

ROLAND BORGARDS

Hund, Affe, Mensch

*Theriotopien bei David Lynch,
Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel*

Im Zentrum des Beitrages stehen zwei kulturtheoretische Basisdreiecke, mittels derer der Mensch sein immer Gewalt implizierendes Verhältnis zum Tier konfiguriert: zum einen das Dreieck Wolf, Mensch, Hund; zum anderen das Dreieck Affe, Affenmensch/Menschenaffe, Mensch. Beide Dreiecke lassen sich als Paradigmen einer politischen Zoologie lesen, das erste hinsichtlich der Souveränität, das zweite hinsichtlich der Biopolitik. Der Beitrag leitet zunächst aus einer Filmsequenz von David Lynch den Zusammenhang von Raum- und Tierordnung ab (Kap. 1), erfasst diesen Zusammenhang mit dem Begriff der Theriotopie (Kap. 2), beschreibt deren spezifisches Muster des Gewaltenbanns im Allgemeinen (Kap. 3) sowie mit Blick auf Hobbes im Besonderen (Kap. 4) und analysiert auf dieser Grundlage dann zwei für das 17. und 18. Jahrhundert und deren historische Umschichtungen charakteristische Fälle theriotopischer Kunst: *Das Leben des Jägers*, ein Gemälde von Paulus Potter aus dem Jahr 1650 (Kap. 5 u. 6), und Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* aus dem Jahr 1731 (Kap. 7).

I.

Die erste Sequenz von David Lynchs *Blue Velvet* (1986) beginnt mit dem Himmel und dessen Bewohnern, den Vögeln. Den Himmel sieht man, die Vögel hört man. Von oben senkt sich der Blick langsam herab auf die Erde. Und er trifft auf einen Garten. Damit ist ein Topos der abendländischen Kultur aufgerufen: der Garten als Mittler zwischen Irdischem und Himmlischem, als erdschwerer, aber doch anderer Ort. Nun wird das Senken des Blicks unterbrochen und erst am Ende der Sequenz, deren Einheit durch den Titelsong »Blue Velvet« gegeben ist, fortgesetzt: auf den Rasen, unter den Rasen. So endet die Sequenz ganz unten, im Schlamm und bei dessen Bewohnern, den Käfern, dem sogenannten Ungeziefer.

Damit scheint eine klare Opposition gegeben zu sein: oben gegen unten, Licht gegen Dunkel, Transzendenz gegen Immanenz, Schönheit gegen Schrecken, Vögel gegen Käfer. Bei David Lynch indes werden Oppositionen in der Regel nur aufgebaut, um zugleich in Frage gestellt zu werden. So auch hier. In der letzten Sequenz des Filmes wird das, was der

Roland Borgards: Hund, Affe, Mensch. Theriotopien bei David Lynch, Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel. In: Maximilian Bergengruen, Roland Borgards (Hrsg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Göttingen 2009, S. 105-142.

Anfang einander entgegenstellt, explizit zusammengebracht. Zu sehen ist nun ein Vogel, der einen Käfer als Nahrung im Schnabel hält. Damit wird abschließend inszeniert, was der Film schon von Beginn an ohne Unterlass betreibt: die Setzung und gleichzeitige Entsetzung von Gegensätzen. Die Gewalt, der Schrecken liegt nun plötzlich oben, beim Vogel. Und unten wimmelt nicht Ungeziefer, sondern verkriechen sich Opfer. Das Schreckliche ist ein pragmatisches Apriori des Schönen: ohne Dunkelheit kein Licht, ohne Ungeziefer kein Vogelgesang.

Thematisiert und zugleich in ihrer konventionellen Wertung verunsichert ist damit eine erste Raumordnung, die Ordnung von oben und unten. Und es sind die Tiere (genauer: ein Tierpaar: Vogel und Käfer), mittels derer diese Achse markiert und zugleich ins Kippen gebracht wird. Entsprechendes geschieht schon in der ersten Filmsequenz mit einer zweiten Raumordnung: der Ordnung von Innen und Außen. Auch diese Raumordnung lässt sich auf ein Tier beziehen, auf das neben Vögeln und Käfern dritte Tier der Eingangssequenz: auf den Hund.

Die Unterscheidung von innen und außen ist das erste, was in Lynchs Film gegenständliche Gestalt gewinnt: Der herabsinkende Blick trifft zunächst auf einen aus weißen Latten gefügten Gartenzaun. Solch ein Zaun markiert entweder die Grenze zum Nachbarn, also scharf gesprochen: eine politische Grenze. Oder, und dies ist die grundsätzlichere Bestimmung des Gartenzaunes, er markiert die Grenze zur Natur: Im Garten herrscht Kultur, außerhalb des Gartens findet sich die Natur. Diese Unterscheidung ist allerdings nicht gegeben, sondern wird gemacht; sie ist eine performative Setzung: Ein Zaun grenzt die Natur aus, und erst in dieser Ausgrenzungsgeste entsteht der Garten, der Kulturraum. Und zugleich gewinnt erst in dieser Ausgrenzungsgeste das Ausgeschlossene seinen spezifisch a-kulturellen Hautgout, seinen Wildtiergeruch.

Der Hund gilt als das Tier, das der Mensch aus der Natur heraus mit über die Gartengrenzen hinweg in den Raum der Kultur hineingeholt hat und das nunmehr mit der Verteidigung dieser Grenze betraut ist.¹ Der Hund wiederholt in seinem Grenzwächteramt beständig die elemen-

1 Vgl. zur folgenden Charakterisierung des Hundes ausführlicher meine Beiträge: Verf., »Wolfs-Notstand. Zum Bann der Bestie in Storms *Zur Chronik von Grieshuus*«, in: Norbert Otto Eke, Eva Geulen (Hg.), *Texte, Tiere, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie* 126 (2007), S. 167-194; Verf., »Katze, Hund und Bradypus. Raabes Stopfkuchen als Tiergeschichte«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2007, S. 1-22; Verf., »Wolf, Mensch, Hund. Theriotopologie in Brehms *Tierleben* und Storms *Aquis Submersus*«, in: Anne von Heiden, Joseph Vogl (Hg.), *Politische Zoologie*. Zürich, Berlin 2007, S. 131-147.

tare Ausschlussgeste der Kultur, und dies mit einem ambivalenten Effekt: Einerseits wird die Grenze damit gesichert; andererseits bleibt sichtbar, dass sie sich nicht einer einmaligen Setzung verdankt (nicht einem einfachen Vertragsabschluss), sondern einem wiederholten Vollzug (einem andauernden Bann).² In Lynchs Eingangssequenz gibt es gleich zwei solcher Hunde. Zum einen sitzt ein Dalmatiner auf dem Feuerwehrauto, das in grotesker Freundlichkeit durch die friedliche Wohngegend fährt und die Gesellschaft vor der Brandbedrohung schützt. Zum anderen trottet ein Jack-Russel-Terrier durch den Garten, auf dessen durchnässtem Boden ein vom Schlag getroffener Mann liegt. Der Jack-Russel-Terrier, auch Hühnerhund genannt, ist in erster Linie ein Jagdhund, der aufgrund seiner geringen Körpergröße auf Bauernhöfen gegen schädliche Kleintiere (Ratten usw.) eingesetzt wurde und wird: ein Schädlingsbekämpfungshund, der zur Reinigung eines Territoriums, zur Sicherung eines kultiviert entwilderten Kulturraumes dient, eine dank Züchtung Fleisch gewordene, kultursichernde Dauerexklusionsmaschine.

Damit ist die zweite Serie von Oppositionen etabliert: außen gegen innen, Angriff gegen Verteidigung, Natur gegen Kultur, Gewalt gegen Frieden. Der Hund überwacht die Grenze und steht damit innen, in der Kultur, beim Frieden. Nun wird bei Lynch der Hund am Ende der Sequenz keineswegs als freundliche Figur der Kulturstiftung inszeniert, sondern in einer seltsamen Mischung aus Spielerei und Gewalttätigkeit gezeigt. Vor diesem Hund kann man sich auch fürchten. Er erscheint nicht einfach als die Antwort auf die Bedrohungen, denen sich die Kultur ausgesetzt sieht, sondern als eine offene Frage: ob die Verteidigung der Gesellschaft nicht vielleicht selbst eine Gefahr, eine Gewalt darstellt.³ Wie die Ordnung von oben und unten, so ist auch die von innen und außen offenbar nicht so stabil, wie es dem ersten Blick erscheinen mag.

David Lynch verwandelt den Jack-Russel-Terrier dank Zeitlupentechnik und Tonmanipulation in eine Bestie, die, statt das Ungeziefer unter dem Gras zu bekämpfen, als dessen unheimlicher Komplize erscheint. Von hier aus lässt sich auch in den Dalmatiner eine Ambivalenz einfüh-

2 Zu Vertrag und Bann vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüning, Frankfurt am Main 2002, S. 119.

3 Vgl. hierzu grundlegend Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-1976)*, Frankfurt am Main 2004; Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, übers. v. Alexander Garcia, Frankfurt am Main 1991; ders.: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2003.

ren. Der Dalmatiner ist – zumindest im Angloamerikanischen – eng mit der Geschichte der Feuerwehr verknüpft, daher sein Beiname »Feuerwehrhund«. Im 19. Jahrhundert begleiteten Dalmatiner die von Pferden gezogenen Spritzenwägen und sorgten mit Gebell für freie Bahn für die Fuhrwerke. Mit der Einführung von motorisierten Feuerwehrrwägen und mechanischen Sirenen änderte sich die Funktion des Feuerwehrrhundes; er wird zum Maskottchen, man könnte auch sagen: zum Zeichen. Seither gilt der Dalmatiner als Zeichen für die kulturbewahrende Zusammenarbeit von Mensch und Hund. So einfach stehen die Dinge bei Lynch natürlich nicht. Der Hund, so zeigt der Terrier, dient nicht nur der Verteidigung, in ihm steckt selbst bedrohliches Potenzial. Wenn Lynch also mit Feuerwehrauto, Feuerwehrmann und Feuerwehrrhund das klassische Rettungsnarrativ zitiert, dann denkt er dessen Umkehrung immer gleich mit: Wo das Rettende ist, da wächst auch die Gefahr. Von diesen im Zeichen der Sicherheit wachsenden Risiken erzählt der Film.

Wenn der Hund als Grenzwächter eine derart unsichere Figur ist, dann verliert die Unterscheidung zwischen außen und innen an Schärfe. Wie beim Oben und Unten von Vogel und Käfer verknüpft Lynchs Film auch hier Tier und Raum. Dem hündischen Vexierspiel zwischen Verteidigung und Angriff, zwischen Rettung und Risiko, zwischen Schutz und Gewalt entsprechen zwei, den Unterschied von außen und innen verunsichernde Details. Da ist zunächst der Lattenzaun selbst. Einerseits schaut die Kamera von innen nach außen: Innen sind die Rosen, außen sieht man große Bäume. Andererseits schaut die Kamera aber auf die Außenseite des Zaunes, schaut sie von außen auf die Gartengrenze. Damit ist man in einem Blick auf beiden Seiten der Grenze zugleich. Das ist – pragmatisch gesehen – eine unmögliche Perspektive; das ist jedoch zugleich – kulturtheoretisch gesehen – eine sehr genaue Beschreibung der Paradoxie, mit der man es an der Grenze zwischen Natur und Kultur immer zu tun hat; und das trifft zudem genau die räumliche Schwellenlage, in welcher der Hund seinen kulturellen Wohnsitz hat: an einem dritten Ort, der sich sowohl drinnen als auch draußen befindet; oder besser noch: der weder als ein Innen noch ein Außen beschrieben werden kann.

