

Während der Schauplatz der Apokalypse, des letzten Gefechtes, in dem Satan wieder nach der Macht greift, die Erde ist, erlaubt die Tradition der Jenseitsreise einen Blick in die Hölle. In der religiös dimensionierten Phantastik ist die Erdoberfläche nur eine dünne Kruste, Beben und Vulkanausbrüche sind die äußeren Zeichen eines Aufruhrs im Inneren, wo das Feuer rast und die Seelen der Verdammten stöhnen. Die Hölle ist das Reich des Grams und der Düsterteit, an dem die verdammten Seelen büßen. Ihre Darstellung erfreut sich in der Malerei des christlichen Mittelalters und der Gegenreformation, sei es aus paränetischen Gründen, sei es wegen der ästhetischen Lizenz zur Aktivierung sonst tabuisierter Sujets (Gewalt, Sexualität) besonderen Interesses. Die Hölle ist als das »infernalische Babylon« das satanische Gegenstück zum himmlischen Jerusalem (vgl. Graf 2009, 172). Hier herrscht das Gesetz einer *ordo inversa*, das Paradies ist auf den Kopf gestellt: die Natur kennt keinen Frieden, nur den Zustand des Aufbegehrens, Eisstürme und Feuerwalzen, Dürre und peitschende Regen, tobende Winde und heulenden Sturm. Der Weg zur Hölle führt nach der Legende durch einen Krater, der sich nach dem Sturz Satans bei seinem Aufschlagen auf der Erde gebildet hat. Dante beschreibt in seiner *Divina commedia* diesen Trichter, der tief ins Erdinnere reicht – ihm entspricht oberirdisch der Läuterungsberg mit neun himmlischen Sphären. In neun konisch verjüngten Kreisen erstreckt sich die Hölle von den Hollenpforten an der Erdoberfläche bis ins Erdzentrum.

In den einzelnen Abteilungen der unterschiedlichen Höllenkreise sind der Teufel und seine Spießgesellen damit beschäftigt, die Sünder unablässig zu martern. Die bildende Kunst hat überwältigende Höllendarstellungen geschaffen, in der jede Folter, wie grausam sie auch sei, zur Darstellung gelangt. Die für die Beschreibungen von Höllenfoltern typische Mischung aus Sadismus und Pedanterie, die Art und Weise, wie mit buchhalterischer Gründlichkeit für jede Sünde, für jedes Vergehen exquisite Schindereien erdosen werden, hat sich auch nach dem Geltungsverlust der Religionen in der Literatur und Kunst von der *gothic novel* des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jh.s bis zum *torture porn* neuerer Filme wie *Hostel* (2005, R.: Eli Roth) oder *Saw* (2004, R.: James Wan) und ihrer zahlreichen Sequels und Prequels erhalten (vgl. Kawin 2012).

Die Hölle ist in kulturwissenschaftlicher Perspektive eine Metapher – sie ist ein Spiegel, der zeigt, wo eine Kultur es verfehlt hat, ihre sozialen Probleme zu lösen (Minois 2000). Spätestens seit das 19. Jh. entdeckt hat, dass sich die Hölle auf der Erde befindet

(vgl. Minois 2000, 135), gilt sie zunächst in der Literatur, dann auch im Film deshalb eher metaphorisch zur Charakterisierung unerträglicher Situationen menschlichen Zusammenlebens, z. B. der Eifersucht in Claude Chabrols *L'Enfer* (1994), oder in Jean Paul Sartres Drama *Huis Clos* (*Geschlossene Gesellschaft*, 1944) als existenzialistisches Bild für die Fatalität einer unerfüllten menschlichen Existenz.

