

Vom Unsinn und Nutzen der Artbegegnungen: Judith Holofernes' Tiergedichte aus Sicht des *Animal Turn*

Paulina Lemke/Miriam Strecker

Ich geh spazieren
auf allen vieren
Ich sprech mit Tieren¹

Judith Holofernes, die sich zur Jahrtausendwende als Frontfrau von Wir sind Helden einen Namen in der deutschsprachigen Popmusik machte, überraschte ihre Fans 2015 mit ganz neuen ›Tönen‹. Sie wagte nämlich den Abstecher in die Literatur und reihte sich mit ihrem Gedichtband *Du bellst vor dem falschen Baum* in die Phalanx schreibender Musiker:innen ein. Doch anders als zu erwarten, besticht ihre Lyrik nicht wie gewohnt mit rotzigem Sound und politisch angehauchten, frechen Texten. Nein, hier zeigt sich Popliteratur ohne Pop und nur die wenigen eins-zu-eins-übertragenen Lyrics erinnern an den musikalischen Hintergrund der Autorin.² Nicht informierten Leser:innen entgeht dies aber schnell und so wird deutlich, dass den entsprechenden Lyrics aus Sicht ihrer Verfasserin schon immer ein Gedichtstatus zu eigen gewesen sein soll.

Holofernes wendet sich in ihrem Gedichtband den nichtmenschlichen Tieren zu, indem sie ihre ›Allüren‹ und spezifischen Verhaltensweisen zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Dichtung macht. *Du bellst vor dem falschen Baum*

1 Judith Holofernes: *Du bellst vor dem falschen Baum*. Stuttgart 2015, Motto, o. S. Da der Gedichtband nicht paginiert ist, können die Verse im Folgenden nicht mit Seitenangaben nachgewiesen werden. Aus dem jeweiligen Kontext ergibt sich aber, welchem Gedicht sie jeweils entnommen sind, so sind sie im Buch auffindbar. Im Zweifelsfall wird der Gedichttitel in einer Fußnote genannt.

2 Siehe hierzu Holofernes: *Du bellst vor dem falschen Baum*, Impressum.

gehört zur Gattung der Tierpoesie und erinnert dabei mehr an berühmte literarische Vorgänger wie Robert Gernhardt, Heinz Ehrhardt oder Joachim Ringelnatz als an die Poetik, wenn das so vornehm betitelt werden darf, von Wir sind Helden. In scheinbarem Nonsens sucht die ehemalige Frontfrau also Sinn. Zwischen tierlichem Verstand und Handeln findet sie den Menschen und umgekehrt in ihm das Tier.

Seit über zwei Jahrzehnten und besonders im anglophonen Sprachraum vorangetrieben, rücken mit den *Human-Animal Studies* nichtmenschliche Tiere in den Fokus der Geisteswissenschaften.³ Unter dem *Animal Turn* werden sie nicht mehr nur als Randfiguren der Gesellschaft oder im Zusammenhang ihrer objektifizierten Nutzbarkeiten gedacht, sondern erhalten eine dem Menschen gleichwertige Stellung. Als Lebewesen mit Subjektcharakter kommt ihnen nun eine aktive Rolle in Interspezies-Beziehungen zu.⁴ Daher ist es nicht verwunderlich, dass steigendes politisches Bewusstsein und Aktivismus für Tierrechte eng mit dem *Animal Turn* verknüpft sind.

Dagegen wurde in der westlichen Philosophie eine unüberwindbare Grenze zwischen Menschen und anderen Tieren aufrechterhalten.⁵ Jede Antwort auf die Frage, was der Mensch sei, was ihn hervorhebe und seinen Platz in der Welt ausmache, gründete sich von Aristoteles bis Heidegger auf den Unterschied zum Tier. Immer wieder wurde dabei ein hegemonialer Dualismus formuliert, der auch in der Kritischen Theorie oder im Poststrukturalismus kein Ende fand.⁶ Die Dichotomie zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur kann somit als eine Grundlage der abendländischen Denktradition verstanden werden, als ein Welt- und Menschenverständnis, das bis heute noch wirkt.⁷ Nach dieser logozentrischen Lesart begreift sich der Mensch als rationales und damit allein gesellschaftsfähiges Lebewesen neben den nicht-

3 Siehe hierzu Reingard Spannring u.a.: »Einleitung. Disziplinierte Tiere?« In: Dies. (Hg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld 2015, 13-28, hier 15f.

4 Siehe hierzu Gabriela Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Münster/New York 2017, 22f.

5 Siehe hierzu Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«. In: Dies. (Hg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011, 7-42, hier 7f.

6 Ebd.

7 Ebd., 8-11.

menschlichen Tieren, denen aufgrund ihres instinktgeleiteten Handelns nur eine passive Rolle zukommen kann.⁸

Auch in Sprache und Literatur zeigt sich eine hierarchische Struktur, innerhalb derer die Präsenz nichtmenschlicher Tiere zu einer bloßen Spiegelfunktion heruntergebrochen wird. In Metaphern, Allegorien und Symbolen dienen sie als Sinnbilder.⁹ Der Mensch spricht mittels des Tieres über sich selbst und grundsätzlich nur über eigene Befindlichkeiten.¹⁰ Auf diese Weise übersehen und entwerten menschliche Wirklichkeitsbezüge a priori die tierliche Realität.¹¹ Nicht anders verhält es sich in der Darstellung von Mensch-Tier-Beziehungen, die sich durch die gesamte Literaturgeschichte zieht. Als treue, wartende und helfende Gefährt:innen dienen Tiere den literarischen Held:innen und wirken in letzter Konsequenz auf den Menschen zurück.¹² Denn wieder sind sie nur die Werkzeuge menschlicher Handlungsmacht, deren Status als passive Objekte lange Zeit auch in der Literaturwissenschaft unhinterfragt blieb.¹³

Die *Human-Animal Studies* stellen, mit dem Selbstverständnis des Berliner Forschungszusammenschlusses Chimaira formuliert, »ein internationales, interdisziplinäres und multiparadigmatisches Forschungsfeld dar«, das »aus der Kritik an der mangelnden Beschäftigung mit Mensch-Tier-Verhältnissen in der hegemonialen Wissenschaft«¹⁴ entstand. Gemäß dieser Rahmung soll eine Sensibilisierung vollzogen werden, die sich vor allem in der Annäherung an den Forschungsgegenstand bemerkbar macht. Denn dieser wird gerade nicht als ein sachlich-neutrales Objekt gewertet, sondern im Zuge diskursgeleiteter Reflexionsforderungen als Akteur:in verstanden.¹⁵ Nichtmenschliche Tiere werden somit »als Lebewesen mit eigenen Interessen, Standpunkten

8 Ebd., 18.

9 Siehe hierzu Roland Borgards: »Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung«. In: Herwig Grimm/Carola Otterstedt (Hg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen 2012, 87-118, hier 89.