Ein zweites, die Raumordnung von innen und außen unterlaufendes Detail zeigt sich dort, wo Lynch das Thema der Gewalt in seinen Film einführt. Dies geschieht im Zuge einer Potenzierung der Innen-Außen-Differenz. Denn diese Differenz wird im Verlauf der Sequenz nicht einfach, sondern – wie bei einer russischen Puppe – dreifach gesetzt: zunächst durch Natur (außen) und Garten (innen); sodann durch Garten (außen) und Haus (innen); und schließlich durch Haus (außen) und Fernsehapparat (innen). Auf den ersten Blick suggeriert diese Reise nach

innen eine Zunahme von Kultur, ein sukzessives, mehr und mehr anheimelndes Gefühl der Sicherheit, des Friedens und der Friedfertigkeit. Doch zu sehen ist auf dem Fernsehbildschirm dann genau das Gegenteil: eine Hand, die eine Waffe, eine Pistole hält. Das Innerste von Lynchs russischer Kulturpuppe ist also nicht leer, sondern präsentiert ein Signum der Gewalt. Die Gewalt, mit deren permanentem Ausschluss der Grenzhund befasst ist, ist längst schon – bei Lynch: dreifach – eingeschlossen.

Die erste Sequenz von *Blue Velvet*, so lässt sich zusammenfassen, verbindet also zwei räumliche Ordnungskriterien der Kultur (die Opposition von oben und unten, die Grenze zwischen innen und außen) mit einer spezifischen Positionierung von Tieren (oben die Vögel, unten das Ungeziefer, an der Innen-Außen-Grenze als Wächter-Tier der Hund). Lynch baut diesen Gegensatz und diese Grenze auf, um sie in Frage zu stellen: Der Vogel braucht den Käfer; der Hund ist Gewaltabwehr und bedrohliche Gewalt zugleich. So ordnen die Tiere den Raum der Kultur und agieren in diesem Raum und an dessen Grenzen zugleich als permanente Unruhestifter.

2.

David Lynchs Eingangssequenz von *Blue Velvet* ist, in ihrem Umgang mit den Tieren, kein Sonderfall, sondern die Regel. Mit Tieren lassen sich die Fundamentalien von Kultur beschreiben, denn an und mit ihnen wird Kultur geschaffen. Tiere sind sowohl Ordnungszeichen als auch Ordnungsinstrumente: Sag mir, an welche Orte du welche Tiere stellst, und ich sage dir, wie die Kultur funktioniert, in der du lebst.

Von daher erklärt sich die kulturtheoretische Präsenz des Tieres.⁴ Ich möchte vorschlagen, den Zusammenhang von Raum- und Tierordnung

4 Vgl. – als kleine Auswahl aus der Fülle der Publikationen – z.B. Norbert Otto Elke, Eva Geulen (Hg.), *Tiere Texte Spuren. Sonderhefte der Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 126 (2007); Anne von der Heiden, Joseph Vogl (Hg.), *Politische Zoologie*, Berlin 2007; Benjamin Bühler, Stefan Rieger, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt am Main 2006; Markus Wild, *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*, Berlin, New York 2006; Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, édition établie par Marie-Louise Mallet, Paris 2006; Dominik Perler, Markus Wild (Hg.), *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, Frankfurt am Main 2005; Hartmut Böhme u.a. (Hg.), *Tiere. Eine andere Anthropologie*, Köln u.a. 2004. *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*, hg. v. der Stiftung Deutsches Hygienemuseum, o.O. 2003; Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*,

auf den Begriff der Theriotopie zu bringen. Als ›theriomorph‹ (aus griechisch ›ther‹ für ›wildes Tier‹ und ›morphe‹ für ›Gestalt‹, ›Form‹, ›Aussehen‹) werden tiergestaltige Nicht-Tiere (Götter und Menschen) bezeichnet;⁵ ›theriophor‹ (aus griechisch ›ther‹ und ›phoros‹ für ›tragend‹) werden Tiernamen tragende Nicht-Tiere genannt (z.B. Meister Böck aus Wilhelm Buschs *Max und Moritz*). Eine Theriotopie⁶ ist entsprechend als Tier-Raum-Konstellation zu verstehen. Dieser Begriff lässt sich in Anlehnung an Michel Foucaults Konzept der Heterotopie⁷ und in Abgrenzung zum konventionellen Begriff der Zoologie in vier Punkten erläutern.

Erstens gehören Theriotopien nicht in die biologische, sondern in eine kulturelle Ordnung. Die Biologie liegt in dieser Perspektive nicht der Kultur voraus, sie ist nicht das rohe Material, auf das sich die Kultur bearbeitend rückbezieht. Vielmehr ist die Biologie selbst als ein abgeleitetes, nachgeordnetes Narrativ aus dem Raum der Kultur heraus entworfen.

Zweitens liegen Theriotopien wie Foucaults Heterotopien auf einem mittleren Grad der Abstraktion. Sie formieren sich aus einem Ensemble von Theorien (z.B. Haeckel), Institutionen (z.B. Zoo) und Praktiken (z.B. Züchtung), durch welche Ordnung in den Tieren und Ordnung mit den Tieren geschaffen wird.

Deshalb sind Theriotopien drittens als transdisziplinäre, den gesamten Raum der Kultur durchlaufende Formationen zu verstehen. Die Theriotopologie ist die Wissenschaft von der sozialen, politischen, juristischen und psychologischen Lesbarkeit der Tiere und ihrer Orte im Raum der Kultur. Die Tiere sind überall, und immer werden in und mit den Tieren politische, juristische, psychologische, pädagogische, ethnologische Fragen gestellt und versuchsweise beantwortet.

Die analysierende Beschreibung von Theriotopien zielt schließlich viertens nicht auf eine fragliche Konsistenz und Geschlossenheit des Ge-

aus dem Italienischen von Davide Giuriato, Frankfurt am Main 2003; Johannes Bilstein, Matthias Winzen (Hg.), *Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen*, Köln 2002; Peter Dinzelsbacher (Hg.), *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, Stuttgart 2000; Thomas Macho, »Tier«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel 1997, S. 62-85.

5 Vgl. hierzu auch Agamben, *Das Offene* (Anm. 4), S. 11-13.

6 Nicht zu verwechseln mit der Theriologie, der Lehre von den Säugetieren als Spezialgebiet der Zoologie.

7 Vgl. Michel Foucault, *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt am Main 2005; Michel Foucault: *Des espaces autres*, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt am Main 2001-2005, Bd. 4, S. 931-942.

genstandes, sondern konzentriert sich auf dessen Paradoxien, Aporien und Ambivalenzen. In den Blick kommt so nicht die Stabilität der Ordnung, sondern deren Unruhe; nicht der Gegensatz, sondern dessen Erschütterung; nicht die klare Grenze, sondern deren Auflösung in eine unbestimmte Zone, in einen unklaren Schwellenraum. Deshalb bestehen Theriotopien häufig nicht aus einzelnen Tieren, sondern aus Tier-Paaren, die zwei und doch eines sind (Wolf/Hund, Affe/Mensch, Schmetterling/Raupe; aber auch: Vogel/Käfer, Nutztier/Schädling, Schlachttier/Haustier usw.).

Theriotopien unterliegen also zwei gegenläufigen Effekten. Sie wirken bestimmend und bleiben doch im Detail unbestimmt. Bestimmend wirken sie, insofern sie sortieren (innen/außen, oben/unten). Unbestimmt bleiben sie, insofern die mit ihnen gesetzten Oppositionen und Grenzen dazu tendieren, sich selbst zu unterlaufen. Eine theriotopische Grenze (z.B. die zwischen Haus- und Wildtier, zwischen Nutztier und Schädling, zwischen Schoß- und Schlachttier, zwischen Tier und Mensch) ist keine ideelle Linie, die zwei reale Räume voneinander abtrennt; sie hat vielmehr selbst eine Ausdehnung, eine eigene Dicke. Michel Foucault hat dies mit dem Begriff der »transgression«⁸ umschrieben, Jacques Derrida mit dem der »Limitrophie«,⁹ Giorgio Agamben mit dem der »Zone«.¹⁰ All das, was an und mit den Tieren voneinander abgegrenzt und einander entgegengesetzt wird, lässt sich dank einer zwillingshaften Verwandtschaft immer auch übereinander und ineinander blenden. Es ist – mit Agamben formuliert – unterschieden und ungeschieden zugleich; es ist – mit Derrida formuliert – weder in einem Kontinuum miteinander ver-

8 Vgl. Michel Foucault, *Vorrede zur Überschreitung*, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt am Main 2001-2005, Bd. 1, S. 320-342, hier S. 325: »Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare und schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig. Doch existiert die Grenze überhaupt ohne die Geste, die sie stolz durchquert und leugnet?«

9 Vgl. Jacques Derrida, »Das Tier, welches ein Wort! Können sie leiden? Über die Endlichkeit, die wir mit Tieren teilen«, in: Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung (Anm. 9), S. 191-209 (= Teilübersetzung von J.D.: *L'animal que donc je suis*); vgl. ebd., S. 203, zur »transgressalen Erfahrung einer *Limitrophie*«, sowie explizierend S. 207: »Die Diskussion verdient erst dort eröffnet zu werden, wo es darum geht, die Zahl, die Form, den Sinn und die Struktur dieser abgründigen Grenze [zwischen Mensch und Tier, R.B.], dieser Ränder, dieser vielzähligen und vielfältigen Grenze zu bestimmen, ihre Dichte, ihre Stärke, ihre Schichtungen und Faltungen.«

10 Vgl. z.B. Agamben, *Das Offene* (Anm. 4), S. 47.

bunden, noch durch einen klaren Bruch voneinander getrennt; es zeigt – mit Foucault formuliert – diskursive Effekte im Raum des Sozialen (in Recht, Politik, Medizin, Kunst, usw.); und es lässt sich schließlich dank seines eigenen Setzungscharakters im Zuge einer politischen Kritik und einer Kritik der Gewalt erfassen.

3.

Das Verhältnis von Mensch und Tier ist in Blick auf beide Raumordnungen (innen/außen, oben/unten) von Gewalt, genauer: vom Bann der Gewalt bestimmt.¹¹ An der *Grenze von innen und außen* entwirft der Mensch sein Tier¹² als Figur aktueller Gewalt, die es aus dem entwilderten Raum der Kultur zu *verbannen* gilt. Der so vorgenommene Ausschluss von Gewalt impliziert jedoch zugleich deren Einschluss, insofern der Akt des Ausschließens selbst gewalttätig ist, und dies notwendigerweise in einer Intensität, welche die verbannte Gewalt noch übersteigt. Ein Beispiel dieser theriotop inkludierenden Gewaltexklusion ist die Ausrottung.

In der *Entgegensetzung von oben und unten* entwirft der Mensch sein Tier als Figur potenzieller Gewalt, die im befriedeten Raum der Kultur nutzbringend *gebannt* werden muss. Auch dieser unmittelbar einschließende Bann ist selbst gewalthaltig, und auch hier tendiert die bannende Gewalt stets dazu, die gebannte Gewalt noch zu übersteigen. Ein Beispiel dieses theriotopen Gewaltenbanns ist die Zähmung.

In beiden Varianten unterliegt dem theriotopen Gewaltenbann also eine grundlegende Ambivalenz, insofern stets Aus- und Einschluss ununterscheidbar ineinander wirken. Wo der Mensch sich sein Tier ent- und unterwirft, lässt sich deshalb die binäre Logik, von der die Banngeste ihren Ausgang nimmt, immer wieder auf einen Unschärfbereich hin relativieren, auf die Unschärfelogik einer inkludierenden Exklusion. Dies gilt nicht nur für Ausrottung und Zähmung, sondern für alle Umgangs-

11 Zum Bann der Gewalt und seinen beiden Varianten, der *verbannten* und der *gebannten* Gewalt, vgl. die Einleitung zu diesem Band.