## Literatur

- Arasse, Daniel: *Bildnisse des Teufels, mit einem Essay von Georges Bataille*. Berlin 2012.
- Bataille, Georges: »Masken«. In: Arasse 2012, 71–76.
- Brittnacher, Hans Richard: »Der Leibhaftige. Bilder und Motive des Satanismus«. In: Alexander Schuller/Wolfert von Rahden (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 167–192.
- Dvorak, Josef: *Satanismus. Geschichte und Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1989.
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München 2007.
- Einsiedel, Wolfgang von: »Der Böse und das Böse. Zur Morphologie des Teufels«. In: *Merkur* 5 (1951), 428–444.
- Faulstich, Werner: »Antichrist, Besessenheit und Satanspuk. Zur Typologie und Funktion des neueren Teufelfilms«. In: *LiLi* 66 (1987), 102–118.
- Frenzel, Elisabeth: »Teufelsbündner«. In: Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1980, 644–657.
- Graf, Arturo: *Satan, Beelzebub und Luzifer. Der Teufel in der Kunst*. New York 2009.
- Großhans, Sven: *Das Schauspiel der Besessenheit, Exorzismus im Film*. Berlin 2010.
- Haag, Herbert: *Teufelsglaube*. Tübingen 1974.
- Kawin, Bruce: *Horror and the Horror Film*. London 2012.
- DiNola, Alfonso M.: *Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte*. München 1993.
- Michelet, Jules: *Die Hexe* (1862). Hg. v. Traugott König. München 1974.
- Minois, Georges: *Hölle – Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*. Freiburg i. Br. 2000.
- Osterkamp, Ernst: *Luzifer. Stationen eines Motivs*. Berlin 1979.
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg 2006.
- Zacharias, Gerhard: *Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und schwarze Messen*. Wiesbaden 1982.

Hans Richard Brittnacher

### 3.2.22 Tier

#### Literaturtiere und phantastische Tiere

Tiere sind in der phantastischen Literatur weit verbreitet. Mehr noch: In einer ganzen Reihe von Klassikern der phantastischen Literatur spielen Tiere eine zentrale Rolle. Dies beginnt mit dem reimenden

Vogel in Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* (1797) und der Schlange Serpentina in E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814), geht weiter über Gustave Flauberts Affenmensch Djalioh aus *Quidquid volueris* (1837), Edgar Allan Poes Zwerg-Krüppel-Frosch-Affen *Hop-Frog* (1849), H.P. Lovecrafts Affenmenschen *Arthur Jermyn* (1924) und Michail Bulgakovs *Hundeherz* (1925) und reicht bis zu den phantastischen Bestiarien bei Alfred Kubin (*Die andere Seite*, 1909), Julio Cortázar (*Bestiario*, 1951) und Jorge

Schlachthaus (Kathan 2004), die Haustierhaltung (Anderson 2004) oder der Krieg (Pöpinghege 2009), des Weiteren die Kulturgeschichte einzelner Tiere sowie der Tiere im Allgemeinen.

Die *Animal Studies* verorten den Tierkörper in der Spannung zwischen kultureller Konstruktion und performativer Präsenz. Denn einerseits erscheint das Tier als eine Projektionsfläche für menschliche Vorstellungen: Das Tier ist das, was der Mensch daraus macht, es ist Produkt seiner Züch-

Luis Borges (*El libro de los seres imaginarios*, 1974) und den magisch-realistischen Tierwelten bei Gabriel Garcia Marquez (*Cien años de soledad*, 1967). In den Zusammenhang der animalischen Phantastik gehört auch der Problemkomplex der hybriden und der biotechnologisch manipulierten Tiere, insbesondere im Genre der Science Fiction, literarisch etwa bei Michael Crichton (*Next*, 2006) oder Dietmar Dath (*Die Abschaffung der Arten*, 2008), cineastisch z. B. in *Tarantula* (1955, R: Jack Arnold) oder in *Rise of the Planet of the Apes* (2011, R: Rupert Wyatt). Erweitert wird das Spielfeld der phantastischen Tiere zudem durch das große Thema der Mensch-Tier-Verwandlung (vgl. III.3.3.5 Metamorphose), etwa in H.G. Wells' *The Island of Dr Moreau* (1896), Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915), Tanja Blixens *The Monkey* (1934), George Langelaans *The Fly* (1957, vgl. auch den gleichnamigen Film von Kurt Neumann, 1958, mit seinen Sequels 1959 und 1965, sowie das Remake von David Cronenberg, 1986, mit dem Sequel *The Fly II*, 1989), sowie in den Motivkomplexen des Werwolfs (vgl. III.3.2.25) und des Vampirs (vgl. III.3.2.24).