10 Ebd., 88.

11 Ebd.

12 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 96-98.

13 Siehe hierzu Gabriela Kompatscher: »Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere«. In: Spannring u.a. (Hg.): *Disziplinierte Tiere?*, 137-160, hier, 140f.

14 Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«, 20.

15 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 25.

und Empfindungen«¹⁶ wahrgenommen, als gleichwertige Subjekte mit intrinsischem Wert.¹⁷ All dies fußt auf der Erkenntnis, dass nichtmenschliche Tiere Wirk- und Handlungsmacht besitzen und maßgeblich an gesellschaftlichen Prozessen und kulturellen Dynamiken beteiligt sind, was auch mit dem Begriff der *Animal Agency* ausgedrückt wird.¹⁸

In diesen neuen Wissens- und Handlungsdiskurs fügen sich die *Literary Animal Studies* ein. Als Subdisziplin der *Human-Animal Studies* plädieren auch sie für eine tiergerechte Forschung und stellen unter dem Einbezug der tierlichen Perspektive besonders das Tier an sich in den Interessensvordergrund.¹⁹ Abgezielt wird dabei auf einen Ausgleich zwischen realen und literarischen Tieren, insofern Texttiere nicht nur ein bestimmtes Wissen transportieren, sondern darüber hinaus auf den Konsens, ja die öffentliche Haltung gegenüber den weltlichen Tieren zurückwirken.²⁰ Umgekehrt können diese maßgeblich am dichterischen Entstehungsprozess beteiligt sein.²¹ Beide sind in diesem Vorgang neben dem Menschen als gleichgestellte Akteur:innen zu begreifen.²² Darüber hinaus lässt sich die *Animal Agency* auch in Texten selbst ausmachen, nämlich genau dann, wenn die Tiere mit anderen Entitäten der Diegese in Kontakt treten, das heißt auf sie handelnd einwirken oder einen Unterschied in der fiktiven Welt provozieren.²³ In diesem Zusammenspiel

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., 220.

19 Ebd., 224.

20 Siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 110.

21 Ebd., 108. Borgards konstatiert unter der Zuhilfenahme der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour, dass Tiere nicht nur einen Anlass zur Kunst darstellen, sondern dafür in bestimmten Fällen sogar konstitutiv sind. Dabei geht es nach ihm besonders um das interaktive Moment zwischen Mensch und Tier (Ebd., 108). Da es in den Netzwerken kein isoliertes Handeln gibt, sondern sich alles wechselseitig bedingt, beschreibt Borgards bereits die Interspezies-Begegnung und die schriftstellerische Annäherung an das Tier als eine signifikant tierliche Beteiligung am Entstehungsprozess von Literatur (siehe hierzu Roland Borgards: »Tiere und Literatur«. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2016, 225-244, hier 238f.). Für die Literaturwissenschaft seien rhetorische Figuren wie die Metapher, besonders aber Tiere als poetologische Reflexionsfiguren interessant. Denn hier werde umso deutlicher, dass »dank« und nicht nur »mittels« der Tiere die Aufstellung ästhetischer Fragen und somit zuletzt auch Dichtung möglich ist (siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 108).

22 Ebd., 108-110.

23 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 236f.

»ist Literatur eine Linse, [...] die nach Identifizierung der ästhetischen Filter«²⁴ und tierlichen Darstellungsformen Aufschluss über die spezifischen Mensch-Tier-Verhältnisse geben kann.²⁵ Im Zuge der *Human-Animal Studies* spielen hierbei vor allem Natur- und Kulturwissenschaften, aber auch ethische Fragestellungen eine entscheidende Rolle. Interdisziplinäre Perspektiven und neuere Methoden sind Hauptaufgabe und vielversprechende Zukunft der *Literary Animal Studies* zugleich.²⁶ Sie können zu einem Umdenken in der Begegnung mit (hier ästhetischen) Tieren anregen. Denn gerade tierliche Lebewesen kommen zahlreich in lyrischen wie narrativen Welten vor. Eine angemessene Auseinandersetzung zählt somit schon längst zu den gesellschaftlichen und daher auch wissenschaftlichen Aufgaben.

Von diesen allgemein wissenschaftstheoretischen und historischen Zusammenhängen lässt sich der Bogen zu Holofernes' Lyrik schlagen. Denn die ersten Verse ihres Gedichtbands deuten gemäß der neueren Leitfragen aus den *Human-Animal Studies* einen Dialog auf Augenhöhe und damit eine Abkehr vom traditionellen Sprechen über Tiere an. Hier scheint ein literarischer Raum gefunden, in dem Mensch-Tier-Verhältnisse neu gedacht oder zumindest auf einer neuen Reflexionsebene kritisch hinterfragt werden können. Dabei bildet Holofernes' Tierdichtung durchaus – zunächst neutral verstanden, da dies einen reflexiven Umgang noch nicht ausschließt – Mensch-Tier-Hierarchien ab und schwankt zwischen einem lyrischen Sprechen über das und mit dem Tier. In diesem Sinne stellen die Gedichte aus *Du bellst vor dem falschen Baum* Paradebeispiele für verschiedenste Mensch-Tier-Verhältnisse in der Lyrik und allgemein in der Literatur dar. Auffallend dabei ist, dass Holofernes' Gedichtband im Jahr 2015 erschien, zu einem Zeitpunkt, als der *Animal Turn* im öffentlichen Diskurs und die neuen Sichtweisen der *Human-Animal Studies* bereits etabliert waren. Schreibt sie also schon im Bewusstsein über gleichberechtigte Interspezies-Beziehungen oder greift sie abermals auf anthropozentrische Darstellungsweisen zurück? Findet, wie das einleitende Gedicht vermuten lässt, ein Dialog zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren statt oder wird ein Sprechen über und durch das Tier vermittelt? Beides kann durch die neuen Interpretationskriterien der *Literary Animal Studies* herausgestellt werden, und beides scheint in Holofernes' Dichtung gegeben. Dabei lassen sich vier Grade des Mensch-Tier-Verhältnisses ausmachen, die

24 Kompatscher: »Literaturwissenschaft«, 150.

25 Ebd.

26 Ebd., 151.

von Anthropomorphismus und tierlicher Objektifizierung über anthropozentrische Gesetzesordnungen und die Anerkennung des intrinsischen Werts bis zur *Animal Agency* gepaart mit Ironie reichen und für die sich jeweils ein Blick auf einschlägige Gedichte lohnt.

