

literatur für leser

16

3

39. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs · Über LiteraTier

Julia Eva Wannemacher · Vom Symbol zum Individuum: Tiere im Werk Jeremias Gotthelfs

Joela Jacobs · Separation Anxiety: Canine Narrators and Modernist Isolation in Woolf, Twain, and Panizza

Sabine Wilke · Von Bären, Katzen, Hunden und anderen nicht-menschlichen Wesen: Tierliches in Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz*

Belinda Kleinhaus · (Un)Thinking Otherness: The Entanglement of *Bios* and *Zoë* in Rahel Hutmacher's Animal Stories

Vanessa Hester · „Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht“: Die Wandlung der weiblichen Protagonistin in Marlen Haushofers *Die Wand*

Shreya Gaikwad · Historische Perspektivverschiebung auf Tiere in Marcel Beyers *Kaltenburg*



PETER LANG

LiteraTier

herausgegeben von

Joela Jacobs

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs

Über LiteraTier _____ 137

Julia Eva Wannemacher

Vom Symbol zum Individuum: Tiere im Werk Jeremias Gotthelfs _____ 141

Joela Jacobs

Separation Anxiety: Canine Narrators and Modernist Isolation in Woolf, Twain, and Panizza _____ 153

Sabine Wilke

Von Bären, Katzen, Hunden und anderen nicht-menschlichen Wesen: Tierliches in Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* _____ 169

Belinda Kleinhans

(Un)Thinking Otherness: The Entanglement of *Bios* and *Zoë* in Rahel Hutmacher's Animal Stories _____ 181

Vanessa Hester

„Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht“: Die Wandlung der weiblichen Protagonistin in Marlen Haushofers *Die Wand* _____ 197

Shreya Gaikwad

Historische Perspektivverschiebung auf Tiere in Marcel Beyers *Kaltenburg* ____ 211

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Schlüterstrasse 42, 10707 Berlin,
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Über LiteraTier

Dieses Heft mit dem Titel „LiteraTier“ beschäftigt sich mit literarischen Tieren und Tieren in der Literatur. Ob als Protagonisten oder Statisten, Erzähler oder Symbolfiguren, Tiere jedweder Spezies finden sich überall in der literarischen Landschaft. Dort bleiben sie manchmal im Rahmen ihres gattungsspezifischen Verhaltens, aber gehen oft darüber hinaus, denn die Literatur erlaubt ihnen mehr, als die Natur ihnen zugesteht. So finden sich sprechende Hunde und hybride Mischwesen im vorliegenden Themenheft, jedoch auch ornithologische Studien und Überlegungen zur Höchstbelastung von Zugpferden. All diese Tierbezüge stammen aus deutschsprachigen Texten vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und reflektieren eine Fülle historischer, kultureller und literarischer Entwicklungen. In *Close Readings* analysieren die deutsch- und englischsprachigen Beiträge dieses Hefts Mensch-Tier-Beziehungen und ihre tierischen Welten, Umwelten und Mitwelten. Dabei spielen historische, kulturelle und formelle Aspekte eine Rolle, jedoch liegt das Hauptaugenmerk auf einer textintensiven Auseinandersetzung mit den tierischen Figuren und ihrer poetologischen Darstellung im Sinne der Tierstudien, die sich in Deutschland vor allem im Umfeld des *Literary and Cultural Animal Studies*-Netzwerks um Roland Borgards entwickelt haben. Jedoch ist dieser Zugang ein eindeutiger internationaler und interdisziplinärer, denn mit *Animal Studies*, *Human-Animal Studies* oder *Critical Animal Studies* beschäftigt sich im neuen Jahrtausend eine Vielzahl an Wissenschaftlern mit verschiedensten Schwerpunkten. Entsprechend kommen die chronologisch geordneten Beiträge zu diesem Heft von Germanisten in den USA, der Schweiz und Indien und haben zum Ziel, vor allem bisher weniger beachtete Tierbezüge oder neuere Texte vorzustellen und mit Fokus auf das Tier die Schranken der Nationalphilologien auch zu überschreiten.

Die Frage nach dem Tier, der Mensch-Tier-Beziehung, und – damit in der Literatur immer auch verbunden – nach dem Dasein als *Human Animal* in der sich stetig verändernden Welt hat viele mögliche literarische Antworten erhalten. Vom bösen Wolf zum besten Freund des Menschen und vom Schlachtkalb zur Milchkuh zeigen die Artenvielfalt und ihre verschiedenartigen Darstellungsweisen in den Beiträgen dieses Hefts das ungemeine Potenzial, das in der Beschäftigung mit tierischen Charakteren und ihrer Beziehung zur literarischen Welt liegt. In *Vom Symbol zum Individuum: Tiere im Werk Jeremias Gotthelfs* umreißt **Julia Eva Wannemacher** die Position des Tieres im Werk des Schweizer Pfarrers und Aufklärers Albert Bitzius, besser bekannt als Jeremias Gotthelf. Die Darstellung der Tiere im bäuerlichen Umfeld seiner Erzählungen überrascht durch ihre subjektive Individualität und teils auch Überlegenheit gegenüber dem Menschen und ist oft mit körperlichen Leidenserfahrungen und Tierrechtsfragen verbunden. Gotthelfs Tiere sprechen, und viele beklagen sich über ihre Behandlung durch die Menschen, jedoch bedienen sich die Texte, in die sie eingebettet sind, auch eines großen biblischen Bildrepertoires, durch das die individuelle Darstellung oft gleichzeitig in eine Symbolfunktion übergeht. Damit betont Gotthelf die Leidensfähigkeit tierischer

Mitwesen und ist eindeutig dem Tierschutz verschrieben, jedoch im Kontext einer auf Tierprodukte und -arbeit angewiesenen ländlichen Nutzwirtschaft.

Das Leiden von Tieren wird auch in *Separation Anxiety: Canine Narrators and Modernist Isolation in Woolf, Twain, and Panizza* von **Joela Jacobs** in drei Hundeerzählungen um 1900 zur Sprache gebracht. Im Kontext der Entfremdung von der Welt und den Worten, die mit dem Zweifel an Sprache und epistemologischer Erkenntnis in der Moderne einherging, bieten Virginia Woolfs *Flush*, Mark Twains *A Dog's Tale* und Oskar Panizzas *Aus dem Tagebuch eines Hundes* eine tierische Perspektive auf diese zutiefst menschlichen Probleme. Dabei überbrücken Hunde als *Companion Animals* die Einsamkeit, die das Individuum durch diese (sprach)philosophische Skepsis erlebt, aber gleichzeitig werden sie auch zum Symbol für die Erkenntnis menschlicher Beschränkung, die den Menschen mit dem Tier in Verwandtschaft bringt. Die Reaktion auf den Verlust der menschlichen Sonderstellung zieht oft die Unterdrückung des Tieres nach sich, sei es mit Worten oder Taten. Diese Gewalt am Tier (und oft auch an den mit Tieren assoziierten menschlichen Figuren), das den Menschen an seine neu erkannten Einschränkungen erinnert, stellt durch die tierische Perspektive dieser Erzählungen seine „Menschlichkeit“ in Frage. **Sabine Wilkes** *Von Bären, Katzen, Hunden und anderen nicht-menschlichen Wesen: Tierliches in Leopold von Sacher-Masochs Novelle „Venus im Pelz“* beschäftigt sich ebenfalls mit dem Tierlichen in der Moderne, speziell den miteinander im teils kritischen, wechselseitigen Austausch stehenden Diskursen über Natur und Technik, die in den Begegnungen und sexuellen Konzepten in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* zum Vorschein treten. In der Novelle finden sich pflanzliche wie tierische Bedeutungsträger, aber auch technische Sprachbilder, deren Verweise auf das Wissen und die Vorstellung von Technik und Natur die moderne Ambivalenz gegenüber diesen beiden Bereichen darstellen. In der Untersuchung der literarischen Urszene des Masochismus zeigt sich, dass die Novelle einen Machtwechsel nicht nur in der Geschlechts- sondern auch der tierspezifischen Ökonomie inszeniert, in dem die mit Tierbildern assoziierte Frau zum Ackerbauer wird, den Mann als Ochsen unterjocht und damit die bestehenden Diskurse zur Entwicklung der Menschheit im Kontext von Natur und Technik kritisch neu schreibt.

In *(Un)Thinking Otherness: The Entanglement of Bios and Zoē in Rahel Hutmacher's Animal Stories* von **Belinda Kleinhans** geht es ebenfalls um Kritik aus der Perspektive der mit dem Tier assoziierten Frau. In den Texten der jüdischen Autorin Rahel Hutmacher aus den 1970er und 80er Jahren befinden sich weibliche Mischwesen, die tierische und menschliche Elemente miteinander vereinen, unter Anpassungsdruck an eine normative Form des Lebens, die Kleinhans in Anlehnung an Rosi Braidotti als *bios* identifiziert. Dieses politisch-diskursive Leben, das in den Texten im „Dorf“ verankert wird, steht im Kontrast zu *zoē*, der körperlichen, tierhaften Existenz der Protagonistinnen, deren Andersartigkeit von den Dorfbewohnern immer wieder angegriffen wird. Jedoch stellt sich im Laufe der Geschichten heraus, dass das Potenzial zur Andersartigkeit auch in den Dorfbewohnern selbst existiert und dass ihre Versuche, die Mischwesen als Sündenböcke einzusetzen, deswegen fehlschlagen müssen. Als Alternative bieten die Texte einen Zugang zur Andersartigkeit, der Vorurteile verlernt, körperlicher Vielfalt offen begegnet, die gemeinsame Existenz in einer geteilten Umwelt betont und sich selbst von dieser Andersartigkeit verändern lässt. Eine einsame weibliche Hauptfigur steht auch im Zentrum des Beitrags von **Vanessa Hester**, der unter dem Motto „Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht“: *Die*

Wandlung der weiblichen Protagonistin in Marlen Haushofers „Die Wand“ beschreibt. In einer Art Endzeit-Robinsonade wird Haushofers Hauptfigur vom Rest der Welt durch eine Wand abgeschnitten. In diesem neuen, einsamen Leben muss die ehemalige Stadtbewohnerin jagen und melken, gewinnt aber auch einen Hundegefährten, der ihr die menschliche Gemeinschaft so gut wie möglich ersetzt und mit dem sie viele, einseitige Gespräche führt. Durch diese neuen, sehr unterschiedlichen Beziehungen zu den Tieren ihrer Umgebung wandelt sich ihre Einstellung ihnen gegenüber auf verschiedene Weise und sie reflektiert viel darüber, wie die Tiere ihre menschliche Identität bestimmen. Als ihr Hund umkommt, wird seine Wichtigkeit für das Überleben der Protagonistin deutlicher als je zuvor, denn fast mehr noch als Nahrung braucht sie als Mensch Kommunikation und Gemeinschaft, die sie im weiteren Verlauf des Romans durch das Schreiben eines Berichts herzustellen versucht.

Auch in **Shreya Gaikwads** Beitrag zur *Historischen Perspektivverschiebung auf Tiere in Marcel Beyers „Kaltenburg“* steht die Frage nach dem Unterschied zwischen Mensch und Tier und einer möglichen Grenzüberschreitung zwischen den beiden im Mittelpunkt. In diesem Roman wird die Perspektive erzählerisch auf tierische Akteure verschoben, so dass die deutsche Vergangenheit des 20. Jahrhundert durch die Perspektive auf Vögel oder Schimpansen eine neue Bedeutung annimmt. Dabei werden die Tiere nicht selbst zu Erzählern, vielmehr wird z. B. ihr Verhalten im historischen Kontext mit dem der Menschen kontrastiert. Die Hauptfigur des Romans, Ornithologe Ludwig Kaltenburg, geht sogar so weit, in seiner Forschung vom Tier auf den Menschen zu schließen und überschreitet damit selbst diese Grenze. In seinem mehr auf Tiere als Menschen ausgelegten Leben zeigt sich dies immer wieder durch sein Verhalten, das im besten Fall kritiklos den Regimen des 20. Jahrhunderts gegenüber steht und ihnen in den schlimmsten Fällen aktiv hilft. So wird der gleichgültige Ornithologe unter anderem zur medizinischen Behandlung von Menschen in einem KZ-Lazarett herangezogen, während einige der tierischen Akteure des Romans sich nach dem Dresdner Feuersturm respektvoll um menschliche Leichen kümmern. In diesem Kontrast zwischen Tier und Mensch im Roman wird die Grenze zwischen den beiden Bereichen auf komplexe Weise immer wieder überschritten.

Die Beiträge dieses Hefts machen deutlich, dass der Forschung zum Tier viele virulente Fragen eingeschrieben sind: Was macht den Menschen zum Mensch und das Tier zum Tier? Welche Definitionskriterien sind in ihrer Unterscheidung von einander aktiv und wo verschwimmen die Differenzen, mit welchem Ergebnis? Und wenn die Abgrenzung mit sprachlicher oder sogar physischer Gewalt geschieht, auf welcher Seite der Grenze finden sich dann marginalisierte menschliche Figuren wie etwa Frauen? Ist ihre Assoziation mit dem Tierischen durch die Sprache zu überwinden, wie es viele der Texte selbst vollziehen, oder stößt diese Kritik um 1900 wie um 2000 auf taube Ohren? In diesen Fragen zeigt sich die zeitgenössische Relevanz dieser Untersuchungen, die nicht nur die Leidensfähigkeit und die Rechte der Tiere ausstellen, sondern auch immer wieder auf den Menschen zurückverweisen. Allen Beiträgen ist gemeinsam, dass sie die Frage stellen, wie man(n) mit der vermeintlichen menschlichen Überlegenheit gegenüber dem Tier umgeht, sobald sich Zeichen der Verwandtschaft zeigen. Bemerkenswert ist in diesem Kontext dann vielleicht doch auch, dass der Einladung zu „LiteraTier“ nur Germanistinnen gefolgt sind.

Vom Symbol zum Individuum: Tiere im Werk Jeremias Gotthelfs¹

In den Romanen, Erzählungen und Gedichten des Schweizer Schriftstellers Jeremias Gotthelf (1797-1854) haben Tiere große Bedeutung. Zunächst scheint das nicht weiter erstaunlich, sind doch die Werke Gotthelfs zu großen Teilen in einem bäuerlichen Milieu angesiedelt, in dem Tiere naturgemäß in großer Zahl vorhanden und vor allem als Transport- oder andere Arbeitstiere, Milchlieferantinnen und Nahrungsmittel nicht wegzudenken sind. Jedoch sind Gotthelfs Tiere mehr als Statisten im Dorfidyll oder -drama, sie sind Akteurinnen und Akteure, Redner, Briefschreiberinnen, in den verschiedensten Rollen und Funktionen. Der Forschungsstand zum Thema ist überschaubar; bisher sind Tiere oder vielmehr das Tier an sich vor allem in der Anthropologie Gotthelfs zum Forschungsgegenstand geworden.

Jeremias Gotthelf, dessen Romane und Erzählungen nicht nur eine Schweizer Leserschaft, sondern bald auch sein Berliner Verleger Julius Springer stets mit Ungeduld erwartete und dessen Werke heute mit denen der Zeitgenossen Annette von Droste-Hülshoff und Theodor Fontane in einem Atemzug genannt werden, war nicht nur Schriftsteller. Im Hauptberuf war Albert Bitzios, oder Jeremias Gotthelf, wie er sich als Autor später nannte, Pfarrer im Emmental, und die ländliche Umwelt seiner Gemeinde in der ersten Hälfte und bis zur Mitte 19. Jahrhunderts ist diejenige Szenerie, auf die sich Schweizer Patriotinnen und Patrioten noch heute gern berufen, wenn sie das Ideal der Schweiz, ihrer Bewohnerinnen und Bewohner, ihrer Landschaft und vor allem auch ihrer Landwirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart beschwören. Doch der idyllische Schein ist schon bei Gotthelf mitunter brüchig. In der glatten, oft allzu glatten Oberfläche entstehen Risse, die die Abgründe in menschlichen Seelen sichtbar machen, und Brüche, die, liest man genauer, die festgeschriebene Grenze zwischen Mensch und Tier vielleicht zu Fall bringen könnten. Drei Beispiele aus dem Werk Gotthelfs schienen mir dafür besonders interessant, aus drei unterschiedlichen literarischen Genres, über verschiedene Tierarten, drei ganz verschiedene Begebenheiten.

Tierschutz aus dem Pfarrhaus, oder Die Moral von der Geschicht'?

Das erste Beispiel entstammt einer der Kalendergeschichten aus dem *Neuen Berner-Kalender*, den Gotthelf zwischen 1839 und 1844 betreute. Volkskalender galten als ein Projekt, das der Information, Unterhaltung und Bildung der ländlichen Leserschaft gleichermaßen dienen sollte, und erfreuten sich im Allgemeinen großer Beliebtheit.

1 Meinen Berner Kolleginnen und Kollegen, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe der Werke Jeremias Gotthelfs unter Leitung von Christian von Zimmermann, namentlich Manuela Heiniger, Kathrin Schmid und Patricia Zihlmann-Märki, danke ich für die Gespräche und Hinweise, mit denen sie mich bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes in vielfältiger Weise unterstützen. Jegliche Fehler und Irrtümer sind allein mein.

Der bekannteste Autor von Kalendertexten, Johann Peter Hebel, stellte seine Kalendergeschichten selbst in Buchform zusammen, was Gotthelf zwar unterließ, doch griff er in vielen seiner Romane später auf Motive und Texte seiner Kalendergeschichten zurück. Der folgende Text Gotthelfs entstammt der auf mehrere Jahrgänge des Kalenders verteilt erscheinenden längeren Erzählung *Reisebilder aus den Weltfahrten eines Schneiders* und erschien im Jahr 1842:

Ein Kalb war ich, lag auf einem Wagen, und der eisige Höllenschmerz, der noch an mir wüthete, kam von den Füßen, die gräßlich zusammengeschnürt waren. Da lagen wir, ein ganzer Wagen voll Kälber, auf und über einander, im Trabe fuhr der Fuhrmann über Stöcke und Steine, und jeder Ruck schmerzte, als ob die Beine entzweirissen. Anfangs konnten wir noch brüllen, bald verging uns die Kraft dazu. Ein zweizentneriges Lag auf mir; um nicht zu ersticken, drängte ich meinen Kopf seitwärts; er fiel zum Wagen aus, hing in das Rad hinein, wurde leider nicht abgefahren, sondern schlug nur so ins Rad, wie ein Wasserhammer, und wurde fürchterlich zermalmt, doch nicht zum Tode. Was war ein Chaischen ziehen gegen diese Höllenfahrt, die ohne das geringste Labsal stundenlang dauerte?

Endlich hielt der Wagen, wir wurden hinuntergeworfen, die Bande aufgelöst, sollten nun selbst laufen. Laufen mit zerschlagenem Kopfe und erstarrten Beinen; laufen, umringt von bellenden Hunden und blutigen Menschen, die wir nie gesehen! Wir konnten, wir durften nicht laufen; da bissen die Hunde ein, rissen Stücke Fleisch aus den Beinen; wir stürzten blind in Wuth und Schmerz davon, da bissen die Hunde uns in die Nase, die blutigen Menschen schlugen mit schweren Knitteln uns auf den Kopf; liefen wir, oder stunden wir, so wurden wir geschlagen oder gebissen. So ging es einen langen unendlichen Weg einem großen Hause zu. Dort faßte man die Halbtodten wieder auf, schnürte noch fürchterlicher die Füße zusammen, warf mich, von allen das erste, auf einen blutigen Schragen. Vor mich stellte sich ein fetter, blutiger Metzger und wetzte mit aller Muße sein blankes Metzgermesser; es zwitzerte und funkelte gräßlich vor meinen Augen. Während er mit Wollust sein Messer strich, rief er einem Jungen: ob er es das erste Mal probiren wolle? Der Junge kam, nahm das Messer, stach es in meinen Hals, wühlte damit im Halse herum, aber es floß kein Blut, ich konnte nicht sterben. In fürchterlicher Pein rollte ich meine austretenden Augen, da sah ich über mir hangen den Kopf einer geschlachteten Kuh, in den hervorquellenden braunen Augen glänzte mir eine Schrift entgegen, wie sie dem Nebucadnezar glänzte an der Wand seiner Speisehalle; sie lautete: Du fauler und unnützer Knecht; leide, was deine Taten wert sind. Du lebst nur für deinen Leib; fühle nun an deinem Leibe, was du an andern gesündigt. Im Halse wühlte mir immerfort das Messer, ich konnte nicht sterben. Die Pein wuchs ins Unaussprechliche, und am Herzen begannen zu nagen Buße und Reue. Da sah ich, zerschmelzend in Pein, von neuem auf, über mir hing noch der todte Kopf, aber in seinen Augen glänzte eine neue Schrift, sie sagte: Stehe auf, du Diener deines Bauches, thue deine Pflicht, mache morgen gut, was du seit Jahren veruntreut! Sonst wirst du Nacht um Nacht auf diesen Schragen kommen, und von Nacht zu Nacht soll steigen deine Pein, bis der Tod dich nimmt und zur Hölle bringt! Da zuckte ich in Todesqualen [...]. Ich sah auf nach den braunen, toten Augen, wollte Stündigung, um Erbarmen bitten, aber keine Schrift sah ich mehr, nichts mehr in denselben als einen unaussprechlichen Schmerz. Aber aus meinem Halse glitt das Messer, von den Füßen fielen die Stricke, ich seufzte auf, meine Glieder bewegten sich wieder – ich erwartete.²

Das Erlebnis des Schlachtkalbs ist nur einer von mehreren Fällen, in denen Gotthelf ein Tier die Rolle des Icherzählers übernehmen lässt. Am bekanntesten unter diesen ist der *Brief der ehrsamten Frau Kleb an den Kalendermacher*, ein – natürlich fiktiver – Leserbrief, in dem sich eine Milchkuh über ihre schlechte Behandlung und übermäßige Ausbeutung durch einen hartherzigen und geldgierigen Bauern beklagt.³ In der hier in Rede stehenden Erzählung des Kalbes ist es eine von mehreren Traumsequenzen, in denen der Icherzähler sich nacheinander in der Rolle eines misshandelten Tieres

2 Jeremias Gotthelf: *Neuer Berner-Kalender*. In: Jeremias Gotthelf: *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Abteilung D. Band 1. Drucktext. Spätere Bearbeitungen. Handschriftliche Texte*. Hrsg. von Christian von Zimmermann, Thomas Richter u. Irene Keller. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012, S. 223-224.

3 Gotthelf: *Neuer Berner-Kalender*, S. 171-176. Vgl. dazu den Kommentar in der *Historisch-Kritischen Gesamtausgabe. Abteilung D. Band 3.1. Kommentar. Erster Teilband*. Hrsg. von Christian von Zimmermann, Barbara Berger Guigon, Stefan Humbel u. Patricia Zihlmann-Märki. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012, S. 461-463.

findet; unmittelbar voran geht das Erlebnis eines geschundenen Kutschpferdes, wobei das Leiden des Schlachtkalbs dem gegenüber noch als Steigerung der Intensität des Schmerzes empfunden wird, wie der Stoßseufzer „Was war ein Chaischen ziehen gegen diese Höllenfahrt“ deutlich macht. Misshandlungen von Kutschpferden sind etwas, gegen das Gotthelfs nicht nur an dieser Stelle anschreibt; auch die berühmtere Kalendergeschichte mit dem titelgebenden *Mordiofuhrmann* spricht davon.⁴ Schon bei der 1840 erschienenen Kalendergeschichte *Der bekehrte Mordiofuhrmann* ist bekannt, dass Gotthelf damit auf die lange verschleppten Beratungen zu einem Berner Tierschutzgesetz anspielte, das die Fuhrlasten begrenzen und den Tieren einen minimalen Schutz bieten sollte und das schließlich erst 1843 (in Bezug auf die Fuhrlasten) beziehungsweise 1844 (als allgemeines Tierschutzgesetz) erlassen wurde.⁵ Die Niederschrift des *Mordiofuhrmanns* ist darum mit großer Wahrscheinlichkeit im Kontext politischer Bestrebungen zu verstehen, die Tierschutz endlich gesetzlich verankert sehen wollten. Gotthelf hat diese Erzählung in mehreren Fassungen veröffentlicht, wobei in den späteren Fassungen aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre eher die religiös-moralisierenden Aspekte in den Vordergrund gerückt zu sein scheinen – denn das Berner Tierschutzgesetz, auf dessen Erlass die Erstfassung noch wartete, war ja seither Realität geworden. Anders als beim *Mordiofuhrmann* wird in der hier zitierten Erzählung aus den *Reisebildern aus den Weltfahrten eines Schneiders* kurz zuvor sogar explizit angemahnt, „endlich einmal das Gesetz über Thierquälerei zu entwerfen und vorzubereiten“.⁶ Es ist sicher zutreffend, Bitzias alias Gotthelf als einen der Vorkämpfer der ersten Tierschutzgesetze in der Schweiz anzusehen.

Sein Mitgefühl gilt nicht nur den Kutschpferden und ihrer Situation, an der sich immerhin, wie durch die Begrenzung der Fuhrlasten, durch neue Gesetze einiges grundsätzlich verbessern ließ, und auch nicht nur den Milchkühen, die von den Bauern oft schlecht behandelt und ausgebeutet wurden. Dennoch lässt uns die Erzählung vom Traum des Icherzählers als Schlachtkalb ratlos zurück. An der Situation der Schlachttiere ließ sich letztlich wenig ändern, und es ist auch nicht bekannt oder anzunehmen, dass Gotthelf einer der Vorkämpfer des Vegetarismus gewesen sei oder sich grundsätzlich gegen das Töten von Tieren zur Nahrungsgewinnung eingesetzt hätte. Die Intention der Erzählung, in der der Icherzähler sich in der Rolle des Schlachtkalbs findet, ist daher weniger klar als bei solchen Erzählungen, in denen es etwa um die Misshandlung von Kutschpferden gilt, denen mit gesetzlichen Vorschriften geholfen werden konnte. Ratlos macht auch der scharfe Kontrast zwischen der existentiellen Furcht des Schlachttieres und der Gefühllosigkeit der Menschen, die darin gipfelt, dass zuletzt ein Kind aufgefordert wird, „es“ – nämlich das Töten – zu „probieren“. Doch sehen wir uns den Text noch einmal an.

Die Beschreibung der Schlachthofszene, die in der hier zitierten Kalendergeschichte geschildert wird, steht angesichts der inneren Anteilnahme, deren ihr Autor ganz offensichtlich fähig ist, und der äußeren Drastik der Schilderung in ihrer Plastizität modernen Aufnahmen aus einem Schlachtbetrieb in nichts nach. Die Perspektive ist die

4 Gotthelf: *Neuer Berner-Kalender*, S. 28-35.

5 Vgl. hierzu den Kommentar zu der Erzählung *Der bekehrte Mordiofuhrmann* im *Neuen Berner-Kalender* für das Jahr 1840. „Jeremias Gotthelf und der Neue Berner-Kalender“. In: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Abteilung D. Band 3.1*, S. 167-168. Für den Hinweis danke ich Patricia Zihlmann-Märki.

6 Gotthelf: *Neuer Berner-Kalender*, S. 221, Z. 29-30.

des erschöpften, geängstigten, gequälten Tieres, das seinen physischen Schmerzen und seiner Angst in menschlicher Sprache Ausdruck verleiht. Am Ende jedes Alptraums steht, zum Glück, das Erwachen – und kurz vorher wird das lyrische Ich direkt angesprochen und liest im Auge des toten Tieres die Aufforderung „Du fauler und unnützer Knecht [...] fühle an deinem Leibe, was du an anderen gesündigt!“⁷. Hier wird die Doppelrolle des Erzählers deutlich: In seinem Traum ist er das unschuldige Kalb, das zur Schlachtbank geführt wird und schuldlos leidet; im Wachen hingegen ist er es, der in seiner realen, menschlichen Existenz genau solches Leiden verschuldet, wie er es nun träumend selbst erfährt. Über mehrere Absätze hinweg bedient sich der Erzähler hier biblischer Terminologie und Sprache. Gotthelf spielt zunächst an auf die biblische Erzählung aus dem Buch des Propheten Daniel, die als *Gastmahl des Belsazar* bekannt ist.⁷ König Belsazar feiert mit tausend seiner Gefolgsleute ein Fest und verwendet die Gefäße, die sein Vater Nebukadnezar aus dem Tempel Gottes in Jerusalem entführt hat, als Trinkgefäße. Plötzlich erscheint eine Schrift an der Wand des Saales, die niemand deuten kann, bis schließlich der König den Propheten Daniel herbeirufen lässt. Daniel liest die Worte als *Mene mene tekel uparsin* und erklärt dem König, sie bedeuten, dass er gewogen und für zu leicht befinden wurde, und ihm daher seinen Tod und den Untergang seines Reiches verheißen. Während beim Propheten Daniel die Schrift an der Wand den Frevel gegen Gott und das schlechte Regieren eines lasterhaften Monarchen moniert, thematisiert bei Gotthelf die Schrift im Auge des toten Tieres auf den ersten Blick etwas ganz anderes, nämlich den gedankenlosen Fleischkonsum eines Menschen, der so das entsetzliche Leiden des Kalbes verursacht. Doch der biblischen Anspielungen ist damit noch kein Ende. Die Anrede an das lyrische Ich als „fauler und unnützer Knecht“ stammt aus einem neutestamentlichen Gleichnis Jesu,⁸ in dem ein Mensch wegen seiner Verfehlungen beim Jüngsten Gericht aus der Gegenwart Gottes für immer verbannt wird – doch bei Gotthelf nicht wegen Verfehlungen gegen Gott oder Mensch, sondern wegen Verfehlungen gegen das Tier als Mitgeschöpf.

Gleich zwei Mal wird so durch die Wahl biblischer Sprache deutlich, dass Gotthelf das gedankenlose Verursachen von Tierleid durch den Vergleich mit Sündern in der Bibel als Verfehlung gegen den Willen Gottes auffasst; etwas, das die beiden biblischen Protagonisten im Alten und Neuen Testament mit dem Tod oder sogar der ewigen Verdammnis bezahlen müssen. Der Icherzähler bei Gotthelf hat allerdings ein gnädigeres Los als seine biblischen Vorgänger und erhält, durch die Einsicht in seine Verfehlungen geläutert, eine zweite Chance: Vom „unaussprechlichen Schmerz“ in den Augen des gestorbenen Tieres getroffen, wird der Träumer aufgefordert: „Mache morgen gut, was du seit Jahren veruntreut!“ und erwacht aus seinem Alptraum – erwacht zugleich aus dem Dasein eines gleichgültigen Sünders, auf zu einem neuen Menschsein. Es bleibt unklar, was Gotthelf mit dieser Erzählung genau bewirken will;

⁷ In der Erzählung in Dan. 5 geht es um einen „König“ Belsazar, der dort als Sohn des babylonischen Königs Nebukadnezar und letzter König Babylons bezeichnet wird; tatsächlich war Belsazar (gest. nach 539 v.Chr.) nicht Sohn Nebukadnezars II., sondern ein Sohn Nabonids, des Nachfolgers Nebukadnezars, der jedoch mit diesem nicht verwandt war. Belsazar war niemals König, führte jedoch als Kronprinz mehrere Jahre die Herrschaftsgeschäfte für seinen Vater. Seine Gestalt taucht in vielen rabbinischen Erzählungen, aber auch der griechischen Literatur auf; die Erzählung von Belsazars Gastmahl ist in der bildenden Kunst und der Literatur vielfach aufgenommen worden.

⁸ Matth. 25,26.

ein Verbot des Schlachtens oder des Fleischkonsums wäre damals so wenig wie heute in Betracht gekommen, und der Autor selbst war zu keiner Zeit bekennender Vegetarier. Das hat er allerdings mit zwei deutschen Amtsbrüdern gemein, die sich zur gleichen Zeit wie Gotthelf Gedanken machten, wie man den Schutz der Tiere als unserer Mitgeschöpfe in der Gesellschaft etablieren und durch Gesetze festschreiben können: Durch die beiden Pfarrer Christian Adam Dann und Albert Knapp wurde der erste deutsche Tierschutzverein ins Leben gerufen, der 1837 in Stuttgart offiziell gegründet wurde. Wie bei Gotthelf wurde die Nutzung des Tieres bis hin zur Schlachtung nicht grundsätzlich in Frage gestellt; er betont jedoch, wie seine deutschen Amtsbrüder, die Leidensfähigkeit des tierlichen Individuums, das als Mitgeschöpf Respekt verdient – bis zum Tode.

Fromme Katzen, tratschende Rösser: Vom Handeln der Tiere

Dass Mensch und Tier sich bei Gotthelf quasi auf Augenhöhe begegnen, kann nach diesem Rollentausch kaum verwundern. Von zwei Begegnungen zwischen Mensch und Tier im Werk Gotthelfs möchte ich noch berichten. Die erste dieser beiden Begegnungen hat etwas Groteskes, das an unheimliche Erzählungen aus der Feder Edgar Allan Poes erinnert, aber andererseits gut zu der naturmagischen Dichtung von Gotthelfs deutschsprachigen Zeitgenossen wie Droste-Hülshoff, Theodor Storm oder auch Fontane passt. Sie entstammt Gotthelfs zweitem, in den Jahren 1838/39 erschienenen Roman, der die *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* thematisiert, nämlich die schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen eines Lehrers auf dem Lande. Der Protagonist Peter Käser beschreibt eine schwierige Situation, in der er sich befindet: Ein reicher Junggeselle in dem Dorf, in dem er lebt, ist gestorben. Der Verstorbene war ein Mann, den niemand mochte. Für ihn muss der junge Schulmeister nun die Grabrede halten. Bei der Vorbereitung der Trauerrede ist ihm bewusst, dass ein großes Leichenbegängnis wie das nun zu erwartende ein wichtiger Anlass ist, um seine rednerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, und damit eine willkommene Gelegenheit, der ansonsten eher gering geschätzten und wenig geachteten Rolle eines Dorfschulmeisters eine etwas glänzendere Seite abzugewinnen. Unter mehreren von ihm auf Vorrat geschriebenen Trauerreden wählt er mit Bedacht diejenige aus, die ihm dank der Hinweise auf die himmlischen Heerscharen der Cherubin und Seraphin, die den Verstorbenen am Thron Gottes erwarten, am eindrucksvollsten erscheint. Als er nun die wohlgesetzte Rede im Trauerhaus vor der versammelten Trauergesellschaft zu Gehör bringt und ihren Erfolg schon annimmt, tritt ein nach außen hin eher unauffälliges, aber unerwartetes Ereignis ein, das den Redner aus der Fassung bringt und bei dem die echte Trauer einer Katze mit der aufgesetzten der menschlichen Zuhörerinnen und Zuhörer in scharfen Kontrast gerät. Peter Käser erzählt:

Die Katze stieg bitter mauend im Hause herum, mit aufgehobenem Schwanze an allen Türpfosten sich reibend und grimmigem Gesichte, so dass jeder fürchtete, sie fahre ihm in die Beine. Und als ich am schönsten über meine Seraphim und Cherubim redete und eben ein altes Mütterchen das Nastuch hervorzog, weil es von weitem eine Träne kommen fühlte, da kam die unglückliche Katze mit hohem Schweife, hässig mauend, wieder angestiegen, setzte sich mitten auf den Sarg, sah sich rundum und dann mir ins Gesicht. Mir wurde Angst und Bange, meine Cherubin und Seraphim stolperten übereinander, so schnell sie konnten, und sahen sich gar nicht nach Rührung um, sondern nur nach der Katze, die hoch oben auf dem Sarge saß. Erst als ich Amen sagte und den Angstschweiß mir von der Stirne wischte, trat die Haushälterin an die Katze, gab ihr einen Stoß und sagte: „Geyst ahe, du Hungl!“ Dann sahen beide grimmig einander an,

und die eine ging hier aus, die andere dort aus. Den Sarg aber mit der Leiche trug man von ihrem Hause weg aus ihrem Eigentum heraus, trug sie den Würmern zu; kein Denkmal ihres Seins hinterließ sie, kein Zeugnis, dass sie als vernünftiges Wesen gewaltet, keinen Zeugen, dass sie in Liebe tätig gewesen, nichts als die Katze, deren Mauern uns noch lange verfolgte. Aber kann eine Katze reden vor Gott? Wird Gott ihr Mauern verstehen?⁹

Von Anfang an wird hier die Katze als Person angesprochen, ihr werden Gefühlsregungen und -ausdrücke zugeschrieben wie einer menschlichen Figur. Gleichzeitig hat ihr Auftreten etwas Unheimliches an sich, wie sich auch an der Katze in Gotthelfs Erzählung *Der Besuch auf dem Lande* zeigt, von der es in einer ähnlichen Situation nach dem Tod ihres Besitzers heißt: „Es war schon vorher etwas Unheimliches in der Katze“¹⁰. In der Erzählung des Schulmeisters von der Beerdigung des Geizigen ist das Unheimliche geradezu angsteinflößend: Der Icherzähler berichtet von Angstschweiß, eine geradezu absurde Situation, am helllichten Tage, umgeben von Menschen, bei einer für den Schulmeister alltäglichen Situation, noch dazu einer, in der der Schulmeister allein von allen Anwesenden sich nichts vorzuwerfen hat. Schließlich ist er der einzige, der dem Verstorbenen neutral gegenübersteht, ihn zwar nicht betrauert, aber auch nicht von seinem Tod profitiert und sich darüber freut, so wie die anderen Anwesenden. Dennoch ist er möglicherweise der einzige, der das Unheimliche, das von der Katze auf dem Sarg ausgeht, als Bedrohung wahrnimmt; von einer Reaktion der Zuhörerinnen und Zuhörer erfahren wir nur mittelbar im letzten Satz, dass das Miauen der Katze „uns noch lange verfolgte“. Man könnte es so interpretieren, dass nur der Schulmeister die Anklage versteht, die in dem Verhalten der Katze zum Ausdruck kommt: eine Anklage gegen die habsüchtigen Erben, die den Tod eines Mitmenschen einzig unter dem Aspekt ihres eigenen Gewinns sehen. Indem der Schulmeister mit seiner Trauerrede Anteil an dem zum Ritual verkommenden Abschied von einem Verstorbenen hat, erhält er auch einen Anteil an der Schuld der anderen – oder fühlt sich zumindest von der stummen Anklage der Katze betroffen. Ist die Sprache der Katze von solcher Art, dass nur die, die empfänglich dafür sind, ihre Bedeutung verstehen? Denn eine ganz andere Reaktion als der Schulmeister zeigt die Haushälterin, die sich vor der Katze aufbaut, ihr einen Stoß versetzt und sie auffordert, ihren erhöhten Platz auf dem Sarg – und damit im Mittelpunkt des Geschehens – zu räumen. Der Abgang der beiden wird wie der zweier Kontrahentinnen auf einem Kampfplatz geschildert, nach einem Kampf, der zumindest unentschieden ausgeht: „die eine ging hier aus, die andere dort aus“. Moralisch bleibt die Katze jedenfalls die Siegerin, sie behält das letzte Wort, in der Auseinandersetzung mit der Haushälterin wie als Fürsprecherin für den Verstorbenen. Angesichts der Vergänglichkeit alles Vergänglichen ist die Fürsprache der Katze bei Gott alles, was den Verstorbenen ins Jenseits begleitet. Nicht, dass damit der Geschichte ein ganz anderes Verständnis gegeben werden sollte, so als ob der verstorbene Geizige ein in Wahrheit liebenswerter Mensch gewesen sei, den nur seine menschliche Umwelt nicht verstand – das hieße den Text zu stark zu strapazieren. Worum es viel eher gehen mag, ist die gebotene Ehrfurcht angesichts der Endgültigkeit des Todes und der Würde des Verstorbenen und das Fehlen von

9 Jeremias Gotthelf: *Leiden und Freuden eines Schulmeisters. Zweiter Teil*. In: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden. Band III*. Hrsg. Rudolf Hunziker u. Hans Bloesch. Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1921, S. 263-264.

