

5. Querschnittsthemen: Spielarten ökologischen Denkens bei Kafka und Lovecraft

Die obige Analyse hat einige Querschnittsthemen identifiziert, die die Werke der beiden Autoren kennzeichnen und deren Interpretation ich mich im Folgenden systematisch vertiefend widmen möchte, um Ergebnisse zu bündeln. Dabei unterscheide ich zwischen diegetischen und narrativen Aspekten, um aufzuzeigen, wie Form und Inhalt in den untersuchten Texten zusammenwirken.

5.1 Diegetische Aspekte

Als diegetisch zentral hat sich in der bisherigen Analyse das Thema des Tierwerdens und sein Zusammenhang mit dem *agencement* erwiesen, die ich nun noch einmal systematisch unter Bezugnahme weiterer Texte untersuchen möchte. Ein besonderer Fokus wird dabei auf Verwandlungsmomenten liegen. Anschließend wird es um die Ausgestaltung von Menschlichkeit gehen. Diese Erkenntnisse zusammenführend, wird sich der dritte Teil dieses Kapitels dem Themenkomplex Naturwissenschaft und Soziologie widmen, um aufzuzeigen, wie die in den Texten angelegte Wissenschaftskritik zusammenwirkt mit soziologischen Darstellungen.

5.1.1 Tierwerden und *agencement*

Zunächst möchte ich Merkmale von Tierlichkeit sowie Mensch-Tier-Verhältnisse in den Blick nehmen, die eine zentrale Rolle in den Texten spielen. Wie sehr sich Tierlichkeit und Menschlichkeit an- und gegeneinander definieren, soll dabei herausgearbeitet werden.

5.1.1.1 Merkmale von Tierlichkeit

Das Tierwerden bei Kafka und Lovecraft macht, wie oben exemplarisch analysiert, zum einen tierliche Erfahrungshorizonte nachvollziehbar und sorgt zum anderen für eine Verunsicherung der anthropologischen Grenze, wobei es stets zwischen Horrorvorstellung und Befreiungsversprechen oszilliert. Beide Autoren arbeiten dabei mit zoologi-

schem Wissen, das jedoch bewusst Ungenauigkeiten enthält, die Kategorisierungen erschweren.

Dieses Kapitel soll umfangreicher herausarbeiten, mit welchen Merkmalen das Tierwerden bei Kafka und Lovecraft in seinen verschiedenen Ausgestaltungen assoziiert ist und welche Implikationen dies in Bezug auf menschlich-tierliche Beziehungen hat. Das soll anhand einer etwas vergrößerten, exemplarischen Textauswahl geschehen, die auch weniger prominente Texte der beiden Autoren in den Blick nimmt. Als Merkmale von Tierlichkeit möchte ich Vielheit¹, Sinnlichkeit², Abjekthaftigkeit, Krankheit sowie deren Zusammenhang mit Darstellungen ökologischer *agencements* in der Konzeption Deleuze/Guattaris aufzeigen. Im Anschluss daran soll sich zeigen, was das für Definitionsgrenzen und Berührungspunkte zwischen Mensch, Tier, Pflanze und Monster bedeutet.

Viele von Kafkas Texten setzen die in Kapitel 4 festgestellte Strategie von konkreter Gestaltung anhand von zeitgenössischem Tierwissen und Oszillation zwischen Tier und Mensch um: So sind etwa die Mäuse in *Josefine*, wiederum in Anlehnung an *Brehms Thierleben*, konkret nach realen Mäusen gestaltet, zugleich aber mit menschlichen Eigenschaften überblendet.³

Das von Deleuze und Guattari angebrachte Spannungsfeld von Einzelheit und Vielheit (vgl. RZ 31f.), von Individualität und Kollektiv, ist als zentrales Prinzip in den Texten Kafkas angelegt: Tierlichkeit und Menschlichkeit werden hier mit Gemeinschaft bzw. Einsamkeit assoziiert. Besonders produktiv wird dieser Aspekt, wenn er im Zusammenhang mit Deleuzes und Guattaris Prinzip des *agencement* gelesen werden, das die Verortung in der Umwelt betont, die sich auch schon anhand der zuvor analysierten Körper- und Raumerfahrung der Tiere äußert. Deleuze und Guattari schreiben über das *agencement* bei Kafka, dass es auch nichtmenschliche Elemente einbezieht:

Au contraire, elle n'est technique que comme machine sociale, prenant des hommes et des femmes dans ses rouages, ou plutôt ayant des hommes et des femmes parmi ses rouages, non moins que des choses, des structures, des métaux, des matières. (KA 145, vgl. auch 15)

Dies ist zunächst rein deskriptiv, jedoch existiert diese Vorstellung bei Kafka auch in positiver Besetzung, wie Schramm beschreibt: »[I]mmer wieder sehen wir bei [Kafka] die Sehnsucht nach einer Fundierung des Einzelnen in einer natürlich definierten Gemeinschaft, die teilweise direkt mit organologischen Metaphern beschrieben wird.«⁴ Dieser These möchte ich mich im Folgenden anschließen und dabei die organologischen Metaphern noch genauer in den Blick nehmen, deren ökologische Ausdeutung bei Schramm fehlt.

-
- 1 In Anlehnung an Deleuze/Guattari verwende ich Vielheit im Sinne von Vielzahl, zahlenmäßiger Überlegenheit.
 - 2 Sinnlichkeit ist hier wortwörtlich zu verstehen als Wahrnehmung mithilfe der Sinne.
 - 3 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 122f.; Harel: *Kafka's Zoopoetics*. S. 158; Zeller, Hans: »Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen?«. *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse im Lichte von Brehms Thierleben*. *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*. Hg. von Karl Konrad Polheim. Verlag Peter Lang, 1987. S. 316, 318.
 - 4 Schramm, Moritz: »Schrecken der ›Naturwahrheit««. S. 231.

Die Vielheit ist am wichtigsten wohl in *Josefine*: Zu Beginn wird die kollektive Erzählinstanz durch die Verwendung des Wortes »unsere« (JS 350) markiert. Wichtig erscheint hier vor allem die Wechselwirkung zwischen Gemeinschaft und Einzelem. So gibt es durchaus Texthinweise auf ein harmonisches Zusammenwirken im Mäusevolk. Das Kollektiv arbeitet zusammen für die Zufriedenheit von Josefine als Individuum, vereinbarte Kommunikation erleichtert das Verständnis:

Josefine [muß] meist nichts anderes tun, als mit zurückgelegtem Köpfchen, halboffenem Mund, der Höhe zugewandten Augen jene Stellung einnehmen, die darauf hindeutet, daß sie zu singen beabsichtigt. [...] Aber selbst ein solches Verhalten schadet ihrem Rufe nicht; statt ihre übergroßen Ansprüche ein wenig einzudämmen, strengt man sich an, ihnen zu entsprechen; es werden Boten ausgeschiedt, um Hörer herbeizuholen; es wird vor ihr geheim gehalten. (JS 356f.)

Dabei wird auch individuelles Fehlverhalten toleriert und von der Gemeinschaft abgefangen. Dieses Verhältnis der Sorge ist reziprok: »Josefine ist nämlich der gegenteiligen Meinung, sie glaubt, sie sei es, die das Volk beschütze.« (JS 359) Das kollektive Zusammenleben bietet Vorteile: »[K]ein Einzelner könnte es, was in dieser Hinsicht das Volk als Ganzes zu tun imstande ist.« (JS 359, vgl. auch 355f.) Dabei ist von verschiedenen Seiten auf den ›oder‹-Titel als Kafkas expliziten Versuch der Herstellung eines Gleichgewichts hingewiesen worden.⁵ Das ›oder‹ impliziert jedoch nicht nur Balance, sondern auch Spaltung – diese Idee der Gleichzeitigkeit zieht sich durch den gesamten Text. Um dies vorzuführen, wird in einem Gedankenexperiment die Konstellation umgekehrt: »Stünde hier an Stelle des Volkes ein Einzelner: man könnte glauben, dieser Mann habe die ganze Zeit über Josefine nachgegeben [...]. Nun, so verhält es sich ganz gewiß nicht, das Volk braucht solche Listen nicht.« (JS 371) Das Abhängigkeitsverhältnis funktioniert eben nur durch seine kollektive Gegenseitigkeit. Dabei wird die Frage nach dem Antrieb als obsolet erklärt, diese Lebensweise ist schlichtweg Tatsache (vgl. JS 357f.).

Das kollektive Hauptziel ist die Sicherung der Existenz und des Überlebens der Gemeinschaft, der Alltag wird beschrieben als »Sorge um das tägliche Brot« (JS 368) und »Existenzkampf« (JS 363, 369). Im Zuge dessen wird der:die Einzelne unbedeutend:

Sie ist eine kleine Episode in der ewigen Geschichte unseres Volkes und das Volk wird den Verlust überwinden. [...] Vielleicht werden wir also gar nicht sehr viel entbehren, Josefine aber, erlöst von der irdischen Plage, die aber ihrer Meinung nach Auserwählten bereitet ist, wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder. (JS 376f.)

Die Balance, das Spannungsfeld, das der Text am Beispiel der tierlichen Gemeinschaft entfaltet, ist das der Frage nach gleichzeitiger Bedeutung des:r Einzelnen für die Sorge

5 Vgl. z.B. Wucherpfennig, Wolf: »Individualität im Zeitalter des Positivismus: ›Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse‹.« *Jenseits der Gleichnisse. Kafka und sein Werk*. Hg. von Luc Lamberechts und Jaak De Vos. Verlag Peter Lang, 1986. S. 77.

des Kollektivs angesichts der Unbedeutsamkeit von Individuen für das Kollektiv auf lange Sicht. Diese wird hier jedoch als irrelevant deklariert, Sorge und Gleichgültigkeit können gleichzeitig bestehen, die langfristige Überlebensfähigkeit der Gemeinschaft beruht auch auf der Bewahrung der Sicherheit des:r Einzelnen.

Es zeigt sich so ein ökosystemisches Zusammenwirken des Kleinen und des Großen (vgl. JS 355). Hierbei wird ein Mensch-Tier-Vergleich verwendet: Josefine »sucht den Überblick über ihre Herde wie der Hirt vor dem Gewitter« (JS 360). Darin klingt zugleich eine Machthierarchie an, die impliziert, dass das ökosystemische Gefüge nicht so egalitär ist, wie es erscheint. Die Gemeinschaft erweist sich zunächst als familiär: »So sorgt also das Volk für Josefine in der Art eines Vaters, der sich eines Kindes annimmt, das sein Händchen – man weiß nicht recht, ob bittend oder fordernd – nach ihm ausstreckt.« (JS 359, vgl. auch 371) Dabei wird das Mäusevolk auch in seiner Umwelt verortet und in negativer Konnotation seine Verbundenheit damit beschrieben: »[D]as dünne Pfeifen Josefines mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die armselige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt.« (JS 362) Die Formulierung beschreibt ein synekdochisches Verhältnis, das das Motiv des ökosystemischen Zusammenhangs formell aufgreift und unterstützt.

Wiederum wird die Verletzlichkeit des Tieres, die es mit dem Menschen gemeinsam hat, offenbar (vgl. JS 356). Dieser Ausgeliefertheit gegenüber bietet das Kollektiv eine Zuflucht: »Hier in den dürftigen Pausen zwischen den Kämpfen träumt das Volk, es ist, als lösten sich dem Einzelnen die Glieder, als dürfte sich der Ruhelose einmal nach seiner Lust im großen warmen Bett des Volkes dehnen und strecken.« (JS 366) Das Bett evokiert hier auch wiederum die Sehnsucht nach Ruhe, Geborgenheit, Schlaf in menschlicher Begrifflichkeit. So ist das Volk keineswegs bloß ein »anonymes Interpretenkollektiv«⁶, sondern eine tierliche Gemeinschaft, die ökosystemisch funktioniert – zugleich aber menschliche Merkmale aufweist. Die politischen Implikationen des *agencement*, die sich hier andeuten, sollen in Kapitel 5.1.3.3 tiefergehend diskutiert werden.

Das Bau-Tier als Einzelwesen sieht sich den anderen Tieren gegenübergestellt,⁷ insbesondere der Vielheit des »Kleinzeug[s]« (DB 582), das es auch als »Volk« (DB 579) bezeichnet. Außerhalb des Baus ist »der Verkehr [...] sehr groß« (DB 591), dort finden sich »Tiere [...] in Mengen« (DB 610). Der Text verhandelt auch die Sehnsucht, einen sicheren Ort zu schaffen,⁸ die sich besonders in der darin herrschenden Ruhe und Einsamkeit äußert (vgl. DB 579, 601). Damit einher geht auch eine Dichotomie von Gemeinschaft und Isolation. Zunächst erscheint dem Tier die Isolation im Bau als Sicherheit, es deutet sich dann aber an, dass in der Gemeinschaft Vertrauen und somit auch Sicherheit im Bau möglich wäre: »Hätte ich doch irgendjemanden, dem ich vertrauen könnte, den ich auf meinen Beobachtungsposten stellen könnte, dann könnte ich wohl getrost hinabsteigen.« (DB 596f.) Nach einigen weiteren Argumentationsschleifen kommt es jedoch

6 Rotheimer, Andreas: »Kunst am Nullpunkt? oder Die Auferstehung des Interpreten. Eine systemtheoretisch inspirierte (Re-)Konstruktion von Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*«. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Ausg. 9, Sonderheft. Hg. von Oliver Jahraus et al. Niemeyer, 1999. S. 69.

7 Vgl. Niehaus: »Das Bau-Tier, das logische Tier«. S. 393.

8 Vgl. Emrich: *Franz Kafka*. S. 173.

wiederum zu dem Schluss: »Vertrauen aber kann ich nur mir und dem Bau.« (DB 598) So existiert Gemeinschaft nur in der Erinnerung und/oder der Vorstellung: »[D]as ist keine Mühe, das ist ein Plaudern mit Freunden, so wie ich es tat in alten Zeiten oder – ich bin noch gar nicht so alt, aber für vieles trübt sich die Erinnerung schon völlig – wie ich es tat oder wie ich hörte, daß es zu geschehen pflegt.« (DB 604) Trotz dieser Andeutung anderer tierlicher Subjekte bleibt das Tier laut Niehaus das einzige Exemplar seiner Art,⁹ was seine festgestellte zoologische Unterdeterminierung bestärkt. Zugleich hinterfragt der Text aber diese isolierte Existenz des Bau-Tiers auf ironische, selbstreferenzielle Weise: »Zugeben aber will ich, daß darin ein Fehler des Baus liegt, wie überhaupt dort immer ein Fehler ist, wo man von irgendetwas nur ein Exemplar besitzt.« (DB 584)

Das Tier fühlt sich mit dem von ihm selbst geschaffenen Orten verbunden und kommuniziert damit:

Euretwegen, ihr Gänge und Plätze und Du vor allem, Burgplatz, bin ich ja gekommen, habe mein Leben für nichts geachtet, nachdem ich lange Zeit die Dummheit hatte seinetwegen zu zittern und die Rückkehr zu euch zu verzögern. Was kümmert mich die Gefahr jetzt, da ich bei euch bin. Ihr gehört zu mir, ich zu euch, verbunden sind wir, was kann uns geschehen. Mag sich oben auch das Volk schon drängen und die Schnauze bereit sein, die das Moos durchstoßen wird. Und mit seiner Stummheit und Leere begrüßt nun auch mich der Bau und bekräftigt was ich sage. (DB 605)

Laut Jochen Schmidt gibt es diegetisch keine Vermittlung zwischen dem Bau-Tier und den Lebewesen in seiner Umgebung.¹⁰ Die Möglichkeit von »Verständigung« (DB 630f.) mit anderen Tieren erscheint jedoch nicht völlig unwahrscheinlich. Kommunikation funktioniert jedoch vor allem außersprachlich, etwa anhand von »Witterung« (DB 579, 593). Das Potenzial des ökosystemischen Zusammenwirkens tierlicher Gemeinschaft wird dadurch angedeutet: »Ich habe es verstanden, [die Waldmäuse] in meinen Bau richtig einzubeziehen. Sie bieten mir auch die Möglichkeit weitreichender Witterung und geben mir so Schutz. Auch kommt durch sie allerlei kleines Volk zu mir, das ich verzehre.« (DB 579)

Das Tier in *Eine Kreuzung* wird von den anderen Tieren nicht ausgeschlossen, vielmehr zeigt sich tierliche Toleranz, auch gegenüber dem Unbekannten: »[E]s kam aber entgegen ihren Erwartungen zu keinen Erkennungsszenen, die Tiere sahen einander ruhig aus Tieraugen an und nahmen offenbar ihr Dasein als göttliche Tatsache gegenseitig hin.« (KR 373) So deutet sich an, dass nur der Mensch versucht zu erklären und dadurch zu beherrschen, während Tiere es vermögen, sich gegenseitig als Tatsache zu akzeptieren. Jedoch lernt der Erzähler aus der Erfahrung mit dem Mischwesen: »In meinem Schooß kennt das Tier weder Angst noch Verfolgungslust. An mich angeschmiegt fühlt es sich am wohlsten. Es hält zur Familie die es aufgezogen hat.« (KR 373f.) Sie werden zu *Companion Species*: »Manchmal muß ich lachen, wenn es mich umschnuppert, zwischen den Beinen sich durchwindet und gar nicht von mir zu trennen ist.« (KR 374) Das Potenzial menschlich-tierlicher Gemeinschaft wird also keineswegs negiert.

9 Niehaus: »Das Bau-Tier, das logische Tier«. S. 398.

10 Vgl. Schmidt: »Am Grenzwert des Denkens«. S. 340.

Gegenüber den tierlichen Kollektiven erscheint die rein menschliche Gemeinschaft häufig als dysfunktional und losgelöst vom Naturzusammenhang. In *Blumfeld* ist der Mensch im Gegensatz zum Kollektivwesen Tier einsam und isoliert. Während sich im *Bericht* Rotpeters Affenleben im Kollektiv, »inmitten eines Rudels« (BA 301), abspielt, ist seine Existenz in der menschlichen Gesellschaft von Einsamkeit geprägt, die sich anhand seiner Gefangenschaft in der Kiste und somit Ausschluss aus dem interagierenden Leben zeigt. Auch in *Erinnerungen an die Kaldabahn* wird menschliche Gemeinschaft als gescheitert vorgeführt. Das Leben des Bahnangestellten, der vom Stadtraum in den Landraum wechselt, ist geprägt von »Einsamkeit« (EK 549, 551). Zwar lebt er zunächst mit den Menschen im Ort »in gutem Einverständnis« (EK 551) und »große[r] Verträglichkeit« (ebd.), jedoch »[e]in regelmäßiger Verkehr war es natürlich nicht.« (Ebd.) Die meisten seiner Kontakte sind von wirtschaftlichem Interesse geprägt: »[W]ie freundlich sie auch waren, es war leicht zu erkennen, dass sie nur kamen, um vielleicht ein Geschäft mit mir zu machen, sie verbargen übrigens auch ihre Absicht gar nicht.« (EK 552) Die Sehnsucht nach Gemeinschaft äußert sich auch in dem Wunsch nach Wärme:¹¹

Dann kam das Zugpersonal, das aus 3 Mann bestand, zu mir herein, um sich zu wärmen, aber sie fanden nicht viel Wärme, denn ich vermied es womöglich den alten leicht explodierenden Eisenofen zu benützen. Ich lag lieber in einen alten warmen Mantel eingepackt und mit verschiedenen Fellen zugedeckt, die ich den Bauern nach und nach abgekauft hatte. (EK 553)

Die Felle als tierliche Produkte bieten einen Ersatz für menschliche Wärme, auch ist hier wiederum das Motiv der Felle als Erinnerung der gewaltvollen Basis der Mensch-Tier-Beziehung präsent. Die Ratten nimmt der Erzähler in *Erinnerungen an die Kaldabahn* als Kollektiv wahr. Dabei erscheinen sie zunächst als nichtmenschliche, dingliche Elemente, die in Bewegung sind, als »viele schwarze Punkte« (EK 686). Er benutzt dafür Metaphern aus der menschlichen Sphäre: »Es waren ganze Gesellschaften, ganze Trupps.« (Ebd.) Die Kohabitation der Ratten mit dem Erzähler in seiner Hütte (vgl. EK 690f.) ist schließlich nicht erfolgreich, sondern eskaliert in einer gewaltvollen Begegnung.

In *Die Verwandlung* deutet sich an, dass die hier gezeichnete menschliche Gesellschaft vor allem von Entfremdung geprägt ist; es herrscht »ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr« (VW 116). Gregors Verwandlung bedeutet einen Ausschluss aus »de[m] menschlichen Kreis« (VW 132), der in der Mikro-Gemeinschaft der Familie gespiegelt wird. Im Gegensatz dazu steht Gregors Wunsch nach Kollaboration und Unterstützung, insbesondere innerhalb der Familie: Ihm erscheint, »wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme« (VW 124), wenn alle »ihm zurufen« (VW 133) würden. Dies wird verhindert durch Fehlkommunikation (vgl. VW 156, 168). Diese beruht vor allem auf einer Fehleinschätzung tierlicher Kommunikationsfähigkeit auf Seiten der Menschen, »denn da er nicht verstanden wurde, dachte niemand daran, auch die Schwester nicht, daß er die Anderen verstehen könne« (VW 149). Nicht einmal die Schwester versucht, mit ihm zu kommunizieren, er wird nicht direkt angesprochen (vgl. VW 150). Es deutet sich jedoch an, dass mit

11 Vgl. Beutner: *Die Bildsprache Franz Kafkas*. S. 124.

besserer Verständigung, mit der Erkenntnis »[s]eine[r] gute[n] Absicht« (VW 192) auch ein harmonischeres Zusammenleben möglich wäre: »Wenn er uns verstünde, [...] dann wäre vielleicht ein Übereinkommen mit ihm möglich. Aber so –« (VW 90) Der Ausdruck der Absicht (vgl. VW 153, 165f., 168, 181, 186, 194, 200) wird auffällig oft verwendet, die Frage nach Intentionalität als menschlicher Eigenschaft wird somit gestellt. Auch das Potenzial von Gestik und anderer nonverbaler Kommunikation deutet sich an – wie etwa durch den Blick.

Wie oben analysiert spielen diese Aspekte auch bei Lovecraft eine Rolle. Auch in *The Rats in the Walls* treten die Ratten als Kollektiv, als Vielheit auf, eine »rodent army« (RW 380), »a mighty swarm« (RW 384), »in numbers apparently inexhaustible« (RW 385), später auch als »viscous, gelatinous, ravenous army« (RW 395). Die tierliche Überzahl wird hier zusammengebracht mit dem Motiv des Flüssigen, Schleimigen – was die Gefahr der drohenden Überschreitung der anthropologischen Grenze zusätzlich betont.

Dem gegenüber steht die Katze als individuelles Wesen, die im Angesicht der Ratten menschliche Züge entwickelt und zum »baffled hunter« (RW 385) wird. Menschlichkeit und Tierlichkeit erscheinen somit als arbiträre Zuschreibungen, die sich aneinander definieren. Dies wiederholt sich in der Wendung der Katze gegen den zur Ratte gewordenen Erzähler: »with my own cat leaping and tearing at my throat« (RW 396). Auch hier deutet sich eine produktive Spannung zwischen der Wahrnehmung der tierlichen Herde als Masse und in ihrer Individualität an:

I saw again the twilit grotto, and the swineherd with his unmentionable fungous beasts wallowing in filth, and as I looked at these things they seemed nearer and more distinct – so distinct that I could almost observe their features. Then I did observe the flabby features of one of them – and awaked with such a scream that N^{*}-Man¹² started up, whilst Capt. Norrys, who had not slept, laughed considerably. (RW 387f.)

An dieser Stelle ergibt sich anhand der »fungous beasts« (vgl. auch »fungous, flabby beasts«, RW 384) eine Verbindung zwischen Tierlichkeit und Pflanzlichkeit, die beiden Sphären können im grauenhaften Keller nicht mehr klar voneinander unterschieden werden.

Das Tierliche erscheint auch in *Mountains* als Vielheit, als »great clouds of frantic penguins squawking and scurrying« (MM 141). Auch in *Innsmouth* sind das Kollektiv, das Gewimmel Kennzeichen der Hybridgestalten. Sie werden beschrieben als »teeming horde of shapes« (SI 214) oder »bobbing heads and flailing arms [...] alien and aberrant in a way scarcely to be expressed or consciously formulated« (ebd.). Sie sind so zahlreich, dass sie Zählbarkeit übersteigen: »Their number was past guessing. It seems to me that there were limitless swarms of them – and certainly my momentary glimpse could have shewn only the least fraction.« (SI 223) Sie sind also weder mit sprachlichen Begriffen noch mit mathematischen Kategorien zu fassen – die bei Lovecraft im Anblick des Natürlich-Anderen häufig scheitern.

12 Ich verzichte bewusst auf die (hier keineswegs notwendige) Ausschreibung des Namens, um die Reproduktion rassistischer Bezeichnungen zu vermeiden.

Dies weckt beängstigende Assoziationen für die menschliche Distinktion, wie Harman feststellt:

This yields troubling suggestions of a group mentality or purpose as embodied in a mass physical existence of the horde, as if a single body were shared by all. This unified horde-object would be no more visible if it were directly before us; indeed it would even be less so, since at close range we could only be distracted by the specific details of its individual creatures. (WR 193)

Die Vorstellung der Zusammengehörigkeit zu einer als Vielheit gedachten Umwelt erscheint hier als erschreckend – eben weil sie in der vollumfassenden Unifikation und somit wieder im Einzelnen endet.

In diesem Zusammenhang ist insbesondere in *Innsmouth* die Wassermetaphorik von Bedeutung, die die Unbeherrschbarkeit des Natürlich-Tierlichen andeutet: »And yet I saw them in a limitless stream – flopping, hopping, croaking, bleating – surging inhumanly through the spectral moonlight in a grotesque, malignant saraband of fantastic nightmare.« (SI 222) Das offenbart das Wasser als Ursprung der menschlichen Entwicklung und schließt so wieder an Evolutionsdiskurse an: »Seems that human folks has got a kind o' relation to sech water-beasts – that everything alive come aout o' the water onct, an' only needs a little change to go back again.« (SI 189) Wiederum eröffnet sich auch die umgekehrte Entwicklung als Möglichkeit.

Wie sich gezeigt hat, erscheint das Tierliche in den untersuchten Erzählungen als das Körperlich-Abjekthafte und definiert sich in Abgrenzung zur performierten Menschlichkeit. Dabei sind insbesondere Sinneseindrücke von Bedeutung.

Immer wieder kündigen bei Lovecraft Gerüche oder Geräusche die schrecklichen Gestalten an (vgl. z.B. CC 53, SI 220, RW 382f., MM 137–139). Über die Geräusche in *The Dunwich Horror* schreibt Harman: »They are perfectly accessible to us, yet are somehow sufficiently disturbing as not to be easily grasped or categorized as sound in a normal sense.« (WR 118) So bieten sie laut ihm alternative Wahrnehmungsmodi an:

Thus, we are really being asked to aim our attention at vocal tones midway between those of a normal human and those of slopping sounds. This is nowhere near as difficult as imagining a color that is color only by analogy, yet the effect leaves us uneasy nonetheless. (WR 177)

Die Aufmerksamkeit liegt somit auf der körperlichen Wahrnehmung als Prozess.

In einer seltsam umständlichen Formulierung wird in *Mountains* der Akt des Hörens beschrieben: »the sounds finally reached our consciousness« (MM 130). Hierbei wird der Übergang von körperlicher zu bewusster Wahrnehmung markiert. Sinneswahrnehmung offenbart sich als körperliche Reaktion: »[O]ur nostrils were assailed almost simultaneously by a very curious intensification of the strange prevailing foetor.« (MM 139f.) Handlungsentscheidungen sind nicht mehr als ein »automatic attempt to answer a subconscious question raised by one of our senses« (MM 148), die auf einem komplexen körperlichen Zusammenspiel beruhen: »[Y]et even so our latent brain-cells must have wondered at the message brought them by our nostrils.« (Ebd.) Es

übernimmt der Instinkt, der körperliche Affekt anstelle der Rationalität (vgl. MM 149) als Reaktion auf die sinnliche Gefahrenwahrnehmung:

At first we could not precisely say what was wrong with the formerly crystal-pure air, but after a few seconds our memories reacted only too definitely. Let me try to state the thing without flinching. There was an odour – and that odour was vaguely, subtly, and unmistakably akin to what had nauseated us upon opening the insane grave of the horror poor Lake had dissected. [...] It was probably sheer irrational instinct which made us dim our single torch – tempted no longer by the decadent and sinister sculptures that leered menacingly from the oppressive walls – and which softened our progress to a cautious tiptoeing and crawling over the increasingly littered floor and heaps of debris. Danforth's eyes as well as nose proved better than mine. (MM 120f.)

Das »bizarre musical piping« (MM 131) stellt sich dann heraus als »simply the raucous squawking of a penguin« (ebd.) So liegt der Horror bei Lovecraft, wie bei Kafka und doch anders gelagert, in der Natur selbst, die Angst führt zurück auf das körperliche Ich.

Körperlichkeit, und somit Tierlichkeit, ist bei Lovecraft eng verknüpft mit Ekelempfindungen, die anhand der Sinneseindrücke erfahrbar werden – vergleichbar zur Verfahrensweise bei Kafka, die oben angeschnitten worden ist. Es ist der schlechte Geruch, »the most nauseous fishy odour imaginable« (SI 174), der das Geheimnis von Innsmouth vorausdeutet. Dies verweist zugleich auch auf den tierlichen Ursprung des in Innsmouth herrschenden Grauens. Auch entsteht der Horror aus dem Eindruck des Toten, »the nameless stench of those others which had gone before us« (MM 140) und »the thick, dark-green pool gathering around them« (ebd.) Tierlichkeit ist zudem assoziiert mit »filth« (RW 387). Der stets mit Tieren assoziierte schlecht Geruch erzeugt ein Gefühl von Ekel¹³, das einhergeht mit Darstellungen von Tierlichkeit als »Gewimmel und Gekribbel«¹⁴. Smuda beschreibt Ähnliches: »Grundsätzlich gehören die Komponenten Schleim, Halbflüssiges, Klebriges und der mit allen diesen Auflösungssekreten zusammenhängende Geruch zu den wesentlichen Ekelkonstanten in den Texten Lovecrafts.«¹⁵ Damit werde eine »Zwischenexistenz«¹⁶ assoziiert, wobei sich auch Natur und Kultur begegneten¹⁷.

Tatsächlich präsentiert sich das Ekelhafte in der Regel in Form nichtmenschlicher Lebewesen. Das Pflanzliche und Tierliche in Form von »Pilze[n], Schwämme[n] und Flechten«¹⁸, »wechselwarmen Kriechtiere[n], Insekten, Fische[n] und auch Säugetiere[n]«¹⁹ sowie der Ratten²⁰ ist laut Smuda Medium des Schmutzig-Ekelhaften. Ihm wohnt dabei auch etwas Abjekthafes inne,²¹ das mit Schmutz und Krankheit assoziiert ist²² und ins-

13 Vgl. Fischer: »Produktiver Ekel«. S. 317.

14 Ebd. S. 318. Vgl. auch Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 167.

15 Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 153.

16 Ebd. S. 154.

17 Vgl. ebd. S. 155.

18 Ebd. S. 157.

19 Ebd. S. 164.

20 Vgl. ebd. S. 164f.

21 Vgl. ebd. S. 159.

22 Vgl. ebd. S. 165.

besondere im Mischwesen zwischen Mensch und Tier kulminiert.²³ Die Bedrohlichkeit der Körperflüssigkeiten betrifft dann auch die menschliche Subjektivität: »Every subject is formed at the expense of some viscous, slightly poisoned substance, possibly teeming with bacteria, rank with stomach acid.«²⁴ Es erscheint jedoch wenig zielführend, dies mit Lovecrafts persönlicher Biographie in Verbindung zu bringen und psychoanalytische Schlüsse daraus abzuleiten, wie etwa Fischer es tut.²⁵ Vielmehr erscheint es von Interesse, aus der Darstellung des Tierlichen als ekelhaft Erkenntnisse zu gewinnen zu Darstellungen von Mensch-Tier-Beziehungen und Natur- und Kulturräumen bei Lovecraft.

Auch bei Kafka finden sich vergleichbare Darstellungen. So reagiert die Schwester vor allem mit Ekel auf ihren verwandelten Bruder und schützt sich vor ihm mit hygienischen Vorsichtsmaßnahmen:²⁶ Sie fasst seinen Napf »nicht mit den bloßen Händen, sondern mit einem Fetzen« (VW 147) an, ebenso wie die Überbleibsel seines Essens, die sie »hastig in einen Kübel schüttete, den sie mit einem Holzdeckel schloß, worauf sie alles hinaustrug« (VW 148f.). Dies hängt auch zusammen mit seinem Geruch, wie sich dadurch andeutet, dass Grete jedes Mal beim Betreten von Gregors Zimmer lüftet (vgl. VW 156). Bernhard Winkler macht auf den Aspekt des Ekligen in der Erzählung und seine Verbindung zum Abjekthaften des Tieres aufmerksam.²⁷ Es ergibt sich so eine Verbindung zu zeitgenössischen Hygiene-Diskursen, die stets auch eine rassistische Konnotation haben.²⁸ Interessant sind diese Darstellungen besonders vor dem Hintergrund von Kafkas eigener »heftige[r] Abwehr gegen Schmutz jeder Art«²⁹. Entgegen diesem Instinkt erscheint der Schmutz in der Erzählung aus Perspektive Gregors als weniger ekelregend. Das Tierwerden erlaubt die Hinterfragung internalisierter Zuschreibungen.

Tierlichkeit ist somit eng verwoben mit dem Tabuisierten, unter anderem auch der Sexualität. So trifft die in der Forschung häufig geäußerte Vermutung, Lovecrafts Werk sei gänzlich asexuell,³⁰ nicht zu, wie auch etwa Stephen King in seiner Einführung zu Houellebecqs Lovecraft-Essay anmerkt.³¹ So ist es gerade die Andeutung verbotener, auch Spezies-übergreifender Sexualität, die soziale Ordnungsgefüge außer Kraft setzt³² – insbesondere in Bezug auf Ordnungsmuster von Natur und Kultur, Mensch und Tier. Die Angst vor dem Tabubruch zeigt sich dabei als vereinendes, enthierarchisierendes

23 Vgl. ebd. S. 163.

24 Morton: *Hyperobjects*. S. 31.

25 Vgl. Fischer: »Produktiver Ekel«. S. 318, 328f.

26 Vgl. Winkler, Bernhard: »Der kontaminierte Käfer«. S. 80.

27 Vgl. ebd. S. 75.

28 Vgl. dazu Mallon, Stefanie: *Das Ordnen der Dinge. Aufräumen als soziale Praktik*. Campus Verlag, 2018. S. 197f.

29 Stach: *Kafka. Die frühen Jahre*. S. 488.

30 Vgl. exemplarisch Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 57.

31 Vgl. King: »Introduction«. S. 17f.

13. Auch wäre die häufig vorschnell abgelehnte (vgl. Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 58) oder auf fehlende Erfahrung mit Frauen geschobene (vgl. Shreffler 30) Hypothese latenter queerer Andeutungen (vgl. Poole: *In the Mountains of Madness*. S. 163f.) bei Lovecraft sicherlich eine umfangreichere Untersuchung wert, die hier jedoch nicht geleistet werden kann.

32 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 175f., 178.

Gefühl: Lovecrafts Horror ist ein »objective terror [...] unbound from any human or psychological connotations [...] capable of terrifying all creatures endowed with reason«³³. Laut Smuda eint Lovecrafts Texte die Angst vor dem Unbekannten.³⁴ Dies offenbart auch einen menschlich-natürlichen Gesamtzusammenhang.

Die Verbindung von Tierlichkeit mit Körperlichkeit und Tabu assoziiert sie auch mit Krankheit, wie sich bereits in der Analyse gezeigt hat. Frederike Middelhoff befürwortet eine zoopathographische Betrachtung von Kafkas Tierfiguren.³⁵ Diese könnte in der Tat Überschneidungen zwischen den beiden Themen umfangreicher herausarbeiten.

So offenbart sich der Körper selbst als Grenze in der menschlichen Gesellschaft; Krankheit und Alter verhindern die Partizipation darin (vgl. VW 154f.). Sie sind Atavismen des tierlichen Lebens im menschlichen Körper.³⁶ Die Angewohnheit der kranken Mutter, am offenen Fenster zu sitzen (vgl. VW 155), lässt auch die Assoziation der Außenwelt als Natur zu und stellt eine Verbindung zu Gregors eigener tierlicher Vorliebe her, am Fenster zu sitzen, die er nach seiner Verwandlung entwickelt und die gleich im Anschluss geschildert wird (vgl. VW 155f.). Dabei wird die Vorstellung eines Atavismus selbst in Frage gestellt, vielmehr wird offenbar, dass Tierlichkeit (auch) als Krankheit im Menschen aktuell und allgegenwärtig ist. Sie ist das »abject«³⁷, das nur durch Unterdrückung im Zaum gehalten wird. Genau diesen Akt führt der Text performativ vor und spricht damit auch genau jene tierlichen Aspekte in den Leser:innen an.³⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Gregor von seinem Fenster auf ein Krankenhaus blickt (vgl. VW 155), »dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte« (ebd.), der ihm aber jetzt kaum noch auffällt. Die früher unliebsame Erinnerung an die Möglichkeit der Krankheit – und somit an seinen eigenen tierlichen Ursprung – erscheint Gregor weniger schlimm, da seine Verwandlung zum Tier vollzogen ist. Die Krankheit wird beschrieben als Einbruch in das alltägliche Leben, wobei Menschlichkeit explizit betont wird: »Wie das nur einen Menschen so überfallen kann!« (VW 129) Als Angestellter ist Gregor gezwungen, diese »einfach [zu] überwinden« (VW 127, vgl. auch 130), um im ökonomischen System weiter geduldet zu werden.

Wie oben beschrieben, klingt diese Parallele auch in *Arthur Jermyn* an. Auch die Geschehnisse in *Innsmouth* werden in pathologischen Begriffen geschildert: »epidemic« (SI 163, vgl. auch 170), »the germ of an actual contagious madness« (SI 221). Es wird überlegt, »whether the ›Innsmouth look‹ were not a strange and insidious disease-phenomenon« (SI 178), das radikale körperliche Veränderungen, etwa der Schädelform (vgl. ebd.), mit sich bringt. Die Parallele zu zeitgenössischen rassistischen Diskursen um *race* und Schädelform ist offensichtlich. Nachdem der Erzähler erkannt hat, dass seine Ahnen aus Innsmouth stammen und er ihnen zunehmend ähnlich wird, bis er den *Innsmouth look*

33 Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 77.

34 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 139.

35 Vgl. Middelhoff, Frederike: »Mit Josefine aber muss es abwärts gehen.« *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* als Zoopathographie. *Kafkas Tiere. Band 4*. Hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens. Königshausen & Neumann, 2015. S. 384–390.

36 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 169.

37 Vgl. dazu auch Winkler, Bernhard: »Der kontaminierte Käfer«. S. 75.

38 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 175.

annimmt, nimmt seine Gesundheit ab (vgl. SI 228f.). Zentral ist dabei auch die Verbindung zu Diskursen um psychische Krankheit oder ›Wahnsinn‹³⁹. Das »monstrous« (CS 392) Grauen in *Colour* löst eine psychische Erkrankung bei Mrs. Gardner aus. Es hat, wie der Erzähler bemerkt, bisher keine Menschen »of unweakened mind« (ebd.) befallen, was die Assoziation des Tierlichen mit psychischer Erkrankung bestärkt.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass in den hier untersuchten Texten Menschlichkeit mit Isolation und Tierlichkeit mit Kollektivität assoziiert werden. Tierlichkeit ist zudem verbunden mit Sinnlichkeit, Ekel und Krankheit, also liminalen Erfahrungen. Diese werden erfahrbar im Tierwerden als grenzüberschreitendem Moment. Ihr Schock-Effekt ist dabei unterschiedlich.

Daraus ergibt sich im Tierwerden die Vorstellung eines *agencement* als ökologischem, menschlich-tierlich-organischem Natur-Zusammenhang, der stets kontrastiert wird mit dysfunktionalen, hauptsächlich menschlichen Beziehungen zueinander und zur Umwelt. Die Verbundenheit der Tierfiguren mit ihrer Umgebung ist auch sprachlich angelegt, wie Thermann bemerkt:

Kafkas Tiere sind mit dem Raum, den sie bewohnen, wie das Tier aus »*Der Bau*« aufs engste verbunden. Als literarische Lebewesen hausen sie in den seltenen ökologischen Nischen zwischen dem Codierten und noch nicht oder nicht mehr Codierten. [...] Kafkas Kreuzungen von Wissen und Fiktion lassen sich [...] mit unterschiedlichen Konzepten von Wegen beschreiben. Die Raster bekannten, kulturell geprägten Wissens, in denen die Tiere sich bewegen, werden von den Wegbahnungen der Fiktion gekreuzt und in neue Richtungen gelenkt.⁴⁰

Michael Karlsson Pedersen beschreibt vergleichbar in Bezug auf Lovecraft: »For Lovecraft, the inhuman is the prehuman in a both temporal-geological and spatial-object-oriented sense, testifying to the limits of human understanding and descriptive powers.«⁴¹

In beiden Fällen ist also Tierlichkeit negativ konnotiert und eine Mensch-Tier-Hierarchie angedeutet. Bei Kafka entspringt jedoch die Frage, ob nicht auch das Ekelhafte seine eigene Ästhetik hat, die in der Literatur erfahrbar wird. So klingt dort dann auch stärker die Ungerechtigkeit des Machtgefälles an. Bei Lovecraft hingegen ist die Erkenntnis des Widerlich-Tierlichen Quelle des Schock-Effekts, die Umkehr der Hierarchie Horror-Vorstellung – mit wenigen Ausnahmen, wie etwa im *Innsmouth*-Text. In beiden Fällen muss sich das Tierliche als Thema der Literatur behaupten: Während dies bei Kafka Möglichkeiten offenbart, bringt es bei Lovecraft die Literatur an ihre Grenzen, indem sie Gefahr läuft, dem Anderen zu nahe zu kommen. Diesen Gedanken möchte ich in Kapitel 5.2 wieder aufgreifen.

39 Vgl. zu Begriffsbildung und Ausgrenzungsmechanismen Foucault, Michel: *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*. Plon, 1961.

40 Thermann, Jochen: »Kafkas Kreuzungen«. *Kafkas Tiere. Band 4*. Hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens. Königshausen & Neumann, 2015. S. 459f.

41 Pedersen, Michael Karlsson: »The Descriptive Turn in German Nature-Oriented *Neue Sachlichkeit* (1913–1933). An Essay on Nonhuman Literary Genres«. *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*. Hg. von Marco Caracciolo et al. Routledge, 2022. S. 57.

Im Folgenden möchte ich tiefergehend erkunden, wie diese Darstellungen von Tierlichkeit im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext der Texte zu verorten sind und wie sie mit sprachlicher und literarischer Selbstreflektion zusammenhängen.

5.1.1.2 Menschen, Tiere, Pflanzen, Objekte und Monster: Berührungspunkte und Marginalisierung

Aus den analysierten Merkmalen von Tierlichkeit lassen sich Hinweise auf das Verhältnis von Mensch und Tier ableiten. Die Texte Lovecrafts und Kafkas stellen Mensch-Tier-Beziehungen als gewaltvollen Zusammenhang dar, der anhand von Symbolen und Praktiken in seiner materiellen und seiner sprachlichen Dimension greifbar wird. So ist die nichtmenschliche Perspektive die marginalisierte. Dabei zeigen sich zugleich immer wieder Momente der Egalisierung. Lovecraft lenkt dabei noch stärker den Fokus auf die Zwischenbereiche dieser Sphären: Pflanzen⁴² und Monster.

Bei Kafka zeigen sich Tiere als gesellschaftliche Randfiguren. Das Thema der Tierlichkeit wird verstärkt durch die Anwesenheit diegetischer, realistischer Tiere und deren reale Behandlung als das Andere. In *Der Bau* sind es die als Kleinvolk zusammengefassten anderen Tiere, über die sich das erzählende Tier erhebt. So werden menschliche Unterdrückungsmechanismen der Natur evident. Das Tier ordnet und hierarchisiert andere Tiere in einer an gesellschaftliche Strukturen erinnernden Weise (vgl. DB 595f.). Manfred Jauslin liest die Erzählung als eine über den »Willen zur Macht«⁴³ und die »Koinzidenz von Macht und Ohnmacht«⁴⁴. Macht platziert sich, wie im Anschluss an die hier vorgenommene Analyse festgestellt werden kann, in einem Spannungsfeld von Menschlichkeit und Tierlichkeit, wobei der Text mit der Codierung der Zuschreibungen spielt. Dies hängt zusammen mit der selbsterklärten Rationalität des Tieres, die, wie Niehaus beschreibt, auch eine Aussage über die Definition von Menschlichkeit trifft, indem Denken als nichts anderes als Verhalten beschrieben wird.⁴⁵ Eben durch diese Ambiguität werden Prozesse der Naturbeherrschung und Unterdrückung tierlicher Instinkte zugleich nachvollziehbar und fragwürdig.

Dabei zeigt sich häufig ein latent gewaltvolles Verhältnis zwischen Menschen und Tieren. In *Erinnerungen* hofft der Erzähler auf die Möglichkeit zur Jagd (vgl. EK 688f.), Waffengewalt kommt auch in seinem Verhältnis zu den Ratten zur Anwendung (vgl. ebd. 689). Dies kulminiert in seiner Begegnung mit einer individuellen Ratte:

In der ersten Zeit als ich noch alles neugierig auffaßte, spießte ich einmal eine solche Ratte auf und hielt sie vor mir in Augenhöhe an die Wand. [...] Im letzten Krampf, in dem die Ratte vor mir an der Wand hing, spannte sie dann die Krallen scheinbar gegen ihre lebendige Natur straff aus, sie waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt. (ebd. 689f.)

42 Ein weiteres Zeugnis von Lovecrafts Interesse an pflanzlichem Leben ist das Pilz-Gedicht »Fungi from Yuggoth« (1929/1930). Eine ausführliche Analyse ist hier ausgespart, da diese Arbeit sich auf erzählende Texte fokussiert, erscheint aber interessant für weiterführende Forschungsvorhaben.

43 Jauslin, Manfred: »Die Sorge des Baumeisters. Kafkas »Bau« und sein Bewohner«. *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur*. Ausg. 74, 1994. S. 30.

44 Ebd.

45 Niehaus: »Das Bau-Tier, das logische Tier«. S. 404f.

Es deutet sich ein »flüchtige[s] transspezifische[s] Verständnis«⁴⁶ mit der einzelnen Ratte an. Es zeigt sich eine grundsätzliche Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Tier, die Ähnlichkeit von Kralle und Hand wird evident. Dieses hier angedeutete Potenzial der Gewaltüberwindung wird jedoch vertan; der Erzähler tötet die Ratte (vgl. EK. 691). Sein Versuch, das Tier wahrzunehmen, scheitert, denn »einen Gegenstand kann man nicht rein objektiv in seiner Ganzheit kennen, schon gar nicht, wenn man ihn nur als etwas grundsätzlich fremdes, vollkommen anderes betrachten will.«⁴⁷ Dies stellt menschliche Erhöhung über tierliche Objekte grundsätzlich in Frage.

In *Die Verwandlung* markieren Gegenstände als subtile Texthinweise die Ausnutzung von Tieren und Natur als Alltagspraxis: Die Frau auf dem Bild in Gregors Zimmer ist in Pelz gekleidet (vgl. VW 116, 165), die Bedienerin trägt eine Straußfeder an ihrem Hut (vgl. VW 198) und die Alltäglichkeit des Fleischkonsums wird nicht nur durch die Beschreibung von Mahlzeiten (vgl. VW 147, 182) signalisiert, sondern auch durch den Auftritt des Fleischergesellen nach Gregors Tod (vgl. VW 197). Auch die menschliche Behandlung von Tieren und insbesondere Insekten zeichnet sich durch Gewalt aus, wie sich an der gewaltsamen Konfrontation zwischen Gregor und dem Vater zeigt (vgl. VW 140f.), die auch eine generelle Einstellung gegenüber Insekten als Spezies offenbart. Dies entspricht den oben analysierten Darstellungen von gewaltvollen Mensch-Tier-Beziehungen im *Bericht* und anderen Texten Kafkas.

Wie oben analysiert, sind diese Gewaltpraktiken auch in der Sprache verankert. Sie entscheidet darüber, wer Mensch und wer Tier bzw. Ungeziefer ist.⁴⁸ Rotpeters Forderung nach »offen[en]« (BA 300) Worten anstelle von Metaphorik wird parallel gesetzt mit der »offen zutage« (BA 302) liegenden Wahrheit des Körpers, auf dem die Schusswunden von der ihm materiell und diskursiv angetanen Gewalt zeugen. Der Körper, das Objekt des Tierwerdens, ist der Sprache und ihrer Gewalt unmittelbar ausgesetzt. Neumann beschreibt treffend:

[Kafkas] Versuche, Kultur zu verstehen, richten ihre Aufmerksamkeit genau auf die Grenze zwischen Sprache und Körperpraktiken; sie richten sie auf die Rituale, die die Differenz von Körper und Sprache organisieren; und sie fragen nach derer noch möglichen Leistung in diesem kulturellen Gefüge.⁴⁹

Doch bleibt Kafkas Vorgehen dabei nicht stehen – er entwickelt in der Sprache selbst Strategien, eben diese gewaltvollen Zwänge der Sprache zu untergraben und sogar auszunutzen. Mit diesen soll sich Kapitel 5.2 beschäftigen.

Auch in *Rats* wird die Rolle von Tieren in der Kultur reflektiert und so ein größerer Kontexthorizont eröffnet: »I realise how trite this sounds – like the inevitable dog in the ghost story, which always growls before his master sees the sheeted figure – yet I cannot consistently suppress it.« (RW 382) Es wird auf Unterschiede in tierlicher und menschlicher Wahrnehmung hingewiesen und positive Zuschreibungen werden umgekehrt: »im-

46 Driscoll: »Ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals eingesetzt«. S. 48.

47 Ebd.

48 Vgl. Horn: »Tier werden, um der Sprache, der Macht, zu entkommen«. S. 106.

49 Neumann: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik*. S. 591f.

perceptible to human senses, but affecting the delicate organs of cats even through the new woodwork« (RW 382f.). Die menschlichen Charaktere versuchen, der Bedrohung zu begegnen, indem sie Mittel zur Tierbekämpfung einsetzen, wie »traps and paris-green« (RW 384).

Die wiederholte Erwähnung von »furs« (z.B. MM 63, 66) in *Mountains* weist auf ein bestehendes Ausnutzungsverhältnis hin, das die Geschichte zugleich kritisiert. Auch hier sind es die Hunde, die als erste Expeditionsmitglieder Angst ausdrücken (vgl. MM 37f.). Als die Leichen der Expeditionsmitglieder von den restlichen Wissenschaftlern gefunden werden, wird die Gleichheit von Mensch und Tier auffällig betont: »men and dogs alike« (MM 61). Die gefundenen Exemplare zeichnen sich durch Sternförmigkeit (vgl. MM 37–39, 64) sowie Tentakeln (vgl. MM 38) aus, also einer Form, die sich, wie oben beschrieben, der typischen Strukturierung von Tieren und Pflanzen anhand des den Wissenschaftlern zur Verfügung stehenden Wissens widersetzt.

Die Passage über Shoggoths und Old Ones kombiniert Elemente einer biologischen und anthropologischen Studie (vgl. MM 96–100), die Machtstrukturen unter den Spezies analysiert. Immer wieder wird dabei der Status der Shoggoths als Hybridwesen zwischen Mensch, Tier und Pflanze deutlich (vgl. MM 98) bzw. ihre Lebensorganisation als Kombination aus Natur- und Kulturelementen (vgl. MM 99). Sie zeichnen sich durch eine besondere Anpassungsfähigkeit an ihre Umgebung aus, die durch die Aufnahme bestimmter Chemikalien noch verbessert (vgl. MM 98) und nur durch die »deadly cold« (ebd.) eingeschränkt wird. Auch Umweltveränderungen überleben sie durch evolutionäre Anpassung (vgl. MM 100). Hier öffnet sich auch die lokale Perspektive zu einer universalen, indem Zusammenhänge zwischen der Umwelt der Erde und jener des Universums angedeutet werden.

Die Mensch-Tier-Pflanze-Hierarchie wird anhand der Trias von Old Ones, Shoggoths und »vertebrates« (MM 100) nachvollzogen und so als arbiträr vorgeführt. Dies wird explizit im grammatikalisch auffällig parallel aufgebauten Vergleich: »[S]hoggoths were tamed and broken by armed Old Ones as the wild horses of the American west were tamed by cowboys.« (MM 103) Am Beispiel der Old Ones zeigt sich auch die Gefahr klimatischer Veränderungen (vgl. MM 112), die schließlich den Wechsel unter Wasser erforderlich machen (vgl. MM 113). Dies bedeutet auch eine körperliche Anpassung, die aber aufgrund des Bestehens tierlicher Körpermerkmale problemlos möglich ist (vgl. ebd.). Es ist die Fauna, die Indikator für die Bewohnbarkeit der Landschaft ist (vgl. MM 116). Schließlich bleibt ihnen als einzige Konsequenz ein nomadisches Leben (vgl. MM 115). So enthält die Erzählung konkrete Hinweise auf ökosystemische Zusammenhänge.

Hier zeigt sich wiederum, dass die Frage nach der Definition des Menschseins zentrales Anliegen ist, die hier performativ anhand der möglichen Existenz eines höheren bewussten Wesens gestellt wird. Die Angst vor den Außerirdischen zeigt sich als fundamental auf einer Verunsicherung bezüglich der anthropologischen Grenze beruhend. Diese wird auch deutlich in den immer wiederkehrenden Vergleichen, anhand derer die Unterlegenheit der menschlichen Spezies gegenüber den Great Old Ones offenbar wird:

There could now be no further merciful doubt about the nature of the beings which had built and inhabited this monstrous dead city millions of years ago, when man's ances-

tors were primitive archaic mammals, and vast dinosaurs roamed the tropical steppes of Europe and Asia. (MM 91)

Das Erschreckende an der Entdeckung dieser Spezies ist, dass sie eben nicht, wie die Dinosaurier, »almost brainless objects« (ebd.) sind. Dies ist hier auch als Figurenrede zu verstehen, die der Text selbst ad absurdum führt, indem er selbst immer wieder auf die agentische Wirkung von Naturelementen aufmerksam macht und somit die Wahrnehmung des erzählenden Forschers untergräbt.

Lovecrafts Darstellungen des Werdens sind somit noch radikaler als die Kafkas, indem er sie auf den Bereich der Pflanzen ausweitet: Michael Marder etwa argumentiert, dass Pflanzen noch marginalisierter seien als Tiere.⁵⁰ Dawn Keetley beschreibt das Unheimliche der Pflanzen:

At its most basic, plant horror marks humans' dread of the »wildness« of vegetal nature – its untameability, its pointless excess, its uncontrollable growth. Plants embody an inscrutable silence, an implacable strangeness, which human culture has, from the beginning, set out to tame.⁵¹

Das Bild der Pflanze eröffnet also noch erschreckendere Assoziationen als das des Tieres – somit verstärkt sich hier aber auch durch die größere Fallhöhe die negative Konnotation des Nichtmenschlichen.

