

4 Zwischen Verbundenheit und Abgrenzung

Literarische Reflexionen über die Grundlage tierethischer Positionen

4.1 Anthropologische Differenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 Vgl. ebd. Hier S. 226.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ossberger: Unsichtbare Wände. Hier S. 280.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40 Ebd. S. 196.

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

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

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

In einer Passage geht es passenderweise um einen nichtmenschlichen König:

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

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

42 Ebd. S. 32ff.

43 Vgl. ebd. S. 48.

44 Vgl. ebd. S. 50.

45 Vgl. ebd. S. 52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

52 Kayser: Das Groteske. S. 197.

53 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In einer Aufzeichnung⁵⁸ von 1943 wird Canetti deutlicher:

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

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

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

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

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

- 59 Ernst Fischer: Bemerkungen zu Elias Canettis »Masse und Macht«. In: *Literatur und Kritik* 7 (1966). S. 12–20. Hier S. 13.
- 60 Wolfgang Hädecke: Anmerkungen zu Ernst Fischers Aufsatz über Elias Canettis »Masse und Macht«. In: *Literatur und Kritik* 2 (1967). S. 599–610. Hier S. 604.
- 61 Vgl. Teilhard de Chardin: *Der Mensch im Kosmos* [Le Phénomène humain]. Aus d. Franz. v. Othon Marbach. München 1959.
- 62 Elias Canetti »Masse und Macht«: Eine phantastische Anthropologie. In: *Literatur und Kritik* 183–184 (1984). S. 123–142. Hier S. 128.

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

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

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

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

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

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

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

65 Ebd.

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

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

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

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

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

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

Noch geheimnisvoller wird es in den folgenden Sentenzen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd. Hier S. 249.

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Simon: Animalische Einfälle. Hier S. 111.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

75 Vgl. Kap. 2.4.1.

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

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

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

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

Den Tieren gegenüber ist Jeder Nazi. (BT 42)

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

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

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

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

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

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

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

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

79 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Ebd.

88 S.o., Fn. 83.

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

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

4.2 Infragestellung menschlicher Kulturleistungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

92 Ebd. Hier S. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

102 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

107 Ebd. Hier S. 312.

108 Vgl. Kap. 5.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

113 Ebd. Hier S. 289.

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

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

4.3 Noch mehr Grenzen? Intersektionelle Aspekte

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

Und weiter:

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

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

114 Die entsprechenden Analysen finden sich in Kap. 5.5.

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

116 Ebd. S. 106 u. 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Himmel, der nirgendwo endet. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Gesellschaft des Hundes Schlankl nicht so erfüllend ist wie der Kontakt zu menschlichen Tieren: »Es ist angenehm, Schlankl gern zu haben, aber es ist nicht genug. Ein Hauch von Unvollkommenheit liegt über Dingen und Tieren, und gerade das macht sie so begehrenswert.« (H 33f.) Der Unterschied im Setting der Romane ändert natürlich die Konsequenz aus dieser Erkenntnis. Denn während Meta in die menschliche Gesellschaft hinein sozialisiert wird, hat die erwachsene Erzählerin in *Die Wand* gar nicht die Wahl zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Sozialkontakten. Es ist allerdings ein Kennzeichen des Romans, dass die Erzählerin den Kontakt zu menschlichen Tieren nicht besonders vermisst. Sie konzentriert sich stattdessen auf die genaue Beobachtung ihrer nichtmenschlichen Gefährt*innentiere, die viel eher menschlich konnotierte Verhaltensweisen zeigen. So spricht die Erzählerin Luchs u.a. eine sehr positive Eigenschaft zu: Es sind seine »mothering«-Qualitäten, die im Vergleich mit den Katzen (vor allem der namenlosen Katze, der einzigen, die Mutter wird) besonders auffallen und die er ungeachtet der Tatsache ausübt, dass es sich bei seinen Schützlingen um Angehörige einer anderen Spezies handelt:

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

Der Hund wird hier als Vater einer grotesken Hund-Katze-Familie imaginiert und auch explizit als Vater benannt. Die Zuschreibung von »mothering«-Verhalten wird außerdem erzählerisch mit der Schadenfreude der Katze verbunden.

Tiger hatte richtige Lausbubenmanieren angenommen. An seine Mutter traute er sich nicht heran, aber den armen Luchs quälte er den ganzen Tag. Und wie geduldig dieser Hund war! Mit einem Biß hätte er den kleinen Kater töten können, und wie vorsichtig ging er mit ihm um. Eines Tages schien aber auch für Luchs der Punkt erreicht, an dem man Tiger eine Lektion erteilen mußte. Er nahm den Kleinen am Ohr, schleppte den sich

Sträubenden und Quiekenden durch die Stube und warf ihn unter mein Bett. Dann schritt er gemessen zum Ofenloch, um endlich in Ruhe schlafen zu können. Das leuchtete sogar Tiger ein. (W 164f.)

In deutlich anthropomorphisierender Weise werden Tiger als Lausejunge und Luchs als geduldiger, aber am Ende doch konsequenter Erzieher dargestellt. Dies sind jedoch die einzigen Stellen im Text, an denen von Luchs als Vater die Rede ist. Weitere Passagen vermerken seine Irritation bzw. die Suche nach den plötzlich verstorbenen bzw. verschwundenen Katzenkindern (vgl. W 159 bzw. 160) sowie die Eifersucht auf Tiger, den einzigen überlebenden Kater dieses Wurfs, die sich zu Gleichmut bzw. Unverständnis wandelt:

Luchs war längst nicht mehr eifersüchtig. Ich glaube, er nahm Tiger nicht ernst. Er spielte wohl manchmal mit ihm, das heißt, er ging gutmütig auf die Spiele des Kleinen ein, aber er scheute seine Temperamentsausbrüche. Wenn Tiger einen seiner Anfälle erlitt und durch die Hütte tobte, sah Luchs mich mit dem Blick eines ratlosen Erwachsenen an, leicht irritiert und ohne Verständnis. (W 192f.)

Er ist nun nicht mehr ein Vater, sondern nur noch ein »ratlose[r] Erwachsene[n]«. Sein Verhältnis zu den anderen nichtmenschlichen Tieren bleibt jedoch insgesamt freundlich:

Seltsamerweise schien sie [die namenlose Katze; VZ] Luchs bald weniger zu mißtrauen als mir. Von seiner Seite erwartete sie sichtlich keine bösen Überraschungen mehr, und sie fing an, ihn zu behandeln wie ein launenhaftes Weib seinen Tolpatsch von Ehemann behandelt. Manchmal fauchte sie ihn an und schlug nach ihm, und dann wieder, wenn Luchs sich zurückgezogen hatte, näherte sie sich ihm und schlief sogar an seiner Seite ein. (W 50)

Aus Sicht der Katze schildert die Erzählerin hier ein weiteres »Eheverhältnis«, diesmal nicht zwischen sich selbst und Luchs, sondern zwischen der Katze und dem Jagdhund.

