (Hgg.): *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2016.
- Wischermann, Clemens: *Katzen in der Werbung im 20. Jahrhundert*. In: *Von Katzen und Menschen. Sozialgeschichte auf leisen Sohlen*. Hg. v. dems. Konstanz 2007. S. 139-154.
- Wohlleben, Peter: *Das geheime Leben der Bäume*. München 2015.
- Wolf, Ursula: *Ethik der Mensch-Tier-Beziehung*. Frankfurt a.M. 2012 (= *Klostermann Rote Reihe* 49).

- (Hg.): Texte zur Tierethik. Stuttgart 2008 (= RUB 18535).
- Wolfe, Cary: What is Posthumanism? Minneapolis 2010.
- : Animal Rites. American culture, the discourse of species, and posthumanist theory. Chicago 2003.
- Wustmans, Clemens: Tierethik als Ethik des Artenschutzes. Chancen und Grenzen. Stuttgart 2015 (= Ethik – Grundlagen und Handlungsfelder).
- Zimmermann, Jutta: Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft. In: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. v. ders.u. Britta Salheiser. Berlin 2006 (= Schriften zur Literaturwissenschaft 25). S. 9-23.
- Zuffi, Stefano: Katzen in der Kunst. Köln 2007.

Sekundärliteratur zu Elias Canetti

- Altwater, Christiane: »Die moralische Quadratur des Zirkels«. Zur Problematik der Macht in Elias Canettis Aphorismensammlung »Die Provinz des Menschen«. Frankfurt a.M. 1990.
- Angelova, Penka: Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken. Wien 2005.
- Barnouw, Dagmar: Blick, Rückblick, Verwandlung. In: Tod und Verwandlung in Canettis »Masse und Macht«. Canetti-Symposion. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 132-142.
- Bovenschen, Silvia: Tierfreunde gehen in den Zoo. Zwei Annäherungen an das gefangene Wilde. In: Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze u. Streitschriften. Hg. u. eingel. v. Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M. 1998. S. 209-253 [unveröffentlichtes Manuskript].
- Brittnacher, Hans Richard: Verwandlung, Masse und Macht. Canettis Lektionen. In: Tierverwandlungen. Codierungen und Diskurse. Hg. v. Willem de Blécourt u. Christa Agnes Tuczay. Tübingen 2011. S. 255-269.
- Bühler, Benjamin: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.« Canettis Epistemologie des Tiers. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 349-365.
- Donahue, William Collins: Canetti on Safari: The self-reflexive moment of *Die Stimmen von Marrakesch*. In: The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays. Hg. v. dems.u. Julian Preece. Newcastle 2007. S. 47-61.

- Durzak, Manfred: Gedanken über den Tod bei Elias Canetti und Hermann Broch. In: Elias Canetti und Hermann Broch. Hg. v. Penka Angelova. St. Ingbert 2009. S. 69-80.
- Eigler, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung. Tübingen 1988.
- Engelmann, Susanna: Bibel – Babel – Bibliothek. Canettis Aphorismen zur Sprache. Würzburg 1997.
- Fetz, Bernhard: Dialektik der Ethnographie: *Die Stimmen von Marrakesch*. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 79-93.
- Fischer, Ernst: Bemerkungen zu Elias Canettis »Masse und Macht«. In: Literatur und Kritik 7 (1966). S. 12-20.
- Friedrich, Peter: Tod und Überleben: Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br. 2008. S. 215-245.
- Fuchs, Anne: The Dignity of Difference: Self and Other in Elias Canetti's *Voices of Marrakesh*. In: Critical Essays on Elias Canetti. Hg. v. David Darby. New York 2000. S. 201-212.
- Fuchs, Irmgard: Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Literaturpsychologische Essays über Nestroy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. v. Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg 1997. S. 274-324.
- Geisenhanslücke, Achim: Wolfsmänner. Canetti und Freud. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 313-333.
- Geulen, Eva: Lebensform und Fliegenpein. Canetti und Agamben über Insekten. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 335-348.
- Hädecke, Wolfgang: Anmerkungen zu Ernst Fischers Aufsatz über Elias Canettis »Masse und Macht«. In: Literatur und Kritik 2 (1967). S. 599-610.
- Hanuschek, Sven: Elias Canetti. Biographie. München u. Wien 2005.
- : »Dwarf helicopters that land on bald heads«: Literary Nonsense in Canetti. In: The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays. Hg. v. William Collins Donahue u. Julian Preece. Newcastle 2007. S. 11-22.