Auch in *Colour* laufen in der Erwähnung der »skunk-cabbages« (CS 376) Pflanzen- und Tierwelt zusammen. Diese Phänomene werden als Symptom einer grundlegenden Naturanomalie verstanden: »[A]ll agreed that plants of that kind ought never to sprout in a healthy world.« (CS 377) Der Akteurstatus des Wesens, in das sich Nahum verwandelt hat, ist nicht eindeutig, kann es doch weder zweifelsfrei als Mensch, noch als Tier, noch als Pflanze, noch als Objekt klassifiziert werden: »Whether it had crawled or whether it had been dragged by any external force, Ammi could not say.« (CS 387)

So steht das Pflanzliche in enger Beziehung zum Tierlichen. Lovecrafts Erzählung *The Tree* kann als Beispiel dienen für einen Text, der sich dezidiert mit pflanzlichem Leben beschäftigt. Der beschriebene Baum wächst in den Ruinen einer Villa (vgl. TT 145). Skulpturen erinnern als Abbilder an die einstigen menschlichen Besitzer dieses Ortes. Mit »its curios roots displacing the time-stained blocks of Pentelic marble« (ebd.) erobert sich die Natur hier unterirdisch ihre Welt zurück. Der Baum hat eine »oddly repellent shape; so like to some grotesque man, or death-distorted body of a man, that the country folk fear to pass it« (ebd.). Der Baum steht in Verbindung mit Mystik und Aberglaube (vgl. ebd.).

Die Geschichte erzählt ein Bienenhüter (vgl. ebd.), also eine Vermittlergestalt zwischen Mensch und Tier, die auch eine zweite Erzählebene einschiebt. Kalos' »statues were but images of the fauns and dryads he met there [in the olive grove] – for he patterned his work after no living model« (TT 146). So schafft Kalos Bilder aus purer Imagination, nicht

50 Vgl. Marder, Michael: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press, 2013. S. 2.

51 Keetley, Dawn: »Introduction: Six Theses on Plant Horror; or, Why Are Plants Horrifying?«. *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Hg. von Dawn Keetley und Angela Tenga. Palgrave Macmillan, 2016. S. 1.

als Abbildung realer Objekte. Kalos und den Olivenhain verbindet eine innige Liebe (vgl. TT 148). Nachdem er (psychisch) krank wird (vgl. TT 147), verlangt Kalos, dass »twigs from certain olive trees in the grove be buried by his resting-place – close to his head« (TT 148). Die für ihn gefertigte Statue ist »[b]eautiful beyond words« (ebd.), die Arbeit wird für Musides »a vent for his emotions« (ebd.). Aus Kalos' Grab wächst neben seinem Kopf ungewöhnlich schnell ein seltsam geformter Baum (vgl. ebd.). Der Baum ist singular auffällig, »exceeding all other trees of its kind, and sending out a singularly heavy branch above the apartment in which Musides laboured« (TT 149). Auch die restliche Natur zeigt eine unheimliche, anthropomorphe Eigenmacht: »The bleak mountain wind, sighing through the olive grove and the tomb-tree, had an uncanny way of forming vaguely articulate sounds.« (Ebd.) Daraus entsteht »a violent storm of wind« (ebd.), der »shrieked [...] horribly« (ebd.) und »had done strange things« (ebd.). Auch andere Objekte haben nun *agency*: »Lone and shaken mourned the humble courts and the lower walls.« (Ebd.) In der Statue als »stately poem in marble« (TT 150) fließen die Künste zusammen und vereinen Nebeneinander und Gleichzeitigkeit,⁵² Zeit und Raum.⁵³

Die Menschenähnlichkeit des Baumes und seine unterirdischen Aktivitäten beunruhigen die Beobachter: »the great, sinister tree whose aspect was so weirdly human and whose roots reached so queerly into the sulptured sepulchre of Kalos« (ebd.). Dies bringt die Ordnung (bezeichnenderweise die der frühen Demokratie Griechenlands) grundsätzlich durcheinander: »Amidst such stupendous ruin only chaos dwelt, and the representatives of two cities left disappointed.« (Ebd.) Entgegen den vergänglichen Zivilisationen bleibt der Olivenbaum stehen: »[S]ometimes the boughs whisper to one another in the night-wind, saying over and over again, »Οἶδα! Οἶδα! – *I know! I know!*«« (ebd.) So ist die Erzählung die Geschichte einer Verwandlung in eine Pflanze, die zugleich die Überlegenheit der Natur gegenüber dem Menschen andeutet und einen epistemologischen Ausruf an ihr Ende setzt.

Neben dem Tier- und Pflanzwerden zeigt sich ein anderes von Deleuzes und Guattaris Konzepten des Werdens in Lovecrafts Texten: das Frauwerden – wie MacCormack richtigerweise beschreibt, »a deeply problematic, precariously fetishistic concept«⁵⁴. Trotzdem soll es hier auf seine Potenziale hin untersucht werden. In *The Thing on the Doorstep* vollzieht sich durch die Möglichkeit des Körpertauses auch ein Geschlechtswechsel, Asenath als Frau wird in Gestalt von Edward zum Mann und umgekehrt. Frauwerden ist hier auch ein Queerwerden, eine Transzendierung der Geschlechtergrenzen. Daraus entwickelt sich zum Schluss der Erzählung das titelgebende, unidentifizierbare »thing on the doorstep«, das einen Ekel erregenden, »morbid and unaccountable foetor« (TD 355) ausströmt und »a semi-liquid sound« (ebd.) von sich

52 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«. *Gotthold Ephraim Lessing. Werke. Band II. Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 31995 [1766]. Hg. von Peter-André Alt. S. 90–91.

53 Vgl. ebd. S. 103.

54 MacCormack, Patricia: »Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates«. *Postmodern Culture*. Ausg. 20, Nr. 2, 2010. <https://www.pomoculture.org/2013/09/03/lovecraft-through-deleuzio-guattarian-gates/>. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025. O.P. [S. 12].

gibt. Das Flüssige, Schleimige, das die Körper- und Geschlechtergrenzen übersteigt und schwimmen lässt, dient als Quelle des Ekelhaften.

Die Assoziation des Tierlichen ist dabei auch präsent: »I clawed my way out.« (TD 356) Mit der Verwandlung geht auch ein Sprachverlust einher, der aber (noch) kein Schriftverlust ist: »I'm too far gone to talk – I couldn't manage to telephone – but I can still write.« (Ebd.) Schließlich verliert er seine menschlichen Indizien alle: »The messenger would not move or have consciousness any more.« (TD 357) Er verwandelt sich in eine Mischung aus »liquescent horror« (ebd.) und Knochen, den Überresten der Identität, die schließlich wissenschaftlich ermittelt werden kann (vgl. ebd.). Der Erzähler wird beim Lesen mehrmals ohnmächtig (vgl. ebd.), schwankt also nicht nur zwischen (Un-)Bewusstsein, sondern selbst auch mit einer weiblich assoziierten Reaktion zwischen den Geschlechtern.

Laut Saguaro stellen die menschenähnlichen Pflanzen bei Lovecraft »metaphors for other fears of hybridity«⁵⁵ dar. Bei Lovecraft entspringt aus der Erkenntnis einer fehlenden klaren Grenze zwischen Mensch und Tier somit die Angst vor der Verdinglichung des Menschen, die sich im wiederkehrenden Topos des Menschenopfers sowie dem Kannibalismus-Motiv⁵⁶ äußert. Damit gewinnen auch nicht-belebte Objekte an *agency*. In *The Hound* etwa ist es ein »object« (TH 342f.), das die Verfolgung der Protagonisten durch ein menschlich-hündisches Hybridwesen auslöst.

Jeffrey Andrew Weinstock untersucht die Rolle der nichtmenschlichen Dinge bei Lovecraft, deren Macht und Ununterscheidbarkeit vom Menschlichen laut ihm schließlich andeuten, dass auch der Mensch letztlich nur ein Ding ist.⁵⁷ Welche phänomenologischen Anklänge dabei eine Rolle spielen, soll in Kapitel 6.1.2 in Verbindung mit Harmans Konzeption der OOO eingehend diskutiert werden.

Aus dem Grenzbereich zwischen Mensch, Tier, Pflanze und Objekt entspringen bei Lovecraft die unheimlichsten aller Wesen: Monster. Borgards et al. definieren das Monster als einen

prekäre[n] Grenzbewohner. Seine Gegenwart markiert die Grenze und stellt sie zugleich infrage. Im Lichte des Monsters betrachtet erscheint die Grenze deshalb nicht als eine scharfe und ideale Linie, die einer stabilen und gegebenen Ordnung zugeordnet werden kann, sondern als eine unscharfe, aber konkrete Zone, innerhalb derer Positionen und Relationen stets neu ausgehandelt werden müssen. Der diffuse Grenzbereich, in dem das Monster haust, bildet sich auch in seiner ungefügten Leiblichkeit ab. [...] Als Bewohner spatialer, systematischer oder temporaler Grenzzonen verletzt und hinterfragt das Monster die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks.⁵⁸

55 Saguaro, Shelley: »Botanical Tentacles and the Chthulucene«. *Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation*. Hg. von Katherine E. Bishop et al. University of Wales Press, 2020. S. 62.

56 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 184, 191.

57 Vgl. Weinstock, Jeffrey Andrew: »Lovecraft's Things. Sinister Souvenirs from Other Worlds«. *The Age of Lovecraft*. Hg. von Carl H. Sederholm und Jeffrey Andrew Weinstock. University of Minnesota Press, 2016. S. 76f.

58 Borgards, Roland et al.: »Vorwort«. *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Hg. von Roland Borgards et al. Königshausen und Neumann, 2009. S. 9.

Es sei somit verortet »in einem unbestimmten Zwischenraum«⁵⁹ – wobei die Autor:innen diesen mit Bhabha/Koschorke/Agamben begrifflich fassen – und wird so zur »Reflexionsfigur [...], die aus der Reflexion einer Gesellschaft, eines Rechts, einer Kultur auf die eigenen Konstitutionsbedingungen und Normalitätsverhältnisse hervorgegangen ist«⁶⁰. Laut Pierre Lurbe destabilisieren Monster stabile Klassifizierungen und bringen so Ordnungen durcheinander.⁶¹ Jeffrey Jerome Cohen schlägt daher die Praxis der »monstrous interpretation«⁶², mit der sich anhand der Monster laut ihm auf die Regeln einer Kultur deuten lässt.⁶³ So möchte ich auch hier verfahren. So zeigt sich am Beispiel des Monsters noch deutlicher, wie sich Menschlichkeit in Abgrenzung zur Tierlichkeit definiert. Interessant ist das Monster daher insbesondere in seiner Nähe zum Tierlichen und Nichtmenschlichen.⁶⁴

Dieses Verständnis spiegelt sich auch bei Lovecraft wider. Dort sind es besonders die als monströs beschriebenen Zwischenwesen, die Urheber des Horrors sind, die »werewolves« (RW 378) und »bat-winged devils« (RW 380) und ihre »monstrous habits« (RW 379). Dabei durchlaufen die Gestalten gängige Ordnungsmuster. Die Natur selbst ist es, die monströs ist.⁶⁵

Lurbe weist in seiner Analyse von *Innsmouth* auf den etymologischen Ursprung des Wortes Monster aus der lateinischen Ambivalenz von *mostrare* und *monere* hin⁶⁶ und hält fest:

Le monstre est à la fois spectacle et signe, et seule l'analyse permet de dissocier ici ces deux aspects intimement mêlés. Le monstre relève de l'in-humain. C'est un être a-normal, en ce sens qu'il n'est pas conform aux normes de l'humain, à commencer par celles qui régissent l'apparence physique.⁶⁷

59 Ebd.

60 Ebd. S. 10. Vgl. dazu auch Wilson, Eric: *The Republic of Cthulhu*. S. 20, Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Theory. Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996. S. 4, 10.

61 Vgl. Lurbe, Pierre: »Du spectaculaire au spéculaire: étude de *The Shadow over Innsmouth*, de H.P. Lovecraft«. *Le monstrueux dans la littérature et la pensée anglaises*. Hg. von Nadia J. Rigaud. Université de Provence, Service des publications, 1985. S. 188. Vgl. auch Cohen: *Monster Theory. Reading Culture*. S. 6f.

62 Ebd. S. 6.

63 Vgl. ebd. S. 13.

64 Vgl. Vgl. Lurbe: »Du spectaculaire au spéculaire«. S. 187, 192. Er schlägt den Begriff des »Bestialischen« als Mischung aus Mensch und Tier vor, um Lovecrafts Gestalten angemessen zu fassen (vgl. ebd. S. 188). Interessant ist auch besonders Lurbes Hinweis auf die Verbindung zum (Tier-)Wissen: »[A]u XVIe siècle, au contraire, ces animaux [cachalots et baleines] étaient considérés comme des monstres, car leurs proportions démesurées semblaient le signe qu'ils échappaient à l'ordre naturel. C'est donc quelque chose de se sentiment ancien que l'on retrouve dans le récit de Lovecraft.« (ebd. S. 191) Gry Ulstein schlägt den Begriff der »Anthropocene monsters« (»Brave New Weird. Anthropocene Monsters in Jeff VanderMeer's *The Southern Reach*«. *Concentric. Literary and Cultural Studies*. Ausg. 43, Nr. 1, 2017. S. 74) vor, den ich auch im Kontext dieser Arbeit für fruchtbar halte.

65 Vgl. Langan: »Nature's Other, Ghastly Face«. S. 162.

66 Vgl. Lurbe: »Du spectaculaire au spéculaire«. S. 186.

67 Vgl. ebd.

Die oben analysierte Körperlichkeit des Tierlichen ist also integraler Bestandteil des Monströsen und weist stets hin auf die Verwurzelung eben dessen im eigenen Körper.

Fischer diagnostiziert zwei Arten der Monster bei Lovecraft: »das Insekt, ins Riesenhafte mutiert, und das Meerestier, sei es Fisch, sei es Schalentier oder Reptil«⁶⁸. Dass ersteres Muster sich auch bei Kafka wiederfindet, liegt auf der Hand. Das Ekelhafte der Monster speist sich aus ihrer Nähe zu tabuisierten Sinneserfahrungen.⁶⁹ Auch dies ist, wie gezeigt, mit Tierlichkeit assoziiert – führt aber stets auch wieder auf den Menschen zurück. Cohen zieht eine Parallele zu Kristevas Begriff des Abjekten⁷⁰ anhand der gleichzeitigen Abschreckung und Faszination des Monsters.⁷¹ Dies knüpft wiederum an den Evolutionskontext an. Lurbe beschreibt Innsmouth als »le théâtre d'une inversion de l'évolution, d'une régression à l'origine«⁷². So werde in *Shadow* die rassistische These durch die der Degeneration ersetzt, die das Monster im Menschen selbst statt im Anderen verortet.⁷³

Diese Lesart ist spannend, jedoch noch zu vereindeutigend, sodass ich sie hier verkomplizieren möchte. Interessant ist dafür die Verbindung, die Lurbe zu Lovecrafts rassistischen Tendenzen zieht.⁷⁴ MacCormack beschreibt das Monströse bei Lovecrafts als Definitionslinse für das Menschliche.⁷⁵ So werde es möglich, seine Texte auch kritisch zu lesen:

Maligned as sexist and racist, Lovecraft ironically catalyzes the becomings of the human through infinite and abstracting paradigms, and thereby requires his readers to reorient power relations, along the lines of poststructuralist, feminist, and postcolonial strategies alike.⁷⁶

Laut ihr, »Lovecraft works to defeat the exertion of perception and knowledge, for the exertion of power opens the way for other forms of subjectivity to emerge«⁷⁷. Gerade die Monsterfiguren zeigen also die Bruchstellen der Lovecraft'schen Texte, von denen eine Lektüre gegen den Strich möglich ist. Sie geschieht also gerade aus der Position des Tierwerdens heraus.

Bei Kafka öffnet sich diese Perspektive einer Diskursanalyse auf vergleichbare Weise anhand der monströsen Zwischenwesen. Im Falle des Bau-Tieres und des forschenden Hundes, also der Zwischenwesen, geschieht dies ex negativo, indem diese menschliche Überlegenheitsversuche als scheiternd vorführen. Rotpeter und Gregor Samsa, die verwandelten und Tier bzw. Mensch gewordenen Wesen, bieten hingegen eine positive Aus-

68 Fischer: »Produktiver Ekel«. S. 319.

69 Vgl. ebd. S. 321.

70 Vgl. Cohen: *Monster Theory. Reading Culture*. S. 19.

71 Vgl. ebd. S. 16f.

72 Vgl. Lurbe: »Du spectaculaire au spéculaire«. S. 193.

73 Vgl. ebd. S. 190.

74 Vgl. ebd. S. 194.

75 Vgl. MacCormack: »Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates«. O.P. [S. 3].

76 Ebd. [S. 3].

77 Ebd. [S. 5].

deutung direkt an, indem die darin angelegte Kritik viel weiter an der Text-Oberfläche verortet ist.

So zeigen sich durch die marginalisierte Perspektive der Kafka'schen und Lovecraft'schen Monster und Hybridwesen Definitionskriterien des Menschlichen sowie der enge Zusammenhang von Mensch-Tier-Definitionen und gesellschaftlichem Diskurs, aus dem Nichtmenschlichen gewaltsam ausgeschlossen sind. Die Monsterfiguren und Außenseiter lösen die anthropologische Grenze auf, durch die die Abgrenzung von der Umwelt als *agencement* überhaupt erst möglich wird. Entscheidend ist dabei jeweils die Darstellung von Verwandlungsmomenten: Diese markieren die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Mensch und Nichtmensch. Während sie bei Lovecraft häufig inszeniert sind, werden sie bei Kafka ausgespart. Die Verwandlung ist stets auch ein epistemologischer Kippmoment, in dem Modelle der Welterklärung auf dem Spiel stehen.

Dies wird bei Lovecraft ergänzt um Pflanzlichkeit, die *agency* von Objekten und Überschreitungen von Geschlechtergrenzen. So erscheint es nicht ganz richtig, dass das Monströse bei Lovecraft nicht sozioökologischer Hierarchie widersteht und nicht Transspezies-Interkonnektivität erkundet, wie Louise Economides und Laura Shackelford behaupten.⁷⁸ Zwar sind diese Gedanken bei Lovecraft noch nicht ausformuliert und durch die rassistischen Vorurteile des Autors gehemmt, angelegt sind sie aber dennoch. Die nichtmenschlichen Monster erscheinen dann besonders interessant als Reflektionsfiguren gesellschaftlicher Diskurse. Diese These soll im folgenden Kapitel angereichert werden, indem ich das den Berührungspunkten innewohnende Potenzial einer menschlich-tierlichen Koexistenz im ökosystemischen *agencement* in den Blick nehme.

5.1.2 Distinktionsmerkmale des Menschlichen: Körper vs. Institution

Im Angesicht möglicher Verwandlungen tritt umso deutlicher hervor, wie Menschlichkeit in den Texten nicht als intrinsischer Wert, sondern als performatives Element dargestellt ist. Im Folgenden möchte ich Distinktionsmerkmale des Menschlichen im Gegensatz zum Nichtmenschlichen herausarbeiten.

5.1.2.1 Körperlichkeit und Abjekthaftigkeit

Wie sich in der Analyse gezeigt hat, ist der Körper als Symbol des Tierlich-Abjekthaften bei beiden Autoren wichtiges Thema. Er ist zugleich Teil seiner Umgebung und steht im Spannungsverhältnis zu den Kulturräumen und Institutionen, in denen er sich bewegt. Anhand dieses Konfliktfeldes offenbaren sich somit Distinktionsmerkmale des Menschlichen. Deutlich wird dies am Verhältnis von Nacktheit und Kleidung.

78 Vgl. Economides, Louise/Shackelford, Laura: »Introduction. Weird Ecology: VanderMeer's Anthropocene Fiction.« *Surreal Entanglements. Essays on Jeff VanderMeer's Fiction*. Hg. von Louise Economides und Laura Shackelford. Routledge, 2021. S. 11.

Sara Ahmed beschreibt den Körper und seine Verortetheit als wichtige Referenzpunkte der Phänomenologie.⁷⁹ Sie fügt hinzu: »Bodies are ›directed‹ and they take the shape of this direction.«⁸⁰ Diese Gerichtetheit beschreibt sie als performative Linien⁸¹ – was eine gedankliche Nähe zu Deleuze/Guattaris Konzept der De-/Reterritorialisierungslinien aufweist. Diesem Verständnis von Körpern als Objekten, auf die Macht ganz materiell wirkt, möchte ich hier folgen.

Bei Kafka ist der Körper gesellschaftlicher Kontrolle ausgesetzt, die ihn – oft gewalt-sam – formt. Kurz nach seiner Verwandlung betrachtet Gregor ein Bild, das ihn als Soldat, also Mitglied der militärischen Institution, zeigt (vgl. BA 135). Barry Murnane weist daraufhin, dass der Soldatenkörper im zeitgenössischen Diskurs als Normkörper galt.⁸² Dem widerspreche Gregors eigener, zum Tier verwandelter, abjekthafter Körper.⁸³ Dies trifft laut Murnane eine grundsätzliche Aussage über den Ausschluss des monströs-tierlichen Körpers in der Moderne.⁸⁴ Das Tierliche zeigt sich als das gesellschaftlich Unerwünschte. Neumeyer zeigt in seiner präzisen Analyse, wie sich im Text die Sphären des ›Gesellschaftlichen‹ und des ›Natürlichen‹ überlagern und im literarischen Modus ihre Konstruiertheit entlarven.⁸⁵ Die Macht, die von den Institutionen ausgeht, ist dann auch stets dezidiert Biomacht, die auf den Körper einwirkt und über Leben und Tod entscheidet.⁸⁶

Wie diese Macht wirkt, wird deutlich an der Gegenüberstellung des Vaters in seiner Uniform, die seine Reetablierung als Oberhaupt der Familie markiert:

Nun aber war er doch gut aufgerichtet; in eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet, wie sie Diener der Bankinstitute tragen; über dem hohen steifen Kragen des Rockes entwickelte sich sein starkes Doppelkinn; unter den buschigen Augenbrauen drang der Blick der schwarzen Augen frisch und aufmerksam hervor; das sonst zerzauste weiße Haar war zu einer peinlich genauen, leuchtenden Scheitelfrisur niedergekämmt. Er warf seine Mütze, auf der ein Goldmonogramm, wahrscheinlich das einer Bank, angebracht war, über das ganze Zimmer im Bogen auf das Kanapee hin und ging, die Enden seines langen Uniformrockes zurückgeschlagen, die Hände in den Hosentaschen, mit verbissenem Gesicht auf Gregor zu. (VW 169f.)

Die Frisur, das Doppelkinn und der aufmerksame Blick deuten auf Distinktionsmerkmale des Menschlichen: Kontrolle der Körperbehaarung, übermäßiger Wohlstand, Be-

79 Vgl. Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006. S. 9.

80 Ebd. S. 16.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. Murnane, Barry: »Ungeheure Arbeiter. Moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa«. *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Hg. von Roland Borgards et al. Königshausen & Neumann, 2009. S. 305.

83 Vgl. ebd.

84 Vgl. ebd. S. 306f.

85 Vgl. Neumeyer, Harald: »Ein Leutnant und drei Insekten: Franz Kafkas *Die Verwandlung*«. *Kafkas narrative Verfahren. Band 3*. Hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens. Königshausen & Neumann, 2015. S. 106f.

86 Vgl. Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Gallimard, 1976. S. 178–180.

wusstsein. Der gleich doppelte Verweis auf die Bank und Gold verortet den Vater hier in der Sphäre der ökonomischen Leistungsgesellschaft, aus der Gregor in seinem nutzlosen Tierzustand ausgeschlossen ist. Auffällig ist auch die Bewegungsrichtung, die die Textstelle anhand von Worten wie »aufgerichtet«, »straff«, »über dem hohen steifen Kragen«, »auf«, »über« suggeriert. Sie geht einher mit einer in größerem Maße angelegten Topographie von oben und unten, die ich in Kapitel 5.2.1.2 tiefergehend untersuchen möchte.

Die Differenz von Mensch und Tier wird an der Gegenüberstellung von Kleidung und Nacktheit aufgespannt, besonders in Konfrontationsmomenten wird die Kleidung der Familie beschrieben (vgl. VW 171), die Gregors nacktem Körper gegenübersteht. Melissa De Bruyker macht darauf aufmerksam, wie in der Erzählung Kleidung im Gegensatz zum Körper steht: »[T]he body is often sweating. It signals that covering clothes and uniforms are inappropriate for a particular climate.«⁸⁷ Kleidung ist also auch dargestellt als Mittel zur Unterdrückung der eigenen Tierlichkeit, durch die sich Menschen von ihrer Umwelt abspalten, anstatt im Einklang mit ihren Bedingungen zu leben. Der Schweiß ist dann auch in einer weiteren Dimension zu verstehen: als Anzeichen des ununterdrückbaren Abjekthaften, das aus dem Körper hervorbricht und seine konstruierte Integrität gefährdet.

An der Figur Rotpeter ergibt sich eine Geist-Körper-Opposition. Ist er mental zwar ein Mensch, so kann er dennoch seine Körperlichkeit nicht leugnen, die sein »äffisches Vorleben« (BA 299) und somit seinen tierlichen Ursprung belegt: Der »Pelz« (BA 302) bleibt als materieller Beweis, der seine Performanz scheitern lässt. Bloß auf die Frage nach dem Grund für menschliche Gewalt gegenüber Tieren bietet auch der Körper keine Antwort: »Kratz dir das Fleisch zwischen den Fußzehen auf, du wirst den Grund nicht finden. Drück dich hinten gegen die Gitterstange, bis sie dich fast zweiteilt, du wirst den Grund nicht finden.« (BA 304) Sein konkret tierliches, körperliches Verhalten wie »[d]umpfes Schluchzen, schmerzhaftes Flöhesuchen, müdes Lecken einer Kokosnuß, Beklopfen der Kistenwand mit dem Schädel, Zungen-Blecken« (BA 303) wird geschildert und kontrastiert mit seiner Erlernung menschlicher Verhaltensweisen:

Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster. Kommt Besuch, empfangen ihn, wie es sich gebührt. Mein Impresario sitzt im Vorzimmer; läute ich, kommt er und hört, was ich zu sagen habe. (BA 313)

Rotpeters Menschlichkeit stützt sich auf die Verwendung von Requisiten, sie muss stetig performt werden. Das Fenster ruft zugleich das Bild des Tores als Beschreibung von Rotpeters Verwandlung auf – der Blick dadurch kann dann auch als Erinnerung an die bestehende Hinwendung zur Natur gelesen werden. Unterstützt wird dies durch die Erwähnung von Rotpeters schlechter Haltung: Halb sitzend, halb liegend lässt er seine

87 De Bruyker, Melissa: »Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's 'The Metamorphosis' and *Amerika (The Man Who Disappeared)*«. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 205.

Menschlichkeitsperformanz in Form von aufrechtem Gang schleifen. Erst in Anwesenheit von anderen Menschen und seines Angestellten verhält er sich wieder, »wie es sich gebührt« und erlangt seine Stimme zurück, wird gehört. Das deutet an, dass auch als gewordener Mensch Menschlichkeit stets durch Kaschierung der eigenen Tierlichkeit sowie Unterdrückung anderer Tiere wiederhergestellt werden muss – was sich, wie gezeigt, auch schon in *Die Verwandlung* angedeutet hat.⁸⁸

Der Körper ist auch für Lovecrafts Figuren ein unüberwindliches Hindernis, das sie durch Kleidung zu kaschieren versuchen. Die körperliche Abnormität und Tierlichkeit der *Innsmouth*-Figuren stehen im Gegensatz zum Kulturobjekt der Kleidung: »[I] saw that his feet were inordinately immense. The more I studied them the more I wondered how he could buy any shoes to fit them.« (SI 170) Das Schließen der Augen sowie die Kleidung sind die letzten anthropologischen Merkmale vor der vollständigen Tierverwandlung: »Can't shet his eyes no more, an' is all aout o' shape. They say he still wears clothes, but he'll take to the water soon.« (SI 199) Als der Erzähler aus Innsmouth entkommen ist, gehört »providing myself with presentable clothes« (SI 224) zu seinen ersten Handlungen, um sich so seiner menschlichen Identität wieder zu vergewissern. Dies folgt auf eine Beschreibung der hybriden Tiergestalten:

I think their predominant colour was a greyish-green, though they had white bellies. They were mostly shiny and slippery, but the ridges of their backs were scaly. Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed. At the sides of their necks were palpitating gills, and their long paws were webbed. They hopped irregularly, sometimes on two legs and sometimes on four. I was somehow glad that they had no more than four limbs. Their croaking, baying voices, clearly used for articulate speech, held all the dark shades of expression which their staring faces lacked. (SI 222f.)

Das beschreibende Ich ist hier durch die Betonung seiner Gedanken und Gefühle beim Betrachten auffallend präsent, die Situiertheit von Mensch-Tier-Definitionen verdeutlichend. Der Mensch zeigt sich so als Tier, das seine eigene Existenz als Zwischenwesen ablehnt und alle abjekthaften Erinnerungen daran unterdrückt. Als einziger Ausweg aus der tierlichen Verwandlung bleibt nur der menschliche Schritt des Suizids (vgl. SI 230). Auch hier ist Menschlichkeit eine Frage der Performanz, deren Scheitern inszeniert wird: »[A]nd one, who led the way, was clad in a ghoulishly humped black coat and striped trousers, and had a man's felt hat perched on the shapeless thing that answered for a head...« (SI 222)

Ähnliche Gegenüberstellungen von Menschlichkeit und Tierlichkeit anhand von Körper und Kleidung finden sich in der Erzählung *The Dunwich Horror*. Lavinia Whateleys Baby ist beschrieben als »goatish-looking« (DH 422), also tierlich anmutend. Wilbur spricht auf tierliche Weise, »in that strange, resonant fashion which hinted at sound-producing organs unlike the run of mankind's« (DH 435), zudem bemerkt Armitage seine »goatish features« (ebd.) und seinen »gorilla-like lope« (ebd.). Lavinia selbst liebt »wandering

88 Der Opposition von Kleidung und Nacktheit bedient sich zum Beispiel auch die Inszenierung von *Ein Bericht für eine Akademie* im Göttinger Jungen Theater aus dem Jahr 2021, indem sich die Figur Rotpeter zu Beginn und Ende entkleidet bzw. bekleidet.

amidst thunderstorms in the hills and trying to read [...] great odorous books« (ebd.), ist also zugleich in der Sphäre von Natur und Literatur verortet. Die Natur lebt in den Büchern selbst, wie die Erwähnung von »worm-holes« (ebd.) verrät. Parallel zur Natur ist Lavinias Körper ungewöhnlich geformt (vgl. DH 424).

Lavinia und ihr Sohn als »unclothed« (ebd.) werden Silas gegenübergestellt, der »was never subsequently seen alive and conscious without complete and tightly buttoned attire, the disarrangement or threatened disarrangement of which always seemed to fill him with anger and alarm« (ebd.). Dieser Kontrast, der auf Silas' Versuche, sich durch Kleidung der eigenen Menschlichkeit zu versichern, wird explizit betont und eine Begründung angekündigt (vgl. ebd.).

Zudem hält sich Lavinia nicht an die vorgesehene Gender-Ordnung, indem sie Hausarbeiten verschmählt und keinen Ehemann hat (vgl. DH 422). Die ungewöhnlich hohe Anzahl an Kühen, die die Familie kauft, erregt Misstrauen (vgl. DH 423). Es wird eine aus der Umwelt entsprungene Krankheit bei Mensch und Tier gleichermaßen vermutet, die die Körpergrenzen angreift:

Evidently some blight or distemper, perhaps sprung from the unwholesome pasturage or the diseased fungi and timbers of the filthy barn, caused a heavy mortality amongst the Whateley animals. Odd wounds or sores, having something of the aspect of incisions, seemed to afflict the visible cattle; and once or twice during the earlier months certain callers fancied they could discern similar sores about the throats of the grey, unshaven old man and his slatternly, crinkly-haired albino daughter. (DH 423f.)

Armitage denkt von Whateley als »horror [...] in half-human flesh and blood« (ebd.) beziehungsweise als »monstrous being known to the human world as Wilbur Whateley« (DH 437). Der Name löst sich hier von der Identität und offenbart sich als Zuschreibung der menschlichen Welt für eine Entität, die eigentlich der Bezeichnung nicht fähig ist. Die Auseinandersetzung mit anderen Wissenschaftlern liefert »new and terrible clues to the nature, methods, and desires of the strange evil so vaguely threatening this planet« (DH 436), führt aber auch zu »a state of really acute spiritual fear« (DH 437).

Der Hund zerreißt die Kleidung der Kreatur (vgl. DH 438), die somit gänzlich auf ihre Tierlichkeit zurückgeworfen ist. Dass auch die Kleidungsstücke Produkte tierlicher Ausbeutung sind, erinnert die Benennung des »shoe-leather« (ebd.) Diese zeigt sich auch in der Verbindung mit der Umwelt: »[I]ts chest heaved in monstrous unison with the mad piping of the expectant whippoorwills outside.« (Ebd.)

Stacy Alaimo schlägt das Konzept der »bodily natures«⁸⁹ bzw. der »trans-corporality«⁹⁰ vor, »in that the human body is never a rigidly enclosed, protected entity, but is vulnerable to the substances and flows of its environments«⁹¹. Laut Alaimo liegt in der Erkenntnis dieses nicht-hierarchischen Zusammenhangs des eigenen menschlichen Körpers mit nichtmenschlichen Entitäten auch ein Potenzial:

89 Alaimo: *Bodily Natures*. S. 16.

90 Ebd. S. 3.

91 Ebd. S. 28. Vgl. auch Tabas: »Reading in the Cthuhulucene«. O.P.

Recognizing how the bodies of all living creatures intra-act with place – with the perpetual flows of water, nutrients, toxicants, and other substances – makes it imperative that we be accountable for our practices. Acknowledging the agency of all that is not human affirms the need for places in which creatures, ecological systems, and other nondiscrete life forms can flourish.⁹²

Wie Sperling beschreibt, »the characters in [Lovecraft's] tales cannot escape their bound- edness to the body in their respective presents. They experience the body as strange and alien, freakish and out-of-control, or even as imprisonment.«⁹³ In Bezug auf *From Beyond* analysiert sie, dass Körper bei Lovecraft keine geschlossenen Einheiten mehr bilden, sondern ihrer Umgebung ausgesetzt sind.⁹⁴ So beruhe der Lovecraft'sche Horror vor allem auf einer Entfremdung vom eigenen Körper.⁹⁵ Sie beschreibt diese Entwicklungen als exemplarisch für die modernistische Literatur⁹⁶ – eine Vermutung, die durch den hier vorgenommenen Vergleich mit Kafka teilweise bestätigt werden kann. Die Entdeckung des Abjekthaft-Tierlichen im eigenen, unbedeckten Körper ist somit in beiden Fällen ein Ausgangspunkt für neue Wahrnehmungsmodi des Menschlichen und Nicht- menschlichen.

5.1.2.2 Institution als Machtapparat

Mensch-Tier-Definitionen sind bei Kafka und Lovecraft auch wesentlich geprägt durch die dargestellten Institutionen. So ist es sicherlich kein Zufall, dass der Fall der Familie de la Poer einhergeht mit dem Ende ihres Adelsstands (vgl. RW 374). Dieser macht die Fallhöhe der Tierverwandlung aus.⁹⁷ Die Erzählung eröffnet als Hintergrund eine Institutionslandschaft von Monarchie, Akademie, Militär und Psychiatrie. Mit den »planter neighbors« (RW 375) wird auch der Kontext des Kolonialismus angerissen. Die hybriden Mitglieder der Familie Jermyn verorten sich in einer Institutionenlandschaft, die durch starre Machtverhältnisse gekennzeichnet ist. Sir Wade wird eingesperrt in der psychiatrischen Klinik als Institution, der »barred room« (AJ 174) evoziert auch einen Käfig. Die Erwartungen des Adels können durch die Familie der Hybridwesen nicht erfüllt werden: »Sir Alfred Jermyn was a baronet before his fourth birthday, but his tastes never matched his title.« (AJ 176) Der Adelskontext wird durch die Erwähnung des Familienwappens als Beweis der Verbindung der Familien mit den Affen am Ende der Erzählung noch einmal betont (vgl. AJ 183). Der menschliche Adel spiegelt sich im äffischen Kult auf groteske Weise wider (vgl. AJ 178). Schließlich bleibt nur die Auslöschung des Familienbaums: »The house of Jermyn no longer existed.« (AJ 182)

Dies geht einher mit dem Eingriff der Institution als Korrektiv, in diesem Fall der Akademie: »Members of the Royal Anthropological Institute burned the thing and threw the locket into a well, and some of them do not admit that Arthur Jermyn ever existed.« (AJ 183). Die Rückkehr in die Natur in Form des »black moor surrounding the house« (AJ

92 Alaimo: *Bodily Natures*. S. 157f.

93 Sperling: »H.P. Lovecraft's Weirdest Body«. S. 80.

94 Ebd. S. 95f.

95 Vgl. ebd. S. 98.

96 Vgl. ebd. S. 99.

97 Vgl. Weyrauch: *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weirdest Tales*. S. 26, 28.

182) ist hier der einzig mögliche Ausweg, der durch die Kombination mit dem Suizid als ambivalent erscheint – zugleich letzte Selbstbehauptung des menschlichen Willens und Kapitulation vor dem tierlichen Anderen im Eigenen.

Bei beiden Autoren ist die Institution also präsenter, aber stummer Machtapparat. Die Komplizenschaft der Bildungsinstitutionen beim Aufbau gesellschaftlich funktionaler Subjekte wird in *Die Verwandlung* angedeutet anhand des »Schreibtisch[es], an dem [Gregor] als Handelsakademiker, als Bürgerschüler, ja sogar schon als Volksschüler seine Aufgaben geschrieben hatte« (VW 165). Im *Bericht* sind es die Akademie, der Zoo und der Zirkus, zwischen denen Rotpeter als nicht zugehörige Entität oszilliert. Die Institution erscheint als Gegensatz zum Leben in der Natur: Rotpeters Verwandlung in einen Menschen wird mit behördlichen Begrifflichkeiten wie »Laufbahn« (BA 300), »Richtlinie« (ebd.), »Stellung« (BA 301) beschrieben. Zentral ist dabei offensichtlich auch die Akademie als Adressatin des Berichts. Die panoptische⁹⁸ Macht dieser Institutionen sorgt dafür, dass Rotpeter sich im Zuge seiner Menschenverwandlung selbst diszipliniert: »Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand.« (BA 311) *Bericht* und *Jermyn* nehmen dabei die Form eines Berichts an, der der Akademie Rechenschaft ablegt und ihre Prämissen dabei unterläuft.⁹⁹ Die durch den Text angesprochene Akademie bildet die Leerstelle, die die performte Menschlichkeit bestätigt – ihr Schweigen lässt den Bericht als Sprechakt in der Schwebelage hängen. Bei Lovecraft hingegen ist ihr die letzte Handlung und somit die Machtposition weiterhin vorbehalten, die Ordnung wird hier textlich stabilisiert, deren Instabilität zuvor thematisiert wurde.

Der tierliche-abjekthafte Körper ist somit Gegenentwurf zum von den Institutionen gestalteten menschlichen Körper als Macht-Subjekt und dadurch Raum und Ausgangspunkt zum Entwickeln subversiver Denkmodelle. Er ist in der ihn umgebenden Umwelt zu verorten und untrennbar mit ihr durchwoben, wodurch er auch Bindeglied zum nichtmenschlichen Anderen wird.

5.1.3 Naturwissenschaft und Soziologie

Die Institutionen verweisen auf den größeren Kontext von Naturwissenschaft und Soziologie, an den Kafkas und Lovecrafts Texte anknüpfen – wenn auch jeweils etwas unterschiedlich gelagert. Interessant ist hierbei besonders, wie die Darstellungen Schnittpunkte verschiedener Diskurse aufgreifen. Darum soll es in diesem Kapitel gehen.

5.1.3.1 Wissenschaftskritik

Wie sich in der Analyse bereits angedeutet hat, zeigt sich in den untersuchten Texten Kafkas anhand der Tierfiguren eine fundamentale Beunruhigung, was epistemologische Grundlagen angeht, ein Versuch, »aus unseren verfestigten empirischen Ordnungen und Denkschemata heraus[zu]brechen«¹⁰⁰. Dies geht einher mit einer Skepsis gegen-

98 Vgl. Foucault, Michel: »La vérité et les formes juridiques«. *Michel Foucault. Dits et écrits. I. 1954–1975*. Hg. von Daniel Defert et al. Gallimard, 1994 [1974]. S. 1462.

99 Meyer beobachtet: »Rotpeter beherrscht den akademischen Diskurs inklusive Nominalstil und rhetorische Demutsformeln.« (»Von *Brehms Tierleben* zum *Bericht für eine Akademie*«. S. 172)

100 Emrich: »Die Weltkritik Franz Kafkas«. S. 16f.

über der Wissenschaft und ihren Methoden. Der von Deleuze und Guattari so vehement kritisierte Baum ist ein Ordnungssystem, dessen sich die zu Beginn der Aufklärung etablierende Naturwissenschaft bedient. Carl von Linné begründet im 18. Jahrhundert mit seinem Vorschlag einer »binominalen Nomenklatur für die Beschreibung der Pflanzen und Tiere (und der Gliederung nach Reich, Klasse, Ordnung, Gattung, Art)«¹⁰¹ ein neues Paradigma, das er schließlich zu einer erweiterten *chain of being*, »eine[r] stabil und konsekutiv gedachte[n] Stufenleiter aller Lebewesen«¹⁰², weiterentwickelt. Von vornherein ist diesem Prinzip also nicht nur rigorose Klassifizierung, sondern auch Bewertung und Hierarchisierung inhärent.¹⁰³

Dafür wird es bereits zur Zeit seiner Veröffentlichung kritisiert, da die »strikte Klassifikation zumindest in einem Spannungsverhältnis zur Lebendigkeit der Wesen zu stehen scheint, deren Verhältnisse es klären soll«¹⁰⁴. Dennoch ist es ein System, das sich erfolgreich behauptet und auf dem noch heute wissenschaftliche Klassifikationen von Natur basieren.

Der wissenschaftliche Beherrschungsdrang, der ihm bereits inhärent ist, äußert sich schließlich ebenso in Praktiken wie Tierversuchen. So findet sich bei Deleuze/Guattari, wie oben analysiert, eine Kritik der Unzulänglichkeit dieses Systems zur Beschreibung organischer Prozesse – eine ähnliche äußert Kafka. Wie genau diese ausgestaltet ist, soll im Folgenden deutlich werden und mit Lovecrafts Darstellungen von Wissenschaft verglichen werden.

Impulsgebend und einflussreich für die Forschung zu Wissenschaftskritik in Kafkas Werk war Paul Hellers oben zitierte Arbeit. Heller zeigt Parallelen zwischen dem wissenschaftshistorischen Kontext und Kafkas literarischem Werk auf, die noch einmal verdeutlichen, wie sehr Kafka von den Diskursen seiner Zeit beeinflusst ist. Er bezieht das auch auf Kafkas persönliche Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Methoden, die sich etwa in seinem Interesse an der Reformbewegung¹⁰⁵ äußert: »Wie viele seiner Zeitgenossen war auch Franz Kafka auf der Suche nach neuen Ordnungsmodellen, neuen Formen der Erkenntnisgewinnung jenseits der wissenschaftlich-technischen Rationalität der westlichen Welt.«¹⁰⁶

Hellers Beobachtungen sind präzise, es fehlt ihm allerdings noch jenes methodische Handwerkszeug, das erst Ecocriticism und Animal Studies ausbilden, um diese weiter zu verfolgen und ökologisch auszudeuten. Diese Arbeit soll daher an seine Analysen anknüpfen und Kafkas Wissenschaftsskepsis noch konkreter in Bezug auf ihre ökokritischen Implikationen beleuchten. Im Vergleich zu Lovecraft möchte ich die auffälligen Ähnlichkeiten der beiden Ansätze ihrer Wissenschaftskritik herausarbeiten. Diese setzt, wie ich zeigen möchte, an drei Stellen an: Erstens an der Erkenntnis und ihren Bedingungen, allen voran der Beobachtungsposition, die durch die Fehlannahme ihrer eigenen

101 Detering: *Menschen im Weltgarten*. S. 89.

102 Ebd.

103 Eine argumentative Einschränkung ist an dieser Stelle notwendig: Linné bezieht den Menschen in der Klasse der Säugetiere unter Primaten mit ein, hinterfragt also bereits seine Überlegenheit.

104 Detering: *Menschen im Weltgarten*. S. 91.

105 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 68f.

106 Ebd. S. 10.

Überlegenheit und Platzierung außerhalb des natürlichen Gesamtzusammenhangs, des *agencement*, ihre Erkenntnisfähigkeit beschneidet, zweitens an der Produktion von Wissen mithilfe der Berufung auf ein hierarchisches Ordnungssystem, das sich auch anhand der Abspaltung von der Literatur konstituiert, und drittens an der Wiedergabe dieser Erkenntnisse, die nur innerhalb einer sprachlichen Logik möglich ist, die den Menschen als Mittelpunkt sieht – die jedoch in der Literatur untergraben werden kann.

Zu diesem Ziel sind die Texte häufig selbst als wissenschaftliche Experimente angelegt.¹⁰⁷ Ulrich Stadler arbeitet heraus, dass durch die latente Unverständlichkeit und Unzuverlässigkeit der Narration der:die Leser:in selbst in die Rolle des:r Experimentierenden versetzt wird.¹⁰⁸ Kafkas Inszenierung von Experimenten funktioniert so auf zweifache Weise: Zum einen deutet sie auf die reale Praxis von Tierexperimenten hin und macht so auf die Begründetheit von wissenschaftlichen Erkenntnissen in Macht- und Gewaltverhältnissen aufmerksam. Dabei unterlaufen die textlichen Experimente realwissenschaftliche Paradigmen – Literatur erscheint als der Möglichkeitsraum, in dem Erkenntnisse unter anderen Vorzeichen möglich werden. Zum anderen scheitern die Experimente immer wieder: Sie installieren Objekte, an denen das Erkenntnisvermögen scheitert. Die Texte sind somit selbst Experimente zur Erkenntnis, die dabei an ihre Grenzen geführt wird und den:die Leser:in damit herausfordert.

Das ist sicherlich auch zutreffend für die Texte Lovecrafts, die auf ähnliche Weise als Experimentberichte angelegt sind und ebenfalls, wenn nicht sogar noch stärker, mit der Beschreibung unvorstellbarer Objekte arbeiten. Das Motiv der Wissenschaftler-Expedition ist eines, das hier immer wieder in verschiedener Variation auftaucht und die Struktur der Texte bestimmt: Wie Exkursionsberichte gehen sie von einer Forschungsfrage aus, deren Beantwortung das Ziel der Reise ist. Gleichzeitig brechen die Texte mit den wissenschaftlichen Sprachstrukturen, die sie sich zunutze machen, indem die Antwort auf die Frage sich oft als so beängstigend herausstellt, dass sie sprachliche Strukturen sprengt – diese Topoi der Unsagbarkeit werde ich in Kapitel 5.2.2 näher untersuchen.

Vinciane Despret nutzt für ihre Konzeption einer Anthro-zoo-genesis ebenfalls das Experiment mit dem Pferd Hans als Bezugspunkt (auf das sich auch Kafka bezieht¹⁰⁹), um auf die Beeinflussung zwischen Untersuchenden und Untersuchtem hinzuweisen.¹¹⁰ Auch Karen Barad betont in ihrer Wissenschaftskritik die Rolle von Phänomenen.¹¹¹ Als Alternative schlägt sie ihr Modell des Agentischen Realismus vor, der die Situietheit von Wissen betont und selbstreflexiv vorgeht.¹¹² Sie versteht Wissen

107 Vgl. Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*. S. 273–275; KA 14, 80, 89, Stadler, Ulrich: »Kafkas Experimente«. »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. *Experiment und Literatur III*. 1890–2010. Hg. von Michael Gies und Michael Gamper. Wallstein Verlag, 2011. S. 146; Heller: *Franz Kafka*. S. 141, Wiehl: »Die Poetologie der Biologie«. S. 225.

108 Vgl. Stadler: »Kafkas Experimente«. S. 160f.

109 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 129, 134, 137.

110 Vgl. Despret, Vinciane: »The Body We Care For. Figures of Anthro-zoo-genesis«. *Body & Society*. Nr. 10, 2004. S. 112f.

111 Vgl. Barad: *Verschrankungen*. S. 37.

112 Vgl. ebd. S. 43.

als »Intraaktionen von Naturen-Kulturen«¹¹³ und betont die Rolle des kulturellen Rahmens bei der Wissensherstellung: »Agentischer Realismus macht andere Bewegungen: Er verschiebt und destabilisiert Grenzen. Hier kommt Wissen aus dem ›Zwischen‹ von Natur-Kultur, Objekt-Subjekt, Materie-Bedeutung.«¹¹⁴

Diese phänomenologische Richtung der Wissenschaftskritik findet sich zum einen auch bei Kafka und Lovecraft – zum anderen führen die Text der beiden Autoren und ihre Einbettung in die sie umgebenden Diskurse darüber hinaus vor Augen, wie Literatur in Wissenskomplexen mit- und wie sie dabei mit der Natur zusammenwirkt.

Forschungen eines Hundes bildet, wie bereits angedeutet, einen zentralen Text für den wissenschaftskritischen Gehalt von Kafkas Werk. Hier wird insbesondere der erste, epistemologische Aspekt verhandelt. Musik und Wissenschaft werden zunächst als Gegensätze eingeführt, verbinden sich dann jedoch in der vom Hund verfolgten Methodik (vgl. FH 462). Übliche Wertzuschreibungen der Wissenschaften werden umgekehrt:

Die Wissenschaft war gewiß auch hier nicht untätig, die Wissenschaft von der Musik ist, wenn ich gut berichtet bin, vielleicht noch umfangreicher als jene von der Nahrung und jedenfalls fester begründet. Es ist das dadurch zu erklären, daß auf diesem Gebiet leidenschaftsloser gearbeitet werden kann als auf jenem, und daß es sich hier mehr um bloße Beobachtungen und Systematisierungen handelt, dort dagegen vor allem um praktische Folgerungen. Damit hängt zusammen, daß der Respekt vor der Musikwissenschaft größer ist als vor der Nahrungswissenschaft, die erstere aber niemals so tief ins Volk eindringen konnte wie die zweite. (FH 480)

Daraus spricht auch eine Forderung nach Interdisziplinarität¹¹⁵, nach Aufgabe der Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft. Schließlich plädiert er für etwas Drittes, ein »Grenzgebiet der Wissenschaften« (FH 481). Dieses vereint die zuvor von ihm lamentierten gegensätzlichen Bewegungen: die mit der Musikwissenschaft assoziierte nach oben sowie die mit der Bodenwissenschaft assoziierte nach unten (vgl. FH 462f.). Somit wirkt sie rhizomorph und deutet die Existenz eines *Third Space*¹¹⁶ in der Literatur an, in dem szientifische und philosophische Gedanken zusammengeführt werden können, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen – wie es auch das Rhizom-Konzept vorschlägt. Auch Donna Haraway spricht in *Staying With the Trouble* vom Cthulucene als einer »needed third story«¹¹⁷. In der Perspektive des Hundes selbst werden diese gegenläufigen Vorschläge der menschlichen Forschungshaltung sowie eines alternativen Erkenntnismodells zusammengeführt und verhandelt.

Auch dem *Bau* liegt eine profunde Skepsis gegenüber der Produktion von Wissen zugrunde. Heller bezieht das auf die anhand der sinnlichen Wahrnehmung des Tieres gestellte Frage nach den Bedingungen von Erkenntnis:

113 Ebd. S. 62.

114 Ebd. S. 60.

115 Vgl. Görner: *Franz Kafkas akustische Welten*. S. 72.

116 Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Stauffenburg Verlag, 2000 [1994]. S. 55f.

117 Haraway, Donna: *Staying With the Trouble. Making Kin in the Cthulucene*. Duke University Press, 2016. S. 55.

Kafka spielt die Situation eines Tieres, dessen ganzer Körper auf akustische Reize reagiert, durch und versteht, eine aus den daraus entstehenden Wahrnehmungen konstruierte Welt in strengster Perspektivierung in ihrer Beschränktheit, in ihrem nie einzulösenden Anspruch auf ›sichere‹ Erkenntnisse zu entlarven.¹¹⁸

Dies impliziert auch die Problematik der Prämisse menschlicher Erkenntnis, die etwa der genauen akustischen oder olfaktorischen Wahrnehmung der Umgebung nicht gewachsen ist und sich hauptsächlich auf visuelle Modi verlassen muss, die so als unzulänglich entlarvt werden. Das Tier beschreibt wiederholt die eigene Vorgehensweise als wissenschaftlich, die vornehmlich auf Berechnung beruht. Wie die technische Durchplanung des Baus erweist sich das als reiner Selbstzweck ohne konkreten Vorteil: »Das alles sind recht mühselige Rechnungen und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet.« (DB 577) Das Tier nutzt wiederholt Experimente als wissenschaftliche Vorgehensweise:

Ich grabe, natürlich in genügender Entfernung vom wirklichen Eingang, einen Versuchsgraben, er ist nicht länger als ich selbst bin und auch von einer Moosdecke abgeschlossen. Ich krieche in den Graben, decke ihn hinter mir zu, warte sorgfältig berechnete kürzere und längere Zeiten zu verschiedenen Tagesstunden, werfe dann das Moos ab, komme hervor und registriere meine Beobachtungen. Ich mache die verschiedensten Erfahrungen guter und schlimmer Art, ein allgemeines Gesetz oder eine unfehlbare Methode des Hinabsteigens finde ich aber nicht. (DB 594)

Durchweg nutzt es wissenschaftliches Vokabular wie »Methode« (ebd.), »Theorien« (DB 614), »Ursache« (ebd.), »Untersuchung« (DB 607). Es beschreibt die Basis wissenschaftlicher Vorgehensweisen (vgl. DB 608) und folgt diesen, indem es spekuliert (vgl. DB 622), Hypothesen aufstellt (vgl. DB 606) und dann Belege sammelt (vgl. DB 623). Experimente folgen für die Lösungssuche anhand von »Versuchsgrabungen« (DB 606, vgl. auch 607, 632). Dabei offenbaren sich Vergeblichkeit und Fehlbarkeit der wissenschaftlichen Methode: »[O]ft bringt ein Zufall leicht auf die Spur der Störung, während systematisches Suchen lange versagen kann.« (DB 607) Wissenschaft zeigt sich als Weg, mit dem sich das Tier in einer unwägbaren Umgebung sicher fühlen kann und wird so zum Instrument der Naturbeherrschung (vgl. DB 609). Dabei schwankt es stets zwischen rationaler Erklärung und »Einbildungskraft« (DB 622) sowie »Selbsttäuschung« (DB 623) und untergräbt so die vermeintliche Überlegenheit des szientifischen Erkenntnismodells. Zunehmend verliert es sich in fiktionalen Ausschweifungen darüber, wie das zischende Tier aussehen mag (vgl. DB 624). Es zeigt sich eine grundsätzliche ontologische Unsicherheit: »[Der Bau] ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann.« (DB 576) Schließlich scheint es über die eigene Erkenntnis überrascht:

Dem Zischer? Habe ich etwa eine neue bestimmte Meinung über die Ursache des Geräusches? Das Geräusch stammt doch wohl von den Rinnen, welche das Kleinzeug gräbt? Ist das nicht meine bestimmte Meinung? Von ihr scheine ich doch noch nicht abgegangen zu sein. (DB 622)

118 Heller: *Franz Kafka*. S. 120.

Die Kontingenz jeglicher wissenschaftlichen Erkenntnis wird offensichtlich.

