

5 Die Perspektive wechseln und Alterität anerkennen

Sprachkünstlerische Möglichkeiten der Darstellung menschlicher und nichtmenschlicher Subjektivität

In seinem berühmtem Aufsatz *What Is It Like to Be a Bat?* stellt der Philosoph Thomas Nagel sich vor, er habe Flughäute zwischen den Fingern, mit denen er herumfliegen könnte, dass er Insekten fangen und nachts kopfüber auf Dachböden schlafen würde. Und schließt an: »In so far as I can imagine this (which is not very far), it tells me only what it would be like for *me* to behave as a bat behaves. But that is not the question. I want to know what it is like for a bat to be a bat.«¹ Es ist also nicht möglich, zu wissen, wie es ist, eine Fledermaus zu sein oder eine Ameise oder eine Katze. Allerdings weiß ich auch nicht, wie es ist, Angela Merkel, Bill Gates oder Thomas Nagel zu sein. Trotzdem komme ich nicht auf die Idee, ihnen das Vorhandensein subjektiven Erlebens abzuerkennen. Donald Griffin, der Fledermausforscher, dessen Studien Thomas Nagel inspiriert hatten, schreibt in einem späteren Werk:

Es mag logisch unmöglich sein, die Behauptung zu widerlegen, alle Tiere seien gedankenlose Roboter. Aber wir können diesem paralysierenden Dilemma entrinnen, indem wir uns auf dieselben Kriterien vernünftiger Plausibilität verlassen, die uns dazu führen, die Realität des Bewusstseins bei anderen Menschen anzuerkennen.²

Griffin schuf damit die Grundlage für eine ganze Disziplin innerhalb der Verhaltensforschung: die Kognitive Ethologie. Sie befasst sich mit den Denk-

1 Thomas Nagel: *What Is It Like to Be a Bat?* In: *The Philosophical Review* 83 (1974). H. 4. S. 435-450. Hier S. 439.

2 Donald Griffin: *Wie Tiere denken*. München, Wien u. Zürich 1985. S. 39.

prozessen, Absichten und Meinungen, kurz gesagt: mit dem Geist der nicht-menschlichen Tiere.

Das erkenntnistheoretische Problem, dass es unmöglich ist, zu wissen, wie es sich für eine Fledermaus anfühlt, eine Fledermaus zu sein, bleibt zwar bestehen. Allerdings gibt es eine – bislang nur beim menschlichen Tier nachgewiesene – Kulturtechnik, die es ermöglicht, den Geist eines anderen – menschlichen oder nichtmenschlichen – Individuums zu betreten und sich darin umzusehen. Gemeint ist natürlich die literarische Imagination, die möglicherweise weiter reicht als die von Thomas Nagel. Im fünften Kapitel meiner Studie erörtere ich diese Funktion von Literatur als experimentellen Raum für einführende Gedankenexperimente, in dem tierliche Subjektivität³ nicht nur anerkannt, sondern auch versuchsweise ausgestaltet wird. Andererseits funktionalisieren Canetti, Haushofer und Kronauer ihre Texte häufig auch dahingehend, dass die Andersartigkeit des tierlichen Geistes schlicht akzeptiert und/oder gewürdigt wird. Solche – teilweise experimentellen – literarischen Imaginationen betreffen Anthropomorphisierungen und Theriomorphisierungen, die Wiedergabe menschlich-nichtmenschlicher Kommunikation (verbal, nonverbal, mit Blicken), die Benennung menschlicher und nichtmenschlicher Individuen zum Zwecke des Beherrschens oder auch des Ermächtigens, die Funktion nichtmenschlicher Figuren als poetologische Symbole sowie die Dekonstruktion traditioneller Mensch-Tier-Verhältnisse mittels Verwandlungen.

5.1 Anthropomorphisierung und Theriomorphisierung

Das Hineinversetzen in nichtmenschliche Individuen erfolgt in Brigitte Kronauers *Rita Münster* häufig über Anthropomorphisierungen und Theriomorphisierungen sowie Vergleiche. Dabei kommt der Spezies Katze eine besondere Bedeutung zu, denn diese steht stellvertretend für alle nichtmenschlichen Tiere, was auch in diesem Zitat angedeutet wird: »diese Stadt mit allen

-
- 3 Subjektivität wird gemeinhin definiert als »der Inbegriff dessen, was das Subjekt in seinem Sein ausmacht, seine Erfahrung und Befindlichkeit, sein Denken, Fühlen, Wünschen und Wollen und seine Fähigkeit, sich bewußt handelnd zu sich selbst und zur Welt in Beziehung setzen und Einfluß auf seine Lebensverhältnisse nehmen zu können.« (Ernst Schraube: Subjektivität. In: Lexikon der Psychologie. Heidelberg 2000. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/subjektivitaet/15043>(zuletzt aufgerufen am 15.09.2020).)

Gebäuden, Autos, Menschen, Katzen« (RM 268). In der folgenden Textstelle drückt der Vergleich, den die Erzählerin, also Rita Münster, anstellt, äußerst angenehme Emotionen aus: »Ich bat den Vater still um Entschuldigung. Ich versöhnte ihn, indem ich sein Gesicht streichelte. Er schloß die Augen und preßte es in meine Hand, wie die Katze es tat.« (RM 189) Die große Zärtlichkeit und das stille Einverständnis zwischen Vater und Tochter werden durch das zu Vergleichszwecken herangezogene nichtmenschliche Tier, das emotional sehr positiv besetzt ist, noch verstärkt.

Neben Theriomorphisierung und Anthropomorphisierung zeigt sich auch an mehreren Stellen die Verdinglichung von Tieren: Es ist sogar das erste Auftauchen des leitmotivischen nichtmenschlichen Tiers Katze im Roman *Rita Münster*, das eine solche beinhaltet. Die Erzählerin beschreibt die Gegenstände, die sie täglich in einem Regal sieht. Bei einem davon handelt es sich um »eine Porzellankatze mit vier Jungen, nicht größer als $1\frac{1}{2}$ cm«, des Weiteren finden sich »zwei hölzerne Stockenten« sowie »fingernagelgroße Kühe [und] eine etwas größere, freistehende Gazelle« (RM 45). Noch kann die Katze keine lebendige Gestalt annehmen, noch ist sie lediglich ein Gegenstand, nicht in der Lage, mit ihrer natürlichen Körperlichkeit ein Vorbild⁴ darzustellen.

An einer anderen Textstelle vergleicht das Erzähl-Ich die »geknickten Gelenke« der Katze mit »zwei Kissenzipfel[n]« (RM 76). Hier erscheint die Katze als zum Sofa gehörendes Accessoire. Und in einer weiteren Passage stellt die Erzählerin die Katze in eine Reihe mit »den alten Kisten und den Gartengeräten, den Spaten, Harken, Latten und Spankörben« (RM 182), zu denen sie ebenso spricht wie zu dem nichtmenschlichen Individuum.

Diese Beispiele deuten jedoch nicht auf eine generelle Tendenz zur Verdinglichung hin; dagegen spricht die Vielzahl an Katzenepisoden in *Rita Münster*, die von Anthropomorphisierung, mehr aber noch von Anerkennung der nichtmenschlichen Alterität gekennzeichnet sind.

Eine imaginierte Selbst-Theriomorphisierung markiert einen schockhaften Moment im zweiten Teil von *Rita Münster*. Das Erzähl-Ich erhält einen Brief, in dem ihr Geliebter Horst Fischer berichtet, dass er mit seiner Familie nach Kanada geht; gleichzeitig erleidet ihr Vater einen schweren Hustenanfall. Sie betrachtet daraufhin wie in Trance den Garten und reflektiert:

4 Auch Florian Lippert meint: »Die Katze selbst wird [...] zum Vorbild der Erzählfigur.« (Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. S. 139.)

Ich wußte nicht, wohin mit der aufsteigenden Ängstlichkeit. Hätte ich mich jetzt gerührt zu einem Gang nur durch den Garten, wäre ich ein Tier am falschen Ort geworden, immer noch lebensfähig, nicht umzubringen, am Grund eines Teiches, unter der trägen, schleimigen Wassermasse kriechend. Dann stürzte ein Regen mit hartem Aufprall auf das Glasdach, zögerte aber zwischendurch, als käme er mitten in der Raserei zur Besinnung oder als wiche er zurück, um neue Energien für einen frischen Anlauf zu schöpfen, wie bei ihren Auftritten, Angriffen die Katze. (RM 193f.)

Ihr Vergleich ihrer selbst mit einem Tier kommt einem drastischen Abstieg gleich: Sie würde in einer unangenehmen Umgebung ihr Dasein fristen, »kriechend« und »nicht umzubringen«. Das käme einem Abstieg in der Hierarchie der Lebewesen gleich. In einer ähnlichen Passage in *Die Wand* stellt die Erzählerin fest, dass ein menschliches kein nichtmenschliches Tier werden könne, sondern gleich »am Tier vorbei in einen Abgrund« (W 44) stürzen würde, eine Aussage, die den depressiven Gedanken Rita Münsters diametral entgegensteht.

Die folgende, ganz am Anfang von *Rita Münster* stehende Szene enthält hingegen eine komische Theriomorphisierung: »Da, damals, die kleine alte Frau im grellen Gras: Was für Knöchelchen! Manchem zuckte sicher der Arm, sie zu nehmen und ohne zu fragen als lustig schimpfenden Vogel in einen Baum zu setzen.« (RM 7) Die komische Wirkung der Versetzung der Frau in einen Baum kontrastiert mit der Gewalttätigkeit dieser Handlung, die in dem Einschub »ohne zu fragen« angedeutet ist. Neben dem Diminutiv »Knöchelchen« wird noch auf andere Weise deutlich gemacht, dass es sich um eine sehr kleine Frau handelt: Sie hat ein »Körperchen«, die Absätze ihrer Schuhe sind »winzig[]«, der Hund »an ihrer, an seiner Leine« zieht sie mit sich.

Schon zu Beginn des nächsten Absatzes folgt die nächste Theriomorphisierung einer Frau. Die Ich-Erzählerin, Rita Münster, sagt hier zu Ruth Wagner: »Diese Frau hat einen typischen Wildsaubau, oben protzig, unten gelenkig und flott.« (ebd.) Den Vergleich einer Frau mit einer Wildsau wiederholt sie in einem späteren Abschnitt: »Nun aber ich selbst. [...] Es gab das unerreichbar Fremde, Uralte vor mir und das unerreichbar Jüngere. Diese alte Wildsau (viel jünger als ich), dieser würdige alte Hund, jünger!« (RM 72) Hier ist es sie selbst, die einerseits einer Wildsau, andererseits einem Hund verwandt ist. Dieses Motiv der Verschmelzung mit einem Wildschwein wird einige Seiten später wieder aufgegriffen:

[E]inmal sah ich lange in einem Gehege ein Wildschwein an, immer größer wurde unsere Annäherung, es grunzte und trampelte durch die aufgeweichte Erde. Ich sah hin, und langsam wurde es von meinem Geist besessen, ich fuhr in das Tier oder das Tier in mich. Es war einfach und selbstverständlich, ein schöner Augenblick. (RM 76)

Erneut geht ein Kontakt zum Tier von einer genauen Beobachtung aus (»einmal sah ich«, »Ich sah hin«); ob das Wildschwein den Blick des Erzähl-Ichs erwidert, ist unklar. Weiter ausgearbeitet wird die Verschmelzungsfantasie auch nicht, es bleibt bei einer Beschreibung der damit zusammenhängenden angenehmen Gefühle.

In *Die Frau in den Kissen* verschmilzt nicht nur – in der Imagination der Ich-Erzählerin – die alte Frau mit ihrer Katze, das Erzähl-Ich wird auch eins mit Moosen, Flechten, einem Faultier und vielen weiteren Lebewesen. Schon auf der dritten Seite findet eine solche imaginierte Verschmelzung statt:

Ausgestreckt im Bett, verwandelt man sich selbst in den schwarzen Untergrund einer Pflanzendecke, aus der sich kleine Gewächse drängen, ein Gewirr feinsten Wurzeln macht sich sofort bemerkbar. Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen, und der im aufrechten Zustand elektrisierende Gedanke eines fließenden Übergangs zu Flechten, Moosen und ihren Bewohnern wird einschläfernd vor Selbstverständlichkeit. (FK 7)

Das Verfahren der Verwandlung werde ich in Kapitel 5.4 näher betrachten. In diesem Kapitel soll es um andere Verfahren der Grenzverteidigung und Grenzüberschreitung gehen.

Zwei davon sind die für *Rita Münster* bereits untersuchte Anthropomorphisierung sowie die Theriomorphisierung. Sprachlich zum Tier gemacht wird in *Die Frau in den Kissen* mit Abstand am häufigsten der glatzköpfige Polizist, den die Erzählerin der Gräfin hinzudichtet. Er nämlich ist ihr »Wundertier« (FK 31, 35, 43, 58, 61f., 72, 138 u. 385), außerdem ein »nicht unintelligentes Halb-Tier« (FK 122) sowie »das Muskelungeheuer« (FK 133).

Wie in *Rita Münster* sind auch in Kronauers jüngerem Roman Anthropomorphisierungen noch wesentlich häufiger. Viele davon betreffen die Katze der alten Frau, die ihrerseits am häufigsten im vierten Kapitel auftaucht, in dem die Erzählerin die alte Frau in deren Wohnung besucht. Trotzdem steht eine der längsten und wichtigsten Passagen, in denen die Katze die Hauptrolle spielt, im dritten Kapitel. Dieses erfüllt im Roman, der aus fünf Kapiteln

besteht, die Funktion einer zentralen Symmetrieachse. Die genannte wichtige Stelle erstreckt sich über acht Seiten, in denen – wie im gesamten dritten Kapitel – nüchterne Naturbeobachtungen und schwärmerische Verschmelzungsfantasien einander abwechseln. Allein die Diversität der Adjektive, mit denen die Katze auf diesen acht Seiten bedacht wird, geben einen Eindruck von der Vielfalt der Darstellung: »gewissenhaft«, »glücklich«, »entschlossen«, »[u]nkränkbar«, »unermüdlich«, »sanft[]«, »graziös[]«, »höflich«, »den Luxus liebend«, »[e]rfahren« und »grazil[]«. Auffallend ist natürlich, dass kein negatives Adjektiv darunter ist. Tatsächlich liest sich dieser Abschnitt wie eine Lobeshymne auf die Katzenheit. Betont wird außerdem die Spannung zwischen Häuslichkeit und Raubtiernatur: »Jägerin mit der Schwäche für das Dach über dem Kopf, ob Segeltuch eines Liegestuhls oder Sofawinkel. Die Wildheit will sich eine Weile verkriechen in ausdrücklicher Enge, tarnen in argloser Rundlichkeit.« (FK 235) Dem Stil des Romans entsprechend wird diese Passage etwa eine Seite später in ähnlicher Form wiederholt: »Jägerin, ausruhend in der Gestalt der Sanftmut, Haustier unter dem Liegestuhl.« (FK 236) Gleichzeitig benennt Kronauer die Katze als Mutter, versieht sie allerdings nicht mit den entsprechenden Klischees wie bedingungsloser Mutterliebe. Stattdessen ist sie eine

Fanatikerin ohne Rest, für kein anderes Wesensmerkmal bleibt Raum. Sie ist die schöne, schmalzige Bettlerin, mit schamlos benutztem, bestrickendem Blick, nicht Mutter, nicht Jägerin, nur die Almosen stumm Erfragende, die den Rausch und jede Noblesse vergißt, weg mit dem Luxus, von proletarischem Geblüt, die das Recht auf ihrer Seite weiß und erschmeichelt, ein Kompliment für die Mächtigeren, wo es leichter, also klüger als kämpfen ist. Sekunden später schon unberührbar, horcht sie in unzugängliche Fernen, jeder menschlichen Nähe entrückt. (FK 234)

Ganz ähnlich wie in *Rita Münster* ist sie außerdem die »[v]ergegenwärtigende Meisterin der Gegenwart« (FK 237), d.h., dass sie nicht wie die Erzählerin des Romans Raum und Zeit durchdringt, sondern – einem Buddha gleich – nur im Hier und Jetzt lebt und damit zufrieden ist.

Ganz anders wird die Katze hingegen im vierten Kapitel, im Zusammenspiel mit der alten Frau, gezeigt. In ihrer Imagination erscheint die Katze als ihr Ehepartner oder Gegenspieler. Sie, die alte Frau, ist es, die das Verhalten der Katze interpretiert und in krasser Weise anthropomorphisiert. Wenn sie ihr beispielsweise von dem Mähnenwolf erzählt, zuckt die Katze »nicht mit der Wimper« (FK 213) oder »[gab vor], weiterzuträumen« (FK 217). Die

vermeintlichen Kommentare der Katze wirken dabei oft auf groteske Weise komisch: So etwa, wenn es auf eine an sie gerichtete Frage von der Katze lediglich heißt, sie habe keine Zeit, »weil sie auf dem Bett den besten Platz suchen mußte.« (FK 219) Ganz ähnlich verhält es sich mit der Beziehung der alten Frau zu dem Mähnenwolf, dessen Reaktionen ebenfalls ihrer Fantasie entspringen. Am deutlichsten wird dies, wenn die Katze das »verschwörerisch[e]« Signal des Mähnenwolfs – »Duks!« (FK 213 u. 214) – wiederholt: »Zuhause aber wartete die Katze schon, mit lächelnden Augen und sagte ein einziges, nur dieses eine Mal: Duks!« (FK 221)⁵ Dieser höchst ironische Kommentar folgt direkt auf die Erkenntnis der Frau, dass der Mähnenwolf nicht mit ihr kommuniziert habe, sondern ein »rätselhafter Abgrund, ein Tier« (FK 221) bleiben muss.

Anthropomorphisierungen verwendet Elias Canetti vor allem in seinem Frühwerk häufig, als Beispiele mögen der Vergleich der Kamele in *Die Stimmen von Marrakesch* mit »alte[n] englische[n] Damen« (SM 9) und der des Schriftstellers Hermann Broch mit »eine[m] großen, schönen Vogel, aber mit gestutzten Flügeln« (A 27f.) genügen.⁶ Später kommen solche eher plumpen Tiervergleiche und satirischen bis abwertenden Anthropomorphisierungen⁷ seltener vor. Canetti stellt Tiere seltener abstrakt – in Form von Metaphern, Vergleichen oder als Protagonisten von Mythen – und stattdessen häufiger direkt und auf naturalisierende Weise dar.

-
- 5 Den Laut »Duks« – in der abweichenden Schreibweise »Ducks« – greift Kronauer auch in dem am 31.08.2014 im Hessischen Rundfunk sowie am 29.10.2014 im Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlten Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet* auf. Hier ist »Ducks« ebenso wie im Roman eine Chiffre für die geheimnisvollen lautlichen Fähigkeiten von Tieren, die einen ironischen Kommentar zur Funktion der menschlichen Sprache als Herrschaftsinstrument darstellen: »Die Menschen haben die Begriffe, die schrecklichen Würgeschrauben. Nur solange sie die nicht besitzen, sind sie Kinder und auf unserer Seite.« (HH 101) Demgegenüber sind die Tiere »tirilierende, zischende, lispelnde Rätsel. [...] Wir verweigern standhaft die Menschengesprache.« (HH 106)
 - 6 Brigitte Kronauer nennt dieses »verlockende Konstatieren einer frappierenden Tierähnlichkeit in der Physiognomie von Zeitgenossen« eine lediglich »karikierende Seitenlinie« (TIE 111).
 - 7 Kerstin Kratochwill weist auf die Intention Canettis hin, der »diese Tiervergleiche [...] nicht nur schablonenhaft als literarischen Kunstgriff [benutzt], sondern [...] von der Verwandtschaft der Menschen zu den Tieren fest überzeugt [ist].« (Elias Canetti – Experte der Lüge. »Erinnerung«, »Verwandlung« und »Kitsch« als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass. Würzburg 2005 (= Klassische Moderne 3). S. 175.) Dem stimme ich unbedingt zu.

5.2 Respektvolle Gestaltung von Mensch-Tier-Kommunikation

Wie bereits deutlich geworden ist, vertritt die Erzählerin des Romans *Die Wand* kein rein anthropozentrisches Weltbild. Die nichtmenschlichen Tiere, aber auch die Pflanzen und die Natur selbst haben für sie einen »nicht zweckgebundenen, inhärenten Eigenwert«⁸. Dass sie ihrer Umwelt diesen Eigenwert zuerkennt, wird besonders am Beispiel des Kommunikationsverhaltens erkennbar. Wie bereits oben zitiert, heißt es von Luchs an einer Stelle: »Er verstand alles, was ich sagte, wußte, ob ich traurig oder heiter war, und versuchte auf seine einfache Art, mich zu trösten.« (W 51) Obwohl Knapp natürlich recht damit hat, dass es keine verbale Kommunikation zwischen den beiden gibt⁹, stimme ich mit Gert Sautermeister in dem folgenden Punkt überein: dass die Erzählerin trotzdem mit dem Hund und mit anderen Tieren spricht,

bedeutet, daß sie die Tiere ernst nimmt und eine nicht geringe Hoffnung in ihr Auffassungsvermögen setzt. Pfllegt man sonst eine enge Grenze zwischen menschlicher und kreatürlicher Verständigung zu ziehen, so erweitert die Erzählerin diese Grenze beträchtlich und bringt eine außergewöhnliche Wertschätzung der Kreatur zum Ausdruck.¹⁰

Ihnen werden, bis auf eine Ausnahme, auf die ich gleich zu sprechen komme, keine menschlichen Worte in den Mund gelegt. Die Verständigung geschieht stattdessen meist über Blicke (vgl. W 72, 130f., 138, 149, 165, 184, 248, 261), die dann von der Frau gedeutet werden, wie in dieser Passage: »Die Katze haßte die Kälte, und in ihrem kleinen runden Schädel fing sie an, mich dafür verantwortlich zu machen. Sie strafte mich mit mürrischen vorwurfsvollen Blicken und verlangte klagend, ich sollte endlich diesen Unfug abstellen.« (W 138) Das Missverständnis zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier – die Katze glaubt, die Frau sei für das Wetter verantwortlich – sorgt hier für einen komischen Effekt. Und obwohl die Formulierung »kleine[r] runde[r] Schädel« nicht gerade schmeichelhaft wirkt, ist die Vermutung der Frau bezüglich der Gedanken der Katze kein Anthropomorphismus – denn welches menschliche Tier macht ein anderes für das Wetter verantwortlich? Für mich stellt es sich

8 Erk: Momente der Kulturkritik in *Die Wand*. Hier S. 228.

9 Knapp: Re-Writing the Future. Hier S. 299.

10 Sautermeister, Gert: Apokalyptisches Bewußtsein. Zivilisationsprozeß und Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Roman »Die Wand«. In : Visions de la fin des temps. L'apocalypse au XXe siècle. Discours et représentations. Aix-en-Provence 2006 (= Cahiers d'études germaniques 51). S. 133-158. Hier S. 143.

eher so dar, dass die Erzählerin den Versuch macht, die Perspektive der Katze einzunehmen und die »mürrischen vorwurfsvollen Blicke[]« in einer Weise zu deuten, wie sie aus der Sicht des nichtmenschlichen Tiers Sinn ergeben. Somit handelt es sich hierbei um ein Beispiel für Theriozentrismus, also eine Einfühlung in die Denkweise der Katze.¹¹

Eine im Roman einzigartige Form der Wiedergabe funktioniert über die phonetische Nachbildung der Katzenlaute und die anschließende »Übersetzung« in eine menschliche, in diesem Fall die deutsche Sprache:

Sie hat sich angewöhnt zu antworten, wenn ich zu ihr spreche. Geh nicht fort heute nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie, und das mag heißen, man wird ja sehen, Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen. (W 52)

Diese weiter oben schon in anderer Hinsicht zitierte Stelle wirkt komisch, da Leser*innen die Überlegenheit der Katze spüren, die aus der Übersetzung ihrer Antwort auf die fast flehende Bitte der Erzählerin spricht. Die Katze nennt sie außerdem »Menschenfrau«, was zunächst ebenfalls komisch anmutet, weil unter menschlichen Tieren das Wort »Frau« ausgereicht hätte. Da hier jedoch unterschiedliche Spezies zueinander »sprechen«, könnte es sich aus Sicht der Katze bei einer »Frau« auch um eine weibliche Katze handeln, sodass sie neben dem Geschlecht auch die Artzugehörigkeit spezifiziert. Es handelt sich hierbei also um einen theriozentrischen Perspektivwechsel.

Auch in anderen Passagen sprechen die Frau und die Katze miteinander, allerdings ohne »Übersetzung«. Die eine erzählt Geschichten und singt (vgl. W 107), die andere antwortet »mit kleinen Gurrlauten« (W 258). In diesen sehr friedlich wirkenden Szenen scheint es überhaupt nichts auszumachen, dass mit der Kommunikation keine Sinninhalte transportiert werden. Stattdessen werden eher Emotionen vermittelt, hier das Gefühl von Behaglichkeit. Darüber hinaus dient die Lautäußerung der Versicherung, dass der jeweils andere da ist, und gilt als Zeichen seiner Aufmerksamkeit. Eine weitere Funktion von gesprochener Sprache ist Beruhigung. So nähert sich die Erzählerin der Katze nie, ohne dabei zu sprechen (vgl. W 50), dem Hund Luchs redet sie oft gut zu, nachdem etwas Schlimmes oder Aufregendes geschehen ist (vgl. W 17, 24, 26 u. 144f.), und auch Bella »erklärt« sie einen Sachverhalt, nämlich, dass

11 Auch in *Bartls Abenteuer* spricht die Erzählinstanz dem Kater diese Überzeugung zu (vgl. BA 99). Nick Büscher sieht dies als Zeichen für die »menschliche Beherrschungssucht« (Im Spiegel der Katze. Hier S. 290.).

sie jetzt ihre neue Besitzerin ist und sich um sie kümmern wird, bevor sie sie allein lässt (vgl. W 33).