- Hermes, Uwe: »Von Hunden, Horen und Menschen«. Rede zur Eröffnung einer Ausstellung. In: *Die Horen* 51 (2006). H. 2. S. 183-192.
- Jaretsky, Reinhold: Mit Wörtern den Krieg verhindern. Elias Canettis soziologisches Exilprojekt »Masse und Macht«. In: *Literarische Trans-Rationalität*. Hg. v. Wolfgang Wirth u. Jörn Wegner. Würzburg 2003. S. 527-539.
- Kaszyński, Stefan H.: Reservoir der mythischen Wortkunst. Zur Identität der aphoristischen Aufzeichnungen von Elias Canetti. In: *Elias Canetti*. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 19-39.
- Kirsch, Konrad: Elias Canettis Poetik der Masse, der »Gorilla«, Fischerle und King Kong. In: *Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen*. Hg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden 2007 (= *Germanica* 2006). S. 95-103.
- Kratochwill, Kerstin: Elias Canetti – Experte der Lüge. »Erinnerung«, »Verwandlung« und »Kitsch« als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass. Würzburg 2005 (= *Klassische Moderne* 3).
- Liebrand, Claudia: Der Nicht-Schuldige. Elias Canettis Konzeption des Dichters. In: *Sprachkunst* 28 (1997). S. 37-53.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Canetti's Final Frontier: The Animal. In: *A Companion to the Works of Elias Canetti*. Hg. v. ders. Rochester u.a. 2009. S. 239-257.
- Matt, Peter von: Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti. In: *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*. München u. Wien 1995. S. 71-82.
- Mayer, Mathias: An der Grenze nach unten. Der Tieraphorismus. In: *Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*. Hg. v. Franz Fromholzer, Mathias Mayer u. Julian Werlitz. Paderborn 2017 (= *Ethik – Text – Kultur* 13). S. 179-190.
- Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlung. In: *Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur*. Hg. v. dems. Graz u. Wien 1998. S. 119-134.
- : Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti. In: *Experte der Macht. Elias Canetti*. Hg. v. Kurt Bartsch u. dems. Graz 1985. S. 58-72.
- Mieder, Wolfgang: »The Faultiest Expressions Have the Greatest Attraction«: Elias Canetti's Proverbial Aphorisms. In: *A companion to the works of Elias Canetti*. Hg. v. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester 2009. S. 107-121.

- Pattillo-Hess, John (Hg.): Canettis Aufstand gegen Macht und Tod. Wien 1996.
- (Hg.): Tod und Verwandlung in Canettis ›Masse und Macht‹. Canetti-Symposion. Wien 1990.
- Piel, Edgar: Elias Canettis ›Masse und Macht‹: Eine phantastische Anthropologie. In: Literatur und Kritik 183-184 (1984). S. 123-142.
- Przybecki, Marek: »Weiter leben und doch nicht Sieger sein«: Elias Canettis existentiell-poetologisches Selbstverständnis als »Tod-Feind« und »Hüter der Verwandlungen«. In: Studia Germanica Posnaniensia 19 (1993). S. 23-35.
- Ruppel, Ursula: Der Tod und Canetti. Essay. Hamburg 1995.
- Rutigliano, Enzo: Die Verwandlung des Begriffes der Verwandlung. Über den Wandel einer Kategorie der Anti-Macht bei Elias Canetti. In: Tod und Verwandlung in Canettis ›Masse und Macht‹. Canetti-Symposion. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 69-77.
- Schüller, Alexander: Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis. Berlin u. Boston 2017 (= Conditio Judaica 91).
- Simon, Ralf: Animalische Einfälle. Reflexionen über Tiere als Thema von Aphorismen (Lichtenberg, Jean Paul, Canetti). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998). S. 85-112.
- Söring, Jürgen: Die Literatur als »Provinz des Menschen«. Zu Elias Canettis *Aufzeichnungen*. In: DVJS 60 (1986). S. 645-666.
- Spicker, Friedemann: Studien zum deutschen Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis. Tübingen 2004.
- Sprengel, Peter: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 1998.
- Stephens, Anthony: Variationen über zwei Kafka-Erzählungen in Canettis »Die Blendung«. In: Canetti als Leser. Hg. v. Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1996 (= Litterae 22). S. 127-139.
- Trautwein, Ralf: Die Literarisierung des Lebens in Elias Canettis Autobiographie. Glienicke 1997.
- Wirtz, Irmgard M.: Elias Canettis »Aufzeichnungen«. Kein Anfang, kein Ende. In: Anfangen zu schreiben. München u. a. 2009. S. 173-180.
- : »Es kommt alles darauf an, mit wem man sich verwechselt.« Canettis Poetik der paradoxen Identität. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 40-56.