12 Zur Problematik des Kollektivs singularis »das Tier« vgl. Derrida, *Das Tier* (Anm. 9), S. 208f.; genauer muss es heißen: das Wesen, das der Mensch Tier nennt. Ich versuche Derridas Warnung, dass es eine »bêtise« ist, »das Tier« zu sagen, gerecht zu werden, indem ich stets auf den Konstruktionscharakter dessen hinweise, was »das Tier« ist. Eben nicht: der Mensch und *das* Tier. Sondern: der Mensch und *sein* Tier. Demnach ist das Tier ein theriophores, der Mensch selbst ein anthropophores Wesen (vgl. zur Teilung des Menschen in »anthropophore« Animalität und Humanität« auch Agamben, *Das Offene* (Anm. 4), S. 21).

weisen des Menschen mit seinen Tieren, für den Zoo,¹³ den Zirkus,¹⁴ die Zähmung, die Verwissenschaftlichung,¹⁵ die Schlachtung,¹⁶ usw.

Es ist genau diese ambivalente Stellung der Gewalt, welche die Tiere zu solch einem prominenten und geeigneten Analysefeld kulturtheoretischer Grundsatzfragen macht. In Wissenschaft, Kunst und Philosophie dienen die Tiere des Menschen immer wieder als Reflexionsfiguren für Grenzfragen der Kultur im Allgemeinen (Gründungsszenarien der Kultur, Krieg, Staatlichkeit usw.) sowie als Figurationen für regelverletzendes Verhalten einzelner Individuen im Besonderen (Delinquenz, Wahnsinn, Verbrechen usw.). Ausgehend von einer Aufmerksamkeit für den theriotopen Gewaltenbann bieten Biologie und Zoologie keinen privilegierten Zugang zum Tier. Im Tier kreuzen sich vielmehr – in historisch variierenden Konstellationen – die Diskursfelder von Politik, Recht, Psychologie, Pädagogik, Ethnologie und Zoologie.

In dieser gewaltdurchwirkten Grundkonstellation nimmt der Mensch eine doppelte Position ein. Zum einen bezieht er sich auf das Tier, insofern er selbst sich als Nicht-Tier begreift. Das Tier steht ihm als ein anderes Lebewesen gegenüber, es wird gezähmt, gezüchtet, gestreichelt, gegessen, getötet. Zum anderen bezieht er sich auf das Tier, insofern er sich selbst als animalisches Wesen begreift. Die Grenze zwischen Mensch und Tier durchzieht den Menschen selbst; das Verhältnis von Mensch und Tier ist immer auch ein Selbstverhältnis. Wie die äußere Grenze zwischen Nicht-Tier (Mensch) und Tier, so ist die innere zwischen Auch-Tier (Mensch) und Tier der limitrophe Schwellenraum eines theriotopen Gewaltenbanns, in dem sich Aus- und Einschluss als sich wechselseitig bedingende Zwillingsfiguren ineinander verschlingen.

Verhandelt der Mensch sein Verhältnis zum Tier, dann verhandelt er sein Verhältnis zu sich selbst gleich mit. Das macht Tiergeschichten so beliebt. Tiere figurieren und Tiergeschichten narrativieren die Frage der Gewalt, die der Mensch selbst aktuell ausübt oder die er potenziell ausüben könnte – eine Gewalt, die sich gegen andere (Menschen oder Tiere) oder gegen sich selbst (von der Selbstbeherrschung bis zum Selbstmord)

13 Vgl. z. B. Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000.

14 Vgl. zu Zoo und Zirkus z. B. Thomas Macho, *Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow*, in: Hartmut Fischer (Hg.), *TheaterPeripherien. Konkursbuch 35* (2001), S. 13-33.

15 Vgl. hierzu vor allem Bühler/Rieger, *Vom Übertier* (Anm. 4).

16 Vgl. Bernhard Kathan, *Zum Fressen gern. Zwischen Haustier und Schlachtvieh*, Berlin 2004.

richten kann. Die inkludierende Exklusion der Gewalt vollzieht der Mensch mithin nicht nur am Tier als einem Gegenüber, sondern immer zugleich auch an sich selbst, an seinen eigenen animalischen Potenzialen; und auch dort, wo er sie am Tier als einem Gegenüber vollzieht, bearbeitet er metaphorisch seine eigene paradoxe Position im Gewaltraum der Kultur.

4.

Die bekannteste Tiergeschichte der politischen Philosophie stammt von Thomas Hobbes: »Der Mensch ist ein Wolf für den Menschen.«¹⁷ Dies ist nicht als Kritik gemeint, sondern als Beschreibung, denn im vorstaatlichen Zustand »müssen selbst die Guten bei der Verdorbenheit der Schlechten ihres Schutzes wegen die kriegerischen Tugenden, die Gewalt und die List, d.h. die Raubsucht der wilden Tiere, zu Hilfe nehmen.«¹⁸ Im Naturzustand agiert bei Hobbes also jeder Mensch berechtigterweise im direkten Zugriff auf die eigene Tiergewalt.

Im souveränen Staat wird nun alle Gewalt in einem Über-Tier, im Leviathan konzentriert. Hobbes imaginiert damit, wohin die Gewalt kommt, die verbannt wird: Sie verschwindet nicht, sie verlagert nur ihren Ort und ändert ihren Charakter. Der Bann der Tiergewalt ist aus dieser Perspektive nicht als individuelle und moralische, sondern nur als kollektive und politische Handlung von Interesse. Oder anders formuliert: Wenn der Mensch sich von seiner eigenen Tier-Natur trennt, dann ist dies keine moralische, sondern eine politische Tat.

Diese Tiergeschichte hat zwei Konsequenzen. Zum einen gilt: Die kollektive Ent-Animalisierung der Individuen animalisiert die Politik (vom Leviathan bis zu den im Englischen und von den amerikanischen Präsidenten so genannten »rouge States«¹⁹). Denn die Trennung von der eigenen Animalität führt den Menschen nur zur Unterwerfung unter eine Hyperanimalität. Der Souverän ist das Über-Tier,²⁰ das den Spielraum eines gerechten Handelns überhaupt erst eröffnet.

17 Thomas Hobbes, *Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil: Lehre vom Menschen und Bürger*, deutsch herausgegeben von Max Frischeisen-Köhler, Leipzig 1918, S. 63ff.

18 Ebd.

19 Vgl. hierzu Derrida, *Schurken* (Anm. 3), S. 133f.

20 Vgl. Agamben, *Homo Sacer* (Anm. 2), S. 114ff.

Zum anderen gibt es eine ganze Gruppe von Lebewesen, die aus dem Ent-Animalisierungs-Prozess und mithin aus dem Raum einer animalisierten Politik ausgeschlossen bleiben: die Tiere. Sie trifft ein Bann in jenem radikalen Sinn, den Agamben im Anschluss an Jean-Luc Nancy als »Verlassenheit«²¹ bestimmt hat. Denn die ursprünglich politische Geste gegenüber dem Tier besteht bei Hobbes darin, sich von ihm abzuwenden, es auszusetzen im Raum des Nicht-Politischen, im unaufhebbaren »Naturzustand«,²² wie Hobbes dort formuliert, wo er nicht über das Tier *im* Menschen, sondern das dem Menschen *gegenüber* stehende Tier spricht: »Man kann also nach Belieben die Tiere, welche sich zähmen und zu Diensten gebrauchen lassen, in das Joch spannen und die übrigen in stetem Kriege als gefährlich und schädlich verfolgen und vernichten.«²³ Hobbes differenziert hier sehr genau die beiden gängigen theriotopen Bann-Varianten, zum einen das in einem Herrschaftsverhältnis gebannte, zum anderen das in einer Kriegshandlung verbannte Tier (also: Dienst und Krieg, zähmen und vernichten). Zugleich wird deutlich, dass diese beiden Bann-Varianten von einem fundamentalen Bann überhaupt erst ermöglicht werden: von der Aussetzung des Tieres im Raum eines scheinbar Nicht-Politischen, in der politischen Fundamentalgeste des Ausschlusses aus einer juristisch-institutionell verfassten Politik.

Agamben hat in *Homo sacer* gezeigt, wie in der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte das Leben des Menschen nicht durch Einschluss in den Raum des bürgerlichen Rechts geschützt, sondern durch den bannenden Ausschluss dem Zugriff einer Biopolitik überhaupt erst ausgesetzt wird.²⁴ Diese Zurichtung des Menschen für die Biopolitik beginnt noch nicht bei Hobbes. Und doch wird bei Hobbes eine Argumentationsfigur benutzt, die später nur noch vom Tier auf den Menschen übertragen werden muss: die Rechtlosigkeit des Tieres.

Dies zeigt sich dort, wo Hobbes das Verhältnis von Kultur-Mensch und Natur-Tier thematisiert. Durchgespielt wird hier der Ausschluss des Animalischen aus dem Juridisch-Politischen, durch den das Tier als eminent rechtloses Subjekt seiner biopolitischen Verarbeitung zugeführt werden kann. Überträgt man dies von der äußeren Mensch-Tier-Differenz auf diejenige im Menschen selbst (und genau dies wird im 18. und 19. Jahrhundert geschehen), dann bedeutet dies: Indem der Mensch das Animalische in sich von sich trennt, schafft er in sich einen rechtsfreien

21 Ebd., S. 39.

22 Hobbes, *Grundzüge der Philosophie* (Anm. 17), S. 170.

23 Ebd., S. 170ff.

24 Vgl. Agamben, *Homo Sacer* (Anm. 2), S. 135-144.

Raum und mithin die erste Voraussetzung für den Zugriff der Biopolitik. Der Ausschluss des Animalischen aus dem Menschen und sein Einschluss in biopolitische Konfigurationen sind zwei Momente desselben Prozesses.

Eine solche Argumentation verwendet den Begriff der Politik in drei verschiedenen Spielarten. Zum einen gibt es die Politik im Sinne der klassischen Machttheorien, wie dies noch für Carl Schmitts Theorie der Souveränität gültig ist.²⁵ Diese ließe sich – etwas künstlich, aber präzisierend – als Juridopolitik bezeichnen. Dem gegenüber steht Foucaults Biopolitik: »Der moderne Mensch ist das Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht.«²⁶ Und schließlich gibt es den Handlungs- und Argumentationsraum, in dem diese beiden verschiedenen Formen der Politik überhaupt erst voneinander abgetrennt werden, mithin im Sinne Agambens eine Art Metapolitik.²⁷ Für Agamben ist es die metapolitische Unterscheidung von *zoé* und *bíos*, aus der die beiden abgeleiteten Formen der Politik hervorgehen, auf der einen Seite die Juridopolitik, die sich auf das »qualifizierte Leben«²⁸ des *bíos* bezieht, auf der anderen Seite die Biopolitik, deren Gegenstand das »natürliche Leben«²⁹ des *zoé* ist, wobei dieses natürliche Leben wiederum negativ vom qualifizierten Leben bestimmt bleibt, insofern *zoé* nur der nackte Rest dessen ist, was vom *bíos* nicht erfasst wird. Theriotopisch formuliert: Die »Animalisierung des Menschen«³⁰ zu Zwecken der Biopolitik setzt dessen De-Animalisierung voraus, insofern der Mensch erst in der Abtrennung des Tieres, erst in dessen Ausschluss aus dem Raum der Juridopolitik aus der Sphäre des Rechts in die Hände der Biopolitik fallen kann. Die Trennung des Menschen vom Tier ist die metapolitische Geste, mit der sich das Gesetz dem Menschen als Nicht-Tier zu- und vom Menschen als Tier abwendet, und in der zugleich, ermöglicht durch diese Abwendung, der Mensch als das Tier, das er trotz seiner Trennung vom Tier stets bleibt, der Bio-Macht zugeführt wird.