Nicht nur in der phantastischen Literatur sind Tiere weit verbreitet. Vielmehr sind Tiere in literarischen Texten unterschiedlichster Genres, Zeiten, Sprachen und Kulturen präsent. Dieses Phänomen ist in den letzten zehn Jahren verstärkt zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschungen gemacht worden. Den Rahmen hierfür bieten die sogenannten *Animal Studies*. Die *Animal Studies* versammeln so unterschiedliche Forschungsdisziplinen wie Biologie, Psychologie, Anthropologie, Geographie, Soziologie, Rechtswissenschaften, Philosophie, Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Literaturwissenschaften. Untersucht werden hier die Bedeutung des Tieres für einen neuen Entwurf der Anthropologie bzw. des Posthumanen (Haraway 2008; Derrida 2006; Agamben 2002), wissenschaftsgeschichtliche Aspekte (Daston/Mitman 2008), das Verhältnis von Medialität und Animalität (Bühler/Rieger 2006), spezifische menschliche Umgangsweisen mit dem Tier wie der Zoo (Spotte 2006), das

tungen, seiner Imaginationen, seiner Experimente, seiner Verwissenschaftlichung, seiner menschlichen Repräsentationen. Andererseits sind Tiere auch immer wieder eigenständige Agenten innerhalb historischer, sozialer, kultureller Prozesse: Tiere *haben* vielleicht keine Geschichte (so wie Menschen geschichtliche Wesen sind), sie *machen* aber Geschichte, z. B. wenn der Hund an der Domestizierung des Menschen mitwirkt oder Hühner bei der globalen Verbreitung von Krankheiten. Innerhalb der *Animal Studies* impliziert die Frage nach dem Tier deshalb immer zugleich auch die Frage nach dem Menschen. Damit entwerfen die *Animal Studies* eine dezentrierte, liminale Anthropologie, die den Menschen von seinen Grenzerscheinungen her zu beschreiben versucht. Genau deshalb bewegen sich *Animal Studies* und die Forschungen zum Phänomen des Phantastischen in einem vergleichbaren Argumentationsraum, treffen sie sich in einer Opposition »gegen alle anthropologischen Zentrismen« (Brittnacher 1994, 323).

Innerhalb der *Animal Studies* kommt den Literaturwissenschaften eine Schlüsselrolle zu. Denn in den *Literary Animal Studies* konzentrieren sich drei relevante Fragestellungen auf eine besondere Weise: die Frage nach der Historizität unseres Wissens vom Tier, die Frage nach der Form, in der dieses Wissen gegeben ist und die Frage nach der Popularisierung dieses Wissens. Entsprechend dieser dreifach begründeten Schlüsselstellung haben die *Literary Animal Studies* in den letzten Jahren an Gewicht gewonnen (vgl. Borgards 2012; Richter 2010; Griem 2010; McHugh 2009; Armstrong 2008; Heiden/Vogl 2007; Eke/Geulen 2007). Vor dem Hintergrund dieser Forschungen wird deutlich, dass die phantastischen Tiere keine solitären Erscheinungen darstellen. Vielmehr gehören sie als eine spezifische Art zur Gattung der Literaturtiere. Und wie für alle anderen Literaturtiere gilt auch für die phantastischen Tiere, dass sie nicht unabhängig existieren von den kulturellen Praktiken, die den menschlichen Umgang mit den Tieren regeln, und dass sie sich nicht lösen lassen von den wissenschaftlichen Theorien, mittels

derer die Zoologen ihre Tiere erfassen, analysieren, erforschen. Vielmehr partizipieren auch die phantastischen Tiere an einer allgemeinen Kultur- und Wissensgeschichte der Tiere. Phantastisch ist ein Tier immer nur vor einem jeweils historisch, kulturell und regional spezifischen Hintergrund.

Trotz dieser thematischen, motivischen, argumentativen und theoretischen Nähe, die sich zwischen den literarischen Tieren und der literarischen Phantastik feststellen lässt, gibt es bisher keine Monographie, die das phantastische Tier als zentralen Forschungsgegenstand behandelt. Die folgenden Überlegungen zu einer Poetik und einer Literaturgeschichte der phantastischen Tiere führen die bestehenden Forschungsansätze aus den *Literary Animal Studies* und den *Literary Fantastic Studies* zu einer vorläufigen Skizze zusammen.