Das Tier nimmt selbst eine Unterscheidung und Hierarchisierung von Tieren vor. Andere Lebewesen bezeichnet es als »irgendwelche[] nichtige[n] Tiere« (DB 610). Diese Unterscheidung basiert, wie in der Wissenschaft üblich, auf Kriterien von Intelligenz, die kleinen Tiere werden aufgrund ihres »stumpfen Sinn[es]« (ebd.) diskreditiert. Hingegen betont es die eigene Rationalität, den »Verstand« (ebd.), der durch das Zischen herausgefordert wird. Es wird damit zum Zoologen, der versucht, die fremden Tiere zu erforschen (vgl. DB 613f.). So wird wiederum die Frage nach der Beobachtungsposition gestellt. Tyler Whitney beschreibt dieses Vorgehen, das er als »narrative self-auscultation«¹¹⁹ bezeichnet, folgendermaßen: »The text figures the animal's fantasy of assuming the roles of both experimental subject and scientific observer by conflating body and burrow.«¹²⁰ Dies lässt sich auch ökologisch ausdeuten: Wissen kann bloß dann »wahr« sein, wenn es sich seiner Position im *agencement* bewusst ist.

Ähnlich in *Erinnerungen an die Kaldabahn*: Der Erzähler verhält sich vergleichbar ambivalent wie das Bau-Tier. Seine Naturbeobachtung funktioniert aus einer überlegenen Perspektive¹²¹, statt sich als Teil von ihr zu verstehen: »Man sieht kleinere Tiere erst dann genau, wenn man sie vor sich in Augenhöhe hat; wenn man sich zu ihnen zur Erde beugt und sie dort ansieht, bekommt man eine falsche, unvollständige Vorstellung von ihnen.« (EK 689) Der Erzähler träumt von einem Leben in Einklang mit der Natur, von nachhaltiger Landwirtschaft, scheitert jedoch an seiner Unfähigkeit, sich dieser spezifischen ökologischen Nische anzupassen:

Ursprünglich hatte ich ja beabsichtigt, einen kleinen Gemüsegarten anzulegen, eine Kuh zu kaufen und mich auf diese Weise möglichst unabhängig von allen zu machen. Ich hatte auch Gartengeräte und Aussaat mitgebracht, Boden war überreichlich da, un bebaut dehnte er sich in einer einzigen Fläche um meine Hütte ohne die geringste Erhöhung soweit das Auge reichte. Aber ich war zu schwach um diesen Boden zu bezwingen. Ein widerspenstiger Boden, der bis ins Frühjahr festgefroren war und selbst meiner neuen scharfen Hacke widerstand. Was man an Aussaat in ihn versenkte war verloren. Ich bekam Verzweiflungsanfälle bei dieser Arbeit. (EK 552)

Hier zeigt sich auch das gewaltvolle Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das dem zu den Tieren ähnelt: Der Boden wird mithilfe der Hacke zu »bezingen« versucht. Dem gegenüber steht die sich etablierende Lebensmittelindustrie: »Außerdem bekam ich auch Lebensmittel mit der Bahn, die waren allerdings ganz schlecht und noch viel teurer als das, was die Bauern brachten.« (Ebd.) Es offenbart sich so die menschliche Entfremdung von einer ökologischen Lebensweise.

Explizitere Skepsis gegenüber dem Wissenschaftsbetrieb äußert die Erzählung *Der Dorfschullehrer (Der Riesenmaulwurf)*. Heller stellt eine Verbindung zwischen dem Text und der wissenschaftlichen sowie medialen Diskussion um denkende Pferde und sprechen-

119 Whitney, Tyler: »Inside the Ear. Silence, Self-Observation, and Embodied Spaces in Kafka's »Der Bau.«. *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory*. Ausg. 92, Nr. 3, 2017. S. 314.

120 Ebd. S. 309.

121 Vgl. Driscoll: »Ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals eingesetzt.« S. 47.

de Tiere her.¹²² Catherine Grimm verbindet dies mit Kafkas Interesse am Diskurs um Tierintelligenz.¹²³ Der Text enthält aber auch darüber hinausgehende Reflektionen. Er beschreibt eine Verfehlung der Forschung; »eine[] unbegreifliche[] Nachlässigkeit jener Kreise« (DD 194). Das Problem der Erkenntnis liegt hier weniger darin, dass das Phänomen – ein riesenhafter Maulwurf – nicht zu erklären wäre, sondern darin, dass »man aber zu erklären sich auch nicht sehr bemüht« (ebd.) hat. Dieses gründet sich auch im evident fehlenden Interesse »an der Sache« (DD 202f.) selbst, der »Hauptabsicht, dem Nachweis der Erscheinung des großen Maulwurfs« (DD 198), der »Hauptsache, nämlich [der] Existenz des Maulwurfs« (DD 199). Die Erzählung wird zu einer Forschungs-satire, die vorführt, wie die Wissenschaft hauptsächlich von sozialen und gesellschaftshierarchischen Interessen geleitet wird. Der Erzähler drückt sich mit rational-epistemologischer Terminologie aus und spricht von »Beweise[n]« (DD 198), »Untersuchungen« (ebd.), »Methode« (ebd.). Die Zoologie als Disziplin wird dabei präzise benannt (vgl. DD 203). Auch hier dreht sich die anthropozentrische Perspektive, wie in den *Forschungen*, um. Er beobachtet die Menschen um sich herum und beschreibt sie in tierlichen Begriffen: »Hast du schon Leute aus der Stadt beobachtet? Das zwitschert unaufhörlich. Ist eine Reihe von ihnen beisammen, so geht das Zwitschern von rechts nach links und wieder zurück und auf und ab.« (DD 210) So geht es dem Text weniger darum, die Schriften über den Riesenmaulwurf zu diskutieren, sondern Wissen über die Funktionsweise der menschlichen Gesellschaft zu produzieren. Performativ wird so die Entfernung von Natur und Tieren auf der Ebene der Erzählung fortgeführt.

Die Akademie zeigt sich in *Der Dorfschullehrer* als schwer zugängliche Institution, erst recht von der Peripherie aus. Der Schauplatz der Geschehnisse liegt abgeschieden, ist ausgeschlossen von technischem Fortschritt, befindet er sich doch »weit von der Eisenbahn« (DD 194). Dem gegenüber positioniert sich die Stadt, in der sich die »wissenschaftlichen Hilfsmittel« (DD 214) befinden. Der Lehrer erlebt Ausschlüsse von den Vertreter:innen der Institution: »Nachdem der Lehrer große Schwierigkeiten überwunden hatte, [...] überhaupt Einlaß zu erlangen, merkte er schon bei der Begrüßung, daß der Gelehrte in einem unüberwindbaren Vorurteil inbetreff seiner Sache befangen war.« (DD 196) Durch dieses *gate-keeping* beschränkt die Wissenschaft ihre eigene Erkenntnisfähigkeit. Dabei erweist sie sich auch als durch und durch performativ: »Der schwächste Schein der Unglaubwürdigkeit war aber das Schlimmste was hier geschehen konnte.« (DD 200) So geht es mehr um »Einfluss« (DD 197) und »Ruhm« (DD 200) bzw. um ökonomische Ziele (vgl. DD 202) als um genuines Erkenntnisinteresse.¹²⁴ Praktiken und Rituale der Wissenschaft werden transparent gemacht:

Wenn ich selbst etwas von der Wirkung der Schrift erhoffte, so glaubte ich, daß vielleicht ein Professor auf Eueren Fall aufmerksam gemacht werden könnte, daß er irgendeinen jungen Studenten beauftragen würde der Sache nachzugehen, daß dieser

122 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 129, 134, 137.

123 Vgl. Grimm, Catherine: »Getting Nowhere: Images of Self and The Act of Writing in Kafka's »Der Dorfschullehrer««. *New German Review*. Ausg. 10, 1994. S. 125.

124 Vgl. dazu auch Emrich: *Franz Kafka*. S. 148.

Student zu Euch gefahren und dort Euere und meine Untersuchungen nochmals in seiner Weise überprüfen würde, und daß er schließlich, wenn ihm das Ergebnis erwähnenswert schiene – hier ist festzuhalten, daß alle jungen Studenten voll Zweifel sind –, daß er dann eine eigene Schrift herausgeben würde, in welcher das, was Ihr geschrieben habt, wissenschaftlich begründet wäre. [...] [E]s hätte sich dann auch ein wohlwollender Professor gefunden, um ein Stipendium für Euch zu erwirken. (DD 212f.)

Hier geht es also um die Frage nach den Bedingungen der wissenschaftlichen Wissensproduktion und -zirkulation.¹²⁵ Spannend wird diese von der Forschung ausreichend bemerkte Tatsache jedoch vor allem in ihrer tiertheoretischen Dimension.

Statt das Tier selbst sprechen zu lassen, wird hier über das Tier gesprochen: Der Dorfschullehrer ernennt sich selbst zum »erste[n] öffentliche[n] Fürsprecher des Maulwurfs« (DD 200). So bildet der Text gewissermaßen ein Gegenstück zu den anderen Tiergeschichten Kafkas. Indem er das Tier selbst nicht auftreten lässt, führt der Text dessen Ausschluss performativ vor. Dieses wird für die Selbstdarstellungszwecke der Wissenschaft vereinnahmt und ihm dabei, wie den anderen Tieren, Gewalt angetan; er wird »mit beiden Händen [festgehalten]« (DD 203). Der Text weist auf Hierarchien hin, auf den Ausschluss bestimmter Gruppen vom Sprachrecht im Diskurs, auf ökonomische Strukturen, die die Erkenntnisse der Wissenschaft bedingen und beschränken:

Ein Kaufmann in der Stadt bedeutet nicht wenig, wenn ein lumpiger Bauer uns glaubt und es ausspricht, so kann uns das nichts helfen, denn was ein Bauer macht, ist immer unanständig [...]. Ein Kaufmann in der Stadt ist dagegen etwas anderes, ein solcher Mann hat Verbindungen, selbst das, was er nur nebenbei sagt, spricht sich in weiteren Kreisen herum. (DD 209f.)

Dabei stellt sich die Frage nach der Epistemologie des wissenschaftlichen Diskurses:

Jede Entdeckung wird gleich in die Gesamtheit der Wissenschaften geleitet und hört damit gewissermaßen auf Entdeckung zu sein, sie geht im Ganzen auf und verschwindet, man muß schon einen wissenschaftlich geschulten Blick haben, um sie dann noch zu erkennen. Sie wird gleich an Leitsätze geknüpft von deren Dasein wir gar nicht gehört haben, und im wissenschaftlichen Streit wird sie an diesen Leitsätzen bis in die Wolken hinaufgerissen. Wie wollen wir das begreifen? Wenn wir einer solchen Diskussion zuhören, glauben wir z.B. einmal es handle sich um die Entdeckung aber unterdessen handelt es sich um ganz andere Dinge. (DD 214f.)

Emrich bringt die Darstellung von fehlgeleiteten Erklärungsmustern auf den Punkt: »[Ü]berempirische ›Entdeckungen‹ werden in Bezugssysteme eingeordnet oder historisiert und relativiert und damit in ihrer Besonderheit und erregenden überempirischen

125 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 130. Grimm argumentiert, die Erzählung mache auch darauf aufmerksam, wie schnell szientifische Objektivität in den Wunsch nach Kontrolle über das untersuchte Objekt umschlagen kann (vgl. »Getting Nowhere: Images of Self and The Act of Writing in Kafka's ›Der Dorfschullehrer‹«. S. 126f.) Laut Neumann kulminiert die »Inszenierung wissenschaftlicher Aufmerksamkeit« (*Kulturwissenschaftliche Hermeneutik*. S. 595) hier in einem »Kollaps des zeremoniellen Unternehmens der Wissensbildung« (ebd. S. 596).

Bedeutung vernichtet.«¹²⁶ Man muss dies nicht einmal, wie Emrich es tut, religiös ausdeuten, um festzustellen, dass hier präzise Erkenntnisgrenzen der Wissenschaften aufgezeigt werden.

Dabei betont *Der Dorfschullehrer* das Schriftengewirr der Wissenschaften als Teil der Erkenntnisproblematik. Nur das, was »öffentlich« (DD 207) gesagt wird, ist wahr¹²⁷; zugleich wird aber die Unverlässlichkeit der Publikationen an verschiedenen Stellen aufgezeigt. Zum einen haben die Zeitschriften als Publikationsinstitutionen weder Gedächtnis noch Gewissen (vgl. DD 213), sind also auch voreingenommene Stellen des *gate-keeping*. Zum anderen ist es auch die Sprachbasiertheit der wissenschaftlichen Kommunikation, die bei der Wissensherstellung Schwierigkeiten bereitet. Die »alte Lehrergewohnheit fremde Antworten zu wiederholen« (DD 206) erweist sich auch als ein Problem der Wissenschaften. Die Menschen in der Stadt »nehmen einander mit ihrem Atem die Meinungen weg und eignen sich sie an« (DD 210). Der Erzähler versucht, dieser Einflussnahme zu entgehen, indem er sich zunächst mit dem Maulwurf selbst beschäftigt anstatt mit der Schrift des Lehrers (vgl. DD 198f.). Trotzdem bleibt für ihn das Problem, dass sie »nicht überzeugend genug geschrieben« (DD 204) ist. Dabei ist die Auslegung stets auch von Voreingenommenheit geprägt, man »sucht [...] nur jene Deutungen hervor« (DD 207), die einem:r nützen. Auch Desinteresse und Unaufmerksamkeit erweisen sich als problematisch, wie die Verwechslungen der Schriften (vgl. DD 205) sowie die Tatsache zeigen, dass das Kleingedruckte in den Zeitschriften nicht wahrgenommen wird (vgl. ebd.). Die Worte sind »nicht ganz aufrichtig« (DD 208), wie sich auch anhand des Wortfeldes Schein/Lüge/Täuschung (vgl. DD 200, 208) andeutet. So ist in dieser Erzählung insbesondere der dritte, diskursive Aspekt der Wissensproduktion problematisch, was direkt mit der Sprache zusammenhängt.

Die Erzählung *Josefine* ist weniger direkt in ihrem Bezug auf Wissenschaft und Epistemologie. Jedoch werden durchaus Fragen nach kollektiver Wissensherstellung gestellt und dabei Mündlichkeit und Schriftlichkeit gegeneinander ausgespielt, wobei die Mäuse erstere bevorzugen: So gibt es zwar »Gesangsüberlieferungen« (JS 351), allgemein gibt es aber keine »Geschichtsforschung« (JS 361, vgl. auch 377). Anhand der »erased communal history«¹²⁸ wird auch auf Praktiken der Geschichtsarchivierung hingewiesen, die ebenfalls durch das wissenschaftliche System vollzogen werden und somit Machtgefälle reproduzieren. In seiner systemtheoretischen Lesart von *Josefine* stellt Andreas Rotheimer fest, dass der Text eben die Frage nach Interpretation und Beobachtung stellt und somit auf Paradoxien hinweist.¹²⁹ Dies überträgt er, angelehnt an Niklas Luhmann, auf eine wissenschaftliche Perspektive.¹³⁰ Auch hier ist also jene Epistemologie- und Wissenschaftsskepsis angelegt, die Kafka in anderen Texten verfolgt und die für ein deskriptives

126 Vgl. Emrich: *Franz Kafka*. S. 147.

127 Vgl. Foucault, Michel: *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Gallimard, 1971. S. 35–38.

128 Driscoll, Kári: »An Unheard, Inhuman Music. Narrative Voice and the Question of the Animal in Kafka's »Josephine, the Singer or the Mouse Folk««. *Humanities*. Ausg. 6, Nr. 2, 2017. <https://www.mdpi.com/2076-0787/6/2/26>. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025. S. 11.

129 Vgl. Rotheimer: »Kunst am Nullpunkt? oder Die Auferstehung des Interpreten«. S. 108f.

130 Vgl. ebd. S. 110f.

Modell plädiert, in dem der:die Forschende sich seiner eigenen Position im Beobachteten bewusst ist. Wiederum ist diese aber besonders interessant durch die Darstellung anhand eines Tierkollektivs: Im Zentrum steht dabei also wieder das tierliche Andere, das aus diesen Praktiken üblicherweise ausgeschlossen ist.

Im *Bericht* geht es um alle drei problematischen Momente der Wissensproduktion.¹³¹ Rotpeter äußert eine grundlegende Wissenschaftsskepsis: »Diese Fortschritte! Dieses Eindringen der Wissensstrahlen von allen Seiten ins erwachende Hirn! Ich leugne nicht: es beglückte mich. Ich gestehe aber auch ein: ich überschätzte es nicht, schon damals nicht, wieviel weniger heute.« (BA 312) So wird die Nutzlosigkeit des Wissens unter den falschen Produktionsbedingungen deutlich. Zugleich wird auf den menschlichen Drang zur Erklärung des Anderen hingewiesen: »Er begriff mich nicht; er wollte das Rätsel meines Seins lösen.« (BA 308) Der menschlich-wissenschaftliche Vernunft-Diskurs wird untergraben (vgl. BA 302) – ein vergleichbares Verfahren, wie bei Lovecraft vorliegt, wie im Folgenden ersichtlich werden soll. Wieder werden Rationalitätsmodelle mit der Metapher des Rechnens ausgedrückt, deren Bedeutung hier allerdings ausgehöhlt wird: »Ich rechnete nicht so menschlich, aber unter dem Einfluß meiner Umgebung verhielt ich mich so, wie wenn ich gerechnet hätte.« (BA 307) Rationalität ist letztlich auch nur eine Frage der Performanz.

Rotpeter, der als Mischtier einen Wechsel des Erfahrungshorizonts hinter sich hat, schlägt eine andere, instinktivere Epistemologie vor: »Ein klarer, schöner Gedankengang, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß, denn Affen denken mit dem Bauch.« (BA 304) Er kehrt so, wie es der forschende Hund tut, die Naturbeobachtung um und beschreibt Menschen mit tierlichen Begriffen:

Es sind gute Menschen, trotz allem. [...] Sie hatten die Gewohnheit, alles äußerst langsam in Angriff zu nehmen. Wollte sich einer die Augen reiben, so hob er die Hand wie ein Hängegewicht. Ihre Scherze waren grob, aber herzlich. Ihr Lachen war immer mit einem gefährlich klingenden aber nichts bedeutenden Husten gemischt. Immer hatten sie im Mund etwas zum Ausspeien und wohin sie ausspieen war ihnen gleichgültig. [...]. Wenn sie dienstfrei waren, setzten sich manchmal einige im Halbkreis um mich nieder; sprachen kaum, sondern gurrten einander nur zu; rauchten, auf Kisten ausgestreckt, die Pfeife; schlugen sich aufs Knie, sobald ich die geringste Bewegung machte. (BA 305f.)

So wird Rotpeter zum Anthropologen, der die Menschen studiert, die eigentlich ihn studieren wollen. Laut Neumann zeigt die Erzählung den Affen als »Agenten kulturellen Wissens«¹³². Somit werde der Ursprung des Menschen performativ und nachträglich inszeniert, womit die Rekursivität westlicher Wissensformen kommentiert werde.¹³³ Der Text verweist die menschliche Wissenschaft auf ihren gewaltvollen Grund, um ihre Erkenntnisse als irrig zu entlarven. Dazu präsentiert er Alternativen, im Gegensatz verschreibt Rotpeter sich dem radikal deskriptiven Forschungsmodell: Er »will nur Kenntnisse verbreiten« (BA 313), hat »nur berichtet« (ebd., vgl. KA 14f.). Im Gegensatz zu den

131 Vgl. Neumann/Vinken: »Kulturelle Mimikry«. S. 137.

132 Neumann: »Der Affe als Ethnologe«. S. 90.

133 Vgl. ebd. S. 94.

Menschen sucht er nach »Wahrheit« (BA 302) bzw. noch konkreter »Affenwahrheit« (BA. 303), anstatt diese bloß zu performen. So präsentiert der Text eine Form der Limitrophie, die performativ vorführt, wie von der Grenze zwischen Mensch und Tier gedacht werden kann,¹³⁴ um so alternatives Wissen zu produzieren. Wichtig ist dabei auch die oben analysierte Form des »Berichts«: Der akademische Vortrag wird hier gezeigt als Wahrheit produzierendes Ritual.¹³⁵ Der Moment der Wissensherstellung ist hier, ebenso wie jener der Menschwerdung, performativ.¹³⁶ Genau darin liegt aber das Potenzial, fiktional und literarisch an ihr mitzuwirken, das der Text vorführt. Welche narrativen Strategien dafür zum Einsatz kommen, soll Kapitel 5.2 beleuchten.

Viele von Lovecrafts literarischen Ideen speisen sich aus seinem oben beschriebenen Interesse an den Naturwissenschaften. Wie bei Kafka vermischen sich laut Harman Wissenschaft und Mystik: »In Lovecraft's world, mathematics and physics always mix freely with folklore and occult studies.« (WR 211) Michel Houellebecq weist auf Lovecrafts »systematic use of scientific terms and concepts«¹³⁷ hin. Gerade diese Bezüge seien es, die ihm als »extraordinary stimulant to the poetic imagination«¹³⁸ dienten. So zeigen sich gerade in den Überschneidungen Erkenntnispotenziale: »These all serve to evoke a multifaceted universe where the most heterogeneous fields of knowledge intersect and converge to generate the poetic trance that accompanies the revelation of forbidden truths.«¹³⁹

Rudi Schweikert beschreibt die Zusammensetzung von Lovecrafts Texten aus verschiedenen Disziplinen:

Mörtel fürs Fundament mussten exakte Wissenschaften liefern, Astronomie, Astrophysik und als Grundlagenwissenschaft Mathematik. Bausteine karren sie [Lovecraft und Arno Schmidt] sich heran aus streckenweise benachbarten und manchmal sogar gleichen »weiten Feldern« der Philosophie, Psychologie, Anthropologie, inklusive angrenzender Gebiete. Besondere Fachwerke benutzten sie verstärkt als Pfosten, Holme und Streben für ihr Theorien-Fachwerk. Bunte Glasziegel aus dem Stoff spekulativer Wissenschaften fabrizierten sie sich fürs Dach: Mythisch-Archtypisches, Mystisch-Ektypisches, Magisch-Kryptisches.¹⁴⁰

Er nennt das Verfahren der Neu-Kombination von Wissen »methodologisch bemerkenswert reflektiert«¹⁴¹. Dessen Ergebnis möchte ich untersuchen.

Wie beschrieben, zeigt sich bei Lovecraft eine regelrechte Angst vor der Wissenschaft und ihren ordnungsstörenden Erkenntnissen – diese ist ganz konkret Reaktion auf zeitgenössische wissenschaftliche Entwicklungen. So entsteht der Horror eben

134 Vgl. Neumann: »Der Affe als Ethnologe«. S. 96.

135 Vgl. Neumann: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik*. S. 600.

136 Vgl. Neumann/Vinken: »Kulturelle Mimikry«. S. 141.

137 Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 24.

138 Ebd. S. 74.

139 Ebd. S. 76f.

140 Schweikert, Rudi: »Erste Liebe mit letzter Kraft. Lovecraft – eine späte Lektüreerfahrung Arno Schmidts und ihre Spuren im Fragment »Julia, oder die Gemälde««. *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hg. von Franz Rottensteiner. Suhrkamp, 1997. S. 258.

141 Ebd. S. 260.

aus der Bedrohung durch die wissenschaftliche Erkenntnis. In der Forschung ist die Wissenschaftsbezüglichkeit von Lovecrafts Texten umfassend aufgezeigt worden – mit recht unterschiedlichen Schlussfolgerungen. Lovecraft schafft damit laut Carter »a new form of supernatural horror in fiction«¹⁴². Dies schließt seine Darstellung von (ausschließlich männlichen) Wissenschaftlern ein: »Among the various villains in Lovecraft's work, scientists play a special role, as they are deviants of the worst kind, having abandoned their duty to improve humanity to pursue selfish goals which endanger their community, if not civilization itself.«¹⁴³ Weyrauch beschreibt die zeitgenössische Wissenschaftskepsis im Angesicht neuer Theorien als »the realization that science could not offer absolute truths«¹⁴⁴.

Laut Mosig geht es dabei aber weniger um die Wissenschaft selbst als um die Reaktion darauf:

Lovecraft has been often misunderstood [...] as opposing scientific progress. Nothing could have been further removed from his intention. He simply stated what he perceived as the inevitable and deplorable consequence of man's inability to cope with the new horizons opened by science, while still regarding knowledge as the ultimate good.¹⁴⁵

Wie ich zeigen möchte, geht es bei Lovecraft durchaus doch um eine Angst vor dem Wissen selbst – und eine Kritik an den Bedingungen von dessen Entstehung.

Laut Harman darf Lovecraft Wissenschaftskritik nicht mit einer generell feindlichen Haltung verwechselt werden: »Lovecraft the person was by no means anti-science or anti-enlightenment. Nonetheless, his stories suggest that when science and enlightenment are pushed far enough, they yield conclusions alarmingly similar to those already anticipated by mystics and theosophists.« (WR 122) Entscheidender sei Lovecrafts Epistemologie-Skepsis (vgl. WR 125). Ich möchte hingegen herausarbeiten, dass beide eng zusammenhängen. Daraus entwickelt Harman seine an Lovecraft angelehnte Object Oriented Ontology – das Verhältnis von Theorie und Fiktion werde ich in Kapitel 6.1.2 ausführlich behandeln. So geht es hier schließlich auch immer um epistemologische Fragen: »Lovecraft's work asks readers to contemplate how one comes to know what one knows, whether knowledge of the world is ever really possible at all, and to imagine instead forms of nonhuman knowledge.«¹⁴⁶ Eben dieser letzte Aspekt des nichtmenschlichen Wissens, den Sperling nicht weiterverfolgt, ist für meine Analyse von Interesse.

Wie zuvor analysiert, ist bei Lovecraft der Aufbau als wissenschaftlicher Bericht bevorzugter Modus des Erzählens, die Expedition wird zu Erzählanlass und -situation. Dabei scheitert das Experiment in seiner Wissenschaftlichkeit immer eben gerade dadurch, dass die Protagonisten als Forscher selbst in das untersuchte Phänomen involviert sind. Genau in dieser Erkenntnis liegt dann der Horror – die sich im Lovecraft'schen literarischen Universum als einzig mögliche erweist.

142 Carter, Lin: *Lovecraft. A Look Behind the »Cthulhu Mythos«*. Ballantine, 1972. S. xv.

143 Weyrauch: *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weird Tales*. S. 80.

144 Ebd. S. 79.

145 Mosig: »The Four Faces of the Outsider«. S. 30.

146 Sperling: »H.P. Lovecraft's Weird Body«. S. 76.

Der Wissenschaftskontext wird in *The Rats in the Walls* aufgebracht, um das Scheitern seiner Beherrschungsbemühungen vorzuführen. Der Versuch einer wissenschaftlichen Untersuchung wird gestartet, indem eine Expedition von »scientific men« (RW 390) einberufen wird – ein sich bei Lovecraft oft wiederholendes Motiv. Dies geht einher mit einem Bericht vor der Akademie als Institution: »During many days in London Capt. Norry and I presented our facts, conjectures, and legendary anecdotes to five eminent authorities, all men who could be trusted to respect any family disclosures which future explorations might develop.« (Ebd.) Unwissenheit angesichts der in der Natur lauenden Schrecken erscheint als bessere Alternative, ausgedrückt mithilfe der aufklärerischen Metaphorik von Licht und Dunkelheit: »where no ray of light from the cliff could penetrate. We shall never know what sightless Stygian worlds yawn beyond the little distance we went, for it was decided that such secrets are not good for mankind.« (RW 394f.) So ist es die Wissenschaft als menschlich-tierliches Hierarchieverhältnis, gegenüber dem Skepsis geäußert wird – wie auch bei Kafka.

Der Erzähler in *Shadow over Innsmouth* greift auf den wissenschaftlichen Modus der Erklärung mithilfe von »data« und »researches« als Bewältigungsstrategie für seine unerklärlichen Erlebnisse zurück (vgl. SI 224–6), die sich jedoch nicht erfolgreich zeigt. Interessant ist hier auch die Bezeichnung als »specimens« (SI 178), die auf eine wissenschaftliche Versuchssituation hindeutet – eine Assoziation, die durch die Formulierung »little useful data could be gained from him« (SI 179) noch bestärkt wird. Der Text übernimmt das Vokabular wissenschaftlicher Diskurse (»curiously adapted to certain deformities«, SI 180; »being no sociologist I would limit my serious observations to the field of architecture«, SI 181) und verweist damit auf seine eigene Ausrichtung als wissenschaftlicher Bericht. Den Ritualen der wissenschaftlichen Messung stehen bei Lovecraft immer wieder abergläubische Zeremonien gegenüber (vgl. RW 378). Die Art und Weise, wie diese gegeneinander ausgespielt werden und dabei letztlich beide als gleichermaßen fragwürdig entlarvt werden, ähnelt Kafkas Vorgehen vor allem in *Forschungen eines Hundes*.

In der Wahrnehmung der Stadt offenbart sich das Scheitern der dem Erzähler zur Verfügung

stehenden Wissenskategorien: »Of course we knew that something – chronology, scientific theory, or our own consciousness – was woefully awry.« (MM 74) Hier zeigt sich aber auch der Kern der Wissenschaft – die Neugier auf die Erklärung von Phänomenen – als legitimes Anliegen:

In my case, ingrained scientific habit may have helped; for above all my bewilderment and sense of menace there burned a dominant curiosity to fathom more of this age-old secret – to know what sort of beings had built and lived in this incalculably giant place, and what relation to the general world of its time or other times so unique a concentration of life could have had. (MM 74f.)

So ist es nicht der wissenschaftliche Wille zum Wissen an sich, sondern der sich selbstständigende Drang, immer weiter in unbekannte Gefilde vorzudringen, der in Frage gerät.

Dies hängt, wie oben bereits angedeutet, mit Darstellungen von anthropozentrischem Größenwahn zusammen. Im Angesicht der Bedrohung durch die Great Old Ones

werden Mensch und Tier egalisiert: »It was the same with dogs and men. All the healthier, fatter bodies, quadrupedal or bipedal, had had their most solid masses of tissue cut out and removed, as by a careful butcher.« (MM 62). In diesem Zug wird der Verlust von Identität vorgeführt: »I shall spare the feelings of survivors by omitting mention of the man's identity.« (MM 63) Daraus spricht der Gedanke, dass durch die Existenz eines höheren Lebewesens Mensch und Tier gleichermaßen zu anonymen wissenschaftlichen Versuchsobjekten werden. Anthropozentrismus wird dadurch ad absurdum geführt.

So nimmt auch Lovecraft eine anti-anthropozentrische Beobachtungsposition ein, wie Mosig feststellt:

He was able to conceptualize a cosmos where our entire universe was reduced to a grain of sand, a mere atom in infinity, and at the same time to observe the amusing behavior of his fellow men with the same objectivity with which we might study the antics of ants, rats, or monkeys.¹⁴⁷

Airaksinens Begriff einer »counter-science«¹⁴⁸ scheint hier passend. Lovecrafts Textkonzeption ist dabei eine experimentelle: »He starts from the given world of science and asks what happens if these laws are altered, and if we add as small a number of extraneous elements as possible to this new world.«¹⁴⁹ Laut Houellebecq integriert Lovecraft »materialism into the heart of fear and fantasy«¹⁵⁰. Tatsächlich ist es der Fokus auf das Materielle, der den »abject terror«¹⁵¹ von Lovecrafts Geschichten ausmacht. Es ist jedoch nicht das Materielle in der von Houellebecq gedachten Definition, sondern in seinem natürlichen-konkreten Wortsinn. Lovecrafts Interesse an »the world as it is in its ultimate and deeper dimensions«¹⁵² bezieht sich auf die Gemachtheit der Umwelt und die Unmöglichkeit ihrer unvoreingenommenen Betrachtung aus der Perspektive des von den Erkenntnissen verunsicherten Subjekts. So ist es die nichtmenschliche Perspektive, aus der Erkenntnisgewinn möglich ist – auch wenn dieser grundsätzlich erschütternd für das menschliche Selbstverständnis erscheint. So regt die Skepsis gegenüber der Wissenschaft und ihren Bedingungen die Reflektion des eigenen Anthropozentrismus und die Entwicklung alternativer Erkenntnismodelle an.

Detering stellt über das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur im 18. Jahrhundert fest:

Und dabei geht aus der Kombination der Diskurse ein Drittes hervor: eine selbstreflexive Wendung, die das eigene Schreiben, die eigene Einstellung im Blick auf das Beschriebene sowohl ästhetisch als auch moralisch thematisiert. Das Erste, was in den sich von der Wissenschaft differenzierenden »literarischen« Texten zum Ausdruck gebracht werden kann, während es aus dem wissenschaftlichen Diskurs von vornherein

147 Mosig: »The Four Faces of the Outsider«, S. 29.

148 Airaksinen: *The Philosophy of H.P. Lovecraft*. S. 73.

149 Ebd. S. 74.

150 Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 46.

151 Ebd. S. 55.

152 Tabas, Brad: »Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction«. *Miranda*. Nr. 11, 2015. S. 7.

ausgeschlossen bleiben muss, das ist eben die subjektive Involviertheit des schreibenden Ich.¹⁵³

Diese Schreibhaltung reaktivieren Kafka¹⁵⁴ und Lovecraft: Die Betonung des Körpers sowie seiner Verstrickung im Gesamtzusammenhang, die als Prinzipien in den Texten in den vorangegangenen Kapiteln nachgewiesen worden sind, deuten auf eine verbundene Präsenz des Menschen in seiner nichtmenschlichen Umwelt hin, die es unmöglich macht, diese anders wahrzunehmen. Das Experiment ist somit das einer Abbildung eines: r sich seiner: ihrer Involviertheit bewussten Beobachters: in. In der Literatur kann dann ein Wissen hergestellt werden, das nicht von einem anthropozentrischen Standpunkt produziert wird, sondern das Nichtmenschliche mitdenkt. Ein weiteres Element regt diese Auseinandersetzung an: der Einsatz von Elementen, die mit Timothy Morton als *Hyperobjects* bezeichnet werden können.

5.1.3.2 *Hyperobjects*

Ein weiterer Aspekt spielt bei der Formulierung dieser Wissenschafts- und Gesellschaftskritik eine Rolle: die Installation unerklärlicher nichtmenschlicher Objekte, die jegliche Erkenntnismuster scheitern lassen – noch mehr als die Monster und Zwischenwesen. Wie oben schon analysiert, erhalten Objekte in den Texten Lovecrafts *agency*. Auch bei Kafka ist das vereinzelt der Fall.

In *Blumfeld* etwa wirken dingliche Entitäten als Aktanten im Text: »zwei kleine weiße blaugestreifte Celluloidbälle« (BF 232). Diese werden mit einem elektrischen Experiment (vgl. BF 233) verglichen und somit in den wissenschaftshistorischen Kontext eingeordnet. Es zeigen sich Einflüsse aus Physik und Astronomie anhand der Erwähnung des »sie beherrschenden Gesetz[es]« (BF 236). Diese Elemente handeln als Akteure mit Intention:

Es ist ein kühler kleiner Ball und dreht sich in seiner Hand, offenbar begierig zu entschlüpfen. Und auch der andere Ball, als sehe er die Not seines Kameraden, springt höher als früher, und dehnt die Sprünge bis er Blumfelds Hand berührt. Er schlägt gegen die Hand, schlägt in immer schnelleren Sprüngen, ändert die Angriffspunkte, springt dann, da er gegen die Hand die den andern Ball ganz umschließt nichts ausrichten kann, noch höher und will wahrscheinlich Blumfelds Gesicht erreichen. (BF 234, vgl. auch 235, 238)

Dabei bleibt unklar, ob die Bälle tatsächlich selbst so empfinden, oder ob ihnen aus Blumfelds anthropozentrischer Erzählperspektive diese Intentionen zugeschrieben werden.

153 Detering: *Menschen im Weltgarten*. S. 16.

154 Wie Klaus Wiehl treffend beschreibt, handelt es sich um »ein Experiment der Verflechtung naturwissenschaftlicher und literarischer Verfahren von Wissensproduktion« (»Die Poetologie der Biologie«, S. 225). Bernhard J. Dotzler bringt Kafkas Werk in Verbindung mit der Bio-Informatik als einer Wissensform, die auf den Körper übergreift (vgl. »Nur so kann geschrieben werden«. Kafka und die Archäologie der Bio-Informatik«. S. 58–60, 78).

Laut Clemens Dirmhirm wird anhand der Bälle ein epistemologisches Scheitern als »Gedankenexperiment[]«¹⁵⁵ inszeniert. Anstatt sie somit als Unding¹⁵⁶ zu bezeichnen, würde ich sie beschreiben als Hyperobjekte in der Definition Timothy Mortons als »things that are massively distributed in time and space relative to humans«¹⁵⁷. Morton beschreibt Hyperobjekte anhand von drei Eigenschaften: »They are *viscous*, [...] [t]hey are *nonlocal*; [...] they exhibit their effects *interobjectively* [...]. The hyperobject is not a function of our knowledge: it's *hyper* relative to worms, lemons, and ultraviolet rays, as well as humans.«¹⁵⁸ Dies bezieht er auf ökologische Fragestellungen wie die Klimakrise.¹⁵⁹ Hyperobjekte »are also changing human art and experience«¹⁶⁰, womit sie »profoundly change how we think about any object«¹⁶¹. Amitav Ghosh argumentiert in *The Great Derangement*, dass Hyperobjekte genau das seien, was der realistische Roman als Themen ausgeschlossen habe.¹⁶²

Jeff VanderMeer weist auf die konzeptuelle Nähe von Hyperobjekten zu Metaphern hin: »Morton's central idea of a hyperobject is in a sense a way of using a word as an anchor for something that would be otherwise hard to picture in its entirety – it is an all-encompassing metaphor that also has its own reality, both literal and figurative, here and there.«¹⁶³ Versteht man, wie ich es vorschlagen möchte, Hyperobjekte in ihrer textlichen Dimension als literarische Agenten, dann ist ihre Darstellung in eigentlich jeder Textsorte denkbar.

So argumentieren auch Louise Economides und Laura Shackelford in der Einleitung zum Band *Surreal Entanglements*, dass gerade nicht-mimetische Kunstformen in der Lage seien, die Seltsamkeiten von Hyperobjekten wie dem Klimawandel vor Augen zu führen.¹⁶⁴ Wie im Folgenden deutlich werden soll, machen sich Kafka und Lovecraft, lange bevor ein Bewusstsein für den anthropogenen Klimawandel besteht, Hyperobjekte als literarische, nicht-auflösbare Metaphern zunutze, um Unausdrückbares auszudrücken – immer in Rückbindung an den realwissenschaftlichen zeitgenössischen Kontext.

Alle von Morton definierten Eigenschaften treffen auf die Bälle in *Blumfeld* zu; sie kleben an Blumfeld, sind durch ihre ständige Bewegung nicht zu lokalisieren und verhalten sich interaktiv. Er versucht, sie zu erklären und unter Kontrolle zu bringen, um so auch

155 Dirmhirm, Clemens: »Kafkas Undinge. Gemeinschaftsstiftendes Potenzial und die Frage der Verantwortung in ›Blumfeld ein älterer Jungeselle‹«. *Kafkas Dinge*. Hg. von Agnes Bidmon und Michael Niehaus. Königshausen & Neumann, 2019. S. 84.

156 Vgl. ebd. S. 83.

157 Morton: *Hyperobjects*. S. 1.

158 Ebd. S. 1f. Hervorhebung im Original.

159 Vgl. ebd. S. 3f. Morton nutzt die (wegen ihrem Potenzial zur Verharmlosung umstrittene) Bezeichnung *global warming*.

160 Ebd. S. 2.

161 Ebd. S. 201.

162 Ghosh, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, 2016. S. 63.

163 VanderMeer, Jeff: »Hauntings in the Anthropocene. An Initial Exploration«. *Environmental Critique*. 7. Juli 2016. <https://environmentalcritique.wordpress.com/2016/07/07/hauntings-in-the-anthropocene/>. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025. O.P.

164 Vgl. Economides/Shackelford: »Introduction. Weird Ecology: VanderMeer's Anthropocene Fiction«. S. 3.

seine epistemologische Ordnung wieder in den Griff zu bekommen: »Auch das Ungewöhnliche muß Grenzen haben.« (BF 238) Damit scheitert er jedoch, gegen die eigenartige »Macht« (BF 237), die von ihnen ausgeht, hat er keine Chance. Dies erweist sich als menschliches Problem, ein Hund, so deutet sich an, könnte mit den Bällen besser, das heißt intuitiver, umgehen (vgl. ebd.).

Zugleich regen die Bälle durch ihre Rätselhaftigkeit zur Lektüre weiterer Texte an, indem sie in ihrer Rätselhaftigkeit das Verständnis größerer Zusammenhänge einfordern.¹⁶⁵ Somit werden sie auch zu intertextuellen Aktanten.

Dies ist auf vergleichbare Weise angelegt im Text *Die Sorge des Hausvaters*. Morton selbst weist darauf hin, dass »Odradek resembles the hyperobject«¹⁶⁶. Odradek entzieht sich wissenschaftlicher Epistemologie, sein Ursprung ist sprachlich nicht fassbar (vgl. SH 282).¹⁶⁷ Die Beschreibung ist unsicher, er »scheint [...] mit Zwirn bezogen« (SH 282, meine Hervorhebung). Das Wort »scheiden« taucht im kurzen Text sehr häufig auf, was eine intertextuelle Parallele zum *Bau* herstellt. Der nächste Satz verstärkt diesen Eindruck der zweifelnden Beschreibung noch, denn nun wird konkretisiert, »[es] dürften [...] nur abgerissene, alte aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein« (SH 282f., meine Hervorhebung). Nur durch einen Vergleich kann sein Aussehen annähernd geschildert werden. Odradek ist (so scheint es zumindest) organischen Ursprungs und wird in Natur-Bildern beschrieben: Sein Lachen klingt »wie das Rascheln in gefallen Blättern« (SH 284) und »oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint« (ebd.). Die Vorstellung eines funktionalen Ganzen wird evoziert:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. [...] [D]as Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. (SH 282)

Es äußert sich im Bericht des Erzählers menschlicher Paternalismus gegenüber dem Nichtmenschlichen: »Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind.« (SH 283f.) Trotzdem hat Odradek akteurhaften Subjektstatus. Interessant ist dabei auch der Pronomenwechsel in der Beschreibung, in der aus dem »es« zu Beginn etwa in der Mitte ein »er« wird. Trotz seiner Körperlosigkeit ist Odradek zu Emotion fähig: »[E]s ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann.« (SH 284) Schließlich wird die Vorstellung eines Ziels als Lebenssinn durch Odradeks Nichtmenschlichkeit hinterfragt: »Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu.« (Ebd.) Dabei

165 Vgl. Emrich: *Franz Kafka*. S. 105.

166 Morton: *Hyperobjects*. S. 126. Vgl. auch 176.

167 Vgl. dazu Bennett: *Vibrant Matter*. S. 7f., Emrich: *Franz Kafka*. S. 92; Scheuer, Hans Jürgen: »Was ist fröhlicher als der Glaube an einen Hausgott!«. Gleichnis, Etymologie und Genealogie als Spielarten der List in Franz Kafkas »Die Sorge des Hausvaters«. *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen*. Hg. von Elmar Locher und Isolde Schiffermüller. Edition Sturzflüge, 2004. S. 173f.; Schmidt: »Am Grenzwert des Denkens«. S. 344.

wird auch auf die Reproduktion als angenommenen natürlichen Lebenssinn durch die Erwähnung der »Kinder und Kindeskinde« (ebd.) des Erzählers angespielt.

Natur erscheint am Ende als Selbstzweck; rhizomorphe Ziellosigkeit der Existenz als in sich genügend und gerade deshalb beunruhigend. So zeigt sich hier das Potenzial dieses narrativen Raums, der sich außerhalb von Diskursen des Nutzens verortet, diesen widersteht und somit Definitionen des Abjekthaften hinterfragt. Odradek ist ein Hyperobjekt, da der Erzähler ihn nicht loswerden kann, er dessen zeitliche Vorstellungskraft übersteigt und nicht zu lokalisieren ist: »Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.« (Ebd.) Das deutet auf die Größe der nichtmenschlichen Sphäre hin, die das menschliche Erkenntnisvermögen übersteigt. Laut Emrich geht es hier um die »Aufhebung jeglichen begrenzenden Sinns«¹⁶⁸. Odradek ist etwas grundsätzlich Anderes, das alle Konstruktionen von Andersheit durchbricht. Hans Jürgen Scheuer zeigt auf, dass Odradek sich Klassifikationsstrategien und Wissenskategorien des Hausvaters widersetzt und deshalb Beunruhigung bzw. Sorge auslöst.¹⁶⁹ Interessant wird dies insbesondere in seiner phänomenologische Dimension. So zeigt sich hier, wie auch in *Blumfeld*, eine Art Protoform der später für den Ecocriticism wichtig werdenden Denkrichtung der Object Oriented Ontology. Noch deutlicher wird dies bei Lovecraft, wie ich im Folgenden ausführen möchte.

Zuvor lohnt sich der Blick auf einige andere Erzählungen Kafkas, die sich solche Hyperobjekte zunutze machen. Dazu zählen unter anderem Wesen, die zwischen Spezies, zwischen Mensch und Tier verortet sind und sich so in einem Zustand des stetigen Werden befinden, allen voran das Katzenlamm (die Lammkatze?) in *Eine Kreuzung*. Dessen Status als »Erbstück« (KR 372) deutet auf seine Überdauerung des menschlichen Zeithorizonts hin. Der Text unterläuft systematisch Speziesgrenzen, sowohl im Aussehen als auch im Verhalten (vgl. KR 372f.). Dabei unterläuft es anhand der Beschreibung seiner »Raubtierzähne« (KR 373), mit denen es dann aber »süße[] Milch« (ebd.) trinkt, auch die Unterscheidung von Raub- und Beutetier und somit eine binäre Freund-Feind-Logik, die auch in zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskursen eine Rolle spielt. Wie Anna Glazova bemerkt, ist dabei Kafkas kritische Auseinandersetzung mit Differenzkategorien, die zur Ordnung und Hierarchisierung von Natur, aber auch Gesellschaft, dienen, zentral.¹⁷⁰ Dies betrifft aber nicht nur die beschreibende, sondern die epistemologische Ebene selbst, sodass die Verunsicherung noch weiter reicht.

Das seltsame Tier kann nicht anhand üblicher Differenzkategorien beschrieben werden: »Es ist das schlechthin Andere, Unbegreifliche, in sich selbst Widerspruchsvolle.«¹⁷¹ Durch die Unmöglichkeit seiner zoologischen Bestimmbarkeit bereitet das Tier erkenntnistheoretische Probleme: »Da werden die sonderbarsten Fragen gestellt, die kein Mensch beantworten kann.« (KR 373) Die Tatsache, dass der Erzähler einen Vergleich mit einem Hund (vgl. KR 374) bemüht, führt weiter vor Augen, dass der Mensch sich auf die ewig gleichen, sich selbst auferlegten Differenzkategorien berufen muss und

168 Emrich: *Franz Kafka*. S. 93.

169 Vgl. 175–179, 182. Vgl. auch Schmidt: »Am Grenzwert des Denkens«. S. 343f.

170 Vgl. Glazova, Anna: »Kafka's Cat-Lamb: Hybridization of Genesis and Taxonomy«. *Kafka and the Universal*. Hg. von Arthur Cools und Vivian Liska. De Gruyter, 2016. S. 210f.

171 Emrich: *Franz Kafka*. S. 138.

daher nicht in der Lage ist, die Grenzbereiche zu erfassen. Die Existenz im Dazwischen erweist sich als schwierig: »Es hat beiderlei Unruhe in sich, die von der Katze und die vom Lamm, so verschiedenartig sie sind. Darum ist ihm aber seine Haut zu eng.« (KR 374) Das Unbehagen äußert sich also wiederum körperlich. Der Text schneidet auf diese Weise verschiedene der Themen an, die auch in den anderen Texten aufgezeigt worden sind.

Das Volk in *Josefine* ist zugleich belebter Körper und nichtmenschliches Hyperobjekt, auch das Zischen im *Bau* ist ein solches Phänomen, genauso wie Gregors Insektenkörper. Die Lufthunde in *Forschungen eines Hundes* haben ebenso hyperobjektive Qualitäten, ändern sie doch grundlegend die Wahrnehmung des Hundes:

Dann aber sah ich die Musikerhunde und von dieser Zeit an hielt ich alles für möglich, kein Vorurteil beschränkte meine Fassungskraft, den unsinnigsten Gerüchten ging ich nach, verfolgte sie soweit ich konnte, das Unsinnigste erschien mir in diesem unsinnigen Leben wahrscheinlicher als das Sinnvolle und für meine Forschung besonders ergiebig. (FH 447)

Genau zu diesem Ziel agieren die Hyperobjekte auch in den anderen Texten: Ihr Ziel ist es, verfestigte Erklärungs- und Ordnungsmuster durcheinander zu bringen und die Leser:innen somit zur unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit dem Unbekannten und vor allem mit dem Anderen anzuregen. Sie stellen die Vorstellungen von Symbolen und Metaphern selbst in Frage.¹⁷²

Auch bei Lovecraft finden sich undefinierbare Tiere und unbeschreibliche Gegenstände, also »things that shatter all knowable categories«¹⁷³, die Hyperobjekte bilden, an denen wissenschaftliche Erkenntnismodi scheitern. Dies funktioniert laut Brad Tabas gerade durch die Wissenschaftsbezüglichkeit: »In short, the weird realism of Lovecraft's writing gains depth as it tries to render scientific or mathematical realities present to us in and through the limited means of ordinary language and perception.«¹⁷⁴ Noch stärker als bei Kafka entstehen die Verunsicherungen bezüglich der dargestellten Objekte im Moment ihrer Erkenntnis.

Cohen beschreibt die »ontological liminality« von Monstern, die szientifischen Erkenntnismodellen widerstehe.¹⁷⁵ Diese Konzeption des Monsters ist nahe an der des *Hyperobjects* von Timothy Morton. Auch sie haben Eigenschaften, die vergleichbar zu denen der Hyperobjekte sind, wie etwa in der Beschreibung von Shreffler offenbar wird: »Lovecraft's creations gibber and froth outside the ordinary laws of time and space and are indestructible.«¹⁷⁶ Sie transzendieren laut ihm die Grenzen der Fiktion: »And, above all, they are monsters that do not perish at the end of the story and were not born at the beginning of the story.«¹⁷⁷ Ähnlich wie bei den Bällen in Blumfeld wirken die Lovecraft'schen Hyperobjekte somit auch im intertextuellen Netz des literarischen Werks als

172 Vgl. Barthes, Roland: »La réponse de Kafka«. *Essais critiques*. Éditions du Seuil, 1964 [1960]. S. 142.

173 Tabas: »Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction«. S. 9.

174 Ebd.

175 Vgl. Cohen: *Monster Theory. Reading Culture*. S. 6f.

176 Shreffler: *The H.P. Lovecraft Companion*. S. 154.

177 Ebd. S. 173.

Aktanten, die Verknüpfungen herstellen und zur Entschlüsselung der Mythologie anheizen – die jedoch immer wieder scheitern muss.

So kann Lovecrafts wohl bekanntestes und popkulturell wirkmächtigstes Monster, Cthulhu, als *Hyper Object* gelesen werden. Weder kunsthistorisch noch naturwissenschaftlich kann die Beschaffenheit der kleinen Statue in *The Call of Cthulhu* eingeordnet werden (vgl. CC 32), womit sie die Kategorisierungsmechanismen verschiedener Disziplinen zugleich ins Leere laufen lässt. Auch die Inschrift darauf kann mit dem verfügbaren linguistischen Wissen nicht übersetzt werden (vgl. CC 32f.). Insgesamt ist das Objekt »horribly remote and distinct from mankind as we know it« (CC 32) und »frightfully suggestive of old and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part« (ebd.). Ebenso verhält es sich mit der Tiara in *Innsmouth* (SI 167f.). Diese verweist auch ganz direkt auf einen ungeklärten organischen Ursprung:

as if they called up some image from deep cells and tissues whose retentive functions are wholly primal and awesomely ancestral. At times I fancied that every contour of these blasphemous fish-frogs was overflowing with the ultimate quintessence of unknown and inhuman evil. (SI 168)

Die Nähe zur Natur ist bei der Beschreibung der Objekte also immer gegeben – wie auch bei Kafka.

Armitage und seine Begleiter entdecken in *Dunwich Horror* ein »thing that lay half-bent on ist side in a foetid pool of greenish-yellow ichor and tarry stickyness« (DH 438). Sogar seine Umrisse sind also nicht klar definiert, das Objekt wird in seiner Integrität selbst unsicher. Die Unbeschreiblichkeit des Dings wird detailreich beschrieben:

The thing itself, however, crowded out all other images at the time. It would be trite and not wholly accurate to say that no human pen could describe it, but one may properly say that it could not be vividly visualised by anyone whose ideas of aspect and contour are too closely bound up with the common life-forms of this planet and of the three known dimensions. (DH 438f.)

Hier wird seine Zwischenwesenhaftigkeit deutlich:

It was partly human, beyond a doubt, with very man-like hands and head, and the goatish, chinless face had the stamp of the Whateleys upon it. But the torso and lower parts of the body were teratologically fabulous, so that only generous clothing could ever have enabled it to walk on earth unchallenged or uneradicated. Above the waist it was semi-anthropomorphic; though its chest, where the dog's rending paws still rested watchfully, had the leathery, reticulated hide of a crocodile or alligator. (DH 439)

Es setzt sich aus verschiedenen Tieren zusammen: »The back was piebald with yellow and black, and dimly suggested the squamous covering of certain snakes.« (Ebd.) Die Assoziation von Tierlichkeit mit Tabuisiertem deutet sich hier im Tentakel-Bild an: »Below the waist, though, it was the worst; for here all human resemblance left off and sheer phantasy began. The skin was thickly covered with coarse black fur, and from the abdomen a score of long greenish-grey tentacles with red sucking mouths protruded limply.« (Ebd.)

Die Tentakel sind rhizomatisch angeordnet: »Their arrangement was odd, and seemed to follow the symmetries of some cosmic geometry unknown to earth or the solar system.« (Ebd.)

Zugleich ist das Ding aus verschiedenen zeitlichen Entwicklungsstufen von Tieren zusammengesetzt, die evolutionäre Kontexte aufrufen:

On each of the hips, deep set in a kind of pinkish, ciliated orbit, was what seemed to be a rudimentary eye; whilst in lieu of a tail there depended a kind of trunk or feeler with purple annular markings, and with the many evidences of being an undeveloped mouth or throat. The limbs, save for their black fur, roughly resembled the hind legs of prehistoric earth's giant saurians; and terminated in ridgy-veined pads that were neither hooves nor claws. (ebd.)

Hier bleibt der Beschreibung im Angesicht der Seltsamkeit ihres Objekts nur die Verneinung. Die Beschreibung eines eigentlich unvorstellbaren Objekts nimmt viel Platz im Text ein für die detailreiche Ausgestaltung:

When the thing breathed, its tail and tentacles rhythmically changed colour, as if from some circulatory cause normal to the non-human side of its ancestry. In the tentacles this was observable as a deepening of the greenish tinge, whilst in the tail it was manifest as a yellowish appearance which alternated with a sickly greyish-white in the spaces between the purple rings. Of genuine blood there was none; only the foetid greenish-yellow ichor which trickled along the painted floor beyond the radius of the stickiness, and left a curious discolouration behind it. (DH 439f.)

Auch in *Colour out of Space* ist das Horror-Element ein seltsames Objekt aus dem All, das weder in Farbe noch in Substanz eindeutig zu fassen ist. Dieses stört die irdische Ordnung, indem es auch den Naturzyklus durcheinanderbringt. Der Meteorit erweist sich selbst als dynamisches Objekt, indem er nach dem Einschlag zunächst schrumpft – was die zur Untersuchung einberufenen Professoren von der Miscatonic University als unmöglich für einen Stein einschätzen (vgl. CS 372). Zudem ist er »oddly soft« (ebd.), was die Benutzung herkömmlicher geologischer Gerätschaften, wie dem Hammer, obsolet macht (vgl. ebd.).