25 Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 8. Auflage, Berlin 2004.

26 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main 1976, S. 171.

27 Vgl. z. B. Agamben, *Homo Sacer* (Anm. 2), S. 21.

28 Ebd., S. 11.

29 Ebd.

30 So Agamben, ebd., S. 13, in der Beschreibung von Foucaults Vorlesungen zur Geschichte der Gouvernementalität. Vgl. zum folgenden Argument auch Agamben, *Das Offene* (Anm. 4), S. 33-48.

Der *Lehre vom Menschen und Bürger* lässt sich also mit dem Wolfsbann eine Begründungsgeschichte der Souveränität als Spielart der Juridopolitik entnehmen,³¹ mit dem Bann des Naturtieres ein Element der Biopolitik.³² Hobbes forciert die Theorie der politischen Souveränität; zugleich stellt er ein Argument zur Verfügung, das im Denkraum der biopolitischen Gouvernementalität eine zentrale Rolle spielen wird. In diesem biopolitischen Raum, der im Ausschluss des Animalischen aus der juristisch verfassten Politik entsteht, bewegt sich die Auseinandersetzung mit dem Tier seit dem 18. Jahrhundert.

5.

Aus dem Jahr 1650, also angesiedelt in enger Zeitgenossenschaft zu Hobbes *Leviathan* (1651), stammt ein Gemälde des niederländischen Tiermalers Paulus Potter über *Das Leben des Jägers* (Abb. 1).³³ Dieses Gemälde steht in der Bildtradition der verkehrten Welt,³⁴ in welcher Jäger von Hasen geröstet, Metzger von Ochsen geschlachtet und Badende von Fischen geangelt werden und so die wilden Tiere an den kultivierten Menschen Rache nehmen.³⁵ Innerhalb dieser Bildtradition kommt diesem Gemälde indes sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht eine besondere Position zu.

Formal bemerkenswert ist, dass das Gemälde durch die sequenzielle Anordnung eine narrative Dimension erhält. Dabei handelt es sich nicht um eine alle Einzelbilder umgreifende lineare Narration, nicht um ein zeilenweise lesbares Bild, aber doch um die drei Stationen einer Rechtsgeschichte, wie sie auf literarischem Feld zu gleicher Zeit etwa von Hars-

31 Soweit auch Agamben, *Homo Sacer* (Anm. 2), S. 114ff.

32 Dies über Agambens Hobbes-Lektüre hinaus.

33 Paulus Potter, *Das Leben des Jägers. 14 Szenen*, 1650, 84,5 x 120 cm, Eremitage S. Petersburg [eine recht brauchbare Abbildung in Farbe ist unter <http://phe.rockefeller.edu/sthubert/fig1.jpg> zu finden]. Vgl. zu diesem Bild in der Geschichte des Tieres Johannes Bilstein, »Unsere Tiere«, in: *Das Tier in mir* (Anm. 4), S. 13-30, S. 20ff.; ausführlich zum Bild vgl. Edwin Buijsen: »The life of the hunter«, in: Amy Walch, Edwin Buijsen, Ben Broos, *Paulus Potter*, The Hague 1995, S. 127-135.

34 Vgl. hierzu und zu den folgenden Beispielen Bilstein, *Unsere Tiere* (Anm. 4), S. 19, 24, 25.

35 Vgl. ebd., S. 20, den anonymen Stich *Die Rache der wilden Tiere* (um 1650).

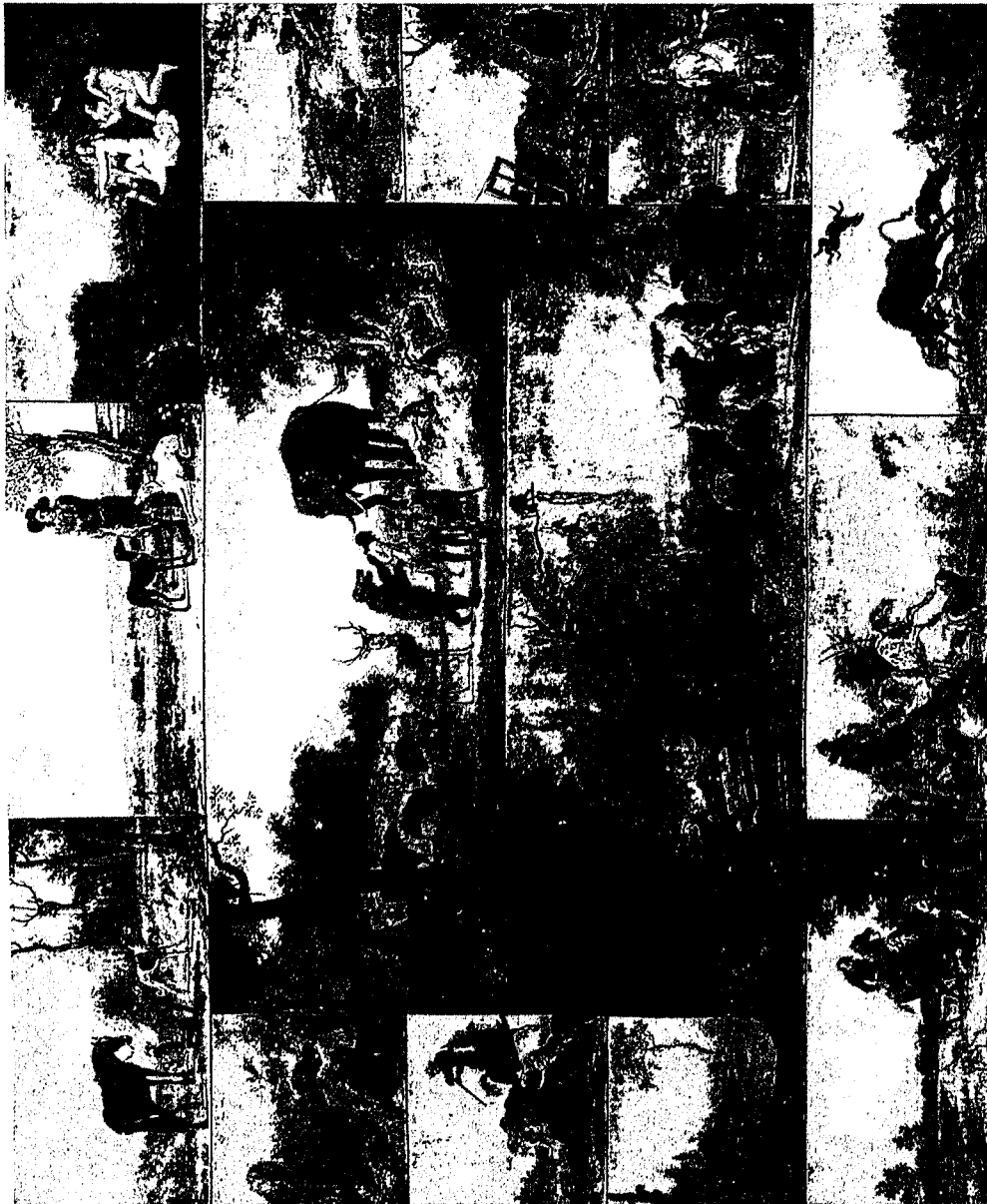


Abb. 1



Abb. 2

dörffer³⁶ publiziert werden. Die drei Stationen sind: Tat (der äußere Zirkel, zusammengesetzt aus den drei Bildern der oberen Zeile, das mittlere davon auf den Jäger selbst fokussiert, das linke als christliche, das rechte als antike Rückbindung der Jagd, die anderen neun Bilder als realistisch gehaltene Spielarten des Jagens), Gerichtsverhandlung (innen oben) und Urteilsvollstreckung (innen unten). Die drei Stationen sind dabei nicht alle gleich gewichtet; vielmehr entwerfen – schon formal, dann aber auch inhaltlich – der äußere Bildkreis und das innere Doppelbild einen je eigenen Bild- und Erzählraum. Dank dieser Anordnung kann Potters Bild nicht nur eine verkehrte Welt, sondern die Verkehrung selbst in Szene setzen, und dies im Sinne einer räumlich konkreten Inversion. Denn an der formalen Grenze von außen und innen kippt die Narration vom Realismus in die Phantastik und kippt zugleich das Herrschaftsgefüge zwischen Mensch und Tier: Gebraten wird auch hier zum Schluss der Jäger (Abb. 2).

Aber damit ist man schon wieder bei einem topischen Element der verkehrten Welt angelangt, das sich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert nachweisen lässt.³⁷ Die inhaltliche Pointe von Potters Gemälde liegt indes darin, dass es nicht einfach Mensch gegen Tier stellt, sondern schon in der äußeren, realistisch gehaltenen Tatsequenz eine Differenzierung innerhalb der Tierwelt einführt, zwischen Wild- und Kulturtier. Auf Seiten des Menschen finden sich dabei genau zwei Tierarten, Pferde und Hunde, die animalischen Jagdgehilfen des Menschen.

In der Folge einer konsequenten Inversion rächen sich die Tiere auf dem inneren Doppelbild nun nicht nur am Menschen, sondern auch an dessen tierischen Helfern. Dabei bekommt jeder der drei Täter – und dies ist bemerkenswert – eine je eigene Behandlung. Der Hauptangeklagte der Gerichtsszene ist ganz offenbar der Mensch, der gefesselt und gebeugten Hauptes vor seinen Richtern steht; seine Helfertiere hingegen

³⁶ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*, Hamburg 1656.

³⁷ Vgl. Bilstein, *Unsere Tiere* (Anm. 4), sowie David Kunzle, »World Upside Down«, in: Barbara Babcock (Hg.), *The Reversible World. The Iconography of a European Broadsheet Type*, Ithaca, London 1978, S. 39-94, bes. 52-77; Frédéric Tristan, *Le monde à l'envers*, Paris 1980.

sind nur als Nebenan- geklagte aufgeführt: die Hunde umstellt von Bär, Wildschwein und Bison, das Pferd gebunden an einen Baum. In der Szene des Strafvollzugs nun wird noch schärfer differenziert: Der Mensch wird gebraten, die Hunde werden gehängt, und das Pferd ist verschwunden (Abb. 3).



Abb. 3

Wie lassen sich diese drei Inversionstypen genauer beschreiben? Auf den ersten Blick am rätselhaftesten erscheint gewiss das Verschwinden des Pferdes auf dem inneren unteren Bild. Gegeben ist damit das Bild eines klassischen Banns: Das Pferd wird – aus der Tiergesellschaft, aus dem Bild – ausgeschlossen.

Hinsichtlich des Jägers ist die Inversion – vom Bratenden zum Braten – unmittelbar nachvollziehbar; flankiert wird sie durch die Inszenierung eines Strafrechtsgedankens, der für die gesamte Frühe Neuzeit in ihrer Orientierung am römischen Recht von Bedeutung war, vom *ius talionis*, nach dessen Reglement Gleiches mit Gleichem vergolten wurde, und dies heißt hier ganz einfach: Du hast gebraten, also wirst du gebraten.

Warum die Hunde gehängt werden, erklärt sich mit einem Blick auf das Tier, das im unteren Bild als Henkersknecht am Strang zieht: den Wolf. Mit dem Hund geschieht in der verkehrten Welt genau das, was in der realen Welt mit den Wölfen zu geschehen pflegte. Eine sowohl sprach- als auch rechtsgeschichtliche Tradition verbindet im Terminus »wargus« bzw. »vagr« als Figur der Friedlosigkeit den Wolf mit dem Verbrecher. Im Zuge dieser Tradition wurden Verbrecher zusammen mit einem Wolf oder selbst in Wolfsgewändern erhängt,³⁸ und auch Wolfsjagden und Ausrottungsbemühungen arbeiteten mit so genannten Wolfsgälgen, an denen die getöteten Tiere aufgehängt wurden (Abb. 4).³⁹ Damit

38 Vgl. hierzu Michael Jacoby, *wargus, vagr. ›Verbrecher‹, ›Wolf. Eine sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung*, Uppsala 1974; E. Erler, »Friedlosigkeit und Werwolfglaube«, in: *Paideuma* 1, 1938, S. 303-317.