Die Erzählerin reflektiert jedoch auch die Schwierigkeiten der Kommunikation mit ihren nichtmenschlichen Gefähr*innentieren. Mit Bella fällt ihr die Verständigung schwerer als mit Luchs oder der Katze. Die Frau »rede[t] und rede[t]«, wenn sie bei ihr im Stall ist, doch die Kuh blickt sie nur an »aus ihren sanft-verrückten Augen« und versteht lediglich, dass sie ihr »wohlwill«. Resigniert resümiert die Erzählerin: »Mehr werden wir nie voneinander wissen.« (W 105) Die nonverbale Reaktion der Kuh, die der Frau das Gesicht abschleckt (vgl. W 51, 106 u. 188), wertet diese als Tröstungsversuch, implizit jedoch als gescheiterte »Antwort«. Die Kuh kann der Frau nicht in deren Zeichensystem antworten und hat nur diese eine Geste zur Verfügung, um ihr Mut »zuzusprechen«. Luchs' Äquivalent ist »ein[] nette[r] kleine[r] Wettlauf im Wald«, sein einziges »Heilmittel« gegen »jedes Übel« (W 71). Aber auch andersherum gibt es Kommunikationsschwierigkeiten. Besonders die Katze hat viel zu berichten. Von dem Wiedersehen nach dem ersten Sommer, den sie allein im Tal verbracht hat, heißt es: »Sie schrie und schrie und wollte mir erzählen, was ihr widerfahren war.« (W 146) Die Formulierung »wollte mir erzählen« deutet an, dass die Katze ein Mitteilungsbedürfnis hat. Ob die Katze jedoch bedauert, dass sie nicht verstanden wird und keine Antwort erhält, bleibt offen (vgl. auch W 215 u. 268). Wichtig ist, dass die Erzählerin ihr Gegenüber auch als Gesprächspartnerin ernst nimmt.

In *Die Wand* gibt es keine Szene, in der ein Gespräch mit Rede und Gegendre wiedergegeben wird, sieht man einmal von der »Übersetzung« der »Antwort« der Katze auf die Bitte der Erzählerin, nachts bei ihr zu bleiben, ab. Dasjenige nichtmenschliche Tier, das die Frau nach ihrer eigenen Aussage am besten versteht, ist der Hund:

Jeder Ausflug war für ihn ein großes Abenteuer. Ich redete damals sehr viel mit ihm, und er verstand fast alles, was ich sagte, dem Sinn nach. Wer weiß, vielleicht verstand er auch schon mehr Wörter als ich dachte. In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. [...] Ich hatte auch eine Menge dazugelernt und verstand fast jede seiner Bewegungen und Laute. Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen. (W 265)

Die zu Beginn des Textes getroffene Feststellung, der Hund verstehe alles, was die Erzählerin sage, und wisse genau, wann sie fröhlich und wann trau-

rig sei (vgl. W 51), wird in dieser Passage – also gegen Ende des Romans – wieder aufgegriffen und differenziert sowie erweitert. Die Frau behauptet, Luchs könne nicht nur ihre Emotionen erkennen, sondern auch den Sinn ihrer Worte verstehen. Ihre Kommunikation hat zudem eine neue Komponente erhalten, die darin besteht, dass die Frau nun ihrerseits auch meist die Gestik und die Lautäußerungen des Hundes zu deuten vermag. Und obwohl die Erzählerin mit Luchs redet, ist es doch hauptsächlich ein »stillschweigendes Verstehen« zwischen ihnen. Damit macht Haushofer deutlich, dass ihrer Protagonistin bewusst ist, dass sie mit diesem nichtmenschlichen Individuum keine tatsächlichen Unterhaltungen führen kann und entgeht damit an dieser Stelle einem vereinfachenden Anthropomorphismus.

Auch im Roman *Bartls Abenteuer* kehrt Haushofer die Verhältnisse zwischen Gefährtentier und vermeintlichem Besitzer auf den Kopf, wenn sie aus der Perspektive des Katers schreibt:

Außerdem war sie [die Mutter; VZ] gescheit genug, um fast immer zu verstehen, was Bartl von ihr wollte. Brav und fleißig trabte sie hin und her, warf die Bällchen durchs Zimmer, versteckte sie unter dem Teppich und kroch in die entferntesten Winkel, um sie wiederzufinden. (BA 13f.)

Die Analogie zum berühmten Zitat von Montaigne, in dem er fragt, ob er mit seiner Katze oder sie mit ihm spiele,¹² ist auch hier unverkennbar. Gleichzeitig wird die Mutter als diejenige dargestellt, die »gescheit« sein muss, um »zu verstehen«, was der Kater von ihr will – nicht umgekehrt.

Nick Büscher weist zudem auf das »kulturkritische Potenzial« hin, das sich im »anderen« Blick¹³ der Katzen im Roman entfalte: »Aus der Perspektive der *Felidae* wird der Mensch kritisch in den Blick genommen, der Blick der Katze nimmt den Menschen in den Fokus und bannt ihn zugleich, indem er ihn kritisch hinterfragt.«¹⁴ Seine These belegt er mit zahlreichen Beispielen: Bartl, der den menschlichen Tieren »lange und nachdenklich ins Gesicht« (BA 37) sieht, vor dem sie »nichts [...] verbergen« (BA 180) können und der Kater Fuchs, der aus menschlicher Sicht eine Verhaltensstörung aufweist, da er

12 Vgl. Kap. 4.1.

13 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 289. Büscher zitiert hier Iris Dennerle: »Lauter Katzengeschichten«? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer. In: »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...«. S. 81-99. Hier S. 98.

14 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 290.

sich mitten auf die Straße legt und die wartenden Autos »aus kalten hochmütigen Augen« (BA 171) anblickt. Damit fungiere er, so Büscher, »als kritischer Spiegel der katzenfeindlichen Menschenwelt und löst eine Beunruhigung, eine (Ver-)Störung und Erstarrung aus, versinnbildlicht im zum Erliegen gekommenen Straßenverkehr, welche den Menschen sich im Spiegel des Katers erkennen lässt.«¹⁵

In Brigitte Kronauers Werk funktioniert die Kommunikation über die Artengrenze hinweg so wie bei Haushofer ebenfalls häufig auf der Grundlage von Blicken. So fällt in *Rita Münster* an zwei Textstellen der Blick einer Großkatze – einer Löwin – auf die Protagonistin:

Im Zoo habe ich mir einmal große Mühe gegeben, den zerstreuten Blick einer Löwin auf mich zu konzentrieren, und ich empfand es als Sieg, als es mir gelang. (RM 87)

Die Löwin bei ihren schlafenden Jungen aber hatte mir ruhig gegenübergelegen, mit unbewegtem Blick, der mich, Rita Münster, dennoch ausschließlich, in aller Grausamkeit, ich konnte mich nicht sattsehen daran, betraf. (RM 161)

Auffällig ist zunächst, wie explizit das Geschlecht des die Erzählerin anschauenden nichtmenschlichen Tiers benannt wird – im Gegensatz zu den Hauskatzen im Roman. Das könnte jedoch einfach daran liegen, dass männliche und weibliche Individuen der Spezies Löwe wesentlich leichter voneinander zu unterscheiden sind, als dies bei Hauskatzen der Fall ist.

Die Umstände dieses Blickwechsels sind freilich jeweils sehr unterschiedlich. In der ersten Textpassage geht die Initiative von Rita Münster aus, während in der zweiten die Frau von der Löwin im Auge behalten wird. Während die Erzählerin sich »große Mühe« geben muss, ist der Blick der Großkatze »ruhig« und »unbewegt[]«, während er in der Textstelle auf S. 87 noch »zerstreut[]« war. Was hat sich in der Zwischenzeit geändert? Was die Löwin angeht, so ist lediglich in der zweiten Passage von ihren »schlafenden Jungen« die Rede; vielleicht hatte sie zuvor noch keine und die Verhaltensänderung hat sich aus ihrer Mutterschaft ergeben. Doch dies ist lediglich Spekulation; schließlich ist nicht einmal gesagt, dass es sich um dieselbe Löwin handelt. In der Art und Weise, wie das Erzähl-Ich die Welt wahrnimmt, hat sich jedoch zwischen dem ersten Teil des Romans – zu dem der Abschnitt auf S. 87

15 Ebd. Hier S. 290f.

gehört – und dem zweiten Teil – aus dem die Passage auf S. 161 stammt – nachweisbar einiges geändert. Auf ihrer Suche nach der eigenen Identität ist sie im zweiten Kapitel schon viel weiter; affirmativ wiederholt sie die Wendung »[m]ich, Rita Münster« – wie auch im obigen Beispiel. Das wird auch an einer weiteren Textstelle deutlich, in der die Erzählerin über ihre Veränderung reflektiert: »Jetzt besaß ich den Willen zur Vereinzelung, und meine Haut umschloß mich sicher. Blickwechsel hatte ich zum Vergnügen mit alten Frauen, Kindern, Katzen, ohne daß es mich änderte.« (RM 178) Rita Münster ist sich ihrer selbst so sicher, dass sie Blicke anderer menschlicher Tiere aushält – und die von Katzen (als einzigem Repräsentanten nichtmenschlicher Spezies). Es ist ihr sogar möglich, sich auf ein Spiel einzulassen, in dessen Verlauf eine Verwandlung stattfindet:

Plötzlich sieht die Katze aus einer Ecke meinen Rücken an, so daß ich mich, auf stummen Zuruf gewissermaßen, umdrehen muß, starrt mich an, als hätte ich mich, auf einen Schlag, zu etwas Ungeheuerlichem entwickelt. Notgedrungen stelle ich also ein Ungetüm dar ohne mein Zutun, dem eine allerhöchste Aufmerksamkeit gilt, ein Schnattern, eine Erregung, unterbrochen von einem Gähnen, dann wieder mit gleicher Inbrunst aufgenommen. Sie läßt sich auf kein Wiedererkennen ein. Aus einem Bedürfnis nach Unterhaltung werde ich als Fremdes behandelt, dessen kleinste Regung ein hysterisches Aufzucken verursacht. (RM 108)

Der Blick-Impuls geht von der Katze aus, und sie ist es, deren Wahrnehmung gedeutet wird. In ihrem Blick wird das Erzähl-Ich zu einer Art Monster, allerdings lediglich aus Gründen der Unterhaltung. Es ist eine Art Rollenspiel, das die Katze mittels ihres Blicks und ihrer (vermeintlichen) Imagination aufführt. Allerdings führt dieses Spiel nicht dazu, dass die Erzählerin ihr Selbst als etwas Monströses reflektiert. An anderer Stelle fällt der Ich-Erzählerin sogar eine Parallele in der Art und Weise des Schauens auf:

Als Kind habe ich an einem späten Sommerabend unter dem Sternenhimmel auf einer Schaukel gesessen und in der Bewegung obendrein den Kopf verdreht, damit die Sterne sausten, ich an ihnen vorüber, sie an mir, ich mitten in sie hinein. So verdreht auch die Katze ihren Kopf, um die Welt anders anzusehen, und ich betrachte sie übrigens auch, dieses unverständliche, offenkundige Wesen, um wie in den Sternenhimmel in eine gegenwärtige Vergangenheit zu schauen, jederzeit und so bequem. (RM 116)

So werden nicht in der Umkehr der Blickrichtung, sondern in der Parallelisierung des Blicks identitäre Gemeinsamkeiten konstruiert – dennoch ist es natürlich das menschliche Individuum, das diese Konstruktion auf anthropozentrische und anthropomorphisierende Weise vornimmt.

Doch obwohl die Hauskatzen in *Rita Münster* es nur selten ›schaffen‹, die Blickrichtung umzukehren, vermag es doch zumindest ein Exemplar, selbstbestimmt einen Blickwechsel zu beenden:

Einmal hat er [Herr Willmer; VZ] über einem Berg die Sonne aufgehen sehen, ruckhaft und ohne Verweilen, in derselben Deutlichkeit, einmal einem großen Kater, der regungslos mitten in seinem Garten stand, wer weiß wie lange in die Augen geblickt, bis sich das Tier umdrehte und geschmeidig, gemächlich, ohne den Kopf zu wenden, davonschritt. (RM 107f.)

Dass es sich um einen Kater handelt, der ein männliches menschliches Tier anschaut, hat für die Szene keine Relevanz.

Das erzählende Ich in *Die Frau in den Kissen* vermag in ihrer Imagination sogar – ausgelöst durch einen Blickwechsel – in das Bewusstsein eines Tieres – genauer: eines Tigers – einzutreten:

Durch die Augen der Raubkatzen trete ich ein in die unentwegte Tageshelligkeit, in die helle Starre ihres Bewußtseins, in den wie von elektrischen Birnen alleinlang strahlenden Raum ihres Kopfes. Ich wende den Blick nicht ab, bis ich eingetreten bin in das gleichgültige, nie verdämmernde Licht hinter ihrer Iris. Dann drehe ich mich um. [...] Keiner bietet ein Ziel für ein Kräfte-messen, keiner reizt zur Anstrengung einer plötzlichen Aufmerksamkeit. In sich gekehrt, durchleuchtet mein unpersönlicher Blick die sich aufspielenden Körper. (FK 207f.)

Mit den Raubkatzenaugen kann die Erzählerin die anderen Zoobesucher distanzierter wahrnehmen als zuvor. Ihre Gedanken und Gefühle verschmelzen aber nicht vollständig mit denen des Tiers, da sie die Fähigkeit zur Analyse dieses fremden Bewusstseins behält. Durch die Umkehrung des Blicks wird

jedoch eine maximale Einfühlung in den »maximal Fremde[n]«¹⁶ erreicht – jedoch keine Verwandlung in das Fremde.

An anderer Stelle führen die Blicke der Zootiere der Erzählerin deren ursprüngliche Lebensräume vor Augen und versetzen sie in die Lage, in ihrer Imagination alle diese Erdteile zu besuchen:

Zum Schluß nenne ich diesen, unter seinen arglosen Wegen rhythmischen Bereich ganz gesetzmäßig »Zoo« und weiß doch, daß ich über eine zusammengeräumte und – geträumte – gekehrte Erde gewandert bin. (FK 167)

In den Augen der Schnee-Eulen und Moschusochsen sehen mich die baumlosen Ebenen der Tundra, Sümpfe und Moore an, Weiten polarer Hügellandschaften, leuchtende Schleier des arktischen Himmels. (FK 168)

Besonders deutlich wird dieses Verfahren in Bezug auf den Tiger, dessen Perspektive sie einnimmt, um die Menschenwelt deutlicher zu sehen:

Ich stehe in der Menschenmenge vor dem Käfig mit den Händen in den Taschen und den Beinen auf dem Boden. So sehe ich mich dastehen, aus dem Käfig heraus sehe ich mich in der Menge mit verzerrten Gesichtern, in lästigem Staunen, aufdringlich, eine häßliche, schlecht geschnittene, doch auch nicht natürlich wuchernde Hecke, die der Blick leicht durchstoßen kann, schattenhafte, übervorteilende, sentimentale Wesen, keine Jäger, vielmehr schwache, plumpe Besitzer sie alle [...]. Laß sie zappeln! Sie lenken mich nicht ab auf meiner Wanderschaft über die endlosen elektrisch brennenden Chausseen meines Kopfinnenraues. (FK 193)

Die Kategorien, mit denen sie die menschlichen Tiere betrachtet, bleiben menschlich; die Tiger-Perspektive erlaubt lediglich, diese ohne Ablenkung so zu sehen, wie sie sind: hässlich, schwach, besitzgierig.

Haushofers Ich-Erzählerin in *Die Wand* bedauert die eingeschränkten Kommunikationsmöglichkeiten mit ihren nichtmenschlichen Gefährt*inzentieren, Kronauer umgeht die physiologisch-kognitive Unmöglichkeit und

16 Michael Schetsche nennt vier Kategorien von Fremdheit: der sozial Fremde, der kulturell Fremde, der maximal Fremde sowie das Unbekannte. Die Beschreibung des maximal Fremden beinhaltet u.a. reale Wesenheiten, die nonhuman sind und denen ein Subjektstatus mit Einschränkungen unterstellt wird. Damit trifft sie auf Tiere zu. Vgl. Michael Schetsche: Der maximal Fremde. Eine Hinführung. In: Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens. Hg. v. dems. Würzburg 2004 (= Grenzüberschreitungen 3). S. 13–22. Hier S. 16.

imaginiert mit Bedeutung aufgeladene Blicke. Elias Canetti geht noch einen anderen Weg. In seinem Werk stellt die Unfähigkeit der nichtmenschlichen Tiere, in menschlicher Sprache zu kommunizieren, keinen Mangel, sondern einen Vorteil und ein Alleinstellungsmerkmal dar:

Tiere sind schon darum merkwürdiger als wir, weil sie ebenso viel erleben, es aber nicht sagen können. Ein sprechendes Tier wäre nicht mehr als ein Mensch. (1966, PM 278)

In Bezug auf das Thema Kommunikation mit menschlichen und nichtmenschlichen Tieren ist bei Canetti die Gorilla-Episode in *Die Blendung* äußerst aufschlussreich. Da hierbei thematisch jedoch der Symbolgehalt in Bezug auf Canettis Poetologie überwiegt, widme ich mich dieser in Kapitel 5.4.

5.3 Machtausübende und ermächtigende Namen und Benennungen

Neben Anthropomorphisierung und Theriomorphisierung sowie der Illustration wechselseitiger Kommunikationsmöglichkeiten stellt das Benennen oder auch das Nicht-Benennen nichtmenschlicher Tiere eine weitere Möglichkeit dar, tierliche Subjektivität anzuerkennen.

In Marlen Haushofers Roman *Die Wand* ist die Wahl der Namen – und zuweilen das Fehlen eines solchen – Ausdruck der Entfremdung der Erzählerin von der Menschenwelt. Von den nichtmenschlichen Hauptfiguren haben nur die alte Katze und der Stier keinen Eigennamen; die Ich-Erzählerin bezeichnet sie mit dem Gattungsnamen (»die Katze«), wobei auffällig ist, dass sie »Stier« keinen Artikel voranstellt, ihn also nie »der Stier« nennt und das Wort so als Namen markiert, während die Katze bis zum Ende des Romans »die Katze« bleibt (vgl. W 48, 124, 149, 158, 256 usw.) und nicht etwa »Katze« genannt wird. Eine mögliche Erklärung für diesen Unterschied im Sprachgebrauch könnte darin liegen, dass die Protagonistin zu Beginn des Textes noch in der menschlichen Zivilisation verankert ist und deshalb der Katze keinen Namen gibt. Später gleicht sie sich ihrer Umgebung mehr und mehr an; durch die Namensgebung werden nichtmenschliches und menschliches Tier auf dieselbe Stufe gestellt. Deswegen verwendet die Erzählerin das distanzierende »die Katze« als Gattungsbezeichnung und behält dies bei, obwohl sie ihr nähersteht. »Stier« lautet hingegen der Name dieses nichtmenschlichen

Tiers.¹⁷ Es gibt außerdem eine Passage im Roman, die als ironischer Kommentar zur Namenlosigkeit der Katze gelesen werden kann, denn auch die Katze ›benennt‹ die Erzählerin: Sie bezeichnet sie – in der Imagination der Erzählerin – als »Menschenfrau« (W 52). Die Ansprache des jeweils anderen mit der Gattungsbezeichnung gibt es also in beide Richtungen.

Die Söhne von »die Katze« heißen Tiger und Panther, ihre Tochter Perle. Dieser letztgenannte Name verweist von Beginn an auf ihren Tod, denn »eine langhaarige, weiße Katze, mitten im Wald, ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chancen. Vielleicht hatte ich sie deshalb so gern.« (W 74) Diese Bestimmung oder Verurteilung zum Tod spiegelt sich in ihrem Namen – denn eine Perle gilt als kostbar sowie schwer zu finden und ist in einem Wald fehl am Platz. Auch die Geburt auf dem Titelblatt der Zeitschrift »Elegante[] Dame« (W 72) stellt ein Omen für ihre Unfähigkeit, in der Natur zu überleben, dar. Ihr nach einem wilden Raubtier benannter jüngerer Bruder Tiger überlebt zwar länger, doch ist die vermeintlich für die Wildnis tauglichere Namenswahl kein Überlebensgarant – verschwindet sein Bruder Panther doch bald ohne eine Spur im Unterholz (vgl. W 160).

Den Geschöpfen des Waldes – also den Gämsen, Rehen, Füchsen, Krähen und weiteren – gibt die Erzählerin keine Namen. Lediglich an zwei Stellen geht es um die Bezeichnung für ein Wildtier. Dabei macht die Frau von ihrem ›Privileg‹ Gebrauch, allein zu sein und sich für ihren Sprachgebrauch nicht rechtfertigen zu müssen. So nennt sie alle Raubvögel Bussard, weil ihr das Wort so gut gefällt (vgl. W 208). Den wilden Kater und Vater von Perle, Tiger und weiteren nennt sie hingegen onomatopoetisch nach dem Geräusch, das er macht: »Ich nannte ihn Herrn Ka-au Ka-au« (W 148).

Die Ironie an dem häufigen Aufgreifen des Motivs der Benennung liegt natürlich darin, dass die Frau ihren eigenen Namen bewusst verschweigt:

Es fällt mir auf, daß ich meinen Namen nicht niedergeschrieben habe. Ich hatte ihn schon fast vergessen, und dabei soll es auch bleiben. Niemand nennt mich mit diesem Namen, also gibt es ihn nicht mehr. Ich möchte auch nicht, daß er vielleicht eines Tages in den Illustrierten der Sieger erscheint. (W 44f.)

17 Robles erklärt die häufige Namenlosigkeit literarischer Katzen damit, dass der Status eines nur halb domestizierten Tiers aufrechterhalten werden solle, denn »to name a cat is to domesticate it.« (Mario Ortiz Robles: *Literature and Animal Studies*. London 2016. S. 141.)

David Smith macht darauf aufmerksam, dass der Mann, der ihr einen Namen hätte geben können – wie Adam in Gen. 2,23 Eva benennt – von ihr getötet wird.¹⁸ Einige Verse zuvor – in Gen. 2,19 – wird zudem die Benennung der Tiere durch Adam beschrieben. Auch diesen initialen Akt der Unterwerfung macht die Frau im Roman rückgängig. Nach meiner Überzeugung sind dies weitere Hinweise darauf, dass in der Konzeption des Romans das Paradies – und die Macht des Mannes über die Frau bzw. die des menschlichen über das nichtmenschliche Tier, wie sie sich in der Namensgebung ausgedrückt hätte – zurückgewiesen wird.¹⁹

Auch in *Bartls Abenteuer* ist die Benennung eines nichtmenschlichen durch menschliche Tiere Thema: Der erste Satz des ersten Kapitels »Wie Bartl zu seinem Namen kommt und wie er sich bei seiner Herrschaft [...] einlebt« lautet: »Als er noch ganz winzig war, nannten ihn die Menschen Peter.« (BA 5) Obwohl die Mitglieder der Familie, bei denen der Kater lebt, ihn zumeist liebevoll behandeln, sind sie doch seine »Herrschaft« (auch: BA 151) und besitzen die Autorität, ihn in Bartl umzutaufen. Nick Büscher unterstreicht die Bedeutung der Umbenennung im Zusammenhang mit der »Inbesitznahme des Katers«. Außerdem werde so die »Arbitrarität der Benennung durch die Menschen« verdeutlicht.²⁰

Einen radikaleren Ansatz in Bezug auf das Thema Namen verfolgt Elias Canetti. Im zweiten Band seiner Autobiografie, *Die Fackel im Ohr*, schreibt er über sein Leben in Wien:

Ich war von einer tiefen Abneigung gegen *Namen* erfüllt, ich wollte nichts von ihnen hören, am liebsten hätte ich auf sie alle losgeschlagen. Seit ich mitten in der großen Namensküche gelebt hatte [...], hatte ich ein bedrängendes Gefühl des Ekels davor, ich kam mir – eine Schreckensvision schon der Kindheit – wie eine Mastgans vor, die festgesetzt und mit Namen zwangsgefüttert wurde. Der Schnabel wurde einem offen gehalten und Namensbrei hineingestopft. Es war ganz gleichgültig, welche Namen da hineingemischt wurden, wenn es nur ein Brei aus ihnen allen zusammen war und man daran zu ersticken glaubte. Gegen diese vereinte Not und Bedrängnis durch Namen setzte ich jeden Menschen, der keinen hatte, jeden Namens-Armen. (FO 336)

18 Vgl. Smith: Die Zurücknahme der Schöpfung. Hier S. 138.

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

20 Vgl. Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 285.

Er visualisiert hier sein Grauen vor der Nennung möglichst vieler Namen, die vermutlich der eigenen Profilierung in der Großstadtgesellschaft dient, mit einem starken Bild. Unterstützt wird die Wirkung des Vergleichs mit einer Mastgans noch durch den Verweis auf seine Kindheit. Anstelle der Flut von unzusammenhängenden Namen bekannter Individuen setzt sich Canetti lieber den miteinander verknüpften Geschichten der weniger Privilegierten im Nachtcafé aus, die ihn interessieren, im Gegensatz zum »kahlen Selbstbehauptungsgeschrei jener Namen« (FO 337). Für Canetti spiegeln sich Wichtigtuerei und Hybris in einem solchen »Namens-Fetisch«. In dieselbe Richtung gehen diese Aphorismen, beide von 1992:

Er wurde unter 5000 Namen geworfen und kannte 300. (A92-93 14)

Sie rasselt die Namen der Päpste herunter und hält sie für römische Kaiser. (1992, A 92-93 39)

Wichtiger als die reine, zusammenhanglose Nennung ist die Geschichte der Genannten. Namen stehen insgesamt überaus häufig im Zentrum vor allem seiner späten Aufzeichnungen. Die Relevanz der Thematik wird besonders deutlich, wenn er sie mit seinem anderen großen Lebensthema, dem Tod, verknüpft, wie hier, ebenfalls 1992:

Laß ihn laufen, den T. Nicht mehr predigen.