Als weitere bemerkenswerte Eigenschaften sticht die von dem Meteoriten ausgehende Wärme hervor (vgl. ebd.). Er agiert als ordnungsstörendes Element: »It had acted quite unbelievably in that well-ordered laboratory« (ebd.). Auffällig ist dabei die Betonung des agentenhaften Handelns der Steins (»what queer things the specimen had done«, »doing nothing at all«, ebd.). Im Folgenden listet der Text die in unterschiedlichen Experimenten bestimmten Eigenschaften des Steins, der sich als außerhalb bekannter Kategorien erweist und somit »much breathless talk of new elements, bizarre optical properties, and other things which puzzled men of science are wont to say when faced by the unknown« (ebd.) auslöst. Diese Analyse geht bis in die materielle Ebene des Steins (vgl. CS 373), bis sich herausstellt, dass »the core of the thing was not quite homogenous« (ebd.). Dieser Kern entzieht sich der Beschreibbarkeit: »The colour, which resembled some of the bands in the meteor's strange spectrum, was almost impossible to de-

scribe; and it was only by analogy that they called it colour at all.« (Ebd.) Im Angesicht der Sprachkrise muss die Analogie als Sprachannäherung erhalten.

Der Meteoritenkern vereint Eigenschaften, die eigentlich nicht vereinbar sind, etwa »both brittleness and hollowness« (ebd.). Auch dieses Material zeigt bei Untersuchung »no identifying features whatsoever« (CS 374) und zwingt die Wissenschaftler »to own that they could not place it« (ebd.). Es wird markiert als »lone, weird message from other universes and other realms of matter, force, and entity« (ebd.) als grundsätzlich anders: »It was nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws.« (Ebd.) Das »Außerhalb« erscheint hier in zweifacher Codierung als zum einen der Natur und zum anderen dem Weltall entsprungen – dem neu entdeckten Ort, der die Möglichkeit unvorstellbarer Phänomene verspricht. Die gescheiterte Analyse des Steins wird gefolgt von einer Wetter-Reaktion: einem ungewöhnlich heftigen Gewitter, das von dem Meteoriten angezogen worden zu sein scheint (vgl. ebd.). Des Weiteren werden hier die »globules« – die bemerkenswert an die Bälle in Kafkas *Blumfeld*-Erzählung erinnern – als Akteure erwähnt: »One must have fed itself and escaped, and probably there was another which was too late.« (CS 398)

Die Objekte besitzen *agency* in und über die Grenzen der Erzählungen hinaus. De Bruyn weist auf die Rolle der Tiara in *Shadow over Innsmouth* hin: »[C]ould we not claim that Lovecraft's meteor or the Innsmouth tiara are part of a similar attempt to reimagine objects and their materials in ways that are not restricted to their habitual uses and their ordinary, commercial modes of circulation?«¹⁷⁸ Er verweist dabei insbesondere auf die Verbindung der Objekte zum Adelskontext¹⁷⁹ und einer »aristocracy of objects«¹⁸⁰ in Konkurrenz zu kapitalistischen Zirkulationsprozessen.¹⁸¹ Diese Anklänge zu ökonomischen Zwängen sind besonders in ihrer Parallelisierung mit dem ökologischen Gehalt interessant, wie sie auch in Bezug auf Kafkas *Blumfeld* anklingen.

Handlungstreibendes Element in *Arthur Jermyn* ist das »object« (AJ 172, Hervorhebung im Original), das als außerhalb gängiger Deutungskategorien beschrieben wird: »an object quite beyond the power of a layman to classify. Whether it was human or simian only a scientist could determine, and the process of determination would be greatly hampered by its imperfect condition.« (AJ 181) Das Objekt selbst ist als Beweisstück aus europäischer Perspektive ebenso hilfreich wie rätselhaft: »It was, the Belgian averred, a most extraordinary object [...]. Time and the Congo climate are not kind to mummies; especially when their preparation is as amateurish as seemed to be the case here.« (Ebd.) Ursache sind also klimatische Bedingungen; die Einwirkung der natürlichen Umwelt auf das Objekt macht es umso schwieriger, es wissenschaftlich zu klassifizieren. Auch anhand zoologischer Kriterien ist die Einordnung unmöglich: »The stuffed goddess was a nauseous sight, withered and eaten away, but it was clearly a mummified white ape of some unknown species, less hairy than any recorded variety, and infinitely nearer mankind – quite shockingly so.« (AJ 182) Die Position als Zwischenwesen wird hier deutlich.

178 De Bruyn, Ben: »The aristocracy of objects. Shops, heirlooms and circulation narratives in Waugh, Fitzgerald and Lovecraft«. *Neohelicon*. Nr. 42, 2015. S. 85–104. S. 102f.

179 Vgl. ebd. S. 88.

180 Ebd. S. 103.

181 Vgl. ebd.

Die Hyperobjekte lassen Kategorisierungen scheitern und stören somit sowohl die etablierten Definitionen von Mensch, Objekt und Materie sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Konnotationen. So stören sie dabei durch ihre Uneindeutigkeit den Textsinn selbst, betonen die Rolle der Literatur bei der Herstellung ›anderen‹ Wissens und arbeiten somit an einer Poetik der Anti-Metaphorik mit, die sich als Gemeinsamkeit von Kafka und Lovecraft beschreiben lässt. Dabei machen sie auf die Verbundenheit der Texte aufmerksam, die ihre Wirkmächtigkeit rhizomatisch ausweiten. Mit der Untersuchung ihrer Ausgestaltung wird sich Kapitel 5.2 befassen. Zudem sind die Hyperobjekte auch das prägnanteste Element, das eine Verbindung zur OOO herstellt – deren Bezüglichkeit auf Lovecraft ich in Kapitel 6.1.2 umfassend herausarbeiten möchte.

5.1.3.3 Parallelen zu anderen hierarchischen Differenzkategorien

Wie eng Gesellschaft und Wissenschaft verknüpft sind, führt die Entstehung des Sozialdarwinismus im Anschluss an die darwinistische Evolutionstheorie vor Augen. Dabei zeigt sich auch die Gefahr der Fehlinterpretation wissenschaftlicher Erkenntnisse zu politischen Zwecken. So wird Darwins Theorie eines *survival of the fittest* als Anpassung an eine spezifische Lebenswelt,¹⁸² als »horizontale, räumlich gedachte Evolution, bei der Arten sich in einem neuen Lebensraum oder einer ökologischen Nische anders ausdifferenzieren«¹⁸³, im Sozialdarwinismus umgedeutet zu einer, später durch den Nationalsozialismus übernommenen, »Auffassung vom Leben als Kampf aller gegen alle«¹⁸⁴, die auch einen Fortschritts- und Rationalisierungsglauben mit sich bringt. Wie Heller beschreibt, war Darwin selbst Gegner des Sozialdarwinismus.¹⁸⁵ Sozialdarwinistisches Gedanken- bzw. Reaktionen darauf finden sich auch bei Kafka und Lovecraft.

Bei beiden Autoren wird Tierlichkeit enggeführt mit anderen hierarchischen Differenzkategorien. Im Falle Lovecrafts steht das häufig in Verbindung mit seinen rassistischen Tendenzen. Dies soll hier keineswegs negiert oder kleingeredet werden. Vielmehr möchte ich darauf aufmerksam machen, wie sich im Text dadurch offenbart, welche Zusammenhänge zwischen Natur- bzw. Tierdiskurs und sozialen Gefügen es im zeitgenössischen Kontext (und bis heute) gibt. So entsteht aus dem Blickwinkel nichtmenschlicher Perspektiven bei Kafka zugleich die Möglichkeit, Natur und ihre Zusammenhänge anders zu lesen – bei Lovecraft wird die Gleichzeitigkeit von anthropozentrischer Selbstbehauptung und Annäherung an die eigene Tierlichkeit gerade in der Literatur erfahrbar und erschreckend.

Wie Michel Houellebecq herausstellt, führt Lovecraft rassistische Einstellungen auf die ihnen zugrunde liegende Empfindung der Angst zurück.¹⁸⁶ Den Stellenwert von Angst in Lovecrafts Texten zu untersuchen, ist sicherlich lohnenswert, sie so apologetisch zu betrachten, ist jedoch sicherlich nicht die beste Lesehaltung, da sonst die Gefahr droht, ihre rassistischen Implikationen nicht ernst genug zu nehmen. Vielmehr sollte durch eine kritische Betrachtung zutage treten, was Lovecrafts Texte über rassistische

182 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 157.

183 Theisen: »Naturtheater«, S. 281.

184 Heller: *Franz Kafka*. S. 155.

185 Vgl. ebd. S. 156.

186 Vgl. Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 24.

Klassifizierungsmuster und ihren Zusammenhang mit wissenschaftlichen Paradigmen sowie Mensch-Tier-Beziehungen aussagen können.

Simmons argumentiert, dass »many of Lovecraft's stories also seem to engage with a set of societally ingrained attitudes to race, often self-reflexively«¹⁸⁷ und plädiert, dass eine tiefere Auseinandersetzung mit »Lovecraft's engagement with racist discourses may be useful as a means of highlighting otherwise hidden and endemic thoughts and belief systems that once exposed can be countered and dealt with at a cultural level«¹⁸⁸. Diesem Vorschlag möchte ich hier folgen. Das ist keine leichte Aufgabe, da Lovecrafts Texte sich vereindeutigender Auslegung häufig entziehen. Es lohnt sich daher, zunächst in den Blick zu nehmen, wie in Lovecrafts Texten Natur- und Tierdarstellungen mit rassistischen Diskursen überlappen.

Mithilfe des Abjekt-Begriffs beschreibt Simmons, dass »these racially prejudiced comments belie a deeper and considerably more multifaceted engagement with concepts of the non-Western *Other*, a stance that is attracted to that which it is simultaneously repulsed by«¹⁸⁹ und, spezifischer im Fall von *Arthur Jermyn* »[t]he Jermyn's attraction to, yet inability to control the abject«¹⁹⁰. Nicht recht überzeugend erscheint sein Versuch einer psychoanalytischen Lesart der Ablösung von der Mutterfigur,¹⁹¹ allerdings schon seine Bemerkungen zum Stellenwert von Wissen in der Erzählung: »Arthur Jermyn, like many Lovecraftian protagonists, is a figure who desires a ›forbidden‹ knowledge that results in his downfall. [...] [A]ttaining such knowledge is prohibited because it entails the crossing of boundaries.«¹⁹² So geht es in der Erzählung auch darum, was gesagt werden kann und darf (vgl. AJ 173). Die epistemologische Beunruhigung entsteht durch das Risiko, verbotenes Wissen zu entdecken – dieses entspringt unmittelbar aus dem Kontext von Tierlichkeit und Natur. Die Grenzen, die hier überschritten werden, sind ganz konkret die von Mensch und Tier, Kultur und Natur.

Dies ist umfangreich rassistisch aufgeladen. *Race* spielt in *Arthur Jermyn* immer wieder eine Rolle, wobei *Blackness* und Tierlichkeit miteinander assoziiert werden. In Verbindung mit der halb menschlichen, halb tierlichen Familie Jermyn wird ein exotisierendes Element eingeführt: Das Objekt stammt aus Afrika und Sir Wade hält seine Frau in »Oriental seclusion« (AJ 173). Die Frau von Sir Wade, die er – wie erst hinterher enthüllt wird – wegen ihres tierlichen Aussehens versteckt hält, wird charakterisiert als »Portuguese« (ebd.) mit »Latin blood« (AJ 177), ihr einziger Umgang ist »a loathsome black woman from Guinea« (AJ 173). Dabei sind die Zuschreibungen keineswegs spezifisch, sondern vielmehr etabliert sich ein vages Konzept des irgendwie Andersgearteten als Horrorszenario: »a sort of weird Eastern grace« (AJ 174). Auch die »prehistoric white Congolese civilization« (AJ 172) widersetzt sich Zuordnungen in der Kategorie *race* – ebenso

187 Simmons, David: »A Certain Resemblance«: Abject Hybridity in H.P. Lovecraft's Short Fiction«. *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*. Hg. von David Simmons. Palgrave Macmillan, 2013. S. 28.

188 Ebd. S. 15.

189 Ebd. S. 18.

190 Ebd. S. 21.

191 Vgl. ebd. S. 22.

192 Ebd. S. 20.

wie bezüglich Spezies.¹⁹³ Am Ende kippen die Parameter der Geschichte vollends, Kategorien geraten durcheinander: »manhood – or apehood or godhood, as the case might be – yet unconscious of his identity« (AJ 179). Dies ist parallel geführt mit der Betonung der rückständigen »imaginative blacks« (AJ 179). Das atavistische Andere aus anthropozentrischer, rassistischer Perspektive ist der Blickwinkel, aus dem heraus künstlerische und literarische Produktion möglich wird. Ein misogyner Aspekt spielt ebenfalls eine Rolle, indem die Tierlichkeit von Seiten der Mutter vererbt wird. Die sozialdarwinistische Vorstellung von der Weitergabe »schlechten Erbguts« verstärkt sich durch die Heirat von Philip Jermyn mit einer Frau »of gypsy extraction« (AJ 174), dann die seines Sohnes mit »a vulgar dancer« (AJ 175) und Arthurs »music-hall singer of unknown origin [...] who was socially unrecognised« (AJ 177). Dieses lässt sich schließlich zurückführen auf die tierlichen Einflüsse im Jermyn'schen Stammbaum.

Der Kontext des Kolonialismus wird angeschnitten, indem Arthur für seine Expedition im Kongo Absprachen mit den belgischen Institutionen treffen muss (vgl. AJ 178). Kritisch reflektiert wird dies auf der Textoberfläche jedoch nicht. Weyrauch argumentiert, dies

suggests that not only the Jermyns, but the entire rational, virtuous Nordic race might be related to violent hybrid apes from Africa. For Lovecraft, colonialism did not offer precious trade goods or advance the cause of civilization, it was only a source of disappointment and trauma.¹⁹⁴

So bringt die Entdeckung der Naturnähe die Pfeiler von Lovecrafts rassistischen und sexistischen Glaubenssätzen in Gefahr. Im Untergrund des Textes zeigen sich die Parameter eben jenes kolonialen Diskurses, die ihn prägen,¹⁹⁵ in Gefahr gesetzt durch die Implikationen der literarischen Darstellung.

193 Zugleich geraten zeitgenössische Gender-Kategorien bei den Mitgliedern der Familie Jermyn durcheinander: »[H]e himself assumed complete care of the boy.« (AJ 173) Auffällig ist die häufige Verwendung des Adjektivs »queer« auf den letzten Seiten von *Colour* und in Lovecrafts Werk insgesamt. Die Konnotation des Wortes als Bezeichnung für Homosexualität ist laut dem *Online Etymology Dictionary* seit 1922 belegt (vgl. *Online Etymology Dictionary*: »queer (adj.)«. https://www.etymonline.com/word/queer#etymonline_v_3174. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025.) – kommt also um die Zeit von Lovecrafts Wirken auf. Überlegungen in diese Richtung würden an dieser Stelle zu weit führen – wären aber für weitere Forschungsprojekte interessante Perspektiven.

194 Weyrauch: *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weird Tales*. S. 56.

195 Weyrauch bemerkt: »The description of Africans in *Arthur Jermyn* is also marked by colonial discourse.« (ebd. S. 55) Herrmann betont das koloniale Setting vieler von Lovecrafts Erzählungen, das mit dem Topos der Degeneration verwoben wird (vgl. »»Bothersome forms, of course, were mechanically exterminated.«. S. 305f.), und bemerkt die doppelte Repräsentation des kolonialen Elements im Text, die sich in der Affengesellschaft wiederholt (vgl. ebd. S. 307). Dabei würden die rassistischen Prämissen des Textes jedoch durch die Hybridität der Wesen untergraben (vgl. ebd.), wobei auch die Wissenschaft eine entscheidende Rolle spiele (vgl. ebd. S. 308). Herrmann weist zudem auf die rassistische Konnotation der Shoggoths hin (vgl. ebd. S. 305). David Simmons bemerkt »Lovecraft's construction of the African subcontinent as a homogenous, abject *Other* in a manner that ignores the multitudinous differences between the peoples and cultures of such a diverse continent in favor of utilizing it as an aesthetic signifier« (»»A Certain Resemblance.«. S. 13. Hervorhebung im Original).

Die Kategorie von *race* und ihre Verbindung zur Tierlichkeit läuft in *The Rats in the Walls* zusammen im rassistischen Namen der Katze des Protagonisten (vgl. RW 381). Die Haltung der Tiere im unterirdischen Gewölbe unter Exham Priory deutet auch den Kontext der Sklaverei an. Die Verbindung zur Kategorie *race* thematisiert der Text in *Innsmouth* selbst, die Ablehnung gegenüber Innsmouth wird auf »race prejudice« (SI 163) geschoben – ohne das in der Figurenrede direkt zu verurteilen (vgl. ebd.). Weyrauch nennt die Erzählung die »culmination of racial discourse in Lovecraft's fiction«¹⁹⁶. Dies ist sicherlich wahr, zugleich geschieht hier aber eine solche Zuspitzung rassistischer Diskurse, dass sie sich selbst (ob beabsichtigt oder nicht) ad absurdum führen. So ist eine genaue Einordnung unmöglich (vgl. SI 170) – die Bewohner:innen von Innsmouth entziehen sich auch hier jeglicher Kategorisierung. Dies wird auch überschrieben mit Klassendiskursen, etwa wenn die Bezeichnung »white trash« (SI 165, vgl. auch 166, 168) verwendet wird. Dabei wird auch deutlich, dass die rassistische Angst gegenüber den Einwohner:innen von Innsmouth nicht etwa der Hautfarbe entspringt, sondern einer tieferen Verunsicherung gegenüber ihrer Einordbarkeit anhand gängiger Kategorien und ihrer Spezies-Zugehörigkeit. So zeigt sich die Störung vermeintlich »natürlicher« Ordnung immer auch als eine Störung von Sozialordnungen, die sich eben auf erstere stützen.

Ein rassistischer Hinweis markiert in *Colour* die Gegend als Gebiet der »Anderen:« »Then the stronger-minded folk all left the region, and only the foreigners tried to live in the crumbling homesteads.« (CS 398) Der Aufenthalt dort ist auf eine düstere Weise inspirativ für Träume und Visionen (vgl. ebd.). Die Beschreibung von Lavinias Kind in *Dunwich Horror* vermischt tierliche Elemente mit rassistischen Untertönen (vgl. DH 425), etwa anhand der Formulierung »a somewhat deformed, unattractive albino woman of thirty-five« (DH 422) oder der Beschreibung der Bewohner:innen von Dunwich, die »have come to form a race by themselves, with the well-defined mental and physical stigmata of degeneracy and inbreeding« (DH 419). Lavinias Baby entwickelt sich ungewöhnlich schnell (vgl. DH 424, 427f.), auch seine Stimme hat einen ungewohnten Klang (vgl. DH 424), ebenso wie seine Sprache nicht der Norm entspricht (vgl. DH 425). Dies hängt weniger mit ihrem Inhalt als mit »his intonation or with the internal organs that produced the spoken sounds« (ebd.) zu tun, also mit den körperlichen Voraussetzungen der Sprachfähigkeit. Später übersteigt Wilburs Größe menschliche Normen und sein Wachstum hält unaufhörlich an (vgl. DH 431f.).

Weyrauch arbeitet in seiner umfassenden Studie zu *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weird Tales* zentrale Ängste in Lovecrafts Werk heraus:

One of these issues was degeneration, an originally biological term which was soon adapted by the social sciences and popularized in Lovecraft's lifetime. His stories touch upon at least four major aspects of cultural degeneracy: Eugenics, Race, War, Science.¹⁹⁷

196 Weyrauch: *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weird Tales*. S. 66.

197 Ebd. S. 5f.

Dabei zeige sich die soziale Dimension des Tierlich-Abjekthaften.¹⁹⁸ Lovecrafts Angst vor der Degeneration, die sich in all seinen Erzählungen niederschlägt,¹⁹⁹ entspringt laut Weyrauch seinem Interesse an der Eugenie-Bewegung,²⁰⁰ die sich auf Darwin berief.²⁰¹ Dabei ergeben sich Analogien, die anthropologische Konzeptionen in Frage stellen: »In order to imagine how they might treat us were we to come into contact with them, it might be best to recall how we treat ›inferior intelligences‹ such as rabbits and frogs.«²⁰²

Die Zwischenwesen werden dabei laut Houellebecq stellvertretend für die rassistische Angst vor der Undefinierbarkeit: »[I]t is not one particular race that represents true horror, but the notion of the half-breed.«²⁰³ Sie verwiesen auf den tierlichen Ursprung im Menschen, den Lovecrafts Umfeld zu kaschieren versuchte.²⁰⁴ Trotzdem stimmt dies nicht ganz: Es sind eindeutig bestimmte Menschengruppen, die für Lovecraft besonders furchteinflößend sind. Was die Zwischenwesen dieser Bedrohung hinzufügen, ist der schockierende Gedanke einer möglichen Verwandtschaft, die eine klare Abgrenzung unmöglich macht.

So schließen Lovecrafts Monster an zeitgenössische rassistische Diskurse an: »The monsters are born from the lowest forms of human life, according to Lovecraft's racist and Lamarckian biological theory, which makes them equally degenerate.«²⁰⁵ Damit knüpft Lovecraft mit seinen Ekel-Darstellungen auch an zeitgenössische Hygiene-Diskurse an: »Von den Vorstellungen des ›widerlichen Rassengemischs‹ und der moralischen ›Beschmutzung‹ ist es dann nicht mehr weit zur Forderung der Rassenreinheit.«²⁰⁶ Dabei deutet sich auch bereits das mögliche Ausmaß solcher Gleichsetzungen an. Das Verschwinden der Bewohner:innen von Innsmouth ähnelt einem Genozid:

No trials, or even definite charges, were reported; nor were any of the captives seen thereafter in the regular goals of the nation. There were vague statements about disease and concentration camps, and later about dispersal in various naval and military prisons, but nothing positive ever developed. (SI 159)

Angesichts des Entstehungszeitraums muss der Verweis auf Konzentrationslager gar nicht als Zufall gelesen werden, sondern als konkreter Verweis auf realen historischen Kontext. Verstärkt wird diese diskursive Anbindung durch den Verweis auf die »swastika« (SI 191) später in der Erzählung. Obwohl Lovecrafts Einstellung zum Nationalsozialismus ambivalent war,²⁰⁷ deutet dieser spezifische Text doch an, dass es sich bei diesem Vorgehen um Unrecht handelt.

198 Vgl. ebd. S. 8.

199 Vgl. ebd. S. 18f.

200 Vgl. ebd. S. 17.

201 Vgl. ebd. S. 14.

202 Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 33. Vgl. auch Weyrauch: *Racism and White Anxiety in H.P. Lovecraft's Weird Tales*. S. 11.

203 Vgl. Houellebecq: *H.P. Lovecraft*. S. 112.

204 Vgl. ebd. S. 113.

205 Airaksinen: *The Philosophy of H.P. Lovecraft*. S. 133.

206 Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 181.

207 Vgl. Poole: *In the Mountains of Madness*. S. 17.

Der individuelle Instinkt der Unterdrückung des Abjekthaft-Tierlichen im eigenen Körper wiederholt sich in seiner politisch-rassistischen Dimension sowohl auf diegetischer als auch auf realer gesellschaftlicher Ebene und somit auch in Lovecrafts eigenen Überzeugungen.²⁰⁸ Steffen Wöll betont die soziopolitische Dimension des Monströsen in *Innsmouth*.²⁰⁹ Wie ich im Folgenden zeigen möchte, geht dieser Bruch mit dualistischen Konzeptionen aber darüber hinaus und greift fundamentaler in Natur-Kultur- sowie Mensch-Tier-Konstruktionen ein.

Dies wird laut Wöll auch sprachlich thematisiert:

»The Shadow over Innsmouth« uses weird language to articulate crises of representational and performative whiteness – but also to showcase the consequences of miscegenation, and to attempt to linguistically isolate the Orientalized realm from which the horrors originate. Language enables the formation of common knowledge of rules and actions that are true and justified because they appear rational and »make sense« intuitively.²¹⁰

Damit macht Lovecraft laut ihm auf Sprache als Machtinstrument aufmerksam,²¹¹ indem der Text seine eigenen Prämissen unterlaufe²¹² und westliche epistemische Modelle scheitern lasse.²¹³ Dies ist gedanklich erstaunlich nah an Deleuze/Guattaris Konzept einer *littérature mineure*²¹⁴. Diese Überlegungen lassen sich ergänzen durch den ökologischen Aspekt: Gerade aus dem Naturkontext ergibt sich eben die Sprache, die dazu in der Lage ist, hierarchisierende Ordnungsmodelle scheitern zu lassen. Dennoch würde ich diese sehr wohlwollenden Lesarten nicht gänzlich unterschreiben. Denn dieses Scheitern geschieht bei Lovecraft immer nur ansatzweise, da die rassistischen Aspekte in seinen Texten zu stark überwiegen – die Literatur bewegt sich daher stets im Fadenkreuz ihrer eigenen Grenzen. Diese These soll Kapitel 5.2 ausführen.

Kafka war vertraut mit sozialdarwinistischem Denken²¹⁵ sowie dessen Gegenpositionen²¹⁶ und formuliert laut Heller in seinem Werk Kritik daran²¹⁷. Heller beschreibt insbesondere die Sehnsucht nach Schlaf, die in *Der Bau*, *Die Verwandlung* und *Josefine* nachgewiesen worden ist, als »Regressionsstrategie in einer sozialdarwinistisch geprägten Umwelt«²¹⁸. Die Texte etablieren somit Modi des Widerstands in der Nichtmenschlichkeit: »A l'inhumain [...] répond le sub-humain d'un devenir-animal.« (KA 23). So han-

208 Vgl. Fischer: »Produktiver Ekel«. S. 328.

209 Vgl. Wöll, Steffen: »The Horrors of the Oriental Space and Language in H.P. Lovecraft's »The Shadow over Innsmouth««. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Ausg. 68, Nr. 3, 2020. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zaa-2020-2002/html>. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025. S. 241.

210 Ebd. S. 241f.

211 Vgl. ebd. S. 242f.

212 Vgl. ebd. S. 246.

213 Vgl. ebd. S. 247.

214 Auch hier erscheint die deutsche Übersetzung als »kleine Literatur« unzureichend, weshalb ich den französischen Begriff verwende.

215 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 161.

216 Vgl. ebd. S. 167.

217 Vgl. ebd. S. 162.

218 Ebd. S. 179.

delt es sich nicht wirklich um eine »Neudeutung von Darwins Evolutionskonzept«²¹⁹, sondern vielmehr um ihre Verteidigung gegen sozialdarwinistische Missdeutung. Dabei entfalte sich in Kafkas Texten ein Spannungsfeld von Evolutionsbiologie und Sozialdarwinismus, so Neumeyer.²²⁰

Ökologie und Politik sind auf diese Weise eng miteinander verbunden; in Kafkas »imagined political ecologies«²²¹ geht es schließlich auch um die Verhandlung von Gesellschaftsmodellen:

For in Kafka's stories, survival is often less a question of being one thing or becoming something else than of being able to live on in an ecology of hybrids. And when this hybrid ecology is fraught with social division, survival often becomes a question for politics.²²²

Haacke versteht die Tierfiguren als politische Tiere, die somit etwas über den Menschen als *zoon politikon* aussagen.²²³ Auch wenn dies sicherlich zutrifft, erscheint aus einer öko-kritischen Perspektive noch interessanter, was die Tierfiguren über Tiere selbst und ihren gesellschaftlichen sowie symbolischen Status aussagen.

Tierlichkeit offenbart sich in *Die Verwandlung* als gesellschaftliches Hierarchiekriterium, der Prokurist ist »eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand« (VW 118). Diese beiden Aspekte verweisen hier auch auf aufrechten Gang und Bewusstsein als anthropologische Merkmale. Gleichzeitig wird grundsätzliche Gleichheit angedeutet: »Gregor suchte sich vorzustellen, ob nicht auch einmal dem Prokuristen etwas Ähnliches passieren könnte, wie heute ihm; die Möglichkeit dessen mußte man doch eigentlich zugeben.« (VW 125f.) Gregors Verwandlung zum Tier stört die sozioökonomischen Verhältnisse in der Familie.²²⁴ Hat bisher Gregor für den Unterhalt gesorgt, müssen nun Schwester und Mutter ebenfalls aushelfen (vgl. VW 154f.). So folgt für die Familie ein Klassenabstieg (vgl. VW 176). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Bedienerin als Mitglied einer niedrigeren gesellschaftlichen Schicht weniger Berührungsängste mit Gregor hat. Schließlich geht Gregors Verwandlung auch mit einem Stopp des Konsums in der Familie einher, deutet also eine Verweigerung der ökonomischen Ordnung an: »[M]an aß fast nichts. [...] Getrunken wurde vielleicht auch nichts.«

219 Iacomella: »Auswege eines Durchschnittsaffen«. *Kafkas narrative Verfahren. Band 3*. S. 90.

220 Vgl. Neumeyer: »Ein Leutnant und drei Insekten«. S. 109.

221 Haacke: »Kafka's Political Animals«. S. 144.

222 Ebd. S. 143.

223 Vgl. ebd. S. 151.

224 Diese hängen auch unmittelbar mit Gender-Strukturen zusammen, diese Thematik kann hier jedoch nicht im Detail diskutiert werden. Erkenntnisse dazu finden sich beispielweise in Hochreiter, Susanne: »Kreissende Krisen. Männlichkeiten und Körper in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*«. »*Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?« Männlichkeitskonzepte in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Barbara Hindinger und Martin-M. Langner. Iudicium, 2011. S. 234–255; Hochreiter, Susanne: *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*. Königshausen & Neumann, 2007; Pfeiffer, Joachim: »Die fremde Frau. Exotik und Weiblichkeit in Kafkas *Die Verwandlung*«. *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Rombach Verlag, 2006. S. 285–303; Guarda, Sylvain: »Kafkas ›Josefine oder das Volk der Mäuse‹. Das Kindlich-Mütterliche im Existenzkampf«. *Monatshefte*. Ausg. 105, Nr. 2. 2013. S. 267–277.

(VW 151) Zum Schluss stabilisieren sich Hierarchien im Hinblick auf Menschlichkeit und Nichtmenschlichkeit ebenso wie in sozioökonomischer Hinsicht:

Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war. (VW 200)

Die Störung durch Gregors Verwandlung wird somit behoben.²²⁵

Parallel dazu verläuft die Definition von Gregor als Müll. In seinem Zimmer ist es zunehmend dreckig (vgl. VW 177), es stapeln sich »Knäuel von Staub und Unrat« (ebd.) und es wird vollgestellt mit »Dinge[n], die man anderswo nicht unterbringen konnte« (VW 180, vgl. auch 181) und der »Abfallkiste aus der Küche« (VW 181). Zusammen mit seiner Umgebung wird auch Gregors Körper selbst dreckig und müllartig; er ist »ganz staubbedeckt« (VW 184) und schleppt »Fäden, Haare, Speiseüberreste« (ebd.) mit sich herum.

Wim Peeters weist auf die zentrale Stellung des Mülls in der Erzählung hin, an dem sich die Störung der familiären Ordnung durch Gregors Verwandlung spiegelt.²²⁶ Peeters liegt richtig mit der These, dass der Text auch »die Grenzlinie zwischen Abfall und produktiven Dingen«²²⁷ verhandelt. Dabei vernachlässigt er jedoch einige Dimensionen der Müll-Thematik, zuvorderst die gesellschaftliche und die ökologische. Nicht nur im familiären Umfeld, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene bedeutet die Definition, wer oder was als Müll/Abfall/*trash* gilt, stets auch ein Machtverhältnis. Zygmunt Bauman argumentiert, dass die Produktion ›menschlichen Abfalls‹ ein Nebenprodukt der Moderne und der mit ihr entstehenden Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung ist.²²⁸ Die so definierten Menschen sind ein gesellschaftliches Abjekt.²²⁹ Nicht zufällig geht damit dann auch der Begriff der ›Rassenhygiene‹ einher, der durch die analysierten Darstellungen des Ekelhaften aufgerufen wird. Bei Kafka wird dieser untergraben, indem das Ekelhafte seine eigene Ästhetik entwickelt, bei Lovecraft wirkt es als Schreck-Element, das aber zugleich Aufschluss gibt über das, was dort eigentlich erschreckt: nämlich die Nähe zum Tierlich-Abjekthafem im eigenen Körper. Zudem ist Müll ein grundsätzlich ökologisches Problem, an dem sich die gleichgültige menschliche Haltung gegenüber der Natur widerspiegelt.

Die Definition des Abjekten hat in Kafkas Texten also oft auch mit Fragen nach sozialem Status und Klasse zu tun. Dekoven etwa bemerkt die »linkage of the working class with animality«²³⁰ im *Bericht*. Klassenfragen werden auch in *Blumfeld* aufgewor-

225 Vgl. Theisen: »Naturtheater«. S. 286.

226 Vgl. Peeters, Wim: »Vergammelte Dinge. Müllhaushaltsprobleme in Kafkas *Verwandlung*.« *Kafkas Dinge*. Hg. von Agnes Bidmon und Michael Niehaus. Königshausen & Neumann, 2019. S. 271.

227 Ebd. S. 272.

228 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Übers. von Werner Roller. Hamburger Edition, 2005 [2004]. S. 12.

229 Vgl. Lithgow, Michael/Wall, Karen: »Sympathy for the abject: (re)assessing assemblages of waste with an embedded artist-in-residence«. *Journal of Aesthetics & Culture*. Ausg. 11, Nr.1, 2019. S. 1.

230 Dekoven: »Kafka's Animal Stories: Modernist Form and Interspecies Narrative«. S. 25.

fen, indem das Angestelltenverhältnis mit dem zwischen Menschen und Tieren verglichen wird. Die Erzählung enthält auch sozialdarwinistische Anklänge, Blumfelds Arbeit in der Firma wird beschrieben als »härteste[r] Kampf[]« (BF 255). Zudem fragt sich Blumfeld, »warum solche Menschen wie die Bedienerin auf dieser Welt gedeihen und sich fortpflanzen« (BF 252). Der Wiedergabe dieses Gedankens in tierlicher bzw. pflanzlicher Sprache eröffnet zwei Auslegungen: zum einen eine Gleichsetzung von Natur mit Nutzlosigkeit, der in der kapitalistischen Gesellschaft kein Wert zukommt. Zum anderen aber enthält die Formulierung auch die Erinnerung an natürliche Wucherung und Fortpflanzung als Ursprung allen menschlichen Zusammenlebens – sodass die postulierte Botschaft zugleich untergraben wird. Pflanzliche Sprache entwickelt hier ihre »unterirdische« Wirkkraft – diese These soll im folgenden Kapitel zentral werden.

Auch die Bälle als Hyperobjekte hinterfragen diese Denkweise, indem die Nutzlosigkeit ihrer Existenz sich sozialdarwinistischem Leistungsnarrativ und kapitalistischer Verwertungslogik entgegensetzt.²³¹ Esther Bauer versteht Odradek als Infragestellung gesellschaftlicher, bürgerlich-familiärer Normen und Befürwortung von Abweichung und Toleranz.²³² In anti-sozialdarwinistischer Manier deutet sich an seinem Beispiel an, dass zum natürlichen System auch Dysfunktionalität gehört. Es zeigt sich hier, wie sehr an der Definition von Kultur und Natur, von Mensch und Tier, auch gesellschaftliche Machthierarchien verhandelt werden und diskutiert wird, wem Sprachrecht im Diskurs²³³ zugestanden wird und wer außerhalb gesellschaftlicher Norm zu verorten ist.

Diese Überschneidungen von Tierlichkeit und *race* bzw. Klasse hängen auch ganz konkret mit wissenschaftlichen Methoden und den Bedingungen der Erkenntnisproduktion zusammen. Nicht zuletzt dienen pseudowissenschaftliche Klassifizierungen als Grundlage für die Rassenideologie. Fatima El-Tayeb zeigt auf, wie der wissenschaftliche »Glaube an die exakte Erklär- und damit Bewertbarkeit der Natur, einschließlich der Menschheit«²³⁴ die Entstehung der Rassenforschung mit all ihren sozialen und politischen Folgen beeinflusst.²³⁵ Diese Praktiken werden im 20. Jahrhundert auch durch den Nationalsozialismus übernommen. Horst Junginger weist daraufhin, dass der antisemitische Diskurs des Nationalsozialismus sich auf konstruierte, pseudo-wissenschaftliche »Rassen«-Charakteristika als Grundlage für seine Unterdrückungsmechanismen stützt.²³⁶ Dabei ist gerade die Konstruktion von marginalisierten Gruppen als Tieren ein zentraler Bestandteil gesellschaftlicher Ausgrenzungsprozesse, insbesondere im Anti-

231 Vgl. Dirmhirn: »Kafkas Undinge. Gemeinschaftsstiftendes Potenzial und die Frage der Verantwortung in »Blumfeld ein älterer Jungeselle««. S. 102, 85f., 111.

232 Vgl. Bauer, Esther K.: »The Power of the Look: Franz Kafka's »The Cares of a Family Man««. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 168.

233 Vgl. Foucault: *L'ordre du discours*. S. 38f.

234 El-Tayeb, Fatima: *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890–1933*. Campus Verlag, 2001. S. 18.

235 Vgl. ebd. S. 20–25.

236 Vgl. Junginger, Horst: *The Scientification of the »Jewish Question« in Nazi Germany*. Brill, 2017. S. 22f.

semitismus.²³⁷ Nicht zuletzt zeigt sich dies auch in der sprachlichen und karikativen Darstellung jüdischer Menschen als Parasiten, Schweine, Kraken oder Ratten.²³⁸ Zentral ist dabei das Motiv des ›Ungeziefers‹, des unerwünschten Insekts.²³⁹

Stach arbeitet heraus, wie sehr Kafka sich dieser Diskurse bewusst war:

Früh schon muss sich für Kafka das Bild des Tieres mit der Vorstellung einer entsetzlichen Nichtigkeit verbunden haben; und dass es nicht nur im Munde des Vaters, sondern ebenso in der Wirklichkeit ein Fluch war, ein Tier zu sein, kann dem aufmerksamen Kind nicht entgangen sein. [...] Am schlimmsten aber sind die Insekten. Einen Menschen als Ungeziefer zu bezeichnen, ist eine Beleidigung, die schwerlich überboten werden kann; ihn gar als Ungeziefer zu behandeln, ihn ohne einen Blick und in völliger Achtlosigkeit beiseite zu schaffen, scheint geradezu unmöglich.²⁴⁰

Dasselbe lässt sich wohl für Lovecraft vermuten: Wer in rassistische Denkmuster derart verstrickt ist, muss zwangsläufig auch ihre Metaphern kennen. So werden die beiden Autoren die Implikationen der Tier-Beleidigung jeweils sehr unterschiedlich wahrgenommen haben – Kafka als gerichtet gegen ihn selbst, Lovecraft als Abwehrmechanismus gegen das bedrohliche Andere, dessen verdrängter Rest aber zugleich immer wieder aus dem Selbst hervorlugt. Und so spiegelt es sich dann auch in ihren Texten wider.

Jobst Paul stellt in diesem Zusammenhang insbesondere drei Themen in den Vordergrund: Ernährung, Ausscheidung und Sexualität.²⁴¹ Diese sind, wie die Analyse gezeigt hat, auch ganz zentral in Kafkas und Lovecrafts Tier-Texten zu finden. Während sie bei Lovecraft jedoch vor allem auf den Ekel-Effekt ausgerichtet sind, ist die mit ihnen verbundene Scham bei Kafka noch stärker kritisch reflektiert. Auch bei Lovecraft funktioniert der evozierte Ekel subversiv, indem er tierliche Instinkte in dem:der Leser:in selbst hervorruft – hier jedoch für eine Verstärkung des Grusel-Effekts. Ähnlich verhält es sich mit der Angst: Auch dieser Instinkt in Reaktion auf das Unbekannte wird geweckt durch das Unbekannte im Menschen selbst – und so performativ verstärkt.

In den genannten Diskursen spielt des Weiteren das Motiv des Pflanzlichen und insbesondere das des ›Unkrauts‹ eine Rolle.²⁴² Darin spiegelt sich eben jene Gleichsetzung von Pflanzlichkeit und Tierlichkeit, die sich dann Deleuze und Guattari in positiver Umdeutung zunutze machen. Die natürliche Sphäre diente dem Nationalsozialismus als Metaphernfeld, um in ihrer Rhetorik Dichotomien zwischen dem ›Nützlichen‹ und dem ›Schädlichen‹ zu etablieren,²⁴³ gegen die sich Kafkas Texte, wie oben analysiert, bereits

237 Vgl. Paul, Jobst: *Das ›Tier‹-Konstrukt und die Geburt des Rassismus. Zur kulturellen Gegenwart eines vernichtenden Arguments*. Unrast-Verlag, 2004. S. 248–261.

238 Vgl. Schwarz-Friesel, Monika: »Aktueller Antisemitismus. Konzeptuelle und verbale Charakteristika«. *Bundeszentrale für politische Bildung*. 7. September 2015. <https://www.bpb.de/politik/extremismus/antisemitismus/211516/aktueller-antisemitismus>. Zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2025. O.P.

239 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*. Übers. von Uwe Ahrens. Europäische Verlagsanstalt, 1992. S. 86.

240 Vgl. Stach: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. S. 211.

241 Vgl. Paul: *Das ›Tier‹-Konstrukt und die Geburt des Rassismus*. S. 70.

242 Vgl. Bauman: *Dialektik der Ordnung*. S. 86f.; Paul: *Das ›Tier‹-Konstrukt und die Geburt des Rassismus*. S. 32of.

243 Vgl. Bauman: *Dialektik der Ordnung*. S. 86.

auflehnen, als dieser Diskurs noch nicht seine extremste Ausprägung erreicht hat. Bei Lovecraft andererseits wird diese Unterscheidung erstmal nicht hinterfragt – in ihr werden jedoch trotzdem Bruchlinien offenbar.

Diese Rhetorik der Ausrottung führt dann zur Praxis der Vernichtung, die laut Bauman erst in der Moderne in ihrem industriellen, theoretischen, bürokratischen Ausmaß denkbar wird.²⁴⁴ Somit sind sprachliche Mechanismen bei der Zuschreibung »natürlicher« Merkmale aktiv. Sprache ist Mittel der Gewalt,²⁴⁵ die auch auf den Körper wirkt,²⁴⁶ als performativer, illokutionärer Sprechakt,²⁴⁷ der Diskriminierungen schafft und erneuert.

Diese differenzierenden, hierarchisierenden und ausgrenzenden Strukturen wirken also nicht nur in klassistischer, sondern auch in rassistischer bzw. antisemitischer Dimension. So evozieren die Texte auch den Kontext des Kolonialismus, insbesondere der *Bericht* in seiner spezifischen Kontextualisierung.²⁴⁸ Dabei wird der fremde, kolonialistische Blick umgelenkt und auf Europa gerichtet.²⁴⁹ So wirken »umgekehrt Tiere als Ethnologen der menschlichen Kultur«²⁵⁰. Wieder sind dabei die Mischwesen, der Raum des Dazwischen, die Praktik des *Border Thinking* von Bedeutung.²⁵¹ Die Texte verweisen so auf das Eigene im Fremden,²⁵² Katja Garloff weist zudem darauf hin, dass gerade die Schlussätze Prozesse der »racialization«²⁵³ szenisch nachbilden, indem die »insurmountable biological barrier«²⁵⁴ der unmöglichen Paarung zwischen Spezies betont wird, die auch in rassistischen Diskursen nutzbar gemacht wurde und wird – und gegen die sich Deleuze und Guattari, wie festgestellt, wenden. Dabei überblendet der Verweis auf Hagenbeck wiederum Themen der Diskriminierung von Tieren und Menschen: Hilke Thode-Arora führt aus, dass Hagenbeck ab den 1870er Jahren zusätzlich zu seinen Tierschauen auch Völkerschauen durchführte,²⁵⁵ und zeigt auch auf, dass

244 Vgl. ebd. S. 92.

245 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 19.

246 Vgl. ebd. S. 119.

247 Vgl. Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1962. S. 5f., 98f.

248 Vgl. Honold, Alexander: »Menschenfresser/Hungerkünstler. Kafkas literarische Schaustellungen des Fremden«. *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen »der Anderen« in der deutschsprachigen Literatur und im Film*. Hg. von Ortrud Gutjahr und Stefan Hermes. Königshausen & Neumann, 2011. S. 124f.; Neumeyer: »5.18 Franz Kafka«. S. 393.

249 Vgl. Honold: Menschenfresser/Hungerkünstler«. S. 124f. Vgl. auch Neumann: »Der Affe als Ethnologe«. S. 90; Ders.: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik*. S. 597; Neumeyer: »5.18 Franz Kafka«. S. 393.

250 Neumann: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik*. S. 596.

251 Hansjörg Bay analysiert: »[Die hybriden Wesen] verkörpern weder bloß eine andere Kultur noch einfach das Andere der Kultur. Sie bewohnen – oder bewohnen gerade nicht, sondern durchziehen und bevölkern – die Zonen des Übergangs. Daher rührt ihre verstörende Wirkung.« (»Das eigene Fremde der Kultur. Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka.« *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Ausg. 83, Nr. 2, 2009. S. 308f.)

252 Vgl. ebd. S. 288.

253 Garloff, Katja: »Kafka's Racial Melancholy«. *Kafka for the Twenty-First Century*. Hg. von Stanley Corngold und Ruth V. Gross. Camden House, 2011. S. 90.

254 Ebd. S. 101.

255 Vgl. Thode-Arora, Hilke: *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagebeckschen Völkerschauen*. Campus Verlag, 1989. S. 34, 168–175. Vgl. auch Honold, Alexander: »Berichte von der Menschenschau. Kafka

diese für die ethnologische Wissenschaft von Bedeutung waren.²⁵⁶ Susann Lewerenz weist auf den Status dieser Schauen als rassistisch diskriminierende inszenatorische Praxis hin.²⁵⁷ Diesen performativen Aspekt greifen, wie analysiert, Kafka und Lovecraft auf und machen sich sein literarisches Potenzial zunutze.

Dabei wird auch darauf verwiesen, wie sehr diese Strukturen diskursiv durch Narrative gestützt werden, wie entscheidend also Sprache bei ihrer Etablierung ist. Rotpeter erzählt in der Terminologie des *Universal Rationalism*²⁵⁸, er habe »die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht« (BA 312). Das Argument der Rationalität wird somit ad absurdum geführt, indem die Fähigkeit dazu einem Tier zugeschrieben wird. Im Anschluss an sein Verständnis der Akademie als Bild für die Moderne²⁵⁹ und in Bezug auf die kolonialistischen und kapitalistischen Referenzen im Text²⁶⁰ resümiert Walter Sokel:

Ein Bericht [zeigt], dass es in einem globalen Rahmen sehr wohl eine Schlüsselgeschichte, ein ›grand récit‹, mit einer historischen Tendenz gibt, nämlich die Verwestlichung der Welt und das bedeutet auch ihre endgültige Unterwerfung unter die Herrschaft der Menschen.²⁶¹

Somit evoziert der Text wirkmächtige kolonialistische Narrative.²⁶² Im Unterlaufen von Differenzen²⁶³ wird die Literatur zu dem Ort, an dem Differenzkategorien in verschiedener Hinsicht hinterfragt werden können: »Im *Bericht für eine Akademie* markiert und unterläuft der Affe als Form der Ähnlichkeit die aufgeklärten Differenzen von Mensch und Tier, Gelehrtheit und Variété, Theorie und Literatur und von Eigenem und Fremden.«²⁶⁴ Kunst ist schließlich auch ein Weg, die performativen Aspekte der menschlichen Identität aufzuzeigen; auch darum ist das Variété ein Ausweg (vgl. BA 311). Genau das führt dann auch der Text selbst performativ vor und hat so stark selbstreferenzielle Qualität.

Es vereinen sich hier also zwei Diskurse, die auch Kafkas *Bericht*-Text evoziert: zum einen die naturwissenschaftliche Ausbildung von Kategorien, die für die Unterscheid-

und die Ausstellung des Fremden«. *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Rombach Verlag, 2006. S. 305f.; Pakendorf: »Betrifft: Kafkas Affen«. S. 121.

256 Vgl. Thode-Arora: *Für fünfzig Pfennig um die Welt*. S. 127–136. Vgl. auch Lewerenz, Susann: *Die Deutsche Afrika-Schau (1935–1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland*. Peter Lang, 2006. S. 66f.

257 Vgl. ebd. S. 143f.

258 Vgl. Sahlins, Marshall: *How »Natives« Think. About Captain Cook, For Example*. The University of Chicago Press, 1995. S. 149.

259 Vgl. Sokel: »Identität und Individuum oder Vergangenheit und Zukunft«. S. 248.

260 Vgl. ebd.

261 Ebd. S. 256.

262 Nicola Gess weist auf Kafkas kritische Aufnahme des Diskurses um das ›Primitive‹ hin, der das Nichtmenschliche umfasst und eine Natur-Kultur-Dichotomie erzeugt (vgl. »Ethnography and Anthropology«. *Franz Kafka in Context*. Hg. von Carolin Duttlinger. Cambridge University Press, 2017. S. 249, 252, 255.).

263 Vgl. Fliehm, Axel: »Ähnlichkeit, Kulturbeobachtung und Kafkas Affe«. *The World Within. Self-perception and images of the Other in German literatures and cultures./Die Welt auf Deutsch. Fremdenbilder und Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Hg. von Andrea Bandhauer et al. Australian Scholarly, 2018. S. 81.

264 Ebd.

dung und Hierarchisierung von Menschengruppen genutzt werden können, zum anderen die Inszenierung und Aktualisierung dieser Differenzierung in Ausstellungen und auf Bühnen.²⁶⁵ Cornelia Ortlieb weist darauf hin, dass Kafka am Beispiel von Forscherhund und Riesenmaulwurf die Diskurse von »Schaubude und Wissenschaft«²⁶⁶ vereint. So hängen gesellschaftliche Prozesse zugleich von wissenschaftlicher Wissensproduktion ab und stützen sich auf sie. Auf diese Weise sind Wissenschaft und Kultur, und damit auch Literatur, beide Komplizenhaft in diesem Prozess, der die Grundlage für ein gesellschaftliches System der Ungleichheit bildet.²⁶⁷

Natur ist für koloniale Praktiken ein zentrales Objekt, wie auch Matthias Zach feststellt.²⁶⁸ Dies setzt er in Verbindung mit Kafkas Interesse an beiden Themen²⁶⁹ und seine Darstellung von Räumen, die eingenommen werden oder davon bedroht sind.²⁷⁰ Dabei betont er auch die Komplizenschaft von Kunst und Naturwissenschaft bei Kolonialisierungsprozessen, die sich ebenfalls in Kafkas Werk niederschlägt und letztlich nach einer postkolonialen Perspektive verlangt.²⁷¹ Dies bleibt jedoch nicht begrenzt darauf, Natur in ihrem Opferstatus zu inszenieren. Vielmehr finden sich eben in ihr jene Strategien, aus denen sprachliche Gegenmodelle gewonnen werden können, wie das folgende Kapitel zeigen soll.

Machtbeherrschung ist bei diesen Prozessen zentral. Dies wird auch bei Deleuze/Guattari durch die Erwähnung des »Général« (RZ 36) assoziiert. Heller weist auf einen Zusammenhang zwischen Erkenntnisproblematik und Herrschaftsthematik hin²⁷² und beschreibt Macht im Kontext von Kafkas Werk als eine »Fiktion der Mächtigen«²⁷³, die zur Aufrechterhaltung auf »äußere Zeichen«²⁷⁴ wie etwa Uniformen,²⁷⁵ also auf Performanz, angewiesen ist. Genau das führen die Texte vor und formulieren somit gleichzei-

265 Laut Honold wird hier »nicht das Fremde selbst, sondern seine *Auftrittsbedingungen*« (»Berichte von der Menschenschau«. S. 307. Hervorhebung im Original) präsentiert.

266 Ortlieb: »Kafkas Tiere«. S. 362.

267 Dies lässt sich auch übertragen auf eines der zentralen Themen bei Kafka: das Recht (vgl. KA 95: »l'agencement machinique de la justice«). Dazu können hier nur einige Gedanken angerissen werden, da dieser Komplex eine eigene Untersuchung wert wäre. Auch das Recht stützt sich auf ein Ordnungssystem, das auf Subsumtion beruht und somit hierarchisch gegliedert ist. Dabei schafft es Differenzkategorien wie »schuldig« und »nicht-schuldig«, die im Zweifel über Leben und Tod entscheiden können, wie es etwa *Der Prozess* vor Augen führt. Dabei bedient es sich auch der Sprache als dysfunktionalem System sowie latent instabiler performativer Elemente und ist somit stets der Gefahr der Fehlbarkeit ausgesetzt. Inwiefern dabei auch angedeutet wird, dass Natur und Umwelt einen Platz im rechtlichen Diskurs einnehmen und somit zusätzlich die Forderung nach einer konkreten Umweltgerechtigkeit bzw. einem Rechtssystem, das explizit auch nichtmenschliche Entitäten einbezieht, implizit ist, wäre detaillierter zu analysieren, was an dieser Stelle jedoch zu weit führen würde.

268 Vgl. Zach, Matthias: »Travel, Colonialism and Exoticism«. *Franz Kafka in Context*. Hg. von Carolin Duttlinger. Cambridge University Press, 2017. S. 177.

269 Vgl. ebd.

270 Vgl. ebd. S. 179.

271 Vgl. ebd. S. 181.

272 Vgl. Heller: *Franz Kafka*. S. 152.

273 Ebd. S. 201.

274 Ebd. S. 206.

275 Vgl. ebd. S. 206f.

tig Kritik daran – dies schließt an die oben entwickelte Analyse an. Machthierarchien entwickeln sich in den Texten Kafkas stets auch an einer Dichotomie zwischen natürlicher Welt und dem institutionellen Komplex, wie sich oben bereits am Beispiel von *Der Dorfschullehrer* gezeigt hat. Gregor und seine Familie sind gefangen in Institutionen, die immensen panoptischen Druck ausüben: »Warum war nur Gregor dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei der kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht faßte?« (VW 124f.)