39 Vgl. hierzu z.B. Martin Rheinheimer, »Wolf und Werwolfglaube. Die Ausrottung der Wölfe in Schleswig-Holstein«, in: *Historische Anthropologie* 2, 1994, S. 399-422.



Abb. 4

bringt Potter die Grenze zwischen Wild- und Kulturtier, die im äußeren Bilderzyklus präsent ist, aber allgemein bleibt, auf seine paradigmatische Konstellation: auf Wolf und Hund. Die dritte Position, die für diese Grenze von Bedeutung ist und mit der diese Konstellation zu einem der fundamentalen theriotopischen Basisdreiecke avanciert, besetzt der Mensch selbst.

Erst von diesem theriotopischen Dreieck her erklärt sich, warum das Pferd eine mildere Strafe erfährt als die Hunde. Das Pferd ist zwar ein kultiviertes, dressiertes, zur Jagd behilfliches Tier, aber es ist kein Gewalt-Tier. Der Hund hingegen ist auch als Kulturwesen ein Tier der Gewalt, und zwar einer kultur- oder staatsbegründenden Gewalt. Dieses Argument findet sich von Platon⁴⁰ über Brehm⁴¹ bis in unsere Tage;⁴² ich

40 Vgl. z.B. Platon, *Der Staat (Politeia)*, übers. und hg. von Karl Vretska. Stuttgart 2000, S. 147-150 (= 374d-376d).

41 Vgl. *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs*, zweite umgearb. und vermehrte Aufl., Kolorierte Ausgabe, Leipzig 1883, Bd. 1, S. 558f.

42 Vgl. zusammenfassend Erhard Oeser, *Hund und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung*, Darmstadt 2004, S. 38-42.

gebe ein Beispiel aus Buffons *Histoire Naturelle* aus der Mitte des 18. Jahrhunderts:

Nackt, ohne Waffen und ohne Obdach, bot für ihn [den Urmenschen, R.B.] die Erde nur eine weite Wüste dar; bevölkert mit Ungeheuern, denen er oft zum Opfer wurde. [...] Wie hätte der Mensch ohne des Hundes Beistand, die anderen Tiere besiegen, bändigen, unterjochen können? Wie könnte er heutzutage noch die wilden und schädlichen Tiere entdecken, jagen, ausrotten? Um sich in Sicherheit zu stellen und zum Herrn des lebenden Alls zu machen, musste er damit beginnen, sich eine Partei unter den Tieren zu bilden, sich mit Sanftmut und durch Liebkosungen jenen zu befreunden, die sich fähig erwiesen, sich anzuschließen und zu gehorchen, damit er sie den anderen entgegensetze. Die erste Kunst des Menschen ist also die Erziehung des Hundes und die Frucht dieser Kunst die Eroberung und der friedliche Besitz der Erde gewesen.⁴³

Buffon beschreibt einen Naturzustand, in dem der Mensch zunächst vor allem ein Opfer ist. Die Differenz zwischen ihm und den Tieren entsteht nur dank der Hunde (also dank eines Tieres); sie werden die ersten im Naturzustand noch fehlenden »Waffen« im Krieg gegen die Tiere. So entsteht ein Gegensatz, stärker noch: wird ein Gegensatz gemacht, hergestellt: »damit er sie den anderen entgegensetze«. Einander entgegengesetzt werden dabei zwei Gewalten, und dies einmal mehr im Zuge einer inkludierenden Exklusion: Der Mensch schließt die Tiere aus seiner Kultur aus, indem er ein bestimmtes Tier in diese Kultur einschließt; der Mensch wehrt sich gegen die Gewalt der Natur (verbannte Gewalt), indem er einem Teil dieser Naturgewalt Form und Richtung gibt (gebannte Gewalt). Buffon beschreibt dies explizit als Ursprungsszene der Kultur (die »erste Kunst des Menschen«). Deutlich wird damit auch, dass der »Besitz der Erde« nur deshalb friedlich zu nennen ist, weil der Krieg an das Grenzwächtertier Hund delegiert ist. Außen, an der Grenze werden »heutzutage noch die wilden und schädlichen Tiere« gejagt und ausgerottet. Hobbes hatte diesen Krieg gegen die Tiere mit einem naturrechtlichen Argument gerechtfertigt. Buffon stellt heraus, dass der Kampf gegen die Tiere mit den Tieren geführt wird, mit dem Ur-Kultur-Tier Hund. Wenn in der verkehrten Welt von Potters Gemälde das Pferd nur verbannt, die Hunde aber gehängt werden, dann gilt diese Strafe in ih-

43 *Buffon's sämtliche Werke sammt den Ergänzungen, nach der Klassifikation von G. Cuvier. Einzige Ausgabe in deutscher Übersetzung von H.J. Schaltenbrand. Vierfüßige Tiere*, Erster Band, 2. Aufl. Köln 1847, S. 138.

rer Schärfe ihrem kulturbegründenden und tierexkludierenden Urverrat. Der Hund, das erste Tier des Menschen, findet vor den Tieren, denen er vom Menschen entgegengesetzt wurde, keine Gnade.

Diese Hierarchie – der Hund steht dem Menschen näher als das Pferd – wird von Potters Gemälde in Szene gesetzt. Im äußeren, realistisch gehaltenen Bilderzyklus gibt es eine leichte Dominanz des Hundes gegenüber dem Pferd, vor allem durch die prominente Platzierung des Jägers mit schwarzem und weißem Hund auf dem obersten Bild ganz in der Mitte. Ihre Schärfe gewinnt diese Hierarchie allerdings erst in dem inneren Doppelbild. Denn hier erfährt das Pferd ein eigenes Schicksal, die Geschichten von Herr und Hund hingegen werden ineinander verschränkt. Dies gilt nicht nur inhaltlich (das Pferd kommt offenbar mit dem Leben davon, Jäger und Hunde nicht), sondern auch formal. Die Geschichte des Pferdes spielt sich ganz am linken Bildrand ab: oben das angebundene Pferd, darunter dessen Verschwinden, dessen Verbannung. Die Geschichten vom Jäger und von den Hunden hingegen werden in einem räumlichen Chiasmus miteinander verklammert: Vom oberen zum unteren Bild wechseln überkreuz die Hunde von links nach rechts, der Jäger von rechts nach links, wobei diese Kreuzungsfigur in ihren Achsen den Bilddiagonalen der Gesamtkomposition folgt und dabei zugleich in deren geometrischem Zentrum ein eigenes – eine Bildgrenze überspringendes – Bild erstellt: das Bild der innigen, kulturkonstitutiven Koexistenz von Hund und Mensch.

Der engen Verklammerung von Jäger und Hund korreliert deren gemeinsame Gegenstellung zum Wolf. Diese wird von Potters Gemälde gleich doppelt betont. Zunächst einmal in der Szene der Wolfsjagd (Abb. 5).⁴⁴ Gezeigt wird hier das Bild einer typischen frühneuzeitlichen Wolfsjagd, die auszurufen zu den politischen Privilegien des Souveräns gehörte. Souverän war, wer über die Wolfsjagd entschied.⁴⁵ Entsprechend dient die Jagd auf den Wolf weder der Ernährung noch einem aristokratischen Vergnügen; sie ist vielmehr ein veritabler Krieg an den und um die Grenzen der Kultur. Dies zeigt auch Potters Darstellung der Wolfsjagd. Der rot gewandete Protagonist des Gemäldes ist hier durch das erhobene Schwert mehr als ein Souverän und weniger als ein Jäger gekennzeichnet; ihm folgt – als Miniatur des Militärs – ein berittener Trompeter; und ihm assistieren mit Lanze und Knüppel – als Miniatur souveräner Herrschaftsstrukturen – zwei bäuerlich gekleidete Gestalten.

44 Vgl. zum Rubens-Vorbild Amy Walch u.a., Paulus Potter (Anm. 33), S. 127.

45 Vgl. Verf., *Wolfs-Notstand* (Anm. 1), S. 176f.

So vernichtet eine an Intensität deutlich überlegene Kulturgewalt die Naturgewalt des Wolfes.

Die theriotopische Grenze zwischen Mensch und Tier wird dabei in zweierlei Hinsicht thematisiert und verunsichert. Zum einen steht nicht einfach Tier (Wolf) gegen Mensch (Souverän), sondern wird die Position des Souveräns auf das Engste mit zwei Tieren, mit dem Pferd als Symbol politischer Herrschaft⁴⁶ und dem Hund als Ur-Kultur-Tier verbunden. In der Bildlogik erscheinen die drei nicht als einzelne Wesen, sondern als ein geschlossenes Hybrid aus Mensch, Pferd und Hund. So wirkt auf Seiten der menschlichen Gewalt eine tierische Gewalt im Sinne einer inkludierenden Exklusion mit: In der Entgegensetzung zum Tierischen nimmt der Mensch Tierisches mit auf seine Seite.

Vergleichbares ergibt sich beim Blick auf die Tier-Seite der im Wolfskrieg gezogenen Mensch-Tier-Unterscheidung. Denn der Theriomorphisierung des Menschen entspricht bei Potter die Anthropomorphisierung des Tieres: Der Wolf verlässt in dieser Szene seinen vierbeinigen Stand, erhebt sich auf die Hinterbeine und erscheint so als Zweibeiner, dessen Vordertatzen wie Arme abwehrend um die angreifende Lanze des Bauern geschlungen sind. In einer Szene, in der auf paradigmatische Weise die Grenze zwischen Mensch und Tier gezogen werden soll, zeigt sich damit zugleich, wie unsicher diese Grenze ist, wie sehr sie dazu tendiert, sich limitroph zu vervielfältigen, in einen Schwellenraum auszudehnen und dabei den Gewaltenbann als eine paradoxe Kulturgeste auszustellen: Hier agiert nicht Mensch gegen Tier, sondern ein Mensch-Tier-Gemisch gegen ein Tier in Menschenhaltung; hier steht nicht Friedfertigkeit gegen Friedlosigkeit, hier verschränken sich vielmehr – nicht nur einander bekämpfend, sondern auch einander bedingend – zwei Gewalten. Wessen Kopf gleich fallen wird, daran lässt das erhobene Schwert des Souveräns und die fixiert aufrechte Haltung des »wargus« keinen Zweifel.

⁴⁶ Vgl. hierzu z. B. Claudia Schmölders, »Vom Pferd in Dir. Über Physiognomik und Züchtungswahn«, in: *Das Tier in mir* (Anm. 4), S. 71-88; Erhard Oeser, *Pferd und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung*, Darmstadt 2007.



Abb. 5



Abb. 6

Betont wird in dieser Jagdszene mithin die zwillingshafte Nähe zwischen Wolf und Souverän. Hinsichtlich der Menschen-Tiere Pferd und Hund betreibt diese Szene allerdings noch nicht die Privilegierung des Mensch-Hund-Verhältnisses, wie sie in der Abfolge der beiden mittleren Bilder – links abwärts isoliert die Geschichte des Pferdes, in der Mitte abwärts überkreuz verknüpft die Geschichte von Mensch und Hund – zum Tragen kommt. Doch gibt es auch eine Möglichkeit, ausgehend vom realistischen Rahmen, das Mensch-Hund-Gespinn in seiner Konfrontation mit dem Wolf als theriotopisches Basisdreieck zu erkennen, wenn man vom obersten, noch realistischen Bildnis des Jägers mit seinen beiden Hunden senkrecht abwärts in die verkehrte Welt hinein blickt und auf diese Weise eine prominente der möglichen Dreistationen-Narrationen fokussiert (Abb. 6).