10 Jeremias Gotthelf: *Hans Joggeli der Erbvetter*. In: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden. Band XIX. Kleinere Erzählungen. Vierter Teil*. Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1920, S. 163-25, hier S. 231.

Heuchelei, durch das sich in dieser Geschichte nur die Katze auszeichnet, während durch seine unfreiwillige Teilnahme an der grotesken Trauerfeier nicht einmal der Schulmeister frei von Heuchelei ist.

Auch wenn wir nicht wissen, wie Gotthelf die Frage „kann eine Katze reden vor Gott?“ gemeint hat, ist sie mit der nächsten Frage: „Wird Gott ihr Mauern verstehen?“ jedenfalls schon beantwortet: Ja, sie kann; und mit „Wird Gott ihr Mauern verstehen?“ bleibt fast nur noch eine rhetorische Frage, deren positive Antwort sich für Gotthelf vermutlich von selbst ergibt. Denn es ist anzunehmen, dass Gotthelf die menschliche Unfähigkeit, die Sprache des Tieres zu verstehen, eher der allgemeinen Unfähigkeit des Menschen, die Sprache Gottes in der Natur zu vernehmen, gleichsetzt, als dass er von Gott dieselbe Unfähigkeit annehmen könnte. In dieser Geschichte wird klar, dass die Katze nicht nur die einzige ist, die in der Lage ist, einen vielleicht wenig liebenswerten Menschen dennoch uneigennützig zu betrauern und damit als einzige uneigennützig zu lieben, sondern die Katze auch jemand ist, deren Fürsprache bei Gott vermutlich nicht minder zählt als die eines Menschen, ja vielleicht sogar mehr. Einmal abgesehen von der theologischen Perspektive dieser Geschichte bleibt das Fazit: Als Person, und noch dazu als eine, mit der zu rechnen ist, und sei man auch der liebe Gott, sieht Gotthelf die Katze in dieser Geschichte von Anfang an.

In einer anderen Erzählung Gotthelfs vernimmt der Icherzähler *Merkwürdige Reden gehört zu Krebsligen zwischen zwölf und ein Uhr in der Heiligen Nacht*.¹¹ Er ist in dienstlichem Auftrag seines Fürsten unterwegs, von dem er sich gerade über die christlichen Feiertage gern entfernt, denn während der Fürst „altgläubig“ ist, ist er selbst „über solche altväterischen Dinge“ hinaus, und es ist ihm unangenehm, so „tun zu müssen, als sei ich Christ, der ich über solche Dinge weit hinaus bin“, und „während die andern vor einem, den sie den Höchsten nennen, knieen, trage ich doch das schöne Bewußtsein in mir, daß ich weithin in der weiten Runde der Höchste sei.“¹² So ist er auch diesmal über die Feiertage dienstlich unterwegs und verbringt den Weihnachtsabend in einem Gasthaus auf dem Lande.

Es war eine herrliche Nacht, und die Natur leuchtete sehr hell und kühl, und mir war sehr warm. Romantisch bin ich nicht, aus andern Gründen ging ich etwas nebens Haus.

Dort hörte ich auf einmal gar seltsame Laute, es war, als ob Mäuse piffen und gixten, wie sie es tun, wenn man ihnen auf den Stiel trappelt, aber die seltsamen Töne, welche hinter einer Ecke hervor aus einem Kellerloch zu kommen schienen, verstand ich. „Es ist unerträglich!“ quixte eine dünne Stimme, „will der Gstabi nicht bald ins Nest? [...] Der trinkt noch mit dem Wirt ein Gläschen Cognac und fragt nach der Stimmung. Wenn wir etwas wollen, so müssen wir anderswohin, sonst graut der Morgen, ehe wir ein Brösmeli haben.“ Dies hörte ich noch, als ich um die Ecke zur Tür schwenkte, vor welcher der Hund saß und ins Blaue boll. Aber wie versteinert stand ich, als ich in rauhem Baß die Worte hörte: „Warum billst du diese Nacht nicht?“ Und durch die Lüfte antwortete eine Stimme: „Wir haben heute geküchelt, und ich habe keine KÜchli bekommen, da werde ich künftig nicht mehr so fleißig sein mit Wachen und Bellen.“ „Bhüt dih Gott, leb wohl, Blaß!“, flüsterte eine zärtliche Stimme, und eine große, schwarze Katze strich dem Hund um die Beine, während eine kleinere mit aufgehobenem Schweife unter der Türe stand. „Wo zum Schinder willst du hin?“ frug der Blaß. „Fort will ich. Seitdem kein Feierabend mehr ist, sind keine Mäuse mehr zu kriegen, und jetzt bleiben unsere Jungfrauen wieder da, und solange die da sind, ists für uns Katzen mit dem übrigen Mäusen aus; die puscheln uns schrecklich ins Handwerk. So will ich fort und an einem bessern Orte mein Brot

11 Jeremias Gotthelf: *Merkwürdige Reden gehört zu Krebsligen zwischen zwölf und ein Uhr in der Heiligen Nacht*. In: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden. Band XVIII. Kleinere Erzählungen. Dritter Teil*. Hrsg. Rudolf Hunziker u. Hans Bloesch. Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1947, S. 105-119.

12 Ebd., S. 106.

suchen. Komm mit, Blaß!" Da sah Blaß mich in der Ecke stehen und boll mit fürchterlicher Stimme nach mir hin: „Wotsch furt, du Schelm!" Unwillkürlich fuhrs mir in die Beine, ich sprang der Scheune zu, die nicht weit vom Hause lag. Ein seltsames Tönen stellte meine Flucht. Dieses Tönen war feierlich, grauenhaft, kam vom Roßstalle her, und daraus wickelten sich folgende Töne hervor: „Zwölfe hats vom Turm geklungen / Brüder, Schwestern, auf, erwacht! Seht, die Bande unserer Zungen / Sind mit einem Riß zersprungen / Vor der unsichtbaren Macht, / Der die Engel einst gesungen / In der Christen heiligen Nacht! / Auf, erwacht!"

Da fiel mir ein aus meiner Jugend her, daß die Tiere in der Heiligen Nacht eine Stunde sollten reden können. Ich hatte es längst nicht mehr geglaubt, nebst noch vielem anderen nicht, und jetzt auf der obersten Stufe der Aufklärung sollte mir so etwas begegnen! Ich wollte mich überreden, es treibe jemand mit mir Schindluder, und es dünkte mich, wenn ich nur die Polizei bei mir hätte. Aber ich konnte nicht ab Platz, und es war mir selbst, als hätten wir sie in den letzten Tage versteigert. Und kaum hatte ich das gedacht, so erscholl, Welten durchzitternd wie verhaltener Donner, aus gewaltigen Kehlen der Spruch: „Ja, wir fühls, lustdurchdrungen, / Daß das schwere Band der Zungen / Mit dem ersten Glockenklang / Gleich des Kornes Hülse sprang. / Ja, wir sind, wir sind erwacht; / Auf benutz der Stunde Macht!"

„Lebst du noch, du alter Kratten?" frug aus dem verhallenden Chor eine mutwillige Stimme. „Als wir uns letztes Jahr in Hallau trafen, dachte ich nicht, dass du an deinem Kachelicharren die heutige Stunde erleben werdest." „Ich auch nicht", antwortete das angesprochene Roß. „Aber es ging mir im vergangenen Jahre gut. Jetz bin ich ein Staatsroß und fordere Respekt." Da lachten alle, dass der Boden unter den Füßen mir wackelte. „Du ein Staatsroß?" „Ja. Ein Lohnkutscher sah mich und kaufte mich. Er bediente einen Herrn, der von Rossen nichts versteht, alle verderbt, aber vornehm fahren möchte wie ein vornehmer Herr. Der lag dem Kutscher schon lange an, er solle doch einen Stumper kaufen, die langen Schwänze könne er nicht leiden, man werde immer gespritzt. Mein Herr wußte, wo der Has im Pfeffer lag, kaufte mich um dreizehn Gulden Reichsgeld und spannt mich nun dem vornehmen Herrn ein als ein Staatsroß. Er sagte ihm, ich sei ein vornehmer Engländer, koste siebenundvierzig Louisdors, ein Lord habe mich in Baden verspielt. Nun hat mein Herr Respekt vor mir, fast wie vor einem vornehmen Herrn, macht mit mir Staat im Lande herum, füttert mich brav, hat immer Angst, er könnte mir übertun und siebenundvierzig Louisdors auf seinen Buckel fallen. So habe ichs gut in meinen alten Tagen, schlage alle Tage zweimal aus, dann sagt mein Herr „La, la!", und wenn es gegen einen Ort, besonders ein Städtchen geht, so setze ich mich in kurzen Galopp, der meinen steifen Beinen am besten zusagt, dann sagt mein Herr, „Na, na!", und wenn er aussteigt, stellt er sich neben mich, um dem Wirt den schönen Stumper rühmen zu hören, und dann erzählt er von den siebenundvierzig Dublonen und dem Engländer, dass ich den Wirt nicht ansehen darf aus Furcht, er lache mir ins Gesicht."

Ich wusste nicht, träumte oder wachte ich, als mein Roß mich so runtermachte, aber antworten konnte ich nicht.¹³

Tatsächlich gibt es in vielen Gegenden im deutschen Sprachraum die Überlieferung, dass Rinder, Pferde oder andere in der Christnacht, zu Silvester oder in den Rauh Nächten mit menschlicher Sprache sprechen können.¹⁴ Dem Leser wird erst im hier zuletzt zitierten Satz deutlich, dass der pferdeunkundige, dünkelfhafte Herr des Pferdes, über den sich das Pferd mit gutmütigem Spott lustig macht, kein anderer ist als der Icherzähler selbst. Und während es dem Menschen die Sprache verschlagen hat – „aber antworten konnte ich nicht" – berichten nach dem Pferd des Icherzählers nun auch die anderen Pferde der Reihe nach, was sie im vergangenen Jahr erlebt haben. Ihre menschlichen Herren kommen dabei meistens sehr viel schlechter weg als der Icherzähler, dessen Pferd ihn eher peinlich und etwas lächerlich findet, während es über sein Verhalten ihm gegenüber nichts zu klagen hat. Besonders die Stallknechte sind es, über deren Grausamkeit sich die Pferde beklagen, weil sie ihnen durch häufige Schläge, Nahrungsentzug und andere Quälereien das Leben schwer, ja oft zur Hölle

¹³ Ebd., S. 107-110.

¹⁴ Siehe Wirth: „Rind". In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band VII.* Hrsg. von Eduard Hoffmann-Krayer u. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin: Walter de Gruyter 1935/36, Sp. 698 und Weiser-Aall: „Weihnacht". In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band IX.* 1938-1941, Sp. 926.

machen. Eins der älteren Tier ergreift zuletzt das Wort und malt sich ein Mittel aus, das die Situation grundlegend ändern könnte:

„Jch habe auch schon lange darüber nachgedacht und wüsste keinen besseren Rat, als wenn man auf irgendeine Weise ein Gesetz bewirken könnte, daß von nun an die Stallknechte zu Stubenmeitlene gemacht werden sollte und die Stubenmeitleni zu Stallknechten. Erstlich gefallen mir die Stubenmeitleni im ganzen genommen selbst besser als die Stallknechte, zweitens würden sie manierlicher mit einem umgehen, und drittens würden unsere Herren viel häufiger daran denken, dass sie ein Roß im Stall hätten, daß sie nachsehen müßten, ob es seine Sache habe, ja, mancher ließe sich aus lauter Zärtlichkeit für sein Roß seinen Schoppen in den Stall zum ehemaligen Stuben-, gegenwärtigen Stallmeitli bringen. Das ist meine Meinung; wenn jemand eine bessere hat, so sage er sie auch!“ Aber da redete keiner verständlich, freudige Töne widerhallten an den Wänden, es war, als ob sie klatschen wollten in voller Herzensfreude [...] Die Begeisterung drang immer tiefer in die Töne ein, durch die Töne durch – da schlug es am Kirchturme eins. Und Stille wars plötzlich im Stalle, stille ringsum. Jch war wie in einer anderen Welt. Jch sah den Mond wieder scheinen, sah, wie der Wirt vorsichtig ums Haus schlich, er wollte mich suchen und hätte mich nicht gern überrascht; und ergriffen, wie ich war, hätte ich gerne ohne ihn mich ins Bett gedrückt. Jch wartete, bis er hinter dem Hause war, aber wie ich zur Vordertüre leise eintrat, kam er zur Hintertüre herein, begrüßte mich mit den üblichen Worten und sagte, es werde mir wohl noch ein Gläschen belieben? Jch dankte, nahm ein Licht und ließ den Wirt stehn, der nun ein Gläschen für mich und eins für sich wird getrunken haben.

Jch aber erlebte eine erbärmliche Nacht. Alles, was ich ehemals geglaubt hatte und jetzt nicht mehr, gramsetzte mir vor den Augen herum, machte seine Rechte geltend, trieb mir der Hölle heißen Pfahl in die Seele, und ich konnte mich mit nichts wehren als einem öden Nichtsglauben, der keine Gründe hatte und vor jedem Gespensterwesen davonfloh und feige sich barg. Und zu der Angst kam die Neugierde, wie die Pferde zu einem solchen Gesetz hätten kommen wollen, und wessen Verwendung sie angesprochen, wem sie die Redaktion übertragen hätten? Dann das Leid über die menschliche Beschränktheit, welche die Ohren, besonders wenn Baumwolle darin ist, nur an einem Orte haben kann. Jch hatte in den Kuhställen brummen hören, grunzen bei den Schweinen, sogar die Hühner schienen leise Gespräche zu führen, aber wegen den Pferden konnte ich die alle nicht hören, und mit Schlag ein Uhr war das alles aus. Es plagte mich die Verlegenheit, ob ich etwas von dem Gehörten erzählen sollte oder alles für mich behalten und den Ungläubigen fortspielen. Wo so viel einen Menschen plagt, da kann man denken, wie elend es dem Menschen wird.

Es waren Nadeln im Bette, ich musste aufstehen. Jch schrieb das Erlebte nieder und alle meine Peinigungen. Jch will es fest verwahren; bei meinen Lebzeiten wird es kaum ein Mensch erblicken, und ob meine Enkel es erblicken werden, hängt von der Weise ab, in der ich sterbe. Aber leben möchte ich noch ein Jahr, um zu vernehmen, wie und was Kühe und Hühner sprechen.¹⁵

Der Icherzähler bezeichnet sich als aufgeklärt, von „altväterischen Dingen“ wie Religion hält er nichts und ist auch nicht romantisch veranlagt. Während er den Tieren zuhört, durchlebt er die unterschiedlichsten Empfindungen: Erschrecken, Scham, Zorn. Zurück bleibt ein nachhaltiges Erstaunen, Neugier und die Erkenntnis, dass es mit seiner Rationalität, die er nun als „öden Nichtsglauben“ empfindet, vielleicht doch nicht soweit her sei wie er bisher gedacht. Zuletzt klingt an, was der Volksglaube noch weiß von der Nacht, in der die Tiere sprechen: dass derjenige, der ihnen dabei zuhört, bald sterben muss – und der Icherzähler möchte doch mindestens ein weiteres Mal die Möglichkeit haben, noch anderen Tieren zuzuhören. Er, der sich der altväterischen Glaubensüberzeugungen aus seiner Jugend entledigt hat und sich als aufgeklärten Menschen sieht, hat auf einmal keine wichtigeren Zukunftspläne mehr als den scheinbar so unvernünftigen Tieren noch ein weiteres Mal zuhören zu können.

15 Gotthelf: *Merkwürdige Reden*, S. 117-119.

Vom Symbol zum Individuum: Zwei Begriffe vom „Tier“

Mit dem Stichwort der Aufklärung ist ein wesentlicher Begriff für das Denken und Werk des Literaten und Pfarrers Gotthelf/Bitzius genannt, der ein erklärter Anhänger der rationalen Theologie war. Von der Aufklärung her denkend, ist ihm wie seinem älteren Zeitgenossen Johann Gottfried Herder (1744-1803) wesentlich, die cartesianische Trennung von Leib und Geist zu überwinden und eine Aufwertung der Sinnlichkeit, immer jedoch im bürgerlichen Rahmen, vorzunehmen. Dennoch gibt es auch in der Theologie der Aufklärung ein dualistisches Element der Trennung von Geist und Leib, das dem Projekt der „Rehabilitation der Sinnlichkeit“¹⁶ jedoch keineswegs zuwiderläuft. Herder beschreibt diesen Dualismus:

Er [der Mensch] stellt also zwei Welten auf einmal dar; und das macht die anscheinende Duplicität seines Wesens. [...] Der größte Teil der Menschen ist Tier; zur Humanität hat er bloß die Fähigkeit auf die Welt gebracht und sie muß ihm durch Mühe und Fleiß erst angebildet werden.¹⁷

Gotthelf beschreibt denselben Dualismus im Schulmeisterroman in seiner bildhaften Weise, und leitet eine Forderung ab:

Ein alt, schön Lied sagt, der Mensch sei halb Tier, halb Engel, das heißt, als Tier wird er geboren, ein Engel soll er werden. Dazu besitzt er die Anlagen, dazu hilft ihm Gott, dazu beruft ihn das Christentum. Aus dem Tier muss sich der Engel herauskämpfen, wie aus der Puppe der Schmetterling sich entfaltet.¹⁸

An vielen Stellen in seinem Werk, besonders auch in seinen Predigten, beschreibt Gotthelf den Kampf, den der Engel mit dem Tier auszufechten hat. Der Mensch ist unvollkommen und hilflos, doch ebenso wie diese Hilflosigkeit ist ihm auch die Fähigkeit angeboren, „durch das freye Wollen der Vernunft“¹⁹ aus dieser Situation zu ent-rinnen und sich zu seiner eigentlichen Bestimmung, der Erkenntnis seiner selbst und Gottes, und vor allem zu einem mündigen Bürger zu entwickeln. Doch wenn Gotthelf dabei das Tier am einen und den Engel am anderen Ende der Skala möglicher Entwicklungsmöglichkeiten ansiedelt, mit dem Menschen quasi als Zwischenexistenz zwischen beiden, so hat er doch ebenso wenig eine eigene Angelologie entwickelt wie eine Theologie vom Tier. Tier wie Engel sind für ihn hier keine konkreten Individuen, sie sind in der theologischen Anthropologie Gotthelfs vielmehr Chiffren für menschliche Potenziale. Sie sind hier Symbol, nicht Individuum.

Ganz anders klingt es, wenn Gotthelf konkreten tierlichen Individuen das Wort verleiht, wie in den drei zitierten Stellen aus seinem Werk. Dort sind sie Individuen, Personen im eigentlichen Sinn des Wortes. Die tierlichen Personen in Gotthelfs Werk, wie zuletzt die Pferde in dieser Erzählung vom Weihnachtsabend, fragen nach Gerechtigkeit, erheben Anklage, fällen Urteile und machen sogar Gesetzesvorschläge. Die Tiere sind Teil einer Natur, die von dem vermeintlich aufgeklärten Icherzähler

16 Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2002, S. 15. Zitiert nach Manuela Heiniger: *Der mündige Bürger. Politische Anthropologie in Jeremias Gotthelfs „Bildern und Sagen aus der Schweiz“*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, S. 63.

17 Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: *Werke. Band III.1*, S. 180. Zitiert nach Heiniger: *Der mündige Bürger*, S. 64.

18 Jeremias Gotthelf: *Leiden und Freuden eines Schulmeisters. Erster Teil*. In: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden. Band II*. Hrsg. Rudolf Hunziker u. Hans Bloesch. Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1921, S. 86.

19 Jeremias Gotthelf: *Predigt über Apg 4, 12*. In: Jeremias Gotthelf: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Abtei-lung E. Band 1.4. Predigten 1831-1840. Notizbücher. Undatierte. Kasualreden*. Hrsg. von Manuela Heiniger. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, S. 753-760, hier S. 757.

zunächst als reine, verstandslose Materie angesehen werden, aber sie belehren ihn eines Besseren. Der Zusammenhang zwischen der Natur und der Religion wird in dieser Erzählung hergestellt durch den Zeitpunkt, zu dem die Tiere diese Begabung erhalten, nämlich die Weihnacht. Durch das Warten auf die Nacht, in der der Erlöser geboren ist, wird dessen Erlösungshandeln auch auf die nichtmenschliche Natur ausgedehnt. Ob der Theologe Gotthelf so weit gehen würde, das Christentum und damit die Erlösung auch auf Tiere anzuwenden, wissen wir nicht. Gewiss ist, dass er Tieren in seiner Erzählung dieselben Gefühlsregungen und Charakteristika zuschreibt wie den Menschen. Sie besitzen dieselbe Leidensfähigkeit und sogar dieselbe Fähigkeit, moralisch zu urteilen. Sie sind nicht nur *moral patients*, sondern auch *moral agents*.²⁰

Auf ein besonderes Element in der letzten Geschichte, in der Nacht der sprechenden Pferde, möchte ich noch hinweisen. Denn dass Tiere im Menschen Gefühle hervorrufen, Schrecken oder Zorn, Zärtlichkeit oder Abscheu, ist alltäglich. Früher waren es wilde Tiere, die eine reale Bedrohung darstellten, Hunde rufen mitunter auch heute noch Angst hervor, und für abergläubische Menschen sind schwarze Katzen erschreckend; das Unheimliche, für das manche Tiere in der Literatur stehen konnten, hat nicht nur bei Gotthelf Parallelen. Auch dass Menschen auf Tiere zornig sind, dürfte auch heute noch Alltag in der Tierausbeutung sein, sei es bei störrischen Eseln, Pferden, die nicht die Siegetrophäe beim Springturnier erringen, oder Schweinen, die sich nicht ohne Gegenwehr ins Schlachthaus treiben lassen. Manche Reptilien oder Insekten rufen ebenso unweigerlich Ekelgefühle in manchen Menschen hervor, wie andererseits niedliche Tierkinder meist Zärtlichkeit und Mitgefühl wecken. In der Regel sind die Tiere daran vollkommen unschuldig und rufen solche Reaktion nur durch ihr artgemäßes Agieren oder sogar ihr bloßes Dasein und Aussehen hervor. Nicht so in der Erzählung Gotthelfs. Dass ein Tier den Menschen beschämt, weil es mehr weiß als dieser, ist ein Novum. Da der Icherzähler von einem anderen Menschen über den Wert des Tieres betrogen wurde und das Pferd auf der Seite der Wissenden ist, wird der betrogene Pferdekäufer ins Lächerliche gezogen, während das Tier selbst, das ohne sein Zutun Gegenstand des Betrugs geworden ist, zwischen Scham und Belustigung hin- und hergerissen zu sein scheint. Das Tier als eine Person, das durch sein Dasein und in einer bestimmten Situation den Menschen durch sein Erkennen beschämt, so dass er sich bloßgestellt fühlt, ist etwas, von dem wir gemeinhin dachten, dass wir es bei Jacques Derrida und seiner Katze zum ersten Mal lesen.²¹ Nun, Gotthelf ging ihm hierin voraus.

Für das Handeln und Reden der Tiere war Gotthelfs Icherzähler nach dieser seltsamen Weihnacht offen. Nicht nur, dass sein Pferd ihn beschämt hat und die Grenzen seiner vermeintlichen Rationalität aufgezeigt – ihm wird auch das Reden und Sprechen anderer Tiere nach diesem Erlebnis bemerkenswert und wichtig. So wichtig, dass er seinen Bericht schließt mit den Worten: „Aber leben möchte ich noch ein Jahr, um zu vernehmen, wie und was Kühe und Hühner sprechen.“²² Und wer möchte das nicht.

20 Zu den Begriffen *moral agents/moral patients*, ihrer Herleitung von der Philosophie Immanuel Kants und ihrer Einführung in die Tierrechtsdiskussion durch Leonard Nelson im Jahr 1932 siehe z.B. Martin Balluch: „Autonomie“. In: *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Hrsg. von Klaus Petrus u. Arianna Ferrari. Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 55.

21 Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen Verlag 2010.

22 Gotthelf: *Merkwürdige Reden*, S. 119.

Separation Anxiety: Canine Narrators and Modernist Isolation in Woolf, Twain, and Panizza

In the decades around 1900, the Western literary canon boasts a dense accumulation of stories that specifically make dogs their protagonists, or even their narrators. Authors amongst the most important voices of modernism in their respective traditions, such as Virginia Woolf, Mark Twain, Franz Kafka, O. Henry, Miguel de Unamuno, Vladimir Bulgakov, and Italo Svevo, all turned to canine perspectives to discuss the human condition in the rapidly changing modern world.¹ Modernism entailed, among other characteristics, fundamental skepticism of the human self-conception, including the epistemological insecurity of how one might fully know oneself or others and doubt about the ability of language to communicate meaning.² I argue that the turn to animals in the literary production of this time parses out three interconnected anxieties of modernism: 1) the growing isolation of the individual subject (which a companion animal can and cannot solve); 2) the *Sprachkrise*, a crisis of language and meaning (in which the limitations of language are addressed via depictions of canine thoughts or words); and 3) concerns about physiognomy and race theory (encoded by dog breeds), which lead to the violent subdual of Others – be they animal, female, or non-white – thus prompting questions about the “humanity” of humankind. The turn to dogs as one of, if not, *the* animal species sharing human everyday life in the literary engagement with these questions both illustrates and suggests ways of overcoming this isolation and its violence. On the following pages, I first briefly outline the three anxieties regarding isolation, language, and breedist violence in modernism and then draw on three canine narratives, Virginia Woolf’s *Flush: A Biography* (1933), Mark Twain’s *A Dog’s Tale* (1903), and Oskar Panizza’s *Aus dem Tagebuch eines Hundes* (*From the Diary of a Dog*, 1892), in order to unfold these three entangled points.

1 Much could be said about each example, but for these purposes a list of quite heterogeneous texts must suffice: Marie More Marsh’s *Vic: The Autobiography of a Fox Terrier* (1892), Oskar Panizza’s *Aus dem Tagebuch eines Hundes* (1892), Marshall Saunders’ *Beautiful Joe: An Autobiography* (1893), Gordon Stables’ *Sable and White: The Autobiography of a Show Dog* (1894), Anatole France’s *Riquet and Pensées de Riquet* (1900), Mark Twain’s *A Dog’s Tale* (1903), O. Henry’s *Memoirs of a Yellow Dog* (1903), Jack London’s *The Call of the Wild* (1903) and *Wild Fang* (1906), Reginald Pelham Bolton’s *The Autobiography of an Irish Terrier* (1904), Olive Evelyn Hurd Bragdon’s *Pup: The Autobiography of a Greyhound* (1905), Esther M. Baxendale’s *Yours with All My Heart: Her Own Story, as Told by the Beautiful Italian Gazelle-Hound Fairy* (1904) and *Fairy: The Autobiography of a Real Dog* (1907), Jacinto Benavente y Martínez’s *Nuevo coloquio de los perros* (1908), Miguel de Unamuno’s *Berganza y Zapirón* (1909), Carrie Gates Niles Whitcomb’s *The Autobiography of Jeremy L.: The Actor Dog* (1910), Barbara Blair’s *The Journal of a Neglected Bulldog* (1911), Thomas Mann’s *Herr und Hund* (1918), Albert Payson Terhune’s *Lad: A Dog* (1919), Franz Kafka’s *Forschungen eines Hundes* (1922), Mikhail Bulgakov’s *Собачье сердце* (1925), Sewell Collins’s *The Rubáiyát of a Scotch Terrier* (1926), Rudyard Kipling, *Thy Servant a Dog and Other Dog Stories* (1930), Virginia Woolf’s *Flush* (1933), Italo Svevo’s *Argo e il suo padrone* (1934).

2 See, for instance, Helmut Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. Munich: Beck 2004. Joachim Pfeiffer: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Max Niemeyer 1997.

The texts are selected as representative both because they bring out these modernist anxieties very clearly, while nonetheless approaching the representation of dogs in three different ways, and because they span a wide historical and national range through their British, American, and German origins across four decades, while still being distinctly anchored in the Euro-Western constellation that gave rise to these modernist anxieties. Each text places a slightly different emphasis on the three aspects of the argument, and therefore my reading of them is divided into two parts: the first explicates the interplay of modernist isolation and the language crisis with the help of Woolf's and Panizza's works, while the second turns to the issue of breed with Woolf and Twain, whose texts highlights the violent consequences and ethical implications of these ideas.

The Modernist Crisis of the Human Self

In his introductory lectures on psychoanalysis in 1915, Sigmund Freud described three crises in the history of humankind, which fundamentally changed the existing view of the world and the human self. The most recent crisis, he held, was that of his own time:

Humanity, in the course of time, has had to endure from the hands of science two great outrages against its naive self-love. The first was when humanity discovered that our earth was not the center of the universe, but only a tiny speck in a world-system hardly conceivable in its magnitude. This is associated in our minds with the name "Copernicus," although Alexandrian science had taught much the same thing. The second occurred when biological research robbed man of his apparent superiority under special creation, and rebuked him with his descent from the animal kingdom, and his ineradicable animal nature. This re-valuation, under the influence of Charles Darwin, Wallace and their predecessors, was not accomplished without the most violent opposition of their contemporaries. But the third and most irritating insult is flung at the human mania of greatness by present-day psychological research, which wants to prove to the "I" that it is not even master in its own home, but is dependent upon the most scanty information concerning all that goes on unconsciously in its psychic life.³

These three attacks on human superiority – decentering the earth with Copernicus, dethroning man with Darwin, and deposing rational subjectivity with Freud – left modern humans with pressing questions about who they are and where they belong. This anxiety was amplified by the concurrent realization that language appeared unfit to express one's thoughts and describe the world accurately, anticipated by Friedrich Nietzsche's claims for the fundamentally metaphorical nature of all language and fully expressed in Hugo von Hofmannsthal's famous *Chandos Letter* (1902). Hofmannsthal's narrator distills the *Sprachkrise* into a single "case":

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.⁴

3 Sigmund Freud: *A General Introduction to Psychoanalysis*. New York: Boni and Liveright 1920, p. 246f.

4 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Ed. by Bernd Schoeller. Frankfurt: Fischer 1979, pp. 460–471, here p. 464f. "In brief, this is my case: I have completely lost the ability to think or speak coherently about anything at all. [...] Everything came to pieces, the pieces broke into more pieces, and nothing

Unable to put anything into meaningful words (except, ironically, the contents of his eloquent letter, which exemplifies the artistic inspiration that the *Sprachkrise* also provided), the writer is no longer in control of language, as “everything comes to pieces” and he is “led into the void”. Embroiled in such fundamental skepticism regarding both reason and language, the two characteristics supposedly differentiating humans from animals, the modernist individual lost hold of the notions that had constituted its sense of self and belonging.

The inability to define oneself or others entailed a profound experience of alienation and isolation that is symptomatic of the modernist crisis, and its entangled insecurities prompted a turn to the animal in an effort to rediscover the human.⁵ One of the most famous solitary modernist figures is perhaps the protagonist of Rainer Maria Rilke's *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910). Avoiding human companionship and language, the protagonist turns to dogs early on in his notes: „Ich sprach fast mit niemandem, denn es war meine Freude, einsam zu sein; nur mit den Hunden hatte ich kurze Gespräche dann und wann: mit ihnen verstand ich mich ausgezeichnet.“⁶ The excellent or “perfect understanding” of these conversations seems to make Malte's otherwise mute isolation not only bearable but enjoyable and invokes the image of “man's best friend” as one who can undo isolation. Canine companionship even seems to circumvent the problems of the *Sprachkrise*: dogs will listen and their response does not rely on abstract linguistic expressions, thus creating the sense of “perfect understanding”. Yet on the level of language, this conversation is a soliloquy, which makes it a lonely affair after all, and therefore, a companion animal both can and cannot soothe isolation or circumvent language. After Darwin, Freud, and Hofmannsthal, the presence of the mute animal signals species similarity to the human, for better or for worse. No longer underpinning the traditional human superiority, the animal is a reminder of humankind's limitations, which can either lead to a sense of shared companionship that eases isolation or result in the animal's violent subdual in order to re-establish the status quo. As Woolf's, Panizza's, and Twain's narratives will each show in their own way, these two options are often entangled with one another.

could be encompassed by one idea. Isolated words swam about me; they turned into eyes that stared at me and into which I had to stare back, dizzying whirlpools which spun around and around and led into the void.” Hugo von Hofmannsthal: *A Letter*. In: Hugo von Hofmannsthal: *The Lord Chandos Letter and Other Writings*. Transl. by Joel Rotenberg. New York: New York Review of Books 2005, pp. 117-128, here p. 121f. Such a language-philosophical crisis of language and meaning is poised to be a particularly devastating diagnosis for writers, though many moderns turned it into a productive phase of creating *l'art pour l'art*, which trades in linguistic signs and symbols whose meaning cannot be fixed.

- 5 Whether it is portrayed as the lonely experience of an individual in the big city or traced to the theoretical foundations of Marxist alienation, Nietzsche's nihilism, or Sartre's existentialism, the sentiment of isolation pervades the works of American and European modernists. See, for instance, Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne* and Pfeiffer: *Tod und Erzählen*.
- 6 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke. Band 6*. Ed. by Ernst Zinn. Frankfurt: Insel 1966, pp. 708-945, here p. 733. “I hardly talked to anyone, for I found my greatest joy in being alone; only with the dogs did I now and then have short conversations: we understood one another perfectly.” Rainer Maria Rilke: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Transl. by Stephen Mitchell. New York: Vintage International, 1990, p. 30.