Die Vorstellung des Kollektivs oder des *agencement* ist zugleich Utopie eines besseren Zusammenlebens als auch Gefahr der faschistischen Kontrolle. Insbesondere in *Josefine* changiert es zwischen diesen beiden Optionen,²⁷⁶ was sich etwa in der Beschreibung von Mehrheitsverhältnissen offenbart: »Opposition treibt man nur in der Ferne.« (JS 354) Josefine ist das, was Deleuze und Guattari als General bezeichnen, das Element, das sich aus dem organisch zusammenwirkenden Kollektiv erhebt und versucht, dieses unter seine Kontrolle zu bringen. Es ergibt sich eine Spannung zwischen kollektivem Handeln und individueller Performance;²⁷⁷ während Josefines Konzerten schweigt die Mäusegemeinschaft (vgl. JS 354f.). Josefine versteht sich als »außerhalb des Gesetzes« (JS 368). Die Erwähnung von der Gefahr einer »schlimme[n] politische[n] oder wirtschaftliche[n] Lage« (JS 360) wirkt anthropomorphisierend; das Mäusevolk schwankt zwischen konkreter tierlicher und abstrakter menschlicher Existenz. Dabei erweist sich das Mäusevolk keineswegs als friedlich, wie das Vokabular von »Feinde[n]« (JS. 363) und »Kämpfen« (JS 366) andeutet. So zeigt sich die dünne Grenzlinie zwischen Gemeinschaft und Faschismus, die der Gruppendynamik des Gehorsams inhärente Gefahr:

Die Drohungen, die über uns stehen, machen uns stiller, bescheidener, für Josefines Befehlshaberei gefügiger; gern kommen wir zusammen, gern drängen wir uns aneinander, besonders weil es bei einem Anlaß geschieht, der ganz abseits liegt von der quälenden Hauptsache; es ist, als tränken wir noch schnell – ja, Eile ist nötig, das vergißt Josefine allzuoft – gemeinsam einen Becher des Friedens vor dem Kampf. Es ist nicht so sehr eine Gesangsvorführung als vielmehr eine Volksversammlung, und zwar eine Versammlung, bei der es bis auf das kleine Pfeifen vorne völlig still ist; viel zu ernst ist die Stunde, als daß man sie verschwätzen wollte. (JS 361)

Letztlich handelt der Text auch ganz zentral von Macht (vgl. JS 376) und einem Kollektiv, das von einer Einzelnen regiert wird und sich im Krieg mit seiner Umgebung befindet – ähnlich wie das Kollektiv der Hunde sich von anderen Spezies abgrenzt. Das analysierte ökosystemische Zusammenwirken im Sinne eines *agencement* impliziert in Kafkas Texten also auch die Utopie einer funktionalen Gesellschaft, die ohne Mechanismen von Macht, Ordnung und Hierarchisierung auskommt. Sicherlich muss diskutiert werden, ob die Vorstellung eines egalitären, gesellschaftlichen *agencement* nicht auch faschistische Gefahren in sich trägt – Deleuze und Guattari reflektieren dies selbst (vgl. RZ 16), ohne die Spannung argumentativ aufzulösen. So gehört zu ihrem Programm des ›Werdens‹ eben

276 Vgl. Liska: *Fremde Gemeinschaft*. S. 44.

277 Vgl. Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 11. Vgl. auch Schuller, Marianne: »Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*«. *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. Rombach Verlag, 2001. S. 219.

auch, solchen Gefahren durch ständige Verhandlung entgegenzuwirken. Darum ist die Ungeordnetheit, die Richtungs- und Zentrumslosigkeit von entscheidender Bedeutung sowie die Hinterfragung von Differenzkategorien wie, in diesem Fall, die von Musik und Pfeifen, die für die Entstehung solcher Machtverhältnisse verantwortlich sind. Gerald L. Bruns argumentiert, dass rhizomatische Strukturen eben dadurch eher anarchisch sind.²⁷⁸

Gewiss muss dabei gleichermaßen in Betracht gezogen werden, dass auch der Nationalsozialismus sich mit seiner Ideologie von ›Volksgemeinschaft‹ und ›Lebensraum‹ die Vorstellung von Kollektiv und Ökosystem zunutze machte,²⁷⁹ diese also keineswegs rein positiv besetzt sind. In eine ähnliche Richtung zählen dann auch Vorstellungen von ›Blut und Boden‹, die Naturschutz mit rechtem Gedankengut verquicken.

Diese Tendenzen zeigen sich sicherlich nicht zuletzt bei Lovecraft: Hier ist die Angst vor der Tierlich-Natürlichen immer auch Angst vor dem rassistisch konstruierten Anderen – das sich zugleich aber auch im Selbst findet. Bei Lovecraft zeigt sich die dialektische Gefahr des Kollektivs zudem anhand der immer wieder auftauchenden Sekten (vgl. RW, CC, SI). (Handlungs-)Macht ist hier oft an gesellschaftlichen Status geknüpft und wird somit in ihrer Fragilität entlarvt. Die Darstellungen des Nichtmenschlichen zeigen somit auch eine bedrohliche Perspektive der Bemächtigung des ›Anderen‹ auf – sowie die institutionelle Gegenwehr, die mal besser, mal schlechter funktioniert.

Die Skepsis gegenüber institutionellen Machtstrukturen und den mit ihnen verbundenen Differenzierungs- und Hierarchisierungsstrategien führt schließlich, wie Lewis W. Leadbeater für *Forschungen eines Hundes* ausführt, in einer kreisartigen Bewegung zurück zur Natur:

In the end, then, the Dog, confounded by the ›reality‹ of nothingness and unable to discover – much less express – what dogdom is or is not or whether it is or is not formally – leaves the law of metaphor and returns to the instincts that are his nature. [...] [T]he failure of man to express anything of substance leads the Dog to discover [...] the only freedom he has, in his instincts. [...] Piety, justice, truth and other such notions are not natural to man, but rather conventions of society. And such is the conclusion of the Dog, who does not find some abstract incommunicable Being, but discovers that what he is has more to do with natural instinct than with the devisings of society.²⁸⁰

Naturbeherrschung ist der Ursprung aller Herrschaftsmechanismen, die auf binären Logiken basieren, daher liegt eine Hoffnung auf Befreiung wiederum in einer Rückkehr zur befreiten Natur – wie es auch Deleuzes und Guattaris Rhizom-Konzept andeutet. So wird letztlich die arbiträre Grenze zwischen Natur und Gesellschaft ad absurdum geführt. Dafür werden heterotopische Orte aufgerufen, die beides zusammenführen – solche Topographien soll das nächste Kapitel detaillierter aufzeigen. In seiner Studie zum

278 Vgl. Bruns, Gerald L.: »Becoming-Animal. (Some Simple Ways)«. *New Literary History*. Ausg. 38, Nr. 4, 2007. S. 704f.

279 Vgl. Jureit, Ulrike: *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburger Edition, 2012. S. 287–313.

280 Leadbeater, Lewis W.: »The Sophistic Nature of Kafka's *Forschungen eines Hundes*«. *German Life and Letters*. Ausg. 46, Nr. 1, 1993. S. 155.

Zoo in der Moderne bezieht sich Nigel Rothfels auf den *Bericht* und weist auf den hybriden Status der Zootiere hin, die dem Rotpeters gleichen.²⁸¹ Ähnliches stellt er fest in Bezug auf die Völkerschauen, in denen die dort ausgestellten Menschen sich zwischen Konzepten von ›Zivilisation‹ und ›Wildheit‹ verorteten und sich somit der Performanz verweigerten.²⁸² Die Tiere erinnern an die Praxis der Unterdrückung von Natur für die Konstruktion von Zivilisation.²⁸³ So wird auch ersichtlich, dass sich die Texte gegen die anthropozentrische Vorstellung von Natur als etwas Anderem wenden, zu dem der Mensch nicht dazu gehört.²⁸⁴ Theodor W. Adorno und Max Horkheimer beschreiben in *Dialektik der Aufklärung* Naturbeherrschung und die Trennung von Wissenschaft und Literatur als Teil der kulturellen Entwicklung, die sie feststellen:

Mit der sauberen Scheidung von Wissenschaft und Dichtung greift die mit ihrer Hilfe schon bewirkte Arbeitsteilung auf die Sprache über. Als Zeichen kommt das Wort an die Wissenschaft; als Ton, als Bild, als eigentliches Wort wird es unter die verschiedenen Künste aufgeteilt, ohne dass es sich durch deren Addition, durch Synästhesie oder Gesamtkunst je wiederherstellen ließe. Als Zeichen soll Sprache zur Kalkulation resignieren, um Natur zu erkennen, den Anspruch ablegen, ihr ähnlich zu sein. Als Bild soll sie zum Abbild resignieren, um ganz Natur zu sein, den Anspruch ablegen, sie zu erkennen. Mit fortschreitender Aufklärung haben es nur die authentischen Kunstwerke vermocht, der bloßen Imitation dessen, was ohnehin schon ist, sich zu entziehen.²⁸⁵

Diese äußert sich laut ihnen auch in der Beziehung zwischen Mensch und Tier.²⁸⁶ Somit weisen die Texte auf wissenschaftliche und gesellschaftliche Praktiken hin, die zur Reproduktion von Mensch-/Tier- sowie Natur-/Kultur-Unterscheidung beitragen. Kunst und Kultur, Literatur und Sprache wirken dabei mit, wie später noch ausführlicher beschrieben werden soll.

Kafka schreibt dabei von der Grenze aus, wie auch Heller erkennt:

Die sozialkritische Dimension der Auseinandersetzung Franz Kafkas mit sozialdarwinistischem Denken erwächst aus der Erkenntnis der eigenen Schwäche, aus der Position des Außenseiters, der mit fremden Blick auf jene Macht- und Kampfmechanismen schaut und sie schonungslos analysiert.²⁸⁷

281 Vgl. Rothfels, Nigel: *Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo*. The Johns Hopkins University Press, 2002. S. 191.

282 Vgl. ebd. S. 194.

283 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 192f.

284 Vgl. Oldemeyer, Ernst: »Entwurf einer Typologie des menschlichen Verhältnisses zur Natur«. *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Hg. von Götz Großklaus und Ernst Oldemeyer. Loeper Verlag, 1983. S. 15.

285 Horkheimer, Max/Adorno, Theodor: »Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente«. *Gesammelte Schriften. Band 5: »Dialektik der Aufklärung« und Schriften 1940–1950*. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr. S. Fischer, 1987 [1944]. S. 40.

286 Vgl. ebd. S. 277–287.

287 Heller: *Franz Kafka*. S. 166.

Er praktiziert Border Thinking, Limitrophie, *littérature mineure*. Deleuze und Guattari verstehen das in *Kafka* formulierte Konzept als eine Form des Schreibens, die Widerstand gegen Machtzusammenhänge liefern kann, indem es Auswege der Sprache nutzt. Dies ist zunächst vor allem politisch, kann jedoch auch als Programm einer Sprache verstanden werden, die sich einem ›natürlicheren‹ Ursprung nähert, indem sie das Abjekthafte, das Unverständliche einlädt anstatt sich ihm zu verschließen, »pour écrire comme un chien (Mais un chien n'écrit pas. – Justement, justement)« (KA 49).

Dies ist konkret im zeitgenössischen Kontext von Kafkas Schreiben und seiner Identität als Prager Jude verwurzelt. Hadea Nell Kriesberg weist in Bezug auf *Eine Kreuzung* auf zeitgenössische politische Diskurse hin, in denen gerade jüdische Menschen als Teil von Diskriminierungsstrategien mit Tiernamen belegt wurden.²⁸⁸ Laut Kriesberg platziert Kafka auch sich selbst als Teil der *anderen* Spezies,²⁸⁹ womit er Leser:innen zu Empathie ermutigt.²⁹⁰

Auf diese Weise werden Alternativmodelle vorgeschlagen und im narrativen Experiment erprobt. Es wird der Wunsch nach einem alternativen Wissen offenbar, das immer wieder durch die Erwähnung von präzivilisatorischen oder indigenen Wissensformen evoziert wird. So spricht etwa der forschende Hund von »Zaubersprüche[n]« (FH 463), »alten Volksgesänge[n]« (ebd.) und »Sprungtänze[n]« (ebd.) Diese erscheinen gleichberechtigt mit etablierten wissenschaftlichen Methoden, sodass nach der Begründung von deren Vorherrschaft gefragt wird. Zugleich impliziert dies, dass auch die heutige Wissenschaft auf solchen falschen Prämissen beruhen könnte.²⁹¹ Auch der *Bau*-Text skizziert einen Erkenntnishorizont des Tieres, der mystizistische Elemente wie »Sagen« (DB 578) involviert. Dabei zeigen sich auch transzendente Elemente mit religiösem Anklang (vgl. ebd. 590, 625) Gegenüber dem oben analysierten Scheitern der wissenschaftlichen Methode zeigt sich ein natürliches, instinktives Wissen, das in Form von »gewisse[n] nicht allzu häufige[n] Fähigkeiten« (ebd. 576) vorhanden ist. So entwickelt sich eine alternative Epistemologie gegen das Rationalitäts-Modell, dem das Tier selbst verfallen ist:

In his desire for absolute security, the animal clings to an ideal of perfect, infallible rationality of both action and knowledge. [...] To assume that rationality requires belief and action to be perfectly grounded and absolutely sure leads to the erroneous conclusion that actual beliefs and actions, which surely lack such qualities, are irrational. Yet only an unrealistic and idealized idea of rationality underwrites such a conclusion. Discounted and overlooked as a result are the limited, fallible, and prudent forms of enquiry, and with them, the modest knowledge to which these enquiries may in fact give rise.²⁹²

288 Vgl. Kriesberg, Hadea Nell: »›Czechs, Jews and Dogs Not Allowed‹: Identity, Boundary, and Moral Stance in Kafka's ›A Crossbreed‹ and ›Jackals and Arabs‹«. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 34.

289 Vgl. ebd. S. 49.

290 Vgl. ebd. S. 50.

291 Vgl. Dekoven: »Kafka's Animal Stories: Modernist Form and Interspecies Narrative«. S. 32.

292 Livingston, Paisley: *Literature and Rationality. Ideas of Agency in Theory and Fiction*. Cambridge University Press, 1991. S. 208f.

Auch *Josefine* arbeitet an einer Definition von dezidiert tierlichem Wissen als »praktische Schlaueit« (JS 350) oder »Ahnung« (JS. 351). Dieses existiert unabhängig von Rationalität, dem Rechnen (JS 376). Diese alternativen Modelle sind jedoch in den Erzählungen stets bereits im Prozess, durch rationalistische ersetzt zu werden. So kann dieser Wunsch nicht erfüllt werden:

Denn das Wissen, das nicht gelebt werden darf, was gelebt wird, könnte zur Ahnung und Begründung eines menschenwürdigeren Lebens hinführen. Ein solches Wissen aber ist nicht zu vermitteln. Das wäre erst möglich, wenn die pausenlos arbeitende Welt aus sich selbst herausträte, sich mit jener Distanz sähe, in der sie Kafka gezeichnet und für die Welt selbst verrätselt hat.²⁹³

Die Literatur wird so zum Ort, an dem dieses Heraustreten zumindest temporär und ansatzweise geschehen kann. Es ist ein dezidiert »fiktional[e]s Wissen«²⁹⁴, das hier entworfen wird. So treten »Literatur und Wissenschaft nicht als Gegensätze, sondern in einer »strukturellen Verschränkung«²⁹⁵ in Erscheinung, »das Wissen der Literatur [stellt] eine Beruhigung und Subversion des kategorialen Wissens dar«²⁹⁶. Sören Stange spricht von einer »ästhetische[n] Korrespondenz«²⁹⁷ zwischen Literatur und Naturwissenschaft, die er an parallelen Darstellungsmodi in *Die Verwandlung* und quantenmechanischen Naturdarstellungen festmacht. Daraus folgert er:

Literatur ist nicht nur Medium einer (nachträglichen) Problemreflexion, sie ist ein Verfahren der *Problemdarstellung* – ein sozialer Ort, wo elaborierte epistemologische ›Schwierigkeiten‹ nicht einfach nur vergegenwärtigt und durchgearbeitet, sondern im Zweifel auch ›performiert‹ werden. Das heißt wissenshistorisch: Zum genuinen Wissen der Literatur gehört struktur-originelles Nicht-Wissen. Das heißt sozialgeschichtlich: Literatur ist ein produktiver Knotenpunkt in einem dynamischen sozio-epistemischen Problemzusammenhang.²⁹⁸

Forschung zeigt sich so bei Kafka stets als Beherrschung, die auf der Annahme eines menschlichen, vermeintlich objektiven Forschungssubjekts beruht. Dieses verortet sich außerhalb der erforschten Natur und empfindet sich als dem erforschten, anderen Objekt überlegen, dessen Perspektive damit vom Diskurs ausgeschlossen wird. Dies ist eine explizite Kritik an westlichen Denkmodellen, wie sie auch Deleuze/Guattari (vgl. RZ 28) implizieren. Die Limitrophie ist auch *Border Thinking* im Sinne Walter Mignolos in all seinen postkolonialistischen, machtdiskursiven, epistemologischen, narrativen Impli-

293 Emrich: »Die Weltkritik Franz Kafkas«. S. 19.

294 Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 22.

295 Schuller: »Gesang vom Tierleben«. S. 221.

296 Ebd. S. 232.

297 Stange, Sören: »Vor-Augen-Entstellen. Ästhetische Korrespondenzen zwischen der quantenmechanischen Naturdarstellung 1925/26 und Kafkas *Die Verwandlung*«. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Ausg. 39, Nr. 1. De Gruyter, 2014. S. 69f.

298 Ebd. S. 71.

kationen.²⁹⁹ Diese sind nicht nur ein Problem für die Wissenschaft. Auch gesellschaftlich haben solche Ordnungsmuster Konsequenzen, die ein harmonisches Zusammenleben unter Menschen, aber auch unter Menschen und nichtmenschlichen Entitäten unterbinden.

Das Scheitern von rationalistischen epistemologischen Modellen wird dann auch sprachlich verhandelt:

[C]est la formule de son antilyrisme, de son anti-esthétisme: »Empoigner le monde« au lieu d'en extraire des impressions, travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, et non dans les impressions. Tuer la métaphore. (KA127, vgl. auch KA 65)

Dies lässt folgenden Schluss zu: Gerade durch die performative Vorführung des Scheiterns von Wissensautorität, durch das Aufzeigen der Bedingungen von Wissensproduktion und deren Umkehr stellen die literarischen Texte ihr eigenes Wissen her. Dies machen sich dann Deleuze und Guattari in ihrer Produktion theoretisch-philosophischen Wissens zunutze und leiten es so diskursiv um. Dabei scheitern die Texte aber immer wieder an den Grenzen der Sprache und müssen daher neue Ausdrucksweisen erproben.

Kafka nutzt die Position im Grenzbereich literarisch und etabliert in seinen Texten Modi des Widerstands gegen wissenschaftliche und gesellschaftliche Machthierarchien, die Deleuze und Guattari präzise erkennen und sich für ihre Philosophie zunutze machen. Eben eine davon ist eine Zusammenführung von Wissenschaft und Literatur und so die Umkehrung eben jener Trennung, welche die Entstehung einer sich als überlegen verstehenden Naturwissenschaft überhaupt erst möglich macht.

Lovecraft schreibt derweil von der gegenteiligen Position aus: als weißer Mann, der sich von allem Andersartigen bedroht fühlt und den der Gedanke etwaiger Gemeinsamkeiten damit zutiefst erschreckt. Alternativem Wissen wird auch bei ihm eine mächtige Stellung zugeschrieben: »African folklore« (AJ 175), »native myths« (ebd.) und »certain legends« (ebd.) werden als Ursache des Wahnsinns von Robert Jermyn ausgemacht. Auch in *Dunwich Horror* ist die Darstellung von indigenen Ritualen (vgl. DH 420) und Natur-Aberglaube (vgl. DH 421) zentral. Mythologische Elemente und okkulte Rituale spielen in anderen Texten ebenfalls eine Rolle und deuten – wie etwa prominent in *Cthulhu* – stets zivilisatorischen Kollaps und Verbrechen gegen die Menschheit an. Zugleich stellen sie sich aber im Vergleich zu den verfehlenden szientifischen Wissenschaften als besser geeignet für die Erfassung der unheimlichen Natur-Phänomene heraus.

Somit geschieht in seinen Texten Ähnliches, allerdings auf noch etwas komplexere Art: Werden Kategorien vorgeblich stabilisiert, arbeitet der Subtext kontinuierlich an einer Verunsicherung. Mark McGurl weist auf die vielfachen Deutungsmöglichkeiten von Lovecrafts Erzählungen hin, die kritisches Potenzial entwickeln, wenn auch vielleicht ohne Lovecrafts Intention:

299 Vgl. Mignolo, Walter: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000. S. 11, 17, 26.

It was a shame, certainly, that he could not see the links between the institutional outsiders with whom he identified and the racial outsiders he paranoiacally excoriated in his writing. But surely they are bonded, even if unbeknownst to him, in the monstrous visions of the Outside that populate his fiction. Products as much of self- as of other-loathing, those gelatinous green immensities contain multitudes.³⁰⁰

So gibt es gewissermaßen eine unterirdische Ebene, durch die das Formuliere in seiner sinngebenden und kategorisierenden Bedeutung hinterfragt wird – diese Topographien möchte ich im Folgenden tiefergehend untersuchen. Dabei werde ich auch zeigen, wie die literarischen Texte durch ihre intertextuelle Verflechtung an der Etablierung neuer Arten der Wissensproduktion arbeiten, die auch den:die Leser:in einbeziehen. Dies äußert sich besonders in den selbstreflexiven Momenten der literarischen und philosophischen Texte, die ich nun betrachte.

Der Vergleich von Kafka und Lovecraft kann so die Ambiguität von einer Verbindung ökologischer und soziologischer Interessen vor Augen führen, in der immer die Gefahr von Reproduktion liegt. Während Lovecrafts Texte diese ignorieren und deshalb die ihnen ansatzweise inhärente kritische Perspektive nicht weiterzudenken schaffen, finden Kafkas Texte darauf die Gegenstrategie der Entmetaphorisierung, die ich im nächsten Kapitel aufzeigen möchte.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass in den hier untersuchten Texten das Tierwerden anhand verschiedener erzählerischer Strategien nachempfunden wird: durch die Etablierung des Körpers als eines gemeinsamen menschlich-tierlichen Erfahrungshorizonts, der durch sinnliche Wahrnehmungen nachvollziehbar wird, durch den Hinweis auf die abjekthafte Tierlichkeit des Menschen, die sich am prominentesten in der Krankheit deutet sowie durch den Fingerzeig auf real existierende Gewaltverhältnisse. So ist es, wie gezeigt, gerade das Oszillieren der Mischwesen zwischen unterschiedlichen Differenzkategorien, die ihre Erkenntnisposition so interessant macht, da sie eine Poetik des Dazwischen etabliert, aus der diskursive und performative Unterdrückungsmechanismen sowie alltägliche Praktiken der Menschlichkeitsperformanz nachvollziehbar gemacht und somit hinterfragbar werden.

So kann, im Anschluss an die hier vorgenommene Analyse, kaum noch die Vermutung gehalten werden, Kafkas Tierbeschreibungen seien zoologisch schlecht fundiert. Denn es ist keineswegs Ergebnis von fehlendem Wissen, dass Kafka zoologisch schwer zu fassende Tiere beschreibt. Vielmehr ist es ihm gerade durch präzises Tierwissen möglich, die Tierbeschreibung in einer Schwebelage zu lassen, die Speziesgrenzen und deren wissenschaftliche Kategorisierung unterläuft. Verschiedene Forscher:innen weisen darauf hin, dass Kafka sich in seiner Beschreibung von Tieren außerdem auf jüdische Mythen stützt.³⁰¹ Auf diese Weise überblendet er verschiedene Arten von (Tier-)Wissen. Durch die Literarisierung, die Kafka vornimmt, tritt nur umso deutlicher hervor,

300 McEurl, Mark: »The Posthuman Comedy«. *Critical Inquiry*. Ausg. 38, Nr. 3, 2012. S. 547.

301 Vgl. Kriesberg: »Czechs, Jews and Dogs Not Allowed«. S. 34; Gasché, Rodolphe: »Of Mammoth Smallness: Franz Kafka's The Village Schoolmaster«. *Kafka and the Universal*. Hg. von Arthur Cools und Vivian Liska. De Gruyter, 2016. S. 176.

dass Wissen nicht anders transferiert werden kann als in Sprache, sodass ihm Anthropozentrismus stets inhärent ist – in der Literatur dies aber unterlaufen werden kann.

Bei Lovecraft ist die Unterfütterung mit zoologischem Wissen sicherlich geringer. Auch bei ihm trifft aber die nachgewiesene persönliche Nähe zu Tieren auf ein Interesse an und gleichzeitige Skepsis gegenüber allen Arten von Wissen – ob naturwissenschaftlichem oder mythologischem. Wie Jed Mayer beschreibt:

Lovecraft's work offers an extended challenge to what animal rights activists and theorists have dubbed *specieism*, the privileging of one species (*Homo Sapiens*) over all others, the latter of which are deemed void of subject status and hence unworthy of moral concern.³⁰²

Mayer schlägt vor, »the author's racial prejudices within a broader posthumanist perspective, one that subverts constructions of human uniqueness and superiority«³⁰³ zu lesen. So werde »[t]he racism that provided the author with an extensive vocabulary of loathing [...], paradoxically, the means by which his stories achieve intimate contact with the feared other«³⁰⁴. Auf diese Weise möchte ich die Texte hier auch lesen – und dadurch gerade die Ambiguitäten herausarbeiten, die der Fokus auf das Nichtmenschliche offenlegt.

Diese Darstellungsweisen sorgen für eine Ermächtigung des Tieres in der Fiktion.³⁰⁵ Die Texte stellen dabei stets auch die Frage nach der literarischen Eignung der darin artikulierten Themen und räumen dem gesellschaftlich und diskursiv Ausgegrenzten einen literarischen Raum ein, der mit den Möglichkeiten der Fiktion Ungerechtigkeiten und Widerstandspotenziale ausloten kann. Gleichzeitig werden typische Tierdarstellungen aufgegriffen und verkehrt,³⁰⁶ sodass die Texte auch im literarischen Tierdiskurs störend wirken. Haacke zeigt auf, dass – ebenso wie die Tiere hybride Wesen sind³⁰⁷ – sich die Texte nur schwer fassen lassen, sodass diese »resist adhering to any single ideological doctrine of truth, ethics or politics«³⁰⁸. Dadurch verweisen sie auf das Tierwerden als Möglichkeit des Widerstands – allen voran im Schreiben und Lesen selbst. Dies wird noch deutlicher, wenn man diese Ausdeutung um eine Analyse der narrativen Aspekte ergänzt.

302 Mayer, Jed: »Race, Species, and Others. H.P. Lovecraft and the Animal«. *The Age of Lovecraft*. Hg. von Carl H. Sederholm und Jeffrey Andrew Weinstock. University of Minnesota Press, 2016. S. 118.

303 Ebd. S. 119.

304 Ebd. S. 130f.

305 Vgl. Harel: *Kafka's Zoopoetics*. S. 77.

306 Vgl. Harel: »Investigations of a Dog, by a Dog«. S. 52; Lehmann: »Ars Simia – Ästhetische und anthropologische Reflexion im Zeichen des Affen«. S. 331; Renner, Ursula: »Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden.« *Verwandlungsgeschichten um 1900*. *Die biologische Vorgeschichte des Menschen. Zu einem Schnittpunkt von Erzählordnung und Wissensformation*. Hg. von Johannes F. Lehmann et al. Rombach Verlag, 2012. S. 247.

307 Vgl. Haacke: »Kafka's Political Animals«. S. 141.

308 Ebd.

5.2 Narrativische Aspekte

Im Folgenden soll es um die erzählerischen Mittel gehen, mit denen die oben genannten Themen in den Texten Kafkas und Lovecrafts bearbeitet werden. Dabei möchte ich insbesondere zeigen, dass die inhaltliche und die formale Ebene hier auf besondere Weise zusammenhängen und -arbeiten. Mich interessieren erstens die in den Texten entwickelten Topographien und wie diese ökosystemische Zusammenhänge andeuten, zweitens Topoi der Unsagbarkeit, die anthropozentrische Sprachgrenzen thematisieren, sowie drittens die Rhizomatik als Erzählprinzip. Anhand dessen möchte ich herausarbeiten, welche Aussagen der Einsatz eben dieser Mittel über Sprache und Literatur trifft.

5.2.1 Topographien und Naturdarstellungen

Bei der Untersuchung der Topographien und ihrem Zusammenhang mit Naturdarstellungen bediene ich mich raumsemantischer Ansätze. Jurij Lotman weist auf die räumliche Dimension sprachlicher Hierarchisierungen hin:

Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines ›Weltbildes‹ – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist. Vor dem Hintergrund solcher Strukturen gewinnen dann auch die speziellen von diesem oder jenem Text oder einer Gruppe von Texten geschaffenen räumlichen Modelle ihre Bedeutsamkeit.³⁰⁹

Das Sujet als semantische Grenzüberschreitung³¹⁰ ist dann laut ihm ein »revolutionäres Element« im Verhältnis zum ›Weltbild.«³¹¹. Die in den untersuchten Texten vorliegenden Raummodelle und grenzüberschreitenden Elemente möchte ich in diesem Kapitel genauer in den Blick nehmen – insbesondere aus einer ökokritischen Perspektive.

Kafka und Lovecraft setzen ein Spiel mit den Topographien von Natur und Kultur, unten und oben ein, um tradierte Zuschreibungen durch ebensolche revolutionären Elemente zu unterlaufen und Ordnungen zu stören. Bei Kafka und Lovecraft werden in den Texten gleichermaßen konsequent sinnstiftende Bedeutungsmuster unterlaufen, um so mit der basalen Unterscheidung von Kultur und Natur zu brechen – stattdessen bilden sie *naturecultures* ab.

5.2.1.1 Horizontal: Natur, Kultur und alles dazwischen

Im *Bericht* werden Natur- und Kultursphäre als getrennte Bereiche etabliert, die sich an Rotpeters Körper aufspannen, der dazwischen oszilliert. Er ist eine »Schwellenexistenz«³¹². Sein Übergang zwischen den Bereichen wird symbolisiert durch das Bild des Tores, also eine räumliche Metapher:

309 Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. Wilhelm Fink, 1993 [1972]. S. 313.

310 Vgl. ebd. S. 332.

311 Ebd. S. 339.

312 Neumeyer: »5.18 Franz Kafka«. S. 393.

War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärts gepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; der Sturm, der mir aus meiner Vergangenheit nachblies, sänftigte sich; heute ist es nur ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und durch das ich einstmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell vom Leib mir schinden müßte, um durchzukommen. (BA 299f)

Diese Metapher steht dem Wind als Bild aus dem natürlichen Bereich gegenüber, wobei die Opposition von Sturm und Luftzug den Akt der Zähmung widerspiegelt, den auch Rotpeter durchmacht. Im Prozess von Rotpeters Menschwerdung werden Freiheit und Ausweg gegeneinander ausgespielt: »Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer.« (BA 305, vgl. auch 303f., 306, 308, 311, 312) Freiheit ist unter den diskursiven Bedingungen unmöglich, der Ausweg liegt somit weniger in Rotpeters Angleichung, sondern in der Richtungslosigkeit seiner Existenz, seinem Zwischenzustand, der als subversiver Akt Grenzen verwischt. Als rhizomorph erweist sich dann zudem die umgekehrte Kausalität, auf die Rotpeter sich stützt: »Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat.« (BA 307) Freiheit wird als Naturmetapher gefasst, im »Weltmeer« als besserem Ausweg, im Schlagen in die »Büsche«. Dabei deutet sich im Einklang mit der rhizomorphen Logik zugleich an, dass diese Freiheit in der Natur ebenfalls bloß Illusion ist – ist die Natur als das Andere doch ebenfalls bloß Ergebnis menschlicher Konstruktion. Auch das impliziert die Untrennbarkeit von Natur- und Kulturraum.

Grenzen zwischen den Sphären werden gezogen, die sich etwa in den (explizit als solchen benannten) Bildern der »Barriere« (BA 299) oder des »Käfig[s]« (BA 302) konkretisieren, zugleich aber unterwandert, übertreten und umgekehrt, Rotpeter ist als »gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen und [hat] sich dort festgesetzt« (BA 300). Dabei ist die Verortung von Rotpeters Menschwerdung interessant: Sie geschieht ebenfalls an einem heterotopischen Ort, im »Zwischendeck des Hagenbeck'schen Dampfers« (BA 302) Neumeyer beschreibt die Erzählung als einen »Text über Grenzen«³¹³. Dieser Grenzbegriff soll hier in seiner ganz konkret räumlichen Dimension in den Blick genommen werden – und so deutlich werden, welche Topographien sich in Kafkas Text aufspannen.

Diese Rückbindung an zeitgenössische Diskurse bestimmt die Machart des Textes, der so neues Wissen herstellt und Diskurse enthierarchisiert.³¹⁴ Das geschieht auch durch erzählerische Strategien. Martin Puchner beschreibt das narrative Verfahren des Textes als »negative mimesis in which literature remains deliberately at one remove

313 Ebd. S. 390.

314 Vgl. dazu Iacomella: »Auswege eines Durchschnittsaffen«. S. 75; Kilcher, Andreas/Kremer, Detlef: »Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas *Bericht für eine Akademie*«. *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Hg. von Claudia Liebrand und Franziska Schößler. Königshausen & Neumann, 2004. S. 70; Neumeyer: »Ein Leutnant und drei Insekten«. S. 108; Ders.: »5.18 Franz Kafka«. S. 394.

from the animal and only represents the violent process of anthropomorphization itself«³¹⁵. Dieser Deutung widersprechend möchte ich davon ausgehen, dass der Text gerade durch seine Nähe zum Tier den Prozess der Anthropomorphisierung genau nachvollziehen kann.

Dies beruht auf performativen Elementen. So dient der Einsatz von Performativität in der Erzählung nicht nur, wie oben analysiert, zur Darstellung der individuellen und kollektiven Performanz von Menschlichkeit, sondern auch in einem größeren Kontext der diskursiven Inszenierung einer Opposition von Natur und Kultur.³¹⁶ Julia Stetter betont die Bedeutung der Schnapsflasche als Ding in diesem Prozess und deutet diese als »klassisches Symptom der literarischen Moderne«³¹⁷. Diese recht naheliegende Ausdeutung unterschätzt das Potenzial eines über die reine Symboldeutung hinausgehenden Verständnisses von den Objekten in Kafkas Texten als Akteuren, wie ich sie vornehmen möchte. Denn solche Feststellungen sind sicherlich wahr in Bezug auf alle nichtmenschlichen Aktanten bei Kafka, allerdings bleiben diese noch zu anthropozentrisch. Mit den Theorien des Nonhuman Turn lässt sich genauer aufzeigen, dass es gerade die nichtmenschlichen Entitäten sind, die in den Texten Kafkas Grenzen überqueren, hinterfragen und so Ordnungshierarchien rhizomorph unterlaufen.

In *Die Verwandlung* tun sich innerhalb der Wohnung der Familie Samsa Grenzen auf, die durch die Türen zu Gregors Zimmer markiert sind und damit auch Natur- und Kulturräume gegeneinander abgrenzen. Zu Konflikten innerhalb der Familie kommt es wiederholt durch Grenzüberschreitungen Gregors.³¹⁸ Auch eine Opposition zwischen Drinnen und Draußen ergibt sich, welche die Dichotomie von Natur und menschlicher Wohnung verstärkt, die Fenster dienen als Übergänge dazwischen (vgl. VW 140). An Gregors Zimmer und dessen Umgestaltung selbst wird eine Spannung zwischen Natur- und Kulturraum verhandelt, die Entfernung der Möbel droht, es »in eine Höhle [zu] verwandeln« (VW 162). Gregor ist darin gefangen, wie die Formulierung, er sei »ausgebrochen« (VW 168), impliziert. Diese öffnet zudem einen weiteren Assoziationsraum, der Gefangenen nehmen als institutionelle Praxis suggeriert, sowohl in seiner tierlich-ökologischen (Zoo) als auch in seiner menschlich-gesellschaftlichen (Gefängnis) Dimension, die letztlich zusammenhängen, wie in Kapitel 5.1.3.3 ausgeführt.

Die Differenz von Kultur und Natur, von Mensch und Tier wird gleichzeitig wiederum verunsichert durch eine Auflösung von Ordnungsmustern. Zunächst bemüht sich die Schwester noch, Ordnung in Gregors Zimmer zu schaffen (vgl. VW 187). Zunehmend versinkt das Zimmer allerdings durch Vernachlässigung in Chaos (vgl. VW 177). Die Grenzen zwischen Ordnung und Chaos, Natur- und Kulturraum konstituieren sich

315 Puchner: »Performing the Open«. S. 28.

316 Vgl. Schumacher, Eckhard: »Die Kunst der Trunkenheit. Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*«. *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Hg. von Thomas Strässle. Rodopi, 2008. S. 188f.; von Jagow, Bettina: »Rotpeters Rituale der Befriedung. Ein zweifelhafter ›Menschenausweg‹. Franz Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹ aus eth(n)ologischer Perspektive«. *Zeitschrift für Germanistik*. Ausg. 12, Nr. 3, 2002. S. 607. Neumann spricht von einem »Gründungstheater[] der Kultur« (»Ein Bericht für eine Akademie«. Kafkas Theorie vom Ursprung der Kultur«. *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen*. Hg. von Elmar Locher und Isolde Schiffermüller. Edition Sturzflüge, 2004. S. 293).

317 Vgl. Stetter: »Die Schnapsflasche in Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*«. S. 240.

318 Vgl. Harzer: »Gregors Panzer und Rotpeters Ausweg«. S. 295.

anhand der (offenen und geschlossenen) Türen als Übergänge zwischen den Sphären.³¹⁹ Den Beginn der diegetischen Geschehnisse markiert eine Grenzverwischung, symbolisiert durch die geöffnete Tür: »Man hörte gar nicht die Türe zuschlagen; sie hatten sie wohl offen gelassen, wie es in Wohnungen zu sein pflegt, in denen ein großes Unglück geschehen ist.« (VW 131) Bernhard Winkler beschreibt Gregors Zimmer als Heterotopie.³²⁰ Dies ist insbesondere zutreffend in seiner semantischen Dimension, geschieht dort doch eine Umkehr der Ordnung, die letztlich die Umgebung stabilisiert.³²¹

Im Grunde geht es hier um eine erneute Grenzziehung, eine Störung der Ordnung, die überwunden wird. Die Verwandlung Gregors geht einher mit einer Umkehr der etablierten Familienhierarchie: Der Vater übernimmt die ökonomische Position des Versorgers, die zuvor Gregor innehatte.³²² Gegen Ende der Erzählung ergibt sich ein retardierendes Moment der vorübergehenden Grenzöffnung:

[I]mmer gegen Abend [wurde] die Wohnzimmertür [...] geöffnet [...], so daß er, im Dunkel seines Zimmers liegend, vom Wohnzimmer aus unsichtbar, die ganze Familie beim beleuchteten Tische sehen und ihre Reden, gewissermaßen mit allgemeiner Erlaubnis, also ganz anders als früher, anhören durfte. (VW 172)

Die Grenzen schließen sich nach der großen Konfrontation mit den Zimmerherren jedoch wieder, die Tür wird »eiligst zugedrückt, festgeriegelt und versperrt« (VW 193).

Es ergeben sich rhizomorphe, fluchtlinienartige Kreisordnungen, die der ursprünglichen geregelten Viereckskonstellation der Familie gegenüberstehen und in denen sich logische Brüche offenbaren: »[D]er Vater [machte] rechts der Mutter Vorwürfe, daß sie Gregors Zimmer nicht der Schwester zur Reinigung überließ; links dagegen die Schwester anschie, sie werde niemals mehr Gregors Zimmer reinigen dürfen.« (VW 178) Auch die Wohnung ist kreisförmig gebaut, Gregors Zimmer hat wie der Bau mehrere Eingänge. Doch das Potenzial der Grenzverwirrung, das sich in der Vorstellung von einem funktionierenden Zusammenleben über die Speziesgrenze hinweg andeutet, scheitert. So stabilisiert sich dann auch wieder die innerfamiliäre Ordnung, es befindet sich wieder »jeder auf seiner Seite« (VW 194). Zum Schluss sind auch Natur- und Kulturgrenzen wieder stabil, »Stadt« und »Natur« als das »Freie vor [der] Stadt« (VW 199) stehen sich gegenüber.

Auf Rezeptionsebene geschieht jedoch das Gegenteil: Der Text stellt die Frage nach einer »neuen Ordnung« (VW 197, vgl. auch 145), die nicht nur Gregors Überleben, sondern auch eine Gemeinschaft von Tier, Mensch und Umwelt ermöglichen würde. Gregors Verwandlung deutet auf das Potenzial eines Lebens im Einklang mit der Umwelt hin. Dafür wird ein Zusammenhang zwischen Lebewesen und Natur etabliert. Gregor reagiert als Tier emotional auf Wetterumschwünge: »das trübe Wetter – man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen – machte ihn ganz melancholisch« (VW 116); »aber leider

319 Vgl. ebd.; Theisen: »Naturtheater«. S. 287.

320 Vgl. Winkler, Bernhard: »Der kontaminierte Käfer«. S. 81.

321 Vgl. Foucault, Michel: »Des espaces autres«. *Dits et écrits 1954–1988. Band 4. 1980–188*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Gallimard, 1994 [1984]. S. 757.

322 Vgl. Poppe: »3.2.2 Die Verwandlung«. S. 171f.

war aus dem Anblick des Morgennebels, der sogar die andere Seite der engen Straße verhüllte, wenig Zuversicht und Munterkeit zu holen« (VW 122f.). Diesen Zusammenhang mit der Umwelt symbolisiert schließlich auch die ununterscheidbare Vereinigung von Himmel und Erde, die Gregor beobachtet (vgl. VW 156). Sein Bewusstsein für die Jahreszeiten (vgl. VW 179, 196) steht im Gegensatz zum ökonomisierten Jahreszyklus: »[E]s ist zwar nicht die Jahreszeit, um besondere Geschäfte zu machen, das erkennen wir an; aber eine Jahreszeit, um keine Geschäfte zu machen, gibt es überhaupt nicht, Herr Samsa, darf es nicht geben.« (VW 129) Gregor fühlt seine Position in diesem Zusammenhang, »als vertreibe ihn eine unsichtbare, gleichmäßig fortwirkende Kraft« (VW 134). Es stehen bei der im Text beschriebenen Neuordnung also Ordnungsmodelle auf dem Spiel, die das gesellschaftliche Leben organisieren³²³ – wie bei Lovecraft.

In *Der Bau* werden Grenzen von Natur- und Kulturraum zwischen Bau und Außenwelt aufgezogen. Dies hat unmittelbar mit den Themen von Natur und Tierlichkeit zu tun, die im Text eine Rolle spielen. Die zentrale Dichotomie des Textes ist ein »Vergleich zwischen meinem sicheren Bau und dem sonstigen Leben« (DB 595). Der Bau ist codiert als »Wohnung« (DB 603), als »Haus« (DB 588f., 591), als »Burg« (DB 601), also belegt mit menschlichen Begrifflichkeiten. Das Tier erzählt von seinem eigenen Versuch der Landeroberung, in dem es versucht, der Teile des Baus »Herr« (DB 589, 593) zu werden, die »von [s]einen Scharpfoten noch völlig unberührt[]« (DB 621) sind. Vermeintlich stehen sich in der Logik des Tieres natürlicher Gewaltzusammenhang anhand der »Gegnerschaft der Welt« (DB 592) sowie des »Vernichtungskampf[s]« (ebd.) und Schutz im Kulturraum gegenüber. Genau diese Annahme erweist sich aber im Verlauf des Textes als Irrtum, da die Abgeschlossenheit des Kulturraums gegen die Natur letztlich als Illusion entlarvt wird. Hinterfragt wird diese Vorstellung des Baus als hermetisch abgeschlossenem System zuerst durch einen Perspektivwechsel:

Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage- und nächtelang. Mag man es töricht nennen, es macht mir eine unsagbare Freude, mehr noch, es beruhigt mich. Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück, gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können. (DB 590f., vgl. auch 596)

Diese doppelte Identität von Beobachtendem und Beobachteten drückt sich auch in der schizophrenen (vgl. KA 121f.) Selbstansprache aus: »Wie? Dein Haus ist geschützt, in sich abgeschlossen. Du lebst in Frieden, warm, gut genährt, Herr, alleiniger Herr über eine Vielzahl von Gängen und Plätzen.« (DB 589) Die Natur, die außen vermutet wird, befindet sich nicht nur im Inneren des Baus, sondern auch im Inneren des Tieres selbst; ein

323 Laut Jackson geht es in *Die Verwandlung* um die Welt der Objekte (vgl. *Fantasy: The Literature of Subversion*. S. 41) und die Räume dazwischen (vgl. ebd. S. 48) sowie die semantisch-semiotische Ordnung (vgl. ebd. S. 41) des Symbolischen und Imaginären (vgl. ebd. S. 178). So würden Vision und Sprache (vgl. ebd. S. 30) bzw. Diskurs (vgl. ebd. S. 161) problematisiert. Sie beschreibt die Geschichte somit als »a movement from self to other in protest against an oppressive reality, progressively withdrawing from a culture's ›humanizing‹ schemes« (ebd. S. 160).

Entkommen ist unmöglich. So wird auch die Vorstellung einer grundsätzlichen »Gegnerschaft« (DB 592) der natürlichen Umwelt, die über ein sich in ökosystemischer Notwendigkeit begründendes Opfer-Beute-Schema hinausgeht, hinterfragt. Denn die Bedrohung durch das Zischen, so ist impliziert, kommt gar nicht unbedingt von außen, sondern könnte auch vom Tier selbst kommen bzw. seiner Fantasie entspringen.

Zugleich deutet sich die Möglichkeit von Freiheit in Natur, Wildnis, Wildheit an:

Aber im Freien bin ich eigentlich nicht, zwar drücke ich mich nicht mehr durch die Gänge, sondern jage im offenen Wald, fühle in meinem Körper neue Kräfte, für die im Baue gewissermaßen kein Raum ist, nicht einmal auf dem Burgplatz und wäre er zehnmal größer, auch ist die Ernährung draußen eine bessere, die Jagd zwar schwieriger, der Erfolg seltener, aber das Ergebnis in jeder Hinsicht höher zu bewerten, das alles leugne ich nicht und verstehe es wahrzunehmen und zu genießen, zumindest so gut wie jeder andere, aber wahrscheinlich viel besser, denn ich jage nicht wie ein Landstreicher aus Leichtsinne oder Verzweiflung, sondern zweckvoll und ruhig. (DB 590)

Hier zeigt das Tier kurzzeitig genuin tierliches Verhalten; es jagt nicht wie ein Mensch, sondern mit Instinkt. Das »zweckvolle« Jagen steht im Gegensatz zum selbstzweckhaften Bauen. Es deutet sich hier das Potenzial eines »naturverbundeneren« Lebens an, von dem sich das Tier eigentlich lossagt.

Das Tier befindet sich auf der Grenze der beiden Sphären von Natur und Kultur, Innen und Außen und so in keiner von beiden,³²⁴ es ergibt sich eine »Spaltung zwischen Subjekt und Objekt«³²⁵, wobei das Außen als Gefahr, als Gegner gedeutet wird.³²⁶ Emrich schlussfolgert: »Erst wenn die Spaltungen zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben und durchschaut wären, könnte eine »gute«, freundlich geordnete Welt entstehen.«³²⁷ Diese Deutung lässt sich um den ökologischen Kontext erweitern und deutet dann auf die Möglichkeit eines friedvollen ökosystemischen Zusammenlebens hin. Thermann beschreibt, dass das Tier mit dem Bau auch dessen Umwelt konstruiert³²⁸ – die Gestaltung des Anderen wird hier also vorgeführt als Teil der Konstruktion einer eigenen Identität. Daraus wird deutlich, wie sich Natur und Kultur als Begrifflichkeiten aneinander konstituieren, wobei Natur als Objekt, als das Andere konstruiert wird, das als bedrohlich empfunden wird. Wie im Falle Rotpeters zeigt sich aber gleichzeitig, dass die Konstruiertheit des Wilden die Flucht eben dorthin unmöglich macht – die Überblendung von Natur- und Kulturräumen verstärkt den Eindruck eines ausweglosen Zusammenhangs.

Raumsemantisch ergeben sich Übergänge zwischen den Sphären. Die Grenze dazwischen wird beschrieben als »(Fall-)Tür« (DB 590, 593, 594f.), was zum einen wiederum Konnotationen aus dem menschlichen Raum zulässt und zum anderen eine intertextuelle Verbindung zu *Die Verwandlung* herstellt, wo sich, wie gezeigt, ähnliche raumsemantische Grenzziehungen und -aufhebungen ergeben. Diese Übergänge wirken het-

324 Vgl. Emrich: *Franz Kafka*. S. 176.

325 Ebd. S. 178.

326 Vgl. ebd. S. 184f.

327 Ebd. S. 186.

328 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 51.

erotopisch,³²⁹ durch sie ist Umkehr möglich: »[W]as oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche. [...] [D]as alles verwandelt meine Müdigkeit in Unruhe und Eifer.« (DB 603) Der Übergang in den Bau ist auch heterochronisch;³³⁰ darin herrscht »endlose Zeit« (DB 604). Darüber hinaus öffnen sich Zwischenräume zwischen beiden Sphären, wie etwa die Vorstellung von einem »Hohlraum [...] auf dem Körper des Burgplatzes [...] und doch nicht in seinem eigentlichen Raum« (DB 611) verrät. Das Leben in diesem Grenzbereich erscheint dem Tier verlockend, aber unmöglich und geradezu naiv: »Es ging soweit daß ich manchmal den kindischen Wunsch bekam überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren sondern hier in der Nähe des Eingangs mich einzurichten.« (DB 592) Die fehlende Kommasetzung unterstützt die Wirkung eines sprachlichen Baus, in dem sich das Tier ebenso wie im natürlichen Bau verirrt und verfangt.

Dorit Müller beschreibt die Bedeutung des Hohlraums im Text als »Denkfigur, welche den Prozess der Konstruktion von Dichotomien ad absurdum führt«³³¹. Der Hohlraum als Ort der Wissenskonstruktion eröffnet dann auch Möglichkeiten von Vermittlung zwischen Kultur und Natur, Mensch und Tier. Denise Reimann hält allerdings fest:

[D]ieser Hohl- und Möglichkeitsraum, in dem eine ›Verständigung‹ zwischen Menschen und Tieren jenseits von anthropozentrischen Bestimmungen möglich wird, kann als zukünftiger zwar literarisch imaginiert, aber [...] wohl niemals eingelöst werden.³³²

Somit ist es die Literatur selbst, die hier ihr Potenzial als Hohlraum erprobt. Im Widerspruch zu Reimann möchte ich allerdings argumentieren, dass dieses sprachliche Experiment seine Realisierbarkeit durchaus antizipiert.

Die zunehmend chaotische Konstruktion des Baus wird gespiegelt in der rhizomorphen textlichen Semantik und Syntax.³³³

Schlimmer ist es, wenn es mir manchmal, gewöhnlich beim Aufschrecken aus dem Schläfe, scheint, daß die gegenwärtige Aufteilung ganz und gar verfehlt ist, große Gefahren herbeiführen kann und sofort eiligst ohne Rücksicht auf Schläfrigkeit und Müdigkeit richtiggestellt werden muß, dann eile ich, dann fliege ich, dann habe ich keine Zeit zu Berechnungen; der ich gerade einen neuen, ganz genauen Plan ausführen will, fasse willkürlich, was mir unter die Zähne kommt, schleppe, trage, seufze, stöhne, stolpere und nur irgendeine beliebige Veränderung des gegenwärtigen mir so übergefahrlich scheinenden Zustandes will mir schon genügen. (DB 583)

329 Vgl. Foucault: »Des espaces autres«. S. 756.

330 Vgl. ebd. S. 759.

331 Müller, Dorit: »Kafkas Bau als literarischer Raum des Wissens«. *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung »Der Bau«*. Hg. von Dorit Müller und Julia Weber. De Gruyter, 2013. S. 60.

332 Reimann, Denise: »Ein an sich kaum hörbares Zischen«. Kafka und die Tierphonographie um 1900«. *Kafkas Tiere. Band 4*. Hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens. Königshausen & Neumann, 2015. S. 444.

333 Vgl. Simons, Oliver: »Diagrammatik – Kafka mit Deleuze«. *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung »Der Bau«*. Hg. von Dorit Müller und Julia Weber. De Gruyter, 2013. S. 121.

Verstärkt wird diese Wirkung durch die Untrennbarkeit von Analepsen und Haupthandlung, von Spekulationen und diegetischem Geschehen. Der Text verwirrt sich selbst und muss innehalten: »Wie standen die Dinge zuletzt? Das Zischen war schwächer geworden? Nein es war stärker geworden.« (DB 629) Dichotomien werden umgekehrt und erscheinen letztlich gleichzeitig: »[E]in Nichts, an das man sich, ich will nicht sagen, gewöhnen könnte, nein gewöhnen könnte man sich daran nicht [...], hoffe ich. Und hoffe es auch wieder nicht, [...] Der neue vernünftige Plan lockt mich und lockt mich nicht.« (DB 615f.) *Der Bau* etabliert auf diese Weise semantische Grenzen, nur um diese sogleich zu untergraben und wirkt so auch in seiner semantischen Struktur rhizomorph. Schließlich hinterfragt das Tier seine eigene Prämisse und verliert so jegliche logische Eindeutigkeit:

Man hat das Gefühl, als hätte man den Bau niemals eigentlich zur Verteidigung gegen einen Angriff eingerichtet, die Absicht hatte man, aber entgegen aller Lebenserfahrung schien einem die Gefahr eines Angriffs und daher die Einrichtungen der Verteidigung fernliegend oder nicht fernliegend (wie wäre das möglich!) (DB 619f., vgl. auch 599)

Diese »gleitend paradoxe«³³⁴ Argumentationsstruktur ist ein von Kafka häufig verwendetes Stilmittel und findet sich auch in zahlreichen der anderen hier behandelten Texte. Dies wirkt wiederum mit der oben analysierten Grundkonstellation aus Rationalität und Ordnung gegen Willkür und Chaos. Liu Yongqiang spricht von einer »Herstellung und gleichzeitige[n] Zerstörung der Raumordnung als Sinnordnung«³³⁵. Yongqiang geht nicht weiter darauf ein, wie diese Sinnordnung konkret ausgestaltet ist, doch zeigt sich durch die hier vorgenommene Analyse, wie sehr die räumliche Umordnung einhergeht mit der Verunsicherung einer ganzen epistemologischen Ordnung zugunsten eines Alternativmodells, das keine Ordnungen erschafft und keine Hierarchien erstellt und das sich konkret an der Natur orientiert.

Materiell-natürlicher und textlicher Bau verhalten sich so parallel, worauf Doppeldeutigkeiten wie »Bauversuche« (DB 576) oder »Erstlingswerk« (DB 587) hinweisen. Es wird eine Ähnlichkeit zwischen Schreiben und Bauen etabliert. Dies hat dazu geführt, dass der Text von der Forschung überwiegend als selbstreflexives Werk rezipiert worden ist.³³⁶ Jedoch bedeutet diese Parallele keineswegs, dass es hier nur ums Schreiben geht. Sondern vielmehr wird so aufgezeigt, inwiefern das Wirken des Tieres in natürlicher Umgebung dem Akt des Schreibens gleicht – wie sich das Tier in die Natur einschreibt. Dies wirkt zusammen mit der generellen Verunsicherung von Mensch-Tier- bzw. Natur-Kultur-Binaritäten, an denen der Text mit seiner rhizomorphen Struktur arbeitet. Zudem hängt es zusammen mit dem von Deleuze und Guattari vorgeschlagenen Intertextualitäts-Konzept, auf das später ausführlich eingegangen werden soll, das dann auch außertextliche Elemente wie materielle Natur einschließen kann.

334 Neumann, Gerhard: »Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹«. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Ausg. 42, 1968. S. 705.

335 Yongqiang, Liu: »Auf der Schwelle zwischen Raum- und Sinnordnung – Strategien der Raum- und Sinnkonstruktion bei Adalbert Stifter und Franz Kafka«. *Literaturstraße*. Ausg. 18, Nr. 2, 2017. S. 116.