Zymner, Rüdiger: ›Namenlos‹ und ›Unantastbar‹. Elias Canettis poetologisches Konzept. In: DVJs 69 (1995). S. 570-595.

Sekundärliteratur zu Marlen Haushofer

- Bosse, Anke u. Clemens Ruthner: Einführung und Ausblick. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. dens. Tübingen u. Basel 2000. S. 9-22.
- Brandtner, Andreas u. Volker Kaukoreit: Marlen Haushofer. Die Wand. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2012 (= RUB 16073).
- Brüns, Elke: Außenstehend, ungenlenk, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1998 (= Ergebnisse der Frauenforschung 48).
- : Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse & Clemens Ruthner. Tübingen 2000. S. 25-40.
- Buchholz, Paul: Eco-Romanticism. Terezia Mora's *Der einzige Mann auf dem Kontinent* and the Re-reading of Marlen Haushofer's *Die Wand*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 14 (2015). S. 147-169.
- Bunzel, Wolfgang: »Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben«. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 103-119.
- Büscher, Nick: Im Spiegel der Katze. Kulturökologische Aspekte in Marlen Haushofers ›Kinderbuch‹ ›Bartls Abenteuer‹. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 137 (2018). H. 2. S. 279-296.
- Denneler, Iris: »Lauter Katzensgeschichten«? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 81-99.
- Erk, Corina: Sinnstiftung und Selbstfindung durch Arbeit in und mit der Natur. Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. In: *Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien*. Hg. v. Judith Ellenbürger u. Hans-Joachim Schott. Würzburg 2017 (= Konnex 19). S. 213-230.

- Felden, Heide von: Lieben versus töten. Die Darstellung der Geschlechterbeziehung bei Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer. In: ...greifen zur Feder und denken die Welt...Frauen – Literatur – Bildung. Hg. v. ders. Oldenburg 1991. S. 149-188.
- Herbrechter, Stefan: »Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...«. Ökographie in Marlen Haushofers »Die Wand«. In: Figurationen 1 (2015). S. 41-55.
- Hester, Vanessa: »Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht«: Die Wandlung der weiblichen Protagonistin in Marlen Haushofers *Die Wand*. In: Literatur für Leser 3 (2016). S. 197-209.
- Jablowska, Joanna: Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945. Hg. v. Wolfgang Braungart. Frankfurt a.M. 1989 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 10). S. 33-45.
- Knapp, Gerhard Peter: Re-Writing the Future. Marlen Haushofer's *Die Wand*. A Female Utopia of the 1960s and Beyond. In: 1945 – 1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Hg. v. Gerhard Peter Knapp u. Gerd Labrousse. Amsterdam u.a. 1995 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 38/39). S. 281-305.
- Kovács, Edit: Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau. Anthropologische und genderspezifische Fragestellungen in den Romanen *Die Wand* von Marlen Haushofer und *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic. In: Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik. Hg. v. Andrea Horváth u. Karl Katschthaler. Bielefeld 2016. S. 89-100.
- Landfester, Ulrike: Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 219-230.
- Laumont, Christof: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse & Clemens Ruthner. Tübingen 2000. S. 137-156.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich. In: Modern Austrian Literature 12 (1979). S. 171-191.