Anthropomorphismus und tierliche Objektifizierung

Und du sagst: Ja, nein, ja
Und dazu wiegst du dein Haupt
genau wie gefangene Tiere
oder Greise²⁷

Mit *Ein Raubtier* aktualisiert Holofernes die literarische Tradition und damit den anthropozentrischen Blick auf nichtmenschliche Tiere. Über drei Strophen sinniert eine unmarkierte Sprechinstanz über den körperlichen Zustand eines menschlichen Gegenübers, benutzt dafür jedoch durchgehend ein Raubtier als Metapher. Insofern erinnert *Ein Raubtier* stark an Rainer Maria Rilkes *Der Panther*, da auch dieses Texttier nur als Trope in den lyrischen Bedeutungshorizont eingeordnet werden kann. Was bei Rilke allerdings unter einer gleichbleibenden Aufnahme der tierliche Perspektive geschieht, ist bei Holofernes nur noch als lyrisches Werkzeug zu verstehen. *Der Panther* kann im Sinne der *Animal Agency* noch als direkter Anlass zum Dichten und daneben als poetologische Reflexionsfigur verstanden werden.²⁸ *Ein Raubtier* dagegen dient nur mehr als Projektionsfläche menschlicher Realität. Dies wird bereits im Titel deutlich, der neben den Gedichten *Vollmeise* und *Tiefseefische* nur die sprichwörtliche oder allgemeine Ordnung des nichtmenschlichen Tieres, nicht aber und wie es im restlichen Gedichtband eingehalten wird, die einzelne Tierart und damit den Individualcharakter des jeweiligen Tieres beschreibt. In dieser Gegenüberstellung erscheint *Ein Raubtier* bereits abstrahierter und die lyrische Tierannäherung gemäß der titelgebenden Erwartung eher in einem oberflächlichen Rahmen verhaftet.

So ist es auch gleich der Mensch, seine Unentschiedenheit und körperliche Verfasstheit, die anstelle des Raubtiers ins Zentrum der ersten Strophe

27 Holofernes: »Ein Raubtier«. In: *Du bellst vor dem falschen Baum*.

28 Siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 108.

treten. Erst der Vergleich »genau wie gefangene Tiere« schafft einen indirekten Bedeutungszusammenhang, der jedoch dem Titel entgegenwirkt: Hier wird nicht nur die Vorstellung von einem freien und agilen Raubtier kontrariert, sondern vor allem auf die Macht des Menschen über die anderen Tiere verwiesen. Denn innerhalb des Vergleichs können die »gefangenen Tiere« nur semiotisch wirken. Sie sind allein deutende Zeichen im lyrischen Sprechen über den Menschen und stehen daher nicht für sich selbst.²⁹ Auch kann ihnen in diesem Zusammenhang keine *Animal Agency* zugesprochen werden. Im Gegenteil, sie dienen weder, wie es bei Rilke noch den Anschein machte, als direkter Anlass zum Dichten, noch wirken sie auf andere Entitäten innerhalb des Gedichts.³⁰ Über die Sprechinstanz erfahren die Rezipient:innen die Tiere somit nicht als Akteur:innen, sondern nur als stumme und handlungsarme Objekte – eine lyrische und durchaus anthropozentrische Aneignung, die mit einem weiteren Bedeutungsfeld zusammenfällt. Denn den »gefangenen Tieren« kann bereits auf der Textoberfläche kein Subjektstatus zukommen, werden sie doch ausschließlich durch ihre Gefangenschaft definiert. Hier kommt nicht nur eine künstliche Kategorienbildung zum Tragen, durch die der Mensch mit seiner Wirklichkeit operiert,³¹ sondern bereits die Gefangennahme und die dahinterstehende Aktion transportieren eine hierarchische Weltsicht. Dies schließt sich an die Erweiterung des Vergleichs »oder Greise« an. Die Stimme stellt den Menschen an die letzte Stelle, es ist seine fehlende Vitalität, die sich in der Verbindung mit den »gefangenen Tiere[n]« bildlich verstärkt.

Auch die zweite Strophe vermittelt unhinterfragt eine anthropozentrische Perspektive. »Vielleicht warst du ein Raubtier« ist dabei nicht nur der einzige Direktbezug zum Titel, sondern das Tier wird darüber hinaus als Metapher wiederholt zu einem Zeichen für den Menschen – das angesprochene »du« ist kein Tier, es ist eindeutig Mensch. Allein als Gegenbild zum jetzigen Zustand werden die menschlichen und tierlichen Sinne Gehör, Sehen und Sprechen parallelisiert. Abermals wird somit kein Aufschluss über das reale Tier gegeben, wird nur die menschliche Realität abgebildet und findet das nicht-menschliche Individuum keine Artikulation. Durch das Raubtier wird über

29 Ebd., 89.

30 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 236–240.

31 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 56f.

den Menschen gesprochen, wodurch sein herrschendes Konzept im Sinne des *Animal Turn* nicht durchbrochen, sondern nur offengelegt werden kann.³²

In der dritten Strophe kommt es nicht einmal mehr zu einer direkten Benennung nichtmenschlicher Tiere. Nur die Lexeme »Käfig« und »Käfigwand« sowie die Wortgruppe »du drehst Kreise« korrelieren mit den »gefangenen Tiere« der ersten. Es ist somit ihre Realität und ihr spezifisches Verhalten, die im lyrischen Sprechen als Schablone für das menschliche Dasein dienen. In einer äußerst optimistischen Lesart kann den letzten Versen zwar eine Einsicht in die Gefangenschaft nichtmenschlicher Tiere unterstellt werden, wobei das Nachempfinden des Anderen durch das Eigene zu einer Sensibilisierung beitragen kann.³³ Zoo, Tierpark, Zirkus, Labor, Zuchtbetrieb und Massenhaltung können in ihrem anthropozentrischen Umgang hinterfragt werden.³⁴ Jedoch setzt dies ein Vorwissen und in jedem Fall eine kritische Haltung voraus.

Anders und doch ähnlich verhält es sich im Tiergedicht *Opposum*. Denn auch hier behält ein lyrisches Ich anthropozentrische Darstellungsweisen bei, indem das tierliche Handeln über elf Strophen nur zum Nutzen des Menschen ausgedeutet wird. Durch einen vierhebigen Trochäus mit kindlichen Paarreimen wird diese Aneignung noch dazu ins Spielerische gezogen, was einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Opossum von vornherein entgegensteht. Zwar vermittelt der Titel bereits eine individuellere Vorstellung vom nichtmenschlichen Tier, weil er eine konkrete Art benennt, dennoch laufen die ersten vier Strophen der Rezipient:innen-Erwartung einer tierlichen Hauptfigur abermals zuwider. So ist es hier vor allem eine menschliche Realität, die auf das Opossum und sein spezifisches Verhalten projiziert wird. Die Verse »Wenn sie [die Welt] dir zu komplex ist/[...] sie voll geplatzter Schecks ist/sie voll von Schmerz und Crack ist//sie dir Pistolen auf die Brust setzt« heben dies besonders hervor. Denn es sind menschliche Attribute und Wirklichkeitsbezüge, die das lyrische Ich auf die tierliche Ebene überträgt. Durch diese ästhetischen Filter kann das Opossum nicht mehr als Tier mit eigener Daseinsberechtigung wahrgenommen werden.³⁵ Vielmehr findet eine Anthro-

32 Siehe hierzu Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«, 27.

33 Siehe hierzu John Berger: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin 1981, 8f.

34 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 230f.