Ich fange damit an, daß er nur noch T. heißt. Reduziert nimmt er weniger Platz ein. Mit dem »o« verliert er das hohle Dröhnen der Vergeblichkeit. (A92-93 92)

Eine solche Umbenennung ist also keine Formalität oder gar Banalität, sondern wirkt sich, so Canetti, zentral auf die Art und Weise aus, wie wir unsere Umwelt wahrnehmen. Darum steht er der Benennung nichtmenschlicher durch menschliche Tiere auch so skeptisch gegenüber:

Die Tiere ahnen es nicht, daß wir sie benennen. Oder sie ahnen es doch, und dann ist es darum, daß sie uns fürchten. (1942, PM 26)

Er charakterisiert hier das willkürliche Vergeben von Namen als Herrschaftsinstrument, das vor allem Furcht hervorbringt. Wie ich im anschließenden Kapitel 5.4 zeige, beteiligt sich Canetti in seinem Roman *Die Blendung* nicht an dieser Praxis. Der darin auftretende Gorilla, der eigentlich ein menschliches Individuum ist, erhält keinen Namen. Überhaupt benennt Canetti keins

der nichtmenschlichen Tiere, über die er schreibt. Stattdessen gibt er zu bedenken:

Das Wort »Tier« – alle Unzulänglichkeit des Menschen in diesem einen Wort.
(1978, A73-84 44)

Diese sprachkritische Argumentation, die sich am Begriff ›Tier‹ festmacht, teilt er mit Jacques Derrida, der aus ebendiesem Grund – wie bereits dargelegt – den Neologismus *animot* einführt.²¹

Der Namens-Thematik, mit der sich Canetti sonst auf sehr ernsthafte Weise beschäftigt, widmet er in seinem Spätwerk noch diesen eher parodistischen Aphorismus:

Eichhörnchen, an Namen knabbernd. (1992, A92-93 38)

Er verleiht also dem kleinen Nagetier die Macht, mit den bedrohlichen und zugleich unzulänglichen Namen das anzustellen, was es am besten kann: sie anknabbern. Damit beraubt es sie – stellvertretend für Canetti – ihrer unheilvollen Wirkung und gibt sie der Lächerlichkeit preis.

Die nichtmenschlichen Tiere bei Brigitte Kronauer sind häufig namenlos, so etwa die Katzen in *Rita Münster* und *Die Frau in den Kissen*. Das haben sie mit den Figuren in *Die Frau in den Kissen* – der Erzählerin sowie der alten Frau – gemeinsam. Die Hauptfigur Rita Münster hingegen, die auf der Suche nach Identität ist, braucht einen Namen, auf den sie ihre Selbstreflexionen beziehen kann. Das haben weder die mit ihr zusammenlebende Katze noch die Figuren in *Die Frau in den Kissen* nötig, die sich ihres Selbst bewusst sind und so auf einen Namen verzichten können. Kronauer führt auf diese Weise vor, wie symbolische Inbesitznahme und Machtausübung vermieden werden kann.

5.4 Nichtmenschliche Tiere als poetologische Symbole

Was ein Tiger ist, weiß ich wirklich erst seit dem Gedicht von Blake.
(1942, PM 29)

In seinem Band mit Aufzeichnungen *Die Provinz des Menschen* steht dieser Satz paradigmatisch für die poetologischen nichtmenschlichen Tiere in Canettis

21 Vgl. Kap. 2.4.2.

Gesamtwerk. Dass das Wesen der nichtmenschlichen Tiere dem menschlichen nur durch und mit Literatur zugänglich gemacht werden kann, ist eine offensichtliche Interpretation. Doch erschließt sich die volle Bedeutung des Aphorismus erst, wenn der intertextuelle Verweis auf William Blakes Gedicht *The Tyger* aufgelöst wird, das seinerseits die poetologische Frage nach der Darstellbarkeit nichtmenschlicher Existenz verhandelt:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?²²

Die letzte Strophe ist eine Wiederholung dieser ersten, mit einer Ausnahme (dazu komme ich gleich). Auch formal wird durch diese Wiederholung die im Text genannte Symmetrie hergestellt. Das Gedicht heißt also nicht nur *The Tyger* und handelt von dem Raubtier, es *ist* auch ein Tiger! Nun zu der Ausnahme: Im letzten Vers lautet die Frage: »Dare frame thy fearful symmetry?« Der Sprecher fragt sich, ob er es wagen darf, den Tiger darzustellen. In Anbetracht der Tatsache, dass ein solches Unterfangen gefährlich werden könnte (»fearful symmetry«), lautet die Antwort wohl eher: nein. Trotzdem hat William Blake das Gedicht *The Tyger* geschrieben. Es handelt sich also um ein Spiel mit der Frage, ob es mit den Mitteln der Literatur möglich ist zu erfahren, was einen Tiger ausmacht. Wenn nun Canetti schreibt, er wisse »wirklich erst seit dem Gedicht von Blake«, was ein Tiger sei, so vervielfacht er das spielerische Moment einer möglichen oder unmöglichen Tierdarstellung und verweist zugleich darauf, dass ein Gedicht eben niemals ein Tiger *sein* kann.

Nichtmenschliche Tiere können mithin auf Elias Canettis Ansichten über »Dichter« und »Dichtkunst« verweisen – so die von ihm bevorzugten Termini – sowie auch auf das Verhältnis zum Publikum. Oder sie sind als Figuren in seinen aphoristischen Aufzeichnungen²³, im Roman *Die Blendung* sowie sei-

22 William Blake: *The Tyger*. In: *The Poetical Works of William Blake*. Hg. v. John Sampson. Oxford 1947. S. 110f.

23 Diese sieht Trautwein insgesamt als »einen unverzichtbaren, an manchen Stellen weitgehend unverschlüsselten Werkkommentar des Dichters« (Ralf Trautwein: *Die Literarisierung des Lebens in Elias Canettis Autobiographie*. Glienicke 1997. S. 48) und Claudia Liebrand als »Reflexionen über die Funktion der Kunst und die Aufgabe des Dichters« (Der Nicht-Schuldige. Elias Canettis Konzeption des Dichters. In: *Sprachkunst* 28 (1997). S. 37–53. Hier S. 37).

ner Autobiografie Verkörperungen einzelner Aspekte seines poetologischen Konzepts.

Doch bevor ich mit der Analyse dieser Tierfiguren im poetologischen Kontext beginne, möchte ich zunächst einige Vorbemerkungen zur Poetologie Canettis machen. Mehrere der hierfür relevanten Texte präsentiert der Autor gesammelt in seinem Essayband *Das Gewissen der Worte*, der in mehreren Auflagen erschienen ist.²⁴ Schon der Titel verweist auf einen Kernaspekt von Canettis Vorstellungen darüber, wie ein Dichter zu sein habe: es sollte ihn ein hoher moralischer Anspruch auszeichnen. Dieser bezieht sich jedoch nicht vorrangig auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern auf die Empfindungen des Dichters für Worte (und Wörter!) selbst. »Verantwortung für Worte« (BD 261) sei es, so Canetti, was der Dichter auf sich nehmen müsse. Rüdiger Zymner stellt dazu fest: »Die Canettische Poetik enthüllt sich in ihrem Kern als eine Ethik der Sprachempfindung. Ja mehr noch: Der Dichter wird bei Canetti zu derjenigen Instanz, die die Schuld für das Scheitern der Sprache auf sich nimmt und »empfindet«, eine Art säkularisierter Erlöser.«²⁵ Susanna Engelmann liest Canettis Aufzeichnungen als »Gegen-Sätze« zur Darstellung der Masse in *Masse und Macht*. Um das zu belegen, kontrastiert sie die Eigenschaften, die Canetti der Masse zuschreibt (Wachstum, Gleichheit, Dichte, Gerichtetheit (vgl. MM 27f.)), mit denjenigen, die ihrer Ansicht nach für seine *Aufzeichnungen* gelten, nämlich:

1. Aphorismen sind durch Kürze bzw. Konzision in ihrem Wachstum begrenzt.
2. Innerhalb des Aphorismenbuchs herrscht Ungleichheit.
3. Der Aphoristiker liebt die Lücke.
4. Das Aphorismenbuch hat keine Richtung.²⁶

24 Die erste Auflage von 1975 enthält 14 Reden und Essays, der zweiten, erweiterten Auflage von 1976 fügt Canetti als 15. Text noch seine Rede *Der Beruf des Dichters* bei, die er am 27.2.1976 an der Universität München anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde hielt.

25 Rüdiger Zymner: »Namenlos« und »Unantastbar«. Elias Canettis poetologisches Konzept. In: DVJs 69 (1995). S. 570-595. Hier S. 579. Auch Claudia Liebrand verwendet diesen Vergleich, wenn sie schreibt, Canetti propagiere »eine Soteriologie, die den Dichter in die Rolle des Messias rückt, dem Gottes pervertierte Schöpfung zur Rettung anvertraut ist.« (Der Nicht-Schuldige. Hier S. 37.)

26 Susanna Engelmann: Bibel – Babel – Bibliothek. Canettis Aphorismen zur Sprache. Würzburg 1997. S. 35.

Auch auf die Darstellungsweise der nichtmenschlichen Tiere in den *Aufzeichnungen* treffen zumindest die beiden zuerst genannten Eigenschaften zu bzw. sind die von Canetti dargestellten nichtmenschlichen Tiere personifizierter Ausdruck dieser Aphorismen-Poetologie. Zu den zwei Punkten:

Erstens: Nichtmenschliche Tiere sind im Denken Canettis personifizierter Ausdruck von Kleinheit. Vor allem wegen der Bedeutung des ›Kleinen‹ in seinem Werk verehrt Canetti Kafka:

Es genügt, zwei Sätze von Kafka hintereinander zu lesen und man kommt sich kleiner vor, als er sich je selber schien. Seine Passion der Selbstverkleinerung geht auf den Leser über. (1966, NH 110)

Bei der Erhebung kleinerer Tiere auf Augenhöhe denkt man auch an Kafkas Neigung, solche Geschöpfe zu vergrößern: den Käfer in der *Verwandlung*, das maulwurfartige Geschöpf im *Bau*. Die Verwandlung ins Kleine wird durch das Entgegenkommen des Tiers, durch seine Vergrößerung, anschaulicher, greifbarer, glaubwürdiger. (AP 99)

Und auch wenn Canetti in seinen Rache-Aphorismen zuweilen riesenhafte Spinnennetze (vgl. GU 14) oder einen »Riesen-Oktopus« (A73-84 30) imaginiert, bleiben die nichtmenschlichen Tiere bei ihm doch Ausdruck des Kleinen schlechthin.

Das Größte ist, was so klein geworden ist, daß es alle Größe überflüssig macht. (PM 309)

Das schreibt Canetti 1968. Den Tieraphorismus, so auch Mathias Mayer, wählt Canetti deshalb, um ihn »als mikroskopische Vergrößerung des Kleinen, aber auch als makroskopische Verkleinerung des Großen zu nutzen.«²⁷

Darüber hinaus sind zwei eher kleine nichtmenschliche Tiere Hauptfiguren zweier der kürzesten Aphorismen Canettis:

Eine Gedanken-Lerche. (1985, GU 207)

Ein Ameisen-Streik. (o.J., F 46)

Tatsächlich ist die Lerche ein in der Kunst beliebter Vogel: Percy Bysshe Shelley feiert ihn in seinem Gedicht *To a Skylark* in nicht weniger als 21 Strophen, der oben bereits erwähnte Dichter und Maler William Blake nannte eines

27 Mayer: An der Grenze nach unten. Hier S. 189.

seiner Werke *Die Lerche*; zu sehen ist hierauf jedoch kein kleiner Singvogel, sondern ein Engel. Nicht vergessen werden darf natürlich die berühmte und sprichwörtlich gewordene Stelle aus William Shakespeares *Romeo and Juliet*, in der die beiden Liebenden darüber diskutieren, ob sie eine Nachtigall gehört haben oder eben eine Lerche, ein Zeichen, dass der Tag bereits angebrochen ist. Eine »Gedanken-Lerche« könnte vor diesem Hintergrund auf einen dichterischen bzw. allgemein künstlerischen Einfall hinweisen. Es könnte sich andererseits aber auch um eine Parodie auf das pathetische, abgenutzte Bild von poetischen Gedanken handeln, die so frei wie Vögel sind und sich nicht einsperren lassen.

Obwohl Ameisen weniger häufig besungen werden, sind auch ihr Gedichte gewidmet. So hebt Barthold Hinrich Brockes ihren »unverdroßne[n] Fleiß und [ihre] eifrige[] Begier«²⁸ hervor. Als handelnde Protagonistinnen der erzählenden Literatur sind sie allerdings nur in der Kinder- und Fantasy-/Science-Fiction-Literatur anzutreffen. In der ökologischen Forschung werden sie als *Ecosystem Engineers*²⁹ bezeichnet, die die Bodenstruktur verändern, Mikrohabitate schaffen und die Vegetation beeinflussen.³⁰ Canetti verdeutlicht mit seiner Imagination eines Ameisen-Streiks also die Handlungsmacht der kleinen Insekten. Gleichzeitig wird ein komischer Effekt erzielt, da ein Streik von Ameisen, einer Spezies, die spätestens seit Äsop als ungemein fleißig gilt,³¹ als nicht sehr wahrscheinlich angesehen werden kann.

Vom Kontrast zwischen Klein und Groß handelt etwa auch dieser Aphorismus:

Tollkühnheit und Entschlossenheit eines Käfers. Er geht schnurstracks ins offene Maul der namenlosen Bestie und zwickt sie in die Mandeln. (1983, A73-84 98)

-
- 28 Barthold Hinrich Brockes: Die Ameise. In: *Irdisches Vergnügen* in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung. Ausgewählt u. hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999 (= RUB 2015). S. 50.
 - 29 Vgl. Clive Jones, John Lawton u. Moshe Schachak: Organisms as ecosystem engineers. In: *Oikos* 69 (1994). S. 373-386.
 - 30 Vgl. Christian Platner: Ameisen als Schlüsseltiere in einem Grasland: Studien zu ihrer Bedeutung für die Tiergemeinschaft, das Nahrungsnetz und das Ökosystem. Göttingen 2006.
 - 31 Vgl. Aesopus: Ameise und Grille. In: *Aesopische Fabeln*. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen. Hg. v. August Hausrath. Berlin 2014 (= Sammlung Tusculum). S. 59.

Der Vergleich mit dem Kampf zwischen David und Goliath oder auch mit Jonas, der im Bauch des Wals überlebt, drängt sich auf und verleiht der Tat des Käfers eine geradezu biblische Dimension.

Zweitens: »Innerhalb des Aphorismenbuchs herrscht Ungleichheit.«³² Eine Ungleichheit kann auch von den menschlichen und nichtmenschlichen Figuren behauptet werden: Nicht nur treten vom Pferd über die Wanze, vom Oktopus und den Gecko bis zur Schwalbe alle möglichen Tierarten auf; darüber hinaus werden sie immer wieder anders bewertet, sind gut oder böse, Opfer oder Täter. Zwar lassen sich einige Gemeinsamkeiten der Tierdarstellungen in Canettis *Aufzeichnungen* finden; die Aussagen, die er über sie trifft, sind jedoch so wenig konsistent und in ein lineares Wissenssystem eingeordnet wie seine Untersuchungsergebnisse in *Masse und Macht*.

Eine Figur, die in Canettis einzigem Roman dessen Poetologie in Reinform verkörpert, imaginiert sich selbst als nichtmenschliches Tier, genauer als Gorilla. In *Die Blendung* besucht Georges Kien – der Bruder der Hauptfigur Peter Kien – diesen »Irren«, der ein Gegenbild zur Fokussierung auf (menschliche) Sprache darstellt:

Da hörte der Gorilla zu weinen auf, verfiel in seine Sprache und erlaubte sich die alte Gewalttätigkeit. Jeder Silbe, die er hervorstieß, entsprach eine bestimmte Bewegung. Für Gegenstände schienen die Bezeichnungen zu wechseln. Das Bild meinte er hundertmal und nannte es jedesmal verschieden; die Namen hingen von der Gebärde ab, mit der er hinwies. Vom ganzen Körper erzeugt und begleitet, tönte kein Laut gleichgültig. Wenn er lachte, breitete er die Arme weit aus. Seine Stirn schien er am Hinterkopf zu tragen. Die Haare waren dort weggerieben, als führe er in den Stunden seiner schöpferischen Tätigkeit unaufhörlich darüber. (B 439)

Dass der Gorilla sich bei gedanklicher Arbeit nicht die Stirn, sondern den Hinterkopf reibt, verdeutlicht seine völlig anders funktionierende Denkweise.³³ Statt jeden Gegenstand mit einem ganz bestimmten Ausdruck zu bezeichnen, ändert der Gorilla diese Zuweisung beständig und kreativ und erfindet so eine eigene fluide Begrifflichkeit. So auch Canetti, der in seinen Texten – selbst in seiner philosophisch-anthropologischen Studie *Masse und Macht* – keine einheitliche und beständige Wissenssystematik produziert. Der Affe

32 Engelmann: Bibel – Babel – Bibliothek. S. 35.

33 Vgl. Peter Sprengel: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 1998. S. 132.

steht »[a]ufgrund seiner gleichzeitigen Ähnlichkeit und Differenz, seiner Nähe zum Menschen und seinem Verhaftetsein im Tierischen«³⁴ für »ein Leben ohne Zwang, ohne Gesetz, ohne Triebunterdrückung«³⁵. Ironischerweise ist er dennoch – oder gerade deshalb? – in der Lage, »heftig umstrittene Probleme der Wissenschaft« (B 445) zu lösen. Insofern stellt die Transformation eines menschlichen Tiers in einen Gorilla bei Canetti eher einen Fort- als einen Rückschritt dar.³⁶

Auffällig sind zudem die biblischen Motive, mit der die Beschreibung der Lebensweise des Gorillas angereichert ist: »Er bevölkerte zwei Zimmer mit seiner ganzen Welt. Er schuf, was er brauchte, und fand sich nach seinen sechs Tagen am siebten darin zurecht. Statt zu ruhen, schenkte er der Schöpfung eine Sprache.« (B 445) Der in seiner Umgebung, mit seinem Denken und seiner Sprache unaufhörlich schöpferisch wirkende »Menschenaffe« wird zu dem Sinnbild – gar zum »Gott der Verwandlung«³⁷ – und damit »zu einer Figur, die Canettis Bild des idealen Dichters am nächsten kommt.«³⁸

Auffällig ist zudem der intertextuelle Bezug zum Film *King Kong*, der zwei Jahre vor Veröffentlichung der *Blendung* in die amerikanischen Kinos kam. Dabei hat es Canettis »Primat« in allen Belangen besser getroffen als der Riesenaffe: Während der mit der blonden Frau Ann auf das Empire State Building geflüchtete King Kong von Jagdflugzeugen erschossen wird, residiert der kleinere (und menschliche) Vertreter der Affenfamilie glücklich mit seiner Sekretärin/Geliebten in zwei Zimmern, die er sich nach seinen Vorstellungen gestalten darf.³⁹

34 Virginia Richter: »Blurred copies of himself«. Der Affe als Grenzfigur zwischen Mensch und Tier in der europäischen Literatur seit der Frühen Neuzeit. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart u. Weimar 2005 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 27). S. 603–624. Hier S. 604.

35 Ebd. Hier S. 621.

36 Dagmar C. G. Lorenz bemerkt, dass die Darstellung des Gorillas Canettis später geäußerte Zurückweisung der Evolutionstheorie zur Legitimation von Hierarchiedenken vorwegnimmt. Vgl. Canetti's Final Frontier: The Animal. Hier S. 248. Vgl. zudem Kap. 5.1.

37 Konrad Kirsch: Elias Canettis Poetik der Masse, der »Gorilla«, Fischerle und King Kong. In: Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen. Hg. v. Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden 2007 (= Germanica 2006). S. 95–103. Hier S. 97.

38 Ebd.

39 Vgl. ebd. Hier S. 99.

Das ›umgekehrte‹ Denken des »Gorillas« verweist außerdem auf die Umkehrung, die als zentrales poetologisches Verfahren bei Canetti bezeichnet werden kann.⁴⁰ Weitere Umkehrungen finden wir in einer Episode in *Die Fackel im Ohr*, in der die Vermieterin des jungen Canetti, Frau Weinreb, die Rückseiten von Bildern ihres Mannes ableckt;⁴¹ des Weiteren ist die Verwandlung der für Canettis Mutter angsteinflößenden Mäuse in *Die gerettete Zunge* in eine tanzende, menschenähnliche Gesellschaft sowie der Wandel in der Einstellung der Mutter eine Umkehrung.⁴² Die Bedeutung einer solchen Umkehrung wird weiter erhellt, wenn die weiteren intertextuellen Bezüge mit bedacht werden, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Neben King Kong hat der »Gorilla« nämlich noch weitere Vorbilder: Die Bezüge zu *Ein Bericht für eine Akademie* stellen eine »Huldigung Kafkas« dar, während diejenigen zu *Die Verwandlung* in einer »parodistischen Umkehrung«⁴³ bestehen. Der »Gorilla« bekomme das, was dem Affen Rotpeter bei Kafka verwehrt bleibe.⁴⁴ Und schließlich »[v]erwirklicht Canetti in der großangelegten Phantasie über den Gorilla und seine Neuerfindung einer Ursprache jenes utopische Potential, das in Kafkas *Verwandlung* deutlich negiert und im *Bericht für eine Akademie* auf eher spielerische Art karikiert wird.«⁴⁵ Hervorheben möchte ich hier zudem den Hinweis auf die Bedeutung insbesondere des Bezugs zum *Bericht* für die poetologische Tier-Symbolik. Die Menschwerdung von Rotpeter – dessen Alternativen »Zoologischer Gar-

40 Canetti hat die Relevanz von Umkehrungen in seinen poetologischen Reflexionen nie explizit erwähnt; in *Masse und Macht* spricht er jedoch von der »Umkehrungsmasse«, die sich in Revolutionen gegen die unterdrückende Macht wenden kann (vgl. MM 61-66). In der Forschung wird die Umkehrung als ein poetologisches Grundprinzip bei Canetti verschiedentlich hervorgehoben. Vgl. Mieder: Elias Canetti's Proverbial Aphorisms. Hier S. 113 u. Jürgen Söring: Die Literatur als »Provinz des Menschen«. Zu Elias Canettis *Aufzeichnungen*. In: DVJS 60 (1986). S. 645-666. Hier S. 664. Uwe Herms bezeichnet Canetti als jemanden, der »gern in Umkehrungen dachte« (»Von Hunden, Horen und Menschen«. Rede zur Eröffnung einer Ausstellung. In: Die Horen 51 (2006). H. 2. S. 183-192. Hier S. 184). Dass umgekehrte Verhältnisse sein Werk inhaltlich jedenfalls sehr stark prägen, habe ich in Kap. 4.1 gezeigt.

41 Vgl. FO 173 bzw. Kap. 5.5.

42 Vgl. GZ 272f. bzw. Kap. 5.5.

43 Anthony Stephens: Variationen über zwei Kafka-Erzählungen in Canettis »Die Blendung«. In: Canetti als Leser. Hg. v. dems. Freiburg i. Br. 1996. S. 127-138. Hier S. 129.

