

### 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«<sup>1</sup> als Ansatzpunkt dafür, Canettis Reisebericht einen unreflektierten touristischen und orientalisierenden Blickwinkel zu unterstellen, wie z.B. auch Anne Fuchs<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup>

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.).<sup>4</sup> 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 geben<sup>5</sup>, 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.«<sup>9</sup> 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.«<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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]«<sup>12</sup>. 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.«<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.«<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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«<sup>17</sup>. Im Anschluss daran gehe es dann um die finale »Überwindung des tötenden männlichen Prinzips.«<sup>18</sup> 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«<sup>19</sup> 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.«<sup>20</sup> Joachim von der Thüsen versteht die Tötung gar als Ergebnis der »Geschichte einer Emanzipation«<sup>21</sup>. 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«<sup>22</sup> und die »Beseitigung des destruktiven, lebensbedrohenden Elementes in der Gesellschaft«<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 hereingelegt 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.<sup>25</sup> 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«<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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«<sup>29</sup> 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 Erzählinstanz<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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 Fossey<sup>32</sup> 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*<sup>33</sup>. 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](http://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-triebhafte Leidenschaft, *philia* für die geistig-personale Freundesliebe, die auf gegenseitigem Verstehen fußt, und *agápe* bezeichnet die selbst- und bedingungslose Nächsten- und Feindesliebe.<sup>34</sup> 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*.<sup>35</sup> 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.«<sup>36</sup> 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-Fuchs<sup>37</sup> oder »Tierliebe« im Sinne Staguhns<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> Auch hier fällt zunächst die grotesk komische Wirkung ins Auge; dennoch verfasst 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.«<sup>41</sup> 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 20<sup>th</sup> Century Literature 27 (2003). S. 103-121. Hier S. 115.

Flügel<sup>42</sup> und Jesus werde als Lamm dargestellt.<sup>43</sup> 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.