### Poetik der phantastischen Tiere

Eine Poetik der phantastischen Tiere lässt sich von einer allgemeinen Poetik des Literaturtieres her entwickeln. Literarische Tierdarstellungen bewegen sich in der Regel zwischen zwei Polen. An einem Pol stehen Tiere, die nicht als literarische Figuren im engeren Sinn zu werten sind: die poetischen Vögel, die im Walde schweigen, die erzählten Pferde, auf denen geritten wird, die literarischen Tiger, die erschossen werden. Diese Tiere bevölkern zwar den Raum der Literatur; ihre Animalität wird aber nicht zurückgenommen. Am anderen Pol finden sich die Tiere, denen im Rahmen der literarischen Fiktion eindeutig Figurenstatus zugewiesen wird: ein gewitzter Fuchs, der sprechen kann, ein eigenwilliger Kater, der das Schreiben lernt, ein melancholischer Affe, der einen Vortrag vor einer gelehrten Akademie hält. Diese Tiere sind nur in fiktiven Räumen wie der Literatur denkbar; ihre Animalität wird massiv ins Anthropomorphe gewendet. Ihr Figurenstatus ist unbestritten, insofern die Narratologie Figuren als »normally human or human-like« (Margolin 2007, 66) beschreibt oder ihnen – in einer noch sparsameren Definition – zumindest Personenstatus zuschreibt (Schröter 2010). Mit einer literarischen Figur verbindet sich die Vorstellung von einem Wesen, dem innerhalb der literarischen Fiktion zugetraut wird, über eine »Theory of Mind« zu verfügen. Eine solche literarische Tier-Figur wird als ein Wesen entworfen, das erstens selbst denken kann und Absichten hat, das zweitens das eigene Denken und die eigenen Absichten reflexiv erfassen kann und das drittens das Denken, die Absichten und die Reflexion auch bei einem kommunikativen Gegenüber voraussetzen in der

Lage ist. Eine literarische Figur weiß, dass ein anderer wissen und wollen kann. Sie bewegt sich in einem Netz kollektiver Intentionalitäten.

In diesem Sinne gibt es zum einen literarische Tiere, die keine Ahnung haben, etwa die schweigenden Vögel. Zum anderen gibt es literarische Tiere, die sehr genau Bescheid wissen, etwa den gewitzten Fuchs. Und schließlich gibt es – auf der unentschiedenen Mitte zwischen Figur und Nicht-Figur – literarische Tiere, von deren Handeln und Verhalten sich nicht entscheiden lässt, ob es aus Wissen, Absicht und Reflexion heraus entsteht; oder terminologisch noch strenger formuliert: ob diese Tiere handeln (was einen Grad an Freiheit implizieren würde) oder ob sie sich nur verhalten (was auf biologische Konditionierung und materialistische Determination hinweisen würde). Tiere, die keine Ahnung haben, können in phantastischen Texten zwar vorkommen, sind aber nicht selbst phantastisch. Tieren, die sehr genau Bescheid wissen, haftet oft etwas Phantastisches an. Und Tiere schließlich, die unbestimmbar zwischen Figur und Nicht-Figur, zwischen Handeln und Verhalten in der Schwebe bleiben, liegen offenbar im Zentrum einiger Gattungsdefinitionen der phantastischen Literatur.

Beschreibt man mit Todorov das Phantastische über die Kategorien der »Unschlüssigkeit« bzw. »Ungewissheit« (Todorov 1972, 26) und als unumgehbare Kollision zwischen dem Realen und dem Imaginären (vgl. ebd.; vgl. III.1 Theorie), dann lassen sich vor allem diejenigen literarischen Tiere als phantastisch bezeichnen, die den Leser gezielt in die Unentscheidbarkeit führen, ob dieses Tier sich nur verhält oder ob es handelt, ob dieses Tier Figur oder Nicht-Figur ist. Aus solchen Unbestimmbarkeiten beziehen z. B. die Affenfiguren in Horrorfilmen wie *Link* (1986, R: Richard Franklin) oder *Monkey Shines* (1988, R: George A. Romero) ihren phantastischen Thrill.

Wie Todorovs Theorie des Phantastischen im Allgemeinen, so vermag auch eine solche Theorie des phantastischen Tieres im Besonderen die analytische Aufmerksamkeit auf spezifische und zugleich weit reichende Phänomene zu lenken. Allerdings verbinden sich damit auch zwei Probleme. Einerseits erscheint diese Definition zu eng, insofern sie kein einziges der im Rahmen der literarischen Fiktion wissenden, handelnden und reflektierenden Tiere mit aufzunehmen vermag. Andererseits erscheint diese Definition fast zu weit, insofern die Frage der Unbestimmtheit für das Tierthema ganz allgemein einschlägig ist und nicht etwa nur für die phantastischen Tiere.