44 Ebd. Hier S. 132.

45 Ebd. Hier S. 137f.

ten oder Varieté«⁴⁶ lauten – lässt sich nämlich auch als ›Künstlerwerdung‹ interpretieren bzw. präzisieren.⁴⁷ Tatsächlich feiert Rotpeter später große Erfolge als Varietékünstler, statt im Zoo eingesperrt zu sein; der Preis hierfür ist jedoch hoch:

Der Affe ist – trotz künstlerisch meisterhafter Beherrschung menschlichen Verhaltens – nicht das geworden, was er spielt. Rotpeter ist kein richtiger Mensch und kein richtiger Affe, er ist ein Halbwesen, ein gespaltenes Wesen [...]. Seine tragische Paradoxie liegt darin, dass es für ihn unter der Maske des Menschen auch kein ›wahres‹ äffisches Selbst mehr gibt.⁴⁸

Das symbolisch in der Figur des Affen dargestellte »Scheitern einer künstlerischen Selbstbestimmung«⁴⁹ steht der zufriedenen, emanzipierten Existenz des ebenfalls schöpferisch tätigen »Gorillas« in *Die Blendung* diametral entgegen. Im Gegensatz zu Rotpeter fühlt er sich nicht zerrissen zwischen Affen- und Menschenwelt, sondern hat sogar »den Mut zum Sein, weil Sein in unserer Welt ein Anders-Sein bedeutet [...]« (B 443). Der Erzähler drückt den Neid des Psychiaters Georg Kien auf das Selbstbewusstsein und die reiche Erlebniswelt des Gorillas ebenfalls mit einem Tier-Vergleich aus: »Er sah sich als Wanze neben einem Menschen.« (Ebd.) Aus seiner Sicht ist der Irre, der sich für einen Gorilla hält, menschlicher als er selbst, der sich im Vergleich als »Halbmensch für den praktischen Gebrauch« (B 443) und eben als Wanze

46 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 299–313. Hier S. 311.

47 Den Gorilla und Rotpeter trennt an dieser Stelle zwar ein entscheidendes Detail: Der größere Menschenaffe ist nicht nur Künstler, sondern auch Wissenschaftler; jedenfalls löst er »[h]eftig umstrittene Probleme der Wissenschaft« (B 445). Im Gegensatz dazu kann Rotpeter seiner ›Evolution‹ nichts abgewinnen, da er in der Menschenwelt statt Aufklärung und Wissen nur Brutalität und Alkoholexzesse findet (vgl. Naama Harel: De-Allegorizing Kafka's Ape: Two Animalistic Contexts. In: Kafka's Creatures. S. 53–66. Hier S. 61). Die Wirksamkeit als poetologische Symbolfigur bleibt jedoch erhalten, wenn man in Betracht zieht, dass der Sprachkünstler Canetti ja ebenfalls nicht ausschließlich literarische, sondern mit *Masse und Macht* auch ein wissenschaftliches Werk verfasst hat.

48 Juliane Blank: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. Bernd Auerochs. Stuttgart u. Weimar 2010. S. 218–240. Hier S. 235.

49 Ebd. Hier S. 236.

fühlt. Canetti hat diesen Vergleich mit einer Wanze, also einem Käfer, sicherlich nicht zufällig gewählt: Es handelt sich natürlich um einen Hinweis auf Kafkas Gregor Samsa, dessen Schicksal ihn auf tragische Weise vom Menschsein entfernt. Insofern ist die hier vorgeführte Wendung der Position Kafkas ins Positive eine weitere der von Stephens so bezeichneten »parodistischen Umkehrung[en]«⁵⁰.

Auch die Namen der beiden Affengestalten markieren den Unterschied: Canettis Gorilla hat sich eine eigene Sprache geschaffen, in der er weder einen Menschen- noch einen Affennamen benötigt; zumindest keinen, der in der Menschensprache verstanden wird. Und vielleicht, mit Derrida gesprochen, überlistet der Gorilla damit sogar den Tod, denn:

Der den Namen empfängt, fühlt sich sterblich oder sterbend, und zwar gerade deshalb, weil der Name ihn retten, ihn rufen und seines Überlebens versichern möchte. Beim Namen gerufen werden, sich beim Namen genannt hören, erstmals einen Namen empfangen, das bedeutet vielleicht, sich sterblich zu wissen und sich sogar sterben zu fühlen.⁵¹

Der Name des Affen bei Kafka hingegen geht auf eine Schussverletzung im Gesicht zurück; mithin beginnt die gegen dessen Willen durchgeführte Einschreibung sprachlicher Zeichen in den Körper Rotpeters bereits bei seiner Gefangennahme: »Rotpeter bezahlt also den Einschluss in die Menschenwelt mit dem Ausschluss seiner Herkunft. Markiert sein Name einerseits diesen einschließenden Ausschluss, so hält sein Affenname ihn andererseits als Affen aus der Menschenwelt heraus.«⁵² Sein Name ist außerdem auch inhaltlich mit dem Tod und Todesangst verknüpft. Im Gegensatz dazu schafft sich der

50 Stephens: Variationen über zwei Kafka-Erzählungen in Canettis ›Die Blendung‹. Hier S. 129. Außerdem stellt dieses Vorgehen eine tierethische Strategie dar, die auch von Tierrechtsorganisationen häufig angewendet wird: Neben Bildern von brutalen Schlachtungen, also einer Zurschaustellung des Leids, setzen diese vermehrt auf Bilder und Videos von »glücklichen« nichtmenschlichen Tieren: Schweine im Planschbecken, Ziegen, die mit Hunden spielen, ausgelassene Rinder etc. Nicht nur das Leiden, sondern auch die Freude nichtmenschlicher Individuen soll die Achtung ihrer Rechte begründen.

51 Derrida: Das Tier, das ich also bin (weiterzuverfolgen). Hier S. 42.

52 Jochen Thermann: Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache. Marburg 2010. S. 113. Zusätzlich ist dem Affen Rotpeter der Rückweg in die Tierwelt versperrt – »left far behind in the distant past of an inaccessible ancestry« (Tom Tyler: Four Hands Good, Two Hands Bad. In: Kafka's Creatures. S. 175-189. Hier S. 176) –, während der Gorilla, der ja eigentlich ein menschliches Tier ist, diesen Weg gehen konnte.

Gorilla eine quasi-paradiesische Gegenwelt jenseits von Tier- und Menschenwelt. Darin eingeschlossen ist auch seine Freiheit, Affekte frei ausleben zu können. So springt er an einer Stelle plötzlich auf, er wirft »sich mit Leidenschaft über den Boden« (B 443) und »hinter seinen Lauten lauerten Affekte« (B 442). Dies kann Kien bald auch nachvollziehen: Denn als er die Sprache des Gorillas lernt, lösen sich alle Gegenstände in den Zimmern, die der Gorilla bewohnt, »in ein Kraftfeld von Affekten auf« (B 445). Kafkas Affe hingegen muss selbst Schmerz und Aggression in menschliche Sprache übertragen und somit unterdrücken.⁵³ Und während Rotpeter sich »nach Affenart« mit einer »halbdressierte[n] Schimpansin«, die »den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick«⁵⁴ hat, vergnügen darf und begnügen muss, versteht die Sekretärin in *Die Blendung* »ihren Herrn« und kann ihm antworten, mehr noch, der Gorilla hat nicht nur die Kraft, sich selbst, sondern auch sie zu verwandeln: »Diese Sekretärin [...], von Haus aus ein gewöhnliches Weib, nicht anders als andere, ist unter dem mächtigen Willen des Gorillas zu einem eigenartigen Wesen geworden: stärker, erregter, hingebender.« (B 444) Das spezifisch tierethische Potenzial der Affen-Episode besteht zum einen darin, dass im Gegensatz zu den in Kafkas *Bericht* gezeigten »brutale[n] Praktiken der ›Tierhaltung‹«⁵⁵ der Gorilla bei Canetti in relativer Freiheit lebt. Zwar wird nicht thematisiert, ob er die zwei Zimmer, die er bewohnt und gestaltet, verlassen dürfte, dieser Aspekt ist aber für das Glück und die Zufriedenheit des menschlichen Gorillas ohnehin irrelevant; er hat befriedigende soziale Kontakte, ist selbstgenügsam schöpferisch und wissenschaftlich tätig und verwirklicht sich selbst – eine Lebensweise, die unter menschlichen Tieren als eine der höchsten Erfüllung gilt und nicht häufig erreicht wird.⁵⁶

Zum anderen realisiert sich das tierethische Potenzial dieses Roman-Kapitels darin, dass es eine anthropologische Reflexion darüber darstellt, ob und inwiefern der Zustand der Freiheit überhaupt zu erreichen ist, und was es bedeutet, »frei« zu sein. Lebt der zum menschlichen Tier gewordene Affe Rotpeter ein artgerechtes Leben? Und wie steht es um den Gorilla, der ja eigentlich ein menschliches Tier ist, die Sekretärin, den Irrenarzt

53 Vgl. Margot Norris: Kafka's Hybrids: Thinking Animals and Mirrored Humans. In: Kafka's Creatures. S. 17-31. Hier S. 23.

54 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. Hier S. 313.

55 Lubkoll: Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Hier S. 162.

56 Der Gorilla ist übrigens nicht nur ein glücklicheres Gegenbild zu Kafkas Schimpansen, sondern kontrastiert auch die Hauptfigur des Romans *Die Blendung*, Peter Kien, den unglücklichen, unfreien, langsam dem Wahnsinn verfallenden Sinologen.

Georges Kien? Doch im Gegensatz zu Kafkas Erzählung, die den »Diskurs über die ›Freiheit‹ [...] als reine Persiflage«⁵⁷ erscheinen lässt, stellt Canettis Text die o.g. Fragen ernsthaft; die komplexen ethischen Probleme, die sich beim Versuch einer Antwort ergeben, zeigt der Autor in vielen Facetten auf, überlässt die Beantwortung aber den Leser*innen.

Ein weiterer zentraler – von der Forschung bisher unentdeckter – Kafka-Bezug in Canettis Werk, der für die Poetologie-Thematik relevant ist, betrifft das Kapitel »Die Mäusekur« in *Die gerettete Zunge* und Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, eine der »poetologischen Erzählungen Kafkas«⁵⁸. Beide Texte handeln von Mäusen, die einen künstlerischen Vortrag darbieten, der eine ganz bestimmte Wirkung auf das Publikum – im einen Fall: das Volk der Mäuse, im anderen: Canettis Mutter – hat. Und hierin liegt bereits eine Parallele zwischen den Texten: Sowohl Canettis Mutter als auch Kafka litten unter einer Mäusephobie. So schreibt Kafka in einem Brief 1917 an Felix Weltsch und kurz darauf im selben Jahr an Max Brod:

Lieber Felix, der erste grosse Fehler von Zürau: eine Mäusenacht, ein schreckliches Erlebnis. Ich selbst bin ja unangetastet und mein Haar ist nicht weisser als gestern, aber es war doch das Grauen der Welt. Schon früher hatte ich es hie und da (ich muss jeden Augenblick das Schreiben unterbrechen, Du wirst den Grund noch erfahren) hie und da in der Nacht zart knabbern gehört, einmal war ich sogar zitternd aufgestanden und habe nachgesehen, es hörte dann gleich auf – diesmal aber war es ein Aufruhr. Was für ein schreckliches stummes lärmendes Volk das ist.⁵⁹

Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebeten, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl, daß sie die Mauern ringsum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie

57 Ebd. Hier S. 163.

58 Günter Saße: Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen Josefine, die Sängerin und Ein Hungerkünstler. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin u. New York 2007. S. 245-255. Hier S. 255.

59 Franz Kafka: Briefe 1914-1917. In: Kritische Ausgabe. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M. 2005. S. 373.

sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind.⁶⁰

Sowohl die Erzählung als auch das Kapitel der Autobiografie lassen sich also als Bewältigungsstrategien lesen, wobei nur der Text Canettis als solche explizit gekennzeichnet ist. Kafka indessen stellt in *Josefine, die Sängerin* das schwierige Verhältnis einer Künstlerin zu ihrem Publikum dar, das vielfach als Kommentar Kafkas zu seinem eigenen Leben und Werk gelesen wurde.⁶¹ Die Sängerin, deren Gesang eigentlich nur ein Pfeifen ist, wie es alle Mäuse von sich geben, wird zwar auf crude Weise verehrt, von vielen im Volk aber auch abgelehnt. Für kurze Zeit lässt sie die Anstrengungen des Alltags vergessen: »[H]ier aber ist das Pfeifen freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile.«⁶² Diese Leistung erbringt ihre Kunst selbst nach ihrem Tod: »War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird?«⁶³ Der Gedanke, dass ein Künstler zwar sterblich, seine Kunst aber unsterblich ist, berührt ein Lebensthema Canettis: seine Ablehnung des Todes sowie dessen Überwindung durch die Kunst.⁶⁴

Anthony Stephens beschreibt die Gestaltung der Gorilla-Episode im Verhältnis zum *Bericht für eine Akademie* als positive Umdeutung. Ähnliches lässt sich für die beiden Mäusegeschichten sagen: Da, wo Josefine versagt, reüssiert bei Canetti – nein, keine Maus, sondern der junge Canetti selbst, der in

60 Ebd. S. 365.

61 Vgl. bspw. Bernd Auerochs: Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. d. d. m. Stuttgart u. Weimar 2010. S. 318-329. Hier S. 324, Clayton Koelb: Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of »Josefine die Sängerin« and »Der Bau«. In: A Companion to the Works of Franz Kafka. Hg. v. James Rolleston. Rochester 2006. S. 347-359. Hier S. 347 u. Marianne Schuller: Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In: Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung. Hg. v. d. d. u. Elisabeth Strowick. Freiburg i. Br. 2001. S. 219-234. Hier S. 219. Darüber hinaus wird in fast jedem Werk der Sekundärliteratur zur Erzählung der Deutungskontext Kunst/Künstler*in/Publikum zumindest erwähnt.

62 Franz Kafka: Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994. S. 350-377. Hier S. 367.

63 Ebd. Hier S. 376.

64 In seiner Rede *Der Beruf des Dichters* erklärt Canetti es zur Aufgabe desselben, »sich dem Tod entgegenzustellen« (BD 290).

der Pension ›Jalta‹ die Mäuse einen erfundenen Tanz aufführen lässt. Er lässt dabei keine Zweifel aufkommen, dass er sich die Geschichte ausgedacht hat:

Als früher Anhänger des Odysseus mochte ich wohl komplett erfundene Geschichten, in denen man zu jemandem anderen wurde und sich verbarg, nicht aber kurzbeinige Lügen, die keine dichtende Aktivität erforderten. So packte ich einmal, sie [die Mutter; VZ] war eben angekommen, die Sache nach Art des Odysseus an [...]. (GZ 272)

Die ihr Kleines säugende Maus macht auf die Mutter den größten Eindruck, sie »traf sie tief« (GZ 273). Der Schüler Canetti bindet mit der Mäusemutter eine Identifikationsfigur für seine eigene Mutter ein. Und auch in diesem Detail stellt seine Mäusegeschichte eine Umkehrung der Kafka'schen Erzählung dar: Denn während Josefine kinderlos ist und lediglich »in der Kunst ein mütterliches Mittel zur Umarmung der ganzen Spezies«⁶⁵ findet, ist das Mütterliche bei Canetti in einigen Einzelheiten realisiert und wird dadurch, dass es eine Geschichte für seine eigene Mutter ist, noch potenziert. Neben der Identifikationsfigur für die Mutter ist die Umdeutung des Mäuseverhaltens für die Wirkung der Geschichte zentral. Die Angst der Mutter speist sich aus der »[s]chlüpfende[n]« (GZ 269) Art dieser Tiere, also der Schnelligkeit und Unvorhersehbarkeit ihrer Bewegungen. Dies nimmt der Erzähler auf und beschreibt den Tanz der Mäuse als »eher ein Schleifen als ein Schlüpfen« (GZ 272). Er betont außerdem die Menschenähnlichkeit nicht nur der Mäusemutter, sondern des ganzen Tanzes, der »nichts Mäuseähnliches an sich gehabt [habe], es sei zu regelmäßig, zu beherrscht dazu gewesen.« (Ebd.) Mit dieser Verwandlung durchbricht Canetti wiederum die Grenzen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren. Die Erwähnung, dass er an der Stelle des Tanzes später Mäusekot gefunden habe, soll wiederum zur Glaubwürdigkeit der Geschichte beitragen.

Die Wirkung des erzählerisch-künstlerischen Akts, der »Mäuse-Kur«, ist durchschlagend: »Damit war der Mäuse-Schrecken der Mutter aufgelöst.« (GZ 273) Canetti führt in seiner Autobiografie vor, wie eine gut gemachte

65 Sylvain Guarda: Kafkas »Josefine oder das Volk der Mäuse«: Das Kindlich-Mütterliche im Existenzkampf. In: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 105 (2013). S. 267-277. Hier S. 268.

Geschichte therapeutisch⁶⁶ wirksam sein und als furchteinflößend rezipierte Unterschiede zwischen den Spezies nivelliert werden können.

Auch in Canettis Aphorismen werden Tiere häufig in Bezug auf das Schreiben funktionalisiert. In den folgenden vier Zitaten geht es zunächst »nur« um das Denken; da dieses aber dem Schreiben notwendigerweise vorausgeht, sind sie für die poetologische Funktionalisierung tierethischer Fragestellungen von höchster Relevanz:

Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen. (F 14)

Sein Denken hat Flossen statt Flügel. (F 18)

Das Denken wird klarer, sobald man sich mit der Form der Tiere vertraut gemacht hat. (F 20)

Die Formen der Tiere als Formen des Denkens. Die Formen der Tiere machen ihn aus. Ihren Sinn kennt er nicht. Erregt geht er im Tiergarten umher und sucht sich zusammen. (1980, GU 115)

In der für das Spätwerk typischen »Er«-Form imaginiert Canetti ein Denken in Tierformen⁶⁷; im zweiten Zitat wandelt er das abgegriffene und kitschi-

66 Wohl ohne es zu wissen, wendet der Schriftsteller hierbei eine abgewandelte psychotherapeutische Methode an, die »narrative Rekonstruktion«. Dies bezeichnet in der Psychologie die »kogn.-emot. und/oder kommunikative Aktivität eines Menschen, seine lebensgeschichtlichen Erfahrungen oder Episoden daraus in eine erzählerische Struktur zu bringen, um ihr damit *Kontinuität* und *Kohärenz* zu verleihen und sie für sich und andere verstehbar zu machen.« (Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Rekonstruktion. In: Dorsch – Lexikon der Psychologie. Hg. v. M. A. Wirtz. 18. Aufl. Bern 2014. S. 1155.) Abgewandelt deshalb, weil in einer Psychotherapie natürlich der Patient selbst die narrative Rekonstruktion durchführt und die Narration nicht fiktiv sein sollte.

67 Ein Beispiel für ein solches Denken lässt sich in dem folgenden poetologischen Kommentar zum Drama, also bei Canetti selbst, finden: »Es wird mir langsam klar, daß ich im Drama etwas verwirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. [...] Die Zurückführung der dramatischen Figur auf ein Tier läßt sich mit dieser Auffassung sehr wohl vereinen. Jedes Instrument ist ein ganz bestimmtes Tier oder zumindest ein eigenes und wohlabgegrenztes Geschöpf, das mit sich nur auf seine Weise spielen läßt. Im Drama hat man die göttliche und über alle anderen Künste erhabene Möglichkeit, neue Tiere, also neue Instrumente, neue Geschöpfe zu erfinden, und je nach ihrer thematischen Fügung eine immer wieder andersgeartete Form.« (1942; PM 17)

ge Bild, Gedanken könne man ›Flügel verleihen‹⁶⁸, um in eine Reflexion über die Möglichkeit einer anders funktionierenden Gedankenwelt. Und nicht nur das Denken besteht aus Tierformen, Canettis »Er« empfindet sich selbst als Summe verschiedener Tiere, die er im Tiergarten aufsammeln kann – als sei er ein Puzzle, das aus Tieren besteht.⁶⁹ Stefan H. Kaszyński bemerkt zu diesen »Er-Aphorismen«, dass im Gegensatz zum »Ich« in Canettis *Aufzeichnungen*, das »identitätssicher[], [...] integral, handlungsbereit und urteilsfähig« sei, »[e]r [...] desintegriert, rückbesinnt, mehr auf den Schein als auf das Sein bedacht« wirke.⁷⁰ Dem kann ich unter Berücksichtigung der o.g. Beispiele nicht zustimmen. Tatsächlich wird »er« hier als jemand dargestellt, der auf der Suche ist nach einer alternativen Seinsweise. Damit ist er keineswegs »auf den Schein bedacht«, sondern im Gegenteil sucht er nach einer an der Reflexion über nichtmenschliche Tiere geschulten neuartigen Identität, die vielleicht noch unsicher ist (»Ihren Sinn kennt er nicht.«), aber über traditionelle Identitätskonzepte weit hinausgeht. Ähnlich wie im Konzept der Verwandlung bei Canetti drückt sich auch in diesem Aphorismus das Konzept des Tier-Werdens aus, das Deleuze und Guattari als zentral für das Werk Kafkas beschreiben,⁷¹ das jedoch auch für Canetti Gültigkeit besitzt. Weiterhin markiert der Wechsel des Personalpronomens auch einen Wandel innerhalb der Poetologie: Die »Er«-Form hebt die allgemeine Gültigkeit hervor, im Gegensatz zum Subjektivität implizierenden »Ich«.⁷²

Noch allgemeiner kommen diejenigen Aphorismen daher, in denen Canetti ganz auf einen Sprecher verzichtet, wie etwa dieser von 1969:

Worte, vollgesogen wie Wanzen. (PM 315)

68 Auf dieselbe parodierende Weise wandelt Canetti ein ähnliches Sprachbild um: »Andere mögen ihren Schutzengel haben, er hat einen *Schutzvogel*.« (F 80)

69 Das Motiv des Umhergehens im Tiergarten, des genauen Beobachtens und der Reflexion über nichtmenschliche und menschliche Identität findet sich auch im dritten Kap. von Brigitte Kronauers *Die Frau in den Kissen*. Vgl. Kap. 5.5.

70 Kaszyński: Zur Identität der aphoristischen Aufzeichnungen von Elias Canetti. Hier S. 31.

71 Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus d. Franz. übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a.M. 1976 (= edition suhrkamp 807). S. 50.

72 Aus der Perspektive der Gender Studies darf allerdings der Hinweis nicht fehlen, dass das Pronomen »er« natürlich nur als männlich gelesene Personen umfasst. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich hierbei um ein generisches »er« handelt, das »sie« miteinschließt.

Hier hat nicht das Denken Tierform angenommen, sondern die Worte. Unter Verwendung eines traditionellen Tiervergleichs und den Ekel hervorrufenden Assoziationen, die eine mit Blut vollgesogene Wanze erzeugt, äußert Canetti Kritik an einer Sprachverwendung, die aus seiner Sicht zu sehr an Ästhetik oder am Experiment interessiert ist. Mittels des Bildes von der Wanze verdeutlicht er in knappster Form, was er an anderer Stelle wortreich umschreibt:

Verhaßt ist mir die tadellose Schönheit bewußter Prosa. [...] Die schöne Prosa, die sich in der Sphäre des Angelesenen bewegt, ist etwas wie eine Modeschau der Sprache, sie dreht sich immerwährend um sich selbst herum, ich kann sie nicht einmal verachten. (1956, PM 205)

Wie im Gegensatz dazu Literaturproduktion Canettis Auffassung nach funktionieren sollte, darauf weist er in diesem Aphorismus hin, in dem nicht das Denken oder die Worte, sondern die Inspiration tierförmig ist:

Während er schreibt, schlüpft ihm ein Gecko aus der Tasche und ergötzt sich an der Decke. Solange er über ihm hin- und herläuft, schreibt er Sätze nieder, zuweilen pfeift er dem Gecko zu oder dieser ihm. Sobald es aus ist, sobald ihm nichts mehr einfällt, verkriecht sich der Gecko in seine Tasche. (1981, GU 131)

Tatsächlich fordert Canetti von allen Schreibenden, inklusive sich selbst, »das Zutrauen zu Worten [zu] bewahren«. Und weiter:

So ist jeder äußere Anspruch, der sich auf Worte stützt, für mich unmöglich. Ich kann sie niederschreiben und ruhig irgendwo bewahren. Ich kann sie niemand an den Kopf werfen und ich kann mit ihnen keinen Handel treiben. Es widerstrebt mir selbst, etwas an ihnen zu ändern, sobald sie einmal aufgeschrieben sind. (1956, PM 204)

So läuft auch der Gecko nur so lange herum, wie der Schreibprozess andauert. Sobald dieser abgeschlossen ist, verkriecht er sich wieder und der Schreibakt ist damit abgeschlossen.

Die tierethische Dimension von Canettis Darstellungsweise wird allerdings nur über einen kleinen argumentatorischen Umweg deutlich: nicht-menschliche Tiere erfüllen eine zentrale Funktion innerhalb seiner Poetologie; vor dem Hintergrund des Stellenwerts, den Canetti der Poesie zumisst, bedeutet dies: Er zollt er ihnen höchsten Respekt.

Ganz ähnlich wie Elias Canetti stellt auch Brigitte Kronauer Tierfiguren als poetologische Symbole dar. Im Gegensatz zu ihm stehen diese jedoch häufiger in einem direkten Zusammenhang mit ethischen Fragen der Mensch-Tier-Beziehung, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Eines der eindrucksvollsten Zitate zur poetologischen Symbolik der Tierfiguren in Kronauers Werk stammt aus ihrem Hörspiel *Herr Hagenbeck hirtet*. Hier bezeichnen sich die aus dem Gemälde *Die Erschaffung der Tiere*⁷³ heraus sprechenden Tiere selbst als Zeichen: »Zeichen sind wir. Gleichniskräfte der Schöpfung. Wir sind die Poesie schlechthin, durch nichts zu ersetzen, und unsere Abschaffung wäre wie die der Poesie der Weltuntergang.« (HH 101) Unmissverständlich macht sie uns damit die Bedeutung der nichtmenschlichen Tiere nicht nur im Rahmen ihres schriftstellerischen Œuvres, sondern auch in universaler Hinsicht – über die Grenzen der Literatur hinweg – deutlich.