Die Erzählerin selbst ist die Figur, die – neben der Kuh Bella und Luchs – das am meisten ausgeprägte »mothering«-Verhalten an den Tag legt. Sie stellt als Ernährerin die Versorgung mit Nahrung und den Schutz vor Wetter und Feinden sicher, für den Kater Tiger ist sie »abwechselnd [...] Ersatzmutter oder Raufkumpan« (W 160), sie versorgt in einem schlimmen Winter selbst die im Wald lebenden Rehe mit ihrer eisernen Reserve, einigen Kastanien, obwohl es »die reinste Unvernunft« ist und es »vielleicht klüger [wäre], es nicht

zu tun«. Doch sie »kann es [das Wild] einfach nicht verhungern und so elend umkommen lassen.« (W 139f.) Die Rehe sind, wie auch die Krähen, die die Nähe des Hauses suchen und Abfälle fressen, »eine Art ganz entfernter Hausgenossen, die unter meinem und damit auch unter seinem [Luchs'] Schutz standen«. (W 236) Vanessa Hester führt diesen Impuls der Erzählerin auf ein menschliches Grundbedürfnis zurück; vermutlich ist damit das Halten sogenannter »Nutztiere« gemeint. Sie nennt dieses Verhalten »anthropozentrisch« und eine »Versorgermission«. ¹³³ Tatsächlich sind die nichtmenschlichen Gefähr*innentiere für die Erzählerin in vielerlei Hinsicht von Bedeutung, sie dienen bei Weitem nicht nur der Befriedigung anthropozentrischer Bedürfnisse.

In der »Ersatzfamilie« ¹³⁴ der Erzählerin herrscht totale Gleichheit: »Jeder ist auf den anderen angewiesen.« ¹³⁵ Doch nicht nur dieses liebevolle brüderlich-schwesterliche Zusammenleben löst das einseitige Geschlechterstereotyp der Frau als Versorgerin auf. Vielmehr entwirft Haushofer mit der Beschreibung der Kuh Bella und der namenlosen Katze »zwei sehr konträre Mütterbilder« ¹³⁶, zu denen sich die Ich-Erzählerin in Beziehung setzt. Um zu verstehen, inwiefern die Kuh und die Katze diese Mütterbilder repräsentieren, ist zunächst darauf hinzuweisen, dass die nichtmenschlichen Tiere »als eine Art Kindersatz« ¹³⁷ für die Ich-Erzählerin angesehen werden können. Das Maß der mütterlichen Pflichten, die die Ich-Erzählerin gegenüber ihren nichtmenschlichen Kindern erfüllen muss, unterscheidet sich allerdings deutlich. Die Kuh Bella verpflichtet die namenlose Frau (im Gegensatz zu der Katze), »die Rolle des mothering, des Mutterns« ¹³⁸ einzunehmen und repräsentiert deswegen ein Muttermodell, dem sich auch die Ich-Erzählerin in ihrer damaligen Familie unterzuordnen hatte:

Inzwischen war mir klargeworden, daß diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein. So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt

133 Hester: »Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht.« Hier S. 205.

134 Kovács: Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau. Hier S. 94.

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

136 Elke Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk ent-rätseln...«. S. 25-40. Hier S. 34.

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

138 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 34.

einen seßhaften Herrn. Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh.
(W 33)

Die hier aufgeführten mütterlichen Verpflichtungen der Ich-Erzählerin für ihre Kuh Bella machen deutlich, dass die namenlose Frau als Versorgerin der Kuh auftritt und sich ihre Entfaltungsmöglichkeiten dadurch deutlich einschränken: »Ich war [...] durch Bella ans Jagdhaus gefesselt« (W 57). Natürlich darf nicht übersehen werden, dass auch die Kuh als »große sanfte Nährmutter« (W 188) dargestellt wird, da sie mit ihrer Milch ein lebenswichtiges Nahrungsmittel liefert. Dennoch bleiben die mütterlichen Pflichten der Ich-Erzählerin bestehen.

Besonders bemerkenswert sind vor diesem Hintergrund die textgenetischen Veränderungen, die von Haushofer innerhalb der dem Druck vorausgehenden Handschriften vorgenommen wurden, um die oben genannten Pflichten stärker zu betonen. Mit diesen Überarbeitungen der Handschriften hin zur Buchfassung hat sich Evelyne Polt-Heinzl (2000) eingehend beschäftigt:

Heißt es zunächst: »Ich bemerkte daß Bella unruhig wurde u. fing an sie zu beobachten« (H1/3/36), nimmt in H2 das Ausmaß der empfundenen Belastung deutlich zu: »ich fing an zehnmal am Tag nach ihr zu sehen« (H2/72A). Das impliziert immer noch eine gewisse Freiwilligkeit, wohingegen in der Buchversion keine Wahlmöglichkeit mehr bleibt: »ich mußte zehnmal am Tag nach ihr sehen« (W 141).¹³⁹

Diese Veränderungen innerhalb der Textfassungen zeigen das Bestreben Haushofers, die mütterlichen Pflichten, die die Ich-Erzählerin gegenüber ihrer Kuh erfüllen muss, stärker zu betonen.

Dem Zwang, den die namenlose Frau im mütterlichen Sorgen um Bella empfindet, steht die freiheitsliebende Katze entgegen. Sie wird von der Ich-Erzählerin als »ein tapferes, abgehärtetes Tier« (W 51) dargestellt, das sie nicht nur respektiert, sondern auch bewundert. In keiner Weise scheint die Katze die namenlose Frau als Versorgerin zu brauchen:

Sie nahm ein sehr geregeltes Leben auf, schlief bei Tag, ging gegen Abend weg und kam erst wieder gegen Morgen und wärmte sich bei mir im Bett an. [...] Geh nicht fort heute Nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie und das mag

139 Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman »Die Wand« im Fassungsvergleich. Hier S. 67.

heißen, man wird ja sehen, Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen.
(W 52)

Die Freiheitsliebe der Katze hat zur Folge, dass sowohl die Erzählerin als auch die Katze eigenen Bedürfnissen nachgehen können. Die Bedürfnisse der Katze werden in ihrer doppeldeutigen Bezeichnung als »leidenschaftliche Mutter« (W 73) diskret hervorgehoben. Die Katze »bleibt nämlich auch als Mutter ein Geschlechtswesen«¹⁴⁰, wenn sie sich nachts aus der Jagdhütte entfernt, um sich im Wald mit dem Kater zu vergnügen. Der Wald wird hier auf traditionelle Weise als Symbol für das Andere¹⁴¹ dargestellt, das Unterbewusste, in das die Erzählerin alles Sexuelle verbannt. Auch die Bezeichnung, die die Erzählerin für diese Verhaltensweise findet – sie spricht von »Verliebtheit« –, umschreibt und verharmlost das Gemeinte; gleichzeitig bringt sie Sexualität mit dem Tod in Verbindung:

Nach allem, was ich gesehen habe, kann die Verliebtheit für ein Tier kein angenehmer Zustand sein. Sie können ja nicht wissen, daß er nur vorübergehend ist; für sie ist jeder Augenblick Ewigkeit. Bellas dumpfe Rufe, das Jammern der alten Katze und Tigers Verzweiflung, nirgends eine Spur von Glück. Und nachher die Erschöpfung, das glanzlose Fell und der totenähnliche Schlaf. (W 241)

In der folgenden Passage kommt die sexualfeindliche Sicht der Erzählerin noch deutlicher zum Ausdruck:

Das Röhren der Hirsche klang traurig, drohend und manchmal fast verzweifelt. Vielleicht schien es auch nur mir so zu klingen; in den Büchern habe ich es ganz anders gelesen. Da stand immer von heller Herausforderung, Stolz und Lust. Es mag an mir liegen, daß ich all dies nie heraushören konnte. Für mich klang es immer nach einem schrecklichen Zwang, der sie dazu trieb, blind in die Gefahr zu rennen. (W 121f.)

140 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 34.