Isolating Language

Virginia Woolf's *Flush* poses as the biography of Elizabeth Barrett Browning's cocker spaniel (about whom the latter penned two poems herself). Written in the third person, it details Flush's experience of moving from the country to the city, and his new life with an ailing female writer who is confined to her tyrannical father's house. Everything changes when Barrett meets her future husband, to whom jealous Flush is eventually reconciled and who brings on the writer's convalescence, which is completed when the newly married couple moves to Italy. Flush is part of all of these adventures, and he experiences some of his own when he is briefly dognapped and then released for a ransom payment. Through the eyes of Flush, the story weaves together a biography of Barrett and her experiences as a female writer in a patriarchal society as well as a portrayal of Victorian-era London, including its stark class differences.⁷ The story is saturated with the theme of isolation, particularly since it partakes in the common modernist convention of depicting a lonely and alienated individual living in a metropolis. Flush is given to Barrett by an impoverished friend precisely in order to ease her isolation, which is intensified by an illness that effectively quarantines her in her room:

may [he] be offered [...] to a friend who lies secluded all through the summer months in a back bedroom [...]? Such were the thoughts that came more and more frequently to Miss Mitford as she watched Flush rolling and scampering in the sunshine; as she sat by the couch of Miss Barrett in her dark, ivy-shaded London bedroom. Yes; Flush was worthy of Miss Barrett; Miss Barrett was worthy of Flush. The sacrifice was a great one; but the sacrifice must be made.⁸

While the context of these sentences puts "the sacrifice" in terms of the money that the financially struggling Miss Mitford could have asked for the purebred dog, the story also suggests that Flush is made to sacrifice his happy country life when moving from the summer sunshine to the confines of the "dark, ivy-shaded back bedroom" in the city. While his previous life entailed regular walks with his mistress, filled with rich scents and encounters with other animals of various kinds (both to mate with and to hunt), his new environment is not only so distinctly dark and stuffy that its smell is likened to that of a mausoleum⁹, but it also introduces him to isolation, as if modern city life were tied to this experience:

He felt himself alone—deserted. He rushed to the door. It was shut. He pawed, he listened. He heard footsteps descending. He knew them for the familiar footsteps of his mistress. They stopped. But no—on

7 A host of research about *Flush* has sprung up in recent decades. In the context of my argument, I want to highlight the following contributions in particular: Karalyn Kendall-Morwick: "Mongrel Fiction. Canine *Bildung* and the Feminist Critique of Anthropocentrism in Woolf's *Flush*". In: *Modern Fiction Studies*, 60.3 (2014), pp. 506-526. Layla Colon Vale: "Virginia Woolf's Feminist *Flush*". In: *Atenea* 34.1-2 (2014), pp. 89-106. Anna Feuerstein: "What Does Power Smell Like? Canine Epistemology and the Politics of the Pet in Virginia Woolf's *Flush*". In: *Virginia Woolf Miscellany* 84 (2013), pp. 32-34.

8 Virginia Woolf: *Flush*. Ed. by Kate Flint. Oxford: Oxford University Press 1998, p. 13. Subsequently abbreviated as *W* and cited in the text.

9 "Only a scholar who has descended step by step into a mausoleum and there finds himself in a crypt, crusted with fungus, slimy with mould, exuding sour smells of decay and antiquity, while half-obliterated marble busts gleam in mid-air and all is dimly seen by the light of the small swinging lamp which he holds, and dips and turns, glancing now here, now there—only the sensations of such an explorer into the buried vaults of a ruined city can compare with the riot of emotions that flooded *Flush*'s nerves as he stood for the first time in an invalid's bedroom" (*W*, p. 16).

they went, down they went. Miss Mitford was slowly, was heavily, was reluctantly descending the stairs. And as she went, as he heard her footsteps fade, panic seized upon him. Door after door shut in his face as Miss Mitford went downstairs; they shut on freedom; on fields; on hares; on grass; on his adored, his venerated mistress—on the dear old woman who had washed him and beaten him and fed him from her own plate when she had none too much to eat herself—on all he had known of happiness and love and human goodness! There! The front door slammed. He was alone. She had deserted him. / Then such a wave of despair and anguish overwhelmed him, the irrevocableness and implacability of fate so smote him, that he lifted up his head and howled aloud. (W, p. 17f.)

This moment of desertion brings forth a howl, which evokes a child's cry for its mother, since Miss Mitford "had washed him and beaten him and fed him from her own plate". In this analogy, the howl echoes the first cry of a baby, a language-less but utterly meaningful staple of the imagination that signifies the beginning of life as much as the horror of entering the world (in this case, one that seems to be cut off from "freedom" and "happiness"). The howl maintains its association with a life-altering moment of change that prompts longing for the familiar and the familial (i.e. the opposite of isolation), when children and adults cry for their mothers in moments of crisis throughout their lives. Such a howl seems appropriate for marking the moment of realizing a fundamental change, a Copernican turn in the howler's existence, to use Freud's words, which could not be adequately addressed with language, just as Hofmannsthal describes it. Transposed onto a dog – a wordlessly howling figure whose universe is suddenly robbed of all its known order – the overwhelming experience of the modernist condition is rendered ever more powerful.¹⁰

Flush's howl is soon interrupted by his first encounter with his new mistress, Elizabeth Barrett, and his brief experience of isolation like hers immediately connects them. In fact, they seem to have much in common:

Heavy curls hung down on either side of Miss Barrett's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's face; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I—and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy. Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other? She might have been—all that; and he— (W, p. 18f.)

Emphasizing their considerable kinship, the text seems to suggest a way out of Miss Barrett's isolation, provided by the lively animal. Flush was specifically picked as her companion because "Spaniels are by nature sympathetic; Flush, as his story proves, had an even excessive appreciation of human emotions" (W, p. 11). Yet despite these individual and supposedly breed-related qualifications, his companionship will not be the medicine that ultimately heals the ailing poet. He offers some relief, but the text will make clear that *human* companionship, specifically the love of her future husband which frees her from her father's tyranny, is responsible for Elizabeth Barrett's recovery (a point worthy of Woolf's patriarchal critique, no doubt). A dog cannot heal the poetess because her being and her wellbeing, both as a human and a writer, are

¹⁰ The cry of a wordless voice that cannot reach a recipient is perhaps most famously captured in Edvard Munch expressionist painting *The Scream* (1893), which pictures the outcry of a figure that seems to be experiencing a fundamental moment of crisis. Though two other people are approaching the screaming person from the distance, their blank expressions suggest that the moment's horror is not shared. The screamer's isolation encapsulates the sense of alienation of the individual in the modernist crisis.

intricately bound up with language – and Flush remains wordless.¹¹ Therefore, the description of their first encounter goes on to say:

But no. Between them lay the widest gulf that can separate one being from another. She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed at each other. Then with one bound Flush sprang on to the sofa and laid himself where he was to lie for ever after—on the rug at Miss Barrett's feet. (W, p. 18f.)

The passage invokes the traditional *differentia specifica* of language in order to affirm the dog's Otherness along the pre-Darwinian fault lines that established human superiority. The previously described similarities between the dog and Miss Barrett pertain only to the physical realm, which is "made in the same mould" and thus holds the potential "to complete what was dormant in the other". It is readily admitted that humans could provide this cure-all of fulfilling companionship for dogs, but when it comes to the dog's ability to do the same for humans, the difference between human and animal is called "the widest gulf that can separate one being from another". This is a rejection of the potential of an animal to "complete what is dormant" in Miss Barrett and ease the isolation that stifles the writer. Flush is subdued by language, and as a consequence of this verdict rife with modernist anxieties about the human self, Flush lies as a "dumb dog" at Miss Barrett's feet, embodying the traditional human-animal hierarchy in an image that seems to suggest proximity, but spells separation.

Despite this divide, woman and dog soon settle into a state of comfortable companionship. As their familiarity with one another in this relationship grows, both the dog and the writer are prompted to reassess their difference and ponder the unequal distribution of linguistic skills between them, which leads to a reassessment of the status and effect of language:

The fact was that they could not communicate with words, and it was a fact that led undoubtedly to much misunderstanding. Yet did it not lead also to a peculiar intimacy? "Writing,"—Miss Barrett once exclaimed after a morning's toil, "writing, writing ..." After all, she may have thought, do words say everything? Can words say anything? Do not words destroy the symbol that lies beyond the reach of words? [...] But suppose Flush had been able to speak—would he not have said something sensible about the potato disease in Ireland? / So, too, Flush felt strange stirrings at work within him. [...] When he heard her low voice syllabbling innumerable sounds, he longed for the day when his own rough roar would issue like hers in the little simple sounds that had such mysterious meaning. And when he watched the same fingers for ever crossing a white page with a straight stick, he longed for the time when he too should blacken paper as she did. / And yet, had he been able to write as she did? —The question is superfluous happily, for truth compels us to say that in the year 1842-43 [...] Flush was not a poet but a red cocker spaniel. (W, p. 27f.)

In this scene, words are accused both of being unable to "say anything" and of robbing symbols of their polysemous mystery. This skepticism of language resonates with the criticisms brought forth in the *Sprachkrise* and attempts to close the divide between woman and dog through the intimacy of "wordless understanding". Just like in the case of Rilke's *Malte*, this seemingly "perfect understanding" could ease isolation, but language, no matter how flawed, is still central to Miss Barrett's life and it therefore has a "mysterious meaning" to Flush too, which is why he yearns to be able to speak and write. Yet the narrator's hypothesis about what he might have said is entirely prosaic (a commentary about the nascent Irish potato famine), and speculation

11 Unlike many of the dogs in other modernist narratives, he does not speak in the first person to either the reader or his mistress.

about his poetic prowess (“had he been able to write as she did”) is immediately cut short and countered with the “truth” that dogs are not engaged in poetic production, though this conflicts with the narrative’s presupposition of a canine lens. Nonetheless, the seed of doubt has been planted, raising epistemological questions about what we (can) know about the limits of language, wordless understanding, and poetic animals. The linguistic human-animal difference does, in fact, cut both ways. Flush might not have language, but he lives an existence unfettered by language. Instead of a rich vocabulary, Flush has an inventory of scents at his disposal that make the power of words pale in comparison:

Where two or three thousand words are insufficient for what we see—and Mrs. Browning had to admit herself beaten by the Apennines: “Of these things I cannot give you any idea,” she admitted—there are no more than two words and perhaps one-half for what we smell. The human nose is practically non-existent. The greatest poets in the world have smelt nothing but roses on the one hand, and dung on the other. The infinite gradations that lie between are unrecorded. Yet it was in the world of smell that Flush mostly lived. Love was chiefly smell; form and colour were smell; music and architecture, law, politics and science were smell. To him religion itself was smell. To describe his simplest experience with the daily chop or biscuit is beyond our power. [...] to Flush Italy, in these the fullest, the freest, the happiest years of his life, meant mainly a succession of smells. Love, it must be supposed, was gradually losing its appeal. Smell remained. [...] He nosed his way from smell to smell; the rough, the smooth, the dark, the golden. [...] In short, he knew Florence as no human being has ever known it; as Ruskin never knew it or George Eliot either. He knew it as only the dumb know. Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words. (W, p. 86f.)

Excluded from this immediate way of interacting with and being in the world through smell, humankind is both epistemologically and expressively challenged: knowledge of the world turns out to be incomplete, and even the most eloquent poets are unable to describe the experiences available to their limited senses (be it a biscuit or the land of the muses). Language is exposed as humankind’s central limitation rather than bolstering its exceptionalism. While Flush’s wordlessness in the face of the world recalls the special intimacy that he shared with his mistress, humankind’s struggle for words suggests a status of being poor-in-world – but for the human instead of the animal, contrary to what Heidegger envisioned.¹² The contrast between the poverty of language and the richness of scent inverts the human-animal hierarchy that the narrative established when it said that “she spoke” and “he was dumb”, and the dog’s self-assured way of being in the world reinforces the modernist condition of insecure human selfhood and language.

A similar sentiment of language-induced human helplessness also pervades Panizza’s *Aus dem Tagebuch eines Hundes*, whose canine narrator is a dachshund who, like Flush, comes to the city from the country to live as a pet, but remains unnamed in the text. The relationship to his male owner lacks the affection that Flush affords his female owner (a gendered pattern that will hold true for Twain’s text as well),¹³ yet

12 See Stuart Eldon: “Heidegger’s Animals”. In: *Continental Philosophy Review* 39 (2006), pp. 273-291.

13 The relationship consists of a trade of services, which entail both violence and infantilizing language. This pet-directed speech evokes the notion of language as meaningless sound, which it shares with the *Sprachkrise* and some of its expressions, such as Dada: “Aus dem letzten Monat finde ich beim Zusammenzählen: 12 Stockkiebe; 25 Fußtritte, 6 mal Prügel und Püffe mit der Faust oder Hand; 3 mal furchtbaren Durst leiden müssen; 1 mal steinharte, abgenagte Knochen; 35 mal ‘Ei di di di di di das schöne Hunderl!’; ca. 40 mal ‘A dà dà dà dà dà dà

this dog is nonetheless fascinated by humans, and he studies them and their world while roaming the city and adjacent countryside. The entire diary of this speaking and writing dog consists of observations in the style of a scientific exploration of humankind, and he feels that “[i]ch muß diese ganze Bagage registrieren, einteilen, schablonieren. Einteilung der Menschenbagage!”¹⁴ (P, p. 147) Turning the tables on traditional taxonomy, this canine narrator comes to the conclusion that humankind inhabits an “un glaublich niedere Stellung in der Tierreihe”¹⁵ (P, p. 180). His freedom to stray and deliberate lack of attachment give this dog an unusual degree of independence, which renders him a purposeful loner whose moments of isolation seems to stem from existential philosophical quandaries rather than the absence of meaningful relationships, as is the case with Flush.¹⁶ Much like Flush, however, Panizza’s narrator is invested in scenting out his environment, and since he takes smell to be the canine language, human language does not make much sense to him. As a result, he often misinterprets events, or rather describes them in defamiliarized language that interferes with human recognition, thus rendering language visible as an obstacle to comprehension on the level of the text. He observes:

Ich weiß noch immer nicht, wie die Leute sich verständigen. Zwar nähern sie sich oft gegenseitig die Köpfe und entblößen die obere Zahnreihe, aber die Nasen scheinen mir zu kurz, um nach unserer Weise sich sofort zu orientieren. Dagegen unterstützen ihren Mündern ein ganzes Geknarr von Geräuschen, förmliche Mundsalven, denen fleißige Gesticulationen hinterdrein folgen. Aber zu einem Verständnis scheinen sie nicht zu gelangen, da das Gequatsch stundenlang dauert, heftiger wird, von Stampfen, Rücken, Stoßen und Zunge-Herausrecken begleitet wird, bis Beide gehetzt mit dampfenden Mündern von einander scheiden. Armes Geschlecht, das du die Luft zerhackst und dein Gesicht verschneidest, um auszudrücken, was du willst.¹⁷ (P, p. 148)

In this defamiliarized description of a communicative encounter between humans (or is it something else?), we recognize Hofmannsthal’s *Chandos Letter*, in which “everything comes to pieces” when he loses command of language. Yet while the evocation of the *Sprachkrise* in Woolf’s text focuses primarily on artistic expression (the poetess laments the limits of language when it comes to describing particularly sublime sights or her own writing practice), the everyday conversation between two people

das schwarze Dakkerl!. Auf meiner Seite, der Leistungen, stehen: 120 Beleckungen; 370 Beriechungen; 500 Schweifwedeleien, und an die 699 Speichelleckereien. — Ein jeder schlägt sich eben durch, wie er kann! [In the last month I counted: 12 blows with a stick; 25 kicks with the foot; 6 times beatings and blows with the fist or hand; 3 times having to endure terrible thirst; 1 time bones that were gnawed bare and hard as stone; 35 times “Coochie-coochie-coo, who is the nice doggie?”; circa 40 times “Goochie-goochie-goo, who is the black bow-wow?”. The services on my side are: 120 licks; 370 sniffs; 500 tail-wags, and close to 699 times brown-nosing. — Each one finds their way to get by!] Oskar Panizza: *Aus dem Tagebuch eines Hundes*. ... auch Hunde sind keine Menschen. Ed. by Martin Langbein. Munich: Matthes & Seitz 1977, pp. 145-244, here p. 178. All translations by Joela Jacobs. Subsequently abbreviated as P and cited in the text.

14 “I have to index them, categorize and fit them in a template. Classification of the human brigade!”

15 “unbelievably low position in the animal kingdom”

16 This dog is a representative of the philosopher dog tradition. See Theodore Ziolkowski: “Talking Dogs. The Caninization of Literature”. In: *Varieties of Literary Thematics*. Ed. by ibid. Princeton: Princeton University Press 1983: pp. 86-122. Yet belonging to a human generally grants dogs protection, while stray dogs can be killed in shelters and on streets, which makes his situation existential not only in a philosophical sense.

17 “I still don’t know how people communicate. Even though they often approach each other’s heads and expose the upper row of teeth, the noses seem too short to me to provide immediate orientation in our manner. Instead, an entire crackling of sounds is launched from their mouths, positively mouth-salvoes, followed by busy gesturing. Yet they don’t seem to arrive at an understanding, since the chatter takes hours, becomes more intense, is accompanied by stomping, jiggling, pushing and sticking out one’s tongue, until both separate, hounded, with steaming mouths. Poor species, you hack apart the air and adulterate your face to express what you want.”

in the scene above follows the progression of Hofmannsthal's *Letter* from difficulty with abstract or poetic terms to the loss of control over *all* words. The notion of language's inability to express one's perception of the world and articulate one's inner life therefore expands into a fundamental chasm between words and their meaning, which makes even the simplest act of communication impossible and moves language entirely outside of human control. And so the canine narrator goes on to say (quite eloquently) that

Der Frosch, der Spatz, das Eichhorn, die Krähe, der Storch und der Wolf zusammengenommen könnten nicht die Summe jener Laute aufbringen, die die Menschen nötig haben, um sich zu fragen: Wie geht's? Hast Du Hunger? — Ja, ich frage mich oft, ob alle diese Quatsch- und Fistel-Laute etwas zu bedeuten haben; ob diese Race trotz des kolossalen Aufwands schließlich weiß, was der Andere selbst denkt, und was er von ihm denkt! [...] Ob die was von einander wissen? — Von der Beschaffenheit ihrer Seele? — Arme Spezies!¹⁸ (P, p. 160f.)

Divorcing words from meaning, in consequence, renders the deceptively simple question "How are you?" complicated to ask and, it seems, impossible to answer. With the loss of language that organizes, according to Hofmannsthal, both thought and speech, humankind no longer knows what they think and how they feel. Knowledge about the self has no framework of expression, and knowledge of the other cannot be confirmed by communication. In this epistemological and linguistic crisis of modernism, the human species can neither define itself (their "soul") nor the other, be they of the same or another species, and the individual remains utterly isolated. Despite "colossal effort", man only produces "nonsensical and whimpering sounds", wordless howls whose meaning reaches nobody.

Yet just like Flush, Panizza's canine narrator is not bound up in this problem:

Sieht man zwei Hunden zu, die sich zufällig treffen und sich gegenseitig ausforschen, in wenigen Minuten ist Alles getan. Wir wissen, er klagt über Frost, er hungert, er ist geschlagen worden, er hat eine weiche Seele, er ist trotzig, er ist mißtrauisch; der Hauch sagt uns Alles; seine Seele liegt offen vor unserer Nase.¹⁹ (P, p. 159)

In the world of dog communication, "one whiff" tells you everything: existence, experience, emotion. The power of scent circumvents the problems of language and thereby establishes true wordless intimacy: "the soul lies open before the nose" in this encounter, which suggests that this species is epistemologically secure and knows who they are and what the self and the other thinks. Modern humankind has lost this immediate access to the self and the world, or rather, is kept from it through abstract language, thus languishing in isolation, most notably cut off from the animal Other.

18 "The frog, the sparrow, the squirrel, the crow, the stork and the wolf combined could not produce the sum of the sounds that humans need to ask each other: How are you? Are you hungry? — Indeed, I often ask myself whether all these nonsensical and whimpering sounds mean something; whether despite this colossal effort, this race finally knows what the other thinks to himself, and what he thinks of him! [...] Whether they know something about each other? — Of the composition of their soul? — Poor species!"

19 "When you watch two dogs who meet by chance and explore each other, everything is done in a few minutes. We know that he is complaining about the frost, he is going hungry, he has been beaten, he is defiant, he is suspicious; one whiff tells us everything; his soul lies open before our nose."

Breeding Violence

Humankind's inability to know itself results in an incapacity but also a refusal to recognize kinship with the Other in both its human and animal form. Fueled by the endeavor to restore human exceptionalism, this often results not just in a linguistic subdual but physical violence, which canine narratives describe in order to raise ethical questions about the "humanity" of humankind. The portrayal of violent treatment of non-human and human Others tends to function as a critique the brutalities of each author's environment. In Woolf's story, this becomes apparent when Flush is one day dognapped for ransom – a common practice in Victorian London (it happened three times to the historical Flush), which highlights the economic inequality of the industrial age and the extreme differences between social classes:

He found himself in complete darkness. He found himself in chillness and dampness. [...] He whined, and a heavy hand beat him over the head. He cowered down on the few inches of damp brick against the wall. Now he could see that the floor was crowded with animals of different kinds. Dogs tore and worried a festering bone that they had got between them. Their ribs stood out from their coats—they were half famished, dirty, diseased, uncombed, unbrushed; yet all of them, Flush could see, were dogs of the highest breeding, chained dogs, footmen's dogs, like himself." (W, p. 55)

From the dark back room of a rich house that he now considers home, he has come to "complete darkness", and although he is not alone, he feels utterly isolated once again and cries out for his new mother. Instead of words, his whining is met with violence. The people who make a meager living from their dognapping business are described as quite different from Flush's mistress: they seem to care neither for nor about the animals. If an owner does not pay up, they return the dog's cut-off head and paws. Flush is a profitable commodity rather than a living individual to them, yet they are themselves exposed to violence and exploited by a system that supports the rich dog owners. The text suggests that they cannot afford to care: their own living conditions are "worse than those of animals" and certainly much different from those to which the pampered dogs are accustomed. The filth of the dwelling, in which "[c]hildren crawled out from dark corners and pinched his ears" (W, p. 55) repels Flush, yet this is a situation from which the children cannot escape, while Flush is eventually rescued – for a price. The episode raises complicated questions about human and animal welfare that are not easy to disentangle without making ethically questionable judgements about the worth of one species over the other, and it transposes these value questions, via breed and class, from dogs to humans and vice versa.

The dognapping business model is not only thriving because these dogs are subjectively valuable to their owners, but – as Flush had immediately observed – because they are "of the highest breeding". The high value of Flush, which could have solved Miss Mitford's financial troubles, was the theme with which the text begins, and it is tied intimately to his breed. The first sentence of the story reads: "It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest antiquity." (W, p. 5)²⁰ This family is not Elizabeth Barrett's – it is Flush's

20 This opening sentence resembles that of Jane Austen's *Pride and Prejudice* (1813), which is famously ironic about the social order it introduces: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife." By taking up this sentiment of "universally admitted" or acknowledged truths that are, in fact, merely expressions of socially sanctioned, questionable behavior (such as women pursuing

spaniel lineage. The first several paragraphs of the story are dedicated to a discussion of the dog's pedigree, from the origin of the name Spaniel "[m]any million years ago" (W, p. 5) to the rise of several prominent Spaniel families that accompanied kings, Flush's immediate heritage, and his appearance as purebred according to Kennel Club standards. The Kennel Club is, in fact, heralded as a beneficial institution that would be needed to classify humankind according to value, too:

But, if we now turn to human society, what chaos and confusion meet the eye! No Club has any such jurisdiction upon the breed of man. The Heralds' College^[21] is the nearest approach we have to the Spaniel Club. It at least makes some attempt to preserve the purity of the human family. But when we ask what constitutes noble birth—should our eyes be light or dark, our ears curled or straight, are topknots fatal, our judges merely refer us to our coats of arms. You have none perhaps. Then you are nobody. [...] Everywhere rank is claimed and its virtues are asserted. Yet when we come to survey the Royal Houses of Bourbon, Hapsburg and Hohenzollern, [...] and find them now in exile, deposed from authority, judged unworthy of respect, we can but shake our heads and admit that the Judges of the Spaniel Club judged better. (W, p. 7f.)

Instead of a system that assesses belonging to a noble(r) group of people according to their fulfillment of expected appearance and behavior, the human (here specifically British) classification confers status through a purely hereditary system that results in a rigid class society. While Woolf's overt criticism of the class system and its resulting poverty, which particularly pervades the details of the dognapping episode, certainly calls attention to social inequality, the Kennel Club comparison and its striving for "purity" of the human race evokes notions of physiognomic typecasting, racial prejudice, and eugenics that are particularly devastating with a view to the atrocities about to begin in 1933, the year the text was written, as well as the colonialism in which the British Empire engaged at the time. Woolf's comparison of the upper classes to fancy overbred dogs is surely full of satire, especially since it suggests that these dogs show better character than the members of royal houses, yet the Kennel Club's breedism (a kind of speciesism) has also led to violent consequences for dogs, from inbred deformities and puppy mills to illegal dog fights and an epidemic of pitbull-type dogs in kill shelters.²²

Flush's preference for purebred over "mongrel"²³ dogs is eventually amended, but only once he "studies abroad" in Italy (once more, relationships change the view on

men for their money, or people judging others by their heritage), Woolf plays with the conventions of how humans and animals are traditionally spoken about, thus humorously preempting judgement about presenting a famous writer's biography through the lens of her dog, while simultaneously calling the human class system in question. (Coincidentally, Elizabeth Barrett's name also resembles that of Austen's heroine Elizabeth Bennet.)

- 21** "The College of Arms is the official heraldic authority for England, Wales, Northern Ireland and much of the Commonwealth including Australia and New Zealand. / As well as being responsible for the granting of new coats of arms, the College maintains registers of arms, pedigrees, genealogies, Royal Licences, changes of name, and flags. The heralds, besides having ceremonial duties, advise on all matters relating to the peerage and baronetage, precedence, honours and ceremonial as well as national and community symbols including flags." College of Arms: "Home". URL: <http://www.college-of-arms.gov.uk/> [last accessed on 26 July 2017].
- 22** The complicated entanglement of the forces that enact violence on humans with those that enact violence on animals is discussed in Claire Jean Kim: *Dangerous Crossings. Race, Species, and Nature in a Multicultural Age*. New York: Cambridge University Press 2015. See also Harlan Weaver: "Becoming in Kind". *Race, Class, Gender, and Nation in Cultures of Dog Rescue and Dogfighting*. In: *American Quarterly* 65.3 (2013), pp. 689-709. Donna Haraway: *Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: University of Chicago Press 2003. Donna Haraway: *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.
- 23** This term is used for mixed-breed dogs (W, p. 23, 74, 76, 103, 113), but once also applied to Miss Mitford's alcoholic father in a way that evokes eugenics: "But there can be no doubt that, had there been a Man Club

Other and self), where he roams without the restraints of class differences and the expected behaviors that rule the streets of London:

Flush had faced the curious and at first upsetting truth that the laws of the Kennel Club are not universal. He had brought himself to face the fact that light topknots are not necessarily fatal. He had revised his code accordingly. He had acted, at first with some hesitation, upon his new conception of canine society. He was becoming daily more and more democratic. Even in Pisa, Mrs. Browning noticed, "... he goes out every day and speaks Italian to the little dogs." Now in Florence the last threads of his old fetters fell from him. The moment of liberation came one day in the Cascine. As he raced over the grass "like emeralds" with "the pheasants all alive and flying," Flush suddenly bethought him of Regent's Park and its proclamation: Dogs must be led on chains. Where was "must" now? Where were chains now? Where were park-keepers and truncheons? Gone, with the dog-stealers and Kennel Clubs and Spaniel Clubs of a corrupt aristocracy! Gone with four-wheelers and hansom cabs! with Whitechapel and Shoreditch! He ran, he raced; his coat flashed; his eyes blazed. He was the friend of all the world now. All dogs were his brothers. He had no need of a chain in this new world; he had no need of protection. (W, p. 77)

Flush attains his new sense of *liberté, égalité, fraternité* in a "democratic" setting, yet even though the text calls this perfect place Italy, it is, rather, a space without all the restraints imposed by humans, where he encounters other dogs freely. It is also a place not ruled by grammar: as the text speeds up to match Flush's pace, it begins to mark human descriptors (poetic ones "like emeralds" and "the pheasants all alive and flying" as well as the normative "must") with quotation marks that separate them from Flush's own thoughts, which have less decorum and fewer complete sentences. In this special place, Flush can think and speak in language (he "bethought him"); the latter when he is not isolated but has social interactions with beings who speak his language (which is called Italian here in the same way the place is called Italy). This immediate manner of living is a return to the first days of Flush's life, in which he did not know of any dangers or social differences, roamed freely, and encountered other animals and humans without fear. With flashing coat and blazing eyes, Flush has left behind the alienating city with its linguistic obstacles and found happiness in this paradisiacal place (where the poetess has overcome her writing crisis and isolation with the help of the "wordfull understanding" she shares with her writer husband). In this place of "perfect understanding", there seems to be no need for a taxonomy of differences; yet given the unresolved nature of the class system, poverty, and other forms of violence back in London and elsewhere both in the mid-nineteenth century Italy of the historical Brownings' stay and in 1933 when the text was written, this place seems like a utopian, or heavenly paradise of the imagination.²⁴ Whether *Flush* is able to restore the hope for a better world to the utterly skeptical modern or is understood as saying that the yearning for equality will be fulfilled "when dogs go to heaven" is up to the reader's disposition.

corresponding to the Spaniel Club in existence, [...] no claim to kinship with the Mitfords of Bertram Castle, would have availed to protect him [...] from being branded as a mongrel man unfitted to carry on his kind. But he was a human being. Nothing therefore prevented him from marrying a lady of birth and breeding, [...] and from begetting a daughter." (W, p. 9).

- 24 Within this paradisiacal metaphor, Flush has passed from his happy existence in the womb of the English countryside to the ups and downs of life in London and finally arrived in the afterlife of heavenly Italy. Both Italy and the English countryside feature as near-paradisiacal and pastoral spaces of inspiration in the imagination of many writers across centuries.

Woolf's readers have often opted for a less serious interpretation of the cynobiography's happy ending, even though in 1903, Mark Twain already restricted the tendency toward carefree interpretations of dog narratives by denying a dog access to heaven. Twain's *A Dog's Tale* begins with a breed designation that sets the tone for the play with humor typical of Twain: "My father was a St. Bernard, my mother was a collie, but I am a Presbyterian."²⁵ Yet the equally humorously named story, told by a dog in the first person, is not as lighthearted as this beginning lets on, since it details a canine life full of violent abuse and makes a clear case for the need of animal welfare. The disconnect between the tone and content throughout Twain's story suggests a purposeful turn to sentimentalism, often problematically associated with feminine sensitivity, which is meant to evoke an affective reader reaction and thus prompt change.²⁶ Marked already in the first sentence as a mixed-breed dog and later identified as female, this dog's story stands in for the violent experiences of non-human, female, and non-white Others, and it will not have a happy ending. The first moment of isolation in her life is in some ways similar to Flush's experience, and it is one that happens to almost every dog who lives with humans: she is separated from her canine mother.

When I was well grown, at last, I was sold and taken away, and I never saw her [my mother] again. She was broken-hearted, and so was I, and we cried; but she comforted me as well as she could, and said we were sent into this world for a wise and good purpose, and must do our duties without repining, take our life as we might find it, live it for the best good of others, and never mind about the results; they were not our affair. She said men who did like this would have a noble and beautiful reward by and by in another world, and although we animals would not go there, to do well and right without reward would give to our brief lives a worthiness and dignity which in itself would be a reward. She had gathered these things from time to time when she had gone to the Sunday-school with the children [...]. So we said our farewells, and looked our last upon each other through our tears" (T, p. 563)

The scene is characterized by trust: of the canine daughter in her mother and the mother in a divine plan and purpose for everyone's life, despite the acknowledgment that the ultimate prize of admission to heaven will not be granted to these creatures preaching selflessness. In fact, the phrasing only grants celestial privileges to men, seemingly a purposefully ambiguous note, given the female canine speaker, and the pointedly gendered nature of the text, in which men hold the power over their female "possessions", echoing the patriarchal critique of Woolf's story. Yet, without knowing that the speakers are dogs, the scene could just as well portray a farewell between a human mother and her child, and because it is a sale with an uncertain future, it strongly evokes the context of slavery and racial inequality, which Twain experienced from the privileged position of a white man growing up in the southern United States.²⁷ These violent undertones accompanying the mother's wholesome appeal for selfless behavior without reward create a horrifying anticipatory *mélange* and foreshadow the treatment that the young dog, and subsequently her own offspring, is to experience in the story. The trusting puppy of this scene will save her new family's baby from a fire,

²⁵ Mark Twain: *Collected Tales, Sketches, Speeches, and Essays 1891-1910*. New York: The Library of America 1992, pp. 561-571, here p. 561. Subsequently abbreviated as T and cited in the text.

²⁶ See Gregg Camfield: *Sentimental Twain. Samuel Clemens in the Maze of Moral Philosophy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1994.

²⁷ His sale is also the subject of Panizza's narrator's first sentence, though it is stripped of emotion: "Wurde heute an meinen neuen Herrn verkauft." [Was sold to my new master today.] (P, p. 145)

yet they initially mistake her dragging the baby from the nursery for a bite attack.²⁸ The burned dog is beaten to the point of retaining a lasting limp and hides in the dark attic for days, realizing that she cannot run away because she has had a puppy of her own that she cannot leave behind with the family.

I searched my way through the dark among the piles of things, and hid in the secretest place I could find. It was foolish to be afraid there, yet still I was; so afraid that I held in and hardly even whimpered, though it would have been such a comfort to whimper, because that eases the pain, you know. But I could lick my leg, and that did some good. (T, p. 566)

Much like the howling, a wordless whimpering characterizes this moment of crisis and isolation in her life. We learn that crying out will ease the pain of isolation, perhaps because it re-affirms the existence of the self and its feelings, even if nobody responds and confirms that there are others who care. In contrast, when the dog is finally found by a friendly (and female) face calling out her name, she emits “*such* a grateful little yelp” (T, p. 568), and an act of mutual recognition and belonging is established through the act of naming²⁹, which prompts a different kind of vocal response (a yelp) in this communicative encounter.

The found dog is celebrated for her heroism, and

some of them said it was wonderful in a dumb beast, the finest exhibition of instinct they could call to mind; but the master said, with vehemence, “It’s far above instinct; it’s *reason*, and many a man, privileged to be saved and go with you and me to a better world by right of its possession, has less of it than this poor silly quadruped that’s foreordained to perish” (T, p. 568f.).

This praise of animal reason seems to break with the Cartesian animal machine – the dualist idea that animals are mindless bodies – as well as biblical doctrine that holds a soul as the requirement for celestial admission, but it pointedly still denies animals access to heaven, thus immediately diminishing this equalizing gesture and returning the dog to a place below the human in the hierarchy of beings. In the world of the “master”, a dog remains property (and again, the context of slavery returns), and in his work as a scientist, the father of the dog’s family actively reinforces this hierarchy by experimenting on animals. And so he perversely inverts the dog’s act of saving his own child by brutally blinding the dog’s puppy, which will ultimately kill it. This experiment happens in front of his colleagues and the mother dog, thus critiquing the contemporary practice of vivisection for its disregard for animal pain and life as well as its justification in the name of scientific progress and religiously bolstered human exceptionalism.³⁰ The only humans to speak out about the wrong, albeit quietly, are the servants of the house, who are also under the rule of the white, “Christian” man.³¹

The story ends with the dog’s confusion about the fact that her buried baby, or as she puts it, her “planted” puppy does not “grow and come up a fine handsome dog” (T, p. 570). As she refuses all food while waiting patiently by the gravesite for her

28 There are so many accounts of dogs who risk their lives to save children that this has become a trope for canine loyalty.

29 Naming is a powerful gesture (see Genesis), which individualizes the member of a species and suggests the rights and protections of personhood, though it can also signal possession. See also Vicky Hearne: *Adam’s Task. Calling Animals by Name*. New York: Skyhorse 2007.

30 This scene resounds with Twain’s anti-vivisection activism. See Shelley Fisher Fishkin: *Mark Twain’s Book of Animals*. Berkeley: University of California Press 2010.

31 See Kim: *Dangerous Crossings*.

puppy to return, it becomes clear to the reader that she is herself about to die. The heartbreaking effect of Twain's story is in the canine narrator's unwaveringly hopeful and trusting nature throughout her ordeals. She continues to trust her master because she fails to understand his language, which comes in the guise of experimental science and Sunday-school religion, whose intermingled influences are passed from humans to canines in a form of failed transmission that is blamed on language as such. This series of misunderstandings begins with the dog's mother, who has a love for words that is unequalled among her peers. She is the one who told her offspring that she was "Presbyterian" and so the second sentence of the story continues:

I do not know these nice distinctions myself. To me they are only fine large words meaning nothing. My mother had a fondness for such; she liked to say them, and see other dogs look surprised and envious, as wondering how she got so much education. But, indeed, it was not real education; it was only show: she got the words by listening in the dining-room and drawing-room when there was company, and by going with the children to Sunday-school and listening there; and whenever she heard a large word she said it over to herself many times, and so was able to keep it until there was a dogmatic gathering in the neighborhood, then she would get it off, and surprise and distress them all, from pocket-pup to mastiff, which rewarded her for all her trouble. [...] When she told the meaning of a big word they were all so taken up with admiration that it never occurred to any dog to doubt if it was the right one; and that was natural, because, for one thing, she answered up so promptly that it seemed like a dictionary speaking, and for another thing, where could they find out whether it was right or not? for she was the only cultivated dog there was. [...] And it was the same with phrases. She would drag home a whole phrase, if it had a grand sound, and play it six nights and two matinees, and explain it a new way every time—which she had to, for all she cared for was the phrase; she wasn't interested in what it meant, and knew those dogs hadn't wit enough to catch her, anyway. (T, p. 561f.)