Viele der für den Roman *Rita Münster* analysierten Beschreibungen von menschlichen und nichtmenschlichen Körpern sowie deren Funktion für die Entwicklung der Erzählerin und Protagonistin lassen sich in ähnlicher Weise in *Die Frau in den Kissen* wiederfinden. Zusammen mit dem komplexeren – wenn auch auf einen Tag begrenzten – Handlungsgeflecht sowie der größeren Zahl an Themen und Figuren – menschlichen und vor allem nichtmenschlichen – wird auch die Bedeutung von Körperlichkeit um weitere Dimensionen ergänzt. Am wichtigsten ist hierbei der Zusammenhang von Erzähltem und Erzählweise: Die Körper verschiedener Tiere – wiederum menschlicher wie nichtmenschlicher – werden zu Sinnbildern der Narration. Auf den Bezug zwischen belebter Natur und Text bzw. darauf, dass die im Roman vorkommenden Tiere und Pflanzen auch als Zeichen »lesbar« sind, darauf verweist das erzählende Ich an mehreren Stellen explizit:

Das gesamte Tier- und Pflanzenreich soll um mich versammelt sein. Seite um Seite will ich es umblättern und betrachten, ein wahrheitsgetreues und plastisches Buch mit der gesamten Erde darinnen, dargestellt von Vögeln, Panther und Pinguinen (FK 168).

73 Das Tafelbild ist Teil von Meister Bertrams Grabower Altar in der Hamburger Kunsthalle. Vgl. Heimo Reintzer: *Erschaffung, Fall und Wiederbringung des Lichts: zum Bildprogramm des St.-Petri-Altars in der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg 2002 (= Veröffentlichung der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 92).

Ich blättere in den Büchern, laufe so von Käfig zu Käfig, ich liege still in der Nacht und blättere den Zoo auf und um, Bild um Bild. (FK 178)

Ihre Darstellungsweise zeichnet sich mithin durch eine konsequente Fokussierung auf Bildhaftigkeit aus – und auch das Denken ihrer Figuren stellt sie als bildhaft dar. Der Wahrheitsgehalt oberflächlichen Anschauens wird an späterer Stelle jedoch relativiert, denn Körper können ihre Betrachter*innen täuschen. Erst im Alter werden sie zu Metaphern für den Zustand der Welt:

Wie gut und sicher war alles, als die Welt eine harte Außenseite zeigte und mich abtrennte und absonderte mit kalter Schulter. Das weiß ich jetzt, denn jetzt wirft sie die Deckschicht ab und alle Tiefen und Tafelberge liegen vor mir, kein Meeresspiegel, keine gnädige Haut darüber, eine zerklüftete Landschaft, zerklüftet wie die alte Frau, die Wahrheit unter der Wasser- und Fleischesoberfläche von Anfang an, weg mit der Körpertäuschung, sagt der Körper der alten Frau, so steht es um uns, schon immer, so rissig und ruinenhaft, so steht es um uns, sagt die Welt. (FK 289)

Die Verwandlung der Erzählerin in ein Faultier, eine Ziege und weitere Tiere bedeuten für sie eine Entlastung, nach dieser Verwandlung nicht mehr in menschlichen Kategorien denken zu müssen. Im Anschluss an die Darstellung der als Mangel ausgewiesenen Eigenschaften (Mangel an Selbstbewusstsein, Skepsis gegenüber ihrer Denkfähigkeit) beschreibt sie diese Entlastung als erstrebenswert im Sinne von »Ruhepausen« für ihr übermäßig aktives Bewusstsein.

Hier soll es nun darum gehen, wie die Beschreibung von Körpern, von Bewegungen und Verhaltensweisen menschlicher und nichtmenschlicher Individuen, auf die Art des Erzählens verweist. Denn während der Zoo, so das Erzähl-Ich in *Die Frau in den Kissen*, ein »zum Bersten gefüllter Speicher von Mitteilungen, eine Bank mit eindeutig fixierten Daten, das schon, doch spöttischerweise in einer unzugänglichen Sprache« (FK 181) ist, lassen sich Kronauers Verknüpfungen zwischen Dargestelltem und Darstellungsweise durchaus entschlüsseln.

Denn so wie Raum, Zeit und Handlung im Roman auf ein Minimum reduziert sind, so bewegt sich auch das Faultier nur wenig, »sehr allmählich«. Das erzählende Ich in Gestalt des Dschungelbewohners »brauch[t] für alles, für das einfachste Fortkommen viel Zeit« und hat »immer viel davon« (FK 201) – wie der Roman, der auf knapp 400 Seiten eine erzählte Zeit von weniger als einem Tag umfasst. Darüber hinaus benennt das »Faultier-Ich« sein Ziel

als »das quasi Nicht-Vorhandensein« (ebd.). Auf der Ebene der Struktur des Textes entspricht dies der Tendenz, dass »[t]rotz der Fülle der im Roman anzitierten fragmentarisch dargebotenen, ineinander verschränkten Diskursversatzstücke [...] das in fünf Schritten entwickelte Erzählgeschehen gen Null [strebt].«⁷⁴ Ein weiteres Indiz für diese Deutung besteht darin, dass die oben zitierten Stellen, die das Faultier zum Thema haben, etwa 40 Seiten später fast wörtlich wiederholt⁷⁵ werden:

Ich, das Faultier, wiederhole ich, liebe den Schlaf. Ich schlafe tagsüber, ich lebe umgekehrt, ich bewege mich nachts, ich bewege mich wenig, ich bewege mich sehr allmählich, ich brauche für alles, für die einfachste Fortbewegung viel Zeit, ich habe immer viel davon, ich nehme nicht teil am öffentlichen Leben, ich verberge mich im Schlaf und in der unendlichen Langsamkeit. (FK 240)

Das Faultier, das den größten Teil seines Lebens mit Schlafen verbringt, ist als Alter Ego der Erzählerin stimmig, weil auch sie ihren Tag im Bett (erstes Kapitel), gedankenverloren im Zoocafé (zweites Kapitel) oder mit der ebenfalls schläfrigen und in ihrem Sessel ausharrenden alten Frau (viertes Kapitel) verbringt. Themen dieser Sequenzen sind die Verwandlung in Pflanzen und Tiere bei einer gleichzeitigen Auflösung bzw. Entgrenzung von Individualität⁷⁶ und das Hinabsinken in den Schlaf bzw. in die Erde. Die alte Frau, die »wollüstig in die Kissen sinkt« (FK 267) und das »lautloseste[] Weltvernichtungsmittel« sucht, ist Symbolfigur für diese Art des Erzählens. Ihr wiederum beigesellt ist die Katze, mit der sie eine »Symbiose« (FK 346 u. 347) bildet und die »von morgens bis abends kaum wach [wird]«, »diese Schläfrigkeit [genießt]« (FK 259) und »stotternd schnarcht« (FK 345). Die Erzählerin bemerkt sogar selbst: »Eine passende Figur zu meiner Vorfreude sollte sie sein!« (FK 269) Sie war ge-

74 Ina Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf. Würzburg 2000 (= Epistemata 299). S. 80.

75 Wiederholungen sind ein weiteres Charakteristikum der Erzählweise des Romans. Wiederholt werden – wie am obigen Beispiel die Beschreibung des Faultiers – ganze Sequenzen, meist aber nur einzelne Sätze. Ein Beispiel ist die Aussage der Erzählerin »Mein Ziel ist es, den Ausgang zu verfehlen«, die in dieser oder leicht abgewandelter Form an fünf Stellen im Roman vorkommt (vgl. FK 166, 240 (zweimal), 241 u. 244). Die menschlichen und nichtmenschlichen Körper machen dieses Detail der Erzählweise aber nur insofern sichtbar, als sie wiederholt vorkommen.

76 Vgl. Kap. 5.5.

kommen, um sich mit ihr über den Zoo auszutauschen, doch die alte Frau teilt ihr bald nach Betreten der Wohnung mit – ohne dass die Erzählerin danach gefragt hätte –, dorthin gehe sie nicht mehr, denn es könne ihr etwas zustoßen (vgl. FK 259). Stattdessen sitzt sie, die »Souveränin« (ebd.), auf ihrem »Polsterthron« (FK 265)⁷⁷ und spricht über das Altern und den Tod. Ihr Gemütszustand schwankt dabei zwischen »zornige[r] Aufgewecktheit« (ebd.) und Wut (vgl. FK 294) sowie »Mattigkeit« (FK 309) und Schlaf, der sie während des Gesprächs mit der Erzählerin immer wieder überfällt und in den sie schließlich dauerhaft hineingleitet (ab FK 339). Auch die Katze beteiligt sich an diesem Wechsel zwischen Wachsein und Schläfrigkeit. Mal ist sie es, die »schläfrig spaßeshalber nach dem neu aufgetauchten Kordelknäuel [greift]« (FK 268), dann »hat es sich umgekehrt. Die Frau steckt die Hände unter die Decke, doch die Katze tut so, also würde sie von der Kordel weiter gereizt.« (FK 269)

Die Erzählerin übernimmt in diesem Kapitel den durchgängig wachen Part und versucht, die ihr Gegenübersitzende durch diverse Neuigkeiten aus aller Welt zu beeindrucken: sie erzählt eindringlich von einem Hund, der ein ausgesetztes Baby gerettet (vgl. FK 271f.) und von einem Jaguar im Zoo, der einen Panther umgebracht hat (vgl. FK 271); oder sie erinnert die Frau an »die Teststrecke von Daimler-Benz im Main-Tauber-Kreis« (FK 277) sowie den Bürgerprotest dagegen. Diese Erzählungen nehmen im Gegensatz zu den Repliken und den Beschreibungen der Reaktionen der alten Frau wesentlich mehr Raum ein; Antworten beschränken sich auf hingeworfene Bekundungen von Desinteresse (»So egal, so egal!« (FK 274)), lapidarem Abwinken (»Weiß ich doch, seh' ich doch, lese ich doch« (FK 277)) oder Ablenken (»[...] nun lassen Sie Ihren Kaffee nicht kalt werden, das lösliche Zeug schmeckt nur, wenn es heiß ist.« (FK 272)).

Erzählerin und alte Frau sind damit Sinnbilder für Kronauers Erzählweise, die keine auf den ersten Blick ersichtliche Handlung entwirft, sondern »von Gegenüberstellung und Perspektivenwechsel geprägt [ist]«⁷⁸. Dieses stilistische Kennzeichen findet sich auch in den Körpern weiterer Romanfiguren

77 Von ihrem »Thron« ist wiederholt die Rede: FK 269, 283, 333 u. 340.

78 Gisela Ullrich u. Sibylle Cramer: Eintrag »Brigitte Kronauer«. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Online verfügbar unter URL www.munzinger.de/document/16000000336 (zuletzt aufgerufen am 17.12.2014).

wieder. Die prägnanteste Kontrastierung ist die der dünnen, hochgewachsenen Gräfin, einer »ambivalente[n] Wunschproduktion des *Ichs*«⁷⁹, mit dem muskulösen Polizisten, in den Worten der Erzählerin: »[D]er adlige Leuchtturm und der Muskelprotz. [...] [E]ine verschiedengeschlechtliche Abart von Dick und Doof.« (FK 62) Dieser Kontrast wird weiter verstärkt durch seine animalisierende Darstellung: »Ja, die Gräfin ist nahe daran, ihn, ohne dabei zu erschrecken, ein etwas gedrungenes, gutartiges, nicht unintelligentes Halb-Tier zu nennen.« (FK 122) Als Adelige gehört die Gräfin, das erzählende Ich im zweiten Kapitel, einer besonders verfeinerten Form menschlicher Kultur an, während ihr Begleiter nur in unvollständigen Sätzen spricht (»da war ein, ein solcher, ein Ding!« (FK 122)) und beim Essen »schmatzt und schlürft [...], wie die Möwen ohne Scham« (FK 121).

Und auch Tierkörper setzt Kronauer wiederum ein, um solche Gegenüberstellungen zu kreieren: Dem »weiße[n], stürmische[n] Heer« (FK 376), das die Möwen über der Stadt für sie bedeuten, erfindet ihre Erzählerin Rabenkrähen und Saatkrähen hinzu, »die ihnen meine Augen als Schatten anhängen.« (Ebd.)⁸⁰

Einen weiteren krassen Kontrast bilden die äußere Erscheinung der Mutter der Erzählerin und die Umgebung, in die sie sich freiwillig begibt. Sie sucht, selbst »gereinigt, gesalbt, gepudert, parfümiert« (FK 84) die Armen in ihren »Winkeln, den finsternen Spalten und Schächten« (ebd.) auf, um ihnen Nahrung und Geld zu bringen. Auch die Motivation für diese Hilfsbereitschaft den Armen gegenüber kennzeichnet die Erzählerin als ambivalent: einerseits tue sie es »in ihrer Liebe«, aber eben auch, »in ihrer Sucht« (ebd.). Der mit

79 Ebd. S. 86. Kursivierung im Original.

80 Auch in Kronauers Erzählungen *Wechselnde Ereignisse in gleicher Bewegung und Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief* steht jeweils ein Vogelschwarm für die Erzählweise: »Die Vögel fielen nun tiefer, sie bewegten sich in federnden Schwüngen über die Wiese, die den Wald umgab, sie näherten sich also, wobei sie aber nicht stetig vorwärtsflogen, vielmehr verlegten sie ihre Schleifen nur allmählich auf den Wald zu, [...]« (WE 32) »Sie [die Luft] zitterte und kreiste wie verrückt und dann wieder die Vögel, die kreisten und schossen, wohin sie wollten, und der Luft zuvorkamen, [...]« (ET 8) Mandy Dröschner-Teille bemerkt dazu, dass die so angedeutete Vogelperspektive nicht für die auktoriale Erzählweise stehe, sondern auf die Metatextualität der Erzählungen verweise. Vgl. Metatextualität in Brigitte Kronauers Erzählband »Die gemusterte Nacht«. In: *Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen*. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 118-137. Hier S. 131.

dem Wort »Kontrast[]« markierte Abschnitt (sie beschreibt die Mutter als jemanden, der »für solche Besuche noch zusätzlich die Kontraste verschärfte«) beinhaltet wiederum einen Perspektivenwechsel. Die »finsteren Spalten« stehen plötzlich für Geborgenheit und Schutz:

Auf diesen Wegen passierte sie eine riesige Bronzeplastik, eine Frau, deren schweres Kleid in Falten, die eine alpine Oberfläche erzeugten, erstarrt war. In den derart sich bildenden Tälern versteckte eine Katze ihre Jungen. Näherete sich jemand, drückte sie die Kleinen in die Tiefe des bronzenen Kleides zurück. (FK 84)

Die Szene ist somit auch ein Beispiel für das kronauersche Verfahren, die Beschreibung eines Sachverhalts auf ganz unterschiedliche Arten zu beleuchten und so der einen Beobachtung mehrere Facetten abzurufen.⁸¹

Wie die Erzählweise ist auch die erzählende Stimme nicht durchgehend wach oder schläfrig, sondern schwankt »ständig zwischen schläfrigen und überwachen Bewußtseinszuständen«⁸². Die lange Gräfin ist – neben der alten Frau und ihrer Katze – eine weitere imaginierte Verkörperung dieses schwankenden, mal überwachen und über sich hinaus in den Himmel hinauf strebenden, mal an der Grenze zum Schlaf dämmernden Geistes.⁸³ Markiert wird die Änderung des Bewusstseinszustandes bspw. zu Beginn des zweiten Kapitels, das mit dem Gegenwart signalisierenden Wort »[j]etzt« einsetzt und eine Bewegung beschreibt: »Jetzt aber beuge ich mich, auf halber Strecke zwischen Meeresboden und Himmel, über die Wasseroberfläche.« (FK 56) Dieser Kapitelanfang kommt für Leser*innen unvermittelt, da das erste Kapitel mit den typischen Gedankenabschweifungen und dem »gnädig kurzen Rosenkranz« (FK 5) endet, den die Erzählstimme auf sagt, »um das Gemüt in Form zu bringen, in Bettkastenformat.« (Ebd.)⁸⁴ Der Faden der äußeren Handlung wird nun wieder aufgenommen, die Erzählerin befindet sich im Zoocafé und gleichzeitig – in Gestalt der langen Gräfin – in einem Schlauchboot auf dem Meer: »Besetzung des Tisches, Besetzung des Meeres. Tisch glatt, Meer wellenlos.« (FK 56) Das Erzähl-Ich im Café imaginiert ihr Alter Ego zunächst wiederum als »schläfrige Gräfin« (FK 59) in einem Boot, das ihr und ihrem Be-

81 In Bezug auf den Roman *Rita Münster* habe ich dieses Verfahren bereits analysiert. Vgl. Kap. 5.1.

82 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 80.

83 Vgl. ebd. S. 105.

84 Dieser lautet »Troposphäre, Stratosphäre, Ionosphäre, Exosphäre, interplanetares Medium« und wird an 5 Stellen im Roman aufgesagt: FK 5, 45, 46, 55 u. 353.

gleiter, »der Gräfin und dem Glatzköpfigen, als Doppelbett« dient (FK 57). Es folgen Reflexionen über ihren zurückgelassenen Ehemann (vgl. FK 66 u. 69f.), über den kahlen Polizisten, ihr »Wundertier« (FK 31, 35, 43, 58, 61, 72, 138 u. 385), mit dem sie eine Affäre hat, sowie über sich und ihren Körper:

Ihr ohne den Zauber des Manierierten gelangter Körper verschwindet in einem anderen, der ebenfalls der ihrige ist. Es ist ein in seiner Rundlichkeit nichts ahnen lassender, in allen Einzelstücken ausgetüftelt lieblich zueinander gefügter, den sie von innen als Sorglosigkeit kennt, von außen als fotografiertes, katzenartiges Wohlbehagen, ein kleiner, alle frohen Erwartungen der Erwachsenen erfüllender Leib von verführerischer, dicklicher, Glück fest versprechender Normalität. Die Hintergründe zu so viel versunkener Körperzuversicht bilden fast ausnahmslos die Nischen in den Gebüsch des elterlichen Gartens (FK 72f.).

Die Gräfin erinnert sich hier an ihren eigenen, kindlichen Körper, den sie einerseits von Fotografien, andererseits »von innen« kennt. Wie in *Rita Münster* wird auch an dieser Stelle die Katze mit Gefühlen des Wohlbehagens und der Zufriedenheit mit dem eigenen Körper verknüpft.

Auch im vierten Kapitel gibt es ein Beispiel dafür, wie von der Erzählerin beobachtete Bewegungen ein Sinnbild für den Wechsel von Bewusstseinsformen in der Erzählweise sind: Hier springt die Katze »strahlend entsetzt« in die Luft und schläft danach auf dem Schoß der alten Frau »sofort ein« (FK 286). Die Erzählerin beobachtet die Katze ebenfalls meist in schlafendem Zustand. Vor dem Hintergrund dieser Darstellungsweise passt das nichtmenschliche Gefährt*inrentier ebenso gut zur alten Frau wie das Faultier zur schläfrigen Erzählerin. Im Kontrast dazu ist der Mähnenwolf wiederum als Gegenbild zur alten Frau zu sehen, die in der Gegenwart des Romans größtenteils in ihrem Sessel verharret. Er ist ein »Läufer« und »einzelgängerische[r] Paßgänger, der [...] lief, als sollte mit jeder Bewegung das erhobene Bein fortgeschleudert werden« (FK 212).

Mit den genannten Techniken – Reduktion von Raum und Zeit bei gleichzeitiger Ausdehnung ins Unendliche sowie Kontrastierung und Perspektivwechsel statt kongruenter Handlung – ermöglicht es Kronauer ihrem Erzähler-Ich, die Grenzen von Körper und Selbst absichtlich und kontinuierlich zu überschreiten:

Die Erfahrung jenes Zustands der Körper- und Schwerelosigkeit wird zum Sinnbild einer Darstellungsintention, in der der Blickwinkel eines selbstbe-

wußten, mit gefestigter Identität ausgestatteten Ichs überschritten werden soll, die Fluktuation zwischen verschiedenen potentiellen Identitäten konstitutive Grundlage des Erzählens wird.⁸⁵

Wenn also etwa die Katze ihre körperliche Integrität verliert und zur »amöbische[n] Schönheit« (FK 231, 233, 236) wird⁸⁶, kommt dies keinem Identitätsverlust gleich, sondern einer lustvollen Erweiterung: sie ist »die vor Behagen zerfließende, vom Druck der Hitze Betrunkene, auf den Steinen von jeder Form befreit.« (FK 237) Ganz ähnlich werden die Menschenkörper beschrieben, die das Erzähl-Ich im Treppenaufgang des Mietshauses, in dem die alte Frau wohnt, beobachtet: »Ein Paar, ein lebendiges Paar, bewegungslos, daher hätte ich es um ein Haar berührt. Ein Mann, eine Frau, kein Zweifel, warum nicht, kein Zweifel, dabei übersieht man nicht, wo ein Körper aufhört oder anfängt.« (FK 255) Anders als die Katze können diese Körper ihren un-eindeutigen Zustand jedoch nicht aufrechterhalten. Denn als das Erzähl-Ich das Treppenhaus ein zweites Mal betritt, ist das Paar bei ihrer zweiten Begegnung wie ausgetauscht. Die Erzählerin beschreibt es nun nicht mehr als wandelbar und nicht eindeutig, sondern sehr konkret und auf animalisierende Weise:

Sie sind noch immer da! [...] Sie sind ausgewechselt worden vom Morgengrauen gegen ein bejahrtes und beleibtes Paar, auf dem Fußboden, unter dem Fensterbrett sitzend und kauernnd. Die Frau [streckt mir] ein nicht sehr pralles, aber massiges und bleiches Hinterteil hin. Sie hockt gekrümmt wie die Bären im Zoo. (FK 350)

Von einem Ineinander-Verschmelzen ist nun nicht mehr die Rede. Der Bezug zur alten Frau und der Katze wird jedoch durch einen Vergleich erneut hergestellt: »Die beiden schlafen nicht weniger friedlich als oben die alte Frau und ihre Katze.« (FK 351) Das Paar im Treppenhaus ist somit sowohl Beispiel als auch Sinnbild:

85 Oliver Sill: Rückzug ins Grenzenlose. »Das Bett« als Leitmotiv in der Prosa Brigitte Kronauers. In: *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*. Hg. v. Walter Delabar, Werner Jung u. Ingrid Pergande. Opladen 1993. S. 15–23. Hier S. 18.

86 Amöben, auch Wechseltierchen genannt, sind Einzeller, die Scheinfüßchen (Pseudopodien) ausbilden und so ihre Form ständig verändern. Vgl. Amöbe. In: *Lexikon der Biologie*. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/amoeba/2975> (zuletzt aufgerufen am 21.03.2020).

Als charakteristische Eigenheit der Erzählweise Kronauers kristallisiert sich eine zwischen Fragmentarisierung und Kohärenzbildung, zwischen Gegenwartswahrnehmung und zeitlich-chronologischem Ablauf bewegendende Textstruktur heraus, die dem Leser/der Leserin unterschiedlichste Wahrnehmungsmuster von Welt darbietet.⁸⁷

Dass eine solche Erzählweise auch eine Zumutung für Leser*innen sein kann, dessen ist sich Kronauer bewusst: »Es ist nicht leicht, die Umrisse der alten Frau genau im Auge zu behalten. Sie schwankt immerfort in ihren Decken- und Kissenkonturen.« (FK 280) Indem sie die Schwierigkeit des Erzähl-Ichs, die äußere Gestalt der alten Frau wahrzunehmen, beschreibt, verweist sie gleichzeitig auf etwaige Rezeptionsschwierigkeiten.

Die Problematik, nichtmenschliche Subjektivität literarisch darzustellen, wird in Marlen Haushofers Roman *Bartls Abenteuer* in zwei Episoden verdeutlicht: Zum einen im erfolglosen Versuch der Kinder, den Familienkater zu zeichnen und zum anderen bei dessen vergnügtem Spiel mit einem sich immer mehr verheddernden Wollknäuel, über dessen Fäden die anderen Familienmitglieder stolpern und das als »metafiktionaler Selbstkommentar hinsichtlich der Erzählbarkeit einer Tiergeschichte«⁸⁸ gelesen werden kann. Zeichnen oder malen lässt sich Bartl deshalb nicht, weil sich sein Gesichtsausdruck ständig verändert, was es unmöglich macht, »sein wirkliches Gesicht eingefangen zu haben« (BA 133f.). Außerdem sabotiert er die künstlerischen Versuche, indem er sich auf die Bilder setzt, die Farbe mit seinen Pfoten im Haus verteilt, die Zeichenkohle zerbeißt und den Kindern die Stifte aus der Hand schlägt (vgl. BA 134). Schließlich bohrt der ältere Sohn Löcher in die missglückten Porträts und setzt sie Bartl »wie zwei Halskrausen auf« (ebd.), was darauf hinweist, »dass Bartl nicht anders dargestellt werden kann als durch Bartl selbst«⁸⁹. Auch gegen das Schreiben und Schriftzeugnisse hegt der Kater eine starke Abneigung: Nach einer Zeitung schlägt er mit den Pfoten und es kommt vor, dass er »den Sportbericht auffraß« (BA 167), auf den Heften und Büchern der Kinder geht er »spazieren, schlug ihnen die Federn aus der Hand oder stahl den Radiergummi« (ebd.). Nicht ganz so vehement geht die Katze in Haushofers Roman *Die Wand* gegen den Schreibakt vor: Sie wartet darauf, dass ihre Stunde kommt und »schlägt mir zart den Bleistift aus der Hand und macht sich auf den beschriebenen Blättern breit.«

87 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 25.