Das erste Problem lässt sich entschärfen, indem man zwischen einer maximalistischen und einer minimalistischen Genredefinition unterscheidet (vgl. Durst 2001, 27) und neben Todorovs enge Definition eine weite »Neo-Fantastik« (Lachmann 2002) stellt. Nur die minimalistische Definition verengt den Blick auf die unentscheidbaren Tiere; die maximalistische vermag hingegen auch die Tiere zu integrieren, die eindeutig als literarische Figuren erscheinen. Kafkas Affe Rotpeter wäre in der minimalistischen Definition kein phantastisches Tier, in der maximalistischen Definition hingegen schon, insofern hier in der »fiktive[n] Welt die Naturgesetze verletzt werden«, ohne dass dabei »an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen« (Durst 2001, 27) irgend ein Zweifel bestünde.

Im Rahmen einer Neo-Phantastik, die ohne das definitorische Moment der Unschlüssigkeit auskommt, gewinnen die Konzepte der Devianz (Lachmann 2002), der Liminalität (Simonis 2005) und einer reaktiven Anthropologie (Brittnacher 1994) an Bedeutung. Damit treffen sich die Forschungen zur phantastischen Literatur einmal mehr mit den *Literary Animal Studies*, die in zahllosen Fällen die deviante, liminale, limitrophe, transgressive Dynamik der Tiere und deren Bedeutung für einen Entwurf der Anthropologie herausgearbeitet haben. Einerseits liegt darin die Gefahr, dass die Definitionen an Trennschärfe verlieren: Jedes literarische Tier scheint in die Nähe des Phantastischen zu rücken. Andererseits jedoch zeigt sich darin auch eine produktive Nähe zwischen diesen beiden literaturwissenschaftlichen Forschungsfeldern. Denn wie das literarische Tier, so richtet sich auch die literarische Phantastik »gegen alle anthropologischen Abschlußkonstruktionen des Menschen« (Brittnacher 1994, 323). Wo Animalität und Phantastik sich kreuzen, im phantastischen Tier, kommt es mithin zu einer wechselseitigen Verstärkung der kritischen, dezentrierenden, verunsichernden Effekte, unter deren Kraft jede selbstreflexive, selbstbestimmte, selbstgefällige Definition des Menschen zerstäubt und lediglich den trüben Nachgeschmack einer unhaltbaren Ideologie hinterlässt.

An einer integrativen, maximalistischen Definition des phantastischen Tieres zeigt sich besonders deutlich, wie stark die historische Dimension in der Charakterisierung des Phantastischen wirkt. Denn das »Reale« (Todorov 1972) bzw. die »Naturgesetze« (Durst 2001) bzw. die Norm, vor der sich überhaupt Devianz erlauben lässt (Lachmann 2002), sind schließlich keine ontologischen Kategorien, sondern mit Blick auf die Tiere selbst historisch veränderli-

che Größen. Zu unterschiedlichen Zeiten (und in unterschiedlichen Kulturen) gibt es ein je unterschiedliches Wissen vom Tier, und dem Tier wird – je nach Wissensstand – auch unterschiedlich viel zugebraut. Vor dem historischen Hintergrund einer Zoologie, die von einer scharfen, stabilen und hierarchisierten Differenz von Mensch und Tier ausgeht (z. B. im 19. Jh.), erscheint ein weiser und reflektierter Affe eine phantastische Figur zu sein; vor dem historischen Hintergrund einer Zoologie, die die Nähe zwischen Mensch und Tier hinsichtlich kognitiver und sozialer Fähigkeiten herausarbeitet (z. B. in der Gegenwart), wird ein denkender, reflektierender, handelnder, kommunizierender Affe zu einem gewissermaßen realistischen Wesen. Weil das Wissen vom Tier eine so starke geschichtliche Komponente hat, ist die »Historizitätsvariable« (Wünsch 1991, 18) besonders stark zu berücksichtigen. Die Poetik des phantastischen Tieres trägt in sich mithin eine historische, auf Wissens- und Kulturgeschichte bezogene Dimension.