35 Siehe hierzu Kompatscher: »Literaturwissenschaft«, 150.

pomorphisierung statt, innerhalb derer das Tier zum Objekt und damit zur Schablone menschlicher Sprache und Existenz wird.

Bemerkenswert ist dabei die versprachlichte Projektion. Durch ein zweimaliges Versprechen des lyrischen Ichs, »[...] stellst du dich doof, äh, tot« und »[...] machst toter Mann, äh, tote Maus«, wird nicht nur das Sprechen durch das Tier über den Menschen offengelegt, sondern der eigentliche Prozess unmittelbar sichtbar. Hier entsteht ein ambivalenter Zwischenraum, der die anthropozentrische Perspektive kurzzeitig zu irritieren vermag. Aufgehoben wird sie aber keineswegs. Im Gegenteil, der damit verbundene Anthropomorphismus wird in der vierten Strophe sogar um ein Vielfaches verstärkt. Mit »Sagst du Peng! Ich habs gewusst, jetzt/ist es aus ich bin hinüber« wechselt das lyrische Ich in eine indirekte Rede und gibt damit einer tierlichen Artikulation Raum. Das Opossum kommt durch die Attribuierung menschlicher Sprachfähigkeit allerdings nicht selbst zu Wort, sondern transportiert weiterhin nur artfremde Bedeutungsinhalte.

Auch der Übergang von einer Welt- zu einer spezifischen Tierbetrachtung vollzieht sich innerhalb der fünften Strophe durch eine hierarchische Ansprache. »Possum, oh Possum/Possierliches Opossum!« erinnert zunächst noch an eine Lobpreisung, gleichzeitig bestätigt das lyrische Ich mit der Adjektivnutzung allerdings wiederholt seinen Anthropozentrismus. Denn mit »possierlich« wird im alltäglichen Sprachgebrauch vorwiegend etwas Spaßhaftes und Drolliges bezeichnet. Hier vermittelt die lyrische Darstellungsweise keine tiergerechte und damit respektvolle Begegnung, sondern der Mensch tritt als Wertungsinstanz an das andere Tier heran.

Dennoch lassen die nachfolgenden Strophen und das Ende des Gedichts eine Hinwendung zum Tier im Sinne der *Animal Agency* zu. Durch die konstante Ansprache des lyrischen Ichs kann das Opossum nämlich an sich ins Zentrum der Betrachtungen treten, ja sogar als Ausgangspunkt der Dichtung herausgestellt werden. Es sind hier die tierlichen Verhaltensweisen, die zum lyrischen Sinnieren und Reflektieren anregen, auch wenn diese letztlich durch den weiterlaufenden Anthropomorphismus automatisch auf den Menschen zurückgeworfen werden. Lexeme wie »ermattet«, »hoffst«, »störrisch« oder »Tricks« zeugen von dieser Ausdeutung gegenüber dem tierlichen Fremden. Gleichwohl kann dem Opossum im Gegensatz zum Raubtier der Status eines: einer Akteurs:in zugeschrieben werden, dient es hier nicht bloß als semiotisches Zeichen, sondern als aktiver Anlass zum Dichten.³⁶

36 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 239.

Possum, Possum, könnt auch ich
 – wär mir etwas unheimlich –
 so galant zu Boden sinken
 und dabei noch mit der Linken
 huldvoll alle zu mir winken
 hauchend: Ach, jetzt ist es aus!

Alles in allem kann dies allerdings nichts an der Wahrnehmung des nicht-menschlichen Tieres in der lyrischen Aneignung und für die Rezipient:innen ändern. Im Zuge unhinterfragter Anthropomorphisierungen, die sich in der zehnten und elften Strophe durch die Selbstbezüge des lyrischen Ichs nochmals intensivieren, kann dem Opossum im gesamten Tiergedicht kein transferierender Subjektstatus zugeschrieben werden. Vielmehr ist und bleibt es der Mensch, der durch das Opossum spricht und denkt. Auch dieses Texttier ist innerhalb der menschlichen Realität und Selbstfindung mehr Objekt denn Subjekt.

Für das *Opossum* und *Ein Raubtier* kann daher abschließend konstatiert werden: »Die Tiere sind bloß der Anlass für das Denken, die Menschen hingegen bleiben die entscheidenden Denker; die Tiere sind Zeichen, die Menschen sind ihre Interpreten«³⁷. Die Tiergedichte *Ozelot* und *Maki* ordnen sich ebenfalls in diese Reihe ein. Beide aktualisieren ein hierarchisches und damit anthropozentrisches Mensch-Tier-Verhältnis, da das lyrische Ich in seinen Tierannäherungen auch hier in einem konsolidierenden Anthropomorphismus verweilt. Eine tierliche Objektifizierung schließt sich dabei konsequenterweise an und eine theriozentrische Lesart aus.

Anthropozentrische Unternehmungen: Die menschliche Gesetzesordnung in der Tierwelt

Die Tiergedichte *Hund 2*, *Tiefseefische* und *Labradoodle* bebildern ebenfalls einen unhinterfragten Anthropozentrismus, allerdings heben sie sich mit *Lemuren*, *Sekretär* und *Marabu* vom Rest des Gedichtbands ab. Denn das herrschende Konzept ›Mensch‹ wird in diesen Texten nicht nur beibehalten, sondern durch eine offenkundige Wertungshaltung des lyrischen Ichs oder einer unmarkierten Sprechinstanz gegenüber den anderen Tieren um ein Vielfaches verstärkt.

37 Ebd., 234.

Verhalten, Aussehen und nicht zuletzt die tierliche Daseinsberechtigung werden im Zuge menschlicher und damit konstruierter Kategorien wiederholt in Frage gestellt.

Hund 2 hebt sich dabei für das Tier und seine Darstellungsweisen zunächst positiv von den anderen Gedichten ab. Es ist der einzige Text von Holofernes, der einen durchgehenden Dialog zwischen lyrischem Ich und anderem Tier beschreibt. Dass dieser sogar im Vordergrund steht, zeigt sich besonders im Gedichtaufbau. Denn die 19 Strophen sind weder durch eine einheitliche Form noch durch ein strukturierendes Versmaß oder Reimschema gegliedert. Im Wechsel und jeweils in direkter Rede gibt das lyrische Ich onomatopoetische Imitationen von Hundelauten wieder, um unmittelbar in verschiedenen Sprachen immer dasselbe darauf zu antworten. Dieses Prinzip hat Holofernes übrigens aus Don Woodys Rockabilly-Klassiker *You're barking up the wrong tree*, dessen Refrain ebenso mit onomatopoetischen Hundelauten spielt: »And you're barking up the wrong tree – wow wow/Well, you're barking up the wrong tree – woo woo«³⁸. Daraus entsteht eine Spielart des Lautgedichts, einer klassischen Gattung der Unsinnspoese:

Du sagst:

Hrrrr!