This play with words, in which both the mother dog and the author of this "dogmatic" tale engage, showcases the power of language and education (a right denied to many women, slaves, and non-whites). As the only dog who has a semblance of this power, the narrator's mother wields her knowledge over the other dogs as if imitating, in a less violent manner, the way the church decrees who gets to go to heaven, the scientist father determines who gets to live, and the white upper classes of the American South and Victorian London define the lives of the enslaved, the poor, non-whites, women, and animals in these stories. Yet the mother dog is stripping words of their meanings and giving them ever-changing new ones without regard for the "right" one. Despite this semantic "meaninglessness" which showcases language's mutability and ambiguity, words seem to retain their powerful effect over those who do not understand them. This makes the dog's language play subversive in multiple ways: here is an animal attempting to take the power of words, a female animal at that, and one who undoes the pre-determined rules of language and meaning, thus potentially turning the modernist *Sprachkrise* into a tool of liberation. If successful, this would be an act of overthrowing the rule of man in all of its understandings – a Copernican turn that once again has the potential to decenter earth, dethrone man, and depose language. (How is the dog decentering earth, you ask? Why, by getting into heaven, which seems to be humankind's biggest fear because it would grant animals a soul – to whose existence Panizza's narrator testified –, thus making them equals to be respected.) However, man has the last word: the master is the one who knows and determines the "right" meaning of words – a position of normative power that does not take kindly to usurpation attempts. This leaves the mother dog and her daughter vulnerable, particularly since they have so fully imbibed the doctrine of linguistic supremacy. No wonder, then, that these dogs experience such violent

retribution, which is meant to reestablish man's superiority. Burned, beaten, and blinded, the animal Other is subdued with brute force alongside all those who have been denied a soul and equal stake in this world. And accordingly, the last sentence declares that Twain's dying canine narrator is not going to heaven, but "where go the beasts that perish" (T, p. 571).

Conclusion

Woolf's, Panizza's, and Twain's narratives turn to animals in order to address a human problem, which emerges from the subjective isolation, scientific self-objectification, and language skepticism of the modernist crisis. Through the lens of dogs, the texts chart many aspects of this human crisis of self, yet they simultaneously also give a voice to the animal Other. Since the definition of the human against the animal and vice versa has been a traditional way of reinforcing human superiority, recovering the human goes along with discovering the animal. In the narratives, the mute animal suddenly speaks, just as "words turned into eyes that stared at me and into which I had to stare back" in Hoffmannsthal's *Chandos Letter*. In speaking back, the dogs tell tales of repeated subjugation, both through words and violence, which also shine a light on the oppression of human Others. When they stand in the way of man's exceptionalism, both human and non-human Other are subdued by similar, forceful processes.

Yet the dogs in these narratives also illustrate the potential of the companion animal to soothe isolation, and they model a more immediate relationship to the world through the senses instead of language. These solutions to the modernist problems of alienation from both words and world pave the way for a reconsideration of the foundations of the human sense of self – one grounded in a similarity with rather than difference from the animal. By exposing the fact that the definition of the human has been resting on a premise of exceptionalism that diminishes all Others, the texts (some more strongly than others) call for a redefinition of the human that does justice to the notion of "humanity". And indeed, accepting that humans are not in full control of their psyche and embracing the ambiguity of language (as the artists of the *Sprachkrise* did) might be a liberation instead of a threat, and living kinship with animals would undo humankind's isolated position at the top of the traditional hierarchy of beings.

Lastly, the texts are beset by the great irony of showcasing the power of language and its eloquence in the midst of a crisis of linguistic production. Speaking and writing about the *Sprachkrise* comes with the issue of having to do so in language – the object of skepticism. What better way to get around this conundrum than by endowing dogs with speech? Non-humans can point out human limitations, and because they are not bound up in the same problems, they are able to defamiliarize the conception of the human and excel in linguistic eloquence in the midst of a crisis of language and subjectivity. Rather than defining the human against the animal, these texts let the animal define the human for a change.

Von Bären, Katzen, Hunden und anderen nicht-menschlichen Wesen: Tierliches in Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz*

Der österreichische Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch war zu seiner Zeit – der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts – ein viel gelesener Erfolgsautor, der für seine zahlreichen Romane und Erzählungen bekannt war, viele davon Stoffe umformend, die aus Osteuropa stammen, beispielsweise aus Polen, Galizien oder aus der Bukowina. Regelrecht berühmt wurde er mit seiner Novelle *Venus im Pelz* (1870), unter anderem auch dadurch, dass sie in der zeitgenössischen psychiatrischen Forschung rezipiert und von dem Sexualforscher Richard von Krafft-Ebing eingesetzt wurde, um den Begriff Masochismus in dessen Studie *Psychopathia Sexualis: Eine klinisch-forensische Studie* (1886) in die wissenschaftliche Diskussion einzuführen, wobei verschiedene sexuelle Perversionen in diesem Begriff gebündelt sind.¹ Diese Zusammenhänge sind ausführlich erforscht und kommentiert worden, nicht zuletzt in Rezeption von Gilles Deleuzes Studie zu „Sacher-Masoch und der Masochismus“, die in der populären Insel-Ausgabe von *Venus im Pelz* zusammen mit der Novelle abgedruckt ist.² Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Text, auch die jüngste, folgt im Allgemeinen dem Angebot der Diskussion dieses Textes in einem psychologischen und kulturtheoretischen Ansatz, wobei entweder die weibliche Handlungskraft,³ der Objektstatus der Frau in ihrer Rolle als Skulptur,⁴ diverse Figuren der Liebe und des Masochismus,⁵ die Funktionsweise von ästhetischer Subversion,⁶ die Nähe zu Freuds Begriff des Unheimlichen⁷ oder der koloniale Kontext der masochistischen Urszene⁸ in den Vordergrund gerückt und anhand der thematischen und figurativen Ebene des literarischen Textes diskutiert werden. Lediglich in Ian Weddes Beitrag „Walking the Dog“ in dem Sammelband *Knowing Animals* findet sich ein knapper Hinweis auf eine Passage in *Venus im Pelz*, die die Faszination des männlichen

1 Siehe Anna Katharina Schaffner: „Fiction as Evidence. On the Use of Literature in Nineteenth-Century Sexual Discourse“. In: *Comparative Literature Studies*, 48 (2011), S. 165-167. Siehe auch Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart: Enke 1886.

2 Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt: Insel 1968. Die Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Deleuzes Studie findet sich auf den Seiten 163-281.

3 Siehe Elizabeth Schreiber-Byers: *Castrating the Female Dominant. An Analysis of Female Agency in Leopold von Sacher-Masochs 'Venus im Pelz'*. Dissertation, University of North Carolina 2008.

4 Siehe Catriona MacLeod: *Fugitive Objects. Sculpture and Literature in the German Nineteenth Century*. Evanston: Northwestern University Press 2014, S. 143ff.

5 Siehe Michael Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 13-55.

6 Siehe Torben Lohmüller: *Die verschlagene Lust. Zur ästhetischen Subversion im Masochismus*. Heidelberg: Winter 2006, S. 15ff.

7 Siehe Benjamin Jacob: „The 'Uncanny Aura' of *Venus im Pelz*. Masochism and Freud's Uncanny“. In: *Germanic Review*, 82 (2007), S. 269-285.

8 Siehe Sabine Wilke: *Masochismus und Kolonialismus. Literatur, Film und Pädagogik*. Tübingen: Stauffenburg 2007, S. 62ff.

Masochisten mit dem Akt des Fuß- und Stiefelleckens in der masochistischen Urscene als „hündisch“ bezeichnet.⁹ Dieser thematischen Assoziation der literarischen Rede über Tiere und Tierliches möchte ich in diesem Beitrag auf den Grund gehen aus einer Perspektive, die den Cultural and Literary Animal Studies verpflichtet ist und den literarischen Text rekontextualisiert. Statt der naheliegenden Historisierung und Kontextualisierung der Novelle im zeitgenössischen literarischen Umfeld oder der zeitgenössischen Diskussion des psychologischen Masochismus um die Jahrhundertwende sollen stattdessen die natürlichen Objekte, besonders die Tiere, aber auch die Umwelt in einem umfassenderen Sinn sowie die Rede über sie in den Vordergrund gerückt werden. Damit wird deutlich, wie eng die literarische Imaginierung von Tieren sich aus einem ganz bestimmten Wissen über Natur speist und wie diese zwei Ebenen sich gegenseitig befruchten oder punktuell kritisch beleuchten. Der literarische Text stellt dieses zeitgenössische Naturwissen aus. Gleichzeitig ist der literarische Text aber auch geprägt von dem zeitgenössischen Naturwissen, das wiederum nicht unbeeinflusst ist von den tatsächlichen Tieren und der natürlichen Umwelt.

Der Ansatz der Cultural Literary Animal Studies

Der Hauptvertreter der Cultural Literary Animal Studies in der neuen deutschen Literaturwissenschaft, Roland Borgards, hat in einem programmatischen Aufsatz zu „Tiere in der Literatur“ über das Verhältnis von Literatur und Tieren zwischen semiotischen und diegetischen Tieren unterschieden, wobei die Zeichentiere lediglich in Redewendungen existieren, wogegen die diegetischen Tiere ein Eigenleben in den literarischen Texten haben.¹⁰ Dabei ist zu bedenken, „dass in literarischen Texten ein historisch je spezifisches Wissen vom Tier nicht nur abgebildet sondern mit entworfen wird“¹¹. Um diese Abbildungsstrategien und Entwürfe historisch bewerten zu können, ist es wichtig, sich mit dem Stand des zeitgenössischen Wissens und der Rede über Tiere auseinanderzusetzen. Borgards macht das in diesem Aufsatz anhand von Goethes *Novelle* deutlich, indem er aufzeigt, „dass Goethes Text das Tigerwissen, das die Tierschaubudenbesitzer von Buffon übernehmen, als veraltet ausstellt und dass damit zugleich die Tötung des Tigers als eine unangebrachte Reaktion bewertet wird“¹². Der französische Naturforscher Georges-Louis Buffon hatte in seinem einflussreichen Werk *Histoire naturelle, générale et particulière* von 1778 den Tiger noch als blutrünstiges, unzählbares Raubtier dargestellt, wobei jedoch zu Goethes Zeiten sich bereits ein anderes Tigerwissen durchzusetzen beginnt, das den Tiger sehr wohl als bezähmbar einschätzt.¹³ Goethe stellt also den Akt der Tötung des Tigers als eine Handlung aus, die befangen in veralteten Wissenskonfigurationen ist. Er setzt sich

9 Ian Wedde: „Walking the Dog“. In: *Knowing Animals*. Hrsg. von Laurence Simmons u. Philip Armstrong Leiden, Boston: Brill 2007. S. 266-288, hier S. 275. Siehe zu diesem Komplex auch Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge 1995.

10 Roland Borgards: „Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung“. In: *Das Tier an sich. Disziplinübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 87-118, hier S. 89f.

11 Ebd., S. 95.

12 Ebd., S. 99.

13 Ebd. Siehe Comte du Buffon, George-Louis Leclerc: *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Paris: Imprimerie royale 1749-1804, Band V, S. 264.

somit poetologisch und kritisch mit dem zeitgenössischen Wissen über Tiere auseinander, das dann wenige Jahre nach dem Erscheinen seiner Novelle (1828) in Lorenz Oken's *Allgemeiner Naturgeschichte für alle Stände* von 1838 wissenschaftlich diskutiert und kodifiziert wird.¹⁴

Was Sacher-Masochs *Venus im Pelz* anbelangt, ist die Verfangenheit des Erzählers in tierlicher Rede nicht nur thematisch erkennbar, sondern wird zudem zu einem zentralen Strukturelement der kulturellen Prägung von Phantasiebildungen und der Rede über Sexualpraktiken. Leopold von Sacher-Masochs Text ist nach der Wende von einer taxonomischen zu einer organologischen Zoologie entstanden, die sich zwischen 1770 und 1830 vollzogen hat und die in der Literatur auf der formalen Ebene zu ganz anderen poetischen Formen geführt hat.¹⁵

Bei Goethe manifestiert sich dies in einer Analogie zwischen dem in sich selbst geschlossenen und aus sich selbst heraus erklärbaren Organismus und dem autonomen, in sich selbst begründeten Kunstwerk; in Büchners *Woyzeck* zeigt sich dies in einer dramatischen Form, dank derer die Existenzbedingungen (auch dies ein zoologisches, vor allem von Cuvier formuliertes Konzept) des Individuums literarisch darstellbar werden.¹⁶

Die Zoologie, in die literarische Elemente eingeflossen sind, und die Literatur, in die zoologische Konzepte integriert sind, „bilden einen gemeinsamen Raum mit gemeinsamen Fragefeldern und gemeinsamen Formproblemen.“¹⁷ In Sacher-Masochs Text finden sich von daher dynamisierte Konzepte von menschlicher und tierischer Sexualität, die mit ganz bestimmten Tierbildern überlagert und auf der Handlungsebene ausgestellt und verhandelt werden. Das macht ihn so interessant als einen Schwellentext am Übergang in die ästhetische Moderne und moderne Zoologie, der zu diesem Zeitpunkt noch mit Bildern von älteren agrarischen Praktiken – vom Pflügen beispielsweise – arbeitet und sich somit dem Modernisierungsprozess gegenüber ambivalent verhält.

Wildnis und Tierliches in der Novelle

Venus im Pelz ist eine klassische Rahmennovelle mit Binnenerzählung, in der der Autor eines biographischen Manuskripts, die „Bekanntnisse eines Übersinnlichen“, Severin von Kusiemski, von seinen denkwürdigen Erlebnissen in einem osteuropäischen Karpatenbad berichtet, in dem er sich einige Monate aufgehalten hat und dort auf eine junge schöne Witwe, Wanda von Dunajew, getroffen ist. Das Manuskript ist dabei im Rückblick entstanden, indem Severin das Folgende „aus meinem damaligen Tagebuch zusammengestellt“ hat, „weil man seine Vergangenheit nie unbefangen darstellen kann, so aber hat alles seine frischen Farben, die Farben der Gegenwart“ (S. 17).¹⁸

14 Siehe Lorenz Oken: *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände*. Stuttgart: Hoffmann 1838. URL: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A//digital.ub.uni-duesseldorf.de](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A//digital.ub.uni-duesseldorf.de) [letzter Zugriff am 14. Januar 2016].

15 Siehe Roland Borgards: „Zoologie“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes u. Yvonne Wübber. Stuttgart: Metzler 2013, S. 161-167, hier S. 164.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 166.

18 Zur Farbsymbolik siehe Barbara Wróblewska: „Masochistisches Begehren und Farbsymbolik im Roman *Venus im Pelz* von Leopold von Sacher-Masoch.“ In: *Germanica Wratislaviensia*, 139 (2014), S. 22-23.

In solchen rückblickenden Reflexionen, die das Manuskript ausmachen, sind Severin und Wanda zunächst lediglich Mitbewohner in der gleichen Villa: Severin bewohnt das Erdgeschoss und Wanda den ersten Stock. Dabei ist interessant und für die spätere Analyse der Novelle aus einer umweltbezogenen Perspektive zentral, dass Severin sich in seinem Manuskript die Zeit und Müße nimmt zu bemerken, dass das Haus einsam in der Natur stehe: „Das Haus, in dem ich wohne, steht in einer Art Park, oder Wald, oder Wildnis, wie man es nennen will, und ist sehr einsam“ (S. 18). Nun ist das zunächst nicht allzu ungewöhnlich, da man ja im Allgemeinen in ein Bad geht zur körperlichen Ertüchtigung und seelischen Erholung und von daher Aktivitäten unternimmt, die oft ausgedehnte Spaziergänge und Begegnungen mit Natur und Umgebung einschließen. Aber die dreifache, exzessive Kodierung der Umgebung der Villa als „Park, oder Wald, oder Wildnis“ kann als Betonung sowie Beleuchtung unterschiedlicher Facetten dieser Umgebung gelesen werden. Ein „Park“ lässt auf eine für den Menschen und vom Menschen hergerichtete Natur schließen, etwa ein englischer Garten oder Stadtpark; auch ein „Wald“ zeigt oft noch Spuren des menschlichen Einflusses durch das Anlegen von Wegesystemen beispielsweise oder durch andere Formen des Waldmanagements zur Pflege der Jagd oder des Ressourcenabbaus und der Holzwirtschaft. Aber eine „Wildnis“ ist zumindest von der Idee her eben das genaue Gegenteil, ein vom Menschen noch nicht oder nicht mehr beeinflusstes Biotop. Schon im Grimm'schen Wörterbuch ist die Bedeutung von Wildnis als unbewohnte, unwegsame Gegend verzeichnet, einer Einöde oder Wüste ähnlich.¹⁹ Allerdings ist dort auch die Verbindung von der Wildnis zum Wald als eine ältere Sprachvariante verzeichnet, wobei Wildnis einen dichten Wald bezeichnet, was auch die sprachliche Wendung von der „grünen Wildnis“ erklären mag. Nun könnte man natürlich diesen literarischen Bezug auf die Wildnis metaphorisch lesen, beispielsweise als auf die Bedingung von Severins seelischem Zustand verweisend, aber diesem Versuch möchte ich in diesem Beitrag widerstehen. Ich möchte eben gerade nicht die Wildnis als Zeichen für einen menschlichen Zustand interpretieren, sondern sie als Wildnis ernst nehmen und ihre Rolle in der literarischen Figuration der masochistischen Szene beleuchten.

Severin setzt sich nämlich zumindest ansatzweise dieser Wildnis aus, wogegen Wanda zunächst in ihrer Wohnung und künstlichen Umgebung verbleibt. Über Wandas Vorlieben erfahren wir gleich mehr:

Sie [die junge schöne Witwe] hat immer die grünen Jalousien geschlossen und hat einen Balkon, der ganz mit grünen Schlingpflanzen überwachsen ist; ich aber habe dafür unten meine liebe, trauliche Gaisblattlaube, in der ich lese und schreibe und male und singe, wie ein Vogel in den Zweigen. Ich kann auf den Balkon hinaufsehen. Manchmal sehe ich auch wirklich hinauf und dann schimmert von Zeit zu Zeit ein weißes Gewand zwischen dem dichten, grünen Netz. (S. 19)

Ein dichtes grünes Netz von Schlingpflanzen markiert die Grenze zwischen dem äußeren Raum der Wildnis und dem inneren Raum von Wandas Wohnung mit Balkon. Auch die Jalousien sind grün und schließen sie von daher ganz in einem vom Menschen gebauten, aber konsistent grünen Raum ein. Severin sitzt dagegen in seiner traulichen Geißblattlaube, einem Raum, der von einer verholzenden Kletterpflanze geschaffen wird, und singt „wie ein Vogel in den Zweigen“. eine Szene, die an ein

¹⁹ Siehe Jakob und Wilhelm Grimm: „Wald“. In: *Deutsches Wörterbuch*. URL: woerterbuchnetz.de [letzter Zugriff am 9. Januar 2016].

romantisches *tableaux vivant* erinnert.²⁰ In dieser Passage kommen zwei ganz unterschiedliche Haltungen zur natürlichen Umgebung zum Ausdruck, die an der Schwelle zur Moderne die Ambivalenz der Einstellung unserer westlichen Zivilisation gegenüber der Natur in modernen industrialisierten Gesellschaften inszenieren: die noch romantische Haltung Severins in der Geißblattlaube „wie ein Vogel singend“ und Wandas modernere Haltung der Abschottung gegenüber der natürlichen Umgebung und ihre Vorliebe für eine Existenz in einer quasi-natürlich (grünen) künstlichen Umgebung.

Dieses Thema des Nebeneinanders zweier Haltungen gegenüber der natürlichen Umgebung wird in der Novelle allmählich weiter ausgebaut, bis es zu einem Krisen- und Umkipppunkt kommt, der Tierliches und tierliche Bildökonomien inszeniert. Severin beschreibt seine Gefühle gegenüber seiner Geliebten mithilfe von Sprachbildern aus dem Archiv der Romantik bis zum Auftauchen des Pelzes, der die synästhetische Rede über die romantische Mondnacht durch seine Objektpräsenz sprengt, die über die romantische Geißblattidylle hinausgeht:

VOLLMOND! DA blickt er schon über die Wipfel der niederen Tannen, welche den Park einsäumen, und silberner Duft erfüllt die Terrasse, die Baumgruppen, die ganze Landschaft, so weit das Auge reicht, in der Ferne sanft verschwimmend, gleich zitternden Gewässern.

[...]

Die Nacht ist kühl. Mich fröstelt. Die Luft ist schwer von Blumen- und Waldgeruch, sie berauscht.

Welche Feier! Welche Musik ringsum. Eine Nachtigall schluchzt. Die Sterne zucken nur leise in blaßblauem Schimmer. Die Wiese scheint glatt, wie ein Spiegel, wie die Eisdecke eines Teiches.

Hehr und leuchtend ragt das Venusbild.

Doch – was ist das?

Von den marmornen Schultern der Göttin fließt bis zu ihren Sohlen ein großer dunkler Pelz herab – ich stehe starr und staune sie an, und wieder faßt mich jenes unbeschreibliche Bangen und ich ergreife die Flucht. (S. 22)

Der fließende große und dunkle Pelz passt nicht in die mondbeglänzte Zaubernacht des romantischen *tableaux vivants*. Obwohl an dieser Stelle noch nicht klar ist, um was für einen Pelz es sich handelt – später erfahren wir, dass es ein Bärenpelz ist, der die Schultern der Venus bedeckt – greift die Erzählung hier doch auf ein Sprachbild zurück, in dem das Gefühl der Bedrohung aus dem tradierten Tierwissen und der Rede über den Bär entsteht, dessen Gefährlichkeit in solchen Sprachbildern potenziert wird. Das hier evozierte zeitgenössische Bärwissen ist noch wesentlich von der tatsächlichen Koexistenz von Menschen und Bären in der Wildnis Osteuropas beeinflusst und zeugt von daher von einer anderen Art von diskursiver Verarbeitung dieser Tatsache in der Rede über den Bär. Die Abbildung des Bären in Lorenz Onkens *Allgemeiner Naturgeschichte* auf der Tafel 95 aus der Sektion über die Haartiere beispielsweise inszeniert dieses ambivalente Schwanken des zeitgenössischen Bärwissens zwischen der Imaginierung von Bedrohung und einer bereits einsetzenden verharmlosenden Anthropomorphisierung, indem verschiedene Bärassen von der Seite mit Betonung auf den Gesichtsausdruck verglichen werden:²¹

20 Siehe Catriona MacLeod: „Still Alive: Tableau Vivant and Narrative Suspension in Sacher-Masoch's *Venus im Pelz*." In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 80 (2001), S. 640-665.

21 Digitalisat gemeinfrei erhältlich im folgenden Permalink PURL: <http://digi.uni-heidelberg.de/diglit/oken1843abb/0327> [letzter Zugriff am 25. Januar 2016].



Aber es ist nicht nur die Zusammenführung des romantischen Archivs mit ambivalenten Sprachbildern der Bedrohung, die hier beobachtet werden kann. Die kulturelle Zuschreibung des bedrohlichen dunklen Bärenpelzes im Gegensatz zu dem neutraleren Sprachbild des Bärenfells wird in der Novelle zudem überlagert mit Katzenbildern, wobei zum ambivalenten Sprachbild der Bedrohung der physische Reiz von Wärme und Elektrizität kommt. Diese beiden Ebenen verstärken sich gegenseitig und produzieren einen Effekt, der in den philosophischen und kulturwissenschaftlichen Beiträgen zu dem Sammelband über *Tiere Bilder Ökonomien* analysiert wird: Die Autoren des Chimaira-Arbeitskreises fragen in diesem Sammelband, welche Zusammenhänge es gibt zwischen den Feldern von Ökonomie und Bild in Bezug auf Tiere, d. h. welche Bilder wir uns von Tieren machen, welche Rolle solche Tierbilder spielen bei der Ökonomisierung von Tieren und welche Bildökonomien greifen, wenn es um Tiere geht.²² Die Analyse dieser Bildökonomien rekontextualisiert den literarischen Text und richtet das Hauptaugenmerk weniger auf den literaturhistorischen Kontext oder die psychologische Dynamik, sondern bringt die Beziehung zwischen nicht-menschlichen Tieren und Tieren aus ikonographischer und ökonomischer Perspektive ins Spiel, wobei der Pelz eine Doppelrolle einnimmt, indem er einerseits bedrohlich wirkt, aber gleichzeitig auch Wärme spendet.

Im weiteren Handlungsverlauf der Novelle haben Severin und Wanda bereits ausführlichere Bekanntschaft gemacht; sie unternehmen gemeinsame Spaziergänge und sie besuchen sich gegenseitig in ihren jeweiligen Wohnungen. An einem herbstlichen Abend kommt es dabei zu folgender Begegnung, die eine Kernstelle zum Verständnis der Funktion von Tieren und Tierlichem in diesem Text darstellt:

Als ich eintrat, kauerte Wanda vor dem Kamin, in dem sie ein kleines Feuer angefacht hatte.

„Der Herbst meldet sich“, begann sie, „die Nächte sind schon recht kalt. Ich fürchte, Ihnen zu mißfallen, aber ich kann meinen Pelz nicht abwerfen, ehe das Zimmer nicht warm genug ist.“

„Mißfallen – Schalk! – Sie wissen doch –“ ich schlang den Arm um sie und küßte sie.

²² Siehe Chimaira-Arbeitskreis: „Tiere Bilder Ökonomien. Fährtenuche und Streifzüge“. In: *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Hrsg. von ebd. Bielefeld: transcript 2013, S. 7-16, hier S. 11.

„Freilich weiß ich, aber woher haben Sie diese große Vorliebe für den Pelz?“

„Sie ist mir angeboren“, erwiderte ich, „ich zeigte sie schon als Kind. Übrigens übt Pelzwerk auf alle nervösen Naturen eine aufregende Wirkung, welche auf ebenso allgemeinen und natürlichen Gesetzen beruht. Es ist ein physischer Reiz, welcher wenigstens ebenso seltsam prickelnd ist, und dem sich niemand ganz entziehen kann. Die Wissenschaft hat in neuester Zeit eine gewisse Verwandtschaft zwischen Elektrizität und Wärme nachgewiesen, verwandt sind ja jedenfalls ihre Wirkungen auf den menschlichen Organismus.“ (S. 44)

Das Zitieren von zeitgenössischem naturwissenschaftlichem, Wissen führt Severin zu weiteren Spekulationen über den wohltuenden Einfluss von Elektrizität auf den Menschen:

„Daher der hexenhaft wohltuende Einfluß, welcher die Gesellschaft von *Katzen* auf reizbare geistige Menschen übt und diese langgeschwänzten Grazien der Tierwelt, diese niedlichen, funkensprühenden, elektrischen Batterien zu den Lieblingen eines Mahomed, Kardinal Richelieu, Crebillon, Rousseau, Wieland, gemacht hat.“

„Eine Frau, die einen Pelz trägt“, rief Wanda, „ist also nichts anderes als eine große Katze, eine verstärkte elektrische Batterie?“

„Gewiß“, erwiderte ich, „und so erklär ich mir auch die symbolische Bedeutung, welche der Pelz als Attribut der Macht und Schönheit bekam.“ (S. 44-45)

Die Hervorhebung des Wortes „Katze“ ist original und dient der emphatischen Unterstützung von Severins Beispiel für die von ihm behauptete Verbindung zwischen Elektrizität und körperlichem Wohlbefinden in empfindlichen Menschen – Männern, um es genau zu nehmen, beziehungsweise Männern aus einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht und ökonomischen Stellung, mit anderen Worten: Aristokraten. Severins Beispielsliste enthält mächtige Figuren aus der Politik wie Kardinal Richelieu, der eminente Ministerpräsident von Louis XIII, bekannte literarische Autoren wie den französischen Romancier Claude Prosper Jolyot de Crébillon und den Dichter, Übersetzer und Herausgeber Christoph Martin Wieland, religiöse Figuren wie den Propheten Mohamed und den einflussreichen Philosophen Jean-Jacques Rousseau – alles Männer, die großes symbolisches Kapital besitzen und die – Severin zufolge – alle die Katzenliebe gemeinsam haben und dadurch in einem metaphorischen Verhältnis zu dem Tier stehen. Die pelztragende Frau dagegen wird zu einer schnurrenden Katze in einem synekdochischen Tauschverhältnis, das sie für den betrachtenden Mann zu einer Quelle von elektrifizierendem Wohlbefinden macht. Pelz, Katze und Batterie machen somit ein Diskursfeld aus, in dem ökonomisches Privileg und symbolische Macht mit ganz bestimmten Bildern unterfüttert wird, die die Frau effektiv als Erfüllungsgehilfin männlichen Machtstrebens instrumentalisieren.

Dabei ist interessant, dass im Gebrauch des Begriffs der Batterie in der Zeit der Veröffentlichung der Novelle ein Wandel stattgefunden hat. Mit der elektrischen Batterie wird eine Zusammenschaltung mehrerer gleichartiger galvanischer Zellen oder Elemente bezeichnet. Dadurch entsteht der wirtschaftliche Einsatz wiederaufladbarer Akkumulatoren, z. B. des Bleiakкумуляtors in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, der die Benutzung des Begriffs „Batterie“ auch auf die Zusammenschaltung mehrerer solcher Zellen erweiterte.²³

23 Siehe hierzu Friedrich Klemm: *Zur Naturgeschichte der Technik. Aufsätze und Vorträge*. München: Deutsches Museum 1979, S. 162.

Dieser Wandel im Sprachgebrauch markiert die Entwicklung der Technik vom Galvanismus zur Trockenbatterie und bis zur Nasszelle, die gerade um die 1870er Jahre einen wesentlichen Sprung gemacht hat:

Das erste funktionierende galvanische Element und damit die erste Batterie wurde in Form der Volta'schen Säule im Jahr 1800 von Alessandro Volta vorgestellt. Es folgten in den Folgejahren konstruktive Verbesserungen wie die Trog-Batterie von William Cruickshank, welche den Nachteil des vertikalen Aufbaus der Volta'schen Säule vermied. Historisch wird zwischen Trockenbatterien, mit festem oder gelartigem Elektrolyt, und den heute nicht mehr gebräuchlichen Nassbatterien mit flüssigem Elektrolyt unterschieden.²⁴

Der literarische Text bezieht sich somit auf die Funktionsweise einer solchen historischen Nassbatterie mit flüssigem Elektrolyt, was Severins Theorie des wohltuenden Einflusses der funkensprühenden elektrischen Batterien auf den nervösen Mann und das Bild der pelztragenden Frau als verstärkte elektrische Batterie auf die Ebene der Bildökonomie zurückführt. Die Vertierlichung der Frau in der masochistischen Phantasie stellt von daher das historische Wissen von elektrischen und elektrotechnischen Tatbeständen aus und öffnet unseren Blick für die Tierbilder und Tierökonomien in der masochistischen Szene. Der literarische Masochismus ist von daher nicht so sehr die Inszenierung eines physischen Reizes, der auf allgemeinen und natürlichen Gesetzen beruht, wie Severin in der Novelle behauptet und wie Richard von Krafft-Ebing in seiner Sexualtheorie postuliert, sondern vielmehr die Verhandlung von zeitgenössischem Technikwissen mit tradierten Tierbildern und Tierökonomien, die die Frau in die Position der „Personifikation der Natur“ rückt (S. 46) und ihr den „Charakter des Wilden“ auferlegt (S. 58).

Von daher ist der Fortgang der Handlung in der Novelle auch ganz konsequent: bei ihrer ersten Umarmung fühlt Severin die Ambivalenz seiner Gefühle gegenüber der verstärkten elektrischen Batterie angesichts der Vorstellung von einer Umarmung einer wilden Bärin:

Ich schlang die Arme um sie, und ihre Lippen sogen sich an den meinen fest, und wie sie in dem großen schweren Pelze an meiner Brust lag, hatte ich ein seltsames, beklemmendes Gefühl, wie wenn mich ein wildes Tier, eine Bärin, umarmen würde, und mir war es, als müsste ich jetzt ihre Krallen in meinem Fleische spüren. Aber für diesmal entließ mich die Bärin gnädig. (S. 80)

Im darauf unmittelbar anschließenden Traum geht es für Severin allerdings nicht so glimpflich ab: Er verirrt sich auf einem Eisfeld am Nordpol, wo er einem Eskimo in einem mit Rentier bespannten Schlitten und Wanda auf Schlittschuhen begegnet. Er phantasiert weiter: „sie schoß auf mich zu, schloß mich in ihre Arme und begann mich zu küssen, plötzlich fühlte ich mein Blut warm an mir herabrieseln“ und er entdeckt, dass es nicht mehr Wanda war, „sondern eine große weiße Bärin, welche ihre Tatzen in meinen Leib bohrte“ (S. 81). Dieser Traum bleibt in der Novelle interessanterweise unkommentiert. Wir erfahren nur, dass Severin im Traum offenbar verzweifelt schreit und dann wohl von diesem Schrei aufwacht. Aber wir wissen, dass er gleich daran anschließend mit Wanda nach Florenz abreist, dass sie dort eine Villa mietet, die

²⁴ Wikipedia: „Batterie (Elektrotechnik)“. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Batterie_\(Elektrotechnik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Batterie_(Elektrotechnik)) [letzter Zugriff am 10. Januar 2016]. Siehe ebenfalls Energizer: „Zur Geschichte der Batterie“. URL: <https://www.energizer.eu/de/battery-history/> [letzter Zugriff am 28. Juli 2017].

masochistischen Verträge entwirft, die ihn zu ihrem rechtlosen Sklaven „Gregor“ machen, dass er sie freiwillig unterzeichnet und dass er daraufhin „wie ein Hund“ unter der Peitsche und anderen körperlichen und seelischen Quälereien leiden muss, was er zunächst zu genießen scheint (S. 91).

Die masochistische Urszene

Nach dem Unterzeichnen der Verträge rüstet sich Wanda mit einer Peitsche aus, bindet Severin/Gregor, peitscht auf ihn los, und betrachtet dann die folgende Szene mit Genuss:

Die Negerinnen treten ein.

„Bindet ihn los.“

Wie sie mir das Seil lösen, schlage ich wie ein Stück Holz zu Boden. Die schwarzen Weiber lachen und zeigen ihre weißen Zähne.

„Löst ihm die Stricke an den Füßen.“

Es geschieht. Ich kann mich erheben.

„Komm zu mir, Gregor.“

Ich näherte mich dem schönen Weibe, das mir noch nie so verführerisch erschien wie heute in seiner Grausamkeit, in seinem Hohne.

„Noch ein Schritt“, gebietet Wanda, „knie nieder und küsse mir den Fuß.“

Sie streckt den Fuß unter dem weißen Atlassaum hervor und ich übersinnlicher Tor presse meine Lippen darauf.

„Du wirst mich jetzt einen ganzen Monat nicht sehen, Gregor“, spricht sie Ernst, „damit ich dir fremd werde, du dich leichter in deine neue Stellung mir gegenüber findest; du wirst während dieser Zeit im Garten arbeiten und meine Befehle erwarten. Und nun marsch, Sklave!“ (S. 91)

Nach dem hündischen Fußkuss und monatelanger Gartenarbeit wird Severin wieder zu Wanda zitiert, mit demselben Fuß getreten, den er vorher so innig geküsst hat, von den „Negerinnen“ gebunden und in den Garten geführt, in dem bereits ein Pflug bereit steht:

Die Negerinnen banden mich an einen Pflock und unterhielten sich damit, mich mit ihren goldenen Haarnadeln zu stechen. Es dauerte jedoch nicht lange, so kam Wanda, die Hermelinmütze auf dem Kopf, die Hände in den Taschen ihrer Jacke, sie ließ mich losbinden, mir die Arme auf den Rücken schnüren, mir ein Joch auf den Nacken setzen und mich in den Pflug spannen.

Dann stießen mich ihre schwarzen Teufelinnen in den Acker, die eine führte den Pflug, die andere lenkte mich mit dem Seil, die dritte trieb mich mit der Peitsche an, und Venus im Pelz stand zur Seite und sah zu. (S. 99)

Diese masochistische Urszene ist aus der psychologischen und kolonialen Perspektive interpretiert worden,²⁵ aber hier möchte ich auf die Bedeutung der Gartenarbeit und speziell des Pflügens eingehen. Aus der Perspektive der Cultural and Literary

25 Siehe John K. Noyes: *The Mastery of Submission. Inventions of Masochism*. Ithaca: Cornell University Press 1997, S. 50ff.