- Mamberger, Natalia: Marlen Haushofer: Die Wand. Kontroverse Interpretationsansätze. In: Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Hg. v. Laura Muth. Berlin 2015. S. 197-226.
- Ossberger, Ingrid: Unsichtbare Wände. Zu den Romanen von Marlen Haushofer. In: Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945. Hg. V. Karlheinz F. Auckenthaler. Szeged 1993 (= Acta Germanica 4). S. 279-287.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Marlen Haushofers Roman »Die Wand« im Fassungsvergleich. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse & Clemens Ruthner. Tübingen 2000. S. 59-80.
- Rathenböck, Elisabeth Vera: »Niemand wird nach meinem Tod wissen, dass ich die Zeit ermordet habe«. Eine Betrachtung entlang von Marlen Haushofers »Die Wand«. In: Die Rampe 2 (2000). S. 129-153.
- Razbojnikova-Frateva, Maja: Zur Raumproblematik in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur. Hg. v. Anna Gajdis u. Monika Mańczyk-Krygiel. Bern u.a. 2016. S. 309-325.
- Roebing, Irmgard: Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk. In: Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Hg. v. Mona Knapp. Amsterdam 1989. S. 275-321.
- : Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: Untergangsphantasien. Hg. v. Johannes Cremerius. Würzburg 1989 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 8). S. 74-91.
- Saur, Pamela S.: Marlen Haushofer's heroines and existentialism. In: Acta Germanica 36 (2009). S. 9-19.
- Sautermeister, Gert: Apokalyptisches Bewußtsein. Zivilisationsprozeß und Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In: Visions de la fin des temps. L'apocalypse au XXe siècle. Discours et représentations. Aix-en-Provence 2006 (= Cahiers d'études germaniques 51). S. 133-158.
- Schaller, Wolfgang: »...einfach ein Unding...«. Die Männerbilder in Haushofers Werk. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 157-175.
- Schmidjell, Christine: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Split-

- terwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 41-58.
- Schmidt, Ricarda: Frauenphantasien über Frauen und Natur. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 38 (1988). S. 168-184.
- Seidel, Sabine: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers. Passau 2006.
- Smith, David: Die Zurücknahme der Schöpfung. Die Theologie des Mordes in Marlen Haushofers *Die Wand*. In: Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Olaf Berwald u. Gregor Thuswalder. Köln u.a. 2007. S. 129-144.
- Strigl, Daniela: Marlen Haushofers Existentialismus. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Hg. v. Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen u. Basel 2000. S. 121-136.
- Thüsen, Joachim von der: Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer. In: Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Colloquium an der Universität von Amsterdam. Hg. v. Alexander von Borrmann. Amsterdam 1987 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 21). S. 157-170.
- Venske, Regula: »Dieses eine Ziel werde ich erreichen«. Tod und Utopie bei Marlen Haushofer. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hg. v. Renate Berger u. Inge Stephan. Köln 1987. S. 199-214.
- Wessel, Elsbeth: »Ich werde schreiben, bis es dunkel wird...«. Über Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In: Ingerid Dal in memoriam. Hg. v. John Ole Askedal u.a. Oslo 1990 (= Osloer Beiträge zur Germanistik 12). S. 115-128.

