

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.

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 Verfängtheit 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/?setf\[mets\]=http%3A//digital.ub.uni-duesseldorf.de](http://dfg-viewer.de/show/?setf[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.ub.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 Bleiakkumulators 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 wohlthuenden 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 einstehen 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.