Animal Studies kommt die kulturelle Praxis des Masochismus als kritische Inszenierung von Agrarpraktiken und dem Ausmaß der menschlichen Einflussnahme auf die Natur verschärft in den Blick. Severin/Gregor wird wie ein Ochse an einen Pflock gebunden und dann vor einen Pflug gespannt und mit der Peitsche angetrieben, um als Nutztier die Erde für die landwirtschaftliche Nutzung umzugraben. Dabei hatten sich gerade im Laufe des frühen neunzehnten Jahrhunderts etliche technische Innovationen durchgesetzt, die die oben beschriebene Szene obsolet machen.²⁶

Die masochistische Urszene stellt die Jahrtausende währende Praxis der Menschheit, intensiv und extensiv in die Umgestaltung der Erdoberfläche einzugreifen, aus und verkettet sie mit bestimmten, diesen Prozess begleitenden Praxen der Tierhaltung. Diese Ausstellung macht die masochistische Urszene zu einer theatralischen Inszenierung, die von der Figur der grausamen Frau mit Genuss betrachtet werden kann. Somit werden in der masochistischen Imagination die Machtverhältnisse umgekippt, die diese Figur zunächst zu einer verstärkten elektrischen Batterie gemacht haben. In der masochistischen Urszene emanzipiert sich die Figur der grausamen Frau zu einem handelnden Subjekt und wird zusammen mit den „Negerinnen“ zur Antreibungskraft der männlichen Unterjochung. Der bedrohliche Pelz, die schnurrende Katze und die elektrische Batterie sind dabei von zentraler Bedeutung, denn sie unterstützen diesen Emanzipationsprozess.

In der Betrachtung dieser Szene gehen wir einige Schritte zurück, und zwar vor die technologische Stufe der Industrialisierung in eine vorindustrielle Ära der landwirtschaftlichen Nutzung, sozusagen zu dem Punkt, der jetzt als der Beginn des Anthropozäns verhandelt wird – der Menschenzeit bzw. der Epoche der geologischen Einflussnahme des Menschen auf die Erdsysteme durch immer intensivere und extensivere Landwirtschaft, verstärkte Industrialisierungsprozesse, moderne Technik und umfassende Globalisierung.²⁷ Die literarische Urszene des Masochismus inszeniert somit die Phase des Ackerbaus als archaische Vorform der Technisierung, die durch den Verweis auf das naturwissenschaftliche Wissen zur Zeit der Entstehung der Novelle thematisch in die Novelle eingeflossen ist. In der Novelle werden Tierbilder und Tierökonomien in ihrer Funktionsweise kritisch ausgestellt. Severins romantische Vorstellung von Natur wird zunächst mit der moderneren, auf Grenzziehung zwischen Natur und Kultur bedachten Verhaltensweise Wandas kontrastiert, um dann nach dem Inkrafttreten der masochistischen Umfunktionierung der Machtverhältnisse in Archaik aufzugehen, die sich als eine weibliche Vision entpuppt. Der Pelz, die Katze und die Batterie spielen hierbei eine zentrale Rolle, weil sie genau in dem Moment in den Blick rücken, als die Figur der grausamen Frau sich von ihrer Rolle als Erfüllungsgehilfin männlicher Empfindsamkeit emanzipiert.

Diese Verbindung der Frau mit ganz bestimmten Tierbildern und Tierökonomien haben auch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in dem Fragment „Mensch und Tier“ in der *Dialektik der Aufklärung* hervorgehoben, wo die abendländische Unterscheidung des Menschen vom Tier auf der Basis von Vernunft kritisch kommentiert wird mit dem Verweis auf die zeitgenössische Situation einer radikalisierten Vernunft im Holocaust.

²⁶ Siehe Wikipedia: „Pflug“. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Pflug> [letzter Zugriff am 25. Januar 2016].

²⁷ Siehe Paul Crutzen und Eugene Stoermer: „The Anthropocene“. In: *Global Change Newsletter*, 41 (2000), S. 14-17 und Christian Schwägerl: *Menschenzeit. Zerstören oder Gestalten?* München: Riemann 2010.

Die Sorge ums vernunftlose Tier aber ist dem Vernünftigen müßig. Die westliche Zivilisation hat sie den Frauen überlassen. Diese haben keinen selbständigen Anteil an der Tüchtigkeit, aus welcher diese Zivilisation hervorging. Der Mann muß hinaus ins feindliche Leben, muß wirken und streben. Die Frau ist nicht Subjekt. [...] Sie spiegelt, unterjocht, dem Sieger seinen Sieg in ihrer spontanen Unterwerfung wider.²⁸

Die masochistische Urszene nimmt diese Unterjochung wörtlich und dreht den Spieß in der Projektion der grausamen Frau als Herrin des unterjochten Manns um. Deleuze hat in seiner Interpretation der Novelle ebenfalls darauf hingewiesen, dass die vertragliche Beziehung die Despotin überhaupt erst zur Despotin erzieht und dass dadurch das Opfer durch seinen Henker spricht (siehe S. 177). Der Vertrag schließt den Vater aus und überträgt alle Gewalt der Mutter (siehe S. 242). Die grausame Frau wird somit zur Phantasiequelle für die Urszene der menschlichen Naturbeherrschung. Zunächst war sie als Bärin Objekt romantischer Zuschreibungen und als verstärkte elektrische Batterie metonymisch mit dem zeitgenössischen Technikwissen verkettet. In der masochistischen Urszene wird sie zum Subjekt von Visionen, die das Grundproblem des menschlichen Naturbeherrschens in einer archaischen Vision von Landwirtschaft inszenieren.

Die Frage bleibt, ob sich die Figur der grausamen Frau an dieser Szene weidet, wie Gregor annimmt, oder ob sie daran leidet. Die Ebene des Tierlichen mag uns zu einer Antwort führen. Severins Gebrauch von tierlichen Sprachbildern nimmt Zugriff zu tradierten Zuschreibungen von tierlichen Verhaltensweisen, dem singenden Vogel in der Naturlaube, der elektrisierenden Katze und der gnädigen oder den Menschen zerreißenen Bärin. Er bewegt sich ganz auf der Ebene der metaphorischen Zeichentiere, die für menschliche Züge eintreten müssen und die in dem literarischen Text kein wirkliches Eigenleben führen. Gregor dagegen wird zu einem Ochsen, d. h. zu einem diegetischen Tier im literarischen Text; er wird nicht „wie ein Ochse“ einem Zeichentier gleich. „Wie ein Hund“ musste er noch den schlagenden Fuß küssen, aber als Ochse wird er vor den Pflug gespannt, als Ochse muss er die Erde umpflügen und als Ochse führt er im literarischen Text ein Eigenleben. Das Bild vom unterjochten Mann als Projektion der grausamen Frau erzählt die Geschichte der menschlichen Zivilisation neu vor dem Einsatz der Prozesse, die zum verstärkten Einfluss des Menschen auf die Erdoberfläche und die Erdsysteme führen und unterfüttert dieses Narrativ mit Tierbildern, die die Dialektik der Aufklärung, die diesen Prozessen unterliegt, hervorheben. Dadurch werden die Tierbilder Teil einer Kritik an den Existenzbedingungen des menschlichen Individuums in einem Zeitalter, das von radikaler Vernetzung gekennzeichnet ist. Der literarische Masochismus markiert somit die Schwelle des Menschenzeitalters und macht auf die Radikalität aufmerksam, mit der zwischen-tierliche Beziehungen neu figuriert werden.

28 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer 1969, S. 285-287.

(Un)Thinking Otherness:
The Entanglement of *Bios* and *Zoē* in Rahel Hutmacher's
Animal Stories

Difference, or "Otherness" to the dominant paradigm, has long posed a challenge to societies. Human expectations of conformity and preferences for homogeneity frequently result in the marginalization of Others, who are subjected to discriminatory thoughts, speech, and practices. Animal figures are often poster children for Otherness, utilized in philosophical discourse as the ultimate Other through and against which the human species is defined, but also used in political and social discourse to justify the allocation or withdrawal of protections and rights. The concept of the animal shows the clear ethical distinction that determines the binary value and status of life in a society. While *bios* – political, discursive life – is reserved for humans and only includes those who meet the requirements for it, *zoē* describes bare, bodily life – animal(istic) life – that falls outside of the realm of the qualified *bios*, and the legal protection *bios* offers. The figure of the animal, especially in animal stories, can help us bring Otherness into focus.

Swiss Jewish author Rahel Hutmacher's short stories, especially from the collections *Wettergarten*¹ (1980) and *Tochter*² (1983), investigate the realms of *bios* and *zoē* by introducing a range of animal-like characters that challenge societal structures and reveal the implications of falling into one of the two categories of *bios* and *zoē*. Her short stories, or rather vignettes, draw on the familiar arsenal of "evil" fairy tale characters such as witches and wolves, yet reverse the perspective by putting the reader in the shoes of these traditionally "bad" and therefore marginalized Others. In her vignettes, Hutmacher draws attention to the entanglement of Othering, animality, ethnicity, and gender, and she exposes the workings of *bios*, which adheres to expectations of and conformity to a majority. Her texts demonstrate the violence inherent in the exclusive nature of *bios* and propose an alternative venue for dealing with Otherness by embracing *zoē*, which opens up avenues of inter-relation and for the co-existence of both realms of *bios* and *zoē*. Since Hutmacher employs a range of animal aspects without restricting herself to one kind of animal, even within the same text, her use of animals is closer to Deleuze and Guattari's definition of *becoming-animal*, in which the specific animal, along with its cultural and historical meaning, recedes into the background, which is how I will treat it. My reading of Hutmacher's animal hybrids shows that the texts offer a posthuman re-conceptualization of life not according to the binary of *bios* and *zoē* that structures processes of Othering, but rather with a deep appreciation of *zoē* as a potent vitalist force that connects humans and animals. In doing so, I rely

1 Rahel Hutmacher: *Wettergarten*. Darmstadt: Luchterhand 1980. Subsequently abbreviated as *W* and cited in the text.

2 Rahel Hutmacher: *Tochter*. Darmstadt: Luchterhand 1983. Subsequently abbreviated as *T* and cited in the text.

on the work of Rosi Braidotti, who developed an understanding of *zoē* that does not perpetuate its exclusion from the political and social sphere, but embraces its vitalist, materialist potential that connects all creatures (human and non-human) in their shared ability to become and in their physical (embodied) embeddedness in a certain (shared) environment.

Bios, qualified life that has political power, is not automatically granted to every human. As a Jewish writer and as a woman, Hutmacher is especially aware of positions at the margins of power, or even completely excluded from power. Born in 1944, Hutmacher grew up in the aftermath of the persecution of the European Jews. Though relatively secure in Switzerland, she was nonetheless excluded from political power until 1971, when women were finally allowed to vote there. At the time Hutmacher's first collection of short stories was published, woman's suffrage in Switzerland was only nine years old, and the political sphere was dominated exclusively by men.³ Both Jewish and female identity are important undercurrents in her texts, though the former is less explicitly treated than the latter. Hutmacher's protagonists, who are mostly female, show signs of a hybridity that blurs the lines between human and animal and thus highlight how both women and animals are linked to the zone of *zoē*. This is in line with how Braidotti characterizes it:

The structural link between women, "native others" and animals has a dense and complex unity; women and "others" personify the animal-human continuity, while men embody its discontinuity. [...] the former are structurally closer to *zoē*, men to *bios*. The structural link between women and *zoē* is also a matter of sharing a second-class status, as shown by the relative marginalization of animal life (*zoē*) in relation to discursive life (*bios*).⁴

This prevalence of men in defining (political) life, while Others (animals, women) are excluded is central in the work of Swiss female authors of the 1970s and 80s, who struggled for a subjectivity not defined by men, as literary critic Beatrice von Matt describes.⁵

In the case of Hutmacher's literary texts, the attention given to (female/animal) positions of Otherness justifies a reading of her texts as a "minor literature" with a feminist, posthuman twist. Minor literature, a term first coined by philosophers Deleuze and Guattari, confronts established power structures and re-organizes the world. It is a writing from the margins of society, challenging the norms of the majority and introducing not only diversity, but it is also a writing that is deeply political⁶ – and in Hutmacher's case, biopolitical. The focus of Hutmacher's prose vignettes on animals and animality deterritorializes classical anthropocentric discourses. My argument will first outline how Hutmacher's texts establish *bios* as the classical anthropocentric world and where the specific forms of one's embodiment determines one's place in (or exclusion from) society. I will then go on to show how, through the inclusion of *zoē*, the texts can be read to support a posthuman, nomadic theory of subjectivity as developed by Braidotti. In this theory, the "nomadic view of the subject [is] composed

3 Beatrice von Matt: "Aufbruch der Frauen (1970-2000)". In: *Schweizer Literaturgeschichte*. Ed. by Peter Rusterholz a. Andreas Solbach. Stuttgart: Metzler 2007, pp. 400-434, here p. 400.

4 Rosi Braidotti: *Transpositions*. Cambridge: Polity 2006, p. 104.

5 See Matt: "Aufbruch der Frauen", p. 401.

6 See Gilles Deleuze and Felix Guattari: "What Is a Minor Literature?" *Mississippi Review* 11.3 (1983), pp. 13-33, here p. 16.

by multiple internal and social differences. Consciousness is redefined as an affirmative function in the sense of synchronizing complex differences and allowing them to coexist.⁷⁷ In her texts, Hutmacher frames the human subject as a human animal and demands respect for animal Otherness in the way Braidotti calls for, namely “by stepping beyond anthropocentrism and trying to look at the world from a dramatically different perspective, which does not assume a passive nature and a consciousness that must be by definition human”⁷⁸. Hutmacher’s minor literature employs a new aesthetics of shattered forms and unstable structures, aiming for a “Terraingewinn jenseits der vorgefundenen Verhältnisse”⁷⁹, according to Matt.

Being *Bios*: Expecting Conformity

Hutmacher’s vignettes depict a world in which one’s place in society is determined by one’s physical body as well as by one’s willingness to comply with the behavioral standards of the majority. This majority, always represented as human and male, dictates the norms and conditions for being included in *bios*, political and discursive life. Hutmacher locates her stories in archetypal places void of historical markers¹⁰ just like fairy tales, suggesting that Otherness is a timeless, omnipresent concept. The figures of the Others Hutmacher turns to, such as the witch or the wolf, are negatively connoted in fairy tales and seen as a threat to society throughout history. She thus activates pre-conceived notions about Others by suggesting that they are dangerous, yet their behavior in Hutmacher’s stories, which runs counter this assumption, reveals this as unjust discrimination.

The narrator of the collection *Wettergarten* is part of the village community, yet often transgresses – voluntarily as well as involuntarily – the narrow confines of life as defined by the villagers, who inhabit the discursive space of *bios*. This is especially prominent in the vignette “Wohnen”.¹¹ The transgressions take place in the physical appearance of the protagonist’s existence rather than in her behavior: her body has bird feathers as well as cat fur, which she hopes to hide from her partner:

Dort liegen sie: das Vogelgefieder, der Katzenpelz. Wie lange noch, und du wartest frühmorgens und siehst mich heimkommen, ins Fenster springen spitzohrig und mit weichen Pfoten, über dem Haus kreisen mit ausgebreiteten Flügeln. (W, p. 19)

The specific hybrid nature of this bird-cat-woman, morphing from one shape into another, activates associations with witches and wise women,¹² which were popular in the writing of Swiss women in the 1970s and 80s.¹³ Morphings like these – involving

7 Braidotti: *Transpositions*, p. 111.

8 *Ibid.*, p. 104.

9 Matt: “Aufbruch der Frauen”, p. 404.

10 See Dagmar C. G. Lorenz: *Keepers of the Motherland. German Texts by Jewish Women Writers*. Lincoln: University of Nebraska Press 1997, p. 189.

11 Hinze offers a gendered reading of this text that takes the intertext to *Undine* into account. Diana Orendi Hinze: “Rahel Hutmachers Schriften. Botschaften aus dem Bereich des Unbewußten”. In: *Orbis Litterarum* 48 (1993), pp. 39-50, here p. 43. However, her analysis subsumes animality under the topic of masks and roles, and does not attend to the political and posthuman aspects.

12 Cf. *ibid.*, p. 42.

13 Cf. Matt: “Aufbruch der Frauen”, p. 412.

largely female protagonists – have led critics to read Hutmacher’s characters in the tradition of the wild woman, “the ultimate ‘Other’ to project their [woman author’s] alienation onto”¹⁴. Yet the animal aspect of the protagonist’s physical description, which is often overlooked in literary criticism on Hutmacher, is significant beyond the witch reference. It challenges an entire tradition of thought: through the attribution of several supposedly mutually exclusive species aspects in the description, the text rebels against traditional scientific categorizations, since they challenge Linnaean classifications.¹⁵

The protagonist worries for how long her blurred species belonging and the animality of her embodiment can go unnoticed, which points to the limited ideas about acceptable bodies in her village community: *bios* can only be achieved through physical conformity. Since her body does not conform to those of the human majority, she knows that, once discovered, her deviant animal features will be reason for exclusion. In particular, she worries about her partner finding out: “ich sehe den Argwohn in deinen Augen. Bald werde ich wieder nirgends mehr wohnen, es wird nicht mehr lange dauern” (*W*, p. 19). The sentences suggests that he is already suspecting her Otherness, and she begs not to ask any questions: “Frag nicht” (*W*, p. 19). She must be assuming that her exposure as a morphing bird-cat-woman would automatically shift her partner’s loyalties. This world is defined by abstract categories and rules rather than physical embodiments or emotional attachments: the partner seems to subscribe to a set of rules that render a loving relationship with someone who does not meet certain physical requirements impossible. Since he seems to have the power to exile her, he is a part and guardian of *bios* as political life, from which her body excludes her. The title of the vignette, “Habitation/Dwelling”, and the pending threat of homelessness show that Otherness and animality challenge the preconceived notions of the villagers –in this case, specifically men – to such a degree that they cannot be tolerated. Yet, the unacceptable body of the narrator is described quite sensually as soft and smooth, furry and feathery. This rather vibrant *zoē* contrasts with the cold, detached world of *bios*. In accordance with Braidotti’s observation that women and animals are structurally closer to *zoē*, Hutmacher plays with the stereotype of a sensual, physical femininity and thus aligns the discursive, normative world with men like the narrator’s partner, while suggesting that the sensual aspects of life cannot find their place in it. What Hutmacher seems to envision as an alternative, then, is a way of inter-relating and co-existing that is not based on species belonging or specific physical parameters, but rather on a posthuman embracing of the Other and an un-scrutinized appreciation of physical connection.

This aspect becomes even clearer in the vignette “Ein Gesetz brechen”, which explores the question of embodiment and species belonging (and by extension, racial belonging) with regard to social circles, traditions, and partners. While the title, “Breaking a Law”, seems to suggest a serious legal transgression, the text is riddled with prescriptions of behavior which have no apparent rationale, let alone legal codification that would apply to the non-fictional world:

14 Dagmar C. G. Lorenz: “The Motif of the Wild Woman in Felix Mitterer, Rahel Hutmacher, and Adalbert Stifter”. In: *Felix Mitterer. A Critical Introduction*. Ed. by Nicholas J. Meyerhofer, Karl Eugene Webb. Riverside: Ariadne Press 1995, pp. 161-176, here p. 162.

15 Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 191.

Die Bären-Leute dürfen nicht auf Bäume steigen, sagt er; wir sitzen und hören ihm zu. Die vom schwarzen Wolf dürfen keine Hunde schlagen [...] Ich sitze zwischen einer Bärenfrau und einer Frau vom Specht. Meine Ohren hören zu [...] Seine Stimme geht auf und ab und zählt die Gesetze auf, gegen die wir verstoßen haben, du und ich und alle, die hier sitzen. [...] Ob du bereust, oder ob du dir sagst, was ich mir sage: Ich würde es wieder tun. (*W*, p. 38)

An anonymous “he” reads a long list of apparently arbitrary laws, without justification or explanation. The laws seem to apply exclusively to figures who are identified with animal aspects and appear as either animal Others or hybrids of some kind. In this scene, those Others are being sentenced according to these seemingly random regulations by the “he”, whose reading of the legal code places him in the sphere of discourse, or *bios*. The specific species embodiment of each accused Other determines the “proper” behavior for them (for instance, bears are not allowed to climb trees), which makes the rules of this sphere biopolitical ones. The eventual rejection of her verdict by the female narrator of the vignette is a “Prozess der Emanzipation aus der Empirie analog zu einer Loslösung von den Machtverhältnissen patriarchaler Gesellschaftsformen”¹⁶, since she participates in discourse and rejects the notion of having done anything wrong. However, this gendered reading overlooks the species hybridity of the text and neglects the political aspect of animalization. The laws in the text prescribe permissible actions based on species belonging, especially match-making. According to this biopolitical regulation, the narrator, who is “von der Wildkatze” (*W*, p. 39), is not allowed to be with her lover, who is designated as “grauer Wolf”. The formulation “von” in combination with an animal species encodes descent “from”, both in terms of group belonging and genetic origin. These laws about procreation created by a dominant culture suggest a collective attitude according to which certain ethnic groups are not allowed to intermingle, echoing, for instance, the Nuremberg laws against “Mischen” during the Third Reich. Hutmacher points to the xenophobic fears that outlived the Third Reich and remain ingrained in dominant – and often phallogocentric – discourses. The laws against the mixing of two kinds entail a fear of interbreeding and further hybrid offspring, which makes biopolitical in a eugenic way. Hutmacher’s use of animal figures widens the interpretative potential beyond the context of the Shoah to any biopolitical system regulating reproduction and cohabitation, such as debates about interracial marriages and marriage equality.

While the legal authority in the vignette seems to distinguish distinct species, the narrator contends that the difference between them is not real: “Es sind unsinnige Gesetze [...] Du bist kein grauer Wolf, sondern ein Mann; weshalb sollst du nicht in meinen Armen einschlafen, du bist müde. Ich bin keine Wildkatze, sondern eine Frau” (*W*, p. 38). Her insistence on their humanity reveals that their difference is merely perceived by the dominant group. The fact that the narrator can see beyond the biopolitical labels that are assigned to them also suggests that the members of the *bios* group who make the law are not as homogenous as one might assume, but rather try to enforce a certain homogeneity and “purity” among themselves with these laws. This is a posthuman perspective on the world that resonates with what Braidotti would call “life beyond species”¹⁷: instead of subscribing to a transcendental dualism of human versus animal that subscribes to the idea of an essence that clearly distinguishes one

16 Hinze: “Rahel Hutmachers Schriften”, p. 42.

17 Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Cambridge: Polity 2013, p. 55.

group from the other, the narrator subscribes to what Braidotti calls monistic, “vitalist materialism” which does not divide the world into dualistic entities according to principles of internal and external opposition¹⁸, but rather argues for an interconnected, embodied, and embedded existence within contexts and environments that are ever changing. Accordingly, there is no “real” difference between the narrator and those regulating her life, but there is a difference in their political standing: one inhabits the protected, powerful realm of *bios*, while the other inhabits the realm of *zoē*. Yet, as the narrator reveals, both groups belong to one monistic whole, and seeing a difference between them is a choice of perception in order to exert power over someone Other. If read with Braidotti, the text “relocate[es] difference outside of the dialectical scheme, as a complex process of differing which is framed by both internal and external forces and is based on the centrality of the relation to multiple others”¹⁹. Hutmacher’s text thus contributes to a posthuman, monistic understanding of the world by drawing attention to the fact that biopolitical laws are based on a tilting effect that attempts to enforce binaries where they do not necessarily exist.

The collection *Tochter*, whose first unit of vignettes is entitled “Wolfskind”, criticizes mechanisms of inclusion in and exclusion from *bios* by focusing on the coming of age of a “hybrid child”, told from the perspective of its mother. The title “wolf child” evokes the term for children raised by animals, without human contact. This particular child, however, lives among the villagers, but is shunned due to its animal-like physical characteristics: similar to the protagonist in “Wohnen”, the child has raven’s wings one day (*T*, p. 17) and fins another (*T*, p. 13); her body morphs from one animal shape into another and she emulates the respective animal behavior by, for instance, catching flies, spreading her wings, and swimming. While the mother describes these metamorphoses and perpetually oscillating embodiments of her daughter, the villagers fixate on the predatory aspect of the wolf, a dangerous human-wolf hybrid that needs to be controlled. The choice of the wolf as the central animal once again evokes traditional fairy tales with a dominant moral code, simplified world view, and the traditional depiction of the wolf as a character that eats children. Hutmacher’s vignette both points to the prejudice transmitted in such simplified moral stories and inverts their typical roles. In “Wolf”, the human aspects of the child have receded behind the villager’s perception of the dangerous animal:

Deine Tochter läuft auf Pfoten [...] Deine Tochter ist ein Wolf, sagen sie und beobachten mein Gesicht. Sie beschreiben mir, wie du nachts vor ihren erleuchteten Fenstern stehst. Daß sie danach voll Angst ihre Fenster vernagelten, beschreiben sie mir nicht. [...] Sie beschreiben mir deine Wolfsaugen. Deine Tochter hat Wolfsaugen, sagen sie. Sie beschreiben mir deine Wolfsfüße. Ich sehe mir deine Füße an. Narben hast du an deinen Füßen, Töchterchen. [...] Sie beschreiben mir deine rauhe Wolfsstimme und wie du sie nachts weckst mit deinem Geschrei. (*T*, p. 28-29)

The villagers, who represent the majority that sets the “norm” for inclusion in society (and thus *bios*) are jointly described as a “they”: a faceless entity that lacks empathy and is driven by irrational fear of the Other. Their decision to label the child as an animal is solely based on superficial physical aspects: paws, eyes and voice serve as sufficient grounds for the call to ban the child from the collective, yet the villagers do not inquire any deeper and choose to ignore the child’s scars as well as questions

¹⁸ Ibid., p. 56.

¹⁹ Ibid.

about why it might be screaming at night. The choice of the animal in this text, as in “Ein Gesetz brechen”, is ironic, since these wild predators could potentially endanger humans, but are, at the time of the writing of these stories, already severely endangered or even extinct species in Europe due to the prejudice against the “dangerous creature”. The wolf child thus serves a double function in the text: for the villagers, she seems to embody an obvious threat (as the real wolf in Europe once did). This perceived Otherness causes them to highlight the animal aspects to the mother in the hopes of driving a wedge between her and her child. For the child, the accusations of the villagers embody the threat: she stands to lose not only her place in the village (where she is barely tolerated), but also the care of her mother – should the villagers be successful. Thus, the child is caught in an impossible existence as both the threat and he one who is threatened.

The villager’s perception of the child is contradicted by the caring responses of her mother (aligned with a feminist ethics of care), who invites the reader to adopt a different view of the wolf child. Though her caring stems from her role as the mother of the child, she nonetheless models a nomadic view of the subject that is able to affirm multiple, complex differences that coexist.²⁰ The mother sees both the wolf and the human, affirming both aspects of her daughter’s existence, which are not mutually exclusive to her: “Du trinkst meine Milch und sprichst zu mir mit einem Menschenmund. [...] da legst du mir in den Schoß, dein schönes Fell“ (*T*, p. 29-30). The mother’s attitude illustrates a world view in which the daughter’s human aspects, such as her mouth, can be accepted and acknowledged as much as her animal characteristics, like her beautiful fur. Furthermore, her caring attitude allows her also to see the scars on her daughter’s feet. Even though the vignette does not provide a reason for these signs of injury, the real treatment of wolves in Europe – hunted to extinction by the twentieth century – suggests a connection between the rejection of the child by the villagers and the scars. The mother’s behavior lays the groundwork not for a generalized, universal ethics that is based on similarity, but instead an individualized ethics of care and an affirmation of complex differences, which firmly rests on the embodied existence of the daughter as a being embedded into relations to multiple others. In this respect, this ethics correlates with the nomadic theory proposed by Braidotti, which is based on affinity:

Being able to have positive encounters with another entity. They express one’s potential and increase one’s capacity to enter into further relations and grow. [...] by expressing and increasing its positive passions, the subject-in-becoming empowers itself to endure, to continue through and in time.²¹

These positive encounters become visible in the end of the story: whereas real wolves were often hunted and killed for their furs, the caring encounter between mother and daughter allows the hybrid daughter to give her fur to her mother without any harm, enriching the relationship. The idea of a “subject-in-becoming” negates the idea of an “essence” of a subject, and instead recast subjectivity as a process defined by physical or, as Braidotti would call it, “embodied” encounters with multiple others. These encounters with others as well as the specific environment in which a subject finds itself make for its embeddedness into connections (to others, to its environment) and

²⁰ Cf. Braidotti: *Transpositions*, p. 111.

²¹ Rosi Braidotti: “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”. In: *PMLA* 124.2 (2009), pp. 526-532, here p. 531.

shape a subject continuously, allowing for new identity threads and connections to emerge. This is an ethical encounter from which all parties benefit. The villagers' narrow perspective on the Other confines them in a state of fear, in which they cannot benefit from such an encounter.

In a posthuman view of the world, "mixity and intercontaminations [are] the norm and they go against the grain of the European master-narrative of rational progress"²². Hutmachr's hybrid characters can be read as embodying this rule of "mixity and intercontaminations". The vignette "Wolf" subverts the master-narrative of rational progress by ascribing to the collective an irrationality, which arises not simply from their preconceived notions about Otherness – describing the animal aspects as if their existence is enough reason for fear –, but also from a confusion of causality: repeated references to rising ground water recur in the text, and the villagers seem to believe in a connection between the existence of the animal child and this situation:

Sie sehn mir prüfend ins Gesicht; sie sagen: In unserm Kellern steigt das Grundwasser. Sie sind sicher, ich werd mich jetzt vor dir fürchten. Ich fürcht mich aber nicht vor dir, mein Wolf. (*T*, p. 28)

The reference of rising water and the fear it brings evokes the Biblical Deluge and thus the end of humankind. Yet there is no apparent link between the existence of the wolf child and the rising water; instead the text show her as suffering from the rising water: "Narben hast du an deinen Füßen, Töchterchen. Die schmerzen, wenn das Grundwasser steigt" (*T*, p. 28). The villagers blame the child because of her Otherness, a typical scapegoating mechanism that evokes many historical and contemporary moments in which this happens to ethnic groups, with devastating consequences – not least the scapegoating of the Jews during the Third Reich.

The power of the collective discourse is so strong that the daughter starts to believe herself that some kind of threat might be emanating from her and asks her mother whether she is afraid of her too (*T*, p. 29). The question suggests that she is beginning to fear her own difference and thus rejecting her animality and attempting to conform to human expectations. This endeavor is explored in "Glücklich", the vignette immediately following "Wolf". Afraid of the villagers, the daughter initially gives in to their wishes:

Du bist wie wir, sagen sie zu ihr, als sie sie fangen. Also muss sie gehen wie sie; also muss sie sich kleiden wie sie und sprechen wie sie. Sie kleiden meine Tochter, sie sieht jetzt aus wie sie. [...] Sie geht aufrecht wie sie, obwohl ihr Rücken davon schmerzt. (*T*, p. 31)

Hutmacher homogenizes all villagers in the collective pronoun "they", which represents the discourse that defines *bios* both as unified and one-dimensional; "Their" response to Otherness and difference is an attempt to enforce their own conformity²³ or, if that attempt fails, expel the scapegoat. The statement of the villagers that she is "like them" shows that the reasons for discriminating against her are perceived, not real: if she is like them, they are like her, and the villagers thus share in the potential for animality and morphing (or becoming) that are part of *zoē*, which is perhaps why they reject the child so forcefully. The child becomes the canvas for refusing the potential for animality, hybridity, and *zoē* in themselves.

²² Braidotti: *Transpositions*, p. 99.

²³ Lorenz: "The Motif of the Wild Woman" p. 172.

Their attempt to tame the wild child shows a disregard for the actual needs of the daughter: her body, apparently unsuited for bipedalism, is forced to comply with a way of walking that causes her pain. Her treatment betrays that she is, in fact, not really “like them”, since the villagers capture and tame her like an animal. Though it is with great effort, the daughter’s ability to adapt to the way of walking, dressing, and speaking of the majority emphasizes her mutability, which exposes yet again the constructedness of a dialectical scheme of difference. In fact, it becomes apparent that the collective that forms *bios* is applying the same mechanisms of exclusion and rejection constantly to themselves, in order to deny that they are also part of *zoē*:

Bist du glücklich, fragen sie meine Tochter. Mein Rücken tut weh, sagt meine Tochter. Das muß so sein, sagen sie. Seid ihr denn glücklich, fragt meine Tochter. Sie sagen: Frag doch nicht immer dasselbe. Gewiß sind wir glücklich. (*T*, p. 31-32)

The fact that pain is considered a part of existence (“das muß so sein”) calls the livability of *bios* in question. The idea that pain is necessary to attain happiness (“Glück”) appears like a fairy tale goal (as, for instance in *The Little Mermaid*, in which painful bipedalism is the path to a human existence and marrying a prince is her “happily ever after”²⁴) that also underpins female standards of beauty (“Wer schön sein will, muss leiden.”) Being part of *bios* comes at the cost of denying physical needs to the point of pain. Happiness, in the value system and universal ethics of the collective, is therefore an empty term, since it is based on willful unhappiness. The collective response that “they” are doubtlessly happy, even though there is suffering in their midst, points to a conception of life in terms of *bios*, which only allows for certain bodies and certain behaviors, and therefore excludes the embodied pleasures of *zoē*.

During all this, the mother worries about her daughter. She expresses her concern in “Haut I”:

Was wünsch ich ihr [...] Ach, ich wünsch ihr was es nicht gibt: eine beständige Haut, eine feste Haut: müßt sie sich nicht mehr fürchten. Wär sie beständig, wär sie fest, wenn sie lachen, wenn sie kommen [...] Es ist das Wolfkind, es ist meine Tochter [...] Was wünsch ich ihr: eine Haut, die wächst ihr über Augen und Ohren, so muss sie euch nicht mehr hörn. So fürchtet sie sich auch nicht mehr. (*T*, p. 25)

The mother describes the early stages of discrimination and prejudice, such as social exclusion and ridicule. She wishes for a thick skin for her daughter, which would protect her against taunts and stares. The mother wants to protect her from the expected peer pressure and scapegoating with a resistant, solid skin that seems to be more than a metaphor. In the context of hybrid bodies, a resistant skin would make her impenetrable, and cut her off visually as well as acoustically from the world by growing over her eyes and ears. This seems to be the only defense against the pressures of the collective that the mother can, at this point, imagine: once her daughter hears, once she sees, she will inevitably be vulnerable to the discursive violence of the majority. In the mother’s concerns, historical significance of Otherness comes through: as an author of Jewish descent, Hutmacher is well aware of the dangers of being identified by a marker of Otherness. The “author’s particular sensibility to power abuse and exploitation is linked to the Jewish post-Shoah experience”²⁵, and it is echoed in the closing wish of the mother:

²⁴ In one of the vignettes, Hutmacher even gives the wolf child a fish tail (*T*, p. 20).

²⁵ Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 190.

Wünsch ich mir meine Tochter mit offenen Augen: fürchte dich. Mit offenen Augen, mit einer Wolfshaut: hab Angst. Fürchte dich, wenn sie kommen und lachen; schlaf keine Nacht mehr in deinem Bett: nur so bleibst du am Leben. (T, p. 25)

Since those words are the final wishes of the vignette, they show the mother's awareness that neither denial of discrimination nor attempts to fit in can ultimately protect the daughter. Rather, she needs to adopt the opposite attitude and face her discrimination open-eyed and alert in order to survive. The text demonstrates Hutmacher's great sensitivity for the prevalence of xenophobia in Europe in the 1970s and 80s, which found explicit expression, for instance, in the "Bitburg Controversy" over Ronald Reagan's visit to a Wehrmacht and SS cemetery in West Germany in 1985, as well as in the election campaign of Kurt Waldheim, a former Nazi who successfully ran for the office of president in Austria in 1986.²⁶ In Switzerland, there has been a lively discourse of "Überfremdung", foreign infiltration, especially since the 1960s²⁷. Hutmacher's collections bear witness to the persistence of xenophobia and discrimination in the twentieth century. By speaking from the position of the Other, at times, or from the position of the concerned mother, at others, "Hutmacher assumes the voice of those who cannot speak out: oppressed human beings, animals, plants, and, by analogy, Jews in Nazi Germany."²⁸

Embracing Zoë: Non-Knowing

For the villagers, which, in Hutmacher's texts, stand for the collective of bios, there seems to be a clear distinction (at least legally) between the norm-giving group that represents bios and the Others who are identified via animal characteristics and fall into the realm of zoë. However, the vignettes show time and again that this distinction does not hold up and that Otherness not only lives within the bounds of the village, but seems to be potentially existing within each of the villagers. By bringing these two spheres into such proximity, Hutmacher participates, to speak with Braidotti, in a "politics of location [...] a cartography of embedded and embodied positions on the map of bios/zoë power"²⁹. Hutmacher portrays Otherness not as a foreign phenomenon, but as something that can be discovered and embraced in anyone, thus reminding us that we all have the potential for zoë, while critiquing bios for its arbitrary nonsensical rules and regulations. The discourse Hutmacher presents breaks with the binary thinking that separates life into the political bios and the creaturely zoë and suggests strategies of what Lorenz calls "unlearning"³⁰. Her vignettes work on a mechanism of un-thinking or un-knowing Otherness as well as traditional conceptions of life which separate bios from zoë and treat those realms as mutually exclusive. While life, especially in Western culture, is valued and appreciated primarily in the form of bios (which is reserved for humans only and is phallogocentric), texts like Hutmacher's can show that acknowledging the neglected realm of zoë (traditionally linked to animals) can

26 See *ibid.*, p. 195.

27 Damir Skenderovic: "Fremdenfeindlichkeit". In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16529.php> [last accessed on 3. August 2017].