141 Vgl. Robert Suter: Wald. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart u. Weimar 2008. S. 410f.

Sexualität wird als »schreckliche[r] Zwang« dargestellt,¹⁴² außerdem wendet sich die Erzählerin gegen die Romantisierung der Natur in »den Büchern«. Innerhalb ihrer Konzeption von Mutterschaft hat Sexualität jedenfalls keinen Platz. Stattdessen verknüpft sie sie mit dem Schreiben: »Mutterfunktion und Schrift, also ästhetische Praxis stehen hier in keinem Ausschlußverhältnis mehr.«¹⁴³ Insofern stellt die Geburt Perles »genau auf dem Titelbild der ›Eleganten Dame‹« (W 72) eine Metapher für die Verbindung von schreibender Tätigkeit und Mutter-Sein dar. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann man zu dem Fazit gelangen, Haushofer habe sich hier »eine stabile weiblich-mütterliche Autorposition erschrieben.«¹⁴⁴

Mit Blick auf diese konträren Mutterbilder ist zu betonen, dass sich die Ich-Erzählerin in der Katze als freiheitsliebendes Wesen, das sich eigenen Bedürfnissen zuwendet, selbst wiedererkennt: »Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.« (W 52) Die Katze wird hier zu einer »Spiegelung des Autonomiebestrebens der Frau«¹⁴⁵.

Die Reflexion über ihr früheres Leben führt die Ich-Erzählerin so zu einer entschiedenen Abwendung von den gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechterstereotypen und einer Zuwendung zu ihrer neuen nichtmenschlichen Gemeinschaft. Deswegen erklärt sie ihre Gefühle für diese nichtmenschlichen Tiere wesentlich deutlicher als diejenigen für ihre Kinder, die wahrscheinlich bei der Katastrophe ums Leben kamen:

Noch viel später, als fast jede Hoffnung in mir erloschen war, konnte ich noch immer nicht glauben, daß auch meine Kinder tot wären, nicht auf diese Wei-

142 Während bei der erwachsenen Erzählerin in *Die Wand* im Kontext der erzählten Welt zumindest die theoretische Möglichkeit bestünde, dass das Thema Sexualität offener angegangen wird, nutzt Haushofer in *Himmel, der nirgendwo endet* die Tatsache aus, dass ihre Hauptfigur hier ein kleines Mädchen ist. Ganz die Weltsicht des Mädchens einnehmend berichtet die Erzählinstanz von Käfern, die »nicht ganz bei Trost« sind, da sich »immer [...] einer auf den andern [setzt] und versucht, in sein Hinterteil hineinzukriechen. Seit Tagen bemüht Meta sich, dieses Bürgerkriegs Herr zu werden und die unterdrückten Briefträger [so ihr Name für die Käfer; VZ] von den angriffslustigen zu befreien.« (H 92) Auf Leser*innen wirkt diese Beschreibung natürlich aufgrund des Wissensvorsprungs komisch. Und obwohl Meta das Schauspiel als »Bürgerkrieg[]« bezeichnet, geht in diesem Roman von der Sexualität keine Gefahr aus.

143 Brüns: Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Hier S. 35.

144 Ebd. Hier S. 36.

145 Elsbeth Wessel: »Ich werde schreiben, bis es dunkel wird...«. Über Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In: Ingerid Dal in memoriam. Hg. v. John Ole Askedal u.a. Oslo 1990 (= Osloer Beiträge zur Germanistik 12). S. 115-128. Hier S. 121.

se tot wie der Alte am Brunnen und die Frau auf der Hausbank. Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir, als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen. Wahrscheinlich fangen alle Kinder in diesem Alter an, aus dem Leben ihrer Eltern zu gehen; sie verwandeln sich ganz langsam in fremde Kostgänger. All dies vollzieht sich so unmerklich, daß man es fast nicht spürt. Es gab zwar Momente, in denen mir diese ungeheuerliche Möglichkeit dämmerte, aber wie jede andere Mutter verdrängte ich diesen Eindruck sehr rasch. Ich mußte ja leben, und welche Mutter könnte leben, wenn sie diesen Vorgang zur Kenntnis nähme? [...] Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren. (W 39f.)

An die Stelle ihrer biologischen Kinder treten – zumindest im Traum – verschiedene Geschöpfe: »Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte.« (W 235) Wenn die Erzählerin hier berichtet, dass sie nichtmenschliche Tiere gebiert (und diese auch als »Kinder« bezeichnet, nur eben nicht als »Menschenkinder«), dann ist dies wohl die höchste Form der Entfremdung vom Mensch-Sein bei gleichzeitiger bedingungsloser Identifikation mit den nichtmenschlichen Tieren.

In Bezug auf die weiße Krähe, um die sich die Erzählerin kümmert, bekommt ihr »mothering«-Verhalten eine weitere Facette. Die Albino-Krähe wird von der Ich-Erzählerin als ein »trauriges Un Ding, das es nicht geben dürfte« (W 252) beschrieben. Sie bedauert die weiße Krähe, weil diese nicht weiß, »warum sie ausgestoßen ist« (W 252). Dennoch ist sie für die namenlose Frau »ein besonders schöner Vogel« (W 251), um den sie sich täglich kümmert. Manchmal träumt die Ich-Erzählerin sogar, »daß es im Wald noch eine zweite [Krähe, VZ] gibt und die beiden einander finden werden.« (W 252) Die namenlose Frau nimmt die aussichtslose Situation des fremdartigen Geschöpfs wahr. Dabei erkennt sie das Unrecht, dem die weiße Krähe ausgesetzt ist und empfindet Mitleid. Zu guter Letzt kann sie sich bewusst gegen das Unrecht einsetzen: »[I]ch will, daß die weiße Krähe lebt« (W 252). Aus der menschlichen Erkenntnisfähigkeit von Unrecht ist also Mitleid erwachsen und daraus wiederum eine liebevolle Fürsorge um das bedrohte Geschöpf.¹⁴⁶

146 Auch in *Himmel, der nirgendwo endet* gibt es ein weißes Tier, das von seinen Artgenossen ausgeschlossen wird: die weiße Henne Eulalia. Der Name bedeutet »die Redege-

Diese liebevolle Fürsorge, die nicht nur der weißen Krähe, sondern allen Tieren in der Umgebung der Ich-Erzählerin zugutekommt, weist nach Herbrechter auf die Verwandtschaft mit dem Gedanken Derridas, der die »Mitleidenschaft«¹⁴⁷ zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier betont und meint, daraus erwachse »eine außerordentliche Verantwortung [...], der man sich auch aus einer postanthropozentrischen und posthumanistischen Perspektive nicht entziehen darf«¹⁴⁸. Wie bedingungslos die Ich-Erzählerin dieser Verantwortung nachkommt, wird deutlich, als sie die Kastanien, die sie eigentlich »als eisernen Vorrat aufheben wollte« (W 138), in einem strengen Winter an das Wild verfüttert und sich dann auch noch vornimmt, »im kommenden Sommer einen kleinen Vorrat von Heu [...] für das Wild zurückzulegen.« (W 139)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die nichtmenschlichen Tiere für die Erzählerin keinen »Familienersatz« darstellen, wie etwa Corina Erk schreibt.¹⁴⁹ Denn ihren Ehemann, zwei Jahre vor Beginn ihrer Aufzeichnungen verstorben, erwähnt sie in ihrem Bericht nur einer Stelle, und auch hier lediglich indirekt: »Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet« (W 10). Und auch an ihre menschlichen Kinder denkt sie nicht oft, und wenn, dann immer nur »als an kleine Mädchen«, denn die »Halberwachsenen«, zu denen sie geworden sind, charakterisiert sie als »unangenehm[], lieblos[] und streitsüchtig[]« (W 40). Der Erzählerin fällt es offenbar schwer, liebevolle Beziehungen zu erwachsenen Individuen aufzubauen. Wie bereits ausgeführt, hängt das hauptsächlich mit dem Befremden zusammen, das sie jeglichen sexuell motivierten Handlungen entgegenbringt. Nichtmenschliche Gefähr*innentiere sind häufig kastriert, und auch im Zusammenhang mit Luchs ist im Bericht nie von sexuellem Verlangen die Rede. Mit dem Ausschalten des Sexualtriebs geht häufig auch eine Infantilisierung des nichtmenschlichen Individuums einher.¹⁵⁰ Diese Tendenz lässt sich auch

wandte«. Trotzdem bezeichnet Meta das Huhn als »etwas Fettes, Dummes und Weißes« (H 205), was natürlich eine komische Wirkung hat.