Hrrrrrr!!

Hrrrrrrrrr!!!! Rrrwah! Rrrwah!!!

Ich sag: Du bellst vor dem falschen Baum

Innerhalb dieser poetischen Struktur kann dem titelgebenden Hund ein diegetischer Status zugeschrieben werden.³⁹ Dabei ist er nicht nur als tierliches

38 Don Woody: *You're barking up the wrong tree*. Decca 1957. [Transkription P. L./M. S.]

39 Borgards schlägt in seiner theoretischen Annäherung an Texttiere, die Unterscheidung zwischen diegetischen und non-diegetischen, hier auch semiotischen Tieren vor. Erstere versteht er dabei als Handlungsträger:innen und somit als fassbare Teilnehmer:innen der Diegese, letztere sind dagegen nur Zeichen und somit nicht als Lebewesen in der Diegese auszumachen. Diese Unterscheidung trifft Borgards mit Hilfe von Genettes Diegese-Begriff, der eben nicht nur auf die Geschichte, sondern das gesamte diegetische Universum bezogen sei und daher keinesfalls auf die Narratologie beschränkt bleiben müsse, auch wenn er ursprünglich dafür entworfen wurde. Nach Borgards können sowohl Erzähltexte als auch Gedichte, Dramen, Film, Malerei und Musik diegetische wie semiotische Tiere aufweisen, soweit sie ein diegetisches Universum besitzen (»Tiere und Literatur«, 226).

Individuum am lyrischen Geschehen beteiligt, sondern es sind – und dies ist hervorzuheben – sowohl seine als auch die Artikulationen des lyrischen Ichs, die gleichfalls den Fortgang der Handlung definieren.⁴⁰ Auf der formalen Ebene sind Mensch und Tier für die Rezipient:innen somit als gleichwertige Akteur:innen erfahrbar. Weiter besitzen die Artikulationen des Hundes Wirkungsmacht, denn sie provozieren anhaltend eine Reaktion des lyrischen Ichs im Sinne eines sich bedingenden Rede-Antwort-Schemas.⁴¹ Die *Animal Agency* des Hundes geht folglich weit über die der zuvor besprochenen Tiere hinaus.

Dennoch muss die Interaktion zwischen lyrischem Ich und Hund differenziert betrachtet werden. Gerade der Inhalt hebt sich von der formalen Ebene durch anthropozentrische Darstellungsweisen und Wertungen ab. Dabei evoziert die Artikulation des Hundes anfangs noch eine »naturalistische« und demnach tiergerechte Perspektive, da diese durch die anhaltende Verwendung verschiedener Onomatopoetika den Lauten des realen Tieres nachempfunden ist. Darüber hinaus kann sie jedoch weder eine Bedeutung noch einen näheren Aufschluss über das tierliche Dasein geben.⁴² Vielmehr gestaltet sie sich gegenüber den gleichbleibenden Äußerungen des lyrischen Ichs und seiner Antworten auf die tierliche Rede »Du bellst vor dem falschen Baum« als zunehmend sinnlos. Die Sprache und das tierliche Verhalten erscheinen fortlaufend unter einem menschlichen Bewertungshorizont. Denn falsch oder richtig sind allein menschliche Kategorien, die keine biologischen Wirklichkeiten, also Tatsachen oder Eigenschaften, wiedergeben können.⁴³ Der Interspezies-Dialog ist also keineswegs gleichberechtigt, sondern ordnet abermals den Menschen über das andere Tier und beide in ein anthropozentrisches Weltbild ein.

Auf diesem Wege wird allerdings wiederholt der intrinsische Wert des tierlichen Lebewesens neben dem Menschsein als herrschendes Konzept verkannt. Denn letztlich ist es der Mensch, der über seine Kategorien entscheidet. Eine speziesistische Verfügungsgewalt, die sich um ein Vielfaches in den nachfolgenden Versen verstärkt, indem die onomatopoetischen Artikulationen des Hundes an die phonologischen Gegebenheiten verschiedener Sprachen und damit an die Rede des lyrischen Ichs angeglichen wird. Das lyrische

40 Ebd.

41 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 183.

42 Ebd., 229f.

43 Ebd., 56f.

Ich kommentiert in den einzelnen Fremdsprachen nur das falsche Verhalten des Hundes. Der Dialog verweilt in einer spezieisistischen Dissonanz, in welcher der Mensch dem anderen Tier seine Gesetzesordnungen oktroyiert.

Mit der Übersetzung der tierlichen und menschlichen Aussage ins Englische »Du sagst:/BOW! BOW – OW – OW!//Ich sag: You're barking up the wrong tree, now«, wird der Dialog schließlich in ein anglophones Idiom überführt, wodurch nun das gesamte Tiergedicht als Metapher seines Sinngehalts verstanden werden kann. »Be barking up the wrong tree« ist vergleichbar mit der deutschen Redewendung »auf dem Holzweg sein«, mit der Verhaltensweisen beschrieben werden, die von Grund auf irrtümlich und nicht zielführend sind. Die menschlich negative Bewertung des tierlichen Verhaltens wird somit durch die Redewendung nochmals intensiviert.

Liest man *Hund 2* nun entlang des anglophonen Idioms, den Hund und sein Bellen als dessen konsequente Bebilderung, kann Holofernes beziehungsweise ihrem Text durchaus eine ironische Haltung unterstellt werden. Denn die Redewendung wird durch das sture Beibehalten der menschlichen und tierlichen Artikulationen zunehmend ad absurdum geführt. Dennoch muss festgehalten werden, dass die Ironisierung des Holzwegs, der falschen Verhaltensweise, nicht dem Texttier zugestanden wird, sondern nur in einem übertragenen Sinne zur menschlichen Erkenntnis hinsichtlich bestimmter Verhaltensweisen und ihrer Bewertung beitragen soll. Der Hund ist in diesem Fall wieder nur ein Objekt menschlicher Sprache und Existenz, wodurch der Dialog letztlich nicht als beidseitiges Sprechen verstanden werden kann. Vielmehr bringt er ein hierarchisches Mensch-Tier-Verhältnis zum Ausdruck, in dem nur der eine durch das andere und auf einer höheren Bedeutungsebene sprechen kann. Dies korreliert mit dem Ende des Gedichts, in dem das lyrische Ich die letzte Aussage trifft, »Ich sag:/Shhhhhhhhhh –/falscher Baum«. Die menschliche Wertung ist die letzte und einzig relevante Bedeutungseinheit. Das tierliche Verhalten bleibt also gemäß den lyrischen Darstellungsweisen in einer anthropozentrischen Welt- und damit auch Tierdeutung verhaftet.