88 Büscher: Im Spiegel der Katze. Hier S. 294.

89 Ebd. Hier S. 295.

(W 107) Aber auch sie schreibt sich mittels ihrer Körperlichkeit in den Bericht ein. Eine andere Möglichkeit hat sie nicht, denn als sie nach dreitägiger Abwesenheit zurückkommt, bleiben ihre Versuche, das Erlebte zu erzählen, erfolglos:

Sie schrie und schrie und wollte mir erzählen, was ihr widerfahren war. [...] Etwas Außergewöhnliches mußte der Katze geschehen sein. Vielleicht verstand Luchs mehr von dem Geschrei als ich, jedenfalls schien es sich um etwas Erfreuliches zu handeln, [...]. (W 146f.)

Im Gegensatz zu *Bartls Abenteuer*, in dem der Erzähler die Perspektive des Katers einnehmen kann und somit zumindest die Leser*innen – wenn auch nicht die menschlichen Figuren im Roman – wissen, was geschehen ist (vgl. BA 56), bleibt das Abenteuer der Katze in *Die Wand* der Ich-Erzählerin und somit auch der Leserschaft gänzlich verborgen. So verdeutlichen die beiden Romane in zwei sehr ähnlichen Szenen mittels der unterschiedlichen Erzählperspektive die Problematik der Erzählbarkeit nichtmenschlichen Erlebens.

5.5 Dekonstruktion der Mensch-Tier-Verhältnisse mittels Verwandlungserzählungen

»Fleisch ist Gras« – diese wiederkehrende Formulierung ist eines der Leitmotive in Brigitte Kronauers Roman *Die Frau in den Kissen*. Die Verknüpfung solch unterschiedlicher Naturmaterialien mit einem »ist« wirkt zunächst befremdlich, nach einer sinnlosen Gleichsetzung von Ungleichen. Tatsächlich handelt es sich dabei um ein Bibelzitat:

Eine Stimme sagte: Verkünde!/Ich fragte: Was soll ich verkünden?

Alles Sterbliche ist wie Gras,/und all seine Schönheit ist wie die Blume auf dem Feld.

Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt,/wenn der Atem des Herrn darüberweht./Wahrhaftig, Gras ist das Volk.

Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt,/doch das Wort unseres Gottes bleibt in Ewigkeit.⁹⁰

Diese aus dem Alten Testament (Jesaja) stammenden Verse werden im Neuen Testament, im 1. Brief des Petrus, nahezu wörtlich wiederholt. Kronauer

⁹⁰ Jesaja 40,6-8 (Einheitsübersetzung).

vollzieht diese Wiederholung nach und macht sich das Bibelwort so zu eigen, transformiert jedoch dessen Bedeutung: Während Jesaja und Petrus die Sterblichkeit aller Lebewesen und die Ewigkeit des Gottesworts – also der Bibel – hervorheben, steht bei Kronauer das Moment der Verwandlung im Vordergrund, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Obwohl der Autorin keine ›Poetik der Verwandlung‹ nachzuweisen ist⁹¹, ist das Motiv der Verwandlung⁹² bzw. der Verschmelzung konstituierend nicht nur für den Roman, sondern auch für das Gesamtwerk Brigitte Kronauers. Schon in der Kurzgeschichte *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* (1989) verwandeln sich Kissen in eine Katze bzw. verschmilzt eine Katze in der Reflexion der Erzählerin mit einem Kissen:

Ich traute dem Augenschein, ich verglich die Katze mit den Kissen, ich fragte mich, inwieweit sie tatsächlich nicht aus Stoff, sondern lebendig war, dann, wenn sie ununterscheidbar von ihrer Umgebung schlief. Ich fragte mich, wie groß ihre Bewußtlosigkeit sei, ob sie, wenigstens in diesen Momenten für sich selbst nicht vorhanden war, nichts anderes als die mit Federn gefüllten Quadrate um sie her. (TUG 112f.)

Die groteske Überblendung von lebendiger Katze und dem Gegenstand Kissen⁹³ sorgt zum einen für einen komischen Effekt, zum anderen dient es als

91 Das hat, in Bezug auf Yoko Tawadas Erzählung »Das nackte Auge«, auch Miriam Llamas Ubieto nachgewiesen: Zwischen Befreiung und Einschränkung: Die Poetik der Verwandlung in »Das nackte Auge« von Yoko Tawada. In: Seminar 52 (2016). S. 39–59. Vgl. auch Monika Schmitz-Emans: Poetiken der Verwandlung. Innsbruck, Wien u. Bozen 2008.

92 In seinem Standardwerk über Metamorphosen in der Literatur bezeichnet Irving Massey das Phänomen der Verwandlung als zu vielfältig, um eine Klassifizierung der Funktionen vorzunehmen; allen Metamorphosen gemein sei lediglich »the search for identity« (The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis. Berkeley u.a. 1976. S. 17). Friedmann Harzer unterscheidet zwischen zwei Arten von Metamorphosen: die psychische – Übergang der menschlichen Seele in den nichtmenschlichen Körper – und die physische Verwandlung – die äußerlich wahrnehmbare Wandlung eines menschlichen in einen nichtmenschlichen Körper (seltener umgekehrt): »Eine physische Metamorphose veranschaulicht den ›Über‹-Gang von einer Gestalt zu einer anderen. Zumeist die Verwandlung eines Menschen insgesamt in einen Bestandteil der botanischen, animalischen, mineralischen oder astralen Natur.« (Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid, Kafka, Ransmayr). Tübingen 2000. S. 28.)

93 Dasselbe Motiv taucht wieder auf im Roman *Rita Münster*: »Dann sehe ich hinüber zur Katze, und wenn sie mich beruhigen will, muß sie nur die Vorderpfoten unterlegen, so daß die geknickten Gelenke vorstehen wie zwei Kissenzipfel« (RM 76).

eindrückliches Bild für den selbstvergessenen Schlaf, den die Erzählerin an der Katze bewundert – ein aus dem Roman *Rita Münster* bekanntes Motiv. Ähnlich wie die Hauptfigur dieses Romans leidet auch hier die Erzählerin an ihren unablässig die Umgebung beobachtenden und bewertenden Gedanken – die Rastlosigkeit des zweimaligen »Ich fragte mich« und der wiederholte Satzanfang mit dem Personalpronomen »Ich« belegen dies. Sie benennt ihr Problem sogar ganz konkret: Sie kann sich nicht auf die Arbeit konzentrieren, solange die Katze »bewegungslos«, »stumm in eine Ecke gedrückt[]« und »ununterscheidbar von ihrer Umgebung« schläft (vgl. TUG 112). Mehr noch: Für sie ist »etwas Unmoralisches in dieser augenscheinlichen Kissenhaftigkeit eines lebendigen Wesens.« (TUG 113) Mit dem Erwachen der Katze ändert sich die Situation jedoch schlagartig: Ihre Bewegungs- und Jagdlust füllen den Raum, »sie pumpt die Luft voll mit Handlung und Leidenschaft« (TUG 115), eine Aufgabe, der sich die Erzählerin nicht gewachsen sieht. Dann beginnt die psychische Verschmelzung des menschlichen, erzählenden, mit dem nicht-menschlichen Individuum:

Das ist sonst meine Sache: dies Aufrechterhalten, die Sichtbarmachung von Anfang und Ende, dieses Erfinden einer Bewegung hin auf ein Ziel, die Gleichförmigkeit, die Gleichzeitigkeit zu zerstören durch Vorwärtsleben. Sie leistet es ab, stellvertretend. Sie drückt mich aus. Die Ordnung besteht, denke ich mir, sehe ganz lässig, wie sie den Raum mit Ereignissen vollstopft, wie ich versinke, ja, spiegelbildlich, das ist die Lösung, und jetzt mit Lust, in Apathie, nicht lebend, nur atmend, ununterscheidbar mit meiner Umgebung – ein Gleichgewicht des Benutzens also – vermengt. (TUG 115)

Anders als Rita Münster, der die Katze lediglich ein Vorbild ist, vollzieht sich hier eine Transformation des menschlichen in das kätzische Bewusstsein. Die Beobachtung ist hierbei der Schlüssel, denn diese ist so genau, dass die Frau zur Katze *wird*, während diese die menschliche Pflicht »stellvertretend« ableistet. Durch die Bewegung der Katze im Raum fügt sich das ungeordnete Chaos in dem Zimmer, das den Tag der Erzählerin bis zu diesem Zeitpunkt ausgemacht hatte, zu einem geordneten Ganzen zusammen. Doch nicht nur räumliche, auch zeitliche Ordnung kehrt ein, wenn die Katze das »Vorwärtsleben« übernimmt und damit »eine Vergangenheit und Zukunft« schafft, während sie selbst »ganz entspannt« (TUG 115) sein darf. Mit der Verwandlung ihres Bewusstseins in ein kätzisches vollzieht sich die Lösung ihres Problems:

selbstvergessener Schlaf und lustvolles, selbstgenügsames Spiel, in dem die Fantasie die Beschaffenheit eines Raumes bestimmt.⁹⁴

Doch benennt der Begriff Verwandlung dieses Verfahren Kronauers nur unzureichend. Auch in der Forschung finden sich allein in Bezug auf den Roman *Die Frau in den Kissen* die verschiedensten Umschreibungen. So interpretiert Ursula Lüdtke die Verwandlung als ein Leitmotiv, das »zur Kohärenz beiträgt«⁹⁵. Bestärkt werde dieses Motiv wiederum durch die intertextuellen Verweise auf Ovids *Metamorphosen*.⁹⁶ Abgesehen von diesen strukturellen und intertextuellen Elementen führt Lüdtke jedoch keine inhaltlichen Funktionen der vielfältigen Verwandlungen im Roman an. Franz Schneider andererseits nennt dasselbe Verfahren Kronauers die »Dispersion des Subjekts in die Natur«⁹⁷ und Gisela Ullrich und Sibylle Cramer stellen im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* fest, der Roman ließe sich »als utopische Entgrenzung, Verschmelzung und Auflösung«⁹⁸ lesen. Auch Ina Appel bezeichnet Kronauers Roman als »Entgrenzungstext[]«⁹⁹, während Jutta Ittner das Verhältnis der alten Frau und der Katze mit den Begriffen »merging

94 Friedemann Harzer rückt diese Art der psychischen Verwandlung in die Nähe des Entwicklungsbegriffs; wie wir gesehen haben, werden bei Kronauers Figuren psychische und insbesondere identitätsstiftende Prozesse tatsächlich häufig durch Verwandlungen ausgelöst (vgl. Erzählte Verwandlung. S. 28). David Gallagher sieht literarische Metamorphosen nicht nur als Anzeichen oder Begleiterscheinung einer Entwicklung, sondern als Index einer persönlichen, sozialen oder kulturellen Krise, »where society faces a particular threat to its moral, social or cultural values« (Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Amsterdam u. New York 2009 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 127). S. 15). Und auch ein Sammelband von Monika Schmitz-Emans und Manfred Schmeling rückt Verwandlungen in die Nähe von Krisen; ein Viertel der darin enthaltenen Aufsätze wird unter der Überschrift »Identitätskrisen, Ungewissheiten, Exil, Verlassenheit und Klage: Zur Aktualität der Metamorphosen in der Moderne« gelistet (Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne. Continuing Metamorphoses. Ovid and Aesthetic Modernity. Würzburg 2010). Die von mir untersuchten Figuren Brigitte Kronauers, also vor allem Rita Münster und die diversen »Frauen in den Kissen« befinden sich ebenfalls jeweils in Situationen, in denen Identitätsfragen gestellt werden und Unsicherheit vorherrscht.

95 Lüdtke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 69.

96 Vgl. ebd. S. 95.

97 Franz Schneider: Plötzlichkeit und Kombinatorik. Botho Strauß, Paul Celan, Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer. Frankfurt a.M. 1993. S. 140.

98 Ullrich u. Cramer: Eintrag »Brigitte Kronauer«.

99 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 21.

and projection«¹⁰⁰ charakterisiert. Oliver Sill wiederum verweist auf die Imaginationen des Erzähl-Ichs als Verwandlungen: Mittels dieser wechselt das im Bett liegende Ich seine Identität, verwandelt sich zum Beispiel in eine Greisin, ein Kind, ein geschlechtlich nicht festgelegtes Wesen, später in die Gräfin und ihren Bewacher (den Muskelmann) gleichzeitig:

Die vielfach changierende Erzählperspektive, deren äußeres Kennzeichen die Fluktuation zwischen den verschiedenen Pronomina ist, beschränkt sich nicht allein auf den Wechsel zwischen verschiedenen (potentiellen) Identitäten; imaginativ überwunden werden auch die Grenzen zwischen menschlicher und außermenschlicher Natur, der anthropozentrische Blick geht zwischenzeitlich verloren.¹⁰¹

Was ist es denn nun, was Kronauer in ihrem Roman treibt? Verwandlung, Verschmelzung, Dispersion, Entgrenzung oder Auflösung?

Die Frage kann nur durch eine genaue Analyse beantwortet werden, die ich im Folgenden vornehmen werde. Da die o.g. Aspekte in *Die Frau in den Kissen* am deutlichsten und auf vielfältige Weise hervortreten, werde ich mich auf diesen Roman konzentrieren.

Bereits ganz zu Beginn des ersten Kapitels imaginiert die Erzählerin verschiedene Verwandlungen:

Endlich gibt man der Weigerung, immer zu sehen, nach, verkriecht sich hinter den geschlossenen Lidern, als könnte der gesamte Körper hinter diesem leichten Schutzschild verschwinden. Ausgestreckt im Bett, verwandelt man sich selbst in den schwarzen Untergrund einer Pflanzendecke, aus der sich kleine Gewächse drängen, ein Gewirr feinsten Wurzeln macht sich sofort bemerkbar. Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen, und der im aufrechten Zustand elektrisierende Gedanke eines fließenden Übergangs zu Flechten, Moosen und ihren Bewohnern wird einschläfernd vor Selbstverständlichkeit.

Ähnlich passiert es in der warmen Jahreszeit, an Nachmittagen in einem Wäldchen, in einem zu dieser Zeit menschenleeren Heidestück. Beim Gehen fällt der Blick auf eine Gruppe von fünf Schafen, die knisternd fressen, weiß zwischen Birkenstämmen, und eröffnet die Aussicht, sich zu ihnen zu gesellen als das sechste. (FK 7)

100 Jutta Ittner: Particularly Cats. Feline Encounters in Brigitte Kronauer's Narratives. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 42 (2006). S. 58-75. Hier S. 69.

101 Vgl. Sill: Rückzug ins Grenzenlose. Hier S. 20f.

Ausdrücke wie »geschehen lassen«, »Einverleibung« und »fließende[r] Übergang« im ersten Absatz bestätigen zunächst Franz Schneiders Deutung der hier dargestellten Verwandlungen als »Dispersion des Subjekts in die Natur«¹⁰²; eine Verteilung, Ausbreitung oder Zerstreuung des Erzähl-Ichs in die »feinste[n] Wurzeln« ist zu erkennen.

Der zweite Absatz wiederum, in dem – mit komischem Effekt – das Erzähl-Ich sich einer Schafherde beigesellen möchte, zeigt wiederum eine handfeste Verwandlung bzw., um mit Ina Appel zu sprechen, eine »Entgrenzung«: Die Schranken zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier sowie Pflanze sind es, die sich hier auflösen, nicht das Subjekt.

Gleichzeitig fällt in beiden Absätzen auf, wie sehr die Autorin bemüht ist, keine Identifizierung des Lesers mit der Erzählerin aufkommen zu lassen: Statt des persönlichen Pronomens »ich« verwendet sie das unpersönliche »man« bzw. eine Satzkonstruktion völlig ohne Pronomen, um die Verwandlungen und Zerstreuungen des Erzähl-Ichs anzudeuten.

Das Verhältnis der alten Frau mit ihrer Katze wiederum bezeichnet Jutta Ittner als Identitätstausch: »In fact, the human and the animal are so close that to the observer they sometimes seem to switch identities.«¹⁰³ Tatsächlich heißt es von der alten Frau, sie lege ihren Kopf schräg »nach Katzenart« (FK 263), und die Katze unterstützt die Aussage der alten Frau, sie sei zu müde zum Ausgehen, indem sie sich »streckt [...] bis in die Krallenspitzen, stellvertretend für die Frau.« (FK 281) An dieser Stelle fällt ganz deutlich die Parallele zur Erzählung *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* auf, in der die Katze die Aufgabe übernimmt, Zeit und Raum mit Ordnung und Sinn zu erfüllen: »Sie leistet es ab, stellvertretend. Sie drückt mich aus.« (TUG 115) Dabei ist es egal, ob dies nun als Verschmelzung oder Identitätstausch bezeichnet wird, festzuhalten bleibt: Die vom menschlichen zum nichtmenschlichen Bewusstsein verlaufende Verwandlung sowie deren Tendenz, eine essenziellere Form des Daseins darzustellen, sind eine Entlastung für das menschliche Individuum.¹⁰⁴

Vor allem im dritten Kapitel kommt dem Motiv der Verwandlung im Sinne eines Tierwerdens oder gar Erdwerdens eine besondere Bedeutung zu. Neben

102 Schneider: Plötzlichkeit und Kombinatorik. S. 140.

103 Ittner: *Particularly Cats*. Hier S. 71.

104 Als »Befreiung« bezeichnet Tanja van Hoorn das Katze-Werden der Frau. Vgl. Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. Hier S. 198. Eine Entlastung von der »Mühsal der Individuation« (Brittnacher: *Verwandlung, Masse und Macht*. Hier S. 258) stellt im Denken Canettis die Verwandlung des Einzelnen in eine Masse dar.

die individuellen Verwandlungs- und Verschmelzungsfantasien der Erzählerin treten nämlich auch generalisierende Aussagen, deren Leitmotiv »Fleisch ist Gras« (FK 162, 172, 189, 296) lautet:

Das Gras ist Fleisch, das Fleisch ist Gras. Wir strecken uns ohne Kleinmut hin in die Vermengung, in das fruchtartige Gezwitscher der Vögel im Morgenrauen. [...], Kraftkette, an der sich die Kühe, die Pferde und Schafe, täglich auf den Weiden ruhend und rennend, beteiligen, Kraftfeld, in das ich mich werfen will, stumm, verlängert von Habicht und Regenwurm, wie die Männer, als beständen sie nur aus wortlosen Rücken, am späten Nachmittag stehen, über Aschenbecher und Bier gebeugt, wie man liegt in der Umarmung eines männlichen oder mütterlichen Körpers, eine Nacht lang (FK 172).

Tatsächlich liegt hier eine Dispersion vor (»strecken uns [...] hin in die Vermengung«). Die Verbindungen, die die Erzählerin zwischen Gras und Fleisch, Gezwitscher und dessen Fruchtartigkeit zieht, wirken dabei nicht grotesk, sondern wie der glaubhafte Wunsch des Erzähl-Ichs nach Einheit mit der Natur. Allerdings ist diese Einheit keine, die das Erzähl-Ich dauerhaft erreichen kann. Stattdessen erlebt sie sich »gleichzeitig als Teil und als Gegenüber der Natur.«¹⁰⁵

Eine im Gegensatz dazu vollständig scheiternde Verwandlung beschreibt Kronauer mit der alten Frau und ihrer Verliebtheit in den Mähnenwolf. Dabei vermutet die Frau zunächst, es seien die Tiere, die durch eine Verwandlung erlöst werden müssten (vgl. FK 216). Ein Verweis auf das Grimm-Märchen *Brüderchen und Schwesterchen* wird erkennbar, wenn sie sich in Bezug auf den Mähnenwolf fragt: »Was wollte er werden: ein Prinz? Ein Bruder, eine Schwester? Oder würde er sich in zwei Personen teilen?« (FK 217). Einige Tage später ist sie jedoch sicher, dass es andersherum sei: Sie müsse sich in ein Tier verwandeln und zu diesem Zweck den Mähnenwolf freilassen. In diesen Gedanken steigert sie sich mit kindlicher Begeisterung hinein: »Sie lag mit zitternden Gliedern und frohem Herzen« (FK 218). Es ist ihre Katze, der die alte Frau jeden Abend von ihren Fortschritten berichten will, doch diese reagiert gelangweilt und desinteressiert: »[Sie] gähnte [...] schon beim ersten Wort und drehte den Kopf weg.« (FK 215) Ihre Reaktion lässt erahnen, was tatsächlich passiert, als die alte Frau wieder im Zoo vor dem Gehege des Mähnenwolfs steht: Er ignoriert sie, so lange, bis die alte Frau einsieht:

105 Lüttke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 68.

Er war sehr schön. Er gehörte nicht zu ihr, er war einer von den Geiern und Eulen, den Schlangen und Unken, den Raben und Koboldmakis. Ein rätselhafter Abgrund, ein Tier, unerreichbar auf geschmeidigen Stelzen die Steppen durchquerend, die nur er erkannte.

Zuhause aber wartete die Katze schon, mit lächelnden Augen und sagte ein einziges, nur dieses eine Mal: Duks! (FK 221)

»Duks« ist die lautmalerische Umschreibung des Geräuschs, das der Mähnenwolf von sich gibt und das die alte Frau als geheime Botschaft an sie deutet. Die Tatsache, dass hier das nichtmenschliche Gefährte* in diesem »Wort« »mit lächelnden Augen« ausspricht, zeigt ganz eindeutig: Brigitte Kronauer lässt die Katze die Abenteuer der alten Frau eifersüchtig ignorieren und am Schluss ironisch kommentieren – was äußerst komisch wirkt – um gegenüber dem Leser keinen Zweifel daran zu lassen: Bei der angeblichen magischen Verbindung zu dem Mähnenwolf handelt es sich ausschließlich um eine Konstruktion der alten Frau¹⁰⁶ – und dasselbe ist auch bei den Deutungen des Katzenverhaltens der Fall.

So zeigt Brigitte Kronauer zweierlei: Dass in der Auseinandersetzung mit bzw. der Beobachtung von Tieren sowie in der imaginierten Tierverwandlung das Potenzial des Tierwerdens liegt, gleichzeitig aber auch, dass dies unmöglich ist, und alle Versuche, Bedeutung in Tierverhalten hineinzulegen, den Beobachter lediglich auf sich selbst zurückwerfen. Oder, mit den Worten von Deleuze und Guattari:

Man kann nicht unterscheiden zwischen Fällen, in denen das Tier an sich betrachtet wird, und Fällen, in denen eine Verwandlung vorliegt; alles im Tier ist Verwandlung; die Verwandlung ist gleichzeitig ein Mensch-Werden des Tiers und ein Tier-Werden des Menschen.¹⁰⁷

Tatsächlich verweigert eine der Fantasiegestalten der Zoobesucherin, die »lange Gräfin«, gänzlich ihr Menschsein und imaginiert sich als Nicht-Mensch:

Ich bin gar kein Mensch, flüstert die Gräfin der schweisgsamen Landschaft in Gestalt des Muskelmannes zu, ich bin gar kein Mensch! Sie möchte aufspringen, derart ergreift es sie nach so vielen Jahren der Vergeßlichkeit. Nie,

106 An späterer Stelle stellt das Erzähl-Ich diese Tatsache nochmals klar: »Die Katze gähnt, die Katze sagt keineswegs: Duks!« (FK 268)

107 Deleuze u. Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. S. 50.

nie zählte sie in Wirklichkeit dazu! Im grellen Licht dieser Einsicht welken die letzten Überreste der Tarnung, der Überwurf, die Einkleidung in Menschenform von ihr ab. Nichts hat sie mit dieser Rasse gemein, nicht Eltern, Alter, Hirn. Eine Kundschafterin mitten unter ihnen war sie, nichts sonst. Es liegt hinter ihr. Sie ist befreit von Geruch und Kostüm des Menschlichen, vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit. Ein im Wasser seine Beute packender Vogel, ein springender Fisch, eine aufspritzende Welle, ein flackerndes Feuer, das alles war sie eher, wird sie eher werden, als ein Mensch. (FK 148f.)

Damit schließt Kronauer direkt an Deleuze und Guattari an,¹⁰⁸ die das schreiende menschliche Tier generell als ein experimentierendes sehen, das »aufhört, Mensch zu sein, um versuchsweise Affe zu werden, oder Käfer, Hund, Maus, irgendein Tier, jedenfalls etwas Nichtmenschliches«¹⁰⁹. Auch im obigen Zitat erweist sich das Hinübergleiten in eine andere Existenzform als eine Entlastung für das menschliche Individuum, als eine Befreiung vom »zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit«. Ähnlich formuliert es Marlen Haushofer in *Die Wand*:

Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht, und wir saßen im gleichen Boot, das mit allem, was da lebte, auf die großen dunklen Fälle zutrieb. Als Mensch hatte ich nur die Ehre, dies zu erkennen, ohne etwas dagegen unternehmen zu können. Ein zweifelhaftes Geschenk der Natur, wenn ich es recht überlegte. (W 201f.)