147 Stefan Herbrechter: »Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...«. Ökographie in Marlen Haushofers »Die Wand«. In: *Figurationen* 1 (2015). S. 41-55. Hier S. 51.

148 Ebd. Hier S. 46.

149 Vgl. Erk: Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. Hier S. 221.

150 Tatsächlich sprechen viele Hundebesitzer*innen mit ihren Hunden wie mit menschlichen Babys: »Pet-directed speech is strikingly similar to infant-directed speech, a peculiar speaking pattern with higher pitch and slower tempo known to engage infants' attention and promote language learning.« (Tobey Ben-Aderet, Mario Gallego-Abenza, David Reby u. Nicolas Mathevon: Dog-directed speech: why do we use it and

bei Haushofers Protagonistin beobachten; die engsten Beziehungen hat sie zu den sehr jungen und den kastrierten nichtmenschlichen Tieren. Allerdings resultiert aus diesen Zusammenhängen kein weniger respektvoller, reflektierter und von moralischen Grundsätzen getragener Umgang mit den sexuell aktiven Lebewesen.

Auch in *Bartls Abenteuer* steht eine Familie im Zentrum, hier jedoch in ihrer traditionellen Form mit Mutter, Vater, zwei Söhnen und eben Bartl. Aus der Sicht des Katers haben die Familienmitglieder unterschiedliche Funktionen, die im Kontrast zu traditionellen Rollenbildern stehen. So ist die Mutter zwar diejenige, zu der er »mit allen Klagen« kommen kann, aber eben auch ein »Raufkumpan, der ruhig auch einmal ein paar Kratzer und Bisse einstecken konnte«, während der Vater sein »Liebling« ist. Die zwei Kinder wiederum betrachtet der Kater nicht wirklich als Angehörige einer anderen Spezies, jedenfalls »ging er mit ihnen um wie mit gleichgestellten Katzen« (BA 112). Hierzu schreibt treffend Nick Büscher: »Nicht das Tier stellt hier die Erweiterung des menschlichen Willens im Rahmen der herkömmlichen gewalttätigen Kulturexpansion dar, sondern die Menschenfamilie gerät im Kontrast dazu zu einer Katzenfamilie.«¹⁵¹ Intersektionelle Fragestellungen sind mithin in jedem der hier behandelten Romane Marlen Haushofers Thema.

Auch Brigitte Kronauer verknüpft Fragen der Tierethik mit denen der Codierung von Weiblichkeit und Männlichkeit. Wie ich bereits gezeigt habe, fungieren die nichtmenschlichen Tiere bei Brigitte Kronauer nicht als »mere extensions of human existence«¹⁵²; stattdessen weist Kronauer auf solche Tendenzen hin und spielt mit den anthropozentrischen Einstellungen ihrer Leser*innen. Hier soll es nun darum gehen, wie auch deren *gender*-Erwartungen, also Zuschreibungen von männlich oder weiblich konnotiertem Verhalten zu bestimmten Individuen – menschliche wie nichtmenschliche – von der Autorin durcheinandergebracht und die Grenzen zwischen den Kategorien somit verwischt werden.

Ein Beispiel für eine solche nicht eindeutige Zuschreibung geschlechtlicher Identität stellt das erzählende Ich in vielen von Kronauers Werken dar. Während die Sprecherin in *Rita Münster* aufgrund der Namensnennung als

do dogs pay attention to it? In: Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences 284 (2017). URL: <https://doi.org/10.1098/rspb.2016.2429> (zuletzt aufgerufen am 03.01.2019)).

151 Im Spiegel der Katze. Hier S. 292.

152 Vgl. Ittner: Particularly Cats. Hier S. 59.

eindeutig weiblich identifiziert werden kann, lässt es Kronauer in *Die Frau in den Kissen* und bspw. auch in den Kurzgeschichten *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* sowie *Enten und Knäkebrot* offen, welchem – biologischen oder sozialen – Geschlecht das Erzähl-Ich angehört.

Die Konstruktion von (weiblicher) Identität ist das zentrale Thema von *Rita Münster*. In dem Roman, der den Namen des erzählenden Ichs bereits im Titel trägt, vollzieht sich diese Konstruktion in drei Schritten, markiert durch die drei Kapitel. In den ersten beiden Kapiteln ist es die Katze, die allein durch ihre Präsenz zum Vorbild bzw. zur »Therapiekatze« der Ich-Figur¹⁵³ wird.

Zu Beginn des Romans nimmt Rita Münster ihren Körper als nicht einheitlich, als fragmentiert und als nicht zu ihr gehörig wahr. Zudem wird sie von Passivität beherrscht. In die den abendländischen Diskurs dominierende, aristotelische Konzeption einer strengen Dichotomie, die das männliche als das aktive und das weibliche als das passive Geschlecht definiert, passt diese Titelheldin auf den ersten Blick gut hinein. Sie bleibt in der Beobachtung gefangen; die Umwelt nimmt sie überaus deutlich wahr und kommentiert diese unablässig, sie selbst wird jedoch selten aktiv.

Anknüpfend an diese von der Erzählerin als Defizite empfundenen Eigenschaften hat die Vorbildfunktion der Katze zwei Aspekte: Zum einen haben viele Beobachtungen den schlafenden Katzenkörper zum Thema – die Katze ist also paradoxerweise noch passiver als die Menschenfrau. Andererseits kommt auch dem Katzenkörper in Bewegung einige Aufmerksamkeit zu. Tatsächlich bewundert die Erzählerin beides an der Katze: Die Fähigkeit zum weltabgewandten und meditativen bloßen Existieren und die spielerische, hoch konzentrierte, teils mit der Jagd assoziierte Bewegung. Im Folgenden sollen beide Aspekte näher betrachtet werden.

Die Katze hat keinen Namen und braucht offensichtlich auch keinen, denn sie ist der reine Körper, sie verwendet Körper-Sprache¹⁵⁴ und verkörpert sich selbst, und zwar so lange, bis das »zerbrechliche [] Prinzip«, das sie darstellt, mit ihrem Tod »unwiederbringlich« verloren geht (RM 158). Bis dahin stehen beinahe alle Katzenepisoden im Präsens, was die Fähigkeit der Katze unterstreicht, im Moment zu leben und ganz Körper zu sein. Rita Münster erfasst sie – im Gegensatz zu sich selbst – »in allen Dimensionen ihrer Körperlichkeit [...], zwischen Auflösung und Formvollendung, verkör-

153 Nübel: (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kronauers *Rita Münster*. Hier S. 104.

154 Vgl. Kap. 5.1.

perter Gedankengang.«¹⁵⁵ Dabei befindet sich der Katzenkörper entweder schlafenderweise in völliger Ruhe oder es wird eine Bewegung beschrieben:

Ach, die Katze, wie sie federnd durchs Zimmer geht, auf der Suche nach einem Schrecken, der einen gewaltigen Sprung verursachen könnte! Und morgens, wenn nichts geschieht in der stillen Küche, stumm wir beide: Wie sie sich staut und ballt und verdichtet, bis die Schraube, der Flaschenverschluß endlich abstürzt und der Katzenkörper, erlöst, springt. (RM 97)

Mit dieser Passage setzt der durch einen Seitenumbruch abgegrenzte zweite Teil des ersten Kapitels ein. Es ist bemerkenswert, dass die Katzenszenen an zwei Scharnierstellen des Romans eingesetzt werden: Wie hier zu Beginn eines Teilkapitels sowie am Schluss des ersten Teils des Romans. Die der Katze zugeschriebene Intentionalität – sie ist »auf der Suche«, noch dazu auf der Suche nach etwas so Komplexem wie einer Empfindung – verweist einerseits erneut auf eine genaue Beobachtung und den Versuch einer Deutung von Verhalten, andererseits findet eine Identifizierung der Erzählerin mit dem nichtmenschlichen Tier statt.