Sekundärliteratur zu Brigitte Kronauer

- Appel, Ina: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf. Würzburg 2000 (= Epistemata 299).
- Binder, Elisabeth: »Tableaux vivants« – Vom Umgang der Erzählerin mit den Bildern. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz F. Schafroth. Stuttgart 1998. S. 102-122.
- Brockmeier, Alke: Eine Utopie der Natur? Multiperspektivische Naturbetrachtungen in Erzählungen von Brigitte Kronauer. In: Narrationen von Neben-

- sächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 203-217.
- Dröschner-Teille, Mandy: Metatextualität in Brigitte Kronauers Erzählband »Die gemusterte Nacht«. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 118-137.
- Eidukevičienė, Rūta: Jenseits des Geschlechterkampfes: Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingbert 2003.
- Fuld, Werner: Verslossenheit und Lebenssucht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 31.08.1983. S. 26.
- Gerigk, Anja: Postmodernes Erzählen auf Leben und Tod. Die Aporie der Zweideutigkeit in Brigitte Kronauers Roman »Teufelsbrück«. In: Sprachkunst 38 (2007). S. 67-88.
- Glantschnig, Helga: Im Namen des Eigenen. Zu Brigitte Kronauers Roman Rita Münster. In: Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Hg. v. Herbert J. Wimmer. Wien 1996. S. 152-164.
- Heuser, Magdalene: »Die Gegenstände abstauben« und »Mit Blicken wie mit Pfeilen und Messern«. Brigitte Kronauer im Kontext der Gegenwartsliteratur von Frauen lesen. In: Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Hg. v. Mona Knapp und Gerd Labrousse. Amsterdam und Atlanta 1989. S. 343-375.
- Hoorn, Tanja van: Vorwort. In: Brigitte Kronauer. Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. ders. Berlin u. Boston 2018. S. 1-7.
- : Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. ders. Berlin u. Boston 2018. S. 187-202.
- Ittner, Jutta: Particularly Cats. Feline Encounters in Brigitte Kronauer's Narratives. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 42 (2006). S. 58-75.
- : Epiphanies at the Supermarket: An Interview with Brigitte Kronauer. In: Studies in 20th Century Literature 27 (2003). S. 103-121.
- Liebertz-Grün, Ursula: Romane als Medium der Wahrheitssuche. Ingeborg Bachmann, Irmtraud Morgner, Brigitte Kronauer. In: Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Hg. v. Waltraud Wende. Stuttgart u. Weimar 2000. S. 172-221.
- : Auf der Suche nach einer ökologischen Ästhetik. Natur und Kunst im Werk Brigitte Kronauers. In: Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des

- Ungleichen. Hg. v. Urte Helduser u. Johannes Weiß. Kassel 1999 (= Intervalle 4). S. 219-242.
- Linke, Dörte: Existenzielle Räume. Meer, Strand und Mensch bei Brigitte Kronauer. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 39-61.
- Lippert, Florian: Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. Kronauer, Grünbein, Maturana, Luhmann. München 2013. S. 149.
- Littler, Margaret: Diverging Trends in feminine Aesthetics: Anne Duden and Brigitte Kronauer. In: Contemporary German writers, their aesthetics and their language. Hg. v. Arthur Williams. Bern, Berlin u. a. 1996. S. 161-180.
- Lüdtke, Ursula: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit im Erzählwerk der Schriftstellerin Brigitte Kronauer. Oldenburg 2003.
- Meyer-Gosau, Frauke: Mittelpunktlose Räume, Tiefsee. Lektüre von Brigitte Kronauers Roman »Die Frau in den Kissen«. In: text + kritik 112 (1991). S. 63-68.
- Nübel, Birgit: (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kronauers *Rita Münster*. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 95-117.
- Riedner, Ursula Renate: Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman »Rita Münster«. München 1996.
- : »Rita Münster«: Erzählen im Spannungsfeld von Kontinuität und Augenblick. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz Schaftroth. Stuttgart 1998. S. 53-73.
- Schneider, Franz: Plötzlichkeit und Kombinatorik. Botho Strauß, Paul Celan, Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer. Frankfurt a.M. 1993. S. 140.
- Sill, Oliver: Rückzug ins Grenzenlose. »Das Bett« als Leitmotiv in der Prosa Brigitte Kronauers. In: Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Hg. v. Walter Delabar, Werner Jung u. Ingrid Pergande. Opladen 1993. S. 15-23.
- Thormählen, Dörte: Schattenspiele. Das Wirkliche als das Andere bei Brigitte Kronauer. In: Sprache im technischen Zeitalter 32 (1994). S. 379-390.
- Traub, Rainer: Doktorfische, Katzenbären. Rainer Traub über Brigitte Kronauers »Die Frau in den Kissen«. In: Spiegel Spezial III (1990). S. 48f.
- Zuschlag, Katrin: Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Tübingen 2002.