336 Vgl. z.B. Politzer: *Franz Kafka*. S. 319.

So wird der Text selbst ein Zwischenraum, in dem zusätzlich die Sprache problematisiert und versucht wird, ihre Grenzen auszuloten – genauso, wie auch Deleuze und Guattari es vorschlagen. Somit ist nicht der Bau als materielle, diegetische Struktur das Rhizom, sondern vielmehr der Text *Der Bau* in seiner zirkulären argumentativen Ausgestaltung, seiner Untergrabung (raum-)semantischer Oppositionen und Grenzziehung, seiner syntaktischen und erzählerischen Verunsicherung, die hier analytisch nachgewiesen worden sind. Diese stehen in direkter Verbindung zu den Natur- und Umwelt-Aspekten des Textes. Seine Rolle als Schlüsseltext für das Rhizom-Konzept muss daher verstanden werden als Beschreibung eben jenes Moments des Schwankens der Ordnung, der Spannung zwischen dem rationalistischen Ordnungsprinzip und dem Naturprinzip des planungslosen Zusammenwirkens, wobei letzteres die Oberhand gewinnt. Um diese Überlegungen zu ergänzen, sollen zum Ende dieses Kapitels einige weiterführende Gedanken zur Bau-Metapher bei Kafka und Deleuze/Guattari folgen.

Ähnliche Dynamiken der Verunsicherung und (Re-)Stabilisierung ergeben sich bei Lovecraft. Das Haus in *Rats* ist besetzt mit Natur-Begriffen, es wird beschrieben als »shell-like ruin« (RW 374). Es ist markiert als Ort zwischen Kultur und Natur, indem es zum einen verschiedene architektonische Stile vereint (vgl. RW 375) und zugleich überwachsen ist von »moss and mould« (ebd.) und durchzogen von »moss, bats, and cobwebs« (RW 376). Es ist ein Raum des Dazwischen, platziert an der Schwelle: »covered with lichens and honeycombed with rooks' nests, perched perilously upon a precipice, and denuded of floors or other interior features save the stone walls of the separate towers« (RW 377). Dabei löst es Unbehagen und starke negative Gefühle bei den Dorfbewohner:innen aus (vgl. ebd.). Zu Beginn sind Kultur- und Naturräume streng getrennt und hierarchisch geordnet: »[T]he priory overlooked a desolate valley.« (RW 375, vgl. auch 392) Diese Ordnung erhält sich zunächst selbst: Das Haus ist »surrounded by extensive gardens which needed no walls to exclude a frightened populace« (RW 378). Nach den Geschehnissen kann sie jedoch nicht wiederhergestellt werden und wird schließlich durch die Sprengung des Gebäudes (vgl. RW 375) endgültig aufgehoben.

Die angenommene stabile Genealogie wird hier mit eben jener Metapher beschrieben, die Deleuze und Guattari so vehement kritisieren; der des »family tree« (RW 376). Der Bruch in dieser Genealogie wird raumsemantisch markiert durch den Umzug über den Atlantik sowie textsemantisch durch die Namensänderung von de la Poer zu Delapore (vgl. RW 374f.). Doch diese klare Trennung wird im Verlauf der Geschichte unsicher gemacht, indem offenbar wird, dass weder die räumliche noch die sprachliche Veränderung für Delapore eine Distanzierung von der eigenen Herkunft ermöglichen. Das evoziert durch die Verbindung mit der Tierthematik und dem Verwandlungsmoment auch die arbiträr gezogene Grenze zwischen Mensch und Tier, die so hier ebenfalls fragwürdig wird. Dies wirkt zusammen mit dem oben analysierten Bezug auf den Evolutionskontext.

Die Durchquerung semantischer Strukturen geschieht wiederum durch die Natur: »unless perhaps the action of water through more than seventeen centuries had eaten winding tunnels which rodent bodies had worn clear and ample. . .« (RW 388). Der »draught of air« (RW 389), der zugleich handlungstreibendes Element ist, deutet eine Verbundenheit der verschiedenen Ebenen an, die unterschiedliche Stufen der dargestellten menschlich-tierlichen Naturkulturgeschichte repräsentieren – eine interessante

Parallele zur Rolle des Windes in Kafkas *Bericht*. Als wortwörtlich grenzüberschreitendes Naturelement, gegen das der Mensch zudem machtlos ist, dient es in beiden Fällen als Bild für die mögliche Rückkehr zur Natur, die zugleich bedrohlich und verheißungsvoll erscheint.

Das Unheimliche liegt in der Natur, die Unbeschreibliches zutage bringt, in den

wails and howlings in the barren, windswept valley beneath the limestone cliff; of the graveyard stench after the spring rains; of the floundering, squealing white thing on which Sir John Clave's horse had trod one night in a lonely field (RW 379f.).

Irgendetwas stimmt mit der Natur in der diegetischen Welt nicht, sie bringt eine »disproportionate abundance of coarse vegetables« (RW 380) hervor. Auch das drohende Unheil erscheint in Naturbildern, indem es sich als »cloud« (RW 374, vgl. auch 375, 379) ankündigt. Dabei werden auch reale, seltsame Naturereignisse zitiert, wie etwa die »suspicion of aurora in the sky« (RW 383), die daran mitwirken, die erschreckenden Geschehnisse zu plausibilisieren. Insbesondere die Rolle der Semantik von Licht und Dunkelheit in der Erzählung ist eine weiterführende Untersuchung wert – die hier jedoch zu weit führen würde.

Die Ratten werden durch ihre Fähigkeit, raumsemantische Ordnungen zu durchbrechen, charakterisiert: »These creatures, in numbers apparently inexhaustible, were engaged in one stupendous migration from inconceivable heights to some depth conceivably, or inconceivably below.« (RW 385) Somit sprengen sie räumliche und sprachliche Muster, übersteigen Kategorien. Die im Text etablierten Ordnungsmuster unterlaufen sie, indem sie »devour[] beasts and man alike« (RW 384) und »feast on the dead and the living« (RW 395f.). So wie sie sich raumsemantisch durch das gesamte Haus bewegen, stören sie auch textsemantisch.

Mit der Verwandlung des Erzählers in eine Ratte endet der Text auf eben diesem Moment der Störung von festen Kategorien und raumsemantischen Abgrenzungen. An dieser Stelle geraten auch Gender-Kategorien durcheinander: »Thornton, the psychic investigator, actually fainted in the arms of the dazed man who stood behind him.« (RW 392) Das Ende des Textes erzählt ein Zwischenwesen, dessen Identität zwischen Delapoire und de la Poer, zwischen Mensch und Ratte nicht eindeutig ist und dessen Selbst daher nicht gefestigt ist, wie sich in der Verschiebung der Schuld vom Ich auf die Ratten (vgl. RW 396) zeigt. Das Erzählen selbst wird an diesem Moment instabil, die Verstrickung des beobachtenden Ich in seine Umwelt verunmöglicht die literarische Produktivität und führt zum Abbruch der Geschichte. Dies wird verstärkt, indem sich die Geschichte selbst unterbricht und eine vorher nicht etablierte Schreibsituation andeutet: »I must be very deliberate now, and choose my words.« (RW 392). Die Ratten als Semantiken durchbrechende Akteure sind es, die zum Schluss der Erzählung den sprachlichen Raum einnehmen und damit auch den Text durchlaufen.

Anhand von Exham Prior entpuppt sich eben die Struktur, die als solide vermutet wurde, als in Wahrheit durchlöchert: »These rats, if not the creatures of a madness which I shared with the cats alone, must be burrowing and sliding in Roman walls I had thought to be of solid limestone blocks...« (RW 388) Die Geschichte bietet hier selbst also auch an, sie als Hirngespinnst zu deuten – das dann aber Mensch und Katzen gemeinsam ist und

sie vereint. Es liegt nahe, dies auch metaphorisch zu lesen, als Bild für eine untergraben Ordnung, die sich auf unsicher gewordene Kategorien stützt. Die Geschichte ist auch eine vom Scheitern rational-logischer Prinzipien: Steven Mariconda identifiziert »*deceptions of logic and the triumph of disorder*«³³⁷ als Hauptthemen bei Lovecraft. Dem kann – anhand der Analyse in Bezug auf epistemologische Fragestellungen – sicherlich zugestimmt werden, allerdings mit der Präzisierung, dass bei Lovecraft zwei Ebenen gegeneinander arbeiten: die inhaltliche, auf der eine bestehende Ordnung verstärkt wird, und die formale, auf der diese mithilfe der hier analysierten narrativen Aspekte untergraben wird – im Gegensatz zu Kafka, bei dem beide Dimensionen zusammenwirken.

Die Erzählung *The Colour Out of Space* liefert weitere Hinweise auf dieses Wirken von topographischen Mustern bei Lovecraft – und deren Zusammenhang mit Darstellungen von ökosystemischer Funktionalität. Interessant ist dabei insbesondere die Darstellung von einer sich verändernden Natur, die teils groteske Züge annimmt. Die Natur wird dort im ersten Satz als wild und von Menschen unberührt eingeführt: »West of Arkham the hills rise wild, and there are valleys with deep woods that no axe has ever cut.« (CS 367) Mit dem Wechsel in die Gegenwart wird eine Landschaft skizziert, die nicht immer menschenleer war, aber es nun ist: »[B]ut these are all vacant now, the wide chimneys crumbling and the shingled bulging perilously beneath low gambrel roofs.« (Ebd.) Der Grund dafür wird präzise als nicht real, sondern imaginiert benannt: »It is not because of anything that can be seen or heard or handled, but because of something that is imagined.« (Ebd.) Interessant ist hierbei besonders die Betonung der Un-Sinnlichkeit des Phänomens. Die Umwelt erscheint in einem dynamischen historischen Prozess von gleichzeitig autonomer Entwicklung und menschengemachter Veränderung:

Traces of the old [road] can still be found amidst the weeds of a returning wilderness, and some of them will doubtless linger even when half the hollows are flooded for the new reservoir. Then the dark woods will be cut down and the blasted heath will slumber far below blue waters whose surface will mirror the sky and ripple in the sun. And the secrets of the strange days will be one with the deep's secrets; one with the hidden lore of old oceans, and all the mystery of primal earth. (CS 368)

Hier stehen sich Bilder von einem menschlichen Eingriff in die Umwelt und einer in sich zusammenhängenden Natur gegenüber. Die Natur der Gegend ist verräterisch seltsam: »The trees grew too thickly, and their trunks were too big for any healthy New England wood.« (Ebd.) Die vertikale Verortung der Gebäude in der Natur mit »only a lone chimney or fast-filling cellar« (CS 369) ist auffällig, was die Vorstellung von einer mit Kulturelementen durchbohrten Landschaft evoziert. Der (literarische) Begriff der »blasted heath« (ebd.) steht in enger Verbundenheit mit dieser spezifischen Landschaft: »It was as if the poet had coined the phrase from having seen this one particular region.« (Ebd.) Auch hier etabliert sich also eine Parallele zwischen Natur und Text, wie sie im *Bau* zu finden ist.

337 Mariconda, Steven J.: »Easy as Falling off Logic. A Consideration of Lovecraft and Ligotti as »Weird Realists««. *Lovecraft and Influence. His Predecessors and Successors*. Hg. von Robert H. Waugh. Scarecrow Press, 2013. S. 165. Hervorhebung im Original.

Die Geschichte stellt eine Angst vor Umweltverschmutzung und ihren Auswirkungen auf den eigenen Körper dar: »[N]othing could bribe me to drink the new city water of Arkham.« (CS 371) In dieser Geschichte zeigt sich besonders deutlich Lovecrafts gleichzeitige Faszination vor und Angst angesichts der Astronomie: Ein Meteorit bringt das Unheil auf die Erde. Er schlägt inmitten von Natur- und Kulturraum ein, die hier noch ein harmonisches Ganzes bildet: »the trim white Nahum Gardner house amidst its fertile gardens and orchards« (ebd.). Diese Implikation trägt auch der sprechende Name Gardner, der die Position der Familie als Vermittler zwischen Kultur und Natur markiert. Der Lauf der Jahreszeiten und das Altern von Nahum werden enggeführt (vgl. CS 375), diese Verortung im Dazwischen zusätzlich betonend.

Der Meteoriteneinschlag scheint zunächst positive Auswirkungen auf die Ernte zu haben: »The fruit was growing to phenomenal size and unwonted gloss, and in such abundance that extra barrels were ordered to handle the future crop.« (Ebd.) Doch diese erweist sich als ungenießbar (vgl. ebd.). Der Verzehr der Äpfel und Birnen verursacht »lasting disgust« (ebd.). Das nach dem Meteoriteneinschlag wachsende Gemüse ist ungewöhnlich groß und zudem von »strange colours that could not be put into any words« (CS 376). Dies wird dem Einfluss von mineralischen Elementen zugeschrieben (vgl. CS 377). Nachdem die Milch der Kühe in der Gegend schlecht wird (vgl. CS 379), verändert sich auch die einst fruchtbare Landschaft zum Schlechten: »All the verdure was going grey, and was developing a highly singular quality of brittleness.« (Ebd.) Die Wissenschaft tut diese Geschichten als »wild gossip« von »superstitious rustics« (CS 377) ab. Auch die Jahreszeiten selbst verändern sich: »Winter came early, and was very cold.« (CS 375) Auf diese Weise liest sich die Erzählung wie eine vorweggenommene Klimawandel-Erzählung.

Offenbar betreffen die Veränderungen auch die Tierwelt: Nahum findet Fußspuren im Schnee, die »not as characteristic of the anatomy and habits of squirrels and rabbits and foxes as they ought to be« (CS 376) sind. Die ungewöhnlich aussehenden Kaninchen verschrecken Hund und Pferd der Gardners (vgl. ebd.). Genauso verändern sich soziale Rhythmen: Nahums Familienmitglieder »were far from steady in their churchgoing or their attendance at the various social events of the countryside« (CS 375f.). Auch auf die menschlichen Körper hat der Meteorit einen Einfluss; sie zeigen »poorer health and a feeling of vague disquiet« (CS 376).

Die Gardner-Familie verhält sich schließlich tierlich, wiederum indiziert durch das Lauschen auf Geräusche:

The entire Gardner family developed the habit of stealthy listening, though not for any sound which they could consciously name. The listening was, indeed, rather a product of moments when consciousness seemed half to slip away. (CS 377f.)

Diese Stelle ist bemerkenswert nah an den Beschreibungen im *Bau*-Text. Auch kommt es zu seltsamen Interaktionen, etwa zwischen »the great, overgrown mourning-cloak butterflies [...] with [the] saxifrages« (CS 378). Schließlich gerät die gesamte Vegetation aus den gewohnten Fugen:

No sane wholesome colours were anywhere to be seen except in the green grass and leafage; but everywhere those hectic and prismatic variants of some diseased, underlying primary tone without a place among the known tints of earth. (ebd.)

Insekten fallen über Nahums Grundstück her, das zu einem »nightmare of buzzing and crawling« (CS 379) wird. Auch diese Insekten sind durch das oben analysierte Merkmal der Vielheit und des Wimmelnden gekennzeichnet. Wie die anderen Tiere sehen sie seltsam aus und verhalten sich ungewöhnlich (vgl. ebd.) – weichen also in zwei zoologischen Beschreibungskategorien (Phänotyp und Verhalten) von der Norm ab. Diese Stelle zeichnet sich durch eine bemerkenswerte botanische und zoologische Genauigkeit aus. Natur-Objekte erscheinen hier mit der Brille der OOO als eigenständige Akteure, die agentenhaft untereinander handeln und sich gegenseitig wahrnehmen. Die Natur weist nun eigene Handlungsmacht auf: »The boughs surely moved, and there was no wind. It must be the sap. Strangeness had come into everything growing now.« (CS 379) Zusätzlich übernimmt »[a] dim though distinct luminosity [...] all the vegetation, grass, leaves, and blossoms alike« (ebd.). Auch diese bewegt sich eigenständig: »[A] detached piece of the phosphorescence appeared to stir furtively in the yard near the barn.« (Ebd.)

Mrs. Gardner verwandelt sich erst zum Tier und wird schließlich Teil der sie umgebenden Natur: »By July she had ceased to speak and crawled on all fours, and before that month was over Nahum got the mad notion she was slightly luminous in the dark, as he now clearly saw was the case with the nearby vegetation.« (Ebd.) Auch die domestizierten Pferde werden »useless and unmanageable« (ebd.), das Wasser bekommt einen nicht einzuordnenden »evil taste that was not exactly foetid nor exactly salty« (vgl. CS 381), die gesamte Natur inklusive der Blumen wird nun grau (vgl. ebd.) und später »fast crumbling to a greyish powder« (ebd.). So löst sich jegliche Strukturierung der nichtmenschlichen Welt und ihrer Nützlichkeit für den Menschen auf. Dies geht einher mit der weiteren selbstgewählten sozialen Isolation der Gardners und ihrer Abkehr von den sozialen Institutionen: »They shunned people now, and when school opened the boys did not go.« (ebd., vgl. auch 380) Sie werden zu Grenzgestalten, »as if they walked half in another world between lines of nameless guards to a certain and familiar doom« (CS 381). Immer wieder weist der Text darauf hin, dass die Gardners sich an die Seltsamkeit der Natur gewöhnt haben (vgl. CS 379, 381) und betont so die eigene verfremdende Darstellung.

Die Naturveränderungen sind nun mit dem Tod assoziiert (vgl. CS 382) und werden in Verbindung mit Krankheit, mit einem »virus« oder »disease« (ebd.) gebracht. Sie betreffen bei den Tieren ihre Form und Materie selbst: Die Schweine »[fall] to pieces« (ebd.), bei den Kühen sind »[c]ertain areas or sometimes the whole body [...] uncannily shrivelled or compressed« (ebd.) Das Übel wirft Fragen auf, scheint es doch materielle Kultur-Natur-Grenzen überschreiten zu können: »There could be not question of poison, for all the cases occurred in a locked and undisturbed bar. No bites of prowling things could have brought the virus, for what live beast of earth can pass through solid obstacles?« (ebd.) Das Bild des Fluiden, Grenzübertretenden wiederholt sich im »ooze and slime« (CS 390) am Grund des Brunnens. Das Licht ist »no longer shining out, it was pouring out« (CS 393, Hervorhebung im Original), weist also eine Formabnormität vor.

In Mustern, die vertikal kreuz und quer verlaufen, präsentiert sich nun der Garten der Gardners:

The aspect of the whole farm was shocking – greyish withered grass and leaves on the ground, vines falling in brittle wreckage from archaic walls and gables, and great bare trees clawing up at the grey November sky with a studied malevolence which Ammi could not but feel had come from some subtle change in the tilt of the branches. (CS 384)

Ein »stench [...] beyond enduring« (CS 385) warnt Ammi vor der Entdeckung, die er auf dem Dachboden machen wird. Dieser zeichnet sich durch eine eigentümliche Eigenmächtigkeit von Objekten aus, die nicht als menschlich oder tierlich klassifiziert werden können:

While he screamed he thought a momentary cloud eclipsed the window, and a second later he felt himself brushed as if by some hateful current of vapour. [...] But the terrible thing about this horror was that it very slowly and perceptibly moved as it continued to crumble. (ebd.)

Die Eigenmächtigkeit der Objekte weckt Spekulationen: Die Bewegung geht, wie sich nun erkennen lässt, von winzigen, leuchtenden Entitäten aus, die sich »like a gluttoned swarm of corpse-fed fireflies« (CS 393) bewegen. Die Angst richtet sich hier also auf die Denkbarkeit einer kleinen, autonom handelnden Einheit, auf die materielle Ebene. Dies übersteigt Vorstellungsgrenzen und löst »a sense of doom and abnormality which far outraced any image their conscious minds could form« (ebd.) Einschübe wie »contrary to natural law« (CS 390) »it was against Nature« (CS 391) oder »It's some'at from beyond.« (Ebd.) betonen den Erfahrungshorizont der Figuren, in dem die Ereignisse etablierte Regeln hinterfragen, und die deshalb zögern, solche Erklärungen in Betracht zu ziehen. Die epistemologische Erschütterung ist dann die Feststellung, dass dieser Prozess des *Othinging* nicht funktioniert, sondern die dynamische Bedrohung der eigenen Welt inhärent ist.

Geräusche kündigen eine weitere Zuspitzung der Situation an, die erst im Nachgang von Ammi und den Männern erkannt wird (vgl. CS 393f.). Der Horror wirkt egalisierend, überfällt »everything organic that's been around here« (CS 394). Ammis Pferd wird hier anhand seines Namens, Hero (vgl. ebd.), bezeichnet und somit im Gegensatz zur wild wimmelnden, sich verändernden Natur individualisiert – zusätzlich durch den Hinweis auf seine Beerdigung (vgl. CS 395), also ein menschliches Ritual, das dem Tier zugutekommt. Die Grenze zwischen Mensch und Tier wird hier folglich neu gezogen, das Andere anders gesetzt.

Das seltsame Licht übernimmt nun auch den Kulturraum des Hauses (vgl. ebd.). Es zeigt sich hier eine Unterscheidung zwischen den unbelebten Objekten und den »healthy living things [that] must leave that house« (ebd.). Die »gnarled, fiendish countours« (ebd.) der Bäume lassen sie kaum noch und doch immer noch als ebensolche erkennen. Auch die Farbe ist, obwohl unbeschreiblich, doch (wieder-)erkennbar (vgl. CS 397). Hier entfaltet sich der Horror in all seiner chaotischen Rhizomatik:

over all the rest reigned that riot of luminous amorphousness, that alien and undimensioned rainbow of cryptic poison from the well – seething, feeling, lapping, reaching, scintillating, straining and malignly bubbling in its cosmic and unrecognisable chromaticism (CS 395f.).

Der Verweis auf das ›Regieren‹ zeigt sich hier als letzter Versuch, in der Sprache eine hierarchische Ordnung aufrechtzuerhalten, die in der diegetischen Welt schon durchbrochen ist. Der graue Staub, der das Gelände bedeckt, wird vom Wind nicht fortgetragen (vgl. CS 397), widersetzt sich also den Naturgesetzen. Die beunruhigende Vermutung, »that the blight is spreading – little by little, perhaps an inch a year« (CS 398), bleibt nur durch verschiedene Naturveränderungen in der umgebenden Flora und Fauna (vgl. ebd.) angedeutet. Als Grund dafür wird »a kind of growth or nourishment« (CS 399) vermutet, also ein Zustand des ewigen Werdens. Es bleibt also die Beunruhigung angesichts der fortwährenden Veränderungen einer nicht mehr in gängigen Ordnungskategorien messbaren Welt, die durch die Darstellung von rhizomatischen Topographien greifbar wird.

Im nur wenig später erschienenen Text *The Dunwich Horror* zeigen sich ebenfalls umfanglich Naturzusammenhänge, insbesondere anhand der Tierfiguren. Sowohl die Hügel als auch die Hunde reagieren auf die Anwesenheit von Lavinias Sohn mit Schrecken (vgl. ebd., DH 427f.). Sogar die Kühe warnen vor dem Grauen (vgl. DH 442). Die Betonung seiner Ziegenhaftigkeit (vgl. DH 425, 427) rekurriert außerdem auf mythologisches Tierwissen, das Satan mit einer Ziege assoziiert. Dabei werden auch die Praxis von Tieropfern (vgl. DH 428) sowie die »Society for the Prevention of Cruelty to Animals« (DH 429) evoziert. Detaillierte Wetterbeschreibungen (vgl. DH 456f.) schaffen eine Atmosphäre der Bedrohlichkeit. Die Schreie der Whippoorwills kündigen die Zuspitzung der Handlung an: »After midnight their shrill notes burst into a kind of pandemonic cackling which filled all the countryside, and not until dawn did they finally quiet down.« (DH 432) Mit Old Whateleys Tod schweigen auch die Vögel:

But speech gave place to gasps again, and Lavinia screamed at the way the whippoorwills followed the change. [...] Dr. Houghton drew shrunken lids over the glazing grey eyes as the tumult of birds faded imperceptibly to silence. (DH 431)

Das *Necronomicon* verrät, dass »man is [n]either the oldest [n]or the last of earth's masters« (ebd.) und dass die Old Ones »[n]ot in the spaces we know, but *between* them« (DH 434, Hervorhebung im Original) sind. Es beschreibt auch, dass der Geruch die Anwesenheit der Old Ones verrät (vgl. ebd.). Sie sind mit der Natur verbunden: »The wind gibbers with Their voices, and the earth mutters with Their consciousness.« (Ebd.) Auch greifen sie in die Umwelt ein (vgl. ebd.). Dr. Armitages Reaktion wird in Naturbildern als »wave of fright as tangible as a draught of the tomb's cold clamminess« (ebd.) bezeichnet. Der Horror wird vor allem durch seine lokale, landschaftliche Verwurzelung wirkmächtig: »Unseen things not of earth – or at least not of tridimensional earth – rushed foetid and horrible through New England's glens, and brooded obscenely on mountaintops.« (Ebd.)

In »panic-struck whirring and fluttering« (DH 440) erheben sich die Vögel in einem kollektiven Geschwärme: »Against the moon vast clouds of feathery watchers rose and

raced from sight, frantic at that which they had sought for prey.« (Ebd.) Als Krönung dieser Szene ist die Vermessung von Wilburs Menschlichkeit platziert: »the really human element in Wilbur Whateley must have been very small. [...] Apparently Whateley had had no skull or bony skeleton; at least, in any true or stable sense. He had taken somewhat after his unknown father.« (DH 441) Von ihm bleibt lediglich »a sticky whitish mass on the painted boards« (ebd.).

Wiederum ist es die Verhandlung von Menschlichkeit, die in diesem Austausch an zentraler Stelle steht: »He wa'n't all human hisself [...]. They's allus ben unseen things araound Dunwich – livin' things – as ain't human an' ain't good fer human folk.« (DH 443f.) Dabei bekommt auch die Umwelt menschliche Fähigkeiten zugeschrieben: »The graoun' was a-talkin' lass night« (DH 444). Die Geräusche der Natur hindern die Menschen am Schlafen (vgl. ebd.). Dabei wird auch auf die Natur als Gotteskreation rekurriert, die hier jedoch negiert wird: »The whippoorwills an' fireflies there never did act like they was creators o' Gawd.« (Ebd.) Der folgende Absatz beschreibt die Naturveränderungen noch einmal (vgl. ebd.), ihren Horror in einer rhizomatischen Schleife wiederholend. Bei den Veränderungen handelt es sich um eine wie von einem Haus, also einem Kulturobjekt, gezogene Schneise im organischen Wachstum der Natur.

Die Angst weckt tierliche Instinkte bei den Menschen; ausgerechnet die Kinder und Frauen sind »kept from screaming by some obscure, vestigial instinct of defence which told them their lives depended on silence« (DH 445). Das Grauen entmenschlicht auch die domestizierten Tiere und zerstört ihren Nutzen: »Of the cattle, only a quarter could be found and identified. Some of these were in curious fragments, and all that survived had to be shot.« (DH 446) Es entsteht eine Parallele zwischen allem Nichtmenschlichen, Vögeln und Telefonen, Natur und Technik, die in Einklang schrillen (vgl. DH 447). Die mit »shrubby and saplings« (DH 447) überwachsene Straße verläuft rhizomatisch, was sich auch in der Sprachstruktur spiegelt: »[T]he trail ended – or rather, reversed – there.« (Ebd.) Die Entdeckungen führen an den Rand rationaler Logik: »To speculate was futile. Reason, logic, and normal ideas of motivation stood confounded.« (Ebd.)

Die Wahrheit »appeared« (ebd.) in anthropomorphisierender Formulierung, das Grauen stellt sich als vollständige Auslöschung heraus:

There were more swaths and monstrous prints, but there was no longer any house. It had caved in like an egg-shell, and amongst the ruins nothing living or dead could be discovered. Only a stench and a tarry stickiness. The Elmer Fries had been erased from Dunwich. (DH 448)

Hier zeigt sich, dass die Vorstellung einer veränderbaren, dynamischen Umwelt auch das Ende der Menschheit als ultimative Furcht denkbar macht. Das Bedrohliche liegt in einer räumlich-zeitlichen Entwurzelung des Planeten:

He would shout that the world was in danger, since the Elder Things wished to strip it and drag it away from the solar system and cosmos of matter into some other plane or phase of entity from which it had once fallen, vigintillions of aeons ago. (ebd.)

Der Anblick der zerstörten Dunwich-Landschaft löst sinnliche Empfindungen in den Besuchern aus: »A cold shudder ran through natives and visitors alike, and every ear seemed strained in a kind of instinctive, unconscious listening.« (DH 454f.) Die Instrumente der Naturbeherrschung (Taschenlampe, Insektenspray, Waffe, vgl. DH 455) werden gezückt, erscheinen aber nutzlos im Angesicht der Gefahr. Die Konfrontation mit dem Horror löst eine epistemologische Krise aus, die auch eine ontologische ist:

Voices began questioning Armitage about what he knew of the thing, and no reply seemed quite to satisfy. Everyone seemed to feel himself in close proximity to phases of Nature and being utterly forbidden, and wholly outside the sane experience of mankind. (DH 460)

So entrutscht die Natur menschlicher Kontrolle. Die »unnumbered« (DH 462) Vögel sind »piping wildly, and in a singularly curious irregular rhythm quite unlike that of the visible ritual« (DH 463). Es folgt ein ungewöhnliches Wetterereignis:

Suddenly the sunshine seemed to lessen without the intervention of any discernible cloud. It was a very peculiar phenomenon, and was plainly marked by all. [...] Lightning flashed aloft, and the wondering crowd looked in vain for the portents of storm. (ebd.)

Es deuten sich Umweltzusammenhänge an: »A rumbling sound seemed brewing beneath the hills, mixed strangely with a concordant rumbling which clearly came from the sky.« (Ebd.) Das Unheil ist atmosphärisch spürbar: »The whippoorwills continued their irregular pulsation, and the men of Dunwich braced themselves tensely against some imponderable menace with which the atmosphere seemed surcharged.« (Ebd.)

Menschen, Tiere und Natur gleichermaßen werden in rhizomatischem Chaos vom Dunwich Horror ergriffen (vgl. DH 464f.). Dies hinterlässt eine dauerhafte Störung der Natur-Ordnung: »To this day there is something queer and unholy about the growths on and around that fearsome hill.« (DH 465) Die Ursache des Horrors ist

an impossibility in a normal world. Only the least fraction was really matter in any sense we know. [...] [M]ost of it has gone back to him in some vague realm or dimension outside our material universe; some vague abyss out of which only the most accursed rites of human blasphemy could ever have called him for a moment on the hills. (ebd.)

Das Monster wird in Curtis Whateleys Worten beschrieben als »a octopus, centipede, spider kind o' thing, but they was a haff-shaped man's face on top of it« (ebd., Hervorhebung im Original) Es ist »a kind of force that doesn't belong in our part of space; a kind of force that acts and grows and shapes itself by other laws than those of our sort of Nature.« (DH 466) Der andersartige, tierliche, störrische Körper fügt sich hier in seine Umgebung ein, in den Natur-Kontext, mit dem er assoziiert wird.

Innsmouth ist als Naturraum zunächst klar abgegrenzt: »wild salt marshes, desolate and unpeopled, keep neighbours off from Innsmouth on the landward side« (SI 159); »[t]he place always was badly cut off from the rest of the country by marshes and creeks« (SI 163). Die Stadt ist zudem infrastrukturell und wirtschaftlich abgeschnitten (vgl. SI

161, 173, 176, 179) sowie außerhalb rechtlicher Regularien (vgl. SI 206) und somit aus dem Kulturraum ausgeschlossen. Naturvergleiche bestimmen die Beschreibungen der Stadt: Sie erscheint dem Erzähler als »squalid sea of decaying roofs« (SI 208) mit »barnacle-like« (ebd.) Gebäuden und »islets of higher and dryer scrub-grown land« (ebd.). Die »marshy and creed-riddled nature of all the surrounding regions« (SI 215) von Innsmouth ist es auch, was die Flucht des Erzählers erschwert.

Eine räumliche Öffnung in die Natur eröffnet auch die Möglichkeit zur Erzählung der Geschichte von Innsmouth:

At length I saw a grass-grown opening toward the sea between crumbling brick walls, with the weedy length of an earth-and-masonry wharf projecting beyond. Piles of moss-covered stones near the water promised tolerable seats, and the scene was sheltered from all possible view by a ruined warehouse on the north. Here, I thought, was the ideal place for a long secret colloquy. (SI 185f.)

Dabei lauert direkt hinter der Grenze des Naturraums die Bedrohung: »this ragged rock as a veritable gateway to realms of unfathomed horror and inconceivable abnormality« (SI 213). Die Substanz des Schimmels durchbricht die Trennung von Natur- und Kulturraum; das Hotel Gilman wird beschrieben als »musty« (SI 204), was es dem Erzähler erschwert, seine Gedanken von den unheimlichen Geschehnissen in Innsmouth abzulenken. So ist der Durchbruch der Sphären hier Erzählanlass – und Ausgangspunkt für die spätere Vereinigung des kultivierten Neuengländers mit seiner tierlichen Identität und der körperlichen Tierverwandlung.

Laut Smuda konkretisiert sich der Ekel, der wie oben beschrieben als Tierlichkeits-Motiv zu verstehen ist, in der Überblendung vom Stadtraum als Körper mit Krankheit.³³⁸ In diesem Bild laufen also die mit Tierlichkeit bzw. Natur assoziierten Merkmale zusammen. Bei Lovecraft geraten auf diese Weisen gewohnte Raum- und Zeitvorstellungen durcheinander, wodurch Angstgefühle ausgelöst werden.³³⁹ Smuda betont dabei vor allem das Labyrinth als Motiv,³⁴⁰ durch das Zugang zum Monströsen³⁴¹ besteht. Die Architektur selbst löse durch ihre Unstimmigkeit Verunsicherung aus.³⁴² Insbesondere die Zwischenräume³⁴³ seien es, in denen Unheil droht. Dies hängt auch mit seinen Naturvorstellungen zusammen: »Lovecraft versetzt seine Protagonisten in eine ihnen feindlich gesonnene Natur.«³⁴⁴

Das Chaos als Prinzip manifestiert sich in spiralförmigen, rhizomorphen Mustern, am prominentesten wohl in der Beschreibung der Oktopus-artigen Gestalt Cthulhus:

It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on

338 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 161.

339 Vgl. ebd. S. 93, 117.

340 Vgl. ebd. S. 99–105, 112.

341 Vgl. ebd. S. 124.

342 Vgl. ebd. S. 115.

343 Vgl. ebd. S. 117.

344 Ebd. S. 121.

hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with undecipherable characters. The tips of the wings touched the back edge of the block, the seat occupied the centre, whilst the long, curved claws of the doubled-up, crouching hind legs gripped the front edge and extended a quarter of the way down toward the bottom of the pedestal. The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge fore-paws which clasped the croucher's elevated knees. (CC 31f.)

Das rhizomatisch kreisende Prinzip bestimmt die Gestaltung der Figur, in der alle Teile einander zu berühren und zusammenzuwirken scheinen. Wichtig ist dabei auch das Element der Tentakel, ein tierliches Element, das an verschiedener Stelle bei Lovecraft auftaucht.

Ähnlich gestaltet sich die Architektur, etwa der labyrinthischen Stadt in *Mountains of Madness* (vgl. MM 80–85) oder *Innsmouth* (vgl. SI 207–211). In Innsmouth scheinen die Straßen strahlenförmig angelegt zu sein, berichtet der Erzähler doch, dass sie »radiated away to the southeast, south, and southwest« (SI 176). Auch die Räume um sein Hotelzimmer ordnen sich auf ähnliche Weise an (vgl. SI 205). Hier zeigt sich also wieder ein labyrinthisch-rhizomatisches, strahlenförmiges Muster wie in der Beschreibung Cthulhus. Die Symmetrie dieser »perfect inverted hemisphere, obviously deep underground« (MM 134) ist nicht ganz korrekt, sondern gebrochen. Der Bau wird wiederholt mit einem Bienenstock verglichen, wie die Beschreibung seiner »honeycombs« (MM 85, 135–137, 147) suggeriert. Das Muster wird also als natürlich charakterisiert.

Die Kategorien von ›Stadt‹ und ›Landschaft‹ stehen im Angesicht des Gebildes auf dem Spiel, in dem »twisted lanes and alleys« (MM 80) zugleich »deep canyons« (ebd.) sind. Kultur- und Naturraum werden hier sprachlich zusammengeführt; die rhizomatische Architektur der Stadt besteht aus einem »nest of apartments« (MM 84), einem »honeycomb of primal masonry« (MM 85). Die agentische Zusammenwirkung von Natur und Architektur erzeugt Wahrnehmungseffekte – oder undarstellbare Phänomene:

[I]t loomed like a dream-phantasy against a westward mist through whose northern end the low, reddish antarctic sun of early afternoon was struggling to shine; and when for a moment that sun encountered a denser obstruction and plunged the scene into temporary shadow, the effect was subtly menacing in a way I can never hope to depict. (MM 80)

Doch ist es eine veränderte, mutierte Natur, die sich hier – wie in *Colour* – präsentiert, der Pinguin ist »monstrous in its combined albinism and virtual eyelessness« (MM 133), ein Ergebnis von Anpassung an die Umweltbedingungen (vgl. ebd.) Schließlich erscheint auch die Landschaft selbst in ihrer formalen Erscheinung unbeschreiblich: »the restless ice-vapours having moved up to the zenith, where their mocking outlines seemed on the point of settling into some bizarre pattern which they feared to make quite definitive or conclusive« (MM 152); »an irregular ribbon of shadow« (ebd.). So bietet die Erzählung anhand ihrer raum- und textsemantischen Topographien, die eine Grenzziehung erschwe-

ren, alternative Wahrnehmungsmodi an, die dem Naturerlebnis gerechter werden könnten.

Die Architektur der entdeckten Stadt in *Mountains* wird beschrieben als »Cyclopean« (MM 52) und entspricht nicht bekannten geometrischen Gesetzen (vgl. ebd.), sondern existiert als »incredible, unhuman massiveness« (MM 72). Trotzdem versucht der Erzähler, diese mit geometrischen Einheiten zu beschreiben und geologisch zu erfassen (vgl. MM 73). Die Landschaft zeichnet sich aus durch ihre Labyrinth-Haftigkeit sowie einen Eindruck der Vielheit: »limitless tempest-scarred plateau and [...] the almost endless labyrinth of colossal, regular, and geometrically eurhythmic stone masses« (MM 70f.); »Cyclopean maze of squared, curved, and angled blocks« (MM 71). Die Erde, der sich dreidimensional öffnende Raum des Bodens, ist dabei stets auch Chronotopos der Entwicklung der Arten und damit der Evolution (vgl. MM 33f.). Auch auf die Erdzeitalter weist der Text dabei hin (vgl. MM 82) und zeigt gleichzeitig eine Leerstelle auf, indem ein weiteres hinzukommt, das der Forschung bisher entgangen ist (vgl. MM 100).

Die Verunsicherung speist sich aus der »vaguely but deeply unhuman« (MM 86) Qualität der Architektur. Auch die dahinterstehenden Fähigkeiten werden in Definitionskategorien von Menschlichkeit eingeordnet: »The technique, we soon saw, was mature, accomplished, and aesthetically evolved to the highest degree of civilised mastery; though utterly alien in every detail to any known art tradition of the human race.« (MM 87)

Die eigentliche Gefahr liegt auf der molekularen Ebene, in der Materie selbst und ihrer fluiden, schleimigen (vgl. MM 142–144) Undefinierbarkeit, ihrem Potenzial der Veränderung:

Formless protoplasm able to mock and reflect all forms and organs and processes – viscous agglutinations of bubbling cells – rubbery fifteen-foot spheroids infinitely plastic and ductile – slaves of suggestions, builders of cities – more and more sullen, more and more intelligent, more and more amphibious, more and more imitative. (MM 142)

Analog löst sich hier die geordnete Satzstruktur auf und weicht einem Wortfluss. Diese Beschreibung wiederholt sich schließlich im Auftritt des Monsters selbst (vgl. MM 150). In dieses Feld fügt sich auch der dicker werdende »curling mist« (MM 146) ein, der die Unterscheidbarkeit der Umgebung auf atomarer Ebene unmöglich macht. Dadurch geraten Ordnungskategorien durcheinander: »They were the men of another age and another order of being. Nature had played a hellish jest on them – as it will on any others that human madness, callousness, or cruelty may hereafter drag up in that hidesouly dead or sleeping polar waste.« (MM 143) Angesichts des Scheiterns von Sinnmustern greifen die einzigen Kategorien, die noch haltbar sind – Status und Gender: »Scientists to the last – what had they done that we would not have done in their place? [...] Radiates, vegetables, monstrosities, star-spawn – whatever they had been, they were men!« (MM 143) Auch hier wird die Grenze der Menschlichkeit also nicht anhand biologischer Kriterien gezogen, sondern anhand wissenschaftlicher Überlegenheit und männlichem Egozentrismus.

Schließlich ist die Darstellung von potenziell harmonischen Berührungspunkten zwischen Mensch und Tier immer auch mit Ideen von Ökosystemizität verbunden – die häufig ex negativo vorgeführt wird. In *Dunwich Horror* etwa erscheint die Balance der Natur von Beginn an gestört: »The trees of the frequent forest belts seem too large,

and the wild weeds, brambles, and grasses attain a luxuriance not often found in settled regions.« (DH 418) Die Landschaft löst ein »feeling of strange uneasiness« (ebd.) aus, wird »instinctively dislike[d]« (ebd.), beunruhigt durch ihr Aussehen: »The summits are too rounded and symmetrical to give a sense of comfort and naturalness, and sometimes the sky silhouettes with especial clearness the queer circles of tall stone pillars with which most of them are crowned.« (Ebd.) Auch die Tierwelt ist von dieser Unrichtigkeit betroffen: »[T]he fireflies come out in abnormal profusion to dance to the raucous, creepily insistent rhythms of stridently piping bull-frogs.« (Ebd.) Die Landschaft selbst nimmt dabei eine tierhafte Form, eine »oddly serpent-like suggestion« (ebd.) an. Ihre Beschreibung geschieht dynamisch, nicht statisch, anhand der Bewegung durch sie hindurch.

Zugleich ergeben sich aber auch Möglichkeiten eines friedlichen Zusammenlebens als positive Ausdeutung des *agencement*. In *The Cats of Ulthar* wird im Märchenmodus von einer gewaltfreien Gemeinschaft zwischen Mensch und Tier erzählt: »It is said that in Ulthar, which lies beyond the river Skai, no man may kill a cat.« (CU 151) Im nächsten Teil des Satzes zoomt die Erzählung auf die konkrete Situation, eine Begegnung zwischen einem konkreten Menschen (dem Erzähler) mit einem konkreten Tier (seiner Katze): »[A]nd this I can verily believe as I gaze upon him who sitteth purring before the fire.« (Ebd.) Der Katze wird Nähe zu »strange things which men cannot see« (ebd.) zugeschrieben und auf die sie umgebende Mythologie-Tradition angespielt (vgl. ebd., vgl. auch »The Squinx is his cousin, and he speaks her language«, ebd.). Die Vorgeschichte führt ein Ehepaar ein, »who delighted to trap and slay the cats of their neighborhood« (ebd.), wobei sie auch mutmaßliche Gründe aus dem Verhalten der Katzen (Schreien, Rennen durch Gärten, vgl. ebd.) für diese Gewalttaten anbietet. Es ergibt sich eine Opposition zwischen dem im Naturraum des eigenen Hauses, das »darkly hidden under spreading oaks at the back of a neglected yard« (CU 152) ist, angesiedelten Paar und den »owners of cats« (ebd.) als kultivierten Domestizierern der wilden Katzen.

Die »strange wanderers from the South« erscheinen mit ihren »fortunes« und »strange prayers« (ebd.) »in a tongue no villager could understand« (CU 153) als Vertreter von Mystik, Religiosität und Aberglauben. Sie verorten sich zudem zwischen Mensch und Tier:

[T]hey had painted on the sides of their wagons strange figures with human bodies and the heads of cats, hawks, rams, and lions. And the leader of the caravan wore a head-dress with two horns and a curious disc betwixt the horns. (CU 152)

Die Gebete des Jungen bewegen die Wolken, er wird Teil seiner Umwelt und beeinflusst diese: »[A]s the little boy uttered his petition there seemed to form overhead the shadowy, nebulous figures of exotic things; of hybrid creatures crowned with horn-flanked discs. Nature is full of such illusions to impress the imaginative.« (CU 153) Natur und Imagination werden miteinander in Verbindung gebracht – und dies zugleich selbstironisch untergraben, indem die beschriebenen Geschehnisse diegetische Realität sind.

Lovecrafts Vorliebe für Katzen zeigt sich hier in Formulierungen wie »graceful kitten« (CU 152). Für den kleinen Jungen ist seine Katze ein Ersatz für menschliche Zuneigung: »The plague had not been kind to him, yet had left him this small furry thing to mit-

igate his sorrow; and when one is very young, one can find great relief in the lively antics of a black kitten.« (Ebd.) Die Spezifizierung auf das schwarze Kätzchen erscheint seltsam genau und betont tierliche Individualität. Im Zuge des Verschwindens der Katzen, also durch ihre Abwesenheit, offenbart sich ihre vielseitige Individualität: »cats large and small, black, grey, striped, yellow, and white« (CU 153). Die Katzen bewegen sich laut Atals Bericht (eine weitere Erzählebene) rhizomatisch, »pacing very slowly and solemnly in a circle« (ebd.), was hier auch einen performativen Aspekt hat: »as if in performance of some unheard-of rite of beasts« (ebd.). Das Verschwinden der Katzen löst in Ulthar kollektiven »vain anger« (ebd.) aus. Die Katzen tauchen als Gesamtheit wieder auf, »sonorous with purring content« (CU 154). Als Begleitung für die Untersuchung des Hauses wählt der Bürgermeister als Zeugen Menschen, die mit Materie arbeiten, »Shang the blacksmith and Thul the cutter of stone« (ebd.). Sie entdecken die erschreckende Szene in der Hütte: »two cleanly picked human skeletons on the earthen floor, and a number of singular beetles crawling in the shadowy corners« (ebd.). Die Insekten verstärken hier die Grenzüberschreitung, die eine Umkehr der Nahrungskette bedeutet. Die Diskussionen zwischen den, hier klar in ihrem Gemeinschaftsstatus markierten, »burgesses« (ebd.) im Anschluss an die Entdeckungen werden von Vertretern verschiedener Institutionen geführt. Daraus entsteht ein »remarkable law« (CU 155), das das Zusammenleben von Mensch und Tier fortan regeln soll. Die Geschichte schließt durch eine Zusammenfassung der Geschehnisse sowie die Wiederholung der Formulierung »no man may kill a cat« (ebd.) hier wieder an den Beginn an und bildet so eine rhizomatische Kreisstruktur. So lässt sich die Geschichte auch als Parabel der Naturrache lesen, bei der die Entscheidung für ein gewaltfreies Zusammenleben nicht aus ethischer Verantwortung für das Tier, sondern aus Angst vor den Konsequenzen der tierlichen Handlungsfähigkeit entspringt.

So zeigen sich in allen hier betrachteten Texten sowohl raum- als auch textsemantisch rhizomorphe Strukturen, die dazu ansetzen, bestimmte Ordnungs- und Erklärungsmuster zu hinterfragen. Das genuin »Natürliche«, Nichtmenschliche ist jeweils das Störelement, das mit rationaler Logik nicht zu begreifen ist. Die menschlichen Versuche der Überwindung werden dabei nachvollziehbar gemacht, indem diegetischen Grenzen stabilisiert werden, die die Texte selbst verunsichern und so die Vorstellung eines grenzfreien *agencement* etablieren. Dabei deuten sich Vorstellungen von ökosystemischer Zusammenwirkung an. Die Schwierigkeit einer Grenzziehung wirkt dabei in beide Richtungen. Wie gezeigt, ergeben sich auf diese Weise thematische Parallelen zwischen den Texten, die durchaus ökologische Implikationen haben und sich zugleich mit den von Deleuze und Guattari formulierten Prinzipien des Rhizoms überschneiden. Das stützt die hier vorgeschlagene These einer engen Beziehung zwischen dem philosophischen Konzept und den literarischen Texten, die nun durch die Analyse der Topoi der Unsagbarkeit und Rhizomatik als Erzählprinzip ergänzt werden soll.

5.2.1.2 Vertikal: Das Unterirdische

Schweikert benennt als zentrale Motive bei Lovecraft die wissenschaftliche Expedition ins Unbekannte und die unterhöhlte Erde oder Hohlwelt.³⁴⁵ Ersteres ist bereits be-

345 Vgl. Schweikert: »Erste Liebe mit letzter Kraft«. S. 250.

schrieben worden, dieses Kapitel soll sich nun zweiterem widmen. Das Unterirdische ist für Lovecraft ein zentrales Motiv, das in seinen Erzählungen mit den Prinzipien *Horror* und *Weirdness* eng zusammenhängt – und auch mit der Natur-Thematik. Juan L. Pérez-de-Luque betont die Bedeutung des Unterirdischen in Lovecrafts Werk.³⁴⁶ So sind laut ihm sowohl Aufwärts- als auch Abwärtsbewegungen in Lovecrafts Texten negativ konnotiert.³⁴⁷ Dies erzeuge das klaustrophobische Gefühl eines »hostile environment where everything is connected with the monstrous«³⁴⁸. Laut Pérez-de-Luque fängt Lovecraft damit »the general feeling of his time, a discontent towards society, progress, and science«³⁴⁹ ein. Diese Aussage ist sicherlich zutreffend – aber ebenso gut über jedes andere Zeitalter möglich. Spezifischer möchte ich hier das Motiv des Unterirdischen auf seine ökologischen Implikationen untersuchen.

Die Bedrohung kommt in *The Rats in the Walls* von unten und löst eine Abwärtsbewegung aus, die durch die Tiere eingeleitet wird:

They were searching the house for some unknown source of disturbance which had thrown all the cats into a snarling panic and caused them to plunge precipitately down several flights of stairs and squat, yowling, before the closed door to the sub-cellar. (RW 386)

Die raumsemantisch etablierte Überlegenheit, die im Text durch die Adelsthematik wiederholt wird, wird so untergraben: »The vault was very deep in the foundations of the priory, and undoubtedly far down on the face of the beetling limestone cliff overlooking the waste valley.« (RW 387) Dabei werden Wahrnehmungsmaßstäbe gesprengt, und zwar wiederum in einer Abwärtsbewegung: »which had retreated *still downward*, far underneath this deepest of sub-cellars, till it seemed as if the whole cliff below were riddled with questing rats« (RW 388, Hervorhebung im Original); »vault deeper than the deepest known masonry« (RW 389); »the odd observation that the passage, according to the direction of the strokes, must have been chiselled *from beneath*« (RW 392, Hervorhebung im Original). Die Kursivierung deutet dabei eine Tiefe von unvorstellbaren Ausmaßen an, die nur durch die visuelle sprachliche Markierung ausgedrückt werden kann.

Diese devolutionäre Rückentwicklung wird in der raumsemantischen Gestaltung des Textes aufgegriffen. Die unterirdische Welt als Chronotopos erzählt die Menschheitsgeschichte im Zeitraffer anhand architektonischer Entwicklungsstufen:

It was a twilit grotto of enormous height, stretching away farther than any eye could see; a subterranean world of limitless mystery and horrible suggestion. There were buildings and other architectural remains – in one terrified glance I saw a weird pattern of tumuli, a savage circle of monoliths, a low-domed Roman ruin, a sprawling Saxon pile, and an early English edifice of wood – but all these were dwarfed by the ghoulish

346 Vgl. Pérez-de-Luque, Juan L.: »Descending Spirits. Ideological Implications of the Vertical Movements in Poe and Lovecraft«. *The Lovecraftian Poe. Essays on Influence, Reception, Interpretation and Transformation*. Hg. von Sean Moreland. Lehigh University Press, 2017. S. 95f.

347 Vgl. ebd. S. 91.

348 Ebd. S. 104.

349 Ebd.

spectacle presented by the general surface of the ground. For yards about the steps extended an insane tangle of human bones, or bones at least as human as those on the steps. Like a foamy sea they stretched, some fallen apart, but others wholly or partly articulated as skeletons; these latter invariably in postures of daemonic frenzy, either fighting off some menace or clutching other forms with cannibal intent. (RW 392f.)

Diese architektonische Rückentwicklung verläuft parallel zur oben beschriebenen sprachlichen.

Herrmann nennt diese Darstellung »a clear fictional illustration of the concurrent academic hierarchies of race, language, and civilization«³⁵⁰. Dabei lässt er aber die raumsemantische Dimension außer Acht. Raum- und Textsemantik werden vielmehr eingeführt, um schließlich ihre Ordnungsprinzipien scheitern zu lassen. Was der Text oberflächlich manifestiert, wird subtextuell dekonstruiert.

Zugleich öffnet sich auch die menschliche Konzeption von Zeit zugunsten einer sich hier entfaltenden *deep time*:

each stumbling on revelation after revelation, and trying to keep for the nonce from thinking of the events which must have taken place there three hundred, or a thousand, or two thousand, or ten thousand years ago. It was the antechamber of hell, and poor Thornton fainted again when Trask told him that some of the skeleton things must have descended as quadrupeds through the last twenty or more generations. (RW 393)

Fragen nach einer Zeitlichkeit, die menschliche Dimensionen überschreitet, werden auch in *Arthur Jermyn* aufgeworfen. Zeit als Messfaktor ist am Klimax der Geschichte nicht länger verlässlich: »Nothing was heard for some time; just how long Soames cannot exactly estimate, but it was certainly less than a quarter of an hour.« (AJ 182) Das Unterirdische wirkt somit nicht nur in räumlicher, sondern auch in zeitlicher Dimension.

Auch Gerry Calrin und Nicola Allen bemerken dies:

Deep time – uncanny portals, trans-epochal eruptions, geological and cosmic vistas – provides the most recurrent ingredients of horror in Lovecraft’s fiction. [...] [D]eep time functions as a multidimensional repository of that which renders human values meaningless, exceeds all comprehension and measurement, and produces existential dread. [...] Lovecraftian time is often so deep that it negates anthropocentric time entirely, and primordial horrors erupt into the present throughout his oeuvre.³⁵¹

Damit gerieten anthropologische Sicherheiten in Gefahr.³⁵² Die unterirdische Dimension der Zeit öffnet also einen furchteinflößenden Dimensionsraum, der menschliche Distinktion erschwert.

350 Herrmann: »Bothersome forms, of course, were mechanically exterminated«. S. 308.

351 Calrin/Allen: »Slime and Western Man: H.P. Lovecraft in the Time of Modernism«. S. 74. Dabei lehnen sie jedoch Dimock ab, ohne dies weiter zu erläutern (vgl. Fußnote 2).

352 Vgl. ebd. S. 75.

Auch in *Innsmouth* gibt es unter der Stadt Tunnel (vgl. SI 178), die wiederum das Motiv des Unterirdischen aufrufen, das sich an dieser Stelle durch den Vergleich »as animals that live in burrows« (ebd.) wiederholt. In *At the Mountains of Madness* ist es gar ein »extensive subterranean system« (MM 32), »a veritable network of connected caverns and galleries« (MM 110) unter der antarktischen Stadt, dessen Fund die schrecklichen Ereignisse in Gang setzt. Es befindet sich in »earth's bowels« (ebd.), seine Abgründigkeit wird also durch das Aufrufen von Körpermetaphorik unterstützt. Der Weg unter der Erde zeigt sich jedoch auch als Möglichkeit des Entkommens: »[O]ne could perhaps crawl inconspicuously through the undergrowth.« (SI 215)

In *The Colour Out Of Space* spielen Topographien von oben und unten eine entscheidende Rolle. Das Unterirdische ist dabei assoziiert mit dem Natürlichen: »Weed and briars reigned, and furtive wild things rustled in the undergrowth.« (CS 369) Diese unheimliche Öffnung nach unten geht einher mit einer vergleichbaren nach oben: »I had vaguely wished some clouds would gather, for an odd timidity about the deep skyey voids above had crept into my soul.« (CS 398) Der Meteorit fällt von oben auf die Erde, später fließt das Licht aufwärts in den Himmel. Die rhizomorphe gleichzeitige Bewegung deutet also eine zweifache Verbundenheit an und bringt die Dimension des Anderen, Außerirdischen mit der des Abjekten, Irdisch-Natürlichen zusammen.