Noch viel deutlicher wird dies im Gedicht *Tiefseefische*. Auch hier ist die Tierbetrachtung alles andere als neutral, insofern sie mit menschlichen Schönheitsidealen überschrieben wird:

Tiefseefische
– auf die Gefahr
dass ich mich einmische –

dass euch nie einer sieht
 ist doch lang noch kein Grund
 so auszusehen, oder?
 So ungesund!

Das tierliche Aussehen spiegelt sich im Gedichtaufbau, denn die sieben Strophen sind selbst durch ein unregelmäßiges Vermaß und wechselndes Reimschema sprach- und formästhetisch ›unansehnlich‹. Menschliche ästhetische Vorstellungen sind konstruierte Kategorien, die weder biologische Konsequenzen noch einen Nutzen in der Tierwelt nach sich ziehen.⁴⁴ Verse wie »unrund! Unschön! Ungestalt!/So picassös/mim Mund gemalt!« zeugen darüber hinaus von einer hierarchischen Wertungshaltung gegenüber den anderen Tieren, die wie in *Hund 2* in einem absolut negativen Rahmen verhaftet ist. Damit verbunden zweifelt das lyrische Ich zunehmend die tierliche Daseinsberechtigung an. Das Aussehen wird also nicht nur in ein menschliches Kategoriensystem überführt, sondern an einen bestimmten Zweck gebunden. Folglich muss die Hässlichkeit der Fische einen bestimmten Grund haben. Dieser wird allerdings nicht in der tierlichen Realität gesucht. Vielmehr sind es wieder rein menschliche Wirklichkeitsbezüge, die unhinterfragt und beinahe automatisch auf das nichtmenschliche Tier übertragen werden: »Kommt ja keiner/zum Gruseln/hier runter« oder »Ach so? Ihr seid des Hades Wachen?« zeugen von dieser anthropozentrischen Ausdeutung. Dies geschieht freilich nicht im Sinne der Tiefseefische, sondern allein zur Erklärung für den Menschen. Zwar muss angemerkt werden, dass die dichterische Auseinandersetzung schon von Anfang an scherzhaft ist, dennoch bleibt die Frage nach dem Sinn der Tiefseefische im Zuge eines hierarchischen Mensch-Tier-Verhältnisses bis zum Ende bestehen.

Die Tierbetrachtungen sind somit auffallend oberflächlich, da sie kein spezifisches Wissen oder Informationen über die realen Tiefseefische liefern können, von einer tierlichen Selbstartikulation ganz zu schweigen.⁴⁵ Dies korreliert mit der Aussage des lyrischen Ichs »Hier unten, unter Ausschluss aller«, es fehlt an Wissen oder an Teilhabe. Hier bleibt nicht nur die anthropozentrische Fremdausdeutung des nichtmenschlichen Individuums bis zum Ende unhinterfragt bestehen. Im Gegenteil, die anfangs angezweifelte Daseinsberechtigung der Tiefseefische, die zunächst eine Sinnsuche des lyri-

44 Ebd.

45 Ebd., 229f.

schen Ichs bewirkt, wird nun als letzter Gedanke zugespitzt: »[A]ls schläge bei euch/mit Schmach und Hohn/der Bar-Druck den/der Selektion«. Dergestalt werden in letzter Konsequenz menschliche Kategorien und Schönheitsvorstellungen allerdings zum Ausschlusskriterium der gesamten Arterhaltung. Denn der Mensch spricht hier als absolute Wertungsinstanz dem anderen Tier jegliche *Agency* ab. Da es weder den menschlich-ästhetischen Maßstab erfüllen noch hierfür einen triftigen Grund aufweisen kann, wird es zum vollständigen Objekt seines Lebensraums definiert und nicht als aktiver Teil dessen angesehen. *Tiefseefische* zeugt von einer konsolidierenden Aufrechterhaltung anthropozentrischer Weltdeutungen, in denen der Mensch als einzig berechtigter Wertungsinstanz an nichtmenschliche Lebewesen herantreten kann.

Mit den Tiergedichten *Lemuren*, *Sekretär* und *Marabu* verhält es sich ebenso, wobei die Lemuren in ihrem Verhalten und die Vogelarten aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes hinterfragt und anschließend vom lyrischen Ich bewertet werden. *Labradoodle* nimmt eine Sonderstellung ein. Dort vollzieht sich die menschliche Gesetzesordnung nämlich nicht durch eine äußere Wertung oder Infragestellung, sondern ist bereits ins Innere des anderen Tieres verlegt worden. »Über Weimaraner, Wiener/Boxer, Basset, Dalmatiner/Mastiff und Maskottchen Tina/muss ab jetzt der Pudel rüber«. Durch Züchtungen bemisst sich die Art des Hundes nicht mehr an biologischen Kriterien, sondern ist abhängig von menschlichen Bedürfnissen. Verse wie »Pudel haart nicht und ist artich« oder »gebt mir mein Mutantenrudel!/Und mein schniefend Herz/gibt Ruh«, zeigen: Hier wird nicht das Tier mit eigenen Standpunkten und Interessen wahrgenommen, sondern nur der menschliche Wille erfüllt.

Nichtmenschliche Tiere und ihr intrinsischer Wert

Das Tiergedicht *Sekretär* reiht sich mit den Tiergedichten *Marabu*, *Wolf*, *Fuchs* und *Wespe* in die Kategorie der Gedichte ein, die etwas über den intrinsischen Wert der tierlichen Lebewesen preisgeben. Einstrophig und in Paarreimen verfasst, beginnt *Sekretär* mit der Vorstellung des Tieres: »Der Vogel hier heißt Sekretär«. Im weiteren Verlauf scheint das lyrische Ich mit der anthropozentrischen Betrachtungsweise des tierlichen Lebewesens zu brechen. Denn nachdem es zunächst urteilt »Es sieht fast aus als wär er wer«, fragt es sich: »Doch ist das nicht sehr Menschenblick« und beweist, dass es sich seiner eigenen Perspektive und, damit einhergehend, seiner eigenen menschlichen

Kategorisierung bewusst ist. Gleichzeitig impliziert die Frage das Zugeständnis, dass das nichtmenschliche Lebewesen nicht von seiner menschlichen Bewertung abhängig ist. Der Vogel hat also einen intrinsischen Wert, womit sich das lyrische Ich in *Sekretär* zunächst einer vermeintlichen Betrachtung des nichtmenschlichen Tieres im Sinne des *Animal Turn* nähert.