Werner Fuld hat darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu den Portraits von Freunden, Verwandten und Bekannten, aus denen der erste Teil von *Rita Münster* besteht, diese Passage ein »Selbstporträt«¹⁵⁶ darstelle. Und für Margaret Littler ist die Katze eine »metaphor for the conscious self-invention of the characters in the novel«, gerade weil sie nicht wie das menschliche Tier Individualität besitze.¹⁵⁷ Tatsächlich setzt sich die Erzählerin mit der Katze in Beziehung (»stumm wir beide«), aber während sie selbst passiv bleibt, ist es der Körper der Katze, der den erlösenden Sprung ausführt. Insofern stellt die Katze meiner Ansicht nach kein Selbstportrait dar, sondern ein Vor-bild. Sie ist »ein autonomes Wesen«¹⁵⁸, dem sie nachfolgen möchte, was ihr aber im ersten Teil des Romans noch nicht möglich ist. Unterstützt wird diese

155 Glantschnig: Zu Brigitte Kronauers Roman *Rita Münster*. Hier S. 158.

156 Werner Fuld: Verslossenheit und Lebenssucht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 31.08.1983. S. 26.

157 Margaret Littler: Diverging Trends in feminine Aesthetics: Anne Duden and Brigitte Kronauer. In: *Contemporary German writers, their aesthetics and their language*. Hg. v. Arthur Williams. Bern, Berlin u.a. 1996. S. 161-180. Hier S. 166f.

158 Heuser: »Die Gegenstände abstauben«. Hier S. 356.

Deutung durch den Ausruf »Ach«, der eine Sehnsucht oder Hoffnung signalisiert.¹⁵⁹

Ein häufig beschriebener Zustand der Katze ist – wie gesagt – der Schlaf:

Ob sie sich dehnt, reckt, rollt, krümmt, alles genießt die Katze neben mir, formt sich aus dem eigenen Körper ein Bett, zurückgezogen in den Schlaf, aus dem sie fast bis zum Erwachen sich erhebt und wieder absinkt, ein Aus- und Einatmen aus den Tiefen des Schlafbereichs zur nicht durchstoßenen obersten Grenze in die Wachheit und stufenweise abnehmend wieder in die Lust der Bewußtlosigkeit. So profitiert sie von der Abkehr aus der Welt auf allen Ebenen, weigert sich, Störungen zu bemerken, und nur selten erklärt sie sich durch einen flüchtigen Biß, einen Pfotenschlag bereit, als äußeres Zugeständnis, einen lästigen Außenreiz zu registrieren, um neu und beschleunigt, dabei ausgestattet mit einem frischen Behagen der Vorfriede, dem stillen Grund eines Nichts zuzutreiben. (RM 104f.)

Die sehr genaue Beobachtung und insbesondere die sprachliche Gestaltung lassen Neid auf die meditativen Fähigkeiten der Katze erkennen. Der völlige Einklang von Geist und Körper sowie die Weltabgewandtheit des nicht-menschlichen Individuums sind Eigenschaften, die der Erzählerin selbst völlig abgehen, die sie aber offensichtlich bewundert. So lustvoll wie das, was sie beschreiben, sind auch die hier verwendeten Formulierungen, zum Beispiel die einen Reim bildende »Lust der Bewußtlosigkeit« oder das Bild, in dem die Katze ein Bett aus ihrem Körper formt. Wie eine Yoga-Meisterin »dehnt, reckt, rollt, krümmt« sie sich und lässt Störungen nicht zu. Tatsächlich ähnelt die Darstellung des stufenweisen Anhebens und Absinkens des Bewusstseins der Technik des Yoga Nidra, die Mitte des 20. Jahrhunderts von dem indischen Guru Swami Satyananda Saraswati entwickelt wurde. »Nidra« ist das Sanskrit-Wort für Schlaf, gemeint ist hier jedoch ein »bewusster, dynamischer

159 Ein ähnliches Verfahren wendet auch die deutsche Schriftstellerin Monika Maron an, in deren Roman *Stille Zeile sechs* die Hauptfigur sich ein Leben als einzelgängerische Katze erräumt, das einen Gegenentwurf zu ihrem entfremdeten Alltag darstellt: »man mußte eine Katze sein. [...] eine Katze sein, statt dieses Hundeleben zu führen, irgendwo seine Nahrung holen, sich höflich bedanken und dann zu seinesgleichen ziehen und tun, wozu man Lust hat.« (Monika Maron: *Stille Zeile sechs*. Frankfurt a.M. 1991. S. 20f.). Vgl. auch Dorothee Römhild: *An der Schwelle zum irdischen Paradies. Der Hund als Gestalt gewordene Verheißung im Spätwerk von Monika Maron*. In: *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Hg. v. Annette Bühler-Dietrich u. Michael Weingarten. Bielefeld 2016. S. 189–207. Hier S. 191.

oder psychischer Schlaf«¹⁶⁰. Im Gegensatz dazu bewegt sich die Katze in ihrer ›Meditation‹ ganz im unbewussten Bereich und durchstößt die »oberste Grenze[n] in die Wachheit« nicht. Es geht also nicht um eine geistige Fokussierung oder ein klareres Bewusstsein, sondern um die komplette Abschaltung desselben und den Eintritt ins Nichts. Auch hier drängt sich die Vorstellung vom Nirwana auf, das z.B. buddhistische Mönche durch Meditation erreichen wollen. Doch auch dies ist nicht das Ziel der Katze, da diese nach dem Aufwachen keinerlei Anzeichen von gesteigerter Spiritualität oder Erlösung aufweist. Überhaupt verfolgt sie mit ihrer Versunkenheit keinen Zweck, abgesehen von Lustgewinn. Natürlich ist diese Passage immer noch anthropozentrisch, zeugt aber von einer großen Bewunderung der genuin kätzischen Fähigkeiten.

Es folgen die einzigen drei Katzenepisoden aus *Rita Münster*, in denen das Geschlecht des leitmotivisch eingesetzten nichtmenschlichen Tiers benannt wird:

An auf den Stühlen sitzenden Personen interessiert ihn die Kante der Schuhsohlen, um sich durch Anpressen einen Gegendruck zu erzeugen, durch Entlangschleifen des Halses, der Flanken erzwingt er sich eine Vergewisserung der Existenz, sobald es ihm nötig erscheint. (RM 101)

Einmal trat aus dem Gebüsch ein magerer junger Kater auf mich zu, rund um die hellgelben Augen zerfetzt und zerschnitten, steif vor Wunden schritt er auf Martin zu, dem, als winziges Echo, die geringfügigen Verletzungen unter seinem rechten Fuß durch senkrecht auf den Steinen stehende Muscheln einfielen, aber auch die Krähenfüße einer Frau, bei der er einmal innerlich sehr staunte, wie lange die Lachfältchen brauchten, um zu verschwinden, nachdem ihr Gesicht schon wieder ganz ruhig war. Als das Tier ihn verließ, zu neuen Kämpfen wahrscheinlich, empfand er plötzlich alle die ausgelassenen, eigentümlichen Vogelschreie als Rufe, Seufzer sterbender Wesen. (RM 102)

Einmal hat er über einem Berg die Sonne aufgehen sehen, ruckhaft und ohne Verweilen, in derselben Deutlichkeit, einmal einem großen Kater, der regungslos mitten in seinem Garten stand, wer weiß wie lange in die Augen

160 Anna Trökes: *Yoga Nidra: Die Yoga-Tiefenentspannung*. München 2014. S. 6.

geblickt, bis sich das Tier umdrehte und geschmeidig, gemächlich, ohne den Kopf zu wenden, davonschritt. (RM 107f.)