#### Literaturgeschichte der phantastischen Tiere

Schon in den frühesten schriftlichen Zeugnissen unserer Kultur und dann weiter in der Literatur der Antike (vgl. II.1), des Mittelalters (vgl. II.2) und der Frühen Neuzeit (vgl. II.3) findet sich eine fast unermessliche Fülle von Tieren, die dem heutigen Leser äußerst phantastisch vorkommen. Charakteristisch für diesen weiten Zeitraum ist es jedoch, dass es noch keine klaren disziplinären Grenzen zwischen der Mythologie, der Zoologie, der Theologie und dem Aberglauben gab. Ob in Ovids *Metamorphosen*, Aristoteles' *Zoologie*, den Alexanderromanen, dem frühchristlichen *Physiologus*, der *Enzyklopädie* von Isidor von Sevilla aus dem 7. Jh., Hartmann Schedels *Weltchronik* aus dem späten 15. Jh., den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reiseberichten von John Mandeville oder Marco Polo, in Konrad Gesners *Thierbuch* oder den Prosaromanen aus dem 16. Jh., z. B. *Melusine* (vgl. III.3.2.5 Feen) oder die *Historia des D. Johann Fausten* (vgl. III.3.2.4 Faust): Überall finden sich neben gewöhnlichen Hunden, Mäusen, Pferden und Vögeln auch seltsame Cynocephali, Sphinxen, Satyre, Drachen, Einhörner und ein breites Spektrum wundersamer animalischer Monstren (vgl. III.3.2.14). Was uns heute an diesen Wesen phantastisch anmutet, war damals jedoch kaum oder gar nicht als phantastische Erscheinung markiert. Diese Tiere waren wissenschaftlich erfasst und wurden theologisch gedeutet. Wo sie in der Literatur auftauchen, führte dies nicht zu Friktionen zwischen

Wirklichkeit und Dichtung, ergab sich kein Bruch zwischen Literatur und Welt, entstand kein Schock in der Wahrnehmung des Lesers, kam es zu keiner anthropologischen Verunsicherung. Diese Tiere waren Teil, nicht Gegenteil des als Realität aufgefassten Weltbildes der Leser.

Dies ändert sich fundamental im 17. und 18. Jh. Nun entstehen phantastische Tiere als Effekt einer restriktiven Anthropologie, die mit disziplinären Grenzziehungen und wissenschaftlichen Ausschlüssen einhergeht. Vor allem die Wissenschaften der Aufklärung (und mit ihnen die Philosophie, das Recht, die Politik) definieren den Menschen über seinen qualitativen Unterschied zum Tier; im Sinne dieser differentialistischen Anthropologie ist der Mensch ein Nicht-Tier. Gleichzeitig grenzt die Wissenschaft von den Tieren sich als Zoologie ab von Mythos und Aberglauben. Ausgeschlossen aus der Zoologie wird alles, was sich nicht empirisch bzw. positivistisch nachweisen bzw. erklären lässt. Damit sind die zwei Disziplinen und die zwei Demarkationslinien benannt, aus deren Problematisierung seither die phantastischen Tiere hervorgehen: die Zoologie (mit ihrer Unterscheidung von wirklichen und erfundenen Tieren) sowie die Anthropologie (mit ihrer Unterscheidung zwischen Mensch und Tier). Die literarische Produktivität der zoologischen Differenz zwischen wirklichen und erfundenen Tieren sowie der anthropologischen Differenz zwischen Mensch und Tier lässt sich gut an den Beispielen des phantastischen Hundes und des phantastischen Affen nachzeichnen. Denn Hunde und Affen sind im Lichte des modernen Wissens zwei paradigmatische Grenztiere.

Der Hund ist für die moderne Zoologie zwar einerseits eindeutig ein wirkliches, natürliches Tier. Andererseits jedoch erscheint er zugleich als das Ergebnis eines menschlichen Eingriffs in die Natur, als ein kulturell gestaltetes Lebewesen, als ein gemachtes, produziertes Tier, das aus einem züchterischen Differenzierungsprozess vom Wolf abgespalten worden ist. In keinem anderen Tier steckt so viel menschliche Arbeit wie im Hund. Für die Zoologie erwächst daraus die Konsequenz, dass der Hund zu einem Grenzphänomen zwischen natürlicher Gegebenheit und menschlicher Erfindung wird. Für die Anthropologie erwächst daraus die Konsequenz, dass der Hund zu einem Grenzphänomen zwischen dem Animalischen und dem Humanen wird. So betrachtet erscheint der Hund als ein prekäres Lebewesen, das dank seiner Grenzstellung selbst zum Phantastischen tendiert. Drei Beispiele können dies erläutern.