Durch die anschließende despektierliche Abwertung des Sekretärs als »Spatzenhirn« rückt das Nachdenken des lyrischen Ichs über das Tier jedoch wieder in die anthropozentrische Tradition. Dies wird vor allem in der Versprachlichung des Vogels fortgesetzt, die über die Nachahmung des lyrischen Ichs ausschließlich vermittelt stattfindet: »Pick Pick Pick« – das tierliche Lebewesen selbst kommt nicht zu Wort, an eine Begegnung auf Augenhöhe oder gar einen Dialog ist in diesem Sinnzusammenhang folglich nicht zu denken. Zur Beschreibung des Sekretärs zieht die Artikulationsinstanz vergleichend die tierlichen Lebewesen Spatz und Möwe heran. Gegenüber dem Spatzen wird sich das lyrische Ich seiner anthropozentrischen Denkweise bewusst und artikuliert dies klar: »so, denk ich doch mal«. Dennoch sinniert es anschließend nach Werten menschlicher Realität, die das Tier wieder zur Schablone menschlichen Verhaltens werden lassen.⁴⁶ Der Möwe gesteht das lyrische Ich einen eigenen Willen und Selbstzweck zu, nimmt dementsprechend den intrinsischen Wert des Tieres wahr, doch bewertet es noch im selben Satz die Sinnhaftigkeit seiner Existenz nach einem rein menschlichen Maßstab: »wie auch die Möwe, die im Schlick/nach Würmern sucht/und nicht nach Sinn/und Sinn wär halt auch/keiner drin«.

Um ein Vielfaches gesteigert wird dieser Anthropozentrismus durch die abschließenden zwei Zeilen des Gedichts, in denen sich das lyrische Ich wieder dem eigentlichen Ausgangspunkt seiner Tierbetrachtung zuwendet, dem Sekretär: »Wahrscheinlich (und dann lass ichs ruhn)/ist er ein überschätztes Huhn«. Insgesamt lässt sich bei dem Tiergedicht *Sekretär* eine Annäherung an die *Animal Agency* erkennen, weil der »Menschenblick« immerhin genannt wird. Das lyrische Ich tritt im Verlauf des Gedichts dennoch zu keinem Zeitpunkt in einen Dialog mit den tierlichen Lebewesen, sondern beobachtet lediglich ihr Verhalten. So überwiegt für die Rezipient:innen in letzter Konsequenz das anthropozentrische Weltbild.

Ebenso deutlich wird dies im Tiergedicht *Marabu*. Es beginnt mit der Frage nach der Daseinsberechtigung des Vogels: »Wozu braucht man/den Marabu«, die sogleich in abwertende Bemerkungen über das Aussehen des Vogels

46 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 227.

übergeht. Von einer Begegnung auf Augenhöhe sind lyrisches Ich und Tier im Gedichtverlauf weit entfernt:

Ein Schnabel, der nicht
singt, nur hackt
Der plumpe Körper
seltsam nackt
auf wackeligem Rentnerbein

Auch mit Beschreibungen wie »Die Augen/trübe, müde, klein/Am Hals zer-
rupft/voll Leichenflecken« und der Feststellung: »Hätt den mit Absicht wer
gemacht/den hätte man wohl ausgelacht« gibt Holofernes' Gedicht eindeutig
anthropozentrische Darstellungsweisen wieder. Es setzt explizit menschliche
Maßstäbe für Schönheit an: »Er ist nicht schön/wie ich und du«. Diesen Be-
wertungen des lyrischen Ichs ist das nichtmenschliche Tier vollkommen aus-
gesetzt – der Marabu selbst kommt nicht zu Wort und thematisiert werden
ausschließlich seine Äußerlichkeiten.

Das Gedicht endet mit der Antwort auf die eingangs gestellte Fra-
ge nach der Daseinsberechtigung des Vogels: »Wozu also der Marabu?/
Wahrscheinlich nicht/für mich und du«. Damit vollzieht das lyrische Ich
eine bedeutende Wandlung in seiner Tierbetrachtung, weil es zum Ende den
Selbstzweck des tierlichen Lebewesens erkennt, und damit auch den intrinsi-
schen Wert des Marabus bestätigt. Nicht zu missachten ist der ironische
Unterton, der sich durch das gesamte Gedicht zieht. Holofernes vermag es
so, den Rezipient:innen die oberflächliche Darstellungsweise des tierlichen
Lebewesens spielerisch vor Augen zu führen, womöglich sogar den Rezipi-
ent:innen in ihren eigenen anthropozentrischen Welt- und Tiererfahrungen
einen Spiegel vorzuhalten.

Wie auch schon beim *Sekretär* fußt der Subjektstatus des Marabus aller-
dings einzig auf dem Zugeständnis seines Selbstzwecks durch das lyrische
Ich. Zwar bricht Holofernes den Anthropozentrismus teils auf, wird das lyri-
sche Ich sich doch jeweils kurz über seine menschliche Perspektive bewusst,
dennoch bleibt das hierarchische Mensch-Tier-Verhältnis im gesamten Ge-
dicht bestehen. Das Tier liefert nur den Anlass, den Anstoß zum menschli-
chen Sinnieren, der Mensch selbst erhält die Hierarchie aufrecht, indem er
allein Optik und Verhalten des nichtmenschlichen Lebewesens interpretiert,
wobei gleiches für Sekretär, Spatz und Möwe gilt.⁴⁷

47 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 234.

Auch Holofernes' Tiergedicht *Wespe* zeugt von dem Versuch des lyrischen Ichs, aus der anthropozentrischen Tradition hinauszutreten. In den insgesamt zwölf Strophen von je vier trochäischen Vierhebern mit Paarreimen macht das lyrische Ich aber auch seine Abneigung gegenüber der Wespe deutlich: »Ich mag ja wirklich jedes Tier/außer vielleicht dieses hier«. Das metrische Schema hat mit seiner relativen Regelmäßigkeit einen leiernden Effekt und vollzieht formal »[d]ieses Brummen, das Gesirre«, das das lyrische Ich »irre« und »kirre« macht. Mit den Versen »s' ist der Wespe eigener Wille« und »Flirrig fliegt der Wesp umher/man weiß gar nicht, was will denn der« zeigt das lyrische Ich, dass es sich sehr wohl über den eigenen Willen des tierlichen Lebewesens bewusst ist und diesen zwar nicht zu verstehen vermag, ihn aber dennoch anerkennt. Die Unterstellung »wollen uns pesten, wollen uns testen« schreibt dem tierlichen Lebewesen eine eigene *Agency* zu.

Trotzdem kommt innerhalb des Gedichts ein Zweifel an der Daseinsberechtigung des tierlichen Lebewesens auf. Auf die Frage des lyrischen Ichs: »Was macht die Wespe im Gefüge [...]?« folgt keine konstruktive Antwort, sondern folgen Gewaltfantasien und Mordlust gegenüber dem Insekt. Mehr noch, mit der Aussage »Fliegt dir eine in die Tasse?/Könntest retten – nö, ach lasse!« entfernt sich Holofernes weiter von einer tiergerechten Dichtung. Die Frage nach der Existenzberechtigung des Insekts bleibt bis zum Schluss unbeantwortet, wodurch letztlich ein hierarchisches Mensch-Tier-Verhältnis bestehen bleibt. Die abschließende Bewertung des lyrischen Ichs: »Nein, ich mag die Wespe nicht!« ist endgültig und dazu ostentativ subjektiv.