Sekundärliteratur zu Franz Kafka

- Anderson, Mark M.: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford 2002 u. Dschaak, Maria: »Kafka im Pelz«. Literarischer Masochismus als Konfiguration des Wartens. In: *Warten als Kulturmuster*. Hg. v. Daniel Kazmaier, Julia Kerscher u. Xenia Wotschal. Würzburg 2016. S. 51-62.
- Bruyker, Melissa de: Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's »The Metamorphosis« and *Amerika* (*The Man Who Disappeared*). In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 191-209.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus d. Franz. übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a.M. 1976 (= edition suhrkamp 807).
- Ford, Thomas H.: *Crowds, Animality, and Aesthetic Language in Kafka's »Josephine«*. In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 119-135.
- Guarda, Sylvain: *Kafkas »Josefine oder das Volk der Mäuse«: Das Kindlich-Mütterliche im Existenzkampf*. In: *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 105 (2013). S. 267-277.
- Harel, Naama: *De-Allegorizing Kafka's Ape: Two Animalistic Contexts*. In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 53-66.
- Koelb, Clayton: *Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of »Josefine die Sängerin« and »Der Bau«*. In: *A Companion to the Works of Franz Kafka*. Hg. v. James Rolleston. Rochester 2006. S. 347-359.
- Lubkoll, Christine: *Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Kafkas narrative Ethik zwischen Anthropologie und Diskurskritik*. In: *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext*. Hg. v. Stephanie Waldow. Paderborn 2015 (= Ethik – Text – Kultur 10). S. 155-174.
- Müller, Burkhard: *Consolation in Your Neighbor's Fur: On Kafka's Animal Parables*. In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 101-118.
- Norris, Margot: *Kafka's Hybrids: Thinking Animals and Mirrored Humans*. In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 17-31.

- Saße, Günter: Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen *Josefine, die Sängerin* und *Ein Hungerkünstler*. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin u. New York 2007. S. 245-255.
- Schuller, Marianne: *Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In: *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. Hg. v. ders.u. Elisabeth Strowick. Freiburg i.Br. 2001. S. 219-234.
- Thermann, Jochen: *Kafkas Tiere. Fahrten, Bahnen und Wege der Sprache*. Marburg 2010.
- Tyler, Tom: *Four Hands Good, Two Hands Bad*. In: *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. v. Marc Lucht u. Donna Yarri. Lanham u.a. 2011. S. 175-189.
- Wang, Xiaojing: *Ausgleich und Kampf. Vergleich und Interpretation der Verwandlungen und der Tierfiguren in Pu Songlings »Die Kampfgrille« und Kafkas »Die Verwandlung«*. Göttingen 2009.

Sekundärliteratur zu weiteren Primärquellen

- Römhild, Dorothee: *An der Schwelle zum irdischen Paradies. Der Hund als Gestalt gewordene Verheißung im Spätwerk von Monika Maron*. In: *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Hg. v. Annette Bühler-Dietrich u. Michael Weingarten. Bielefeld 2016. S. 189-207.
- Ubieto, Miriam Llamas: *Zwischen Befreiung und Einschränkung: Die Poetik der Verwandlung in »Das nackte Auge« von Yoko Tawada*. In: *Seminar* 52 (2016). S. 39-59.