Statt also ein menschliches Tier zu sein, imaginiert die Erzählerin in Kronauers Roman eine Reihe von Tierverwandlungen. Darunter besonders prominent ist die folgende:

Ich, das Faultier, liebe den Schlaf. Ich schlafe tagsüber, ich lebe umgekehrt, ich bewege mich nachts, ich bewege mich wenig, ich bewege mich sehr allmählich, ich brauche für alles, für das einfachste Fortkommen viel Zeit, ich habe immer viel davon. [...] Ich lebe in einer rasanten Ewigkeit, ich stehe zu niemandem in Konkurrenz, ich leiste nichts, ich existiere und gehe sparsam um mit meinen Möglichkeiten, der Welt Aufmerksamkeit zuzuwenden, ich besitze nicht viel von dieser rätselhaften Energie, aber ich verlange sie auch nicht. Im Gegenteil, mein Ziel ist das quasi Nicht-Vorhandensein, die grüne

108 Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, kann nicht geklärt werden.

109 Ebd. S. 13.

Anonymität im grünen Blattwerk, in der ich schlafe und schläfrig klettere, in der ich hangelnd faulenze, wie es mir aufgetragen ist. Ich gründe im tiefen Schlaf des Tages und im leichten der Nacht. Ich ahne nur, daß es einen Zustand wirklicher Wachheit gibt. Ein solches Erwachen, stelle ich mir vor, ist der Tod, ein solches Wachsein die Hölle. (FK 201)

Statt mit einem Vergleich oder einer Metapher zu arbeiten, lässt Kronauer ihr Erzähl-Ich schlicht behaupten: »Ich bin ein Faultier.« (FK 202) Damit »schreibt sie sich [dessen] Leiden [...] leiblich ein, d.h. in dieser Phantasie geht es nicht mehr um Wunscherfüllung, sondern um Teilhaben am Lebendigkeit und an der Auslöschung eines Anderen.«¹¹⁰

Neben dem Aspekt der Entlastung von den Zwängen der Leistungsgesellschaft ist die Verwandlung für die Erzählerin außerdem eine »Befreiung von eigener Körperlichkeit«¹¹¹, da sie sich den Körper des nichtmenschlichen Säugtiers ausleihen kann und ihren menschlichen Körper nicht mehr spüren muss.

In der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts gibt es eine weitere Figur, die von anderen zum Faultier gemacht wird, diese Bezeichnung aber schließlich als Selbstbezeichnung annimmt: Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen, aus Wilhelm Raabes gleichnamigem Roman. Zunächst wird Schaumann als Schüler zu seiner eigenen Demütigung und zur Abschreckung seiner Mitschüler mit einem Faultier verglichen:

Und am Morgen in der Schule hatte mich Blechhammer mal wieder wissenschaftlich zum abschreckenden Beispiel verwendet als Bradypus. Ich kann ihn heute noch nicht nur zitieren, sondern lebendig auf die Bühne bringen, mit seinem: ›Seht ihn euch an, ihr andern, den Schaumann, das Faultier. Da sitzt er wieder auf der faulen Bank, der Schaumann, wie der Bradypus, das Faultier. Hat fahle Haare wie welches Laub, vier Backenzähne. Klettert langsam in eine andere Klasse – wollt ich sagen: klettert auf einen Baum, auf dem es bleibt, bis es das letzte Blatt abgefressen hat.«¹¹²

110 Lüdtke: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit. S. 71.

111 Rūta Eidukevičienė: Jenseits des Geschlechterkampfes: Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingbert 2003. S. 92.

112 Wilhelm Raabe: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte. In: Sämtliche Werke. Hg. v. Karl Hoppe. Bd. 18. Bearb. v. dems. 2., durchges. Aufl. Töttingen 1969. S. 5-207. Hier S. 82.

Später fühlt er sich dem Riesenfaultier – auch Megatherium genannt –, dessen Knochen er auf seinem Grundstück findet, besonders verbunden. Auch für Schaumann ist die Vorstellung, ein Faultier zu sein, trotz der Hänseleien seiner früheren Mitschüler, eher angenehm. Zur hektischen, Leistungsdruck erzeugenden Atmosphäre im Klassenzimmer bildet das sich langsam bewegend, selbstgenügsame Faultier einen willkommenen Gegenpol. Der Unterschied zwischen der raabeschen und der kronauerschen Tierverwandlung besteht natürlich darin, dass sich die Erzählerin in *Die Frau in den Kissen* das Faultier selbst und bewusst aussucht. Und natürlich ist nicht auszumachen, ob Kronauer den Raabe-Roman bewusst in ihrem Werk verarbeitet hat. Immerhin ist jedoch gesichert, dass sie den Roman gelesen hat und große Stücke darauf hält: Im Kapitel »Redseliges Bollwerk. Wilhelm Raabe – eine Entdeckung« bezeichnet sie *Stopfkuchen* als »für eilige Vorlieben unzugänglich, überaus imposanten Klotz.« (FA 16)

Neben dem Faultier und dem Mähnenwolf ist die Katze der alten Frau das wichtigste nichtmenschliche Tier in Bezug auf Verwandlungen im Roman. Kronauer hat diese beiden nicht zufällig zusammengebracht. Angehörige der Spezies *felis domesticus* – aber auch andere Katzenartige – verbringen für gewöhnlich mehr Zeit eines Tages mit Schlafen als mit Wachsein. Insofern ist eine Katze das ideale Begleittier einer »Frau in den Kissen«.

Doch nicht nur die Verhaltensweisen der alten Frau und der Katze bedingen einander, auch eine andere, nicht näher bezeichnete »Person« sowie eine »lebendige Katze« ahmen einander nach, sodass beide in einer Schleife feststecken:

Die lebendige Katze, die auf ihren vier Füßen stehend neben einer bewegungslosen Person, diese nachahmend, in Starre verfällt, die Person, die erwachend aus ihrer Abwesenheit neben der regungslosen Katze, diese nachahmend, neu erstarrt. Wem gehört dieser Zustand der Körperstille, wie lange geht es schon hin und her? (FK 40)

Hierbei handelt es sich einerseits um einen grotesk komischen Kommentar zu den Mensch-Tier-Beziehungen im Roman; andererseits ist die Passage als Hinweis darauf zu lesen, dass die vorgestellte Grenze zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Tier immer wieder übersprungen wird, und die Frage, wie lange das schon so geht, bleibt offen. Auch ein Bezug zur Evolution ist in dieser Interpretation denkbar.

Weitere Verwandlungen im Roman betreffen nicht ein bestimmtes nichtmenschliches Individuum; stattdessen liegt eine allgemeine Entgrenzung hin

zum Animalischen, oft auch zum Pflanzlichen, vor. So etwa die Gräfin, die, als weitere »Frau in den Kissen«, nicht nur körperlich passiv, sondern auch in ihren Reflexionen fragend, sogar grüblerisch bleibt. Erst am Ende des ihr gewidmeten zweiten Kapitels des Romans setzt mit dem Adverb »[p]lötzlich« (FK 147) ein Gedankengang ein, der sie aktiviert und den sie – trotz des anfänglichen Flüsterns – mit Heftigkeit und Überzeugung vorbringt:

Ich bin gar kein Mensch. Ich bin gar kein Mensch, flüstert die Gräfin der schweigsamen Landschaft in Gestalt des Muskelmannes zu, ich bin gar kein Mensch! Sie möchte aufspringen, derart ergreift es sie nach so vielen Jahren der Vergeßlichkeit. Nie, nie zählte sie in Wirklichkeit dazu! Im grellen Licht dieser Einsicht welken die letzten Überreste der Tarnung, der Überwurf, die Einkleidung in Menschenform von ihr ab. Nichts hat sie mit dieser Rasse gemein, nicht Eltern, Alter, Hirn. Eine Kundschafterin mitten unter ihnen war sie, nichts sonst. Es liegt hinter ihr. Sie ist befreit von Geruch und Kostüm des Menschlichen, vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit. Ein im Wasser seine Beute packender Vogel, ein springender Fisch, eine aufspritzende Welle, ein flackerndes Feuer, das alles war sie eher, wird sie eher werden, als ein Mensch. (FK 148f.)

Ähnlich wie in *Rita Münster* und in der Kurzgeschichte *Tageslauf mit Unterbrechung und Gegner* klingt auch hier wieder das Motiv der Entlastung von menschlichen Erfordernissen an, indem die Gräfin von einer Befreiung »vom Regiment der Silhouette, vom zweifelhaften Vergnügen der Belastbarkeit« spricht. Dennoch haben selbst diese vergleichsweise heftigen Gefühlsregungen nicht die Kraft, die körperliche Starre zu überwinden. »Sie möchte« lediglich »aufspringen«, tut es jedoch nicht. Dies übernehmen die Tiere und Naturphänomene, in die sie sich in ihrer Imagination verwandelt. Diese fangen gerade ein Beutetier, springen, spritzen und flackern. Der Kontrast zwischen erstarrtem Körper und imaginierten Aktivität setzt sich bis zum Ende des Kapitels fort, etwa auch in der folgenden Szene, in der sie sich Folgendes vorstellt:

Die Gräfin [...] konnte sich nichts Angenehmeres vorstellen als das, was sie gerade erlebte: den scheinbaren Verlust ihrer gewohnten, weiblichen Linien unterhalb des Bauchnabels schätzungsweise zugunsten eines Windens und sich Wendens, [...] ein Schnellen durch die Wasserräume mit silbrigem, grünglitzernden Unterleib, der sich wollüstig rieb und drängte an jede Welle. (FK 151)

Auch der – obgleich nur »scheinbare[]« – Verlust von Weiblichkeit stellt also ebenfalls eine Entlastung dar. Gleichzeitig ist für sie das, was sie sich statt ihres weiblichen Unterleibs vorstellt, einen Fischschwanz nämlich, nichts Asexuelles, im Gegenteil: Ihre Vorstellung vom Reiben und Drängen an der Welle ist äußerst erotisch. Dörte Linke sieht die Gräfin, deren Körper aufgrund seiner länglichen, »unweiblichen« Form traditionellen Schönheitsidealen entgegensteht, hier in einer »neuen Form: als Nixe und damit als Inbegriff der Verführung und des begehrten Objekts.«¹¹³ Die Meerjungfrau als mythologische Figur der Sehnsucht, aber auch als Vorbotin des Todes durch Ertrinken, sei dabei dem männlichen Zugriff entzogen. Gleichzeitig werde die »widersprüchliche, banale und begrenzte menschliche Existenz [...] in ein feststehendes Sinnkonstrukt, den eigenen Mythos, überführt.«¹¹⁴ Dass dabei nicht-menschliche Attribute eine Rolle spielen, überrascht im Kontext des Romans nicht.

Die hier vermittelt durch einen personalen Erzähler sprechende Figur, die lange Gräfin, ist, wie auch die alte Frau, ein Alter Ego des im ersten Kapitel in der ersten Person Singular sprechenden erzählenden Ichs, das »sich in einem Zustand des Ausufers und der Auflösung am Rande des Menschlichseins«¹¹⁵ befindet. Dessen imaginierte Verwandlungen werden häufig motiviert durch Wahrnehmungen des Erzähl-Ichs, wie hier in Kapitel drei von *Die Frau in den Kissen*:

Eine Eisenbahnböschung mit harten Unkräutern, [...], auch das ein Ort für den Nestbau unter freiem Himmel, wo ich mich verstricken werde in die rostigen Farben welker Gräser und Stauden und überwechseln kann, endlich vollständig mich vertausche mit etwas anderem, wo ich ausschlüpfe aus der Menschenkruste und herauskommt und sich herausstellt: ein Nicht-Mensch. (FK 195f.)

Die Formulierung »endlich« sowie das Verb »ausschlüpfe[n]« – wie ein Schmetterling aus seinem Kokon – weisen darauf hin, dass die Verwandlung in etwas Nicht-Menschliches schon lange ersehnt war. Die Spezies ist dabei nicht genauer definiert, vielmehr wird ein Gleiten durch verschiedene

113 Dörte Linke: Existenzielle Räume. Meer, Strand und Mensch bei Brigitte Kronauer. In: Narrationen von Nebensächlichkeiten und Naturdingen. Hg. v. Tanja van Hoorn. Berlin u. Boston 2018. S. 39–61. Hier S. 49.

114 Ebd. Hier S. 50.

115 Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. S. 105.

nichtmenschliche (und pflanzliche, gar mineralische) Seinsweisen beschrieben, so etwa ein Wechsel zwischen Beute- («So stehe ich geistesabwesend, äsend, grasend [...]» (FK 198)) und Raubtier («[...] die Augen halten Ausschau, werden gefesselt im Auftrag meiner Kiefer von den Signalen des Wehrlosen, Weichen, von den [...] Lockungen des Opfers, der Beute, [...]» (FK 199)). So, wie das erzählende Ich hier beides gleichzeitig sein kann, ist auch das bereits angesprochene Leitmotiv zu erklären: »Fleisch ist Gras«, oder, in Form eines Sprachspiels ausgedrückt: »[...] Kraut, das man sein oder fressen könnte [...]» (FK 7)

Die anfängliche Frage, wie die Verwandlungserzählungen bei Kronauer sinnvollerweise bezeichnet werden sollten, und damit, welche Funktionen Verwandlungen im Roman *Die Frau in den Kissen* haben, kann somit nur in Bezug auf die jeweilige Textstelle beantwortet werden; das Phänomen Verwandlung muss also immer wieder aufs Neue interpretiert werden, als Entgrenzung, Verschmelzung, Auflösung, Identitätstausch, Projektion oder Dispersion.

Eine Möglichkeit, diese disparaten Beschreibungsversuche zusammenzubringen, stellt auch hier der Begriff des ›Werdens‹ – Tier-Werden, Pflanze-Werden¹¹⁶, Erd-Werden – dar. Indem sie die Grenzen des Menschseins ausloten und einen fließenden Übergang zwischen menschlichem Tier (alle Geschlechter!), Natur, nichtmenschlichem Tier und Maschine postulieren, können alle diese Wesen als gleichwertig betrachtet werden. Bezogen auf nichtmenschliche Tiere bringt Giorgio Agamben das Ziel solcher Überlegungen auf den Punkt: Durch das Tier-Werden könne der Versuch unternommen werden, »das Tier als vollkommen nicht-anthropomorph zu denken.«¹¹⁷ Eine Verwandlung in ein Tier stellt aus dieser Perspektive also keinen Abstieg in der Hierarchie¹¹⁸ dar, wie etwa in Kafkas *Verwandlung*, sondern dient als Hilfestellung bei der gegenseitigen Einfühlung und wirkt sich zum Vorteil aller Beteiligten

116 In einer der Geschichten in *Die Tricks der Diva, Die Wiese*, spricht eine Frau von ihrem Traum, eine Wiese zu werden. Die dabei aufgezählten Pflanzennamen lassen die Passage zu einer »Text-Wiese« werden. Vgl. Hoorn: Brigitte Kronauers politische Natur-Asthetik. Hier S. 198.

117 Agamben: Das Offene. S. 49.

118 Xiaojing Wang bezeichnet eine solche Verwandlung als »Degradationsmetamorphose«. Ders.: Ausgleich und Kampf. Vergleich und Interpretation der Verwandlungen und der Tierfiguren in Pu Songlings *Die Kampfgrille* und Kafkas *Die Verwandlung*. Göttingen 2009. S. 16.

aus. Das Ziel eines solchen postmodernen literarischen Verfahrens ist »the blurring of outlines, and the transgression of borders«¹¹⁹.

Was für seine Konzepte und Denkfiguren allgemein gilt, trifft auch auf Canettis Konzept der Verwandlung¹²⁰ zu, das er in seinem zweibändigen anthropologischen Werk *Masse und Macht* darlegt – es ist nicht eindeutig definiert. Außerdem: »Es ist ungemein schwierig, das Wesen der Verwandlung zu ergründen, und man muß sich ihr von verschiedenen Seiten nähern.« (MM 385) Grundsätzlich bedeutet die Möglichkeit zur Verwandlung für Canetti, wahrhaftig zu leben;¹²¹ ein Verwandlungsverbot bedeutet den vorzeitigen Tod. Diese Verbote können von denjenigen auferlegt werden, die Macht haben. Diese Mechanismen offenzulegen, ist das Ziel Canettis: »Er will deutlich machen, daß jeder Mensch jederzeit in der Lage ist, Macht zu durchschauen und sich für das Leben, d.h., für Verwandlung, zu entscheiden.«¹²²

119 Monika Schmitz-Emans: Introduction. Changeability as Topic in Literature, Art, and Philosophy. In: Dies. u. Manfred Schmeling (Hgg.): Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne. Continuing Metamorphoses. Ovid and Aesthetic Modernity. Würzburg 2010. S. 7–23. Hier S. 19.

120 Einige vermuten die Herkunft des Begriffs aus Canettis Lektüre von Kafkas gleichnamiger Erzählung (vgl. etwa Irmgard Wirtz: »Es kommt alles darauf an, mit wem man sich verwechselt.« Canettis Poetik der paradoxen Identität. In: Elias Canetti. Hg. v. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer. Graz u. Wien 2005 (= Dossier 25). S. 40–56. Hier S. 41). Da keine Belege dafür vorliegen, dass einzelne Begriffe bei Canetti unmittelbar der Beschäftigung mit Kafka entspringen, möchte ich mich an diesen Spekulationen nicht beteiligen. Festzuhalten bleibt jedoch, dass der Einfluss Kafkas auf Canetti immens ist: »Although he nowhere acknowledges this, Canetti's concept of the command derives very directly from his close and lifelong engagement with the work of Kafka.« (Thomas H. Ford: Crowds, Animality, and Aesthetic Language in Kafka's »Josephine«. In: Kafka's Creatures. S. 119–135. Hier S. 127.) Und: »Kafka's words lie beneath Canetti's conception of becoming animal [...]; they also confirm his aversion to judgment, and direct his attention to the aspects and postures of power« (ebd.). Vor allem in Bezug auf poetologische Implikationen sind die Kafka-Intertexte relevant, wie ich in Kap. 5.4 gezeigt habe.

121 Gerhard Melzer betont, die Verwandlungsfähigkeit des menschlichen Tiers sei für Canetti »das anthropologische Grundmerkmal schlechthin« (Der Dichter als Hüter der Verwandlung. In: Die verschwiegene Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Hg. v. dems. Graz u. Wien 1998. S. 119–134. Hier S. 126).

122 Irmgard Fuchs: Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Literaturpsychologische Essays über Nestroy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. v. Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg 1997. S. 274–324. Hier S. 298.

Friederike Eigler hat dargelegt, dass Elias Canetti den Begriff Verwandlung auf zwei unterschiedliche Arten verwendet: zum einen inhaltlich, bezogen auf seine anthropologischen Überlegungen, und zum anderen formal, in Bezug auf seine Poetologie.¹²³ Verstanden im ersteren Sinne meine Verwandlung das Einlassen auf die natürliche Umgebung, auf menschliche und nichtmenschliche Tiere¹²⁴, im anderen meine der Begriff die Anverwandlung des Schreibenden. In *Masse und Macht* geht Canetti vor allem auf die erste Variante ein. Zu Beginn des Kapitels *Die Verwandlung* zieht Canetti Aufzeichnungen über Buschmänner – die er für »das kostbarste Dokument der frühen Menschheit« (MM 385) hält – heran, um dieses Konzept zu verdeutlichen. Canetti gibt das, was dort über die Jagd auf Springböcke gesagt wird, so wieder:

Ein ganz besonders wichtiges Tier für den Buschmann ist der Springbock. Da gibt es nun viele Vorgefühle, und sie beziehen sich auf alle möglichen Bewegungen und Eigenschaften des Springbocks.

»Wir haben eine Empfindung in den Füßen, wir spüren das Rascheln mit ihren Füßen im Gebüsch.« Diese Empfindung in den Füßen bedeutet, daß die Springböcke kommen. Es ist nicht etwa so, daß man sie rascheln gehört hat. Sie sind noch zu weit entfernt. Aber die Füße der Buschmänner selber rascheln, denn die der Springböcke rascheln in der Ferne. Doch das ist nicht alles, es ist noch viel mehr als die Bewegung der Füße, was vom Springbock auf den Buschmann übergeht. »Wir haben ein Gefühl im Gesicht, wegen dem schwarzen Streifen auf dem Gesicht des Springbocks.« Dieser schwarze Streifen beginnt in der Mitte der Stirn und erstreckt sich bis zum Ende der Nase herunter. Dem Buschmann ist zumute, als hätte er den schwarzen Streifen auf seinem eigenen Gesicht. »Wir haben ein Gefühl an den Augen, wegen der schwarzen Zeichen auf den Augen des Springbocks.« (MM 386f.)

Dieses Prinzip der »Gleichsetzung der Körper« (MM 389) ist für Canetti Grundlage des menschlichen Überlebens und des Menschseins überhaupt. Nur weil menschliche Tiere die oben beschriebenen Vorahnungen hatten, konnten sie die entsprechenden Tiere jagen. Andererseits dienen die Tiere

123 Vgl. Friederike Eigler: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. *Verwandlung, Identität, Machtausübung*. Tübingen 1988. S. 79.

124 Es gibt laut Canetti jedoch auch Lebewesen, die sich nicht verwandeln müssen. Er nennt als Beispiel: »Der Löwe muß sich nicht *verwandeln*, um seine Beute zu erlangen, er erlangt sie als *erselbst*.« (MM 235) Die Raubkatze verkörpert hier die absolute Macht, und diese »verachtet Verwandlung. Sie tut sich selbst Genüge; sie will nur sich« (ebd.).

auch als Vorbilder, so etwa die Wölfe, deren Art zu jagen die menschlichen Tiere übernommen haben (vgl. MM 107). Allerdings:

Die Verwandlung in Tiere meint in diesem Zusammenhang aber keineswegs, daß ein Mensch zum Wolf oder zum Känguruh wird, vielmehr bezieht sich die »Gleichsetzung der Körper« auf bestimmte Zeichen. Das Tier-Werden ist, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgedrückt haben, »molekular«.¹²⁵

Dass Verwandlungen stets eine Möglichkeit bleiben, darauf achtet, wie bereits erwähnt, der Dichter, der »Hüter der Verwandlungen« (BD 285) – womit die poetologische Dimension des Begriffs ins Spiel kommt. Indem der Dichter stellvertretend die Verwandlungen ausführt, zu denen die Machtlosen nicht mehr in der Lage sind, gibt er denjenigen eine Stimme, die selbst keine haben – darunter die nichtmenschlichen Tiere in ihrer Beziehung zu den menschlichen. Damit kann er sie retten. Schreiben stellt somit einen Akt der Rettung durch Verwandlung dar.¹²⁶ Was Canetti hierunter genau versteht und warum dies aus seiner Sicht die Aufgabe eines jeden Schriftstellers sein sollte, führt er in seinem Essay *Der Beruf des Dichters* aus:

Nur durch Verwandlung in dem extremen Sinn, in dem das Wort hier gebraucht wird, wäre es möglich zu fühlen, was ein Mensch hinter seinen Worten ist, der wirkliche Bestand dessen, was an Lebendem da ist, wäre auf keine andere Weise zu erfassen. [...] Man hat diesen Prozeß auf verschiedene Weisen zu benennen versucht, es ist etwa von Einfühlung oder von Empathie die Rede, ich ziehe [...] das anspruchsvollere Wort ›Verwandlung‹ vor. [...] In seiner immerwährenden Übung, in seiner zwingenden Erfahrung von Menschen jeder Art, von allen, aber besonders von jenen, die am wenigsten Beachtung finden, in der ruhelosen, durch kein System verkümmerten oder gelähmten Weise dieser Übung möchte ich den eigentlichen Beruf des Dichters sehen. (BD 286)

Dagmar Barnouw und Ursula Ruppel bestätigen diese Deutung:

125 Bühler: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.« Hier S. 359.

126 Enzo Rutigliano nennt diese Rettung »Verwandlung als Identifizierung.« (Vgl. Die Verwandlung des Begriffes der Verwandlung. Über den Wandel einer Kategorie der Anti-Macht bei Elias Canetti. In: Tod und Verwandlung in Canettis ›Masse und Macht‹. Canetti-Symposium. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 69-77. Hier S. 77.)