Das Personalpronomen »ihn« bzw. die Bezeichnung als »Kater« identifiziert die Katze in diesen drei Passagen eindeutig und mehrmals als männliches nichtmenschliches Tier. Besonders auffällig ist die zweite Stelle, in der Martin – ein menschlicher Mann – im Urlaub auf einen Kater trifft, der darüber hinaus auch noch durch eher männlich konnotierte Attribute wie Kampf und Wunden markiert ist. Der Roman partizipiert also nicht an der Feminisierung bzw. Infantilisierung von nichtmenschlichen Gefähr*innentieren. Da es sonst nicht explizit benannt wird, scheint das Geschlecht nur in Verbindung mit männlichen menschlichen Individuen eine Rolle zu spielen – männliche Kater werden männlichen menschlichen Tieren beigegeben – so auch in der dritten der oben zitierten Textstellen, in der es um die Begegnung von Herrn Wilmer mit einem Kater geht. Diese Beobachtung legt den Schluss nahe, dass alle anderen auftretenden Katzen – insbesondere die, die im zweiten Teil mit der Erzählerin und ihrem Vater in dessen Haus zusammenwohnt – weiblich sind. Tatsächlich wird das nichtmenschliche Individuum in den weiteren Textstellen mit dem Personalpronomen »sie« bezeichnet. Allerdings kann das auch lediglich mit dem grammatischen Geschlecht zusammenhängen.¹⁶¹

Nur wenige Seiten vor der oben zitierten Stelle berichtet die Erzählerin von ihrem Eindruck, es löse »sich alles in mir auf, Herz, Eingeweide, Knochen« (RM 96); die Textstelle direkt vor der oben zitierten behandelt die parasitäre Erkrankung und die körperliche Identität von Ruth (»betrachtete sie ihren Körper nicht wie etwas mit ihr Identisches«). Während also sowohl Ruth als auch Rita Münster ihren Körper als etwas Passives, gar als etwas nicht mit ihnen Übereinstimmendes, nicht Fühlbares wahrnehmen, setzt der Kater seinen Körper aktiv dazu ein, sich der Existenz seiner selbst und/oder seiner Umgebung zu vergewissern. Trotzdem lässt sich sein Körper nicht vereindeutigen: Er ist sowohl »bis zur Charakterlosigkeit geschmeidig[]« als auch »im

161 Dass dies für die Interpretation der Beziehung zwischen der menschlichen und der nichtmenschlichen Protagonistin durchaus wichtig ist, macht Katrin Zuschlag in ihrem Vergleich mit der französischen Übersetzung deutlich. Da »die Katze« im Deutschen weiblich ist, »le chat« im Französischen aber männlich, werde die Interpretation der Katze als »Spiegel- oder Idealbild Rita Münsters« erschwert. Vgl. Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung. Tübingen 2002. S. 329.

Eigensinn erstarrend[]«. (RM 101) Anders als der Kater bräuchte Ruth Wagner zur Selbstvergewisserung verschiedene andere männliche Personen:

Ich ahne ja, was Ruths Traum war: das Vergnügen, sich um verschiedene Menschen zu schmiegen, Männer in ihren Besonderheiten, die einander zu widersprechen schienen, ihre Kanten, Zacken, Lücken zu fühlen, jedesmal anders, sich zu verformen am jeweiligen Gegenüber, ohne aber das eigene Material zu wechseln, sie durch diese Abtastungen zu erkennen, durch das geschmeidige Umfließen ihrer Konturen, und so selbst, immer Ruth bleibend, von Fall zu Fall eine andere Silhouette annehmend. (RM 41)

Für Ruth ist eine solche Verhaltensweise ein »Traum«; so bleiben ihre Identitätsprobleme bestehen, während der Kater die seinen mittels verschiedener Schuhsohlen beseitigt. Nur ganz selten wird die körperliche Integrität einer Katze als gestört oder uneindeutig beschrieben, hier als Vergleichsbild für die unzufriedene Petra: »Aber sie verwechselte manchmal ihre Maximen, sie widersprach sich dann, als hätte sie Gedächtnislücken, und wirkte wie eine Katze, deren Körper, in den seltenen Momenten der Unentschiedenheit, in alle Richtungen zerfließen will.« (RM 94) Rita Münster selbst fällt die Umgestaltung ihres zuvor fragmentierten Körperbildes in einer Szene auf, in der sie in der Badewanne liegt. Bezeichnenderweise ist dabei auch die Katze anwesend:

Schon in der S-Bahn und auf dem kalten Heimweg sehnte ich mich nach der Badewanne. Da lag ich am Abend in einem nachgiebigen Futteral, und die ausgestreckten Beine stiegen periodisch an die Oberfläche. Dann tauchte auch für eine Sekunde der übrige Körper aus dem Wasser auf, und hier betrachtete ich ihn, wo er gleich in die Hitze zurücksinken konnte, immer mit ein bißchen Stolz. Er veränderte sich im Warmen zu seinem Vorteil, ich selbst sah es ihm an und konzentrierte mich auf die Tröstungen, die meiner Haut und allmählich meinem Gehirn zuteil wurden. Es war eine Durchflutung meines ganzen Wesens. Ich fühlte mich als glückliche, von oben bis unten gleichartige Masse. In jedem Partikelchen war ich ohne Einschränkung anwesend. Es gab keine Hierarchie mehr zwischen Fußballen und den nassen Haarspitzen und den auf dieser Strecke dämmernden Gedanken und Empfindungen. Die Katze wanderte mit großer Vorsicht auf der Badewannenkannte, versuchte meine Knie, wenn sie aufstiegen, anzutippen und staunte, bewachte den rauf und runter atmenden Wasser-

spiegel mit solcher Inbrunst, daß auch ich, die Badende, dadurch in eine sich steigernde Verblüffung geriet. (RM 147f.)