E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (1814) präsentiert einen Hund mit menschlichen Fähigkeiten, der sprechen, zweifeln, reflektieren und handeln kann. Diese Fähigkeiten teilt Berganza zwar mit vielen Fabeltieren der literarischen Tradition. Anders als diese Fabeltiere bewegt er sich jedoch in einer ansonsten realistisch gezeichneten Welt. Dies erst verstärkt den Eindruck des Phantastischen. Zudem aktiviert die Konfrontation eines Menschenhundes mit der ihn umgebenden Menschenwelt das kritische Potential des zoologisch und anthropologisch prekären Tieres: Gerade Berganzas menschliche Fähigkeiten verweisen darauf, dass weder die Grenze zwischen dem Wirklichen und dem Erfundenen noch diejenige zwischen dem Menschlichen und dem Tierlichen als gesichert gelten kann. Franz Kafkas *Forschungen eines Hundes* (1922) forcieren diese Problematisierung noch einmal, indem sie nicht nur *Nachricht von einem Hund* geben, sondern die ganze Erzählung vollständig in der tierlichen Perspektive präsentieren. Die Erzählung bietet damit eine menschlich erzählte und hündisch fokalisierte Welt, in der zwar fast alles Menschliche (Sprache, Musik, Wissenschaft, Forschung, usw.) vorkommt, es davon aber eine seltsame Ausnahme gibt: den Menschen selbst, von dem nirgends die Rede ist. Das Verunsichernde des hündischen Grenztieres ist damit von der Ebene des Erzählten auf die Ebene des Erzählens verschoben worden. Hoffmanns Hundegeschichte präsentiert eine phantastische *histoire*, Kafkas Hundegeschichte einen phantastischen *discours*. In der Erzählhaltung konventioneller als Kafka, in den Erzählinhalten aber forcierter als Hoffmann wirkt Mikhail Bulgakovs *Hundeherz* (1925). Denn hier wird ein Hund nicht nur erzählerisch mit menschlichen Fähigkeiten ausgestattet, sondern im Zuge medizinischer Experimente tatsächlich in einen Menschen transformiert. Die erzählten Experimente entfalten damit das phantastische Potential, das dem Hund in zoologischer wie anthropologischer Hinsicht vor dem Hintergrund der modernen Wissenschaften eingeschrieben ist.

Der Affe ist von der Anthropologie des 18. und frühen 19. Jh.s unter Verweis auf die mangelnden kognitiven, sozialen und kulturellen Fähigkeiten scharf vom Menschen distanziert worden. Andererseits war es auch der Zoologie der Aufklärung klar, dass der Affe dem Menschen in morphologischer Hinsicht äußerst ähnlich ist. In keinem anderen Tier steckt so viel menschliche Gestalt wie im Affen. Für die Zoologie und Anthropologie erwächst daraus die Konsequenz, dass der Affe als augenfälliges

Grenzphänomen zwischen Mensch und Tier, zwischen Humanität und Animalität erscheint. Noch forciert als der Hund ist auch der Affe ein prekäres Lebewesen, das dank seiner Grenzstellung selbst zum Phantastischen tendiert. Drei Beispiele können dies erläutern.

E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (1814) erzählt vom Affen Milo, der sich durch Nachahmung menschliche Fähigkeiten aneignet. Milo kann sprechen, lesen, schreiben, dichten, musizieren, komponieren. Auch hier entsteht – wie bei Hoffmanns Hundegeschichte – die groteske Phantastik durch die Integration des menschlich agierenden Affen in eine humane Normkultur. Und auch hier verstärken sich das phantastische Genre und das tierliche Sujet wechselseitig in ihren das Anthropologische, das Humane dezentrierenden, desintegrierenden Effekten. Gustave Flauberts *Quidquid volueris* (1837) überträgt diese Grenzunsicherheiten von der Ebene der Bildung erstens – wie Bulgakovs Hundegeschichte – auf die Ebene der Biologie, insofern die Figur des Djalioh aus der erzwungenen Vereinigung einer schwarzen Sklavin mit einem männlichen Orang-Utan hervorgeht, und zweitens – wie Kafkas Hundegeschichte – auf die Ebene des *discours*, insofern hier ein irritierendes Spiel mit sprunghaft wechselnden Fokalisierungsinstanzen und einem zugleich äußerst distanzierten und äußerst distanzlosen Erzähler getrieben wird. Flaubert bietet damit eine sowohl der Sache als auch der Form nach phantastische Tiergeschichte.