Diese Zuschreibungen werden auch greifbar anhand der individuellen Figurenerfahrung. Ammi bewegt sich abwärts, wobei er von Geräuschen und einem »clammy vapour« geleitet wird (CS 386), was eine »vague fear« (ebd.) in ihm auslösen. Die Sinneseindrücke gestalten sich synästhetisch, als »detestably sticky noise as of some fiendish and unclean species of suction« (ebd.). Ammi empfindet »[w]ith an associative sense goaded to feverish heights« (ebd.) und befindet sich in einer Schwellensituation: »What eldritch dream-world was this into which he had blundered? He dared move neither backward nor forward, but stood there trembling at the black curve of the boxed-in staircase.« (Ebd.) Mit der Wiedererlangung der Kontrolle über seine Nerven endet auch seine Abwärtsbewegung: »Slowly nerving himself, he finished his descent.« (CS 387)

Das Unterirdische des Brunnens »down there« (CS 389) ist nun der Ort, an dem die Erklärung für die Schrecken auf Nahums Farm vermutet wird. Beim Abschöpfen des Wassers kündigt sich Unheil anhand von Ekel an: »The men sniffed in disgust at the fluid, and toward the last held their noses against the foetor they were uncovering.« (Ebd.) Im unterirdischen Brunnen befinden sich Skelette von Menschen und Tieren gleichermaßen, zudem »[inexplicably porous and bubbling] ooze and slime« (CS 390) ohne (mit menschlichen Mitteln) erreichbaren Grund.

Die Äste der Bäume streben »more and more toward verticality« (CS 393), gängige Topographierungsmuster unterlaufend. Die Bäume draußen bewegen sich »as if jerked by some alien and bodiless line of linkage with subterrene horrors writhing and struggling below the black roots« (CS 392). Wiederum wird der Ursprung also unterirdisch vermutet. Auch hier zeigt sich das doppelte Bedrohungsmuster von oben und unten: »[T]hank heaven the branches did their worst twisting high up.« (CS 395) Die Bewegung des Objekts in Richtung Himmel, durch ein Loch in den Wolken (vgl. CS 396) ist ein letzter Topographiebruch und verbindet in einer nicht transzendentalen, sondern erschreckenden Weise die Erde mit dem All, »where the unkown colour had melted into the Milky Way« (ebd.), durch »a mounting wind which seemed to sweep down in black, frore gusts from

interstellar space« (ebd.). Das dann ertörende Geräusch weckt verschiedene Deutungen: »It was just that. Only a wooden ripping and crackling, and not an explosion, as so may others of the party vowed.« (Ebd.) Die Explosion löst einen existenziellen Schrecken aus, der auf die *conditio humana* selbst hinweist: »Behind and below was only a darkness to which the men dared not return.« (Ebd.)

Vom Haus übrig bleiben die obersten und untersten Punkte, »the bricks of the chimney, the stones of the cellar« (CS 397) sowie »some mineral and metallic litter here and there« (ebd.). Dies verweist in einer rhizomatischen Schleife zurück auf die Landschaftsbeschreibung zu Beginn der Erzählung. Auf der »blasted heath« wächst keinerlei Vegetation mehr (vgl. ebd.) – Natur teilt sich hier also in irdische und außerirdische, deren Sphären zugleich aber zusammenhängen.

Auch hier werden die Richtungen von oben und unten noch einmal zusammengebracht: »Is it fastened to the roots of those trees that claw the air?« (CS 399) Ein Versuch der Einordnung in verschiedene Disziplinen scheitert, stattdessen bleibt es bei der Beschreibung:

It was just a colour out of space – a frightful messenger from unformed realms of infinity beyond all Nature as we know it; from realms whose mere existence stuns the brain and numbs us with the black extra-cosmic gulfs it throws open before our frenzied eyes. (ebd.)

Harman stellt die These auf: »Nature remains healthy, and this allows its diseased surroundings to appear even more degenerate by contrast.« (WR 89) Diese ist nicht ganz korrekt – denn vielmehr wird die Opposition von Natur und ihrer Umgebung eben durch die topographischen Darstellungen untergraben.

Die Topographie von oben und unten wird auch in *Arthur Jermyn* aufgebaut und mit Naturbildern überblendet:

In a rational age like the eighteenth century it was unwise for a man to talk about wild sights and strange scenes under a Congo moon; of the gigantic walls and pillars of a forgotten city, crumbling and vine-grown, and of damp, silent, stone steps leading interminably down into the darknes of abysmal treasure-vaults and inconceivable catacombs. (AJ 173)

Diese wird hier überschrieben mit der Dichotomie von Vernunft und Wahnsinn. Dabei zeigt sich auch eine spezifische Angst vor »hybrid creatures« (AJ 175), die sich zwischen oben und unten, Vernunft und Wahnsinn, Natur und Kultur verorten: »Especially was it unwise to rave of the living things that might haunt such a place; of creature half of the jungle and half of the impiously aged city.« (AJ 173)

Auf ähnliche Weise funktionieren die Zuschreibungen in *Dunwich*: »From below no sound came, but only a distant, undefinable foetor; and it is not to be wondered at that the men preferred to stay on the edge and argue, rather than descend and beard the unknown Cyclopean horror in its lair.« (DH 444f.) Das Grauen bewegt sich auch hier in einer vertikalen Linie: »Apparently the horror had descended by a route much the same as that

of its ascent.« (DH 447) Der Versuch einer Gegenwehr wird formuliert als Aufwärtsbewegung, assoziiert mit dem Bergsteigen:

Courage and confidence were mounting; though the twilight of the almost perpendicular wooded hill which lay toward the end of their short cut, and among whose fantastic ancient trees they had to scramble as if up a ladder, put these qualities to a severe test. (DH 459, vgl. auch 460–462)

Dem entgegen bewegen sich die Gräser und Büsche (vgl. DH 460).

Gilles Menegaldo beschreibt die vertikale Dimension der Architektur der Lovecraft'schen Städte treffend:

Die archaische Architektur, die den Zauber der Stadt ausmacht, bekommt ein düsteres Aussehen, bizarre, sinnlose Formen bilden sich, der Verfall und die Verwesung werden deutlicher. Über die untertags belebtesten Straßen legen sich die Schleier des Geheimnisvollen – komplizierte Labyrinth führen durch enge Durchgänge und über altersschwache, vermorschte Treppen zu einer anderen Realität, in der eine unglaublich alte Vergangenheit aufersteht, die an bestimmten, speziellen Punkten in der Gegenwart wurzelt; diese Punkte entsprechen oft Lokalitäten, die sich *unterhalb* der Stadt befinden (Versenkungen, Keller, Brunnen, Treppen). Daher ist jede Öffnung verdächtig und kann zu einem Spalt in der Wirklichkeit werden, durch den das grundlegend Andersartige eindringt.³⁵³

In den Städten passiere der Kontakt mit der Andersartigkeit³⁵⁴, sie sei ein zeitloser Raum³⁵⁵. So werde sie zum Palimpsest.³⁵⁶ Diese Lesart der Stadt fügt sich in die hier vorliegende Argumentation, verbindet sie doch auch raum- und textsemantische Aspekte. Diese möchte ich um ihre Ausdeutung aus ökologischer Perspektive ergänzen.

In der Landschaftsbeschreibung in *Innsmouth* deutet sich auch anhand der vertikalen Topographien ein natürlicher Gesamtzusammenhang an: »where the rutted roadway met the sky. It was as if the bus were about to keep on in its ascent, leaving the sane earth altogether and merging with the unknown arcana of upper air and cryptical sky.« (SI 172) Die Kirchtürme als Kultur- und Institutionsräume hingegen »loomed stark and unpainted *against* the seaward horizon« (ebd., meine Hervorhebung). Ihre Verfallenheit deutet jedoch auf die Scheiterung gesellschaftlicher Instanzen in *Innsmouth* hin. In der Beschreibung der Stadt laufen Kultur- und Naturräume ineinander, sie selbst wird zum Hybridwesen, zu einem Zwischenraum.

Donald R. Bursleson weist darauf hin, wie Lovecrafts *The Outsider* mit hierarchischen binären Oppositionen spielt.³⁵⁷ Dies führt laut ihm zu einer Untergrabung stabiler Kategorien: »What is at work here is the undoing of categorical thinking, the unraveling of

353 Menegaldo, Gilles: »Die Stadt im Werk H.P. Lovecrafts«. *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hg. von Franz Rottensteiner. Suhrkamp, 1997. S. 233. Hervorhebung im Original.

354 Vgl. ebd. S. 237.

355 Vgl. ebd. S. 241.

356 Vgl. ebd. S. 242.

357 Vgl. Bursleson, Donald R.: *Lovecraft. Disturbing the Universe*. University Press of Kentucky, 1990. S. 60.

any system claiming final mastery, exhaustive cataloging, total solution, immutable results, settled ›reading‹ of reality.«³⁵⁸ Unter diese binären Oppositionen lässt sich die von oben und unten zählen; wie ich zeigen möchte, ist das Ordnungssystem, das hier am stärksten in Frage gerät, das anthropozentrische.

Wie dies im narrativen Verfahren funktioniert, lässt sich durch eine genaue Lektüre von *The Outsider* zeigen. Die Erzählung verhandelt zentral eine vertikale Topographie, ruft aber auch mehrere der anderen zuvor untersuchten Aspekte auf, was ihr Zusammenwirken verdeutlicht. Auch sie beschreibt die Richtungslosigkeit als Ordnungsverlust.³⁵⁹ Die Orientierungslosigkeit erweist sich als rhizomatisches Element: In einer nicht mehr kartographierten Natur droht der Kontrollverlust.

In nur vorgegebener Allgemeingültigkeit schildert der Einstieg den Zusammenhang von Kultur- und Naturerfahrung in horizontalen bzw. vertikalen Bildern:

Wretched is he who looks back upon lone hours in vast and dismal chambers with brown hangings and maddening rows of antique books, or upon awed watches in twilight groves of grotesque, gigantic, and vine-encumbered trees that silently wave twisted branches far aloft. (TO 265)

Das Andere, »*the other*« (ebd.), ist hier Umschreibung für eine psychische Störung. Die Geschichte zeichnet sich durch ein Streben in Richtung oben, zu den »high ceilings where the eye could find only cobwebs and shadows« (TO 266) aus, das aber zugleich durch die Naturbedingungen erschwert ist:

[T]he terrible trees grew high above the topmost accessible tower. There was one black tower which reached above the trees into the unknown outer sky, but that was partly ruined and could not be ascended save by a well-nigh impossible climb up the sheer wall, stone by stone. (ebd.)

Dieses Streben geht mit einem Wunsch nach Erkenntnis einher, als »longing for light« (TO 267). Die Erzählinstanz »cannot measure the time« (TO 266) und ist nicht in Kontakt mit »anything alive but the noiseless rats and bats and spiders« (ebd.), erinnert sich bloß an den Moment, als »my first conception of a living person was that of something mockingly like myself, yet distorted, shrivelled, and decaying like the castle« (ebd.). Ihre eigene Spezies-Zugehörigkeit wird somit unsicher. Die beobachtete andere Person besteht in symbiotischer Vereinigung mit ihrer Umgebung: »distorted, shrivelled, and decaying like the castle« (ebd.). Die Erzählung wirft epistemologische Fragen auf, indem sie im Gedankenexperiment alle menschliche Erfahrung und übliche Wahrnehmungsmuster abzieht:

To me there was nothing grotesque in the bones and skeletons that strowed some of the stone crypts deep down among the foundations. I fantastically associated these things with every-day events, and thought them more natural than the coloured pictures of living beings which I found in many of the mouldy books. From such books I

358 Ebd. S. 108.

359 Vgl. zum Orientierungsverlust des Erzählers Mosig: »The Four Faces of the Outsider«. S. 27.

learned all that I know. No teacher urged or guided me, and I do not recall hearing any human voice in all those years – not even my own; for although I had read of speech, I had never thought to try to speak aloud. My aspect was a matter equally unthought of, for there were no mirrors in the castle, and I merely regarded myself by instinct as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books. I felt conscious of youth because I remembered so little. (TO 266f.)

Das Spannungsfeld zwischen Drinnen und Draußen ist auch eines zwischen Individuum und Kollektiv: »Outside, across the putrid moat and under the dark mute trees, I would often lie and dream for hours about what I read in the books; and would longingly picture myself amidst gay crowds in the sunny world beyond the endless forest.« (TO 267)

So begibt sich die erzählende Entität auf den Weg nach oben, mit dem Ziel, dem »labyrinth of nighted silence« (ebd.) zu entkommen. Der Zustand der fehlenden eigenen Wahrnehmungserfahrung (»it were better to glimpse the sky and perish, than to live without ever beholding day«, ebd.) ist also sowohl mit Blindheit als auch mit Taubheit konnotiert.

Der Aufstieg ist eine Interaktion mit der Umgebung und der lebenden wie toten Materie darin:

Ghostly and terrible was that dead, stairless cylinder of rock; black, ruined, and deserted, and sinister with startled bats whose wings made no noise. But more ghostly and terrible still was the slowness of my progress; for climb as I might, the darkness overhead grew no thinner, and a new chill as of haunted and venerable mould assailed me. (ebd.)

Bemerkenswert ist hier zum einen die Wiederholung des Motivs der stummen Fledermäuse sowie die vom Schimmel als Raumgrenzen transzendierende Gestalt ausgehende Gefahr. Die Qualitäten des Turms ändern sich dauernd, nun ist die Wand »slimy« (ebd.).³⁶⁰ Die zufallende Falltür nach unten und die »eery echoes of its fall« (TO 268) symbolisieren die Unmöglichkeit zur Rückkehr zum Zustand vor einer erschreckenden Erkenntnis.

Dort oben findet der Erzähler ihm unbekanntes, unbeschreibliche Dinge vor, »odious oblong boxes of disturbing size« (ebd.). Die seltsame Materialität der entdeckten Objekte rückt auch anhand der Beschreibung des »portal of stone, rough with strange chiselling« (ebd.) in den Vordergrund. Die zeitliche Messung in »aeons« (ebd.) deutet auf die größeren Dimensionen der Erzählung hin. Der Mond ist »shining tranquilly through an ornate grating of iron« (ebd.). Es ergibt sich so ein Zusammenhang zwischen allen Objekten in der beschriebenen Szene: »the sudden veiling of the moon by a cloud caused me to stumble, and I felt my way more slowly in the dark« (ebd.). Der Schrecken liegt in der Erkenntnis, sich die ganze Zeit unter der Erde befunden zu haben, sich nun also keineswegs am »very pinnacle of the castle« (ebd.) zu befinden, sondern auf dem Boden:

[I]nstead of a dizzying prospect of treetops seen from a lofty eminence, there stretched around me on a level through the grating nothing less than *the solid ground*, decked

360 Vgl. dazu WR 27.

and diversified by marble slabs and columns, and overshadowed by an ancient stone church, whose ruined spire gleamed spectrally in the moonlight. (TO 269, Hervorhebung im Original)

So geraten die Richtungen durcheinander und stellen damit auch die Identität der Erzählinstanz auf die Kippe:

Half unconscious, I opened the grating and staggered out upon the white gravel path that stretched away in two directions. My mind, stunned and chaotic as it was, still held the frantic craving for light; and not even the fantastic wonder which had happened could stay my course. I neither knew nor cared whether my experience was insanity, dreaming, or magic; but was determined to gaze on brilliance and gaiety at any cost. I knew not who I was or what I was, or what my surroundings might be; though as I continued to stumble along I became conscious of a kind of fearsome latent memory that made my progress not wholly fortuitous. (ebd.)

Der Erzähler durchquert im Folgenden eine eigentümliche Landschaft:

I passed under an arch out of that region of slabs and columns, and wandered through the open country; sometimes following the visible road, but sometimes leaving it curiously to tread across meadows where only occasional ruins bespoke the ancient presence of a forgotten road. Once I swam across a swift river where crumbling, mossy masonry told of a bridge long vanished. (ebd.)

Darin eröffnet sich ein Natur-Kultur-Raum: »a venerable ivied castle in a thickly wooded park; maddeningly familiar, yet full of perplexing strangeness to me« (ebd.). Dieser zeigt sich zwar als heruntergekommen und seltsam, aber offen und durchsichtig:

I saw that the moat was filled in, and that some of the well-known towers were demolished; whilst new wings existed to confuse the beholder. But what I observed with chief interest and delight were the open windows – gorgeously ablaze with light and sending forth sound of the gayest revelry. (TO 269f.)

Hier findet der Erzähler die »oddly dressed company« (TO 270), nach der er so dringend gesucht hat. Aus verfremdender Perspektive werden die menschlichen Untersuchungsobjekte beschrieben: »I had never, seemingly, heard human speech before; and could guess only vaguely what was said. Some of the faces seemed to hold expressions that brought up incredibly remote recollections; others were utterly alien.« (Ebd.) Mit dem raumsemantischen Grenzüberschritt geht auch eine Störung der Ordnung einher: »I now stepped through the low window into the brilliantly lighted room, stepping as I did so from my single bright moment of hope to my blackest convulsion of despair and realisation.« (Ebd.) Die Angstreaktion auf den Eintritt der Erzählinstanz ist eine kollektive:

sudden and unheralded fear of hideous intensity, distorting every face and evoking the most horrible screams from nearly every throat. Flight was universal, and in the clam-

our and panic several fell in a swoon and were dragged away by their madly fleeing companions. Many covered their eyes with their hands, and plunged blindly and awkwardly in their race to escape; overturning furniture and stumbling against the walls before they managed to reach one of the many doors. (ebd.)

Mit dem Scheitern des Sprachvermögens geht der Anblick der Monstrosität einher

with the first and last sound I ever uttered – a ghastly ululation that revolted me almost as poignantly as ist noxious cause – I beheld in full, frightful vividness the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives. (TO 270f.)

Auffällig ist hier die Bezeichnung der Menschenmenge als Herde, die Zuschreibungen zusätzlich verwirrt. Die Gestalt des Außenseiters ist unbeschreiblich – aber doch menschenähnlich:

I cannot even hint what it was like, for it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable. It was the ghoulish shade of decay, antiquity, and desolation; the putrid, dripping eidolon of unwholesome revelation; the awful baring of that which the merciful earth should always hide. God knows it was not of this world – or no longer of this world – yet to my horror I saw in its eaten-away and bone-revealing outlines a leering, abhorrent travesty on the human shape; and in its mouldy, disintegrating apparel an unspeakable quality that chilled me even more. (TO 271)

Hier zeigt sich die Andeutung der Unbeschreiblichkeit, die sich zugleich selbst widerlegt – den Einsatz solcher Topoi werde ich im folgenden Kapitel untersuchen. Dies geht einher mit dem invertierten Blick auf das Selbst und die Spaltung der Identität: Wie die Tiere ist auch das Monster im Selbst »nameless, voiceless« (ebd.), dessen unangenehme Qualitäten an alles Andere, Abjekte erinnern. Körper und Sinne sind im Angesicht des furchtbaren Anblicks nicht mehr unter Kontrolle:

I was almost paralysed, but not too much so to make a feeble effort toward flight [...]. My eyes, bewitched by the glassy orbs which stared loathsomely into them, refused to close; though they were mercifully blurred, and shewed the terrible object but indistinctly after the first shock. I tried to raise my hand to shut out the sight, yet so stunned were my nerves that my arm could not fully obey my will. The attempt, however, was enough to disturb my balance; so that I had to stagger forward several steps to avoid falling. As I did so I became suddenly and agonisingly aware of the *nearness* of the carion thing, whose hideous hollow breathing I half fancied I could hear. (ebd.)

Auch geistige Ordnung ist dann nicht länger möglich: »[T]he burst of black memory vanished in a chaos of echoing images.« (TO 272) Im Rekurs auf Mythologie gibt der Text eine Prolepse auf die folgenden Geschehnisse, um dann wieder im geschilderten Moment anzukommen. Eine eigenartige Formulierung verhandelt das Verhältnis von Monster und Mensch: »I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men.« (Ebd.) Der Einschub ›still‹ entwirft dabei eine beunruhigende Per-

spektive auf die Möglichkeit instabiler Menschlichkeit, die sich jederzeit wandeln kann. Als Pointe des Textes bleibt die materielle Umschreibung des Spiegels als »a cold and unyielding surface of polished glass« (ebd., Hervorhebung im Original) stehen – die Leser:innen selbst finden sich der spiegelnden Oberfläche gegenüber.³⁶¹

Die Erzählung beschreibt die Bewegung vom *Othering* des Monsters hin zur Erkenntnis, dass dieses im Selbst zu verorten und somit nie vollständig zu objektivieren ist. Sie führt rhizomatisch beinahe an ihren Anfang zurück zum Ich – und stellt so die Frage nach den Bedingungen von Menschlichkeit. Die vertikale Topographie macht dieses Streben nach Erkenntnis, das letztlich in einer erschreckenden Enthüllung endet und so menschliche Entwicklungsschritte spiegelt, raumsemantisch greifbar.

Vertikale Topographien äußern sich bei Kafka insbesondere am Bild des Baus. Deleuze und Guattari setzen im Verweis auf Kafka wie oben erwähnt das Rhizom gleich mit dem Bau – beides im Unterirdischen verortete Bilder. Doch gerade bei dieser Analogie ist bei ihrer literaturwissenschaftlichen Analyse Differenzierung geboten: Denn der Bau als Metapher hat eine weitaus ambivalenterer Bedeutungsgeschichte, als Deleuze und Guattari es erscheinen lassen. Wie Detering betont, liefert die Metapher eines ›Baus der Welt‹ zunächst ein Bild von Unerschütterlichkeit und Unveränderlichkeit³⁶² – ganz im Gegensatz zu dem von Deleuze/Guattari vorgeschlagenen dynamischen, hierarchielosen Modell des Baus als Rhizom. Schmidt weist auf den Bau als Metapher für Stabilität in Kafkas Werk hin:

Bau und Haus sind in zahlreichen Texten Kafkas Metaphern für Ordnungssysteme, in denen sich die rationale Organisation als eine aus Sicherheitsbedürfnissen hervorgehende, aber eben darum von untergründiger Unsicherheit, Angst und ›Sorge‹ zeugende Sekundärstruktur ausprägt. Sie ist vom Einbruch des Irrationalen bedroht.³⁶³

Auch der *Bericht* nutzt das Bild des Baus und macht sich die Konnotation von Stabilität zunutze, nur um diese sogleich zu untergraben: »Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick.« (BA 305) Der Bau ist hier menschlich konnotiert, seine Stabilität wird eben durch das tierliche Urteil untergraben. In den *Forschungen* taucht ebenfalls das Bau-Motiv auf. Hier wird es genutzt, um eine tierliche Gesellschaft im Wandel zu beschreiben:

[A]ber die Hunde waren, ich kann es nicht anders ausdrücken, noch nicht so hündisch wie heute, das Gefüge der Hundeschaft war noch locker, das wahre Wort hätte damals noch eingreifen, den Bau bestimmen, umstimmen, nach jedem Wunsche ändern, in sein Gegenteil verkehren können. (FH 456)

361 Ähnlich gestaltet ist die Enthüllung am Schluss der frühen Erzählung *The Beast in the Cave*: »The creature I had killed, the strange beast of the unfathomed cave was, or had once been, a **MAN!!!**« (BC 25, Hervorhebung im Original).

362 Vgl. Detering: *Menschen im Weltgarten*. S. 21.

363 Schmidt: »Am Grenzwert des Denkens«. S. 343. Vgl. auch Dick, Helene: »Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*. Sabotage der anthropologischen Maschine«. S. 292.

Das Adjektiv ›hündisch‹ lässt sich hier leicht durch ›menschlich‹ ersetzen, der Bau ist hier also eben jene Konstruktion von Menschlichkeit und Gesellschaft/Kultur in Abgrenzung von Tierlichkeit und Natur. Zugleich wird es hier auch in der Bedeutung als Handlung beschrieben, der Akt des Baus wird durch die »Arbeiter beim Bau« (ebd. 443) assoziiert. Es ist somit ambivalent besetzt: als Versuch der Schaffung einer stabilen Ordnung, die zugleich noch bedroht ist durch die Möglichkeit des Umsturzes – eine Assoziation, die auch im *Bau* aufgerufen wird.

Der Bau bei Kafka nutzt eben diese Doppeldeutigkeit aus, seine zweifache Konnotation von menschlichen Bauten und tierlichem Bau, stabiler Ordnung und unterirdischer Untergrabung. So entsteht ein »rhizomatic burrow of language«³⁶⁴, der eben die Strukturen der Sprache hinterfragt. Auch der Akt des Bauens, der Konstruktion ist dabei impliziert, die Verwendung der Bau-Metapher ist ein Akt der Dekonstruktion im Derrida'schen Sinne, der aufzeigt, wie Ordnung konstruiert wird, um Möglichkeiten ihrer Destruktion aufzuzeigen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Dichotomie der Richtungen: Der stabile Bau geht in die Höhe, der instabile Bau nach unten, in die Erde. Deleuze und Guattari übernehmen in der Übersetzung diese changierende Semantik nicht ganz, jedoch steht hier der Begriff des ›terrier‹ in direkter Verbindung zur ›dé/territorialisation‹.

Zentral ist dabei dann auch das Motiv des Unterirdischen, das das Bild des Rhizoms ebenso wie das des Baus impliziert.³⁶⁵ Bei Deleuze und Guattari findet dieser Aspekt explizit nicht sonderlich viel Erwähnung (vgl. RZ 13, KA 135), ist jedoch implizit durchaus wichtig. Schließlich ist es gerade das Subversive des Rhizom-Modells, seine Untergrabung hierarchischer Muster, die sein Potenzial ausmachen. Dies hängt zusammen mit dem Bild der Pflanze, der Wurzel, die im Rhizom mitschwingt. Die Freiheit wird im *Bericht* mit Pflanzlichkeit assoziiert:³⁶⁶ »Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan: ich habe mich in die Büsche geschlagen. Ich hatte keinen anderen Weg, immer vorausgesetzt, daß nicht die Freiheit zu wählen war.« (BA 312) Auch hier wiederum geschieht das mit negativer Implikation, die Büsche erscheinen im Gegensatz zur Freiheit nur als zweitbeste Möglichkeit, sie symbolisieren den ›Ausweg‹.

Forschungen eines Hundes endet mit einer pflanzlichen Metapher, die sich wie im *Bericht* auf die Freiheit bezieht: »Freilich die Freiheit, wie sie heute möglich ist, ein kümmerliches Gewächs.« (FH 482) Dass Freiheit unter ihren derzeitigen Möglichkeitsbedingungen kümmerlich wächst, deutet auch das Potenzial des Gegenteils von Freiheit als üppig wuchernder Pflanze an – was gedanklich nah ist an Deleuzes und Guattaris Vorstellung des Rhizoms. Emrich beschreibt das Tier als »Sinnbild universeller Freiheit«³⁶⁷. Dies geht etwas weit, jedoch zeigt sich anhand des hybriden Bau-Tieres, das dieses Gefühl der Freiheit nur temporär erleben kann (vgl. DB 590), dass in Kafkas Texten »natural

364 Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 9.

365 Thermann spricht im Bezug vom *Bau* von einer »unterirdische[n] Parallelwelt« (*Kafkas Tiere*. S. 17).

366 Vgl. Beutner: *Die Bildsprache Franz Kafkas*. S. 109.

367 Emrich: *Franz Kafka*. S. 129.

freedom is no longer accessible to man«³⁶⁸. Dies schließt an die Ergebnisse der im vorherigen Kapitel vorgenommenen Analyse horizontaler Topographien in den Texten Kafkas und Lovecrafts an.

Das Motiv der Wurzel, das bei Deleuze/Guattari anhand einer recht undeutlichen Differenzierung dem des Rhizoms entgegengesetzt wird, ist bei Kafka ähnlich ambivalent: Der Hund in den *Forschungen* spricht von der »tiefen Verwurzelung der Lüge« (FH 448), besetzt das Motiv also negativ. Auch der Schluss von *Der Dorfschullehrer* evoziert das Bild der Verwurzelung: Üblicherweise, so heißt es, »griff [der Dorfschullehrer] nach seinem Knotenstock in der Erde« (DD 215), auch der Schlusssatz, »es werde überhaupt nicht möglich sein, ihn aus dem Zimmer hinauszubefördern« (ebd. 216), impliziert dies. Überblendet ist das mit dem Motiv des Tierwerdens: Durch seine Auseinandersetzung mit dem Maulwurf adaptiert der Protagonist selbst Maulwurf-artiges Verhalten: »Ich muß mich tief in diesen Dorfschullehrer eingebohrt haben.« (DD 208) Die ins Unterirdische deutende Topographie verweist zurück auf die Natur als Basis des Textes, die dieser jedoch diskursiv umschiffet.

So ist es häufig die Natur, die in Kafkas Texten das Schlusswort behält. Die Texte führen mithilfe organischer Sprache zu ihr zurück, genauso wie es auch bei Deleuze/Guattari als Programm angedeutet ist. Ebenso verhält es sich bei Lovecraft – hier wird sie jedoch ergänzt um die Dimension des Außerirdischen. Die Bedrohungslinien verlaufen auf diese Weise in zwei Richtungen und deuten deren Zusammenhang an: Die Bedrohung aus dem All verortet sich schließlich wieder in der Erde selbst, wie etwa *Mountains* vorführt. Das Universum offenbart sich als ebenso natürlicher Teil der Umwelt – und wird dadurch umso gefährlicher, da es sich nicht ignorieren lässt.

5.2.2 Topoi der Unsagbarkeit

Bei Kafka und Lovecraft kommen Topoi der Unsagbarkeit zum Einsatz, die Grenzen des Sagbaren und der Sprache erkunden sowie selbstreferenziell den Status von Literatur und ihre Möglichkeiten kommentieren. Dabei spielt auch der Einsatz von Musik eine Rolle, der hier auf sein Potenzial für eine Diskussion der Probleme und Möglichkeiten von Literatur untersucht werden soll. All dies geschieht immer aus einem ökokritischen Blickwinkel, der Verbindungen zur Natur- und Tierthematik in den Blick nimmt.

5.2.2.1 Der Einsatz von Musik

Musik ist ein zentrales Element in Kafkas Texten.³⁶⁹ Deleuze und Guattari bezeichnen Musik als genuin rhizomorph (vgl. RZ 19). Besonders in *Josefine* ist die Musik eng mit dem Thema der Tierlichkeit verknüpft. Diese Verbindung entspringt aus Kafkas eigenem Naturwissen: Driscoll macht darauf aufmerksam, dass singende Mäuse ein real existie-

368 Steiner, Jacob: »Kafka's Concept of Freedom«. *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*. Hg. von Karl Konrad Polheim. Verlag Peter Lang, 1987. S. 306.

369 Vgl. Martinec, Thomas: »Music«. *Franz Kafka in Context*. Hg. von Carolin Duttlinger. Cambridge University Press, 2017. S. 128.

rendes Naturphänomen sind,³⁷⁰ das bereits in *Brehms Thierleben* beschrieben wird.³⁷¹ Er weist darauf hin, dass Kafka diese sogar auf dem Gut seiner Schwester Ottila selbst gehört haben kann.³⁷² Des Weiteren betont er, dass diese Gesänge der Mäuse von Menschen nicht vollständig wahrgenommen werden und somit aus einer anthropozentrischen Perspektive, die Natur stets vom Standpunkt des Menschen aus bemisst, nicht als Musik ernst genommen werden,³⁷³ was er auf *Josefine* bezieht. Umso interessanter ist es, genauer zu betrachten, welche Implikationen in Bezug auf tierliche Musik und Kunst der Text enthält.

Menschliche und tierliche Musik werden einander gegenübergestellt und es zeigt sich, dass Kunst stets auch eine Frage von Definitionsmacht ist:

Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen? Und Pfeifen allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung. Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört. (JS 351f., vgl. auch 365)

Dabei spielt auch die Frage nach Instinkt und Intention eine Rolle. Das Verhalten von Tieren kann per Definition nicht als Kunst gelten: »Eine Nuß aufknacken ist wahrhaftig keine Kunst, deshalb wird es auch niemand wagen, ein Publikum zusammenzurufen und vor ihm, um es zu unterhalten, Nüsse knacken.« (JS 353) Sabina Kienlechner versteht das Pfeifen in seiner Vereinigung von menschlicher Sprache und Tierlaut³⁷⁴ als »Chiffre für die Kunst«³⁷⁵. So werden die anthropozentrischen Definitionsfaktoren von Kunst ironisch aufgegriffen.³⁷⁶ Dies deutet auch hin auf die Alltäglichkeit des Erzählens als Praxis, das erst durch bestimmte, arbiträre Faktoren zur Kunst wird. Gleichzeitig stellt die Erzählung genau diese Prinzipien in Frage, indem sie aus tierlicher Perspektive erzählt ist – die sogleich ein ausgesprochen scharfes Bewusstsein für künstlerische Qualität beweist.

Die menschliche Annahme von Nicht-Empfänglichkeit für Kunst als Stumpfsinn (vgl. JS 351) wird offengelegt. Dem widerspricht allerdings die Art und Weise, in der über die Musik gesprochen wird, dabei wird musikalische Fachsprache wie »Koloraturen« (JS 373) verwendet und ihre Qualität kritisch diskutiert (vgl. JS 366). Das herkömmliche Kunstverständnis erweist sich als realitätsfern: »Stiller Frieden ist uns die liebste Musik; unser Leben ist schwer, wir können uns, auch wenn wir einmal alle Tagessorgen abzuschütteln versucht haben, nicht mehr zu solchen, unserem sonstigen Leben so fernen

370 Vgl. Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 1.

371 Vgl. ebd. S. 2. Vgl. auch Schuller: »Gesang vom Tierleben«. S. 221.

372 Vgl. Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 3. Vgl. auch Guarda: »Kafkas ›Josefine oder das Volk der Mäuse‹. Das Kindlich-Mütterliche im Existenzkampf«. S. 243.

373 Vgl. Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 2f.

374 Vgl. Kienlechner, Sabina: *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*. Max Niemeyer Verlag, 1981. S. 142.

375 Ebd. S. 143.

376 Vgl. Görner: *Franz Kafkas akustische Welten*. S. 85–87.

Dingen erheben, wie es die Musik ist.« (JS 350) Daraus lässt sich auch ein Plädoyer ablesen für eine Kunst, die näher dran ist an der tierlichen, natürlichen Wirklichkeit. Dabei ist Josefines Gesamtperformance von Bedeutung; »[E]s ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, sie nicht nur zu hören sondern auch zu sehn.« (JS 352) Kunst erweist sich so als durch und durch sinnliche Erfahrung, die damit auch ein Verbindungsglied zwischen Tieren und Menschen bilden kann: Andrea Baer betont insbesondere den dargestellten Drang zur Performanz, dem auch ein Potenzial innelegt.³⁷⁷ Dies lässt sich in Verbindung bringen mit den performativen Elementen im *Bericht*. Tierwerden als Schreibpraxis erscheint dann als ebenso performativ.

Pfeifen dient zur Verständigung in der Mäuse-Gesellschaft: »Pfeifen ist die Sprache unseres Volkes.« (JS 367) Es stellt sich dar als Ritual, mit dem sich das Kollektiv herstellt sowie Sinn und Wissen produziert.³⁷⁸ Laut Marianne Schuller bildet das auch einen Kommentar zur Bedeutung von Sprache in diesen Prozessen:

Ist die kategoriale Trennung von Mensch und Tier traditionell mit der kategorialen Trennung von Sprache und Stimme verknüpft, so wird diese metaphysische Opposition bei Kafka unterbrochen. Das Stimmhaft-Tierische ist nicht das Außerhalb der Sprache, sondern als unassimilierbar Fremdes der Sprache inhärent.³⁷⁹

Auch die Sprache hat also ihr eigenes Abjekt – das etwa in Lovecrafts *The Rats in the Walls* aus dem Erzähler hinausbricht.

Laut Christine Lubkoll geht es anhand der Musik »um zwei Grundprobleme der Sprache (denn Musik wird ja als Sprache reflektiert): erstens um ihren Zeichencharakter und die Frage der Wahrheit; zweitens um das Problem der Kommunikation«³⁸⁰, was sie auch auf zentrale Problematiken der Kunst überträgt.³⁸¹ Von dieser Position abweichend, gehe ich nicht davon aus, dass Musik bei Kafka als Sprache reflektiert wird: Gerade in ihrem Unterschied zur Sprache wird die Musik hier relevant – und bringt dadurch deren Probleme an die Oberfläche. Dabei ist die Musik verbunden mit den tierlichen konnotierten Eigenschaften von Kollektivität und Sinnlichkeit.

Im Gegensatz zu den anderen Tiergeschichten wird hier der:die Leser:in aus dem Erfahrungshorizont der Mäuse ausgeschlossen: »Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges.« (JS 350) In Bezug auf das Verhältnis von Kollektiv und Sprache schreibt Thomas Ford: »It is [...] a capacity – an animal capacity – within human language:

377 Vgl. Baer, Andrea: »Performative Emotion in Kafka's ›Josephine, the Singer; or, the Mouse Folk‹ and Freud's ›The Creative Writer and Daydreaming‹«. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 154.

378 Vgl. Neumann, Michael: »Allegorien der Ergriffenheit. Gemeinschaft und Erlösung in Franz Kafkas Erzählung *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*«. *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*. Hg. von Susanne Lüdemann und Uwe Hebekus. Wilhelm Fink, 2010. S. 148f., 161.

379 Schuller: »Gesang vom Tierleben«. S. 220f.

380 Lubkoll, Christine: »Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*«. *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*. Hg. von Claudia Liebrand. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006. S. 188.

381 Vgl. ebd. S. 190.

a crowd is always, at least in part, a discursive event.«³⁸² Gerade im Abjekthaften der Sprache stecken also die Ausdrucksmöglichkeiten, die sie selbst nicht hergibt.

Der:die Leser:in ist nicht Teil des Kollektivs und partizipiert somit nicht an dem diskursiven Event, das die Performance darstellt. Somit kehrt sich das übliche Verhältnis der Definitionsmacht um: Die Lesenden nehmen die Position des Tieres an, das kein Zugangsrecht zu eben dem Diskurs hat, der Sinn definiert und somit bestimmt, was Kunst und was Wissen ist. Die nicht hörbare Musik verstärkt diese Erfahrung, die der:die Leser:in imaginieren muss.³⁸³ Eben darin besteht ihr rhizomorphes Wirken im Text.

In *Die Verwandlung* zeigt sich die Musik als potenziell vermittelnde Instanz zwischen den oben analysierten Ordnungen, zwischen Menschen und Tieren, da sie ihnen eine vergleichbare emotionale Reaktion ermöglicht: »Die Familie war gänzlich vom Violinspiel in Anspruch genommen. [...] War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.« (VW 185) Dabei ist Gregor als Tier empfänglicher für die Musik als die Zimmerherren, sodass wiederum Zuschreibungen von Kunstverständnis in Frage gestellt werden. Was diese Szene auch andeutet, ist, dass die Musik weniger Kulmination einer kulturellen Entwicklung als vielmehr Rückkehr zum eigentlichen Ursprung allen sprachlichen Ausdrucks ist, dem tierlichen Geräusch – wie auch schon in *Josefine*. Die Vorstellung von Musik als Urinstinkt entsteht auch durch die Metapher der »ersehnten unbekanntem Nahrung«. Explizit gemacht wird dies durch Gregors Frage nach der Tierlichkeit, auf die der Text sogleich eine Antwort impliziert: Gerade in der Musik offenbart sich ein tierlicher Ursprung,³⁸⁴ der positiv umgedeutet ist. So deutet Gregors Fantasie, auch als Tier eine Verbindung zu seiner Schwester aufbauen zu können, an, wie die Musik eben jene Verständigung möglich machen könnte, die die Sprache erschwert (vgl. VW 186).

Auch in der schwierigen zwischenmenschlichen Kommunikation in den *Erinnerungen* werden mit der Musik Kommunikation und Verständigung möglich: »Wir tranken einander zu, er sang mit einer erträglichen Stimme, aber immer nur zwei Lieder, eines war traurig und begann: Wohin gehst du, kleines Kind, im Walde?, das zweite war lustig und fieng so an: »Fröhliche Gesellen, ich gehöre zu Euch!« (EK 684) Auch die Titel der Lieder evozieren die oben analysierte Dichotomie von Einsamkeit und Gemeinschaft. Neben der Musik ist allein nicht-sprachliche Kommunikation verlässlich; die glotzenden Augen verraten die »Wahrheit« (EK 553). Dies weist wiederum auf die (vermeintliche) Differenz zwischen Menschlichkeit und Tierlichkeit hin, die im Text agiert.

Musik spielt auch in den *Forschungen* eine zentrale Rolle. Sie ist hier ein durch und durch rhizomorphes Element, »von allen Seiten, von der Höhe, von der Tiefe, von überall her kommend[]« (FH 429). Sie bleibt für den forschenden Hund unerklärlich (vgl. FH 430), unter den Musizierenden stiftet sie jedoch Gemeinschaft, sie sind »sieben Freunde, unter Freunden, im vertraulichen Beisammensein« (FH 434) – unterstützt also die oben

382 Ford, Thomas H.: »Crowds, Animality and Aesthetic Language in Kafka's »Josephine««. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 133.

383 Vgl. Görner: *Franz Kafkas akustische Welten*. S. 88.

384 Vgl. ebd. S. 69f.

analysierten tierlichen Aspekte. Sie inspiriert die Forschungen des Hundes und ist somit handlungstreibende Kraft. Wichtig sind dabei auch die Ausführungen des Forscherhunds zur Musikwissenschaft, die ich bereits in Bezug auf ihre wissenschaftskritischen Implikationen betrachtet habe.

Die Funktion der Musik ist also auch in den Texten Kafkas rhizomorph: Sie wirkt hin auf die Verunsicherung von Binaritäten sowie die Vorstellung eines allumfassenden *agencement*. Sie wirft dabei immer auch Fragen nach den Paradigmen von Kommunikation, nach den Grenzen der Sprache, auf – besonders im Hinblick auf Speziesgrenzen, an deren Überwindung gearbeitet wird. So diskutiert der Einsatz der Musik die anthropologische Definition von Kunst und verspricht ein besseres Verständnis zwischen Menschen und Tieren. Musik ist so auch ein Weg, eine Sprache zu finden, die tierlicher ist, weil die Sprache selbst Ausdruck von Hierarchie ist.³⁸⁵ Oliver Voß weist darauf hin, dass »der Gesang Josefines seine Erfassung durch den sprachlichen Diskurs unterläuft«³⁸⁶. Laut Gerhard Neumann stellt die Musik semiotische Prämissen in Frage:

Eines der auffälligsten zwiespältigsten Zeichensysteme, das sich den Menschen so präsentiert, ist ja dasjenige der Musik. [...] Im Zwischenraum der Stille erscheint, bei der Begegnung mit der Musik, ein Zeichen, das etwas mitteilt und dasselbe gleichzeitig verleugnet.³⁸⁷

Auf diese Weise kommentiert die Musik Sprache und Literatur. Im Anschluss an Deleuze/Guattari liest Peter Horn *Die Verwandlung* auf sprachliche Aspekte hin: »Musik scheint uns aus jenen binären Zwängen zu erlösen, in die Sprache uns als Mann oder Frau, als Herr oder Knecht, als Ausbeuter oder Ausgebeuteter einsperrt.«³⁸⁸ Er versteht Samsas Verwandlung als »eine politische Wahl«³⁸⁹, als eine »Flucht in die Undeutlichkeit, eine Verweigerung der Kommunikation, der Entgegennahme von Befehlen«³⁹⁰. Dies äußert sich dann insbesondere in der Geigenspiel-Szene, in der Gregor sich zum ersten Mal in seine Tierexistenz fügt, da sie es ihm ermöglicht, die Musik mehr wertzuschätzen als die Menschen um ihn herum. Sie zeigt sich so als Weg, den eigenen tierlichen Ursprung zu akzeptieren anstatt ihn zum Abjekt zu erklären. Somit sind die Texte zugleich auch ein Einsatz für eine weniger anthropozentrische Kunst, deren Maßstab die Musik ist.

Auch bei Lovecraft spielt die Musik eine entscheidende Rolle. Dabei zeigte er – wie Kafka auch – eine Abneigung gegen Musik.³⁹¹ Exemplarisch kann für die Analyse von

385 Vgl. Derrida: *L'animal que donc je suis*. S. 43–45. Vgl. auch Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 8–9.

386 Voß, Oliver: »Über die Abwesenheit des Gesangs in Franz Kafkas *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*«. *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Hg. von Joachim Grage. Ergon Verlag, 2006. S. 265.

387 Neumann, Gerhard: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergiff?«. *Mythen des Musikalischen bei Franz Kafka*. Hg. von Steffen Höhne und Alice Stašková. Böhlau Verlag, 2018. S. 32.

388 Horn: »Tier werden, um der Sprache, der Macht, zu entkommen«. S. 118.

389 Ebd. S. 114.

390 Ebd. S. 103.

391 Vgl. Houellebecq: *H. P. Lovecraft*. S. 69; Poole: *In the Mountains of Madness*. S. 215.

Lovecrafts Einsatz von Musik besonders die Erzählung *The Music of Erich Zann* herangezogen werden. Erich Zanns Musik »held vibrations suggesting nothing on this globe of earth« (EZ 286) und wird beschrieben als wild (vgl. EZ 286f.). Es fällt dem Erzähler daher schwer zu glauben, sie sei das Werk eines einzelnen Spielenden (vgl. EZ 286). Sie wird beschrieben als »mechanical« (EZ 288f.) und entwickelt sich zu einem »chaotic babel of sound [...] – the awful, inarticulate cry which only a mute can utter, and which rises only in moments of the most terrible fear or anguish« (EZ 286). Die Geräusche entwickeln ihre eigene *agency*, lösen eine Kette von Objekt ereignissen aus (vgl. ebd.). Schließlich spielt die Geige auch ohne Zanns Mitwirken (vgl. EZ 289) und zeigt eigene Gefühlsregungen: »that accursed viol whose fury increased« (ebd.). Die rhizomatische, die gesamte Umwelt umfassende, durch die Musik ausgelöste Ereignisspirale überträgt sich schließlich auch auf den Erzähler, der in einer kreisenden Abwärtsbewegung flieht (vgl. EZ 289f.). Dies wird wiederum enggeführt mit dem Themenkomplex von Natur und Tierlichkeit: Das Hören der Musik, das in ihm »indefinable [...] dread of vague wonder and brooding mystery« (EZ 285) auslöst, stört die Erinnerung des Erzählers als menschliches Distinktionsmerkmal (vgl. EZ 280). Die geheimnisvolle Rue d'Auseil als Schauplatz liegt »across a dark river« (EZ 281), ist »almost a cliff« (ebd.), bewachsen mit »struggling greenish-grey vegetation« (ebd.) und verweigert sich der Kartografie (vgl. EZ 280). Erich Zann, der sich nur geschrieben in »execrable French« (EZ 285) ausdrücken kann, besitzt ein »satyr-like face« (EZ 282), das die Welt der Mischwesen evoziert. Er »twisted like a monkey« (EZ 288) beim Musizieren.

Nach dem »monstrous prologue« in *Dunwich Horror* (DH 437) folgt auf das Bellen des Universitätswachhundes »a scream from a wholly different throat [...] – such a scream as could come from no being born of earth, or wholly of earth« (ebd.), das ergänzt wird durch »a loud chorus of whippoorwills among the shrubbery [that] had commenced a damnably rhythmical piping, as if in unison with the last breaths of a dying man« (DH 438). Zusammen mit den Schreien der Vögel ergibt sich eine grauenhafte Natur-Symphonie: »They trailed off into nothingness as the whippoorwills shrieked in rhythmical crescendoes of unholy anticipation.« (DH 440., vgl. auch »chorus«, 462)

Musik ist bei Lovecraft häufig Kakophonie, Laut gewordenes Chaos. Das unbeschreibliche Monster Nyarlathotep, »the crawling chaos« (NY 202), zerstört jegliche zivilisatorischen Regeln, geographischen Orientierungshilfen (vgl. NY 204) und sogar Naturgesetze: Der Erzähler begegnet ihm im »hot autumn« (NY 203), in dem aber plötzlich »[t]rackless, inexplicable snows« (NY 205) entstehen. Auf seltsamen Instrumenten (vgl. NY 203) spielt Nyarlathotep »the muffled, maddening beating of drums, and thin, monotonous whine of blasphemous flutes from unconceivable, unlighted chambers beyond Time« (NY 205). Vergleichbar zur Beschreibung einer nie zuvor gesehenen Farbe wird hier die unmögliche Aufgabe gestellt, eine Musik zu imaginieren, die alles sprengt, womit die Lesenden vertraut sind. Dies wirkt zusammen mit dem unaussprechlichen, nichtmenschlich anmutenden Namen und macht auch Wahrnehmungsmodi vorstellbar, die den menschlichen Horizont übersteigen – aber aus tierlicher, nichtmenschlicher Perspektive vielleicht möglich sind. Parallel zur Darstellung von Musik als ordnungszerstörender Macht gerät der Text selbst an seine Grenzen und droht an ihnen zu zerbrechen: Das erzählende Ich ist nicht konsequent, sondern wechselt nach dem ersten Satz, verschachtelte Hypotaxen mit Adjektivketten erzeugen einen Effekt der Wirrheit.

Das »unimaginable« (NY 205), Objekte wie »hands that are not hands« (ebd.), »vague ghosts of monstrous things« (ebd.) all jenes, das sich als »more grotesque than I can tell« (NY 204) herausstellt, überfordert die Fähigkeit des Erzählers – obwohl dieser »colder and more scientific than the rest« (ebd.) ist.

Van Elferen spricht im Fall Lovecrafts von einer Hyper-Kakophonie:

The sounds in Lovecraft's stories, originating from those timeless voids and generated by those nonphenomenological beings, would have to be conceptualized here as *hyper-cacophony*: his universes echo with sounds that are inaudible, with timbres that are physically impossible, with music that is unimaginable even for an unearthly musicologist.³⁹²

So löse sich die Musik von den ihr üblicherweise zugeschriebenen positive Attributen.³⁹³ Van Elferens Analyse bleibt bei der Erkenntnis stehen, dass die Musik Symbol einer schrecklichen Transzendenz ist.³⁹⁴ Dies ist ein recht naheliegender Schluss, dennoch ist van Elferens Begriff der Hyper-Kakophonie von Wert, beschreibt er doch recht treffend, wie der Einsatz von Musik zusammenwirkt mit dem Einsatz von Geräusch in seinem Werk allgemein. Wie bereits oben analysiert, deuten diese häufig auf tierlich konnotierte Wahrnehmungsmodi hin, die sprachlich-visuellen Deutungsmustern gegenüberstehen.

Burleson beschreibt Parallelen zwischen Lovecrafts Musik-Darstellungen und den selbstreferenziellen Aspekten seiner Texte: »Just as a text writes itself by being read, so the music of (by, or associated with) Erich Zann in a sense plays itself by being heard.«³⁹⁵ Die Musik lenkt somit den Fokus auf den Prozess der Sinnerzeugung in der sinnlichen Wahrnehmung – also eben durch die Mittel, die mit dem Tierlichen assoziiert sind. Laut Tabas thematisiert der Text »the relationship between mind and world, text and real [...] through a confounding of our sense of place and time«³⁹⁶. Er fordert also eine Rezeptionshaltung heraus, die gängige Kategorien vergisst – eine andere Version des Tierwerdens, in dem die eigenen anthropozentrischen gewahrt gemacht und vergessen werden.

Wydmuch beschreibt:

Es sind Gerüche, Klänge, Farben und dynamische Bilder – das sonderbare Verhalten von Ziegenmelkern im »Grauen von Dunwich«, das Pfeifen des Windes in den »Bergen des Wahnsinns«, das Geheul der Hunde im »Fall Charles Dexter Ward«, die Bewegungen der Baumäste in »Die Farbe aus dem All«, um nur einige Beispiele zu nennen. Im Text spielen sie – kompositorisch gesehen – die Rolle eines Leitmotivs, das zuweilen einen etwas manischen Eindruck erwecken kann.³⁹⁷

392 Van Elferen, Isabella: »Hyper-Cacophony. Lovecraft, Speculative Realism, and Sonic Materialism«. *The Age of Lovecraft*. Hg. von Carl H. Sederholm und Jeffrey Andrew Weinstock. University of Minnesota Press, 2016. S. 90. Hervorhebung im Original.

393 Vgl. ebd. S. 83.

394 Vgl. ebd. S. 84f.

395 Burleson: *Lovecraft. Disturbing the Universe*. S. 74.

396 Tabas: »Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction«. S. 8.

397 Wydmuch: »Der erschrockene Erzähler«. S. 152.

Doch sind sie nicht nur Leitmotive, sondern die Geräusche und Tierlaute wirken als textliche Akteure – oben ist bereits ihre Rolle für die Tierdarstellungen in dieser Hinsicht beschrieben worden. Das »musical piping« (MM 114) etwa ist spannungstreibende Kraft in *Mountains*.

Die Geräusche in *Colour* sind zugleich agentisch-handlungstreibend und zeichenhaft: »a clatter which told of a frenzied runaway« (CS 386). Dabei bildet sich Ammis Gedankenprozess, das Entziffern der Geräusch-Zeichen, in der Sprache ab: »A sort of liquid splash – water – it must have been the well.« (Ebd.) Die Geräusche betonen somit die Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung und regen phänomenologische Überlegungen an.

Auch bei Kafka sind immer wieder Geräusche als Aktanten im Text aktiv, die ihn strukturieren und handlungstreibend wirken, etwa im Fall der Bälle in *Blumfeld*, die zuerst akustisch wahrgenommen werden.³⁹⁸ Dies knüpft an die Suche nach einer nicht rein visuellen Wahrnehmung der Welt an, die Kafka anhand der Tierperspektive vorschlägt.

Der Einsatz von Musik und akustischen Akteuren im Text hinterfragt die Wirkkraft von sprachlichen Mitteln. Sie führen so an die Grenzen der Sprachen – und wirken auf diese Weise zusammen mit einem größer angelegten Einsatz der Motive Unaussprechlichkeit und Selbstreferenzialität, deren Implikationen ich im folgenden Kapitel betrachten möchte.

5.2.2.2 Grenzen und Grenzbereiche der Sprache: Unaussprechlichkeit und Selbstreferenzialität

In diesem Kapitel soll es weniger darum gehen, die reichlich belegte Selbstreferenzialität der Texte Kafkas und Lovecrafts noch einmal zu formulieren, sondern mehr darum aufzuzeigen, inwiefern hier eine Sprach- und Literaturskepsis vorliegt, die mit den analysierten Aspekten der Wissenschafts- und Gesellschaftskritik zusammenhängt. Dies soll aus Ecocriticism-Perspektive gedeutet werden. Die in den Texten angelegte Kritik operiert in zweierlei Hinsicht: zum einen durch die Offenbarung, dass auch die szientifische Wissenschaft auf die Sprache und ihre binäre Struktur zurückgreifen muss und dies die Wiedergabe von Wissen wiederum verfälscht. Zum anderen durch die Aufdeckung der Mitwirkung von Sprache bei der Naturbeherrschung und in Konsequenz der Verweigerung von Metaphorisierung durch die Engführung von Konkreta und Abstrakta. Aus der Kombination dieser beiden Kritikpunkte ergibt sich dann in der Literatur ein Potenzial.