Ihren Körper als hierarchiefreie Einheit zu sehen, die auch ihre »Gedanken und Empfindungen« miteinschließt, stellt für die Erzählerin, die zuvor eine exzessive Selbst-Fragmentierung betrieben hatte, einen bedeutenden Fortschritt dar. Bezeichnenderweise ist im Moment dieses Perspektivwechsels auch die Katze anwesend. Rita Münsters Einstellung in Bezug auf ihren Körper bzw. dessen Integrität ist nun von solchem Selbstbewusstsein geprägt, dass sie später von ihm sagt: »Jetzt konnte ich nämlich ohne Angst meinen Körper in die kühle Finsternis stellen, die würde sich eher an mir erwärmen, als daß ich, Rita Münster, mich erschrecken ließe.« (RM 166) Und: »Ich spürte, wie mein Körper angefangen hatte zu lächeln.« (RM 166f.) Das Bild des Lächelns mit dem Körper wird noch an zwei weiteren Stellen des Romans aufgerufen; dort ist es jeweils die Katze, die dies tut (vgl. RM 112 u. 158) – ein Hinweis darauf, dass die Erzählerin sich dem kätzischen Ideal annähert.¹⁶²

Dass eine Katze Ideal- oder Vorbild für eine auf den Körper bezogene Umdeutung von Emotionen sein kann, wird auch an einer Textstelle deutlich, in der Rita Münster von ihren Kindheitsängsten vor einer Abbildung in einem Buch berichtet, die einen »schreienden Neger[]« zeigt, der vor einem Löwen flieht. Später bemerkt sie: »Mir aber, der erwachsenen Rita Münster, fiel dazu eine sehr junge Katze ein, die ich beobachtet hatte, ein Ausbund an Willen und Eigensinn und dann so unglaublich leicht und schwach, als ich das Tierchen hochhob und hintragen konnte, wohin ich gewollt hätte.« (RM 195) So sind es ausgerechnet einerseits eine sehr große Katze (ein Löwe) und andererseits eine »sehr junge Katze«, die ihr vor Augen führen, dass mit dem Älterwerden die Kinderängste im wahrsten Sinne des Wortes leichter in den Griff zu bekommen sind – die Monster der Kindheit stellen sich also im Erwachsenenleben als leicht beherrschbar, sogar manipulierbar heraus.

Dass die Wildheit und Gefährlichkeit von (Raub-)Katzen unterschiedlich bewertet werden kann, zeigt auch die folgende Szene:

Groß an der weißgetünchten Wand, von der man die Bilder abgehängt hatte, erschienen nun Gemälde von Carpaccio. [...] Friedlich wartete der Löwe

162 Dörte Thormälen beschreibt diesen Vorgang so: »Rita lernt ihren Körper als mit sich identisch und zugleich als von sich unabhängig kennen« (Schattenspiele. Das Wirkliche als das Andere bei Brigitte Kronauer. In: Sprache im technischen Zeitalter 32 (1994). S. 379-390. Hier S. 386).

des Einsiedlers, der sich auf einen Stock stützte, aber allen Mönchen standen die weißen Kleider, die blauen Überwürfe schräg vom Weglaufen in der Luft. Sie flohen, ohne überhaupt hinzusehen, einer riskierte einen Blick auf die stille Raubkatze, aber seine Beine und der waagerechte Schlüsselbund waren schon längst zur raschen Fortbewegung entschlossen. Nur der Heilige, der Löwe, die Bäume und die sanft glühenden Häuser blieben ganz und gar außerhalb der Hektik, die bis in die Tiefe der Klostergebäude reichte. (RM 63)

Das Gemälde *Der Hl. Hieronymus bringt den Löwen ins Kloster* (ca. 1502-1507) von Vittore Carpaccio zeigt Mönche, die vor der Großkatze fliehen, während der Heilige, die Bäume, die Häuser und der Löwe selbst ruhig und passiv bleiben.¹⁶³ Die hier von Kronauer betriebene Ekphrasis – also im engeren Sinne die literarische Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst – kann als Hinweis auf die Verknüpfung von Darstellung und Handlung gelesen werden.¹⁶⁴

Erschüttert werden diese Erkenntnisse Rita Münsters durch die Nachricht, dass Horsts Plan, »mit Frau und Kind in den Westen [nach Kanada; VZ] zu ziehen« (RM 193), bereits Realität geworden ist. Sie löst bei ihr eine weitere depressive Episode aus, die ihrerseits zu einer Selbst-Theriomorphisierung¹⁶⁵ sowie zu einer erneuten Fragmentierung ihrer körperlichen Integrität führt:

Ich lag auf dem Laken, unter dem Oberbett, und wurde aufgelöst in kleine Teile. Es war ein Durcheinanderstürzen und eine große Unklarheit, ob dieses Gewirbel überhaupt in das alte Muster würde zurücksinken können. Ich hatte mich nicht als Mensch empfunden, nur als bewegte Masse ohne Ordnung. Es war nicht mein Name, meine Individualität gewesen, die diese Ansammlung von Zellen beherrschte, und möglich war, falls ich wieder aus dem unberechenbaren Geschüttel zu mir käme, daß Stücke von mir verlorengegangen oder ausgetauscht blieben mit solchen des Zimmers, der Möbel oder

163 Auf die Beschreibungen von berühmten Gemälden im Werk Brigitte Kronauers geht Elisabeth Binder ein: »Tableaux vivants« – Vom Umgang der Erzählerin mit den Bildern. In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Hg. v. Heinz F. Schafroth. Stuttgart 1998. S. 102-122. Sie bemerkt hierzu, dass auch die Figuren in ihren Texten die Tendenz haben, zu Tableaus – bzw. »tableaux vivants« (lebenden Bildern) – zu erstarren. Vgl. ebd. Hier S. 112.

164 Vgl. Fani Paraforou: Ekphrasis und Geste: Ansätze zur Dekonstruktion eines komplexen Verhältnisses. Dissertation. München 2012. S. 9.

165 Vgl. Kap. 5.1.

den Ausdünstungen jenes fremden Bettes, in dem ich die Nächte vorher geschlafen hatte, ich also: plötzlich verwachsen nach dieser Enthäutung mit etwas anderem, das aus Stoff, Holz, Stein, Pappe sein konnte. (RM 197f.)

Der Hinweis der Ich-Erzählerin auf die Problematik, »mein[en] Name[n], meine Individualität« mit einer als nicht einheitlich erlebten Körperlichkeit zusammenzubringen, ist programmatisch für die Darstellung von Körperlichkeit im Roman insgesamt und verweist auf die von Judith Butler beschriebene Performativität derselben.¹⁶⁶ Denn für Rita Münster ist selbst ihr eigener Körper nichts Dauerhaftes, Festes und selbstverständlich Vorhandenes, sondern das Produkt eines bewussten Konstruktionsaktes. Im oben zitierten Textausschnitt tritt zu dem Gefühl der Desintegration noch das der Integration fremder, nur olfaktorisch wahrnehmbarer (Ausdünstungen) oder nicht lebendiger (Möbel sowie Materialien wie »Stoff, Holz, Stein, Pappe«) Bestandteile der Außenwelt. Die Empfindungen Rita Münsters spiegeln sich auch in der Sprache: Während Textstellen, in denen die Katze vorkommt, Reime (»Lust der Bewußtlosigkeit«) und weich klingende Wörter (»Behagen«, »Badewanne«) enthalten, wirkt die Aufzählung »Stoff, Holz, Stein, Pappe« hart und abgehackt. Vor allem im Vergleich mit den Tierverwandlungen im Roman *Die Frau in den Kissen* ist auffällig, dass Rita Münsters Empfindung, kein menschliches Tier zu sein, keine entlastende Wirkung auf sie hat. Im Gegenteil: Die Gefahr des Verlorengehens von Teilen ihres Körpers sowie deren Austausch und das Verwachsen mit leblosen Dingen machen ihr Angst. Auch erschrickt sie bei der Vorstellung, sie wandle sich um in eine »Riesin, die mit der Zungenspitze die Wolken anlecken konnte und Bodenwellen als Sandkörner unter sich begrub.« (RM 198) Doch während Rita Münster von schlimmen Ängsten ihren Körper betreffend heimgesucht wird, bekommt die Katze von den Schreckensvisionen der neben ihr liegenden Menschenfrau nichts mit – sie schnarcht sogar.