Die liminale Position der Affenfigur nutzen auch die diversen filmischen Versionen von *King Kong* (z. B. 1933, R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack; 1976, R: John Guillermin; 2005, R: Peter Jackson). Stets erscheint King Kong als eine Figur am Übergang zwischen animaler Körperlichkeit und humaner Persönlichkeit. Während die klassische Verfilmung (1933) diese für die phantastischen Tiere so charakteristische Konstellation zunächst einmal vorführt und für den melodramatischen Plot ausnutzt, ergänzt die bisher jüngste Verfilmung (2005) das gezeigte Geschehen um eine Reflexion der medialen Bedingungen, unter denen phantastische Tiere die Bühne unserer Kultur zu betreten vermögen.

Hunde und Affen erscheinen mithin als zwei mögliche Paradigmen des phantastischen Tieres. Doch grundsätzlich gilt: Alle Tiere eignen sich für die phantastische Literatur; in allen Tieren steckt phantastisches Potential. In der Kreuzung von Genre und Sujet, von Phantastik und Tier, entstehen Wesen, die ihre Leser und Leserinnen in Bann ziehen,

die sie anspringen, überfallen, überwältigen, schockieren, belustigen und in letzter Konsequenz aus der eigenen anthropologischen Verankerung herauslocken. Denn dass der Mensch sich seiner selbst gewiss sein könne: genau dies wissen die phantastischen Tiere ungewiss zu machen.

## Literatur

- Agamben, Giorgio: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino 2002.
- Anderson, Virginia DeJohn: *Creatures of Empire. How Domestic Animals Transformed Early America*. Oxford 2004.
- Armstrong, Philip: *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London/New York 2008.
- Borgards, Roland: »Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung«. In: Grimm, Herwig/Otterstedt, Carola (Hg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen 2012, 87–118.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt a. M. 2006.
- Daston, Lorraine/Mitman, Gregg (Hg.): *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. New York 2005.
- Derrida, Jacques: *L'animal que donc je suis*. Paris 2006.
- Eke, Norbert Otto/Geulen, Eva (Hg.): *Texte, Tiere, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie* 126 (2007).
- Griem, Julika: *Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000*, Berlin 2010.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. Minneapolis 2008.
- Heiden, Anne von/Vogl, Joseph (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin 2007.
- Kathan, Bernhard: *Zum Fressen gern. Zwischen Haustier und Schlachtvieh*. Berlin 2004.
- Margolin, Uri: »Character«. In: Herman, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, 66–79.
- McHugh, Susan: »Literary Animal Agents«. In: *PMLA* 124/2 (2009), 487–495.
- Pöpinghege, Rainer: *Tiere im Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Paderborn 2009.
- Richter, Virginia: *Literature after Darwin. Human Beasts in Western Fiction*. Basingstoke 2010.
- Schröter, Julian: *Figur – Personalität – Verhaltenstheorien. Aspekte einer Theorie der Tierfigur anhand ausgewählter Erzählungen der Romantik*. Master-Thesis. Ms. Würzburg 2010.
- Simonis, Annette: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg 2005.
- Spotte, Stephen H.: *Zoos in postmodernism. Signs and Simulation*. Cranbury 2006.

Roland Borgards

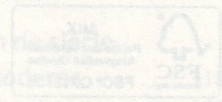
Herausgegeben von  
 Hans Richard Brittnacher  
 und Markus May

# Phantastik

Ein interdisziplinäres  
 Handbuch

5	Russland	89
6	Realismus	89
6.1	Frankreich	89
	(Madame de La Fayette)	
6.2	England/USA	94
	(Mary Shelley)	
6.3	Deutschland	100
	(Christian Morgenstern)	
6.4	Spanien, Portugal	101
	(Miguel Cervantes)	
6.5	Russland	111
	(Fjodor Dostojewski)	
6.6	Sowjetunion	111
	(Sergej Michailowitsch Schostakowitsch)	

7	Symbolismus, Fin de siècle und klassische Moderne	111
7.1	Frankreich und Belgien	111



Verlag J. B. Metzler  
 Stuttgart · Weimar