Diese Erzählung beginnt mit einem äußerst konventionellen Bild der Jagd, das gleichwohl das theriotopische Verhältnis von Mensch und Tier in seiner ganzen Komplexität nachvollziehbar macht. Gegenstand der Jagd ist ein Hase, mithin ein Tier, das in sich die beiden Gründe vereint, aus denen der Mensch gegen die Tiere Gewalt anzuwenden pflegt. Der Hase ist zum einen ein Schädling und muss deshalb wie das Unkraut aus dem Garten der Kultur ausgeschlossen werden; ihn muss man, mit Hobbes formuliert, »in stetem Kriege als gefährlich und schädlich verfolgen und vernichten«.⁴⁷ Zum anderen ist er Nahrung und kann deshalb, in einer besonders konkreten Variante der Inklusion, verspeist werden; er lässt sich, nochmals mit Hobbes formuliert, »zu Diensten gebrauchen«.⁴⁸ Diese doppelte Jagd, die den Hasen zum *ver-* und zugleich *gebannten* Tier macht, unternimmt der Mensch mit seinem ersten Tier, dem Hund. Potter stellt dies in aller Deutlichkeit aus: Der Jäger und die beiden Hunde bilden zusammen eine Pyramide, in deren Zentrum eingeschlossen der tote Hase positioniert ist; zudem sitzen die Hunde als »erste Waffen«⁴⁹

⁴⁷ Hobbes, *Grundzüge der Philosophie* (Anm. 17), S. 170ff.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Buffon, *Sämtliche Werke* (Anm. 43), S. 138.

des Menschen im Vordergrund, wogegen die Flinte des Jägers in den Hintergrund zurückgeschoben ist.

Im Übergang vom obersten, noch realistischen zum zweiten, nun schon phantastischen Bild vollzieht sich die Inversion dieser Anordnung. Die aufrecht stolze Haltung eines Tätigen verkehrt sich in die gebeugte Demut eines Täters, das repräsentative Gewand in schlichte Bekleidung. Und aus den beiden Hunden, die dem Jäger am Anfang noch hilfreich beiseite stehen, werden zwei Wölfe, die ihn vor Gericht in Schach halten. An dieser Stelle also konzentriert sich Potters Gemälde ganz auf das theriotopische Basisdreieck von Hund, Mensch und Wolf. Dabei wird von diesem Dreieck zunächst aus der Perspektive des Menschen erzählt, denn er ist es, der, anders als Hund und Wolf, auf beiden Teilbildern zu sehen ist: Es gibt zwei Tierarten, und es gibt einen Menschen in zwei Haltungen. Damit lassen sich die beiden Inversionstypen, die mit Mensch und Hund gegeben sind, noch einmal genauer bestimmen. Die Inversionsachse, um die herum sich der Hund als Kultur-Tier und der Wolf als Natur-Tier drehen, bezieht diese beiden zwar aufeinander, hält sie aber dennoch voneinander getrennt. Für den Menschen hingegen gilt, dass die Inversionsachse mitten durch ihn hindurchgeht; es ist die Achse, um die sich der Mensch als Nicht-Tier (oben: als tätiger Jäger) und der Mensch als Tier (unten: als Täter in der Position des Tieres) dreht.

Hund und Wolf werden in der senkrecht abwärts erzählten Drei-Stationen-Geschichte zunächst bildweise auseinander gehalten; der dritte Abschnitt jedoch bringt sie explizit zusammen. Dabei wird im Übergang vom Gerichts- zum Hinrichtungsbild nochmals die spiegelbildliche Verwandtschaft zwischen Wolf und Hund hervorgehoben. Als Spiegelachse dient hier die Linie, die sowohl im Inneren als auch in der Gesamtkomposition die obere Hälfte von der unteren trennt (Abb. 7). Das untere Bild zeigt nun, wie die Hunde von einem Wolf (und einem helfenden Fuchs) erhängt werden (Abb. 8). Auch hier ist die theriotope Inversion konsequent durchgehalten. In der richtigen Welt hilft ein Hund bei der Tötung des Wolfes. Dass er hierzu *bereit* ist, verdankt sich dem kultivierten



Abb. 7

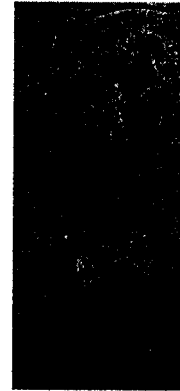


Abb. 8

Menschenanteil im Hund; dass er hierzu *in der Lage* ist, verdankt sich seiner tierischen Gewalt. In der verkehrten Welt wird beides bedacht: der kultivierte Menschenanteil, insofern er nun als Mitschuldiger hingegerichtet wird; der gewalthaltige Tieranteil, insofern ihn nun eine Menschenstrafe trifft. Damit wiederum zeigt sich, dass der Hund einer doppelten Inversion, einer doppelten Drehung unterworfen ist. Zum einen dreht er sich mit dem Wolf als seiner Spiegelbestie um eine gemeinsame Inversionsachse. Zum anderen aber geht auch durch ihn, wie durch den Menschen und letztlich dank des Menschen, eine eigene Inversionsachse, auf der sich Natur- und Kulturanteile drehen; und es ist genau diese interne Inversionsachse, die ihn davor bewahrt, in der verkehrten Welt gänzlich wie ein Tier

behandelt zu werden; es ist das Tier im Hund, um dessentwillen er in der verkehrten Welt nicht am Bratspieß, sondern am Galgen endet.

Und schließlich wird die Niederlage des Wolfes in der realistischen Wolfsjagdszene inversiv durch einen doppelten Sieg wettgemacht. In der wirklichen Welt sieht sich der Wolf von einer erbarmungslosen Überzahl umzingelt. In der verkehrten Welt hingegen ist er es, der seine Gegner umringt, und dies für Mensch und Hund in je eigener Weise. Den Menschen bewachen in der Gerichtsszene zwei Wölfe (Abb. 9); sie umschließen ihn (zwar mit Hilfe des Bären, aber doch dominant); und sie sperren räumlich seinen Zugang zum Souverän der Tiere, zum zepterbewehrten Löwen. Wenn in der wirklichen Welt der Souverän das kollektive Kondensat aller individuell ausgeschlossenen Wolfsnatur des Menschen darstellt und insofern kein Weg zum König führt, der nicht vom Wolf (symbolisch oder real) besetzt wäre, so steht auch in der verkehrten Welt als trennende Mittlerfigur zwischen dem Verbrecher und dem König der Wolf.

Während aber der Mensch nur in der Gerichtsszene vom Wolf umfasst wird und sich um den Menschenbraten später dann Ziege und Schwein kümmern, erstreckt sich die vollständige Umzingelung des Hundes durch den Wolf über die beiden mittleren Bilder: Die erhängten Hunde werden nach oben von den Gerichtsszenenwölfen, nach unten von den Henkerwölfen eingeschlossen (Abb. 10). In dieser zweifachen Umfassung der Hunde zeigt sich, dass auch der Wolf kein einfaches Tier ist, mehr noch: dass er nicht einfach ein Tier ist. In der wirklichen Welt ist der Wolf zum einen ein Tier der Gewalt; in der verkehrten Welt wird daraus der Wolf der Gerichtsszene: ein nicht aktuell gewaltsam tätiges, sondern nur wa-



Abb. 9

chendes, kontrollierendes Wesen, das seine Funktion allerdings nur deshalb ausfüllen kann, weil es in sich potenzielle Gewalt trägt (was z. B. bei den Hasen nicht gegeben wäre, weshalb diese auf dem Gerichtsszenenbild nicht mit den Wölfen tauschen könnten). Nun ist der Wolf in der wirklichen Welt zum anderen jedoch auch die Figuration menschlicher Verbrechen (vom mittelalterlichen »wargus« bis zu Hobbes' Wolfserzählung); in der verkehrten Welt wird daraus der Wolf der Hinrichtungsszene; der Henker als Spiegelung des Mörders, die beide das Gleiche machen (nämlich töten), dies aber einmal *im Namen* des Gesetzes, das andere Mal im Sinne eines Gesetzesbruchs.

Damit gibt es – wie beim Hund – auch für den Wolf eine zweite Inversionsachse, eine, die durch ihn hindurchgeht. Denn selbst beim Wolf findet sich – wie schon beim Hund: menschen- bzw. kulturge-macht – ein menschlich-kultureller Anteil, insofern er als Figuration der tierartigen Gewalt im Menschen dient. Es gibt also auf der einen Seite das Tier im Menschen: der Wolf als verbrecherischer Anteil des Bürgers. Und es gibt auf der anderen Seite, als spiegelbildliche Zwillingsfigur, den Menschen im Tier: der Verbrecher als menschliche Figur im Wolf.

6.

Am theriotopischen Basisdreieck von Mensch, Hund und Wolf wird – bei Potter, aber dieser Befund lässt sich verallgemeinern – vorzugsweise das politische Paradigma der Souveränität verhandelt. Das zweite Basisdreieck, dasjenige von Mensch, Affe und einem Affen-Mensch-Mischwesen, avanciert, so lässt sich gleichfalls verallgemeinernd formulieren, im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts zum theriotopischen Paradigma der Biopolitik. Auch dieses Dreieck taucht bei Potter auf, jedoch – entsprechend seiner Zeitgenossenschaft mit dem Souveränitätstheoretiker Hobbes – nicht in solch prominenter Weise wie das Dreieck von Mensch, Hund

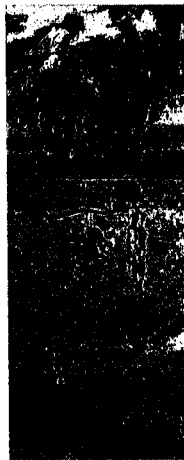


Abb. 10



Abb. 11

und Wolf und auch noch nicht mit dezidiert biopolitischer Stoßrichtung. Aber doch ist schon zumindest ein Element vorhanden, das dann später in biopolitischen Affengeschichten an zentraler Stelle wieder auftauchen wird. Die Affenjagd in der realistisch gehaltenen Rahmenwelt des Gemäldes (Abb. 11), die Potter mit einem genauen Gespür für die theriotopische Äquivalenz der beiden Basisdreiecke auf die gleiche Höhe wie die Wolfsjagd setzt, zeichnet sich dadurch aus, dass es offenbar nicht um die Tötung, sondern um das Fangen des Tieres geht. Potter betreibt hier in einer ironisch anmutenden Geste die Annäherung von Affe und Mensch mittels der gewählten Perspektive, dank der vier Affen im Vordergrund und die beiden Menschen im Hintergrund, jeweils an einem nach außen gebogenen Baumstamm gruppiert, sich auf der Fläche des Bildes in ihrer tatsächlich gemalten Größe einander annähern. In der Hinrichtungsszene assistieren dann zwei Affen bei der Hinrichtung der Hunde, wobei sie Introitus (unten) und Exitus (oben) des Delinquenten in den und aus dem Strafvollzug überwachen (Abb. 12). Der Affe, soviel ist damit schon klar, steht auf der Seite der Wölfe.