7.2 Verzeichnis der Siglen

Elias Canetti:

- A *Das Augenspiel – Lebensgeschichte 1931-1937*
A42-48 *Aufzeichnungen 1942-1948*
A42-85 *Aufzeichnungen 1942-1985*
A73-84 *Aufzeichnungen 1973-1984*
A92-93 *Aufzeichnungen 1992-1993*
AP *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*

- B *Die Blendung*
 BD *Der Beruf des Dichters*
 BT *Das Buch gegen den Tod*
 F *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*
 FO *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*
 GB *Georg Büchner. Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises*
 GU *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*
 GZ *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*
 HB *Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag*
 MM *Masse und Macht*
 NH *Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971*
 PM *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*
 SM *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*

Marlen Haushofer:

- BA *Bartls Abenteuer*
 H *Himmel, der nirgendwo endet*
 W *Die Wand*

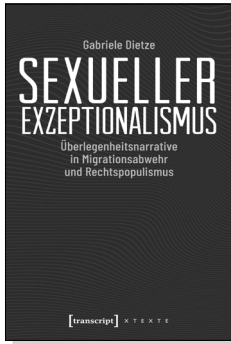
Brigitte Kronauer:

- AW *»Ach! wüßtest du, wie's Fischlein ist«*
 DN *Die Niederelbe. »Schweiz meiner Seele«, im Flachland?*
 ET *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief*
 FK *Die Frau in den Kissen*
 FA *Favoriten. Aufsätze zur Literatur*
 FS *Feuer und Skepsis. Einlesebuch*
 HH *Herr Hagenbeck hirtet*
 IZ *Im Zoo*
 KT *Die Konstanz der Tiere*
 LP *La peste*
 LNN *Landschaft ist nicht Natur*
 LSB *Literatur und schön's Blümelein*
 R *Der Rüssel*
 RM *Rita Münster*
 TU *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner*
 TEU *Teufelsbrück*
 TIE *Tierlos*

WE *Wechselnde Ereignisse in gleicher Bewegung*

ZT *Zur Trilogie »Rita Münster«, »Berittener Bogenschütze«, »Die Frau in den Kissen«*

Kulturwissenschaft

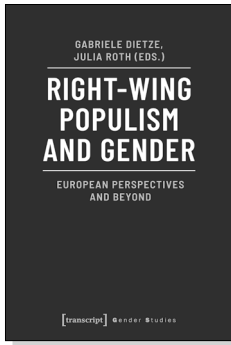


Gabriele Dietze

Sexueller Exzeptionalismus

Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., Dispersionsbindung, 32 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Gabriele Dietze, Julia Roth (eds.)

Right-Wing Populism and Gender

European Perspectives and Beyond

April 2020, 286 p., pb., ill.
35,00 € (DE), 978-3-8376-4980-2
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4980-6



Stephan Günzel

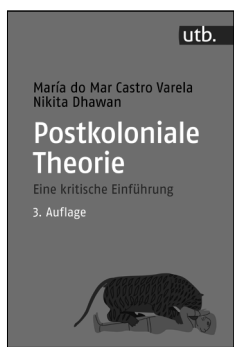
Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

März 2020, 192 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



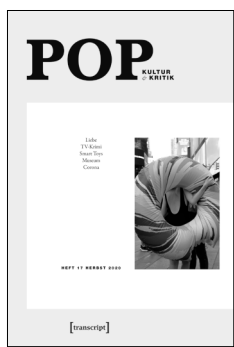
María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan

Postkoloniale Theorie Eine kritische Einführung

Februar 2020, 384 S., kart.

25,00 € (DE), 978-3-8376-5218-5

E-Book: 22,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5218-9



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

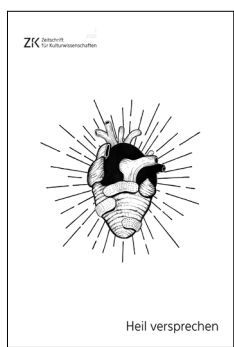
Kultur & Kritik (Jg. 9, 2/2020)

Oktober 2020, 178 S., kart.

16,80 € (DE), 978-3-8376-4937-6

E-Book:

PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4937-0



Karin Harrasser, Insa Härtel,
Karl-Josef Pazzini, Sonja Witte (Hg.)

Heil versprechen

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2020

Juli 2020, 184 S., kart.

14,99 € (DE), 978-3-8376-4953-6

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4953-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**