Der Dichter als »Hüter der Verwandlung« ist der unerbittliche Feind des Machthabers; sein entwandelter Blick auf Macht und Machthabe, die Feinde der Verwandlung, hat diese so konkret, so plötzlich, so einleuchtend, so überraschend entlarvt wie kein anderer. [...] Wo sie demaskiert [die Kulturkritik in *Masse und Macht*; VZ], tut sie das auf unnachahmliche Weise, denn sie hütet in der Tat Verwandlungs-Potential und Zugänglichkeit der Verwandlungen.¹²⁷

Sein Werk hütet die Verwandlungen, es nimmt sie in sich auf. Wenn *Masse und Macht* nicht »alle Mythen aller Völker«, die zu kennen der Autor sich als Ziel seiner Studien setzt, bewahrt, so ist doch der Versuch deutlich, sie umfassend vor dem Dunkel des Vergessens zu retten.¹²⁸

Allerdings vollführt der Dichter diese extreme Einfühlung, diese Verwandlung in das literarische Sujet nicht allein aus altruistischen Motiven, zumindest, wenn man die Ausführungen in *Masse und Macht* über den französischen Schriftsteller Stendhal zugrunde legt:

Er begnügte sich ohne Wehleidigkeit damit, für wenige zu schreiben, aber war ganz sicher, dass in hundert Jahren sehr viele ihn lesen würden. Klarer und isolierter und ohne jede Anmaßung ist der Glaube an literarische Unsterblichkeit in modernen Zeiten nicht zu fassen. [...] Töten, um zu überleben, kann einer solchen Gesinnung nichts bedeuten, denn man will nicht *jetzt* überleben. Man tritt erst in hundert Jahren in die Schranken, wenn man selbst nicht mehr lebt und so nicht töten kann. [...] Nicht nur hat man es verschmäht, zu töten, man hat alle, die mit einem waren, mitgenommen in jene Unsterblichkeit, in der alles wirksam wird, das geringste wie das größte. (MM 318f.)

Unsterblichkeit ist es also, was den Schreibenden antreibt, die Arbeit der Verwandlung auf sich zu nehmen. So rettet er nicht nur diejenigen, die er schreibend verwandelt, sondern auch sich selbst.¹²⁹ Natürlich ist diese Denkweise

127 Dagmar Barnouw: Blick, Rückblick, Verwandlung. In: Tod und Verwandlung in Canettis »Masse und Macht«. Canetti-Symposion. Hg. v. John Pattillo-Hess. Wien 1990. S. 132-142. Hier S. 136.

128 Ursula Ruppel: Der Tod und Canetti. Essay. Hamburg 1995. S. 35.

129 Vgl. hierzu auch Liebrand: Der Nicht-Schuldige.

im Kontext von Canettis Ablehnung des Todes zu sehen, die an anderer Stelle bereits ausführlich analysiert wurde.¹³⁰

In der Forschung wurde zudem einschränkend festgehalten, dass »explizite und implizite Poetik sich widersprechen« und dass

Canetti als Autor durchaus auch Machthaber ist, der zum Beispiel in den drei Bänden seiner Autobiographie verschweigt, exekutiert, verschwinden lässt. In den Erzählstrategien seiner Texte ist mithin jener annihilierende, »tötende« Impetus der Macht nachweisbar, der von Canetti doch so scharf attackiert wird.¹³¹

Das stimmt zwar, ändert aber nichts an der Tatsache, dass er sich in seinem Werk den Schwachen und »Geringen« – die, so Canetti, Georg Büchner mit seinem *Woyzeck* für die Literatur entdeckt habe (vgl. GB 239) – auf eine Weise zuwendet, die vor ihm wohl nur das Werk Franz Kafkas so durchgehend geprägt hat. Ralf Trautwein ergänzt: »Wie kein anderer Autor seit Nietzsche oder Lessing hat Canetti den anthropozentrischen Hochmut attackiert und sich zum Anwalt der Tiere gemacht.«¹³² Solche Angriffe auf herrschende Hierarchien, die Canettis Werk prägen, habe ich bereits in Kapitel 4.1 umfassend analysiert. Hier soll es nun noch speziell um Verwandlungserzählungen gehen.

Innerhalb eines längeren, von ihm selbst als »Fluchtverwandlung« und »georgisches Märchen« bezeichneten Stücks, das von einem Jungen und dessen Meister – dem Teufel – handelt, kommt es zu einer »wilde[n] Reihe von Verwandlungen« (MM 393): Maus und Katze, Fisch und Netz, Fasan und Falke, Apfel und Messer, Hirse und Henne mit Küken sowie Nadel und Faden.

130 Mit diesem Thema haben sich vor allem John Pattillo-Hess (vgl. die von ihm hg. Sammelbände Canettis *Aufstand gegen Macht und Tod* (Wien 1996) sowie *Tod und Verwandlung in Canettis »Masse und Macht«* (Wien 1990)) und Ruppel (*Der Tod und Canetti*) auseinandergesetzt. Darüber hinaus existieren zahllose Aufsätze, darunter Manfred Durzak: *Gedanken über den Tod bei Elias Canetti und Hermann Broch*. In: Elias Canetti und Hermann Broch. Hg. v. Penka Angelova. St. Ingbert 2009. S. 69–80 u. Peter Friedrich: *Tod und Überleben: Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie*. In: *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br. 2008. S. 215–245.

131 Liebrand: *Der Nicht-Schuldige*. Hier S. 42f. Vgl. zum Thema außerdem Gerhard Melzer: *Der einzige Satz und sein Eigentümer. Versuch über den symbolischen Machthaber Elias Canetti*. In: *Experte der Macht. Elias Canetti*. Hg. v. Kurt Bartsch u. d. d. Graz 1985. S. 58–72.

132 Trautwein: *Die Literarisierung des Lebens in Elias Canettis Autobiographie*. S. 24.

Während die Verwandlungen vom menschlichen Tier über Säugetiere, Vögel und Pflanzen zur unbelebten Materie im traditionellen Hierarchiedenken eine Abwärtsbewegung darstellen, bedeutet die Verwandlung in ein Nadelöhr – einen unbedeutenden Haushaltsgegenstand – für den Jungen die Rettung: Indem er die Nadel aufflammen lässt, verbrennt der Faden, der Meister stirbt und der Junge kann zu seinem Vater zurückkehren (vgl. ebd.). Im Märchen gibt es immer noch einen Ausweg aus der Verwandlungsunfähigkeit des gefangenen Individuums. Es kann somit auch als parodistischer Kommentar zu traditionellen Verwandlungserzählungen gelesen werden. Zumal es sich laut *Masse und Macht* bei den meisten Fluchtverwandlungen um Rettungsfantasien handelt, nicht um eine tatsächliche Rettung. Das Märchen ist zudem Ausdruck von Canettis Bestrebungen, dem Menschenbild seiner Zeit, das von der Psychoanalyse und der Determination des menschlichen Tiers durch (unbewusste) psychische Vorgänge geprägt ist, etwas entgegenzusetzen – in Penka Angelovas Worten: »eine Untersuchung der Vielfältigkeit des Menschlichen, eine Entgrenzung des Menschenbegriffes zur Masse hin, zum Tierischen und zum Göttlichen.«¹³³

Eine solche Entgrenzung zum Tierischen lässt sich vor allem in den märchenhaften und naiv-kindlichen Passagen von Canettis Autobiografie immer wieder finden. So berichtet Canetti, sein Vater habe ihm Tiere vorgespielt und er habe sie erraten müssen (vgl. GZ 69). Dieses Rollenspiel steigert sich in einer Szene zur Identifikation mit dem Tier:

Unter seinem [des Vaters; VZ] Bett war ein Nachttopf, mit soviel gelber Flüssigkeit darin, daß ich staunte. Das war aber noch gar nichts, denn einmal stand er auf, stellte sich neben das Bett und ließ sein Wasser. Ich sah dem mächtigen Strahl zu, es war mir unfassbar, daß so viel Wasser aus ihm kam, meine Bewunderung für ihn stieg auf das Höchste. »Jetzt bist du ein Pferd«, sagte ich, ich hatte auf der Straße Pferden zugesehen, wenn sie ihr Wasser ließen, und Strahl und Glied erschienen mir ungeheuer. Er gab es zu: »Jetzt bin ich ein Pferd«, und unter allen Tieren, die er spielte, machte mir dieses den größten Eindruck. (GZ 70)

Worin besteht hier aber die Rettung? Achim Geisenhanslüke liest diese Stelle als Befreiung aus den Implikationen der Psychoanalyse:

133 Angelova: Elias Canetti. S. 72f.

Die Verwandlung des Vaters in ein Pferd [...] setzt die ödipale Bedrohung, die der Vater nach Freud verkörpert, auf spielerische Weise außer Kraft. An die Stelle der Angst vor dem mächtigen Penis des Pferdes [...] tritt die Lust, die der kleine Elias aus der Identifikation mit dem Vater zieht.¹³⁴

Diese lustvolle Parodie auf psychoanalytische Deutungsmuster steht im Kontext von Canettis Gegnerschaft zur Psychoanalyse. Im Gespräch mit Hermann Broch, das im *Augenspiel* – dem zweiten Teil seiner Autobiografie – wiedergegeben wird, sagt Canetti:

Mir scheint eben diese Psychologie völlig unzulänglich. Sie befaßt sich mit dem einzelnen, da ist sie wohl auf einiges gekommen, womit sie aber nichts anfangen kann ist die Masse, und das ist das Wichtigste, worüber man etwas wissen müßte, denn alle neue Macht, die heute entsteht, speist sich bewußt aus der Masse. (A 46f.)

An anderer Stelle äußert sich Canetti über Broch so: »Dieser war Freud wirklich verfallen, auf religiöse Weise [...]«. (ebd. 35) Canetti wendet sich also gegen die psychologischen Erkenntnisse freudscher Prägung, weil er sie für unzulänglich hält. Diese Ablehnung hat ihren Ursprung in der Methodik: Freud habe »die Masse lediglich von außen betrachtet [...], während er selbst die Masse »erlitt«, sie also von innen her kannte«¹³⁵. Darüber hinaus erscheinen ihm dessen Anhänger als fanatisch.¹³⁶

Dass Verwandlungen auf Canetti seit frühester Kindheit eine besondere Faszination ausüben, lässt sich gut an seinem Verhältnis zu einem Raubtier aus der Familie der Hunde belegen: an Wölfen. Sie sind diejenigen Tiere, die Canetti als erste als Narration begegnen: »Wölfe waren die ersten wilden Tiere, über die ich erzählen hörte.« (GZ 11) Dabei ist es vor allem ein Gefühl, das diese Erinnerung prägt, nämlich das der Angst: »Die Mutter hatte große

134 Achim Geisenhanslüke: Wolfsmänner. Canetti und Freud. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i.Br., Berlin u. Wien 2008 (= Litterae 150). S. 313-333. Hier S. 316.

135 Fuchs: Elias Canetti, ein Aristokrat der Verwandlung. Hier S. 306.

136 Dass bei Canetti selbst trotz dieser vehementen Kritik psychoanalytische Denkmuster und Begriffe noch wirksam sind, belegt seine Analyse der »häufig[en] und allgemein bekannt[en]« Hysterie: »Die großen Anfälle dieser Krankheit sind nichts anderes als eine Reihe von heftigen Verwandlungen zur Flucht.« (MM 395) Frauen, die diese Anfälle erlitten, seien auf der Flucht vor einem Mann, möglicherweise einem Priester, jedenfalls jemandem, der sie gefangen halte.

Angst ausgestanden.« (GZ 16) Das schreibt Canetti über die Erzählungen seiner Mutter aus der Zeit, als diese in ihrer Jugend auf einem Schlitten nach Rumänien gefahren war und von »ausgehungert[en] Wölfen« angegriffen wurde. Obwohl seine Kindheit sonst »Tierlos« war – so die Überschrift des entsprechenden späteren Kapitels in *Die gerettete Zunge* –, sind diese wilden Tiere – wenn auch in narrativer Vermittlung – sehr präsent: »Ich bettelte oft um diese Geschichte, und sie erzählte sie gern. So wurden Wölfe die wilden Tiere, die meine Phantasie zuerst erfüllten.« (Ebd.) Wölfe sind außerdem ein Beispiel dafür, dass Canetti seinen Gedanken von der Verwandlung in Tierisches durchaus ernst meint: Sein Vater, der eine Maske trägt, wird dem jungen Canetti zum leibhaftigen Wolf: »Eines Nachts [...] weckte mich ein riesiger Wolf, der sich über mein Kinderbett neigte. Eine lange, rote Zunge hing ihm aus dem Mund und er fauchte fürchterlich.« (GZ 29) Dass es sich hierbei um seinen verkleideten Vater handelt, kann den jungen Canetti nicht beruhigen. Die Verwandlung des Vaters in einen Wolf stellt für ihn eine Bedrohung, keine Rettung dar. Wohl nicht zufällig kommt hier erneut die Zunge ins Spiel, die auch in Canettis »früheste[r] Erinnerung« (GZ 9) auftaucht, in der ein Mann – vermutlich scherzhaft – drohte, ihm die Zunge abzuschneiden. Die »lange rote Zunge« des Wolfs erinnerte ihn wohl unterbewusst daran. Die leitmotivisch verwendete Farbe Rot verweist auf das Märchen Rotkäppchen.

In umfangreicheren Verwandlungserzählungen erhalten nichtmenschliche Tiere menschliche und Menschen nichtmenschliche Eigenschaften: In der im vorangehenden Kapitel bereits erwähnten Episode unter der Überschrift »Die Mäusekur« berichtet Canetti davon, wie er seiner Mutter geholfen habe, ihre schwere Mäusephobie in den Griff zu bekommen. Diese hatte laut Canetti selbst mit einer Verwandlung reagiert: »Je älter ich wurde, um so mehr schämte ich mich ihrer Verwandlung, wenn die Mäuseangst über sie kam.« (GZ 271) Dies bezieht sich auf eine Verhaltensänderung. Ist die Mutter sonst »souverän und sicher« (ebd.), läuft sie kreischend herum und klettert auf Tische, sobald sie eine Maus erblickt. Um sie davon zu kurieren, setzt der junge Canetti eine Tiergeschichte ein, die er der Mutter erzählt:

[I]n meinem kleinen Dachzimmer oben hätte eine Versammlung von Mäusen stattgefunden. Im Scheine des Vollmondes hätten sie sich eingefunden, viele, sicher ein Dutzend, und da hätten sie sich nun im Kreis bewegt und getanzt. Von meinem Bett aus hätte ich sie beobachten können, jede Einzelzeit war zu sehen, es war so hell, es sei wirklich ein Tanz gewesen, kreisförmig, immer in einer Richtung, nicht so rasch, wie sie sich sonst bewegten, eher ein

Schleifen als ein Schlüpfen, und eine Mäusemutter sei dageigewesen, die ihr Junges im Maul hielt und mittanzte. [...] Ein Jammer, daß sie das nicht selber gesehen habe, es sei wie bei Menschen gewesen, die Mutter biete dem Säugling die Brust, ich hätte vergessen, daß es Mäuse seien, so menschenähnlich sei es gewesen, und erst als mein Blick wieder auf die Tanzenden fiel, sei es mir zu Bewußtsein gekommen, aber auch das Tanzen habe nichts Mäuse-Ähnliches an sich gehabt, es sei zu regelmäßig, zu beherrscht gewesen. (GZ 272)

In der Imagination des jungen Dichters verwandeln sich die bedrohlichen Mäuse in Geschöpfe, die »menschenähnlich« und »beherrscht« agieren; er kehrt ihre Rollen um. Der »Hüter der Verwandlungen« führt hier vor, wie imaginierte Verwandlungen das Verständnis zwischen Mensch und Tier fördern können.¹³⁷

In *Die Fackel im Ohr*, stellt Canetti eine sehr untypische Verwandlung dar. In der traditionellen Bildsprache werden Frauen mit Katzen assoziiert. Auch in Verwandlungserzählungen werden diese Zuordnungen aufrechterhalten. Hier jedoch finden wir eine Umkehrung dieser Assoziation. Canetti bzw. das erzählende Ich in seinem Werk beschreibt, wie Frau Weinreb, seine Vermieterin, nachts in sein Zimmer eindringt und an den Rückseiten von vier dort aufgehängten Bildern riecht, eine davon gar ableckt:

Ich dachte, sie schnüffle wieder, es war dasselbe Geräusch, an das ich mich in der kurzen Zeit schon gewöhnt hatte. Aber nun sah ich staunend, daß sie die Rückseite des Bildes ableckte. Sie tat das geflissentlich, ihre Zunge hing weit heraus, wie die eines Hundes, sie war zum Hund geworden und schien es zufrieden. (FO 173)

Es handelt sich dabei zwar um Bilder ihres Mannes, doch interessiert sie sich gar nicht für das, was darauf zu sehen ist. Sie wendet sich bewusst ab von der menschlichen Kultur (Malerei oder Fotografie) und widmet sich allein der Rückseite der Gemälde. Wenn Hunde sich begrüßen, schnüffeln sie am Hintern ihres Gegenübers, denn die von den Analdrüsen ausgehenden Pheromone geben Aufschluss über Geschlecht, Paarungsbereitschaft, Ernährung und

137 Auf die poetologischen Implikationen dieser Umkehrung sowie die intertextuellen Bezüge zu Franz Kafkas Erzählung *Josephine oder Das Volk der Mäuse* gehe ich in Kap. 5.4 ein.

sogar Stimmung des Beschnüffelten. Wenn dieses in den Augen vieler Menschen »most revolting feature of canine behavior«¹³⁸ allerdings auf Franz Kafkas Erzählung *Forschungen eines Hundes* bezogen wird, ergibt sich ein anderes Bild: Aus Sicht eines Hundes – bzw. hier: einer Hündin – ist nichts Ekelhaftes oder auch nur Ungewöhnliches an diesem Verhalten; im Gegenteil. Kafka lässt es seinen forschenden Hund so ausdrücken:

Man umschleicht den Mithund, man schäumt vor Begierde, man prügelt sich selbst mit dem eigenen Schwanz, man fragt, man bittet, man heult, man beißt und erreicht – und erreicht das, was man auch ohne jede Anstrengung erreichen würde: liebevolles Anhören, freundliche Berührungen, ehrenvolle Beschnupperungen, innige Umarmungen¹³⁹.

Trotzdem bleibt Frau Weinreb natürlich ein menschliches Tier, genauso wie der Gorilla in *Die Blendung*. Versucht sie also, ihren Mann zu begrüßen oder anderweitig mit ihm in Kontakt zu treten? Ehrte sie ihn? Gibt es sexuelle Implikationen? Tatsächlich ist der auf den Portraits abgebildete Mann schon vor langer Zeit verstorben. Seine Frau, der Canetti im Vorfeld der oben zitierten Begebenheit ein »dunkle[s] Hundegesicht« (FO 165) attestiert, idolisiert ihn, »so als wäre er ihr noch als Verstorbener geistig und sittlich turmhoch überlegen« (ebd.). Das Schnüffeln und Lecken ist also eine Art des Gedenkens in Form einer symbolischen, in vielerlei Hinsicht hündischen Unterwerfung unter das Andenken ihres Mannes – und natürlich auch ein sexuell konnotierter Akt. Die masochistische Unterwerfung der Frau unter ihren verstorbenen Mann wird durch die Abwendung vom Gesicht des Abgebildeten noch unterstrichen. Der Zusammenhang Bild – erotisch-masochistisches Verhalten lässt zudem an die entsprechende Stelle in Kafkas *Die Verwandlung* denken, die wiederum mit Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1880) verknüpft ist:

Und so brach er denn hervor – die Frauen stützten sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschlafen –, wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte

138 Burkhard Müller: Consolation in Your Neighbor's Fur: On Kafka's Animal Parables. In: Kafka's Creatures. S. 101-118. Hier S. 109.

139 Franz Kafka: <*Forschungen eines Hundes*>. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. New York 1992. S. 423-482. Hier S. 441.

sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohltat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen.¹⁴⁰

Durch diesen doppelten intertextuellen Verweis wird die sexuelle Konnotation des Tuns von Frau Weinreb weiter verstärkt.¹⁴¹ Canetti beschreibt den sonderbaren Zustand von Frau Weinreb abschließend so: »[S]ie war zum Hund geworden und schien es zufrieden.« (FO 173) Obwohl diese Verwandlung als Obsession markiert ist, kann sie doch als gelungene, positive Verwandlung gewertet werden, die dem Tod von Frau Weinrebs Mann eine lebendige Handlung entgegensetzt.

Dass nichtmenschliche Tiere vor allem im Spiel und in der Sexualität menschliche Ordnungen unterlaufen bzw. parodieren, zeigt auch die folgende Prosaminatur von 1942, in der es ebenfalls um Hunde geht:

Das monströse Leben der Hunde untereinander: Der Kleinste kann an den Größten heran, und unter Umständen kommt es zu Jungen. Viel eher als wir leben die Hunde unter Ungeheuern und Zwergen, die aber noch ihresgleichen sind und dieselbe Sprache haben. Was kann ihnen alles begegnen! Welche grotesken Gegensätze suchen sich nicht zu paaren! Wie fürchten sie sich, wie fühlen sie sich vom Bösesten angezogen! Und immer ihre Götter in der Nähe, immer ein Pfiff und der Rückzug in die strengere Welt der symbolischen Lasten. Es sieht oft so aus, als sei das ganze religiöse Wesen, das wir uns ausgemalt haben, mit Teufeln, Zwergen, Geistern, Engeln und Göttern dem realen Dasein der Hunde entnommen. Sei es, daß wir unsere mannigfaltigen Gläubigkeiten an ihnen dargestellt haben, sei es, daß wir erst Menschen sind, seit wir Hunde halten, – auf jeden Fall können wir an ihnen ablesen, was wir selber eigentlich treiben, und es ist anzunehmen, daß die

140 Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 1994. S. 113–200. Hier S. 165.

141 Melissa de Bruyker nennt das Bild der Dame im Pelz eine »symbiosis of womanhood and the sexual connotations of the bedroom« (Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka's *The Metamorphosis* and *Amerika* (*The Man Who Disappeared*)). In: *Kafka's Creatures*. S. 191–209. Hier S. 195.) Zur Verbindung mit dem Intertext *Venus im Pelz* vgl. Mark M. Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford 2002 u. Dschaak, Maria: »Kafka im Pelz«. Literarischer Masochismus als Konfiguration des Wartens. In: *Warten als Kulturmuster*. Hg. v. Daniel Kazmaier, Julia Kerscher u. Xenia Wotschal. Würzburg 2016. S. 51–62.

meisten Herren für dieses dumpfe Wissen mehr Dankbarkeit haben als für die Götter, die sie im Munde führen. (PM 28)

Canetti spielt hier auf den Sonderstatus des Hundes an: den einzigartigen Prozess der Ko-Evolution von menschlichem Tier und Hund. An diesem Beispiel wird am deutlichsten, dass einerseits die Hunde ein Ordnungssystem haben, das eine groteske Verzerrung des menschlichen Systems darstellt. Andererseits nehmen die menschlichen Tiere Hunde zum Vorbild und kopieren so unbewusst die Beherrschten, was natürlich ironisch ist. Auch die Vorstellung eines »Kleinsten«, gemeint ist eine sehr kleine Hunderasse, das keine Schwierigkeiten hat, an »den Größten«, eine große Hunderasse also, heranzukommen (sich zu paaren), stellt eine Umkehrung der Machtverhältnisse dar, die Canetti begrüßt.

In seinen aphoristischen Aufzeichnungen imaginiert Canetti ebenfalls häufig Szenen, die einen grotesken Rollentausch beinhalten, wie z.B. hier:

Der Hund nahm seinem Herrn den Maulkorb ab, behielt ihn aber an der Leine. (1970, PM 332)

Oder hier:

Forellen, die auf Schwalben Jagd machen. (1972, PM 354)

Solche »phantastische[n] Gegenwelt[en]«¹⁴² entwirft der »unbestreitbare[] Meister« des »phantastischen Aphorismus«¹⁴³ im Kontext seiner Poetologie der Umkehrung.

Allerdings gibt es auch bei Canetti die ganz traditionelle Bildsprache, z.B. in Vergleichen wie dem Folgenden, der aus dem ersten Teil seiner Autobiografie stammt:

Ich kann Menschen mit Kastenstolz irgendwelcher Art nicht ernstnehmen, ich betrachte sie wie exotische, aber etwas lächerliche Tiere. (GZ 12)

142 Friedemann Spicker: Studien zum deutschen Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis. Tübingen 2004. S. 159.

143 Matt: Der phantastische Aphorismus bei Elias Canetti. Hier S. 71f. Sven Hanuschek hat für einige von Canettis Aufzeichnungen einen anderen Begriff: Er nennt sie »literary nonsense«. Vgl. »Dwarf helicopters that land on bald heads«: Literary Nonsense in Canetti. In: The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays. Hg. v. William Collins Donahue u. Julian Preece. Newcastle 2007. S. 11-22.

In der bekannten Forderung aus seiner Rede zum 50. Geburtstag Hermann Brochs von 1936, der Dichter müsse der »Hund seiner Zeit« (HB 13) sein, steckt eine Theriomorphisierung, die auf Eigenschaften beruht, die menschliche Tiere gern Hunden zuschreiben: einerseits Unterwürfigkeit und Gehorsam; dann wäre der Dichter ein dienender Berichterstatter und Deuter. Andererseits Spürsinn; in dieser Lesart wären Dichter aufmerksame Beobachter. Allerdings, so vermutet Christiane Altvater, könnte sich Canetti hierbei auch eines »onomantischen Verfahrens« bedient haben: der Name Canetti bedeutet nämlich im Italienischen »Hündchen«.¹⁴⁴ Wenn Altvater mit dieser Deutung recht hat, macht Canetti hier nicht nur alle Dichter, sondern vor allem und an erster Stelle sich selbst zum Hund.

144 Altvater: »Die moralische Quadratur des Zirkels«. S. 64. Altvater macht hier außerdem auf die Tradition des Hundes als Metapher für produktionsbezogene Aspekte in der Literaturgeschichte aufmerksam. So stehe der Hund in Rilkes Cézanne-Briefen für Werkbesessenheit.