28 Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 191.

29 Braidotti: *Transpositions*, p. 100.

30 Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 191.

lead to new, enriching modes of encountering Others. “‘Life’, far from being codified as the exclusive property or the unalterable right of one species – the human – over all others or of being sacralized as a pre-established given, however, it is posited as process, interactive and open-ended.”³¹ Hutmacher’s texts foreground the animal-like bodies of the protagonists in order to demonstrate this inclusive and positive conception of life and its interactive nature with its environment. Defining the oscillating metamorphoses of these characters as open-ended, she uses their animality (often associated with traditionally dangerous creatures) to start the process of un-knowing in encounters that dismantles all previous assumptions about the Other. The process on un-knowing and un-thinking has two steps: first, the realization that one does not actually know anything, let alone enough about the Other (except for superficial assumptions based on their body), and second, the long road to embrace this state of un-knowing in order to foreground the Other’s and one’s own ability to live in an open-ended world where encounters with one another shape the participants. Hutmacher describes this process in one-on-one encounters between protagonists.

One vignette that deals centrally with the notion of false assumptions based on physical presence and the exposure of a lack of knowledge is “Berghund”. The mountain dog is an animal figure – not a hybrid – who is living at the outskirts of society. The distinction between the village and the mountain where the dog resides separates the two realms of *bios* and *zoē* physically. Being removed from the collective allows for one-on-one encounters that re-frame Otherness. The vignette opens with a description of the protagonist’s appearance, which is devoid of any gender identifications, but highlights the connections between animality and social exclusion.

Die Unterseite meiner Pfoten ist schwarz; mein Gesicht ist schwarz. Meine Ohren sind schwarz wie der Berg in dem ich wohne; sie hören die unsicheren Schritte dieses Mannes von weither, er mag noch so leise gehen. Ich sehe die Veränderungen in seinem Gesicht, als er mich erblickt, er mag es noch so sehr beherrschen; das Zucken seiner Augenlieder, seine sich weitenden Pupillen und die nachlassende Festigkeit seiner Mundwinkel, das alles sagt mir deutlicher als jedes Wort, dass er Angst hat vor mir. (W, p. 71)

The description reveals only animal fragments such as paws; in addition, the fact that the animal is “black” is emphasized. The black color is unusual in regard to the species description offered in the title: commonly, mountain dogs (as in Great Pyrenees) are white; the color reversal fits the character of the mountain dog who defies norms and turns them into their opposite, thus subverting breed standards and thereby rejecting the manipulation of bodies in biopolitical terms. The appearance of the mountain dog unsettles the villagers: in his presence, their steps become uncertain, and their facial features betray fear, which demonstrates how little control anyone has over their physical appearance. The mountain dog unsettles certainties the human villagers seem to take for granted, which challenges their power, particularly when a dependency on this animal Other is revealed: “Er braucht mich, das ist es; er kann es sich nicht leisten, mich mit seiner Furcht zu erzürnen” (W, p. 71). The idea that a display of fear would anger the mountain dog only makes sense in the context of the previous vignettes, in which the danger the villagers associated with animal Others was never justified; thus, the mountain dog would get angry if the villagers showed such preconceived notions.

31 Braidotti: *Transpositions*, p. 99.

The fact that the villagers “need” the dog suggests that there is a place in society that can only be filled by an Other. In the story, the “Berghund” offers refuge to women who have been disappointed by their respective human, male partners:

Frauen, die nicht mehr bei ihren Männern leben wollen, nicht mehr bei ihren Geliebten und Verlobten [...] Sie kommen zu mir, sie erzählen mir; die meisten gehen zurück nach einiger Zeit. (W, p. 72)

Similar to the wolf daughter who cannot find happiness in the world of the villagers, the women who come to live with the mountain dog also seem to lack fulfilment or happiness. Their decision to join the mountain dog strengthens the link between femininity and animality and also points to “radical antipatriarchal and anti-authoritarian tenets; every practice of Western Man is questioned by the norm-setting voices of outsiders, women and witches”³². The fearful male suitor approaches, in this story, not with the collective, but alone and enters a space in which the patriarchal and human-animal power structures are reversed. The mountain dog is “needed” at this juncture as a gate-keeper who protects the women’s sanctuary, but he also acts as a guide who helps the village women gain a different view on life not only as *bios*, but as unique and grounded in a specific embodied subjectivity (i.e. not using generic terms to identify a person, but acknowledging that all individuals are specific in their embodied existence). The text ties this specificity of an individual to the reason why the women left their partners in the first place, which comes out when the mountain dog interrogates the man who has come to bring home “his” woman:

Sie ist bei dir, ich weiß es, sagt er und sagt: Weshalb ist sie weggegangen von mir. Ich lasse ihn beschreiben, wie sie aussieht. Seine Schilderung ist armselig; wie wenig er sie angesehen hat, als sie noch bei ihm war. Ich frage ihn, weshalb er sie zurückwill. Er beteuert mir seine Liebe, aber ich kann ihm seine Liebe nicht glauben, wenn er nicht sagen kann, wie sie geht, seine Frau, was sie neugierig macht und weswegen sie aufschreit, nachts. (W, p. 71)

The mountain dog’s questions suggest that attention to detail and looking beyond appearances are constitutive for a mode of encountering Others that considers individuality. The appreciation of an Other, in the eyes of the mountain dog, takes into account both the physical specificity of the loved one’s body and her wishes, fears, and general being-in-the-world. It does not accept labels such as love if there is no sign of true consideration the specific, embodied mode of the other individual. At the same time, there are also traces of a “post-individualistic notion of the subject, which is marked by a monistic, relational structure”³³ in the mountain dog’s interrogation of the man: the dog asks not only about the woman’s specific embodiment (“the way she walks”), but also about her relationship to things and her environment (“what arouses her curiosity”). The man’s inability to answer any of these questions to the mountain dog’s satisfaction exposes not knowing as an issue: if the man knew more about the woman, he could perhaps reclaim her, like a lost dog from a shelter who matches the right description.

The man’s description is too “poor” in detail to be a sign of “love”, reinforcing that every Other needs to be perceived as an individual whose subtleties of being require attention. “Love” turns out to be a concept as difficult as “happiness” was in the wolf child’s account:

³² Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 191.

³³ Braidotti: *The Posthuman*, p. 87.

Liebt sie dich, sage ich. Natürlich liebt sie mich, sagt er. Nein, sage ich, dann kenne ich sie nicht. Dann kann sie nicht bei mir wohnen, sage ich und gehe in den Berg zurück zu den Frauen [...] nein, sagen sie zu mir, Liebe ist das nicht. (*W*, p. 71/72)

Since the male partner lacks knowledge about the details of his beloved and is sure of her love, the mountain dog cheekily tells him that she cannot be in the sanctuary: women who love their partners do not come there. The women's confirmation that "love it is not" raises the question whether love, in the context of the collective, is not just another term like happiness that is used to change someone's behavior or claim ownership, rather than a caring attitude towards the whole being of the partner. In this context, the choice of a dog – rather than a wolf – confirms this idea, since dog owners typically declare love for their pet; yet at the end of the day, it is not an equal relationship, since the pet remains (legally, at the very least) the property of its owner. Moreover, the fact that the woman cries out at night (similar to the wolf child) suggests trauma or suffering that she may have endured during her time in the village, which invokes the notions of violence against women and animals.³⁴

A stay with the mountain dog offers women an opportunity for un-thinking and encountering their environment anew: The mountain dog "zeig[t] [...] ihnen die Adern in den Steinen und die fein gewobenen Flechten; ich lehre sie hören: das Wasser spricht im Berg" (*W*, p. 72). The mountain dog teaches the women a different way of relating to their environment and being consciously embedded in and connected to one's world – one that is based on a belief in co-dependence and an emphasis on perceiving the individuality of others as embedded, embodied, complex beings. None of the teachings are aimed at a specific skill that could be used in a utilitarian framework; rather, the mountain dog teaches general attentiveness in order to re-establish a connection with nature. The attention to one's environment fosters a notion of perceiving oneself as embedded and can lead to a sustainable ethics that does not only account for human life as *bios*, but also encompasses animal life as well as the natural world, bringing the individual closer to *zoē*. Being taught by an animal Other about the environment fosters posthuman relations. Reading these teachings through the lens of Braidotti's theory, they can foster an awareness "to see the inter-relation human/animal as constitutive of the identity of each. It is a transformative and symbiotic relation that hybridizes and alters the 'nature' of each one and foregrounds the middle ground of their interaction."³⁵ The embedded modes of knowing taught by the mountain dog erode the stability and universality of knowledge: the water speaks in the mountain, yet there is no universal message, no content one could take away from it. The process of un-learning draws attention to the limitations of knowledge: the examples of the water, the lichens, or the veins in the stone show that there is no fixity in knowledge, since every encountered other will take on individual meaning. The appreciation of their existence is enough. This mode of attentive looking and listening promoted here suggests an approach to the world that is based on, in Braidotti's words, an embodied subjectivity that is embedded in a specific environment and transverse, i.e. shaped by and through the encounters one has (with others, one's environment). Attentive interactions – with one another, with one's environment – rather than differentiating labels, such as species designations, become the force that shapes

³⁴ Braidotti: *Transpositions*, p. 104.

³⁵ Braidotti: *The Posthuman*, p. 79.

relationships as well as subjectivities. The women's unlearning, with the mountain dog as a teacher, re-shapes their understanding of life not as the binary of *bios/zoē*, but as a shared, "generative power that flows across all species"³⁶.

All of the women eventually return to the village, which is not a sign of failure, but rather a reminder that the distinction between the realms of *bios* and *zoē* needs to be broken down, and that knowledge and attentiveness have to be brought back into the realm of the dominant culture. It also is a reminder that subjectivity is not static and is constantly in the mode of becoming, shaped by the interactions one has with one's environment. The vignette does not try to keep the two spheres of village life and outside world, *bios* and *zoē*, distinct, since this would be a notion of *bios*. Rather, even the Berghund hopes "auf die eine, die kommen muss eines Tages, die in mir nicht nur den Lehrer sieht [...] nicht nur den Berghund mit den schwarzen Pfoten, mit dem schwarzen Gesicht" (*W*, p. 72). Since posthuman nomadic subjectivity is not possible in isolation, but rather in the interaction and symbiotic relationship with Others, the mountain dog's hope for a partner is a reminder that instead of separating *zoē* from collective life and *bios*, the lives of the ones in the collective need to be transformed and transform themselves in open encounters with Others that allow for an acknowledgement of embedded and embodied existence.

The process of un-learning draws attention to the limitations of knowledge, a topic also in the vignette "Ungeheuer", in which a young woman is to be sacrificed to a "monster". There is little knowledge about this Other, but it is once again associated with an unspecified threat that the sacrifice of yet another woman is to stop:

Ich weiß nicht, wie er aussehen wird. Ein Drache, sagten die Frauen, ein wildes Tier. [...] Wie ist er, was wird er mit mir machen, fragte ich. Wir wissen es nicht, sagten die Alten. [...] Wie sieht er aus, fragte ich. Wir wissen es nicht, sagten die Alten. Schrecklich, sagten die Frauen. (*W*, p. 36)

The Other is identified as a wild animal or even a mythical dragon – both figures that elude the control and knowledge of the villagers but pose a threat. Questions about specifics about the Other are answered with a repeated "I don't know", so that the only place the Other holds on the map of knowledge is that of danger and dreadfulness. Yet the Other approaches in the same environment as all figures in the text: "Daß ich hier sitze im hohen Holz, daß ich ihn erwarte [...] Das Holz bewegt sich, es ist mir vertraut" (*W*, p. 36). This familiarity is a sign that the Other shares the same environment as the villagers. *Bios* and *zoē* are not as isolated as the fearful villagers made it seem: the villagers had located the Other in a completely different realm, such as a mythical place of fairy-tales, which would make it seem as if the Other had no connection to the world of *bios* at all. Even though the environment in which the young woman is waiting is not the village, but seems to be in a forest, she nonetheless knows it well, which means that villagers (to whom she belongs) must have visited this location often in the past, thus demonstrating that the Other cannot be far removed from the living environment of the villagers. She thus begins to doubt all of the knowledge the villagers passed on to her about this creature and wonders whether the Other can indeed be as dreadful as described, since they are apparently embedded in the same environment: "Aber ich kenne dieses Holz doch, jeden Tag bin ich hier. Hier ist kein Drache, und die Tiere, die hier leben, kenne ich; die tun mir nichts" (*W*, p. 37). The statement "here is

36 Braidotti: "Animals, Anomalies, and Inorganic Others", p. 529.

no dragon” is ambiguous: if one emphasizes the dragon in this sentence, it denies the existence of dragons, calling them mythical creatures. If one emphasizes “here”, it still allows for the existence of these magical creatures, but banishes them into a completely different realm that is not compatible with this familiar and trusted environment. No matter the emphasis, the young woman trusts in the familiarity of the environment and the creatures that inhabit it, mythical or not. Her reaction exemplifies an ethics of relatability that is based on open-mindedness and an acknowledgment of her shared embeddedness. This mindset leads the young woman to approach the Other. When she hears steps, she gets up to meet him: “Ich höre jetzt Schritte. Da kommt er. Ich stehe auf, ich gehe ihm entgegen. Du bist das also, sage ich zu ihm” (*W*, p. 37). Her calmness stems from the familiarity of the place, and it allows her to perceive him without the lens of fear of the villagers. The statement “so it’s you” concludes the vignette and reveals that the young woman seems to be familiar with the Other, apparently recognizing him, which the “also” (so) signals. It also means the Other cannot be a dangerous creature, a “wild beast” or a “dragon”, since the young woman, in that case, could not already be familiar with him (or her) – which suggests that the figure is around the villagers frequently enough to have become a familiar face to the young woman. Her familiarity shows that the threat the villagers perceived and tried to avert by sacrificing a girl is based on assumptions and bias, but not actual knowledge. Her voluntary approach depicts could be understood as a nomadic view of the subject, which does not judge, but rather thrives in affirmative relatability. The calm character of these final sentences underscores the possibility of peaceful co-existence.

Conclusion

The villagers in Hutmacher’s vignettes stand in for a human collective that embodies the discriminatory aspect of *bios*, whose norms and behavioral standards are tied to bodies, revealing the biopolitical tenets inherent in this conception of life. Difference, perceived in animal and gendered terms and thus tied to a negative connotation of *zoē* as bare, bodily, non-rational life, is forced to conform, or excised. Exclusion from *bios* is not based on real knowledge about an Other, but rather relies on prejudices and assumptions. Hutmacher’s texts demonstrate the ways in which bias and assumptions distort the image of the Other and fuel fear, which in turn feeds discriminatory acts and violence toward non-normative bodies. This has repercussions beyond the animal figures in Hutmacher’s texts, since these principles apply to any body that does not meet the standards arbitrarily put forth by a majority, whether due to animal characteristics, gender, ethnicity, race, or disability. Upon closer inspection, Hutmacher’s stories reveal a deep entanglement of *bios* and *zoē*: the fear that drives the collective seems as much a fear of the Other as a denial of the *zoē* they carry in themselves. Thus, the processes of exclusion, which are based on biopolitical principles, are a kind of scapegoating, expelling the Other from their midst in the form of a sacrifice that might restore order in the community. In an alternative to this behavior, Hutmacher’s vignettes propose a mode of un-knowing, recognizing that there is no universal knowledge, thus un-thinking the assumptions which delineate membership in *bios*. When universal models lose their validity, affirmative encounters that seek co-existence become increasingly important. In order to have such encounters, one

has to look beyond superficial differences and recognize one's embeddedness in the same environment as everyone else. These modes of un-knowing cannot be achieved within the sphere of *bios*, but require a one-on-one encounter with an Other, and an open mind. The metamorphic aspect of the Others, refusing to be limited to only one interpretation of embodiment, and "the motif of transformation points to their shared experience as living organisms"³⁷: each living organism, by virtue of having a body (and thus *zoē*) and being embedded in a common environment, shares experiences with others. The mode of living that Hutmacher's vignettes put forward is an embrace of the Other and a refusal of fixed, universal, anthropocentric categories of knowledge and power. The animal or hybrid characters are central for a reconceptualization of life as *zoē* that connects the human embodied experience to the vitalist, animal aspect that it shares with all creatures.

³⁷ Lorenz: *Keepers of the Motherland*, p. 190.

**„Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht“¹:
Die Wandlung der weiblichen Protagonistin in
Marlen Haushofers *Die Wand***

„Ich dachte nicht, ich erinnerte mich nicht, und ich fürchtete mich nicht.“ (S. 190)

Abgeschlossen durch eine unsichtbare Wand von dem scheinbar friedlich zerstörten Rest der Welt dokumentiert die Protagonistin in Marlen Haushofers gleichnamigem Roman *Die Wand* ihr Überleben in einer Berghütte in den österreichischen Alpen. Ohne die Gesellschaft anderer Menschen oder die Hilfe technischer Hilfsmittel sichert die vermeintlich letzte Überlebende in der westeuropäischen Hemisphäre ihr eigenes Durchkommen. Doch sie ist nicht vollkommen alleine. Geblieben sind ihr auch der Jagdhund Luchs, eine namenlose Katze sowie die Kuh Bella, die ihr kurz nach dem Auftauchen der Wand zuläuft. So muss sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihre tierischen Gefährten versorgen und pflegen. Ihr unfreiwilliges Gefängnis im Kammertal und die Nähe zu den Tieren initiieren tiefgreifende persönliche Veränderungen in der Protagonistin. Wie das einleitende Epigraph verdeutlicht, erlebt die Ich-Erzählerin Momente, in denen ihr vermeintlich menschlichen Fähigkeiten wie das Denken, Erinnern oder Fühlen entgleiten. So sitzt die namenlose Protagonistin im Kontext des Epigraphs auf einer gegen das Äußere ihrer Almhütte gelehnten Bank, in den klaren Abendhimmel einer Sommernacht sehend. Es ist, als ob die natürliche Umwelt, in welcher sich die Protagonistin vollkommen allein zurechtfinden muss, einen inneren Wandel in ihr anstößt. Die Isolation bringt sie der Natur und den Tieren näher, initiiert aber auch Reflektionen darüber, was es bedeutet Mensch zu sein.

Den ganzen Roman über kommentiert die Protagonistin wiederholt ihren Daseinszustand. Wie hat sie die zum Ende ihres Berichts jahrelange Einsamkeit in den österreichischen Bergen verändert? Wie hat die enge Beziehung zu den Tieren ihre Persönlichkeit beeinflusst? Sie kommt als Stadtmensch, der den Konsum und Komfort ihrer urbanen Umgebung schätzt, in die österreichischen Alpen. Ihre unfreiwillige Gefangenschaft, die mit dem mysteriösen Auftauchen der Wand beginnt, zwingt sie, ihre früheren Lebensgewohnheiten abzulegen und sich dem Leben als Einsiedlerin in den Bergen zu stellen. Ihr Wandel ist von den äußeren Veränderungen in ihrer Umwelt bestimmt, die sie nicht nur von dem Komfort ihres früheren Lebens abschneidet, sondern ihr auch jegliche Beziehungen zu anderen Menschen nimmt. Die neue Umwelt initiiert eine Selbstreflexion der Protagonistin, in der sie unter anderem über den menschlichen Einfluss auf die Natur und die Umwelt nachdenkt. So distanziert sie sich im Laufe ihrer Gefangenschaft immer stärker von ihrem früheren Ich und wird so vielmehr zur Bewohnerin des Waldes, die versucht im Einklang mit ihren Tieren und der Natur zu leben. In diesem Verhalten unterscheidet sie sich dabei kaum noch von Luchs, dem Jagdhund, der mit ihr unter anderem in der isolierten Waldhütte lebt. Er

1 Marlen Haushofer. *Die Wand*. Stuttgart: Klett 2008, S. 253. Die Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

wird zu ihrem engsten Verbündeten und macht ihr das Einsiedlerleben erträglich, da er sie motiviert, sich ihrem täglichen Überlebenskampf zu stellen. Luchs wird zu ihrem Zuhörer, dem sie ihre Gedanken mitteilen kann, der ihr aber nicht auf die gleiche Art wie Menschen antworten kann. Diese Unstimmigkeiten in ihrer Kommunikation lösen eine intensive Reflektion der Protagonistin darüber aus, was es bedeutet, Mensch oder Tier zu sein. Wenngleich das Auftauchen der Wand und ihr neues Lebensmodell sie den Tieren und der Natur näher gebracht hat, so sind sie doch nicht gleich. Als Luchs plötzlich nach mehreren Jahren ihres gemeinsamen Zusammenlebens stirbt, muss die Protagonistin ihr Leben in der Isolation neu ordnen. Doch die plötzliche Abwesenheit ihres nächsten Vertrauten, ihres Freundes und Zuhörers, der zudem am meisten auf ihre Pflege angewiesen war, initiiert die Suche nach einer neuen Aufgabe. So beginnt sie einen Bericht ihrer persönlichen Überlebensgeschichte zu schreiben, in dem sie die Erlebnisse nach dem Auftauchen der Wand beschreibt. Diese Form von Kommunikation und Sprache ist ähnlich einseitig wie ihre Gespräche mit Luchs waren und spiegelt die Sehnsucht nach einem neuen Zuhörer beziehungsweise Leser wider. Dieses schriftliche Dokument reflektiert ihren menschlichen Drang nach Sprache und Gemeinschaft, Dinge, die mit dem Tod von Luchs plötzlich völlig verloren gegangen sind.

Im folgenden, ersten Teil fasst dieser Artikel Haushofers Roman kurz zusammen und ordnet ihn in den historischen-kulturellen Kontext seiner Entstehung ein. Anschließend erarbeitet der Artikel das innerhalb des Romans aufgeworfene Verständnis von Menschen und Tieren. Innerhalb der tierischen Spezies nimmt der Hund und sein Verhältnis zum Menschen eine besondere Bedeutung ein. Anhand von *Close Readings* ausgewählter Textpassagen des Romans wird verdeutlicht, wie die Beziehung zwischen Mensch und Hund innerhalb der unsichtbaren Begrenzung der Wand einen Wandel in der Protagonistin einleitet, durch den sie ihr früheres Leben überdenkt und viele alte Gewohnheiten und Denkweisen verändert. In einem kurzen Vergleich zu Haushofers *Himmel, der nirgendwo endet* wird zudem deutlich, dass der Hund und sein besonderes Verhältnis zum Menschen ein wiederkehrendes Motiv in ihren literarischen Werken ist. Im letzten Teil analysiert der Artikel die im Roman aufgeworfene Unsicherheit darüber, was es bedeutet Tier und Mensch zu sein und wie sich beide Spezies trotz der Annäherung der Protagonistin an die Tiere und die Natur doch weiter unterscheiden.

Haushofers Roman im Kontext

Marlen Haushofers Roman wurde erstmals 1963 veröffentlicht und erzählt die Geschichte einer Protagonistin, die eigentlich nur gemeinsam mit ihrer Cousine Luise und deren Ehemann Hugo ein Wochenende in deren Jagdhütte in den österreichischen Alpen verbringen wollte. Nach ihrer Ankunft verlassen Luise und Hugo noch einmal die Hütte, um im nahe gelegenen Dorf zu Abend zu essen, und die Protagonistin und Hugos Jagdhund Luchs bleiben zu zweit zurück. Als die Protagonistin am nächsten Morgen aufwacht und bemerkt, dass die beiden nicht nach Hause gekommen sind, macht sie sich selbst mit Luchs auf den Weg ins Dorf. Doch dabei werden sie von einem unsichtbaren Hindernis aufgehalten, das sie an ihrem weiteren Weg hindert. Diese unsichtbare Wand zieht sich um das Gelände der Jagdhütte und

trennt die Protagonistin vom Dorf und dem Rest der Welt. Durch die Wand hindurch erkennt sie jedoch, dass außerhalb dieser unüberwindbaren Grenze jegliches Leben ausgelöscht wurde. So sieht sie, wie die angrenzenden Nachbarn beispielsweise wie versteinert vor ihrem Haus sitzen und sich nicht mehr bewegen. Getrennt von den Annehmlichkeiten ihres früheren Lebens muss sich die Protagonistin die Frage stellen, wie sie selbst, der Hund Luchs und die ihr später zulaufende Katze und Kuh überleben können. Sie ernährt sich von den verbliebenen Vorräten der Jagdhütte sowie den Früchten als auch den Tieren des Waldes. Die Sommermonate verbringt sie gemeinsam mit Luchs und der Kuh auf der Alm. An eben diesem Ort begegnet sie in ihrem dritten Sommer dem bis dato einzigen überlebenden Menschen. Als dieser ohne ersichtlichen Grund erst das Kalb der Kuh und dann auch noch Luchs brutal mit einer Axt erschlägt, zögert die Protagonistin nicht und erschießt ihn, ohne auch nur ein einziges Wort mit ihm zu reden. Am Ende ihres Berichts, gleichzeitig auch das Ende von Haushofers Roman, bleibt ihr Schicksal ungewiss, doch der Leser weiß, dass die Munition für ihr Gewehr und der Vorrat an Streichhölzern begrenzt sind.

Haushofers Roman und die Idee einer Wand spiegeln deutlich die historisch-politischen Umstände des Publikationszeitraums der 1960er Jahre wider. Die Idee einer Wand als unsichtbare Grenze zum Rest der Welt erinnert unweigerlich an die Spannungen des Kalten Krieges und den Bau der Berliner Mauer, welche sowohl sichtbare als auch unsichtbare Grenzen hervorbrachten und die Freiheit des Einzelnen einschränkten. Es ist erstaunlich, dass sich die Ich-Erzählerin nicht intensiver mit dem Ursprung der Wand befasst. „Ich nahm an, sie wäre eine neue Waffe, die geheimzuhalten einer der Großmächte gelungen war“ (S. 41). Dennoch bleibt dieser kurze Satz ihr einziger Kommentar, der sich zudem auch nur oberflächlich mit dem Ursprung der Wand beschäftigt. Es ist aber möglicherweise auch die zeitliche Distanz zwischen dem Auftreten der Wand und dem Beginn der schriftlichen Aufzeichnungen der Überlebenden, welche die Fragen nach deren Ursprung in den Hintergrund treten lassen. In den mehr als zwei Jahren, die zwischen dem Beginn ihrer Isolation und den ersten Sätzen ihres schriftlichen Berichts liegen, überwiegen vielmehr Schilderungen ihres täglichen Überlebenskampfes sowie die Darstellung ihrer innersten Gedanken.

Haushofers Roman bedient sich zudem eines durchaus beliebten Romanmotivs: Es wird die Situation eines einzelnen Überlebenden beschrieben, der nach einem Unglück einsam und fernab von den Privilegien der Zivilisation sein Schicksal bewältigen muss. Diese sogenannten Robinsonaden² erfreuen sich einer langen Tradition im deutsch- und englischsprachigen Kontext. Doch in Haushofers Narrativ ist die Überlebende nach dem Auftauchen der Wand nicht vollkommen allein. Zwar hat sie keine menschliche Gesellschaft, doch vor allem ihr Hund Luchs begleitet sie bei ihren alltäglichen Aufgaben und gibt ihr das Gefühl, gebraucht zu werden. So konstatiert die Erzählerin: „Aber wir waren nicht ganz verloren, weil wir zu zweit waren“ (S. 18). Ihr Überleben ist mit dem von Luchs verknüpft und es ist vor allem der Hund, der sie motiviert, sich ihren neuen Aufgaben als Landwirtin und Jägerin zu stellen. So erscheint das in Haushofers Roman angedeutete Ende der westlichen Zivilisation für

² Janet Bertsch definiert dieses spezielle Genre als „a story or an episode within a story where an individual or group of individuals with limited resources try to survive on a deserted island“. Janet Bertsch: *Storytelling in the Works of Bunyan, Grimmshausen, Defoe, and Schnabel*. Rochester: Camden House 2004, S. 79. Bertschs Definition orientiert sich damit an Daniel Defoes namensgebendem Roman und seinem Inselsetting.

die überlebende Protagonistin und Luchs mitunter eher als eine sogenannte *Cozy Catastrophe*³. Wengleich sie ihren Lebenswandel vom Stadtmenschen zur womöglich letzten Überlebenden nicht immer als geradlinig und einfach beschreibt, so stellt sie sich den von ihr verlangten Aufgaben und meistert diese, um ihr eigenes, aber auch das Überleben ihrer Tiere, vor allem des Hundes, zu sichern. Unter ihren Tieren nimmt Luchs eine besondere Stellung ein. Anders als die Kuh oder die Katze folgt er ihr beinahe auf Schritt und Tritt. Seine Anwesenheit ist es, die ihr dabei hilft, sich in ihrem unfreiwilligen Gefängnis zurechtzufinden. Diese enge Verbindung und das Fehlen anderer Menschen führt zu ihren Gedanken darüber, was es bedeutet, Mensch zu sein, und inwiefern sie sich überhaupt von Luchs unterscheidet.

Die Bedeutung des Hundes in Haushofers Werk

Die Isolation der Überlebenden führt dazu, dass sie ihre Beziehung zu ihrer Umwelt⁴ im Allgemeinen neu definiert. Ihr Bericht schreitet nicht chronologisch voran, sondern beschreibt vielmehr Reflektionen, die sie immer wieder hin- und herreiben. Die Wandlungen, die sie durchläuft, sind daher niemals abgeschlossen und auch mit dem Schluss des Berichts nicht vollendet. Es ist das Zurechtfinden in ihrer neuen Umwelt, das ihre Gedanken über sich selbst und ihren Stellenwert als menschliches Individuum immer wieder von neuem anstößt. So sagt sie an einer Stelle:

Es war fast unmöglich, in der summanden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armseilig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts. (S. 185)

Hier beschreibt sie, dass sie das menschliche Streben nach Individualität und Besonderheit aufgegeben hat. Doch anstatt wie in der Vergangenheit aus der Masse herausstechen zu wollen und ihre eigene Individualität zu betonen, erkennt die Protagonistin in ihrer Isolation vielmehr, dass dieses Verlangen als einzige menschliche Bewohnerin des Waldes keine Gültigkeit mehr hat. Vielmehr sieht sie sich selbst als kleinen Teil der Umwelt, wie sie innerhalb der Begrenzung der Wand noch weiter existiert. Im Zuge ihrer jahrelang andauernden Isolation erkennt sie darüber hinaus, dass sie sich hinsichtlich ihrer Bedürfnisse und ihres Verhaltens kaum von ihrem Hund Luchs unterscheidet.

Wengleich die Protagonistin an einer Stelle ihres Berichts ein Hierarchiedenken zwischen sich und ihren Tieren andeutet, so ist ihre Aussage, sich „als Oberhaupt

3 Brigid Cherry beschreibt die *Cozy Catastrophe*, ein aus dem Kontext des Science-Fiction-Genres stammender Begriff, als „postapocalyptic narratives following the lives of a small group or community of survivors“. Brigid Cherry: „A Cozy Catastrophe. Genre, National Cinema, and Fan Responses to *28 Days Later*“. In: *British Science Fiction Film and Television*. Hrsg. von Tobias Hochscherf, James Leggot u. Donald Palumbo. Jefferson: McFarland 2011, S. 156-166, hier S. 157. Diese Beschreibung zielt auf den Umstand hin, dass die Katastrophe noch immer nicht das Ende der kompletten menschlichen Zivilisation bedeutet, da es zumindest einen oder mehrere Überlebende gibt, welche die Hoffnung auf weiteres menschliches Leben aufrechterhalten.

4 Siehe auch Margaret Littler: „The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer“. In: *„Other“ Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing*. Hrsg. von Allyson Fiddler. Bern: Peter Lang 1998, S. 211-224. Littlers Interpretation zeigt, wie die Isolation und die Abhängigkeit von der Natur eine Veränderung in ihr auslöst und sie eine zuvor ungekannte Verbindung zu ihrer Umwelt einget.

unserer merkwürdigen Familie zu fühlen“ (S. 47), doch nicht als Urteil menschlicher Überlegenheit anzusehen. Stattdessen fühlt sie sich für das Überleben ihrer Tierfamilie verantwortlich. Indem sie beispielsweise Essensrationen einteilt oder die Sommer auf der Alm plant, ermöglicht sie ihren Tieren ein leichteres Überleben. Damit spielt die Protagonistin aber auch auf das rationale Denkvermögen des Menschen an, was ihn laut den Philosophien Rousseaus und Descartes' vermeintlich von den Tieren unterscheidet.⁵ Die Einzelgängermentalität der Katze, die zum Beispiel den Sommer in der Jagdhütte und nicht mit der Protagonistin, Luchs und der Kuh Bella auf der Alm verbringt, zeigt ihr aber auch, dass das Überleben der Tiere ebenso ohne menschlichen Einfluss möglich ist. Außerdem hat sich für die Tiere nach dem Auftauchen der Wand kaum etwas verändert. Sowohl Luchs als auch die Kuh Bella haben beispielsweise nur eine andere menschliche Pflegerin gewonnen, ihr Lebensraum hingegen war schon vorher durch andere Menschen abgesteckt und abgegrenzt.

Im Laufe des Reports wird deutlich, dass die Überlebende ihre Verbindungen zu ihren einzelnen Tiergefährten differenziert wahrnimmt. So ist ihre Beziehung zur Kuh nicht mit der Beziehung zu ihrem Hund Luchs gleichgestellt. Über letzteren sagt sie an einer Stelle:

Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit. Er verstand alles, was ich sagte, wußte, ob ich traurig oder heiter war und versuchte auf seine einfache Art mich zu trösten. (S. 51)

Während die Ich-Erzählerin Luchs vor dem Auftauchen der Wand „nur“ als einen Hund wahrnimmt, wächst ihre Verbindung mit zunehmender Dauer der Isolation. So spricht sie hier sogar von Freundschaft. Anders als die Kuh und die Katze reagiert Luchs auf Stimmungen und Gefühle der Protagonistin. Luchs vermittelt ihr gar die Vorstellung, sie zu verstehen. Im Gegenzug wähnt sich die Protagonistin selbst dazu in der Lage, das Verhalten des Hundes als Wohlwollen ihr gegenüber zu verstehen. Wenngleich ihre Beziehung einem typischen Verhältnis zwischen einem Hund und seinem Frauchen gleicht, so intensiviert das Fehlen anderer menschlicher Kontakte die Verbindung der Beiden. Es sind also die Umstände nach dem Auftauchen der Wand, die dazu führen, dass das Dasein von Luchs für die Protagonistin eine vollkommen neue Bedeutung erhält.

Die Aussage, dass sowohl sie selbst als Mensch, aber auch Luchs als Hund die Fähigkeiten haben, sich gegenseitig zu verstehen, vermittelt hier erst einmal den Eindruck, dass die beiden innerhalb ihrer Verbindung gleichrangig sind. Dennoch räumt sie nur wenige Passagen weiter ein: „Freilich, Luchs hatte keine Wahl, er war auf seinen Herrn angewiesen. Ein herrenloser Hund ist das ärmste Wesen auf der Welt, und selbst der übelste Mensch kann noch seinen Hund in Entzücken versetzen“ (S. 51). Luchs, den sie einst nur als den Hund ihres Cousins Hugo wahrgenommen hat, wird plötzlich zu *ihrem* Hund, der auf ihre Pflege angewiesen ist. In ihren Augen hat Luchs aber auch gar keine andere Wahl als ihr Aufmerksamkeit zu schenken und sie als sein neues Frauchen zu betrachten. Damit beschreibt sie indirekt das Mensch-Tier-Verhältnis in westlichen Kulturen, in denen der Hund zum Besitz des Menschen wird und ohne einen

⁵ Siehe auch James Sherhan: „Introduction“. In: *The Boundaries of Humanity. Humans, Animals, Machines*. Hrsg. von James Sheehan u. Morton Sosna. Berkeley: University of California Press 1991, S. 29-32.

Besitzer nicht langfristig überleben kann.⁶ Die Protagonistin folgt in ihrem Handeln und ihrem Zutun für Luchs anfangs also einer kulturell-anthropozentrisch geprägten Prämisse. Jedoch konfrontiert sie das Auftauchen der Wand mit einer Einsamkeit, in welcher sie scheinbar die einzige Überlebende der menschlichen Spezies darstellt. Mit dem Wegfall sozialer Interaktionen zu anderen Menschen hat also auch die Protagonistin keine andere Wahl, als sich an Luchs als ihren nächsten Vertrauten zu wenden.