Warum empfindet das erzählende Ich Angst vor einer solchen grotesken Vermischung? Ein weiterer Blick auf die Theorie des Grotesken, die ich in Unterkapitel 4.1 dargelegt habe, kann helfen, diese Frage zu beantworten. Die insbesondere für Michail Bachtin zentrale Komponente grotesken Humors ist die Umkehr von Hierarchien, wie sie etwa im Karneval lustvoll zelebriert

166 Judith Butler geht von der kulturellen und diskursiven ›Gemachtheit‹ von Materialität aus, die nicht natürlich gegeben ist, sondern in einem »process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter« entsteht. Vgl. *Bodies that matter*. New York u. London 1993. S. 9. [Kursivierung im Original.]

wird. Und genau hier liegt der Schlüssel zur Erklärung von Rita Münsters angstvollem Erleben einer grotesken Vermischung ihres Körpers mit Gegenständen begründet: Sie will keine bestehenden Hierarchien umstürzen, sondern ihren Körper als eine hierarchiefreie Einheit begreifen. Eine solche Vermischung empfindet sie – im Sinne Wolfgang Kayzers – als Entfremdung, nicht als Erleichterung.

Die Vorstellung, der eigene Körper könne sich beliebig verwandeln, zeugt zudem von einer kindlichen oder animistischen, in jedem Fall aber einer stark bildhaften Denkweise. Und genau diese Bildhaftigkeit ist es, die Kronauer von Literatur fordert:

Bildlose Umständlichkeit ist im besten Fall nichts als komplizierte Gescheitheit. Die im Bild sublimierte, zur Anschaulichkeit hin sich vereinfachende wiederum geht gewollt das Risiko des Changierens, der Uneindeutigkeit ein als keiner Losung wörtlich gehorchende Gestalt, die ein hundertprozentiges Verständnis unmöglich macht. (LSB 9)

Einen kindlichen Blick auf die Welt – in Bezug auf ihre Darstellungen nicht-menschlicher Tiere – bescheinigt sich Kronauer auch selbst: Im Interview mit der österreichischen Wochenzeitung *Falter* antwortet sie auf die Frage, woran es liege, dass in ihren Werken »auffällig viele Tiere an auffällig zentraler Stelle« vorkämen: »Ich wundere mich, daß daran etwas Besonderes sein soll. Ich würde sagen, daß ist etwas Kindliches: Alle Kinder haben eine starke Beziehung zu Tieren« (FS 93).

Der Auflösung bzw. ungewollten und angsteinflößenden Umwandlung des Körpers folgt einige Seiten später eine imaginierte Zertrümmerung:

[E]s war, als lägen die Teile meines Körpers, Arme, Beine, Rumpf, Kopf, in gar keinem Zusammenhang mit mir um mich herum wie Trümmer, die von oben in einem wüsten Durcheinander heruntergefallen waren. Ich konnte mich nicht rühren, auch wenn ich es unbedingt gewollt hätte. Es bestand ja keine Verbindung zu mir. (RM 201)

Das hier beschriebene Gefühl geht über Antriebslosigkeit weit hinaus; es handelt sich um eine erlebte Antriebs-Unmöglichkeit. Doch so wie der unerreichbare Horst die Erzählerin paralysiert, so wird sie von Georg, ihrem Kollegen im Buchladen und gelegentlichen Liebhaber, zu ungeahnter Bewegungslust veranlasst, wie in der folgenden Szene im Freibad:

Einen Sprung zu machen, eine Drehung oder einen Fall und den anderen weiterhin mit unerschütterlicher Selbstverständlichkeit, keinen Zentimeter weggeblieben, beobachtend gegenüber zu spüren und deshalb mit keinem Gedanken unterzugehen. Das nämlich ist Liebe, das! (RM 200)

Die Katze taucht in diesen Kontexten und auch im Rest des Textes nur noch an sehr wenigen Stellen auf; es wird höchstens ihre Abwesenheit erwähnt: »Eines Abends, als mein Vater zu einem Schachfreund unterwegs war, saß ich allein in der Küche, auch die Katze ließ sich nicht blicken.« (RM 206) Trotz ihres Rückfalls hat die Katze ihren ›Zweck‹, Rita Münster im Prozess ihrer Identitätsfindung zu unterstützen, erfüllt und ihre Anwesenheit ist nicht mehr notwendig. Die Erinnerung an sie genügt:

Noch immer gibt es die Katze, vermutlich auf dem Heizungsblech liegend und dabei fallend. Sie fällt mit Kopf, Körper, Schwanz, willenlos hinsackend, sie wird ja aufgehalten. Und dieses Behagen genießt sie jeden Augenblick, zu fallen und dabei nicht weiterzukommen. Über Stunden hinweg gewöhnt sie sich nicht an das Angenehme. Schon früher habe ich sie »Schwarze Köchin« genannt. Erst jetzt weiß ich, weshalb: Sie schmeckt ihre Stimmungen so fein ab, ein bißchen Kälte, ein wenig Bewegung, ein kleiner Schreck, ein zärtliches Vorbeistreichen. Sie bringt ihre Tage damit zu, aus Kleinigkeiten und einigen Extremen immer neu eine Balance höchster Zufriedenheit herzustellen, und ist klug genug, diese Dinge nicht unwillkürlich geschehen zu lassen. (RM 259)

Die Szene spiegelt diejenige in der Mitte des Romans, in der von den meditativen Fähigkeiten der Katze berichtet wird. Sie ist somit ein weiteres Beispiel für Kronauers Verfahren, zwei sehr ähnliche Beobachtungen jeweils in einem ganz eigenen Licht erscheinen zu lassen. Hier ist es der Kontext, der den Unterschied macht. Während die mittig im Roman platzierte Szene noch stark kontrastiert mit Rita Münsters Unfähigkeit, ihren Körper so wie die Katze zu ihrer Entspannung einzusetzen, ist sie hier diesem Ideal bereits näher gerückt. Ihre irritierende Tendenz, alles um sie herum zu beobachten und scharf zu kommentieren, endet mit dem Schluss des Romans – wieder mit tierischer Beihilfe:

Ich sehe hoch wie die Pinguine im Zoo zu den Decken ihrer Grotten, als wären es gelehrte Touristen, hatte ich immer gemeint. Ich sehe hoch, neben dem alten Mann, durch die Pracht anbetender Engel, Heiliger und Auftraggeber hindurch, bis ich nichts mehr sehe. (RM 271)

Das Hochsehen hat ein anderes nichtmenschliches Tier als die Katze zum Vorbild: Pinguine, an die sich Rita Münster als »gelehrte Touristen« erinnert. Die Tierkörper haben auch hier einerseits ein großes Identifikationspotenzial – sie selbst sieht sich als Besucherin einer römischen Kirche als eine ebensolche Touristin –, andererseits die Funktion eines anzustrebenden Ideals. Schließlich sind die Pinguine nicht wirklich interessiert an den »Decken ihrer Grotten«; sie, Rita Münster, hatte das lediglich »immer gemeint«, also falsch verstanden. Den Zweck dieses Verhaltens erkennt sie nun: durch die äußere Realität hindurchzusehen und auf diese Weise in mystisch-träumerischer Verzückung zu sich selbst zu finden. Gleichzeitig, so Birgit Nübel, korrespondiere Rita Münsters Blick nach oben mit demjenigen des Hundes vom Beginn des Romans, der gerade sein Geschäft verrichtet hat (vgl. RM 7): »Diese Konvertierung von Hundekot und Heiligstem ist die poetologische Pointe des Romans [...].«¹⁶⁷ Ich sehe in dieser parodistischen Parallelisierung außerdem einen Verweis darauf, dass trotz oder gerade wegen all ihrer Profanität eine unangestregte, selbstbewusste Körperlichkeit – wie sie die Katze im Roman vorführt – ein anzustrebendes Ideal darstellt.

167 Nübel: (Multi-)Perspektivität in Brigitte Kronauers *Rita Münster*. Hier S. 96.