Die Wissenschaft muss sich auf die Sprache für die Reproduktion ihrer – bereits unter falschen Prämissen erzeugten – Erkenntnisse verlassen, wodurch eine weitere Schicht der Verfälschung hinzugefügt wird. Im *Dorfschullehrer*-Text offenbart sich das durch das Gewirr an sich widersprechenden und sich unterstützenden Schriften. Die Wahrheit ist hier »nicht so sehr aus [den] Worten, als aus sonstigen Zeichen« (DD 206) zu erkennen. Wie Grimm beschreibt, gerät die textliche Struktur selbst in der Erzählung in Frage:

The story [...] reveals the close proximity of a factual, written text – such as a scientific treatise – to the fictional, oral world of the rumor. But it not only reveals the close prox-

398 Vgl. Dirmhirn: »Kafkas Undinge. Gemeinschaftsstiftendes Potenzial und die Frage der Verantwortung in ›Blumfeld ein älterer Junggeselle‹«. S. 84.

imity, it is also the forum which can bring the two together in that it is both fictional and therefore related to the rumor, and written, i.e. a text. Literature, therefore, can be said to act as the medium wherein this dialectical process that leads nowhere is displayed. The text of the story sets off a negative spiral of meaning that begins with a certain duality.³⁹⁹

Über Passagen hinweg liest sie sich dabei wie eine Parodie der Kafka-Forschung selbst und ihr Kreisen um die literarische Eignung – die sich weigert, den Kern der Texte, ihr Handeln von Tieren, anzuerkennen und ewig um sich selbst zirkuliert. Dabei ist auch der Text selbst von der Forschung auf vergleichbare Weise vernachlässigt worden wie der diegetische Riesenmaulwurf.⁴⁰⁰ Grimm führt als Begründung dafür die These an, dass der Text nicht etwa aufgrund fehlender literarischer Qualität ignoriert worden sei, sondern eben wegen seiner Parodie auf akademische Diskurse⁴⁰¹ und der Tatsache, dass er »focused on issues of marginalization and a certain resistance to interpretation«⁴⁰² ist. So ist er auch eine Exegese-Parodie, die auf die Beteiligung von literarischer Rezeption bei Wissensproduktionsprozessen und Naturbeherrschung verweist.

Sprachliche Stabilität wird, wie analysiert, auch in den anderen Texten durch die Dichotomie von Schein und Wirklichkeit hinterfragt. Zugleich ist sie das Mittel, das eben diese Diskrepanz benennen und somit ihre eigenen unzulänglichen Binaritäten hinterfragen kann. Dafür muss sie jedoch den richtigen Modus finden – auf dessen Suche sind Kafkas Texte unerlässlich:

Kafkas Tiere sind mithin nicht nur Erbstücke der Literatur, sondern gleichfalls Produkte dieser Kultur wie einer Wissenschaft, in der, wie eingangs zitiert, die Schreibe Arbeit ebenso notwendig wie vergeblich ist, weil sie die Entdeckungen gleichermaßen fixiert und verflüchtigt. Unterirdisch aber, so die eindrucksvollste Ausmalung dieser Arbeit in der Erzählung ›Der Bau‹, geht das vergebliche und lebensnotwendige Graben und Wühlen weiter; dort ist das namenlose Schreibe Tier unablässig am Werk. [...] Nur dieses letzte Tier [...] kann das existenzielle und hybride Projekt weiter verfolgen.⁴⁰³

Ortliebs These benutzt, ohne dies weitergehend zu reflektieren, eben das Motiv des Unterirdischen, das oben als zentral in Kafkas Texten nachgewiesen worden ist. Dieses ist hilfreich, um ihr Bild fortzuführen: Aus dem Blick von unten, aus natürlicher und tierlicher Perspektive zeigen sich Ergebnisse einer alternativen Forschung, die unvorhergesehene, unvoreingenommene Erkenntnisse ermöglicht, eben weil sie das anthropozentrische Element entweder mitdenkt oder wegzudenken versucht. Dazu gehört auch, die Sprache von ihren Elementen zu bereinigen, die dieses Unterfangen erschweren.

Deleuze und Guattari bescheinigen Kafkas Schreiben als Qualitätsmerkmal eine Unmittelbarkeit, einen Realitäts- und Umweltbezug, der auf Wörtlichkeit anstelle von Symbolismus setzt (vgl. KA 127). Kafka spricht sich so, wie Deleuze und Guattari, gegen rei-

399 Grimm: »Animal Studies: Kafka's Animal Stories«. S. 124.

400 Vgl. ebd. S. 119.

401 Vgl. ebd. S. 120.

402 Ebd. S. 119.

403 Ortlieb: »Kafkas Tiere«. S. 365f.

nen Ästhetizismus aus, gegen eine »Kunst, die gerade daran zugrunde geht, dass sie nur Kunst sein will«⁴⁰⁴. Dieser These würde ich nicht ganz zustimmen, sondern vielmehr argumentieren, dass gerade das Kunst-sein-Wollen und dessen Offenlegen für Kafkas Texte zentrales Merkmal ihrer Subversion ist.

Kafkas Texte verweigern sich der eindeutigen Auslegung – das ist in der Forschung häufig angenommen worden.⁴⁰⁵ Das Argument trifft in dieser pauschalen Formulierung jedoch wohl auf die meisten, wenn nicht alle literarischen Texte zu. Interessanter ist es daher, genauer zu betrachten, weshalb gerade Kafkas Texte so schwierig zu deuten sind. Sie arbeiten an einer Anti-Metaphorik und machen dies explizit: Rotpeter versteht die offenen Worte als Gegensatz zu den »Bilder[n]« (BA 300), also den Metaphern. Der *Bericht* weist auf das Fehlen des »Grund[es]« (BA 304) in der Doppelkonnotation von Basis und kausaler Begründung hin. Dabei geht es weniger um eine poststrukturalistische Negation von Sinn, sondern um den Vorschlag zu mehr epistemologischer Neugier, die – anstelle von vorgeformten, voreingenommenen Meinungen, die auf erratischen epistemologischen Voraussetzungen beruhen – einer wahren Erkenntnis näher kommen kann. Das Konzept ›Kritik‹ selbst steht auf dem Spiel. Stattdessen zeigen die Texte das subversive Potenzial eines radikalen Deskriptivismus: Kafka übt »non-critique« (KA 110), er schreibt »des protocols d'expérience« (ebd. 14) »sans interprétation ni signification« (ebd.). Dies ist konkret von der Natur und der Vorstellung rein deskriptiver, nicht-hierarchischer Naturerfahrung inspiriert. Deleuze und Guattari beziehen Kafkas Programm der Anti-Metaphorik auch auf seinen Einsatz von Tierfiguren:

La métamorphose est le contraire de la métaphore. [...] L'animal ne parle pas ›comme‹ un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification; les mots eux-mêmes ne sont pas ›comme‹ des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant des chiens proprement linguistiques, des insectes ou de souris. (KA 40f., vgl. auch 37f., 50)

Wie oben angedeutet, entbrennt genau an diesem Punkt der Streit um die literarische Eignung der Themen. Kafka gewährt den Tieren Zutritt in seine Texte, und zwar nicht nur in semiotischer oder diegetischer, sondern in autodiegetischer Form. So untergräbt er die Annahme der Fähigkeit zum Erzählen als letztes stabiles anthropologisches Merkmal. Eben das ist das Programm des Tierwerdens.

So wird die Mensch-Tier-Distinktion verunsichert, indem Tiere durch ihr Erzählen als sprachlich versiert gezeigt werden. Rotpeter reflektiert sehr gründlich den eigenen Sprachgebrauch:⁴⁰⁶

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie, daran ist kein Zweifel. (BA 303, vgl. auch 302, 304, 312)

404 Emrich: *Franz Kafka*. S. 171.

405 Vgl. Engel, Manfred: »4. Strukturen, Schreibweisen, Themen«. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. J.B. Metzler, 2010. S. 411.

406 Vgl. Meyer: »Von Brehms Tierleben zum Bericht für eine Akademie«. S. 183.

Meyer argumentiert:

Rotpeter nimmt Stellung zum heuristischen Problem, Wörter der menschlichen Sprache zu benutzen, um Gefühle und Gedanken einer anderen Spezies zu beschreiben. Obwohl ihm bewusst ist, dass ein absolutes Verhältnis nicht möglich sein wird, sieht er keine Alternative zum gewählten Verfahren. Man kann dies als Kommentar zum Vorwurf der Anthropomorphisierung lesen, wie er von einer sich objektivierenden Zoologie gegenüber der erzählenden Naturgeschichtsschreibung vorgebracht wurde.⁴⁰⁷

Dies deutet auf die Rolle der Sprache bei der Performanz von Menschlichkeit hin und impliziert zugleich, dass Tiere weitaus sensibler damit umgehen können als Menschen, die Sprache als anthropologisches Merkmal also kaum haltbar ist.⁴⁰⁸ Auf diese Weise wird zudem der Status der literarischen Tiere bekräftigt, die Sprache anders verwenden und so subversiver verwenden können. Die menschliche wird in der Gegenüberstellung als unzureichend entlarvt und zugleich ihr Potenzial offenbart:

Dadurch wird der Sprache nicht nur die anthropologische Grenzmarke abgenommen, sie weist ihrerseits in doppelter Hinsicht aufs Tier: so wie sie aus tierischem Verhalten hervorgeht, kann sie auch zu ihm ›zurück‹-führen, indem das Tier das mimetische Vermögen anregt und zum Stoff literarischer Texte wird.⁴⁰⁹

Die erzählenden Tiere eröffnen Leser:innen zudem einen alternativen Erfahrungshorizont, aus dem die Welt neu und anders betrachtet werden kann, wie etwa die verfremdende Darstellung in den *Forschungen* gezeigt hat. Dies geht auch mit einer Anti-Sprachlichkeit einher, die auf die Existenz alternativer, nichtmenschlicher Zeichensysteme mit unterschiedlichen epistemologischen Prämissen hindeutet – wie zuvor am Beispiel von Musik und Geräuschen deutlich geworden ist.

Bei Lovecraft werden die Unzulänglichkeiten der Sprache anhand des wiederkehrenden Motivs der Unaussprechlichkeit, der Unmöglichkeit des eigenen Erzählens verhandelt. In entscheidenden Momenten löst sich, wie bereits punktuell analysiert, die Sprachstruktur zu Tierlauten und Schreien auf.⁴¹⁰ Die Erzählungen thematisieren ihre eigene Schreibsituation, die häufig von Widerstreben geprägt ist und sind in einem Modus der Unsicherheit bezüglich der Wahrheit oder Illusion der Geschehnisse aus rückblickender Perspektive geschildert (vgl. SI 221). Häufig werden dabei Marker eingebaut, die auf die Unglaubwürdigkeit der Erzählung hinweisen.

In *The Thing On The Doorstep* schiebt sich durch das Medium des Briefes eine zweite Erzählinstanz zwischen die Geschehnisse und den Text. Auch in *The Colour Out of Space* wird die Geschichte durch den Filter zweier Erzählinstanzen wiedergegeben. Die Erzählung von Ammi Pierce kann durch den Erzähler nur stockend in Gang gebracht werden: »Not

407 Ebd.

408 Vgl. Thermann: *Kafkas Tiere*. S. 14f., 140.

409 Ebd. S. 17f. Vgl. auch Kruschwitz, Hans: »Affenwahrheit und Menschenfreiheit. Sprachreflexion in Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*«. *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*. Hg. von Peter Becher. Böhlau Verlag, 2012. S. 330f.

410 Vgl. u.a. »EH – AHHH – AH! E'YAAHHHH. ...« (SI 200).

knowing just how he could best be launched on his tales, I feigned a matter of business.« (CS 370) In unzusammenhängender, fehlerhafter, dialektischer Sprache gibt er einen Bericht über das ihm zugestoßene Grauen: »[D]un't know how ling senct I fed her . . . it'll git her ef we ain't keerful . . .« (CS 388, vgl. auch 387) Im gleichen Zug bricht auch die Sprachstruktur auf und erscheint ungeordnet. Die Naturveränderung geht mit einem Fall von »madness« (CS 380) bei Mrs. Gardner einher, der auch durch einen Sprachverlust gekennzeichnet ist: »In her raving there was not a single specific noun, but only verbs and pronouns.« (Ebd.) In einer seltsam unpersönlichen Formulierung verschiebt sich der Fokus auf die Objekte: »Things moved and changed and fluttered, and ears tingled to impulses which were not really sounds.« (Ebd.) Der Text selbst besteht an dieser Stelle aus zahlreichen Hypotaxen, unterbrochen von Gedankenstrichen, und gerät somit in Gefahr sich aufzulösen.

Wie Gregor Samsa verwandelt sich auch Nahum, nach einem aus inkohärenten Wortfetzen bestehenden Monolog, in ein Es, ein »crumbling objec[t]« (CS 389): »That which spoke could speak no more because it had completely caved in.« (CS 388) Auch die Ursache für die Geschehnisse bleibt ein »strange ailment« (ebd.), eine objektthafte Leerstelle, die aber trotzdem zum Handeln in der Lage ist: »something which went into the well after it had done with poor Nahum . . .« (Ebd.)

Die Wiedergabe des Geschehenen ist zweifach entfernt: »Dr. Armitage made no written record of its mouthings, but asserts confidently that nothing in English was uttered.« (CS 440) Die Sprache des Dings bewegt sich außerhalb aller bekannten Parameter: »At first the syllables defied all correlation with any speech of earth, but toward the last there came some disjointed fragments evidently taken from the ›Necronomicon‹.« (Ebd.) Diese Passagen gibt Armitage bloß aus dem Gedächtnis wieder (vgl. ebd.), sie entfernen sich also noch weiter vom eigentlichen Geschehen, die Erzählung verselbständigt sich.

Eine gewisse Unbeschreiblichkeit liegt allen Phänomenen zugrunde: »The proportions of its body seemed slightly altered in a queer way impossible to describe, while its face had taken on an expression which no one ever saw in a woodchuck before.« (CS 376)⁴¹¹ Analog dazu lässt sich die spätere Stelle lesen, als Ammis Pferd Hero »a sound as no man before or since ever heard from a horse« (CS 394) ausstößt.

Diese Unbeschreiblichkeit wird verstärkt durch ihre Thematisierung bzw. den Eingriff in sprachliche Strukturen, der das Lesen oftmals erschwert und damit das Bewusstsein der Leser:innen auf den Prozess des Lesens selbst lenkt. Die Mensch-Tier-Grenze verläuft in den Texten immer wieder auch entlang der Sprachfähigkeit.⁴¹² Sprachverlust steht in direktem Zusammenhang mit dem Tierwerden.⁴¹³ Das Tierwerden wird so zur Schreib- und Lesehaltung, die eine Annäherung an die Perspektive des Anderen ermöglicht.

411 Vgl. hierzu auch WR 87.

412 Vgl. z.B. »a language I could have sworn was not English« (SI 202); »A moment later I felt less sure that the deeper sounds were voices that the deeper sounds were voices, since the apparent hoarse barkings and loose-syllabled croakings bore so little resemblance to recognized human speech.« (SI 206); »I was shuddering because not one of my pursuers, despite some hideous pantings, gruntings, and subdued barkings at odd intervals, was uttering an unmuffled or intelligible vocal sound.« (SI 210).

413 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 163. Smuda bezieht sich an dieser Stelle auf Burleson.

Thaddeus stirbt »in a way which could not be told« (CS 382). Beerdigt wird, »what« (ebd.) vom ihm gefunden wird. Hier wiederholt sich das ostentative, performativ ironische Nicht-Erzählen: »There was no need for words. What had been disputed in country gossip was disputable no longer, and it is because of the thing which every man of the party agreed in whispering later on that the strange days are never talked about in Arkham.« (CS 392)

Ammi erfährt einen »lack of a controllable voice« (ebd.) und ist schließlich nur noch zu »formless reflections« (CS 394) fähig. Nahums Sohn Thaddeus wird nach einem psychotischen Anfall ebenfalls auf den Dachboden gesperrt, wo er sich laut dem anderen Sohn Merwin mit seiner Mutter »in some terrible language that was not of earth« (CS 382) unterhält. Merwin selbst »was getting frightfully imaginative« (ebd.). Dagegen ist es »really lucky for Ammi that he was not more imaginative« (CS 383) und »Nahum was past imagining« (CS 384). Das Imaginative enthält durch seine Annäherung an das Nichtmenschliche, das Außerirdische eine bedrohliche Komponente.

Auf dem Klimax der Erzählung übernimmt Ammis wörtliche Rede, die sich durch starke Dialekthaftigkeit auszeichnet und eine Unmöglichkeit postuliert, die zugleich untergraben wird: »The way made an' the way it works ain't like no way o' God's world. It's some'at from beyond.« (Ebd.) Die betonte Benutzung des Dialekts erscheint, in Verbindung mit Deleuzes und Guattaris Theorie der *littérature mineure* gelesen, als Versuch, eine Sprache außerhalb der hegemonialen Regeln abzubilden.

Ab hier wird das Erzählen zunächst umständlich: »Ammi would give me no added particulars to this scene, but the shape in the corner does not reappear in his tale as a moving object.« (CS 385) Dann unmöglich: »There are things which cannot be mentioned, and what is done in common humanity is sometimes cruelly judged by the law.« (CS 386) Zusammen mit der Institution des Rechts bricht hier auch der Erzähler als »I«, als Botschafter der zivilisierten und kultivierten Außenwelt, in die Geschichte. Dieser Komplex deutet sich auch noch einmal im Entschluss, Nahum »to some place where he could be cared for« (ebd.) zu entfernen. Rational-scientifisches Denken erschwert sich zu diesem Zeitpunkt, wird als Wert aber weiterhin aufrechtzuerhalten versucht: »It does credit to the alertness of Ammi's mind that he puzzled even at that tense moment over a point which was essentially scientific.« (CS 391) Als Reaktion entfährt den Männern »a general cry; muffled with awe, but husky and almost identical from every throat« (CS 393). Die Angst löst hier also die Sprache zu einem kollektiven Laut auf, dessen Beschreibung an ein Hundebellen erinnert. Der Erzähler authentifiziert vorgeblich die Geschichte: »I doubt very much if Ammi consciously lied to me, and I do not think his tale was all a freak of madness as the townfolk had forewarned.« (CS 399) Diese Beglaubigung wird aber im selben Moment durch die tentativen Verben »doubt« und »think« zurückgenommen – der Text hinterfragt sich selbst.

So sind es die Erzählstrukturen selbst, die hier an der Wiedergabe des Abjekthaften scheitern. Die Struktur der Erzählung *Dunwich Horror* löst sich mit der Anmerkung, dass dies »only the prologue of the actual Dunwich horror« (DH 441) gewesen sei, auf. Im selben Zug wird auf die Materialität von Texten rekuriert:

An almost interminable manuscript in strange characters, written in a huge ledger and adjudged a sort of diary because of the spacing and the variations in ink and penman-

ship, presented a baffling puzzle to those who found it on the old bureau which served as its owner's desk. (ebd.)

Die Literatur thematisiert sich so selbst und steckt ihre eigenen Grenzen neu. Der Plan der Außerirdischen bleibt schließlich unaussprechlich: »to wipe out the human race and drag the earth off to some nameless place for some nameless purpose« (DH 466). Als annähernde Beschreibung dient die »outsideness« (ebd., Hervorhebung im Original), beiderseitig konnotiert mit Natur und All.

Auch hier taucht das Motiv der Expedition wieder auf (vgl. DH 446). Die Einbeziehung von Wissenschaftlern deutet immer auch darauf hin, dass es sich bei den jeweiligen Ereignissen um Phänomene handelt, die wissenschaftlicher Untersuchung bedürfen. Das schließt auch die sprachlichen Aspekte ein (vgl. DH 448). Die Erzählung bedient sich ebenfalls des Topos der okkulten Rituale (vgl. DH 446f.) und Sprachlichkeit (vgl. DH 448–450). Diese wird zur »cipher in a modern language« (DH 449), deren Entzifferung sich als problematisch erweist (vgl. ebd.). Die Lösung des Rätsels wird als Naturphänomen beschrieben: »[T]he clouds began to clear.« (DH 450) Der aus dem Buch übersetzte Eintrag (vgl. DH 450f.) stellt einen Versuch dar, nichtmenschliche Sprache, nämlich die eines Aliens, abzubilden. Dies geschieht durch ungelenke Formulierungen und grammatistische Fehler. Auch Probleme bei der Mündlichkeit von Erzählungen werden anhand von Luthers Versuch »to stammer out his tale to Mrs. Corey« (DH 442) deutlich. Im Dialekt beschreibt er die Veränderungen, die durch den Horror von Dunwich in der Natur geschehen (vgl. ebd.). Die seltsam umständliche Formulierung »it became her turn to listen instead of transmit« (DH 442f.) deutet eine rhizomatische Kette der Wiedergabe an, die die raumsemantischen Strukturen spiegelt. Sprachliche Darstellungsprobleme deuten stets auch auf die Übersteigerung des Denk- und Glaubbaren hin. Die Entdeckung wird umschrieben als »truths and menaces to man's existence« (DH 451), als »some plan for the extirpation of the entire human race and all animal and vegetable life from the earth by some terrible elder race of beings from another dimension« (DH 452).

Auch in *Colour* übertragen sich Empfindungen in Bildform: »Every trifle of the scene burned itself into his brain.« (CS 386) Mit Gedankenstrichen, Auslassungspunkten und Aufzählungen bricht auch hier wieder die Sprachstruktur auf. Die unbekannte Farbe kann nicht eindeutig erkannt werden, sondern erscheint als »fantastic suggestions of shape which each spectator later described differently« (ebd.) Der Erzähler suggeriert in *Colour* zwar Unaussprechlichkeit: »There is no need to speak too exactly of what they found.« (CS 389), fährt dann aber fort, recht genau zu beschreiben, was im Brunnen gefunden wird. Auch das Licht ist an dieser Stelle akteur- und zeichenhaft zugleich. Immer wieder verheddert sich der Bericht in Schleifen, die wiederholend um das Grauen an seinem Grund kreisen und eine rhizomatische Textstruktur bilden.

Diese Verunsicherung im Hinblick auf die Sprache spiegelt sich in der Überschreibung mit Tier- und Naturmetaphorik. Die Männer in *The Dunwich Horror* bewegen sich mit »snail-like deliberateness« (DH 461). Curtis Whateley wird beschrieben als »of the undecayed branch« (ebd.), sich des Motivs des Familienbaums bedienend. Die Gruppe agiert kollektiv: »The crowd stirred uneasily.« (Ebd.) Das Grauen erscheint in Form einer Wolke (vgl. ebd.), als Reaktion wird die Sprachfähigkeit der Männer eingeschränkt (vgl. DH 462), sodass sie sich der zuvor abgebildeten Alien-Sprache annähert.

Unmenschliche, nicht verortbare Geräusche erklingen: »Not from any human throat were they born, for the organs of man can yield no such acoustic perversions.« (DH 463) Auch linguistisch definieren sie sich irgendwo zwischen Laut und Wort:

It is almost erroneous to call them *sounds* at all, since so much of their ghastly, infra-bass timbre spoke to dim seats of consciousness of terror far subtler than the ear; yet one must do so, since their form was indisputably though vaguely that of half-articulate words. (ebd., Hervorhebung im Original)

Es öffnet sich eine Diskrepanz zwischen Wortsinn und den rigiden Vorgaben der Sprache, die nicht passend erscheinen. Erschreckend ist insbesondere, dass die Laute Englisch zu sein scheinen (vgl. DH 464), sie also nicht gänzlich anders, sondern vertraut sind – und sich somit ein grundsätzliches Verständnis für das Unbekannte, Andere andeutet.

Oft werden die Grenzen der Fantasie als überstiegen durch die realen Ereignisse postuliert (vgl. SI 222). Der Erzähler in *At the Mountains of Madness* zeichnet sich durch eine widerwillige Erzählung aus, er schreibt »against [his] will« (MM 11) und dass er »forced into speech« sei (ebd.). Die Spaltung zwischen der Glaubwürdigkeit von Fiktion und realen Geschehnissen wird explizit angesprochen: »Doubt of the real facts, as I must reveal them, is inevitable; yet if I suppressed what will seem extravagant and incredible there would be nothing left.« (MM 11)

Dort, wo die Kompetenzen der Sprache aufhören,⁴¹⁴ springt häufig die Kunst ein. »[A] touch of the unreal and the grotesque« (CS 369) liegt über der Gegend in *Colour*, die den Erzähler an ein Gemälde von Salvator Rosa (vgl. ebd.) erinnert. Auch später dient die Kunst als Vergleichsebene: »It was a scene from a vision of Fuseli.« (CS 395)

Die Landschaftsbeschreibungen in *Mountains* sind von bildhafter und zuweilen synästhetischer Qualität, indem visuelle und auditive Wahrnehmung in Form von »vague suggestions of a wild and half-sentient musical piping« (MM 17) verbunden werden. Die Parallele zur Kunst etabliert der Erzähler selbst, indem er auf die Ähnlichkeit zu den »strange and disturbing Asian paintings of Nicolas Roerich« (MM 18) und einem »Japanese print of the sacred Fujiyama« (ebd.) hinweist. Bemerkenswert ist dabei auch das exotisierende Element. Dieser Verweis auf reales Bildmaterial außerhalb des Textes, das dem:der Leser:in potenziell zugänglich, aber nicht unmittelbar präsent ist, sorgt wiederum für eine Vermischung des Realen mit dem Fiktiven. Ähnlich wie mit den exakten Daten, die einen wissenschaftlichen Bericht fingieren, wird so eine Authentizität suggeriert, die der Text im selben Zug untergräbt. Zusätzlich arbeitet die Erzählung mit stark referenziellen, kommunikativen intertextuellen Verweisen, hier einem Poe-Zitat (vgl. MM 18f.). Die natürliche Umgebung erscheint so als Teil auch eines kulturellen Zusammenhangs der Abbildung von Natur in Bild und Sprache. Hingegen ist Musik etwas, das aus der Natur selbst hervorgeht, von ihr gewissermaßen produziert wird. Der Wind ist schließlich auch in der Lage zur Produktion von Musik (vgl. MM 69).

Genauso erweist sich die Analyse des Kunstwerks anhand von ästhetischen, mathematischen, geologischen oder psychologischen Kategorien (vgl. ebd.) als schwierig, weil

414 Vgl. »our sensations could not be conveyed in any words the press would understand« (MM 49).

es keine Vergleichseben gibt: »It is useless to try to compare this art with any represented in our museums.« (MM 87) Allein die Kunst der »most daring futurists« (vgl. MM 88) sei annähernd vergleichbar, was einem Aufruf zur Suche nach einer neuen Kunst gleichkommt. Auch hier werden wiederum Ästhetik, Historie und Geologie und somit Kultur und Natur enggeführt (vgl. MM 89). »[N]o ambiguity of interpretation could exist« (MM 90) bei der Auslegung, da sie ohne die Unwägbarkeiten der Sprache auskommt. Mythologie und wissenschaftliche Erkenntnis fallen hier zusammen, indem sie dieselben Ergebnisse hervorbringen (vgl. MM 93). In der Wahrnehmung der Stadt offenbaren sich Spalt und Zusammenspiel zwischen dem Materiellen und dem Imaginativen:

It was, very clearly, the blasphemous city of the mirage in stark, objective, and ineluctable reality. That damnable portent had had a material basis after all – there had been some horizontal stratum of ice-dust in the upper air, and this shocking stone survival had projected its image across the mountains according to the simple laws of reflection. Of course the phantom had been twisted and exaggerated, and had contained things which the real source did not contain; yet now, as we saw that real source, we thought it even more hideous and menacing than its distant image. (MM 71)

Die Natur ist es hier, die ihre eigenen Fiktionen erspinnt. Die Möglichkeit einer »mirage in solid stone« (MM 79) bringt die Sphären des Imaginativen und des Materiellen im Naturereignis zusammen. So erweckt sie auch beim Erzähler literarische Assoziationen in Form von »fantastic phrases« (MM 72) und Erinnerungen an »eldritch primal myths« (ebd., vgl. auch MM 75), die schließlich entgrenzt erscheinen: »Imagination could conceive almost anything in connexion with this place.« (MM 85)

Die für Lovecrafts Werk typische Beschreibung einer nicht-euklidischen Geometrie taucht hier in Form von »geometrical forms for which an Euclid could scarcely find a name« (MM 80) auf – das irritierende Moment liegt also hier weniger in der Form selbst, sondern in ihrer sprachlichen Erfassung. Epistemologisches Problem ist also vor allem das Medium der Sprache. Das Motiv der nicht-euklidischen Geometrie verweist zugleich darauf, dass selbst die vermeintlich neutrale Zahlenwissenschaft Ausdruck einer auf einem bestimmten arbiträren System beruhenden Weltanschauung ist.

Die Thematisierung der Unbeschreiblichkeit hat häufig einen performativ ironischen Effekt. McGurl beschreibt Lovecrafts Schreibtechnik als »laboriously descriptive disavowal of describability«⁴¹⁵. Dies hat aber keinesfalls bloß einen (unfreiwillig) komischen Effekt, sondern lotet die Möglichkeiten der Literatur aus. Dabei wirkt die Selbstreferenzialität der Texte mit, ihre Erwähnung von Bibliotheken, Büchern und nicht zuletzt das von Lovecrafts erfundene »Necronomicon«, das durch wiederholte Authentifizierungsversuche zwischen Realität und Fiktion oszilliert.⁴¹⁶

Mountains zeigt im gleichen Zug über sich selbst hinaus, indem auf die Existenz von Fotografien (vgl. MM 11) und Zeichnungen (vgl. MM 12) hingewiesen wird, die als zusätzliche Beweise dienen sollen, zugleich aber nicht mit abgedruckt sind. Somit steht

415 McGurl: »The Posthuman Comedy«. S. 545f.

416 Lange hielt sich das Gerücht, in den Bibliothekskatalogen von Yale und der UC Berkeley gebe es einen Eintrag für das »Necronomicon« (vgl. Poole: *In the Mountains of Madness*. S. 241).

die Glaubwürdigkeit des Textes gerade durch deren Betonung wieder in Frage. Seine Erzählweise beschreibt er als »formless, rambling way« (MM 94). Dabei kündigt er zugleich an, dass der Bericht irgendwann in einer offiziellen Ausgabe der Miskatonic University erscheinen werde (vgl. ebd.). So wird noch interessanter, dass nur der vermeintlich minderwertige Bericht vorliegt – scheint dadurch diese Form doch besser geeignet für die Darstellung der Sinnsuche, der Frage nach »a very real and very monstrous meaning« (MM 109).

Auch hier sind die thematisierte Widerwilligkeit der Erzählhaltung und die Betonung der eigenen Sprachlosigkeit wieder prominente Erzählstrategien, für die jedoch eine Alternative vorgeschlagen wird: »Rather was it an affair of vague psychological symbolism and aesthetic association – a thing mixed up with exotic poetry and paintings, and with archaic myths lurking in shunned and forbidden volumes.« (MM 69) Die Glaubwürdigkeit wird dann verortet in der Erzählerfigur selbst:

Every incident of that four-and-a-half-hour flight is burned into my recollection because of its crucial position in my life. It marked my loss, at the age of fifty-four, of all that peace and balance which the normal mind possesses through its accustomed conception of external Nature and Nature's laws. (MM 49)

Der Sprung von Sicherheit des Erzählberichts hin zu Unglaubwürdigkeit wird der Verunsicherung basaler Prinzipien der Welterklärung zugeschrieben. Stattdessen erleben sie eine »hideously amplified world of lurking horrors which nothing can erase from our emotions« (ebd.). Interessant ist hier besonders die Betonung der emotionalen Wahrnehmung. Die hier beschriebene Erfahrung ähnelt auf bemerkenswerte Weise Ghoshs Beschreibungen von jener der Klimakrise.⁴¹⁷ Schließlich bedeutet dies auch die Unmöglichkeit von erstens sprachlicher und zweitens öffentlicher Beschreibung: »There came a point, though, when our sensations could not be conveyed in any words the press would understand; and a later point when we had to adopt an actual role of strict censorship.« (Ebd.)

Diese Überlegung entstammt dem (rätselhaften) extraterrestrischen Ursprung der Great Old Ones, die »filtered down from the stars when earth was young« (MM 92). Auch hier ist das »Andere« in Form von »elaborate vegetation« (MM 87) oder »animal life« (ebd.) Thema der Kunst, die Verortung des betrachtenden Menschen zwischen Darstellendem und Dargestelltem ist unsicher. Dies wird verstärkt durch den Hinweis auf die mythologische Bedeutung von Tieren im Vergleich zur Rolle der »five-pointed« (MM 91, 119, 125) Strukturen in der Kultur der Great Old Ones. Auch hier ist die Form von »octopi« (MM 101), das Tentakelhafte, bestimmendes Prinzip. Die Suche nach dem Ursprung, dem »origin« (MM 40) oder »innermost nucleus« (MM 60) ist zentrales Problem der Novelle. Zu viel darüber zu wissen, erscheint als Gefahr »which may end the world we know« (ebd.). So kreist die Erzählung um ein Zentrum, das zugleich faszinierend und so gefährlich ist, dass es nie ganz erreicht werden darf – was auch den Erzählmodus selbst bedingt. Die Erzählstruktur selbst erweist sich als rhizomatisch, indem sich die Erzählung derselben Szene in immer neuen Schleifen nähert, die jeweils eine Schicht der Fiktionalisierung

417 Vgl. Ghosh: *The Great Derangement*. S. 30.

abstreifen und sich so asymptotisch der unaussprechlichen Wahrheit als »ultimate nameless thing« (ebd.) annähern. Genauso verhält es sich mit der Betrachtung der Funde, die aus einem Modus der Nachträglichkeit geschieht.

Wie bei Kafka gibt es immer wieder Elemente, die ihre Lesbarkeit als Symbole oder Metaphern verweigern – häufig gerade die zuvor untersuchten Hyperobjekte. Wie Harman beschreibt: »The Cthulhu description is like a metaphor with one of the terms deleted.« (WR 238) Dies wirkt zusammen mit Hinweisen auf die Begrenztheit menschlicher Erfahrung: Wie Uwe Japp feststellt, deutet Lovecraft selbst an, dass »das Wort ›Cthulhu‹ nicht für menschliche Stimmen gemacht«⁴¹⁸ ist – vergleichbar zu Kafkas Samsa. Bemerkenswert ist, dass die Beschreibung Cthulhus nur anhand der nach seinem Abbild gestalteten Figur geschehen, das Monster selbst »cannot be described« (CC 53), denn »[p]oor Johansen's handwriting almost gave out when he wrote of this« (ebd.). In Anbetracht der natürlich-kulturellen Mischwesen versagt die Naturbeschreibung und weicht der Ekphrasis.

Als Gegenstück zur Metapher, die hier immer wieder auf ihren Ursprung in der Materie zurückgeführt wird, steht das vom Ursprung in der Natur losgelöste »symbol« (AJ 179, RW 377, 382). Burluson betont bei Lovecraft insbesondere die Rolle von Metonymie und Synekdoche,⁴¹⁹ die in *Innsmouth* selbstreferenziell den Text als Text kommentieren: »The text itself, an allegory of its own reading and its own unreadability, has the ›Innsmouth look.«⁴²⁰ Der Text lenkt somit die Aufmerksamkeit auf seine eigene Gemachtheit und seine Verbundenheit mit dem natürlichen Anderen.

Japp vergleicht Lovecrafts Erzählen mit einem ausweglosen Labyrinth.⁴²¹ Dabei werde laut ihm immer das Menschsein in Abgrenzung zum Nichtmenschlichen verhandelt.⁴²² So sei es Lovecrafts Vorhaben, das »Unaussprechliche auszusprechen«⁴²³. Genauer erscheint es jedoch zu sagen, dass Lovecrafts literarische Strategie gerade darin liegt, nicht das Unaussprechliche selbst auszusprechen, sondern seine Unausprechlichkeit zu thematisieren – wie etwa Jackson vorschlägt.⁴²⁴ Laut Tabas geht es dabei weniger um die Grenzen der Sprache, sondern um die Infragestellung von Rationalität.⁴²⁵ Dies habe Auswirkungen auf die Naturwahrnehmung⁴²⁶ und so entstehe durch die Horror-Lektüre ökologisches Bewusstsein:

If ecology is the study of organisms and their relations to their environments – relations between objects and the other objects composing places around them – then being a realist ecologist is being sensitized to that which not only is visible but which is also withdrawn or wholly other ; that which is reality but also ungraspable within

418 Japp, Uwe: »Lovecraftiana«. *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hg. von Franz Rottensteiner. Suhrkamp, 1997. S. 206.

419 Vgl. Burluson: *Lovecraft. Disturbing the Universe*. S. 145.

420 Ebd. S. 146.

421 Vgl. Japp: »Lovecraftiana«. S. 207.

422 Vgl. ebd. S. 206, 212.

423 Ebd. S. 219. Vgl. auch MacCormack: »Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates«. O.P. [S. 19].

424 Vgl. Jackson: *Fantasy: The Literature of Subversion*. S. 39.

425 Vgl. Tabas: »Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction«. S. 10.

426 Vgl. ebd.

all naturalist accounts of the ambient world. [...] [R]eading weird realist writings and criticism teaches us to look for the overlooked (and not just to look at the overlooked). Re-encountering familiar scenes after having read horror is to see these scenes with heightened senses, with an awareness of straining for sight beyond sight. Thus the weird hardly leads us away from the places in which we dwell. On the contrary, it brings us back to them with x-ray attentiveness and extraordinary humility.⁴²⁷

Diesen Zusammenhang zwischen Literaturreflection und Ökologie soll das folgende Kapitel näher beleuchten.

Harman beschreibt Lovecrafts Schreibtechnik wie folgt:

Lovecraft is not simply a pulp writer, but one who keeps pulp at a distance through two separate fissure that obstruct the power of literal language. First, there are the numerous moments when Lovecraft merely *alludes* to realities that are impossible to describe [...]. Second, there are those additional moments that we described as forms of *literary cubism* (close in spirit to the philosophy of Husserl), in which no allusion is made to a thing exceeding the powers of language. [...] Third, there were a small number of additional cases in which both the object *and* its features all resist description. [...] Fourth, there are cases in Lovecraft (normally associated with failed scientific testing) in which a known and perfectly accessible object such as a meteorite or metallic ornament is found to have unintelligible but real features. (WR 234f., Hervorhebung im Original)

Diese Thesen nutzt er als Grundlage für die Ausgestaltung seiner Object Oriented Ontology – Lovecrafts literarisches Vorgehen wird also zur Basis für eine Theorie, die sich mit dem Nichtmenschlichen beschäftigt. Wie genau das geschieht, werde ich in Kapitel 6.1.1 ausführlicher betrachten.

Während Kafka mit seinen Darstellungen also Metaphorisierung unterläuft und somit literarische Naturdarstellungen und die Prämissen wissenschaftlicher Darstellung hinterfragt, bringt Lovecraft die Sprache performativ an ihre Grenze und trainiert mit seinen phänomenologischen Ansätzen ein anderes Naturempfinden. Inwiefern Rhizome und Tentakeln als von der Natur inspirierte Erzählprinzipien dabei wirken und welches neue Wissen aus ihrem Einsatz entsteht, soll das nächste Kapitel zeigen.

5.2.3 Zwischenfazit: Rhizome und Tentakeln als Erzählprinzipien – Literatur als Ort der Produktion alternativen Wissens

Die Selbstreferenzialität und Sprachreflexion hängen eng zusammen mit den analysierten ökologischen Themen. So etablieren die Texte einen Erzählmodus, den ich in Anlehnung an zwei herausgearbeitete zentrale Merkmale als rhizomatisch bzw. tentakulär bezeichnen möchte. Dieser Erzählmodus zeichnet sich dadurch aus, dass er mit den Konzepten des Tierwerdens, Pflanzendenkens und des *agencement* das Nichtmenschliche mitdenkt und seine Perspektive einzunehmen versucht. Dies möchte ich in diesem Zuge auch in aktuelle Forschungsdebatten einordnen und somit aufzeigen, inwiefern sich die Darstellungsformen mithilfe eines ökokritischen Blickwinkels weiterdenken lassen.

427 Ebd. S. 17.

Wie sich bereits ansatzweise in der bisherigen Analyse offenbart hat, spielt Sprache eine Rolle in allen hier genannten Differenzierungs- und Hierarchisierungspraktiken. Auf den sprachlichen Aspekt des Textes eingehend bemerkt Hans Kruschwitz, wie »die Verwirrung der klaren Unterscheidung zwischen Affen und Menschen«⁴²⁸ letztlich der »Ermöglichung eines nichthierarchischen Diskurses«⁴²⁹ dient. Was sich hier auch zeigt, ist Kafkas Experiment der Findung einer Literatur im Grenzbereich von Tierlichkeit und Menschlichkeit, die es schafft, Potenziale aufzuzeigen, die mit der von Machthierarchien durchzogenen menschlichen Sprache kaum auszudrücken sind. Puchner betont die Wichtigkeit von Performance und gestischer Sprache für diesen Prozess.⁴³⁰ Daran anschließend spricht er sich dafür aus, Parallelen zwischen Menschen- und Tierrechten wahrzunehmen anstatt zwischen ihnen zu unterscheiden und zu priorisieren.⁴³¹ Das rhizomatische Erzählen ist hier ein Erzählen von der anderen Seite her, aus der Perspektive des ›Anderen‹, das Tierwerden ein literarisches Prinzip.

Ähnliche Verfahren liegen bei Lovecraft vor. Laut Callaghan arbeitet Lovecraft mit einer Umkehr typischer pastoraler Motive.⁴³² Susanne Smuda beschreibt Lovecrafts Erzähltechnik als eine der Bricolage,⁴³³ die sich auch auf mythologische Strukturen bezieht und mit diesen in Dialog tritt.⁴³⁴ Diese Technik »zielt auf die Aktivierung der dem Menschen angeborenen Furcht vor dem Unbekannten«⁴³⁵. So würden stets auch Textgrenzen überwunden.⁴³⁶ Die Literatur schreibt sich somit ein in Natur-Motivik und Mythologie und produziert damit eigene Darstellungsformen. Bis wohin diese Zweige wuchern, möchte ich im folgenden Kapitel aufzeigen.

Dabei geht es stets auch um eine Untergrabung von Prinzipien rationaler Logik.⁴³⁷ Dies geschehe auch sprachlich in Zusammenarbeit mit der Darstellung von diskriminierenden Hierarchien⁴³⁸ und führe so rassistische Denkmuster vor.⁴³⁹

MacCormack beschreibt Lovecrafts Poetik wie folgt:

The question is not so much what we read in Lovecraft but how we read. Lovecraft's is an impossible project of describing the indescribable, speaking about the unsayable and explicating events which are beyond our capacity to follow. His words are not complex, so that if both writer and reader lack words for the unsayable, and if they are open to art as outside and to the inhuman becomings that literature invokes, this lack is precisely the ethical point of creating new relations of production between art and reader that

428 Kruschwitz: »Affenwahrheit und Menschenfreiheit«. S. 331.

429 Ebd. S. 332.

430 Vgl. Puchner: »Performing the Open«. S. 28.

431 Vgl. ebd. S. 21–23, 31.

432 Vgl. Callaghan, Gavin: *H.P. Lovecraft's Dark Arcadia. The Satire, Symbology and Contradiction*. McFarland, 2013. S. 66.

433 Vgl. Smuda: *H.P. Lovecraft's Mythologie*. S. 38.

434 Vgl. ebd. S. 44, 50.

435 Ebd. S. 72.

436 Vgl. »Lovecrafts Pseudomythologie überwuchert seine eigenen Texte bis in die phantastischen Erzählungen der Gegenwart hinein.« (ebd. 206) Man beachte die der Natur entlehnte Formulierung.

437 Vgl. Herrmann: »»Bothersome forms, of course, were mechanically exterminated««. S. 310.

438 Vgl. ebd. S. 317.

439 Vgl. ebd. S. 325.

cannot be set down, structured, or understood as preceding the event of reading. The decision to open toward a revolution in perception is the point of becomings.⁴⁴⁰

Daraus leitet sie die Technik der »a-perception«⁴⁴¹ ab. So finde er eine neue Sprache: »Such language must be used in becoming-inhuman, because description or speech that interiorizes entities with genesis and destination, content and limits of possibility, is the language of knowledge and the limited syntax of experience.«⁴⁴² Dabei würden auch Wahrnehmungsmuster thematisiert.⁴⁴³ So werde es durch die bei Lovecraft angelegten Schreib- und Leseverfahren möglich, Minderheit zu werden und so eine Perspektiverweiterung vorzunehmen.⁴⁴⁴ Sein Text stelle »an abstract materiality«⁴⁴⁵ dar, seine Sprache sei als »mediation rather than as a description«⁴⁴⁶ zu verstehen.

Diese Blickführung auf das Materielle geschieht auch durch die phänomenologischen Anklänge. Harman beschreibt vier Objekt-Realität-Spannungen in Lovecrafts Werk, die er als Andeutung einer grundsätzlichen Spannung sprachlicher Darstellung versteht: »Nothing can be paraphrased. More generally we should say that nothing in this world, whether it be a poem, hammer, atom, lizard, or flower, can be converted into anything else without distortion.« (WR 251) So werde Wahrnehmung gerade durch die literarische Lektüre reflektierbar (vgl. WR 258). Eben durch die Thematisierung der eigenen Lücken entsteht hier also die Möglichkeit einer anderen Wahrnehmung. Die rhizomatischen Elemente unterstützen dies, indem sie Zusammenhänge zwischen sprachlicher und ökologischer Dimension in den Fokus rücken. Die Literaturreflexion in Harmans OOO möchte ich im folgenden Kapitel herausarbeiten.

So wird in Kafkas und Lovecrafts Texten versucht, ein anti-anthropozentrisches Projekt in der Literatur, den Binaritäten der Sprache zum Trotz, umzusetzen. Dies begründet die Auflehnung der Texte gegen allegorische, symbolische oder metaphorische Eindeutigkeit. Statt einer »all-embracing metaphor«⁴⁴⁷ ist es die Anti-Metaphorik, die »serves as a setting for the discovery of textual limit«⁴⁴⁸. Interessant ist Henry Sussmans Gleichsetzung von Tier und Text: »Like a cornered animal, the present text awaits a reader to release it from its regressions.«⁴⁴⁹ Die als Experiment angelegten Texte simulieren eine Position, die tierliche Erfahrung unmittelbar nachempfindet; aus dem Tierwerden, zu dem die Lesenden ermutigt werden, entsteht ein Wissen, dass das Ich miteinbezieht und die ›Natürlichkeit‹ darin offenbart. Der:die Leser:in muss seine:ihre menschliche Haltung der Überlegenheit aufgeben. Das Narrativ wird so dem

440 MacCormack: »Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates«. O.P. [S. 16].

441 Ebd. [S. 17].

442 Ebd. [S. 19].

443 Vgl. ebd. [S. 24].

444 Vgl. ebd. [S. 26].

445 Ebd. [S. 21].

446 Ebd. [S. 25].

447 Sussman, Henry: »The All-Embracing Metaphor: Reflections on ›The Burrow«. *Critical Essays on Franz Kafka*. Hg. von Ruth v. Gross. G.K. Hall & Co., 1990. S. 149.

448 Ebd.

449 Ebd. S. 150.

Anthropozentrismus entrissen. Dies versteht Driscoll als zentrales Anliegen von Kafkas »zoopoetic«⁴⁵⁰ Literatur.

Die Tiere, die Naturelemente, die Maschinen, die Dinge, die Hyperobjekte – sie sind Anti-Metapher, geschaffen, um die Unterscheidung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung aufzuheben. So wird ein deskriptiveres Modell vorgeschlagen, das ›nur‹ beschreibt, was ist, und so einhergeht mit der deskriptiven, nicht-hierarchischen Forschungshaltung. Schließlich wird dabei auch die Leser:innen-Position verringert und auf ihren Platz innerhalb des *agencement* verwiesen.⁴⁵¹

Die Literarisierung der Natur, ihre Verarbeitung zu Symbolen und ihre Exploitation für eine riesige Metaphernmaschine ist Teil des Gewaltzusammenhangs, der das menschlich-natürliche (und somit auch das menschlich-menschliche) Verhältnis bestimmt. Wiehl argumentiert, dass *Der Bau* »ein Stottern oder einen den [sic!] Stillstand einer metaphorischen Maschine«⁴⁵² inszeniert. Helmut Mottel spricht von einer »Sprachmaschine«⁴⁵³, die den evolutionsbiologischen Diskurs transponiert.⁴⁵⁴ Das ist interessant im Kontext von Deleuzes und Guattaris Verwendung des Begriffs der Maschine, der so positiv besetzt wird und das Potenzial der Cyborg-Existenz⁴⁵⁵ zwischen den Binaritäten von Mensch und Technik, Natur und Gesellschaft erforscht. Nur eine Literatur, die ihre überlegene, herausgelöste Position ablegt, um die Verwandlung ins Andere zu denken, die utopische Szenarien eines kollektiven Gesamtzusammenhangs erträumt, die Binaritäten raum- und textsemantisch verwirrt, kann ein Wissen produzieren, das das Potenzial hat, alle anderen Diskurse subversiv zu stören, indem es intertextuell weitergeleitet wird.

Dies wird besonders pointiert im Zusammenhang mit der Wissenschaftsthematisierung. In seiner dekonstruktivistischen Lovecraft-Analyse weist Burleson auf Parallelen zwischen sprachlicher Struktur und physikalischen Prinzipien hin:

Linguistic signifiers are like sums of differences. Like elements of the quantum field such as the electron, they are defined not in terms of self-presence or self-identity, but

450 Driscoll: »An Unheard, Inhuman Music«. S. 13.

451 Norris etwa schreibt: »This inner life in several of his animal narrations must be responsive not only to a natural environment but also to a cultural environment, and finally to the effects of human beings upon the animal itself. Kafka speculatively creates for us a poetic analogue of the thinking animal as a hybrid – a creatural consciousness obliged to use human language and some model of human reasoning and logic that in turn is deconstructed. Kafka's fictions of the animal oblige us to see how the very vehicle for imagining animal thought is itself untenable, unsuitable, and impossible for the very ›knowledge‹ it is asked to convey.« (Norris, Margot: »Kafka's Hybrids: Thinking Animals and Mirrored Humans«. *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Hg. von Marc Lucht und Donna Yarri. Lexington Books, 2010. S. 30).

452 Wiehl: »Ein unscheinbares Kriegstier«. S. 504.

453 Mottel, Helmut: »Kafkas literarische Datenverarbeitung – Ethnologie und Literatur um 1900«. *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*. Hg. von Knut Hickethier. Fink, 2007. S. 191.

454 Vgl. ebd. S. 208.

455 Haraway, Donna: »A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«. *Manifestly Haraway*. University of Minnesota Press, 2016. S. 5f. Vgl. auch Bruns: »Becoming-Animal. (Some Simple Ways)«. S. 714.

in terms of the field in which they are embedded. Indeed the analogy between the field of language and the quantum field of particle physics is rather intriguing. Each field is essentially a *relational* realm, and each has its undefinable, elusive terms – the linguistic trace to which we have alluded is just as slippery, just as necessary, as the quark.⁴⁵⁶

Auch Karen Barad beschreibt Parallelen zwischen Physik und Literatur: »In Bohrs Ansatz gibt es also eine intime Beziehung zwischen Diskurs und Materialität, die über das ewig wiederkehrende Lied hinausgeht, dass Schreiben und Sprechen materielle Praktiken sind.«⁴⁵⁷

Die Ähnlichkeit von Sprache zur Welt geht also bis auf die materielle Ebene hinter – Metaphorisierung wird somit unnötig. So kann die Literatur sich eben diese Gemeinsamkeiten zunutze machen und dort andocken – etwa durch den oben analysierten Einsatz von vom wissenschaftlichen Diskurs inspirierter Sprache.

Auf diese Weise wird laut MacCormack bei Lovecraft der Text als literarische Entität hybrid: »In his tales and *The Necronomicon* Lovecraft's system is its own hybrid of art, philosophy, and science, so that the symbols are varieties without examples, variables of a process and variants of chaos.«⁴⁵⁸

So ist die Literatur der Ort, an dem durch den Einsatz der richtigen Mittel die binären Differenzen der Sprache aufgebrochen werden können und dem hierarchisierenden wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Sprachgebrauch etwas entgegengesetzt werden kann, das durch das ›Natürliche‹ inspiriert ist: »On en extraiera l'aboiement du chien, la toux du singe et le bourdonnement du hanneton.« (KA 48) Auf diese Weise kann die Literatur sich die performativen Elemente von Menschlichkeit, Wissenschaft und Gesellschaft durch Partizipation zunutze machen. Dies verlangt dann auch eine aktive Rezeptionsperspektive, zu der die Leser:innen durch die Tierperspektive ermutigt werden. Diese Erkenntnisse sollen in Kapitel 6 ergänzt werden durch eine Analyse der Art und Weise, wie sie sich durch die Übernahme in den Diskurs des Ecocriticism weiterentwickeln. Daraus soll dann ein Argument geformt werden, das den Status materieller Natur als Akteur im literarischen, theoretischen, philosophischen Feld betrifft.

Von entscheidender Bedeutung sind dabei die Erzählstrukturen, die ich hier in Anlehnung von Deleuze/Guattari als rhizomatisch beschrieben habe – die also pflanzlich inspiriert sind. Bei Lovecraft werden sie ergänzt um ein ähnliches Bild: das der Tentakeln, die sowohl bei Tierbeschreibungen als auch den Monster-Darstellungen zentral sind. Für Donna Haraways Konzept des Cthulucene, einer utopischen Vorstellung eines neuen Zeitalters nach dem Anthropozän, ist das Bild des Tentakels von zentraler Bedeutung. Oktopusse sind laut ihr »good figures for the luring, beckoning, gorgeous, finite, dangerous precariousities of the Cthulucene«⁴⁵⁹ – eben ihrer Vielseitigkeit, ihrer Ausbreitung und dynamischen Entwicklung. Das Bild speist sich also aus konkretem Tierwissen. In-

456 Burluson: *Lovecraft. Disturbing the Universe*. S. 3f. Hervorhebung im Original.

457 Barad: *Verschränkungen*. S. 91.

458 MacCormack: »Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates«. O.P. [S. 23].

459 Haraway: *Staying with the Trouble*. S. 55.

wiefern sich Lovecrafts Bildsprache, trotz Haraways Ablehnung,⁴⁶⁰ als Grundlage für ihre Theoriebildung verstehen lässt, möchte ich ausführlicher in Kapitel 6.1.3 diskutieren. Sie beschreibt: »Tentacularity is about life lived along lines – and such a wealth of lines – not at points, not in spheres.«⁴⁶¹ Dabei gehe es um eine Mischung aus »storytelling and fact telling«⁴⁶² – also die Produktion von Wissen.

Economides/Shackelford bezeichnen die Texte Jeff VanderMeers, dessen *Annihilation* später noch Grundlage für Überlegungen zur Rezeption von Kafka und Lovecraft werden soll, als »tentacular narratives that hybridize established realist genres (such as nature writing) with elements of fantasy, horror, and speculative fiction«⁴⁶³. Diese Definition lässt sich auch auf die Texte von Kafka und Lovecraft übertragen – und mit der hier vorgestellten Lesart des Rhizoms in seiner intertextuell-metaliterarischen Dimension zusammenbringen.⁴⁶⁴

Es ergibt sich so eine zentrale Gemeinsamkeit im Schreiben Kafkas und Lovecrafts: ein Erzählprinzip, das ich in Anlehnung an Deleuze/Guattari als rhizomatisch und in Bezug auf Haraway als tentakulär bezeichnen möchte – also als eines, das durch seine Darstellung des Nichtmenschlichen die Möglichkeit zur Produktion alternativen Wissens eröffnet.

460 Vgl. Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Cthulucene: Making Kin«. *Environmental Humanities*. Nr. 6, 2015. S. 160.

461 Haraway: *Staying with the Trouble*. S. 32.

462 Ebd. S. 31.

463 Vgl. Economides/Shackelford: »Introduction. Weird Ecology: VanderMeer's Anthropocene Fiction«. S. 3.

464 Die Autorinnen selbst bezeichnen die Argumentationsstruktur ihres Sammelbands als rhizomatisch (vgl. ebd. S. 4).