In seinen Ausführungen über die Bedeutung von Tierfiguren in der Literatur beschreibt Philip Armstrong den Hund als „the animal that perhaps more than any other runs to and for between the human and animal worlds, simultaneously marking and crossing the boundary between them“.⁷ Armstrong schreibt Hunden und ihrer Beziehung zu Menschen im Vergleich zu anderen tierischen Spezies eine besondere Rolle zu.⁸ In der Gegenwart des Menschen wird der Hund zu einer Art Grenzgängerspezies, die zwischen den Bereichen der tierischen und menschlichen Spezies hin- und herwandert. So ist es auf der einen Seite seine Aufgabe, dem Menschen und seinen Kommandos zu folgen und ihm zu gehorchen; auf der anderen Seite sehnt sich der Mensch aber auch nach der Aufmerksamkeit und der Freundschaft des Hundes und so wird der Hund über seine Rolle als tierischer Besitz hinaus zu einem sozialen Verbündeten. In Haushofers Roman und den Interaktionen zwischen Luchs und der Überlebenden geschieht eben dies. Luchs ist es, der ihren Überlebenswillen aufrecht erhält und dessen Anwesenheit das Fehlen von menschlichen Interaktionen kompensiert. Diese Beziehung wird für die Protagonistin so bedeutsam, dass sich ihr Selbstverständnis, was es bedeutet Hund und Mensch zu sein, verändert.

Die besondere Verbindung zwischen Mensch und Hund ist ein wiederkehrendes Motiv in Haushofers literarischen Werken. Ihr Roman *Himmel, der nirgendwo endet*⁹, welcher vier Jahre nach *Die Wand* veröffentlicht wurde, beschreibt das Aufwachsen der kleinen Meta in einem Forsthaus in den österreichischen Alpen. Wenngleich ein auktorialer Erzähler die Erzählung wiedergibt, sind viele der niedergeschriebenen Erlebnisse autobiografischer Natur und spiegeln Momente aus Haushofers eigener Kindheit wider.¹⁰ Die Parallelen zu ihrem Vorgängerwerk sind dabei signifikant.¹¹ So

6 Siehe hier auch Donna Haraway: *Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003. Haraway beschreibt in ihrem Werk die besondere Verbindung zum Menschen, in dem sie beide als sogenannte *Companion Species* klassifiziert, deren Entwicklung miteinander verbunden ist. Trotz dieser relativen Gleichgestelltheit sind Hund und Mensch jedoch innerhalb ihrer Beziehung mitunter nicht gleichrangig. So sagt Haraway, dass „the status of pets puts a dog at special risk in societies like the one I live in [Western societies] – the risk of abandonment when human affection wanes, when people’s convenience takes precedence, or when the dog fails to deliver on the fantasy of unconditional love“ (S. 38).

7 Philip Armstrong: *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. New York: Routledge 2008, S. 17.

8 Siehe hier auch William Empson: „The English Dog“ u. „Timon’s Dog“. In: William Empson: *The Structure of Complex Words*. London: Chatto and Windus 1977, S. 158-184. Empson beschreibt, wie sich die Bedeutung des Wortes „dog“ sowie die menschliche Wahrnehmung von und Beziehung zu Hunden zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert im englischen Sprachraum verändert hat. Er stellt einen positiven Wandel innerhalb des Verhältnisses zwischen Menschen und Hunden fest, der sich in den verschiedenen Konnotationen des Wortes zeigt.

9 Marlen Haushofer: *Himmel, der nirgendwo endet*. Berlin: List 2013.

10 Daniela Strigl: *Marlen Haushofer. Die Biographie*. München: Claßen 2000, S. 22.

11 Vor allem das Setting beider Haushofer Romane ähnelt einander deutlich. So spielt auch *Himmel, der nirgendwo endet* im österreichischen Kammertal in einem Forsthaus, welches fernab vom städtischen Leben liegt. Zudem verbringt die Protagonistin Meta viel Zeit den Tieren des Waldes und hat vor allem zu Schlankl, der wie Luchs in der *Wand* ebenfalls als Jagdhund klassifiziert werden kann, eine besondere Verbindung.

ist Metas Begleiter, mit dem sie im Wald und auf der Wiese spielt, nicht von menschlicher Natur, sondern ein Jagdhund mit Namen Schlankl.

Vor allem in den Passagen aus ihrer Kindheit klagt Meta wiederholt über die aus ihrer Sicht schwierige Beziehung zu ihrer strengen Mutter. In eben diesen Momenten der Enttäuschung über die Erwachsenen sucht Meta die Nähe zu Schlankl.

Meta gleitet beleidigt vom Schemel und sucht Schlankl, den Hund. Sie mag ihn ohnedies viel lieber als die meisten Großen, er ist immer guter Laune. Wenn er auch noch Geschichten erzählen könnte, wäre er der vollkommene Freund. Es macht Meta immer traurig und verzagt, daß er nicht reden kann. [...] Ein Hauch von Unvollkommenheit liegt über Dingen und Tieren, und gerade das macht sie so begehrenswert.¹²

Der Umstand, dass Schlankl, der Hund, nicht sprechen kann, um seine Gedanken, aber auch Bedürfnisse zu kommunizieren, scheint Meta einerseits traurig zu stimmen. Andererseits scheint es eben aber auch diese tierische Eigenschaft zu sein, die Meta an ihrem tierischen Begleiter so sehr fasziniert. Anders als ihre Mutter kann Schlankl ihr nicht widersprechen. Dennoch wünscht sie sich, dass der Jagdhund reden könnte. Denn auch wenn sie ihn als ihren Freund ansieht, beeinflusst seine Unfähigkeit, direkt mit ihr zu kommunizieren, ihre Verbindung. Die Unfähigkeit der Tiere, eine Sprache zu sprechen, die von Menschen wie Meta eindeutig verstanden werden kann, treiben ihre Gedanken über die Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Mensch und Tier immer wieder an. So plant Meta in Gedanken gar die Tiere – und hier nicht nur Jagdhund Schlankl, sondern auch die Kühe, Katzen und Hühner des Forsthauses – von ihrer „traurige[n] Stummheit“¹³ zu erlösen. Anders als die anderen Geschöpfe weiß Schlankl jedoch von ihrem Plan. „Schlankl weiß, was Meta vorhat, sie hat es ihm oft erzählt. Und wie er sich auf den Tag der Erlösung freute!“¹⁴ Es scheint, als wolle Meta durch ihr Vorhaben Menschen und Tiere gleichstellen. Allerdings bleibt unklar, wie genau sich Meta den Tag der Erlösung vorstellt. Wenn sowohl die tierischen als auch die menschlichen Geschöpfe in einer universellen Sprache miteinander kommunizieren könnten, gäbe es nach Meta keinen Unterschied mehr zwischen den Spezies.¹⁵

Haushofers Überlebende in der *Wand* hingegen hegt keine kindlich-naiven Fantasien, die tierische und menschliche Spezies zu vereinen, indem sie ihre tierischen Gefährten das Sprechen lehrt. Nichtsdestoweniger hadert auch sie mit dem Umstand, dass die Tiere ihr, anders als die Menschen aus ihrem Leben vor der Wand, nicht mittels menschlicher Sprache mitteilen können, wie sie sich fühlen. Wiederholt schreibt sie den Tieren daher mit Hilfe von Adjektiven eine bestimmte Stimmung zu, die sie ihnen anhand ihres Verhaltens nachsagt. So ist die Katze am Morgen eher „griesgrämig

12 Haushofer: *Himmel, der nirgendwo endet*, S. 33-34.

13 Ebd., S. 98.

14 Ebd.

15 Wolfgang Bunzel argumentiert in seiner vergleichenden Analyse von *Himmel, der nirgendwo endet* und der *Wand*, dass Sprache in *Himmel* als „menschliches Herrschaftsinstrument“ benutzt wird. Von Beginn an erkennt Meta, dass die Stummheit von Schlankl und ihren anderen Tieren sie am meisten von ihnen unterscheidet, doch hegt sie noch die Hoffnung, die Tiere aus dieser Misere befreien zu können. Die Erwachsenen, so Bunzel, betrachten die Tiere aber von Anfang als „beschränkte Wesen“. „Das kulturelle Zeichensystem der Sprache vergesellschaftlicht das Individuum und trennt es obendrein endgültig und unhintergebar vom sprachlichen Dasein des Tieres.“ Wolfgang Bunzel: „Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*“. In: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hrsg. von Anke Bosse u. Clemens Ruthner. Tübingen: Francke 2000, S. 107-108.

und verschlossen“ (S. 102) oder Luchs einige Tage nach dem Auftauchen der Wand plötzlich wieder „ganz der alte, fröhliche Hund“ (S. 36). Anders als wir Menschen können sowohl die Katze als auch der Hund ihre Mutmaßungen nicht sprachlich deutlich bestätigen und so bleibt es hier bei bloßen Vermutungen. Vor allem die Treue und Anhänglichkeit ihres Hundes vermittelt ihr jedoch das Gefühl, ihn ähnlich der Menschen in ihrem früheren Leben verstehen zu können. Nach dem Tod von Luchs und dem Wegfall ihrer Interaktionen mit ihrem Jagdhund beginnt die Protagonistin mit ihrem rückblickenden Tagebuch, das sie davor bewahrt, den „Verstand [zu] verlieren“ (S. 7). Dieses schriftliche Selbstgespräch kompensiert also zum einen nach dem Tod von Luchs ihr Gefühl der Einsamkeit und das abrupte Ende ihrer Hund-Frauchen-Beziehung. Zum anderen besinnt sie sich als Autorin ihres eigenen Überlebensberichts auf eine augenscheinlich typisch menschliche Tätigkeit zurück. Ihr schriftliches Zeugnis fungiert hier als eine andere Form von Kommunikation, welche ausgewählte Erlebnisse ihrer Gefangenschaft dokumentiert, die sie wieder und wieder lesen kann. Frühere textliche Interpretationen haben das Zusammenleben der menschlichen Überlebenden, des Hundes, der Katze und der Kuh als „Restitution des [traditionellen] familiären Dreiecks“¹⁶ beschrieben, in dessen Zusammenleben jedes Familienmitglied aufeinander angewiesen ist. Obwohl die Katze zwar jede Nacht im Bett der Ich-Erzählerin schläft, berichtet die Protagonistin in ihrem Bericht, dass sie weiterhin ein „freies Leben“ (S. 201) führt. Die Kuh Bella, die ihr wenige Tage nach dem Auftauchen der Wand zuläuft, bezeichnet sie als ihre Schwester (S. 234). Bis auf das tägliche Melken führt aber auch sie ihr gewohntes Leben weiter, indem sie im Sommer auf der Alm grasst und den Winter im Stall verbringt. Mit der Geburt ihres Kalbes ist sie auch das einzige feste Familienmitglied, das die Familie mit einem Vertreter ihrer eigenen Art erweitert.¹⁷ Diese Besonderheit fällt auch Haushofers Protagonistin auf. Nach der Geburt des Kalbes schreibt sie beispielsweise: „[D]ie beiden [Bella und Stier] waren ganz und gar miteinander beschäftigt, und ich fühlte mich ein wenig verloren und ausgeschlossen“ (S. 147). Dieses Gefühl von Eifersucht auf die Verbindung zwischen Mutter und Tochter, Lebewesen einer Artenfamilie, macht sie noch empfindsamer für ihre besondere Verbindung zu Luchs. Luchs ist nicht an Interaktionen mit seinen Artgenossen gewöhnt, sondern von Geburt an auf den Menschen fokussiert und wird durch dieses Verhalten zum Ohr der Überlebenden. Nach seinem Tod wendet sie sich dem Schreiben ihres Berichts zu und findet so nicht nur eine andere, selbstreferentielle Form von Kommunikation, sondern hinterlässt auch möglichen menschlichen Nachkommen einen Beweis ihrer Existenz.

Vor allem nach seinem Tod sinniert die Überlebende über den Stellenwert ihres verstorbenen Begleiters. So sagt sie über Luchs an einer Stelle: „Er war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter. Etwas fehlt mir und wird mir immer fehlen. [...] Das Schlimme ist, daß ich mich ohne Luchs wirklich alleine fühle“ (S. 149). Sie beschreibt hier, dass Luchs ein Teil ihrer selbst wurde, da er ihr in der Zeit nach dem Auftauchen der Wand dabei half zu überleben. Seine Gesellschaft machte die Isolation fernab von anderen Menschen erträglich, doch ohne ihn spürt sie

¹⁶ Irmgard Roebing: „Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“ In: *Diskussion Deutsch*, 105 (1989), S. 58.

¹⁷ Zwar bringt auch die Katze ihre Katzenjungen in die Familie, doch sind diese weniger Bestandteil der ursprünglichen Kernfamilie aus Kuh, Hund und Katzenmutter und sterben wenig später.

erstmal eine tiefgreifende Traurigkeit und den Verlust. „[M]anchmal, wenn ich jetzt allein unterwegs bin [...] rede ich wie früher zu Luchs. Ich weiß gar nicht, daß ich es tue, bis mich irgend etwas aufschrecken läßt und ich verstumme“ (S. 117). Vor allem die Gespräche „mit“ Luchs wurden für sie zum essentiellen Bestandteil ihres neuen Lebens hinter der Wand.

Hinter der Wand: das Zusammenleben von Luchs und der Protagonistin

Doch weshalb hat die Verbindung zu Luchs einen solch starken Einfluss auf die Protagonistin? Für Donna Haraway ist der Hund, als „[t]he domestic animal [...] the epoch-changing tool, realizing human intention in the flesh, in a dogsbody version of organism“.¹⁸ Im weiteren Verlauf beschreibt Haraway den Hund als Diener des Menschen, der als Helfer die Evolution des Menschen weiter vorangetrieben und unsere heutige Zivilisation mitgeformt hat. Doch in Haushofers Roman verbessert Luchs aus rein existentiell-materieller Sicht nicht die Lage der Protagonistin. Anders als die Kuh beispielsweise, die die Überlebende mit Milch versorgt, fungiert Luchs erst einmal „nur“ als ihr Begleiter und Zuhörer. Allerdings sind es seine Fähigkeiten, die die Protagonistin erst auf die Anwesenheit des anderen Menschen und die drohende Gefahr aufmerksam machen. Dieses Gespür für menschliche Wesen ist es aber auch, mit welchem er für die fehlenden menschlichen-sozialen Interaktionen im Leben der Protagonistin kompensiert, obwohl es ihn sein Leben kosten wird.

Haushofers Protagonistin wurde von dem Auftauchen der Wand gemeinsam mit Luchs im Schlaf überrascht. Falls sie in ihrem früheren Leben vor der Wand Ziele verfolgte, so wurden diese durch die Isolation von einem Moment auf den anderen zunichtegemacht. Die Protagonistin gibt innerhalb ihres Berichts nur wenige Details aus ihrem früheren Leben preis. So erfahren wir als Leser zwar, dass sie Töchter hat, doch nicht, welchen Beruf sie hatte, ob sie einen Partner hatte oder wie sie wohnte. In der ersten Zeit nach dem Auftauchen der Wand begibt sich die Überlebende auf die Suche nach dem Sinn für ihr Überleben. So sagt sie an einer Stelle:

Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. Und natürlich konnte ich hier bleiben und versuchen, am Leben zu bleiben. [...] Hauptsächlich hielt mich auch der Gedanke an Luchs und Bella davon ab und außerdem eine gewisse Neugierde. (S. 40)

Sie selbst sieht es also als ihre Aufgabe an, das Überleben ihrer Tiere, und hier vor allem das des Hundes und der Kuh, sicherzustellen. Ihre Aussage trägt anthropozentrische Züge, welche den jahrhundertelangen Umgang mit Tieren widerspiegeln und die Interaktionen zwischen tierischen Spezies und Menschen beeinflusst haben. Trotz ihrer mangelnden Erfahrung als Waldbewohnerin und Tierhalterin ist sie davon überzeugt, dass ihre tierischen Gefährten auf ihre Hilfe angewiesen sind, um innerhalb der Grenzen der Wand zu überleben. Es ist ihre Versorgermission, ihre Rolle als „Ackerbauer“ (S. 102), die ihrem Leben in der Isolation einen Sinn gibt und ihren menschlichen Charakter nachhaltig verändert.

¹⁸ Haraway: *The Companion Species Manifesto*, S. 27-28.

Vor allem die Anforderung der ungewohnten körperlichen Arbeit leiten auch sichtbare Veränderungen im Aussehen der Protagonistin ein. So waren ihre Hände, „ihre wichtigsten Werkzeuge, [...] immer mit Blasen und Schwielen bedeckt“ (S. 82). Auch hatte sie ihren Schmuck längst abgenommen. Doch die Abwesenheit anderer Menschen, die sie zum Beispiel anhand ihres Aussehens beurteilen konnten, führt dazu, dass für die Protagonistin selbst die Bedeutung ihres Erscheinungsbilds an Wert verliert.¹⁹ Über die Frau, die sie einmal war, spricht sie in einem seltenen Rückblick in ihr früheres Leben daher auch nur in der dritten Person: „Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie“ (S. 82). Sie erkennt, dass das Leben in der Isolation auch erstmals die Chance bietet, frei von den Erwartungen anderer Menschen zu leben. Den Tieren, hier vor allem Luchs, ist ihr Aussehen und ihr Benehmen egal, solange sie sich weiter um sie kümmert und Aufmerksamkeit schenkt. So gibt sie in diesem Kontext auch zu, dass sie vorher „nie eine Möglichkeit [hatte], ihr Leben bewußt zu gestalten“ (S. 82). Wenngleich auch das Aufkommen der Wand ihrem Leben eine fremdbestimmte Wendung gegeben hat, so ist es ihre Entscheidung, dieses neue Leben gemeinsam mit den Tieren und Luchs als ihren engsten Vertrauten zu gestalten.

Die Beziehung zu Luchs hat für die Protagonistin deshalb einen solch großen Stellenwert, da es den durch die Wand unterbrochenen menschlichen Beziehungen am nächsten kommt und von ihr vor allem als positiv angesehen wird. Trotz der Ausweglosigkeit ihrer Isolation, aus der es an keiner Stelle innerhalb des Romans Hoffnung auf Rettung gibt, hat Luchs die Gabe, ihr die Katastrophe so angenehm wie möglich zu machen.

Ich konnte neben Luchs nie lange traurig bleiben. Es war fast beschämend, daß es ihn so glücklich machte, mit mir zusammen zu sein. Ich glaube nicht, daß wildlebende, erwachsene Tiere glücklich oder auch nur fröhlich sind. Das Zusammenleben mit dem Menschen muß im Hund diese Fähigkeit geweckt haben. Ich möchte wissen, warum wir auf Hunde wie ein Rauschgift wirken. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Größenwahn dem Hund. (S. 116)

Trotz der besonderen Stellung von Luchs in ihrem neuen Leben ist sich die Protagonistin dessen bewusst, dass der Stellenwert, den Luchs ihr einräumt, möglicherweise nur auf seinem Gewohntsein an den Menschen basiert. Hingegen erwähnt die Ich-Erzählerin an keiner Stelle ihres Berichts, in ihrem Leben vor der Wand selbst Haustiere gehalten zu haben. Gerade weil ihre Beschreibungen der Beziehung zu Luchs innerhalb ihres Berichts so detailliert sind, kann das als Zeichen dafür gewertet werden, dass sie selbst keine Haustiere oder nur einen spärlichen Umgang mit Tieren gehabt hat. Ihre Verbindung zu Luchs überrascht sie selbst und so versucht sie, dem Ursprung der Mensch-Hund-Beziehung auf den Grund zu gehen. Allerdings kann sie den Enthusiasmus von Hunden gegenüber Menschen, oder ihre rauschgiftartige Wirkung, wie sie es selbst nennt, nicht verstehen. Dennoch beginnt sie die Positivität und Einfachheit dieser Beziehung zu genießen. So hört Luchs ihren Aussagen zu, widerspricht ihr aber nicht. Stattdessen gibt er ihr das Gefühl seine beste Freundin zu sein, egal was sie tut.

¹⁹ Die Protagonistin ist sich dessen bewusst, dass ihr Aussehen für ihre tierischen Gefährten keine Rolle spielen: „Meine Tiere hingen an meinem vertrauten Geruch, an meiner Stimme und an gewissen Bewegungen.“ (S. 231).

Dennoch erscheint die Gemeinschaft mit den Tieren und der Natur der österreichischen Berge in ihrem täglichen Handeln schwieriger, als sie hofft. So stellt sie auf einem ihrer Spaziergänge fest:

Als ich weitergehen mußte, tat ich es mit tiefen Bedauern, und ganz langsam verwandelte ich mich unterwegs wieder in das einzige Geschöpf, das nicht hierher gehörte, in einen Menschen, der verworrene Gedanken hegte, die Zweige mit seinen plumpen Schuhen knickte und das blutige Geschäft der Jagd betrieb. (S. 62)

Ihr menschliches Überleben hängt unwiderruflich von ihrer neuentdeckten Wechselbeziehung zur Natur ab. Um ihr eigenes und das Überleben von Luchs zu sichern, muss sie Wild erlegen, um so an tierisches Protein zu kommen. Die Entscheidung zur Jagd reflektiert, wie die Protagonistin bewusst zwischen den einzelnen tierischen Spezies unterscheidet und sie nicht als Eins oder gleichwertig ansieht. Sie ist sich jedoch über diesen Umstand bewusst und scheint ihre Rolle im Zusammenleben mit der Natur beinahe zu viel zu analysieren. So sieht sie ihre Jagdtätigkeit zwar als „verwerflich“ (S. 54) an, erkennt aber auch, dass Luchs ohne das Wild, welches sie für ihn erlegt, nicht überleben könnte. Trotz seines tierischen Charakters als Jagdhund übernimmt sie die Rolle der Jägerin und Versorgerin für ihn. Dieser Eingriff des Menschen in die Natur und Tiere, durch beispielsweise die (Über)Züchtung von Hunden, macht es unmöglich, ein Leben vollkommen im Einklang mit der Natur zu führen.

In ihrer Unsicherheit über das Abgrenzen von Mensch und Tier erkennt sie aber auch, dass es für den Menschen unmöglich ist, Tier zu werden oder tierisches Verhalten anzunehmen. Sie schreibt, „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht sehr schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. Ich will nicht, daß mir das zustößt“ (S. 44). Trotz ihrer Annäherung an ihre Tieren und die Natur ist es ihr unmöglich, völlig außerhalb der kulturell etablierten Kategorien von menschlicher und tierischer Spezies zu denken. Ihre neugewonnen Ansichten über das Verhalten von Tieren erscheinen allerdings positiver als ihre Meinung über Menschen. Durch ihre Erfahrung der Isolation erkennt sie, wie sich menschliche Individuen in extremen und überraschenden Situationen verändern. Trotz ihrer neugewonnen Nähe zu den Tieren und der Natur ist sie jedoch davon überzeugt, dass der Mensch unfähig sei, sich in ein Tier zu verwandeln. Stattdessen sieht sie ein, dass die Isolation die Gefahr birgt, den Mensch in etwas zu verwandeln, das gar „niedriger“ als die tierische Spezies ist. Damit spielt sie womöglich auf ihr überraschendes Aufeinandertreffen mit dem anderen menschlichen Überlebenden an. Dieser tötet erst das Kalb und dann ihren Hund Luchs auf brutale Weise, was sie dazu bewegt, ihn, ohne ein Wort mit ihm zu wechseln, zu erschießen. Sein grausamer Angriff auf Luchs, den er gewaltsam mit einer Axt erschlägt, wiegt für sie schwer und bewegt sie selbst zum Mord an diesem „Unmenschen“, der ihrer Ansicht nach am Tier vorüber „in den Abgrund abgestürzt ist“.

Obwohl sie Luchs als besonderes Individuum wahrnimmt, überträgt sie sein Verhalten und seine Bedeutung für sie auf andere tierische Gattungen.²⁰ Für sie ist das Tier eine

20 Siehe hier Jacques Derrida. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée 2006. Derrida problematisiert in seinem Aufsatz unsere menschliche Wahrnehmung und Kategorisierung von Tieren. Anstelle Tiere in ihren verschiedenen Untergattungen zu sehen, verwenden wir den Begriff Tiere als generelle Bezeichnung für alle Lebewesen, die nicht menschlich sind. Um dieser Problematik zu entgehen, führt Derrida den Begriff des *animot* (statt *animaux*) ein, um so die Vielfältigkeit und Individualität von Tieren sprachlich auszudrücken.

Kreatur, zu dem der Mensch eine enge Bindung²¹ aufbauen und mit dem der Mensch kommunizieren kann. Aber dieses Verständnis von Tieren basiert größtenteils nur auf ihren Interaktionen mit Luchs, der aufgrund seiner Zucht und seiner Erziehung eben in der Lage ist, eine Verbindung zum Menschen aufzubauen und sich seinem Verhalten anzupassen. In ihrer Isolation und trotz ihrer Nähe zu Luchs erkennt, sie jedoch die Gefahr, dass sie sich in ein „fremdes Ding [...] verwandeln könnte [...]. Ich werde alles tun, um dieser Verwandlung zu entgehen, aber ich bin nicht eingebil­det genug, fest zu glauben, mir könne [es] nicht widerfahren.“ (S. 44). Dieses „Ding“, wie die Protagonistin es selbst nennt, scheint eine Einzelgängerin zu sein, die isoliert und vereinsamt ohne soziale Kontakte zum „Unmensch“ wird und dem anderen menschlichen Überlebenden gleicht. Das Verfassen ihres Berichts scheint daher eine Maßnahme zu sein, diesen Wandel zu verhindern und das Gespräch und die Kommunikation in Gang zu halten. Sich um ihn zu kümmern und mit ihm gemeinsam der täglichen Arbeit nachzugehen, gab ihr das Gefühl, nach dem Ende der bekannten Welt als Mensch immer noch wichtig zu sein. Ohne Luchs macht sich erst die Unsicherheit in ihr breit, welche neue Aufgabe sie nun übernehmen kann und was sie in dieser neuen Welt bedeutet. Auch der Verlust ihres einzigen Gesprächspartners und der damit verbundenen sozialen Interaktionen zwingt sie, ihr Leben hinter der Wand neu zu ordnen. Und so beginnt sie als neue Aufgabe ihren Bericht, in welchem sie mehr und mehr reflektiert, wie kompliziert die binäre Einteilung zwischen Menschen und Tieren ist und wie ihr Leben in der Natur sie selbst zu einer Art Grenzgängerin zwischen den Spezies gemacht hat. Es ist das Denken und Schreiben, was sie trotz der Parallelen zu Luchs und ihrer Kommunikationen miteinander doch auch von ihm und den anderen Tieren unterscheidet. Wenngleich sie Zweifel hegt, dass ihr Bericht jemals von einem anderen Menschen gefunden wird, so beweisen die niedergeschriebenen Gedanken ihr selbst, was sie in den vergangenen Jahren ihrer Isolation erlebt und was sie gefühlt hat.

Ich bin [...] immer noch ein Mensch, der denkt und fühlt, und ich werde mir beides nicht abgewöhnen können. Deshalb sitze ich hier und schreibe alles auf, was geschehen ist [...]. Und es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten. (S. 212)

Ihr niedergeschriebenes „Selbstgespräch“ kompensiert in diesem Moment den Verlust von Luchs und ihrer gemeinsamen Kameradschaft. Sie erscheint selbst verunsichert, wie ein Tier ihr so wichtig werden konnte und welchen Verlust sein Tod darstellt. Aber auch das Fehlen eines Kommunikationspartners, egal ob menschlicher oder tierischer Natur, sowie der Verlust eines Zeugen, der das Überleben hinter der Wand mit ihr erlebt, bewegt sie zu ihrem Bericht. Die schriftliche Sprache dokumentiert das Erlebte und fungiert als Beweis ihrer Existenz.

21 Haushofers Protagonistin verallgemeinert hier ihre Sicht auf Tiere. Sie erkennt nicht, dass ihre intensive Beziehung zu Luchs nicht automatisch auch mit anderen Tieren möglich wäre. Auch in diesem Zusammenhang trifft Haraways Begriff der *Companion Species* zu: „Companion Species can be horses, dogs, cats or a range of other beings willing to make the leap to biosociality of service dogs, family members, or team members in cross-species sports. Generally speaking, one does not eat one's companion animals (nor get eaten by them).“ Haraway: *The Companion Species Manifesto*, S. 14.

Fazit

Marlen Haushofers *Die Wand* beschreibt mehr als das Überleben des Individuums in einer ungewohnten, auf mysteriöse Weise hervorgerufenen Situation der Isolation. Das Fehlen anderer menschlicher Überlebender stellt die Protagonistin vor die Wahl: Sie kann innerhalb der Mauern vereinsamen oder beginnen sich der ungewohnten Natur und den Tieren anzunähern, um als Gemeinschaft zu überleben. Mit der Entscheidung für Letzteres geht sie eine ihr vorher nicht gekannte Verbindung zu Tieren verschiedener Spezies ein und vor allem die Beziehung zum Jagdhund Luchs verändert ihr Denken über die verschiedenen Spezies von Mensch und Tier nachhaltig. So sagt sie:

Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht. Wir sind von einer einzigen großen Familie, und wenn wir einsam und unglücklich sind, nehmen wir auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern gern entgegen. Sie leiden wie ich, wenn ihnen Schmerz zugefügt wird, und wie ich brauchen sie Nahrung, Wärme und ein bißchen Zärtlichkeit. (S. 235)

Damit problematisiert sie, basierend auf den Erfahrungen ihrer Isolation, dem menschlichen Drang, unsere Welt in verschiedene Kategorien, in diesem Fall Gattungen, einzuordnen.²² So versucht sie ihre Verbindung mit Luchs wie ihre früheren menschlichen Freundschaften zu sehen, fällt aber doch immer wieder auf die Klassifizierungen von Mensch oder Tier zurück. Vor allem die Interaktionen mit dem Hund Luchs und die daraus entstehende Freundschaft zeigen der Protagonistin aber auch, dass die Grenzen von verschiedenen Spezies schwer zu bestimmen sind. So ähneln ihre Interaktionen mit Luchs sozialen Kontakten unter Menschen, jedoch bleiben sie kommunikativ einseitig. Ohne das Überleben anderer Menschen, mit denen sie sich dieser Extremsituation stellen kann, wendet sie sich dem Hund zu, und versucht, trotz der Notwendigkeit der Jagd, mehr als in ihrem früheren Leben im Einklang mit der Natur und den tierischen Lebewesen zu leben. Trotz ihrer neugewonnenen Nähe zu den Tieren wird ihr aber auch deutlich, wie wichtig die Sprache und die Kommunikation auch in dieser Isolation für sie als Mensch ist. Luchs wird dabei zu ihrem Ohr. Doch mit seinem Tod erfährt sie einen weiteren Bruch und wendet sich dem Schreiben ihres Berichts zu. Das Geschriebene und ihre menschliche Fähigkeit auf diese Weise zu kommunizieren, sind es, welche sie von Luchs und den ihr gebliebenen tierischen Gefährten unterscheiden.

22 Siehe auch Geoffrey Bowker u. Susan Leigh Star: *Sorting Things out. Classification and Its Consequences*. Cambridge: MIT 1999.

Historische „Perspektivverschiebung“¹ auf Tiere in Marcel Beyers *Kaltenburg*

In seinem 2008 erschienenen Roman *Kaltenburg* verknüpft Marcel Beyer die deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einem Tiermotiv. Im Roman ist es vor allem die Perspektive auf Vögel, die den Erzählvorgang über die Vergangenheit bestimmt. So beschreibt die Anfangsszene des Romans den „Abstieg einer Kamin-dohle zu ihrem in völliger Dunkelheit liegenden Nest“ (S. 9) und parallelisiert damit die sorgfältige Abwärtsbewegung des Vogels in die Dunkelheit mit dem Erzählprozess über die deutsche Vergangenheit. Der Erzähler ist der Ornithologe Hermann Funks, der hauptsächlich das Leben und die Tierforschung seines Ersatzvaters und Verhaltensforschers Ludwig Kaltenburgs im Kontext der Situation Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg nachempfindet und nacherzählt. Die Biografie Kaltenburgs weist auf den realen Lebensweg des bekannten Zoologen Konrad Lorenz hin: „*Kaltenburg* ist also die fiktionale Biografie einer fiktionalisierten historischen Persönlichkeit aus der Sicht eines Dritten“.² Die Lebensgeschichte Kaltenburgs ist eingebettet in eine Rahmenerzählsituation, die in der Gegenwart angesiedelt ist und aus Gesprächen zwischen Funk und der Dolmetscherin Katharina Fischer besteht, die Funk über ornithologisches Wissen bis hin zur gemeinsamen Vergangenheit mit Kaltenburg befragt. Für beide Hauptfiguren, Kaltenburg und Funk, ist das Leben mit Tieren und die daraus resultierende Verhaltensforschung von zentraler Bedeutung. Die Signifikanz der Tiere in Kaltenburgs Leben ist besonders außergewöhnlich:

Leben heißt Beobachten, sagt Kaltenburg, und: Man müsse die Gesellschaft der Tiere suchen. Er ist in seinem Leben viel mit Tieren allein gewesen, und das war für ihn ein Grundbedürfnis, und so wie andere mit der Zeit unruhig werden, weil ihnen menschliche Gesellschaft fehlt, wie es sie auf die Straße, ins Theater, einfach unter Leute zieht, hat Kaltenburg die Abwesenheit seiner Tiere immer nur wenige Stunden lang ausgehalten, ohne nervös zu werden (S. 145).

In Kaltenburgs Leben haben Tiere Menschen quasi ersetzt. Er findet seine Ruhe in der „Gesellschaft der Tiere“ und kein Mensch kann diese Rolle in seinem Leben übernehmen. Kaltenburgs Dasein ist eng verbunden mit seinen Tieren, sowohl beruflich als auch persönlich. Er teilt nicht nur sein Zuhause mit Vögeln, Nagern und Fischen, sondern kreiert eine vogelfreundliche Umgebung in seiner Wohnung: so lebt er z. B. ohne Heizung im kalten Winter, damit sich Vögel wohlfühlen. Das steht im Gegensatz zu einer typischen Mensch-Haustier-Beziehung, in der der Mensch das Tier an seinen Lebensraum gewöhnt. Kaltenburg bricht mit der Tradition der Haustierhaltung, indem er seine Lebensweise der der Dohlen unterordnet. Stattdessen ist sein Umgang mit

1 Marcel Beyer: *Kaltenburg*. Frankfurt: Suhrkamp 2008, S. 216. Die Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Philip Hammermeister: „Vergangenheit im Konjunktiv. Erinnerung und Geschichte in Marcel Beyers *Kaltenburg*“. In: *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Torben Fischer, Philipp Hammermeister u. Sven Kramer. New York: Rodopi 2014, S. 237-257, hier S. 237.

den Dohlen an biologischen Beobachtungen orientiert: er lässt diese frei draußen fliegen und versucht eine möglichst natürliche Umgebung für sie zu erstellen. Diese Prioritäten macht ihn zu einem Außenseiter unter Menschen, jedoch leitet er aus seinen Untersuchungen des Verhaltens der Tiere auch Thesen über die Beschaffenheit des Menschen ab, da Tiere ihm „menschlicher“ als Menschen vorkommen. Die Hauptthese, die er in dem fiktiven Werk *Urformen der Angst* unter dem Titel *Die namenlose Angst* formuliert, ist, dass die Grenze zwischen Tier und Mensch unter Extrembedingungen der Angst überwunden werden könne. Es scheint, als habe Kaltenburg diese Grenze selbst überwunden und die Eigenschaften eines Raubvogels angenommen:

Der scharfe Blick, die Lachfalten um seine Augen. Seine Bewegungen, rasch und genau, wenn es um den präzisen Zugriff geht, dann wieder linkisch, trudelnd, wie zufälligen Schwankungen unterworfen, als vollführe der Körper groteske Verrenkungen, ohne Wissen seines Besitzers. Ludwig Kaltenburg, ein Falke auf dem Ansitz, der sich danach sehnt, ein sanftmütiger im großen Schwarm unbeirrbar dahinziehender Zugvogel zu sein. (S. 71)

Dieser Artikel befasst sich mit der Frage, wie und mit welchen Folgen im Roman *Kaltenburg* eine solche Überwindung der Grenze zwischen Mensch und Tier unter Extrembedingungen vollzogen wird. Dabei spielt der nichtmenschliche Blickwinkel auf die deutsche Vergangenheit eine große Rolle. Auf den folgenden Seiten wird deswegen zuerst die besondere tierische Perspektive im historischen Kontext und als narrative Strategie des Romans beleuchtet und dann der Frage nach der Grenzüberwindung nachgegangen.