In *Wespe* gibt Holofernes stereotype und oberflächliche Äußerungen von Menschen wieder, die Wespen als lästig empfinden und ihnen keinen Wert beimessen. Hier könnte durchaus ein ironischer Aspekt gesehen werden. Denn menschliche Negativäußerungen über die Wespe werden überspitzt, was einen starken Kontrast zu der inzwischen allseits bekannten Bedeutung von Insekten für den Fortbestand auch menschlichen Lebens auf der Erde bildet. Kritische Leser:innen könnten die einseitige Darstellung zum Anlass nehmen, auf den Wert des Tieres aufmerksam zu machen.

Animal Agency und Ironie

Das Gedicht *Lemuren* hebt sich deutlich von der Mehrheit der Tiergedichte in Holofernes' *Du bellst vor dem falschen Baum* ab. Besonders durch die direkte Ansprache des Texttieres mit den Worten »Lemur, der du« wird das nicht-

menschliche Tier bereits im ersten Vers des in sechs Strophen unterteilten Gedichts nicht nur als semiotisches Zeichen, sondern als Subjekt mit eigener *Agency* wahrgenommen – der Affe bildet unumstritten das Zentrum der lyrischen Betrachtung. Allerdings weist bereits die zweite Zeile einen deutlichen Anthropozentrismus auf. Denn der Vergleich mit dem bekannten Ballett-Tänzer »Nurejew gleich/Figuren tanzend« drückt ein menschliches Wahrnehmungsmuster des lyrischen Ichs aus, das unmittelbar auf das andere Tier projiziert wird. Doch mit den Versen: »in deinem Unsinn unerreicht/uns zeigt des Urwalds Ursinn« findet sogleich ein klarer Bruch mit dieser anthropozentrischen Bewertung statt. Das lyrische Ich erklärt den tierlichen *Unsinn* zu *Sinn* und nähert sich damit dem Lemuren erneut an, da es seine Daseinsberechtigung nicht mehr anzweifelt, sondern in ihr einen Sinn zu erkennen vermag. Die anschließende Beschreibung des tanzenden Affen mittels des Adjektivs »bekloppt« wertet das Tier allerdings wieder ästhetisch ab. Der Primat kann den Erwartungen des lyrischen Ichs nicht gerecht werden, wobei die Ästhetik hier als allein menschlicher Maßstab zu verstehen ist, da sie keine biologisch begründbare Kategorie beschreibt.⁴⁸

Im weiteren Verlauf des Gedichts erkennt das lyrische Ich einen Selbstzweck im Handeln des Affen: »Sein Tanz muss zu nichts taugen/[...] sich selbst will er betören«. Folglich hängt sein Verhalten doch nicht von einem menschlichen Urteil ab. Die Individualität des Lemuren wird zumindest in Ansätzen wahrgenommen. Dennoch bleibt das lyrische Ich nur Beobachter:in, während das nichtmenschliche Lebewesen stumm bleibt. Die anschließende Frage nach der Daseinsberechtigung: »Ob seine Pirouetten/in Darwins Sinn Sinn hätten?/Das kann man sich wohl fragen«, wird im gleichen Atemzug beantwortet – und festgestellt, dass alles lediglich dem Selbstzweck dient, was in der Erkenntnis, dass der Mensch nicht das Maß aller Dinge ist, fortgeführt wird: »Dass dieses Affen Anmut/zeigt, dass er, was er kann, tut/ganz ohne Sinngebäude/allein im Dienst der Freude«. Darüber weist das lyrische Ich dem Texttier einen intrinsischen Wert zu. Diese letzte Strophe ruft aber auch einen klassischen poetologischen Topos von der Zwecklosigkeit der Kunst auf, der schon vorher mit der Anspielung auf Ballett und Unsinn anklang und mit dem der traditionelle Anthropozentrismus in Lyrik und allgemein in Literatur letztlich auch hier aufrechterhalten wird.

Dennoch – Hand auf's Herz – dieses Gedicht ist selbst nicht weniger »bekloppt« als das Gehopse des Lemuren. Und spätestens dieses Gedicht ist

48 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 57.

auch das entscheidende Ironiesignal für den gesamten Gedichtband. Wörtlich genommen bilden die Gedichte in *Du bellst vor dem falschen Baum* eine anthropozentrische Weltsicht und Wertung ab. Aber alle Gedichte sind erstens unverkennbar neue Variationen der Unsinnspoese und verfügen zweitens über einen ironischen Unterton, der sich in Übertreibungen, Vereinfachungen und formalen Eigenheiten niederschlägt. Aus Sicht des *Animal Turn* legitimiert dies zwar nicht die damit einhergehende ›Benutzung‹ der Tiere oder gar die Aufrechterhaltung anthropozentrischer Darstellungsweisen. Gerade in einer solchen Faktur werden ästhetische Filter eingesetzt, durch die der Gedichtband letztlich mehr vom Menschen als von den anderen Tieren spricht. Allerdings wird in den *Human-Animal Studies* auch darüber reflektiert, dass ein Verlassen der menschlichen Perspektive kaum vollständig möglich ist, gleichberechtigte Artbegegnungen und ein kritisches Hinterfragen vormals nur menschlich gedachter Angelegenheiten schließt dies aber keineswegs aus.⁴⁹

Auf den ersten Blick sind wir damit in einer Sackgasse, aus der Holofernes mit *Du bellst vor dem falschen Baum* einen einfachen Ausweg wählt: Wenn der Anthropozentrismus schon unentrinnbar ist, dann muss er wenigstens ironisch als Unsinn dargestellt werden. Die Verse teilen daher immer das Schicksal ihrer Tiere, sind selbst so »unrund! Unschön! Ungestalt!/So picassös« wie die Tiefseefische, suchen selbst »nicht nach Sinn« wie die Möwe – »Hätt [die] mit Absicht wer gemacht/Den hätte man wohl ausgelacht« wie den:die Schöpfer:in des Marabus. Wenn das Tier keine Existenzberechtigung hat, wie könnten sie die Gedichte darüber haben? Und so geben in Holofernes' Gedichtband die Tiere den Anlass zum Erzählen, Sprechen und Dichten. Sie schaffen es, zur Reflexion anzuregen und das anthropozentrische Weltbild teilweise in Frage zu stellen, jedoch niemals, es aufzugeben.

49 Siehe hierzu Roland Borgards: »Einleitung: Cultural Animal Studies«. In: Ders. (Hg.): *Tiere*, 1–5, hier 3f.