Wenn es aber zum wilden Affen ein kultiviertes Ggentier – wie der Hund zum Wolf – geben kann, dann ist dieses Tier der Mensch selbst. Dieser Gegenstellung wird nun von der Hinrichtung der Hunde und deren Begleitung von den Affen in keiner Weise Rechnung getragen. Ein Hinweis auf sie findet sich allerdings in der Bratszene. Denn hier korrespondiert dem Menschenbraten ein menschen- oder affenähnliches Wesen, das Holz für das Bratfeuer herbei trägt (Abb. 13). Dass dieses Wesen wörtlich derart im Dunkeln bleibt, dass eine klare Erkenntnis über seinen zoologischen Status nicht möglich ist, lässt sich als präzise Ausformulierung des zeitgenössischen Wissens vom Affen, Menschen und dem Raum zwischen diesen beiden Lebewesen verstehen. Potter zeigt ein Wesen, das aus dem unklaren Dunkel des Waldes kommt. Dies ist zum einen die Bebilderung eines zoologischen Begriffs, wie er etwa im

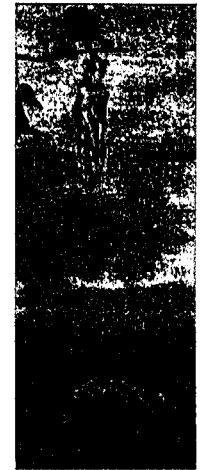


Abb. 12

Umfeld von Jacob de Bondts *Historiae Naturalis* aus dem Jahr 1658 zu finden ist: *orang-outang, sive homo sylvestris*.⁵⁰ Bezeichnet wird (einmal auf Malaysisch, einmal auf Latein) damit das, was auf Potters Gemälde zu sehen ist: ein Wald-Mensch.

Zum anderen markiert die dunkle unfassbare Gestalt dieses Waldmenschen zugleich dessen epistemologischen Status, denn es gibt für ihn im 17. Jahrhundert eben kein klares und distinktes Wissen, sondern nur eines, das sich aus Büchern, Reiseberichten, aus Hörensagen und Spekulationen zusammensetzt. Entsprechend unbestimmt ist auch das pikturale Wissen von diesen Wesen, wie sich den traditionsstiftenden zeitgenössischen Abbildungen von Nicolas Tulp und Jacob de Bondt entnehmen lässt (Abb. 14 u. 15).

Potters Gemälde bezieht den Affen und den Raum zwischen ihm und dem Menschen mit in sein dynamisierendes Inversionsspiel ein. Für die Konstellation von Mensch, Hund und Wolf läuft eine erste Inversionsachse durch den Menschen, die dessen animalische und humane Anteile und zugleich Wolf und Hund ineinander verkehrt, wobei die beiden Tiere ihrerseits nochmals von einer zweiten Inversionsachse durchzogen sind, auf welcher deren animale und humane Anteile kreisen. Nimmt man den Affen hinzu, zeigt sich, dass auch der Mensch nicht nur auf eine, sondern auf zwei theriotope Inversionsachsen beziehbar ist: zum einen eben auf die interne Grenze zwischen Mensch und Tier, zum anderen aber auch auf eine externe Achse, die ihn mit dem Affen verbindet und ihn zugleich von ihm trennt (vergleichbar der Inversions- und Spiegelachse zwischen Hund und Wolf). In eine Inversionsgeschichte übersetzt: In der wirklichen Welt fängt der Mensch den Affen, in der verkehrten Welt der Affe

⁵⁰ Vgl. zu Tulp, Bondt, Tyson und der Frühgeschichte der Primatologie im 17. Jahrhundert Franck Tinland, *L'homme sauvage. Homo Ferus et Homo Sylvestris de l'animal à l'homme*, Paris 1968, S. 89-129; Tanja von Hoorn, *Dem Leibe abgelesen. Georg Forster im Kontext der physischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2004, S. 56-74; Virginia Richter, »Blurred copies of himself«. Der Affe als Grenzfigur zwischen Mensch und Tier in der europäischen Literatur seit der Frühen Neuzeit«, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 603-624; Peter Martin, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, Hamburg 1993, S. 203-214; H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, S. 327-354.



Abb. 13



Abb. 14

den Menschen. Wenn Potter diese Geschichte nicht erzählt, dann verweist das noch einmal darauf, dass ihm der Wolf (und die Souveränität) wichtiger ist als der Affe (und die Biopolitik). Dennoch steckt in Potters Affengeschichte, ähnlich wie in Hobbes' naturrechtlichem Tier-Bann aus dem Raum des Politischen, der Keim einer biopolitischen Fundamentalgeste. Dies zeigt sich, wenn man die Affen-Mensch-Inversionsgeschichte so nachvollzieht, wie Potter sie in Szene setzt.

In der Wirklichkeit des äußeren Bildkreises fängt der Mensch den Affen; Potter betreibt dabei deren ikonographisch-ironische Annäherung über eine leere Mitte, die in der formalen Logik des Bildes durch den perspektivischen Fluchtpunkt gegeben ist.

Wo in der wirklichen Rahmenwelt über eine leere Systemstelle ironisch die Annäherung forciert wird, da werden in der verkehrten Binnenwelt gleich zwei Formen der Distanzierung durchgespielt. Zum einen agieren, wie schon erwähnt, die Affen nun ganz auf der Seite der Tiere und das heißt: gegen den Menschen. Dies geschieht auf der Inversionsachse, die Mensch und Affe distanzierend aufeinander bezieht. Zum anderen geht in der verkehrten Welt die Inversionsachse zwischen Affen und Menschen nicht einfach durch eine leere Systemstelle, sondern erfasst ein eigenes Wesen, ein Zwischenwesen, einen human-animalen Waldmenschen. Potter schreibt der Menschen-Affen-Inversion mithin einen doppelten Effekt für die in Frage stehende Inversionsachse selbst zu: Erstens füllt sich die leere Stelle mit einem imaginären Wesen; und zweitens wendet sich der spielerische Gestus, mit dem die Annäherung in der wirklichen Welt betrieben wird, in die tödliche Aggression, in der sich die Distanzierung des *homo sylvestris* von seinem Fastartgenossen kundtut.

Der düstere Waldmensch wird damit zur unheimlichsten aller Gestalten des gesamten Gemäldes. Denn für dieses Wesen der verkehrten Welt gibt es kein Vor-Bild, aus dessen Inversion es hätte hervorgehen können. Auch der *ordo inversus* ist eine Ordnung; und all die tierische Gewalt

exekutiert schlicht den Vergeltungsgedanken des *ius talionis*. Insofern betreibt Potters Bild ganz im Gegensinn zu Hobbes' naturrechtlichem Ausschluss des Tieres aus dem »positiven göttlichen Recht«⁵¹ deren Einschluss. Die einzige radikale Ausnahme aus dieser *ordo* und diesem *ius* ist in der Erzählung des Bildes der *homo sylvestris*. Er allein handelt ohne rechtliche Deckung. In ihm konzentriert sich die Exklusionsgeste, die in Hobbes' staatsrechtlichem Argument die Wolfsnatur des Menschen und in dessen naturrechtlichem Argument alle wirklichen Tiere trifft.

Damit kennzeichnet Potter das Zwischenwesen zwischen Mensch und Affe als Überschuss oder als Rest: als Überschuss, der sich aus der Inversion der gegebenen Ordnung ergibt; als Rest, der bleibt, wenn man die invertierte Welt mittels einer zweiten Drehung wieder in die Wirklichkeit wendet. Solch ein Wesen ist rechtloser Abfall, es ist die Ausschlussware einer juristisch verfassten Politik. Und insofern der Mensch selbst Teil dieses Wesens ist, eröffnet sich auch in ihm die Möglichkeit eines strategischen, praktischen, institutionellen, subjuristischen Zugriffs. Und dies ist vielleicht die fundamentale Geste des Gemäldes: In einer Inversion der Inversion wendet es sich vom Affen im Menschen ab und setzt ihn damit dem aus, was in den nächsten drei Jahrhunderten als Biopolitik das Verhältnis von Mensch und Tier bestimmen wird.

7.

Johann Gottfried Schnabels als *Insel Felsenburg* bekannte *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer* aus dem Jahr 1731 steht einerseits noch so sehr in der Tradition souveräner Theriotopien, dass sie den Affen zunächst nach dem Modell von Wolf und Hund entwirft; andererseits ist in diesem Inselroman die Bevölkerungspolitik derart prominent thematisiert, dass

⁵¹ Hobbes, Grundzüge der Philosophie (Anm. 17), S. 170.

O V R A N G O V T A N G.

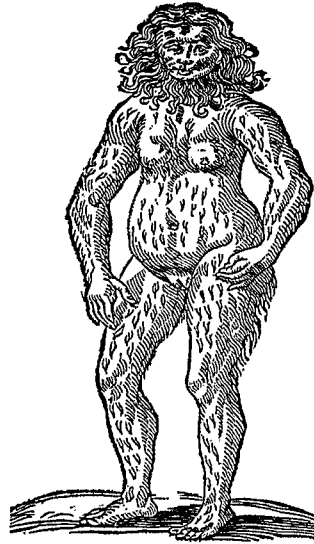


Abb. 15

der Affe im Verlauf des Romans zunehmend in eine biopolitische Perspektive gerückt wird.⁵²

Der Roman erzählt, zumindest in seinem ersten, populär gewordenen Teil, hauptsächlich die Geschichte von Albertus Julius, den es im Jahr 1646 nach einem Schiffbruch auf eine einsame Insel verschlägt. Neben Albertus überleben den Schiffbruch zunächst noch Carl Franz von Leuven und dessen schwangere Frau Concordia sowie der böse Lemelie, der zunächst Leuven tötet und dann, nach einer Auseinandersetzung mit Albertus, sich selbst ersticht. Damit ist die Ausgangslage gegeben für ein bevölkerungspolitisches Glanzstück, das der Roman eigens in »Genealogische Tabellen über das Albert-Julische Geschlechte« (IF 418)⁵³ fasst und an deren vorläufigem Ende im Jahr 1725 429 Personen stehen, von denen noch 346 leben (vgl. IF430).

Die Affen werden vom Roman zunächst aus der Perspektive von Eberhard Julius erwähnt. Eberhard kommt im Jahr 1725 ein erstes Mal auf die mittlerweile bevölkerte und kultivierte Insel seines Uronkels und vermerkt, dass hier statt Pferden »zahngemachte Affen und Hirsche« (IF 104) vor die Wägen gespannt werden. Der erste Blick des Romans zeigt den Affen also schon als kultiviertes Tier, bringt damit aber zugleich implizit auch eine Unterscheidung ins Spiel: diejenige zwischen zahm und wild. Mit dieser Unterscheidung argumentiert auch die zweite Erwähnung der Affen, als Albertus von seinem ersten Gang über die Insel erzählt:

Ich erstaunete, so bald ich mich mitten in diesem Paradiese befand, noch mehr, da ich das Wildpret, als Hirsche, Rehe, Affen, Ziegen und andere mir unbekandte Thiere, weit zahmer befand, als bey uns in Europa fast das andere Vieh zu seyn pfliget. (IF 147f.)

⁵² Zu Schnabels Affe als Figuration der Sklaverei vgl. Carl Niekerk, »Man and Orangutan in Eighteenth-Century Thinking, Reacting the Early History of Dutch and German Anthropologie«, in: *Monatshefte* 96/4 (2004), S. 477-502; vgl. mit ähnlicher, um die Gender-Perspektive ergänzter Argumentation Gertrud Maria Rösch, »Ropters Vorfahren. Zur Tradition und Funktion der Affendarstellung bei Johann Gottfried Schnabel, Alfred Kubin und Franz Kafka«, in: Norbert Otto Eke, Eva Geulen (Hg.), *Texte, Tiere, Spuren*, Berlin 2007, S. 98-109, bes. S. 100-105. Zu einer Lektüre des Romans aus Foucault-Perspektive vgl. Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München 2004.

⁵³ Ich zitiere im Folgenden mit der Sigle IF und Seitenangaben in Klammern nach dem Zitat nach Johann Gottfried Schnabel, *Insel Felsenburg*, mit Ludwig Tiecks Vorrede zur Ausgabe von 1828, hg. von Volker Meid u. Ingeborg Springer-Strand, Stuttgart 1998.