Perspektivverschiebung auf Tiere: Deutsch-deutsche Geschichte aus der nichtmenschlichen Perspektive

Die Verbindung zwischen Menschen und Tieren in Kaltenburgs Leben ist überschattet von Motiven wie Tod und Vernichtung: Kaltenburg untersucht vor allem Tierkadaver und in einer zentralen Episode des Romans kommen Kaltenburgs Dohlen, seine Lieblingsvögel, aus mysteriösen Gründen ums Leben. Vor seinem eigenen Tod überlässt er alle seine Aufzeichnungen und Manuskripte den Tieren als Nist- und Spielmaterial. Am deutlichsten wird diese Verbindung jedoch im Hinblick auf den historischen Kontext. Kaltenburgs Biografie umspannt die bedeutendsten Episoden der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, wie den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg, die russische Diktatur sowie die Teilung Deutschlands. Jedoch wird Kaltenburgs Figur nicht als ein Held der schwierigen Geschichte dargestellt, sondern als ein schwacher Opportunist, der nur neutrale und harmlose Äußerungen über problematische politische Themen von sich gibt. Mit seiner „Kritiklosigkeit und seinem Opportunismus gegenüber dem jeweils herrschenden Regime, sei es als Wissenschaftler unter der Naziherrschaft, als deutscher Gefangener in der Sowjetunion oder als Flüchtling des DDR-Regimes“³ macht Kaltenburg sich schuldig und setzt sich auch später kaum mit der Bürde der Vergangenheit auseinander.

3 Eleni Georgopoulou: „Die Auflösung der Differenz. Über Humanes und Animalisches in Marcel Beyers Erinnerungsrromanen *Flughunde* und *Kaltenburg*“. In: *Recherches Germaniques*. Hrsg. von Aurélie Choné u. Catherine Repussard. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2015, S. 237-252, hier S. 238.

Kaltenburgs und die deutsche Geschichte wird in assoziativen Rückblenden aus der kindlichen und später adoleszenten Perspektive Funks erzählt, aber er ist ähnlich kritiklos wie Kaltenburg. Funk erlebte die katastrophale Bombennacht in Dresden mit, als tote Krähen aus den Bäumen zu Boden fielen, und beginnt später in seinem Leben, tote Vögel zu präparieren. Seine obsessive Präparation der Vögel ist eine Art Auseinandersetzung mit diesen Erlebnissen. Aufgrund seiner traumatischen Erfahrungen entwickelt Funk eine Form der Verarbeitung, indem er anfängt, tote Vögel zu präparieren und zu sammeln:

Beyer artfully introduces a new topos into the repertoire of memory metaphors. When we consider its affinity to Egyptian mummification, the art of taxidermy is more than a tool for scientific knowledge: it is also a cultural strategy for coping with trauma and death.⁴

Als Erzähler verschleiert Funk die Narben der Vergangenheit und die Todesatmosphäre mit seinem ornithologischen Wissen und der Leser hat die Aufgabe, die verschleierte Bedeutungen der ornithologischen Themen und Begriffe in diesem Kontext zu enthüllen. Verkörpert in der Figur der Interviewerin Katharina Fischer ist der Roman eine Suche nach den Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart. Die Tierperspektive bietet einen anderen Blickwinkel auf die deutsche Geschichte, der herkömmliche Bilder und Darstellungsweisen unterwandert. Dadurch, dass der Roman Tiere, wie ausgestopfte Dohlen, in den Vordergrund rückt, nähert er sich der deutschen Geschichte, in Aleida Assmanns Worten, aus der „Vogelperspektive“.

Approaching historical trauma through the animal world and ecosystem is a new move in memory fiction, and in Beyer's case, the traumatic past is literally approached from a bird's eye view.⁵

In *Kaltenburg* wird Tieren eine prominente Rolle im Zuge der Reflexion von historischen Erfahrungen zugeschrieben, wobei die Welt der Tiere im Vordergrund des Romans steht und die menschliche bzw. deutsche Geschichte im Hintergrund. Die Tierwelt und das Ökosystem erzeugen eine Art Prisma, durch das die Vergangenheit wahrgenommen wird. Dieser ungewöhnliche Zugriff auf die Geschichte Deutschlands vermeidet stereotypische Darstellungen der Geschichte. Der Roman unterwandert auch den traditionellen Umgang der Deutschen mit der deutschen Geschichte in Frage, denn diese Kriegsgeschichte ist eingebettet in einer größeren Naturgeschichte. Somit sind nicht nur Menschen Kriegsgeschehen, sondern auch Tiere, Pflanzen und das ganze Ökosystem sind betroffen. Dabei gelten Angst und Schrecken als Gefühle, die menschliche und tierische Welten verbinden.

Hermann Funk erzählt von seinem Leben vor und nach dem Weltkrieg, mit besonderem Blick auf die Bombennacht in Dresden, wo er schon als Kind zur Waise wurde. Diese Rückblenden legen einen besonderen Schwerpunkt auf die Lage der Tierwelt während des zweiten Weltkriegs. In diesem Zusammenhang ist von der Inszenierung der „Mensch-Tier Blickkonstellation“⁶ zu sprechen. Diese Strategie

4 Aleida Assmann: „History from a Bird's Eye View. Reimagining the Past in Marcel Beyer's *Kaltenburg*“. In: *Debating German Cultural Identity since 1989*. Hrsg. von Anne Fuchs, Kathleen James-Chraborty u. Linda Shortt. New York: Camden House 2011, S. 205-220, hier S. 209.

5 Ebd., S. 212.

6 Julia Bodenburg: „Leben heißt Beobachten. Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*“. In: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Hrsg. von ebd. Freiburg: Rombach 2012, S. 269-310, hier S. 269.

der Geschichtsdarstellung durch *Perspektivverschiebung* mit Blick auf die Tierwelt hat Beyer bewusst entwickelt, um sowohl die Menschen als auch die Tiere nicht als Symbole einzusetzen und damit z. B. das „Enigma“ von Kaltenburg beizubehalten. So sagt Beyer selbst:

Für mich war es wichtig, den Vogel nicht als Symbol aufkommen zu lassen. Um dem zu entkommen, hatte ich nur eine Möglichkeit: die Tiere bis an den Rand ihrer Symbolhaftigkeit zu zeigen, aber immer an ganz verschiedenen Rändern. Anhand der Tierwelt kann ich Dinge darstellen, die innerhalb der Menschenwelt nicht ausgesprochen werden. zum Beispiel wenn der Erzähler sich erinnert, dass an Kaltenburgs Institut jemand scheußliche Experimente mit Rhesusaffen durchgeführt hat. Das war eine Möglichkeit, über Menschen zu sprechen, ohne sie bloßzustellen. Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen.⁷

Die *Perspektivverschiebung* auf Tiere, die Kaltenburg zufolge „nur eine minimale Veränderung des Blickwinkels“ (S. 216) sei, ermöglicht ein neues Verständnis der deutschen Geschichte, und zwar aus einem breiteren, allumfassenderen Blickwinkel. Diese Veränderung ist wichtig, um sich von der Geschichte zunächst zu trennen und distanzieren, um sie erneut und besser zu erfassen.

Eine besonders einprägsame Szene einer solchen Perspektivverschiebung auf Tiere sind die verbrannten und brennenden Vögel, die in Folge der Dresdener Katastrophe aus dem Himmel fallen und den am Rande des Wahnsinns stehenden Protagonisten zutiefst erschüttern:

Was ich gerochen hatte, war: verbranntes Fleisch. Der nächste Schlag, diesmal am Kopf. [...] überall kamen diese verbrannten Brocken herunter, [...] als kreisten mich die tot aus dem Himmel fallenden Vögel ein. Spechte, die aus ihrer Höhle im brennenden Baum entkommen waren. Ein Waldkauz, der auf dem Ansitz vom einbrechenden Feuer, vom Flugzeuglärm aus seiner sonst so stoischen, an Totenstarre gemahnenden Ruhe gerissen worden war und nun panische Luftbewegungen vollführte, um die Flammen zu löschen [...] Und Ringeltauben, die in die Luft aufstiegen, als das Getöse einsetzte, um Richtung Elbe oder sonstwohin zu fliehen, worauf sie sich bei den ungeheuren Temperaturen auch in höheren Luftschichten mitten im Flug entzündeten. (S. 93f.)

Der Blick auf das Leiden der Vögel beschreibt einen unerwarteten und vergessenen Aspekt der Katastrophe und intensiviert das furchtbare Erlebnis der Vergangenheit. Alan Bance weist aber auch auf die unerwartete Schönheit dieser schrecklichen Szene hin: „Beyer produces a kind of displaced emotion through the unexpected description of natural phenomena affected by human violence. [...] Out of violence comes a strange kind of beauty in Beyer’s description“.⁸ Ob als lebende Dohlen in Kaltenburgs Wohnung oder als aus dem Himmel fallende tote Fleischstücke, Vögel bevölkern den Roman, um Distanz zwischen dem Menschen und seiner Geschichte zu ziehen, sodass man auch eine Empathie gegenüber den anderen Lebewesen entwickelt, die im historischen Kontext mitleiden: „Man weiß, dass man von Tieren umgeben ist, aber man macht sich das nicht klar, dass sie wie in einem Paralleluniversum leben, das räumlich mit unserem eigenen Universum identisch ist.“⁹ Die Schlichtheit dieser literarischen Strategie ist besonders

7 Marcel Beyer: „Immer weglassen, verknapfen“. In: *Poetenladen*. URL: <http://www.poetenladen.de/andre-hille-marcel-beyer.htm> [letzter Zugriff am 2. August 2017].

8 Alan Bance: „Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen“. Marcel Beyer’s Novel Kaltenburg and Recent German History“. In: *Publications of the English Goethe Society*, LXXX.2-3 (2011), S. 180-195, hier S. 182.

9 Daniel Pilar: „Marcel Beyer im Gespräch: ‚Mich fasziniert das Weltwissen der Zoologen‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 15. Mai 2010. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/marcel-beyer-im-gespraech-mich-fasziniert-das-weltwissen-der-zoologen-1548108.html> [letzter Zugriff am 2. August 2017].

eindrucksvoll, da sie ein solch schwieriges historisches Thema betrifft. Beispielsweise wird im Roman auch das Schicksal der Juden im Dritten Reich thematisiert, aber aus einer ganz neuen Perspektive: „Wie man sich ein Singvogelverbot ausdenken kann, wüsste ich gerne. Wer eine derartige Idee in Worte fasst.“ (S. 284) Sich der Verfolgung der Juden durch die Idee eines Singvogelverbots anzunähern, befreit die Beschreibung des Leidens von Bildern, die durch ihre Bekanntheit ihre Wirkung verloren haben.

Mit dieser Perspektivverschiebung geht aber auch eine Art „Fiktionalisierung der Geschichte“ einher:

In seinem Zentrum steht aber weniger die Geschichte an sich als vielmehr der Prozess ihrer retrospektiven Vergegenwärtigung, weshalb man auch von einem *metahistoriographischen* Roman sprechen könnte, der ethische und ästhetische Möglichkeiten des Erzählens von vergangenen Zeiten und Leben mitreflektiert.¹⁰

Damit zieht die Historiographie aus der Vogelperspektive in Beyers Roman die Grundannahmen der klassischen Geschichtsschreibung in Frage, indem sie den Fokus vom Öffentlichen auf das Private verschieben.¹¹

Der Roman verknüpft die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Erinnerung eben nicht nur mit menschlichem Erleben, sondern auch Tierischem und trägt somit zur weiteren Dezentralisierung des historischen Ereignisses bei. Im Zuge dieser Form der Fiktionalisierung der Geschichte verfolgt Beyer daher das „Prinzip der indirekten Beleuchtung“¹², wobei er die Eckdaten der Geschichte nicht direkt enthüllt, sondern von einem bewussten Leser ausgeht, der sich mit den geschichtlichen Einzelheiten gut auskennt. In Anlehnung an die japanische Lichtästhetik besteht Literatur für Beyer „aus kaum etwas anderem als dem Umkreisen von Gegenständen und aus indirekter Beleuchtung, wobei gewisse Dunkelheiten durchaus ihren Raum haben“¹³. Die Geschichte wird also nicht explizit, sondern implizit erzählt, sie wird nicht erklärt, sondern nur gezeigt: „Er lässt sie [die Geschichte] sich in den zahlreichen Begegnungen mit Enten, Dohlen, und Äffchen über ihre unterschiedliche Haltung zum Tier selbst entlarven“.¹⁴ Die indirekte Beschreibung der Vergangenheit mithilfe von unkonventionellen Motiven ist Beyers Strategie, um zu veranschaulichen, wie kleine Veränderungen der Perspektive der Geschichte einen anderen Sinn geben. Die mumifizierten, ausgestopften Vogelbälge sind z. B. dementsprechende Erinnerungsobjekte im Roman. Der Geruch der präparierten Vögel ruft Erinnerungen an die Vergangenheit in Funk wach. Diese private, sinnliche Assoziation mit der Vergangenheit ist spontan und unwillkürlich, aber auch beharrlich:

Den Geruch dieser Vögel bekommt man nicht mehr von den Fingern. Man wäscht sich minutenlang die Hände, Seife und Desinfektionsmittel und Sand, man kann die Fingerkuppen schrubben bis aufs Blut: Es nützt nichts, noch die kleinste Spur entfaltet sich zu einer ungeheuren Geruchserinnerung (S. 109).

¹⁰ Hammermeister: „Vergangenheit im Konjunktiv“, S. 239f.

¹¹ Ansgar Nünning: „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. In: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp. Berlin: de Gruyter 2002, S. 541-570, hier S. 546.

¹² Hammermeister: „Vergangenheit im Konjunktiv“, S. 246.

¹³ Marcel Beyer: „Schatten. Vortrag vom 22. Oktober 2001 im Goethe Institut Tokio“. URL: <http://www.doitsu.com/doitsu/kultur/buch/novel/bey1de.html> [letzter Zugriff am 2. August 2017].

¹⁴ Hammermeister: „Vergangenheit im Konjunktiv“, S. 246.

Nicht abwaschbare Geruchserinnerungen bringen damit die Vergangenheit auf neue Weise in die Gegenwart.

Die direkte Gegenüberstellung des Verhaltens von Tieren und Menschen ist ein besonderes Merkmal des Romans. Ein besonders einprägsames Beispiel ist eine Szene, die in der zerstörerischen Folge des Bombenangriffs Dresdens spielt. Nach der Bombardierung Dresdens wandern nicht nur menschliche Überlebende obdachlos auf den mit Leichen übersäten Straßen herum, sondern auch Tiere. Dorothee Wieser zufolge werden hier Tiere als „Indikatoren menschlichen Verhaltens“¹⁵ gezeigt. Das Ausmaß der menschlichen Selbsterstörung veranschaulicht, dass es keinen Unterschied zwischen „Menschen mit Verstand“ und „Tieren ohne Verstand“ gibt. In dieser Episode lösen sich jegliche Grenzen zwischen Tier und Mensch auf, denn alle haben in diesem grausamen Gemetzel Familie und Angehörige verloren. Die Menschen sind darüber hinaus stumm geworden wie die Tiere und eine Horde von Schimpansen hilft einer Gruppe von Menschen dabei, verstreute Leichen einzusammeln:

Am Rand des Großen Gartens sei er bei einer Gruppe verstörter Menschen stehengeblieben, unter die sich ein halbes Dutzend Schimpansen oder Orang-Utans oder Rhesusaffen gemischt hatte – an die genaue Zusammensetzung der Horde vermag sich Kaltenburgs Zeuge nicht zu erinnern. [...] Irgendwann beginnen auch die Schimpansen, die Züge der reglos am Boden liegenden Gestalten zu betrachten, man könnte glauben, sie sähen abwechselnd den Toten und den Lebenden ratsuchend in die Augen. Tatsächlich meint der Beobachter so etwas wie Erleichterung unter den Tieren zu bemerken, als die Menschen aus ihrer Apathie erwachen, die überall verstreuten Leichname zusammenzusammeln und sie auf einem unversehrten Rasenstreifen in eine Ordnung bringen. Nichts wissen die Schimpansen von der Identifizierung verstorbener Angehöriger, nichts von den Toten, die man in einer Reihe im Gras bettet, und nichts davon, wie man einen Leichnam an Schultern und Füßen greift, um ihn zu seinesgleichen zu tragen. Und dennoch schließt sich ein Affe nach dem anderen dieser Arbeit an. (S. 15f.)

Diese Szene führt die Verwandtschaft beider Spezies vor, wobei hier das Tier die Notwendigkeit zur Tat scheinbar eher erkennt: „The scene achieves its affective power in part because the parallel lives of animals and humans for once converge. But it is the animals that have primacy“.¹⁶ Der Roman zwingt den Leser darüber nachzudenken, ob der Mensch sich eigentlich als die vernünftigere Spezies qualifiziert. In der Philosophie werden typischerweise zwei Unterschiede zwischen Mensch und Tier festgestellt: Sprache und Vernunft.¹⁷ Das unerwartete Handeln der Schimpansen in der tragischen Situation, in der sie sich so „menschlich“ benehmen, stellt diesen anthropozentrischen Ansatz in Frage, da sie „mit Vernunft“ reagieren und Emotionen aufweisen, die lange nur dem Menschen zugeschrieben wurden. Obwohl sie mit menschlichen Ritualen im Bezug auf Leichen wohl nicht vertraut sind, helfen sie bei ihrer Umsetzung. Die harmonische Zusammenarbeit der Affen mit den Menschen zeigt laut Wieser die „Verkehrung bzw. das Fragwürdig-Werden des Natur-Kultur Verhältnisses“¹⁸. In seiner Verhaltensforschung kommt Kaltenburg deshalb zu dem Schluss, dass der Mensch ein Ergebnis der Evolutionsbiologie sei, in der er zum Mörder aller anderen Spezies

15 Wieser: „Der Mensch als Augentier“, S. 303.

16 Bance: „Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen“, S. 181.

17 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt: Klostermann 2004, S. 416. Heidegger bezieht sich hier auf René Descartes (*Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, Hamburg 1960, S. 91ff.) und Immanuel Kant („Metaphysik der Sitten. Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre“. In: *Kant's Werke. Band VI.*, Berlin: Georg Reimer 1914, S. 127).

18 Wieser: „Der Mensch als Augentier“, S. 304.

wurde. Während der Mensch mit Kriegen und Zerstörungen beschäftigt war, habe das Tier, das auch unter den Kriegen gelitten hat, die wahre Bedeutung von Ko-Existenz gelernt. Die Szene zeigt diese Animalität des Menschen und die Humanität des Tiers in Situationen der Angst, in denen laut Kaltenburg jegliche Grenzen zwischen Mensch und Tier ihre Gültigkeit verlieren. Der Roman setzt sich damit der Marginalisierung der Tiere durch Menschen entgegen und schlägt vor, dass Tiere und Menschen als gleichwertige soziale Lebewesen wahrgenommen werden sollen, die mit einander die Erde bewohnen.¹⁹ Damit deklariert der Text die Ausgrenzung der Tiere zu einem Zeichen des Verlusts der menschlichen Humanität.

Die Grenzverschiebung: Der Mensch als das politische Tier

Der Roman weist darauf hin, dass die Grenze zwischen Mensch und Tier keine Konstante ist, sondern sich im Laufe der Geschichte verschiebt. In Anlehnung an Eleni Georgopoulou vertrete ich die Ansicht, dass in diesem Roman die „Linien zwischen Humanem und Animalischen neu verhandelt und die Leser zum Überdenken dieser beiden Sphären, der menschlichen und der tierischen [,aufgefordert werden]“.²⁰ Das Spezifische an diesem Prozess in Beyers Roman ist die Auswahl der Tiergattung sowie die Extremsituationen der Angst, die diese Grenzverschiebung auslöst. Vögel bestimmen jeden Aspekt von Kaltenburgs, aber auch Funks Leben. In Form von Präparaten sind sie überall im Text präsent. Es wimmelt von Vogelnamen, Vogelbälgen, Vogelberufen, Vogelperspektiven: Vögel bestimmen den Lauf des Romans. Die Erfahrung von Angst in Extremsituationen ist ähnlich häufig zugegen und zeigt sich in der Todesatmosphäre, die der Roman immer wieder heraufbeschwört. Die historischen Ereignisse und Kaltenburgs Thesen über den Menschen zeigen diese Angst sowohl in der Theorie als auch in der Praxis und erläutern damit die Idee der Grenzverschiebung zwischen Tier und Mensch.

Wenn der Roman die Grenze zwischen Humanität und Animalität narrativ zur Diskussion stellt, geht *Kaltenburg* von einem politischen Unterschied zwischen Mensch und Tier aus. Diese These verweist auf Giorgio Agambens Philosophie, der den Mensch-Tier Unterschied als einen politischen bezeichnet. Agamben vertritt den Standpunkt, dass die Selbsterkenntnis des Menschen die anthropologische Differenz ausmacht:

Der Mensch hat keine spezifische Identität außer derjenigen, dass er sich selbst erkennen kann. Den Menschen aber nicht durch eine *nota characteristic*, sondern durch die Selbsterkenntnis zu definieren, bedeutet, dass nur derjenige Mensch sein wird, der sich selbst als solcher erkennt, dass der Mensch dasjenige Tier ist, das sich selbst als menschlich erkennen muss, um es zu sein.²¹

Die Fähigkeit des Menschen zur Selbsterkenntnis wird als das entscheidende Kriterium des Mensch-Tier Unterschieds wahrgenommen. Jedoch widerspricht die Kritikfähigkeit dieser selbstbeobachtenden Haltung Kaltenburgs Verhalten. Zwar heißt es im Text: „Als Zoologe, darauf hat Kaltenburg zeitlebens besonderen Wert gelegt, muss man die Fähigkeit zur rückblickenden Selbstbeobachtung aufbringen, muss in der

¹⁹ Siehe Bance: „Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen“, S. 184.

²⁰ Georgopoulou: „Die Auflösung der Differenz“, S. 238.

²¹ Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 36.

Lage sein, Fehlschlüsse der Vergangenheit zu korrigieren.“ (S. 335) Offensichtlich ist das jedoch nur Theorie, denn in der Wirklichkeit scheint Kaltenburg über diese Fähigkeit der Selbstbeobachtung und -korrektur nicht zu verfügen. Im historischen Kontext wird er apolitisch, kritiklos und sogar feige dargestellt – das absolute Gegenteil seines Selbstbildes. Obwohl Kaltenburgs Grundsatz „Leben heißt Beobachten“ (S. 128) ist, bedeutet das nicht, dass er auch handeln will (um die „Fehlschlüsse der Vergangenheit zu korrigieren“ wie er im zoologischen Kontext sagt).²² Beobachtung entspricht einer passiven Haltung: „Nein, Partei ergreifen wollte er nicht, doch wusste er Vorkehrungen zu treffen, damit es zu einer tödlichen Auseinandersetzung zwischen seinen Darstellern erst gar nicht kam.“ (S. 247) Dieses „Nicht-Partei-Ergreifen“, das zuerst vielleicht neutral und harmlos zu sein scheint, ist der „Irrtum“ des Menschen, der durch dieses passive Nichts-Tun zum „Tier“ im Sinne von Agambens Anlehnung an Heidegger geworden ist: „der Mensch handelt, das Tier dagegen sich bloß zu verhalten vermag.“²³ Die Grenze zwischen menschlicher und tierischer Sphäre ist durchlässig, weil der Mensch seine Fähigkeit zum kritischen Handeln verloren hat. Im Grunde genommen ist der Grundsatz des Menschseins nicht „Beobachten“, sondern „Spekulieren“, so Wieser: „Beobachtungen müssen interpretiert werden, und genau dies ist die Herausforderung der Verhaltensforschung. Hier scheitert Kaltenburg.“²⁴ Der Mensch im Roman beobachtet zwar, aber der weitere Prozess des Interpretierens des Beobachteten schlägt fehl. So werden die anthropologische Differenz und Grenze zwischen Mensch und Tier in diesem Roman überwunden. Denn die Figur ist nicht dazu fähig oder willens, den menschlichen Verstand und die Fähigkeit der Selbsterkenntnis aktiv anzuwenden, während die Tiere im Gegensatz zu handeln scheinen, so z.B. die Schimpansen im Dresdener Feuersturm. Im Roman wird die Beobachtungs- und Reflexionsfähigkeit des Menschen in Frage gestellt und deswegen die Erzählperspektive auf das Tier verschoben. Die Kritiklosigkeit des Menschen führt dazu, dass das Tier die Verantwortung einer kritischen Perspektive über die Geschichte übernimmt.

Die Mensch-Tier Dynamik wird damit in *Kaltenburg* umgedreht. Der vermeintlich über Vernunft verfügende Mensch wird als ein passives, kritikloses Tier dargestellt, das nur beobachtet. Das Tier hingegen fungiert als die perspektivgebende Figur, dessen Blickwinkel den Lauf des Romans bestimmt. Dabei wird die Unmenschlichkeit der Menschen deutlich, denn der Tierblick illustriert die verborgene und im Roman nicht deutlich ausgesprochene Grausamkeit des Menschen gegenüber der Natur. Gerade

22 Kaltenburgs scharf fokussierter Blick wird im Roman oft mit dem eines Raubvogels verglichen. Beobachten im Roman lässt sich natürlich auch im Kontext der nationalsozialistischen und russischen Überwachung verstehen. In beiden Diktaturen war ständige Überwachung an der Tagesordnung. Einerseits beobachtet Kaltenburg Vögel, andererseits wird er selber zum observierten und „taxiert[en]“ Objekt des Staatssicherheitsdienstes der DDR (S. 339). In diesem Zusammenhang ist auch Dorothee Wiesers zentrale These von Belang, nach der Kaltenburg ein „Augentier“ ist, das sich im Spannungsfeld von Wahrnehmen und Erkennen verfangt (siehe „Der Mensch als Augentier“, S. 306). Der beobachtende Blick spielt generell eine zentrale Rolle im Roman. Funk hat die Dolmetscherin Fischer im Blick, die Dolmetscherin hat die präparierten Vögel im Blick: „Jedesmal, wenn ich eine Dohle sehe, faszinieren mich von Neuem ihre weißen Augen. Man meint unwillkürlich, die Dohle nehme einen sehr genau in den Blick, ja, sie habe die Fähigkeit, einen Menschen zu durchschauen“ (S. 129). Das beobachtete Objekt fungiert als Erkenntnisquelle, ob Mensch oder Tier, und gibt Informationen über das Verhalten der jeweiligen Romanfigur.

23 Agamben: *Das Offene*, S. 60.

24 Wieser: „Der Mensch als Augentier“, S. 309.

weil die Figuren Kaltenburg und Funk keine klare Kritik gegenüber den politischen Ereignissen der deutschen Geschichte üben, wird dies offenkundig von Tieren zur Sprache gebracht. Somit erscheint der Mensch als rückgratloses Wesen und das Tier als moralisch überlegen. Das trifft nicht nur auf die Affen zu, die Menschenleichen aus den Trümmern ziehen, sondern auch auf Krähen, die während der Deportationen den Himmel wie mit einem Trauerflor bedecken. Der junge Funk weiß nicht, dass in den Viehwaggons kein Vieh, sondern Menschen sind, aber er erinnert sich an das Bild von „Schwärmen“ (S. 78) von Vögeln, die über dem Zug eine „aschgraue Schicht“ formen. Die menschenunwürdige Behandlung der Gefangenen zeigt die Animalität der Täter.

Diese Szene zeigt jedoch auch, dass die Erzählperspektive menschliche und nicht-menschliche Wahrnehmungen der Vergangenheit verknüpft. Der Erzähler vermeidet damit die immer komplizierter werdende Unterscheidung zwischen den beiden Spezies und sagt, dass es falsch sei, „zwischen Mensch und Tier zu polarisieren, wenn wir vom Erinnerungsvermögen sprechen“ (S. 151). Er durchdenkt also zwei ineinander verwobene Welten, die zusammen ein Kontinuum bilden. In einem späteren Briefwechsel mit Funk reflektiert Kaltenburg über diese Verwobenheit:

Vielleicht könnte man sogar sagen, dass jedes Kind zunächst eine scharfe Trennung vornimmt, hier die Tiere, dort die Menschen, zwei Welten, die auf eine geheime, noch kaum erkennbare Weise miteinander verflochten scheinen, als gebe es irgendwo zu entdeckende Schlupflöcher, durch die man von der einen in die andere hinüberwechseln kann. Nur dass die meisten Menschen [...], da sie Menschen wie die Tiere halb neugierig, halb ängstlich betrachteten, als sei noch lange nicht entschieden, in welcher der beiden Sphären man sich einmal einrichten wird. (S. 379)

Die Grenze zwischen Mensch und Tier ist also durchlässig, was Wieser als ein „wechselseitiges Aufeinanderbezogensein“²⁵ beschreibt. Giorgio Agamben führt eine ähnliche Idee über den Begriff der anthropologischen Maschine ein: „Diese optische Maschine besteht aus einer Reihe von Spiegeln, in welcher der Mensch sein eigenes Bild betrachtet, das immer schon zu Affenfratzen verzerrt ist.“²⁶ Agambens Idee der anthropologischen Maschine geht von einer gemeinsamen Zone zwischen Mensch und Tier aus, die die Distanz zwischen den beiden Spezies überbrückt. Diese Zone ist nicht statisch und besteht aus Elementen der beiden Sphären, also „animal-man“ und „man-ape“²⁷. Ebenso ist die Grenze zwischen Mensch und Tier in *Kaltenburg* nicht fixiert, sondern sie oszilliert ständig zwischen den beiden Sphären. Das Tier wird also in diesem Text verwendet, um das Menschenbild näher zu bestimmen und zugleich die Differenz zwischen Humanem und Animalischem zu überwinden. Die Überwindung

25 Wieser: „Der Mensch als Augentier“, S. 310. Die Hauptfigur Kaltenburgs weist Parallelen zu Konrad Lorenz auf, der die Vergleichende Verhaltensforschung in Österreich und Deutschland in den siebziger Jahren hatte. Lorenz war ein großer Verfechter von der gegenseitigen Abhängigkeit beider Spezies: „Denn wie der Weg zur Entstehung des Menschen schon über das Tier geführt habe, so führe der Weg zum Verständnis des Menschen ebenfalls über das Tier“. Er versteht die Darwin'sche Evolutionstheorie der natürlichen Selektion sowie der progressiven Evolution als Grundlage der Ethologie, wodurch die Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier betont wird. Nach Lorenz sind alle Prämissen der anthropologischen Verhaltensforschung mit Hilfe von Tieren als Beobachtungsgegenständen zu untersuchen. Bodenburg zufolge finden hauptsächlich zwei Methoden aus der Lorenz'schen Verhaltensforschung in Beyers Roman Anklang: das Prinzip der Beobachtung und der Übertragung. Siehe Bodenburg: „Leben heißt Beobachten“, S. 277.

26 Agamben: *Das Offene*, S. 37f.

27 Giorgio Agamben: *The Open. Man and Animal*. Stanford University Press: California 2004, S. 36.

der Grenze zwischen Mensch und Tier führt dazu, dass einerseits „Animalisierung des Menschen“ und andererseits „Humanisierung des Tiers“ stattfindet.

In Kaltenburgs stetem Vergleich des menschlichen und tierischen Verhaltens ist die „Angst“ ein zentrales Thema. Das Grundlagenwerk Kaltenburgs heißt *Urformen der Angst* und seine Rezeption zeigt, dass die Kaltenburg nach Ansicht seiner Mitmenschen die Mensch-Tier-Grenze überschritten hat:

Und tatsächlich nehmen Fachkollegen wie Vertreter anderer Disziplinen insbesondere an einem Kapitel Anstoß, das AUSBLICK: DIE NAMENLOSE ANGST überschrieben ist und sich dem Verhältnis zwischen Tier und Mensch unter Extrembedingungen widmet. Hier überschreite der Autor eine Grenze, heißt es in ersten Reaktionen. Ein früherer Mitarbeiter empört sich, anscheinend habe Ludwig Kaltenburg vergessen, wo er hingehöre. (S. 14)

In diesem Werk postuliert Kaltenburg, dass unter „Extrembedingungen“ wie Todesangst, Schock und Verzweiflung die Grenze zwischen Mensch und Tier durchlässig wird. Im Kontext der deutschen Geschichte finden sich viele solcher „Extrembedingungen“ und der Roman löst diese These in mehreren Beispielen ein. So wird z. B. die Angst der Dohlen Kaltenburgs vor einem Jäger (S. 319) mit der Angst der Menschen vor staatlichen Diktaturen verglichen. In dieser Übertragung wird von einer „geheimen Tierkommission“ (S. 272) gesprochen, die „den eigenen Kopf kosten kann“ (S. 273). Die Grenze wird auch aufgehoben, als der Ornithologe Kaltenburg sich in einer Nervenlinik seine „tierkundlichen Fähigkeiten auf menschliche Patienten anwendet“ (S. 72). Die Überschneidung der menschlichen und tierischen Sphären manifestiert sich ebenfalls in Kaltenburgs Tätigkeit im Lazarett eines Posener Konzentrationslagers, in dem eine „Todesatmosphäre“ herrscht – ein Begriff, der im Roman ganz zentral an die Verschmelzung der tierischen und menschlichen Bereiche gekoppelt ist. Im KZ wird der Animalisierungsvorgang des Menschen vollzogen, und „[d]ie Todesatmosphäre hüllt verletzte Vögel ebenso wie unzählige Lazarettpatienten ein“ (S. 240). Jedoch ist die Angst des Menschen im Gegensatz zu der des Tieres eine politische, was auf Agambens These des Menschen als politisches Tier verweist:

Galt die Angst des Tieres seinem natürlichen Feind, ist dies in einem biologischen Kontext zu verorten. Die Angst des Menschen im Roman dagegen steht in einem kulturellen Zusammenhang und bedeutet somit ein Politikum.²⁸

Am Beispiel der Figur Kaltenburgs zeigt sich, dass der Mensch ein politisches Tier ist, das in Extremsituationen der Angst und des Todes die tierische Stummheit annimmt. Kaltenburg hat nicht nur Tiere beruflich ausführlich studiert, Merkmale der Tiere unbewusst erworben und Tiere zur Leidenschaft seines Privatlebens gemacht, sondern auch die Stummheit der Tiere übernommen als er in der Nazi-Vergangenheit als Täter beteiligt war. Seine Experimente und Thesen haben immer dazu beigetragen, die Grenze zwischen Mensch und Tier sukzessiv zu überwinden, u.a. sein Grundsatz, dass in Extremsituationen der Angst und des Todes diese Grenze beseitigt wird. Im Konzentrationslager, einem Ort der Todesatmosphäre, hat er aus Angst nie gegen Unmenschlichkeit gegenüber den Gefangenen gekämpft und stumm mitgemacht. In diesem Sinne hat er sich schlussendlich in ein stummes Tier verwandelt. Als Ornithologe studiert er Vögel, wohnt mit ihnen zusammen und zieht daraus Schlüsse über die Menschen, als Zoologe wendet er sein Wissen auf geistig kranke Menschen an

28 Georgopoulou: „Die Auflösung der Differenz“, S. 244.

und als Nazi-Täter sieht er keinen Unterschied zwischen gefangenen Menschen und Tieren und macht kritiklos sowie wortlos mit. Kaltenburgs Figur versinnbildlicht damit die Überwindung der Grenze zwischen Mensch und Tier.

Fazit

Der Roman *Kaltenburg* verwendet eine Perspektivverschiebung auf Tiere, die die deutsche Geschichte aus der „Vogelperspektive“ zeigt. Dabei vollziehen sich immer wieder Vermischungen der menschlichen und tierischen Sphäre. Der Protagonist Kaltenburg selbst macht keinen Unterschied zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Subjekten. Als ein Besucher ihn z. B. danach fragt, was an diesen Tieren interessant sei, antwortet er: „An diesen Tieren? Welche Tiere? Ich studiere euch.“ (S. 198) Und in der Tat resultieren seine Tierstudien in der Theorie der Grenzüberschreitung zwischen Mensch und Tier in Extremsituationen der Angst, die von einer Todesatmosphäre durchzogen sind, welche der Roman im Kontext der deutschen Geschichte immer wieder beispielhaft vorführt. Auch der Erzähler Funk ist in diese Prozesse der Humanisierung des Animalischen und der Animalisierung des Menschlichen eingebunden. Selbst in seinem Namen ist „Funk [...] ein Fink“²⁹ und seine toten Tierpräparate werden Bedeutungsträger für die Vergangenheit. „Die Vögel werden für sämtliche menschliche Figuren Vermittlungsinstanzen“³⁰ und somit gelten in *Kaltenburg* Vögel als Signifikante für das Signifikat Mensch. Durch diese Vermischung des Tierischen und Menschlichen stellt der Roman die Unfähigkeit der beiden Hauptfiguren zur kritischen Meinungsäußerung in politischen Extremsituationen und ihrer Aufarbeitung den schweigenden jedoch sich kritisch aussagekräftig verhaltenden Tieren gegenüber. Das „Menschentier“ scheint in dieser Hinsicht dem „Tier-Mensch“³¹ überlegen zu sein, insofern das nichtmenschliche Wesen Kritik an der Geschichte zum Ausdruck bringt anstatt aus politischen Gründen stumm zu bleiben. Damit verschiebt der Roman nicht nur die erzählerische Perspektive auf Tiere, sondern nimmt eine grundsätzliche Verschiebung der menschlichen Wahrnehmung von Tieren vor.

²⁹ Bodenburg: „Leben heißt Beobachten“, S. 278.

³⁰ Ebd., S. 279.

³¹ Agamben: *Das Offene*, S. 36.