Wieder also hat man es mit einer verkehrten Welt zu tun: In diesem realen Paradies sind die wilden Tiere zahmer als die gezähmten Tiere in der Kultur. Allerdings ist nun der zahme Affe, der in der Chronologie der erzählten Zeit als erster auftaucht, schon vorab durch den gezähmten Affen, der in der Chronologie der Erzählzeit als erster auftaucht, in Frage gestellt: Wäre der Affe tatsächlich schon »weit zahmer« als das europäische Kulturtier, dann bräuchte man ihn gewiss nicht mehr zu zähmen.

Eine narrative Dynamik entwickelt das Verhältnis von Mensch und Affe erst ab dessen dritter Erwähnung. Drei Menschen leben mittlerweile auf der Insel: Albertus, Concordia und deren neugeborenes Kind. Im Zusammenhang mit den Erzählungen aus dieser Zeit kommt Albertus wieder auf die Affen zu sprechen und nennt sie »unsere Unterthanen« (IF 216), denen er mit seiner Flinte »Gehorsam und Furcht« (IF 216) beigebracht habe. Die Affen werden damit unmittelbar in ein politisches Metaphernfeld gestellt, das ganz von Hobbes' politischer Theorie gedeckt ist. Denn das Verhältnis von Souverän und Untertan entsteht, so Hobbes, aus der Furcht derer, die sich unterworfen haben.⁵⁴ Gleichzeitig widerspricht diese Beschreibung Hobbes' naturrechtlichem Tier-Bann. Denn ein Untertan hat sich zwar unterworfen; als Unterworfener aber hat er das Recht, unter das er sich stellt, zugleich auf seiner Seite. Ein Untertanen-Affe ist also ein politisches Wesen, er ist das Subjekt einer juristisch verfassten Politik. Solch einen Affen kann es bei Hobbes nicht geben.

Die erste Annäherung zwischen Mensch und Affe wird als ein Akt der Caritas dargestellt. Ein verletzter Affe rührt Concordias »weichhertziges Gemüth« (IF 216), sie nimmt ihn in Pflege, überhäuft ihn mit »allerhand Liebkosungen« (IF 216), woraufhin er und seine Eltern sich den Menschen anschließen:

Die 2. Alten so wohl als der Patient selbst, liessen mich hierauf ihre Danckbarkeit mit Leckung meiner Hände spüren, streichelten auch mit ihren Vorder-Pfoten meine Kleider und Füße sehr sanffte, und bezeugten sich im übrigen dermassen unterthänig und klug, daß ich fast nichts als den Mangel an Sprache bey ihnen auszusetzen hatte. (IF 217)

⁵⁴ Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan*, aus dem Englischen übertragen von Jurta Schlösser, mit einer Einführung und hg. v. Hermann Klenner, Hamburg 1996, S. 168; zu einer dies akzentuierenden Lektüre von Hobbes Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, aus dem Französischen von Michaela Ott, Frankfurt am Main 1999, S. 110.

Zweierlei ist an dieser Beschreibung bemerkenswert. Erstens erscheint nun nicht mehr die Furcht, sondern die Klugheit als Basis der politischen Untertänigkeit. Entworfen wird damit – gegen die nur kurz zuvor als waffeninduziertes Verhältnis beschriebene Souveränität – das Bild einer gewaltlosen politischen Herrschaft. Damit wird zweitens auf ein Narrativ zurückgegriffen, das in topischer Weise dem Hund zugehört. Denn der Hund, so erzählen Zoologen von Buffon über Cuvier bis Brehm, ist im Zusammenspiel von menschlicher »Sanftmut«⁵⁵ und tierisch »reiner Liebe und Anhänglichkeit«⁵⁶ dem Menschen zum »Beistand«⁵⁷ und »Eigentum«⁵⁸ geworden, nicht etwa dank einer formenden, die Tiergewalt bannenden Menschengewalt.

Allerdings zeigt sich von Buffon bis Brehm auch immer wieder, dass diese Erzählung einer ursprünglichen Freundschaft zwischen Mensch und Hund lediglich ein Decknarrativ darstellt, unter dessen Sichtschutz die Gewalt dieses Verhältnisses nur verborgen liegt. Entsprechendes gilt auch für Albertus' Erzählung von seinen Affenuntertanen. Im Decknarrativ herrscht auch hier Gewaltfreiheit: Die beiden alten Affen bringen noch zwei weitere Junge mit, so dass »diese fünfse sich gänzlich von ihrer andern Cameradschaft absonderten, und also anstellten, als ob sie würcklich bey uns zu Hause gehöreten.« (IF 218) Entscheidend ist hier die Formulierung, nach der die Affenfamilie *sich* selbst absondert, nicht etwa vom Menschen abgesondert *wird*. Der Affe beweist damit ein Überläufertum (von der Natur zur Kultur, vom Tier zum Mensch), wie es sonst nur den Hunden eigen ist (und das in Potters verkehrter Welt mit dem Strang bestraft wird). So verwundert es nicht, dass Albertus die Affen explizit mit Hunden vergleicht: Wenn aus erzieherischen Gründen die Jungtiere doch einmal geschlagen werden, dann »demüthigten sich die jungen wie die zahmen Hunde« (IF 219).

Es gibt, dies gilt es zu bedenken, auf der Insel bei der Ankunft des Albertus keine Hunde und auch keine Wölfe. Und doch ist, so Buffon, »die erste Kunst des Menschen [...] die Erziehung des Hundes«⁵⁹ und, so Cuvier, der Hund »vielleicht [...] sogar nothwendig zum Bestande der

⁵⁵ Buffon, *Sämmtliche Werke* (Anm. 43), S. 138.

⁵⁶ So zitiert Brehm, *Tierleben* (Anm. 41), Bd. 1, S. 559, zustimmend Friedrich Cuvier.

⁵⁷ So nochmals die Formulierung von Buffon, *Sämmtliche Werke* (Anm. 43), S. 138.

⁵⁸ So nochmals die Formulierung von Cuvier in Brehm, *Tierleben* (Anm. 41), Bd. 1, S. 559.

⁵⁹ Buffon, *Sämmtliche Werke* (Anm. 43), S. 138.

Gesellschaft des Menschenvereins.«⁶⁰ Von dieser Position her lässt sich genauer beschreiben, was Albertus mit den Affen betreibt: Er setzt sie an die vakante Stelle des Hundes. Indem er dies tut, übernimmt er nicht nur das gewaltfreie Decknarrativ, sondern auch dessen gewaltdurchzogenen Untergrund. Beim Hund ist die grundierende Gewalt eine doppelte, zusammengesetzt aus der Formung der Hundsgewalt (gebannte Gewalt) und Ausschluss der Wolfsgewalt (verbannte Gewalt). Entsprechendes gilt auf Felsenburg für den Hundersatz, die Affen.

Denn zum einen liegt auch in den von Albertus so genannten »Hauß-Affen« (IF 223), gegen den ersten Anschein des Decknarrativs, eine Gewalt, die gebannt werden muss. Dies zeigt sich daran, dass Albertus trotz aller äffischen Freundlichkeit »immer ein geheimes Mißtrauen gegen dieses sich so getreu anstellende halb vernünftige Gesinde« beibehält und deshalb »einen geräumlichen festen Stall mit einer starken Thüre« errichtet, in dem er die Tiere »nicht allein des Nachts, sondern auch bey Tage, so oft es uns beliebte« (IF 219), einsperrt.

Zum anderen wird die Einschluss- von einer Ausschlussgeste flankiert, insofern die von Albertus so genannten »frembden Affen« (IF 223) mit ihrer zerstörerischen Gewalt aus dem Kulturraum *verbannt* werden müssen. Als die wilden Affen sich auf Albertus' Feldern bedienen, werden sie von ihren »eigenen Anverwandten und Cameraden mit Steinwerfen« (IF 223) verjagt, kehren dann aber in größerer Zahl zurück und fangen mit den »getreuen Hauß-Bedienten einen ordentlichen Krieg an.« (IF 223) Dieser Krieg forciert die erste Absonderungsgeste der Haus- von den Wildaffen; er entspricht genau jener Entgegensetzung von Tier und Tier, die Buffon für den Hund als Ur-Kultur-Tier reserviert. Und wie normalerweise bei Hund und Wolf, so führen auch in diesem Fall die Tiere an der Seite ihres Herren einen Krieg – hier: einen »Affen-Krieg« (IF 243) – um die Grenzen der Kultur, bei dem »alle frembden Affen täglich mit Feuer und Schwerdt« (IF 224) verfolgt werden und an dessen Ende »500. Affen getödtet« (IF 243) sind. Im Sinne einer strengen Ersetzung der Konfrontation zwischen Hund und Wolf durch die zwischen Haus-Affe und Wild-Affe wird auch die Brüderfeindschaft – ein Topos von Hund-und-Wolf-Geschichten⁶¹ – in die Affenwelt übertragen, insofern die »Hauß- und Zucht-Affen nicht das allergeringste Mitleyden über das Unglück ihrer Anverwandten, im Gegentheile ein besonderes Vergnügen bezeugten, wenn sie die Verwundten vollends todt schlagen, und die sämtlichen Leichen in den nächsten Fluß tragen konten.« (IF 243)

60 Cuvier nach Brehm, Tierleben (Anm. 41), Bd. 1, S. 559.

61 Vgl. z.B. Brehm, Tierleben (Anm. 41), Bd. 1, S. 532.

Dieser Krieg zielt auf die Etablierung und Sicherung einer theriotopischen Ordnung, man könnte aus der Erzählperspektive des Albertus auch sagen: auf die Umwandlung der Insel aus einem Bio- in ein Theriotop. Da diese ordnenden Handlungen jedoch hinsichtlich der in ihr verhandelten Gewalt in Paradoxien verstrickt sind, führen sie auch immer ein gewisses Maß an Unordnung mit sich. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass die Gewalt, anstatt ausgetrieben zu werden, immer wieder eingeschlossen wird und auch immer wieder eskaliert. Es zeigt sich auch daran, dass die kriegerische Grenze zwischen den beiden Affenparteien nicht so unüberwindlich ist, wie es zunächst den Anschein haben mag. Denn ausgerechnet von den Haus-Affen wird die Grenze in zwei Szenen limitroph überschritten. Zu einer Überschreitung kommt es, als einer der Haus-Affen das kleine Kind Concordias spaßeshalber entführt. Der »Freveler« (IF 229) bringt das Kind zwar zurück; dennoch entschließt Albertus zunächst, »daß dieser allerleichtfertigste Affe seinen Frevel durchaus mit dem Leben büßen solte« (IF 229). Die Todesstrafe ist gewiss die augenfälligste Ausformung der Paradoxie des Gewaltenbanns,⁶² insofern in ihr Verbrecher und Souverän als verwandte Spiegelfiguren erscheinen, die sich – im Vollzug der Strafe – außerhalb des Rechts einander gegenüberstehen. Am frevlerischen Haus-Affen wird so deutlich, dass er im Gegensatz zu Hobbes' Tieren den Status eines Rechtssubjektes hat, aber jederzeit vom Souverän aus dem Recht ausgeschlossen werden kann, und dies genau dann, wenn dieser seinerseits aus der Bindung des Rechts heraustritt. Dass die Entscheidung darüber, ob der Verbrecher nun ausgeschlossen wird oder nicht, ganz beim Souverän liegt, betont Schnabels Roman, indem er den angeklagten Haus-Affen zum Gegenstand einer halben Beggnadigung macht: Auf das Bitten Concordias hin wird die Todes- in eine Prügelstrafe verwandelt und der nur halb totgeprügelte Affe dann als fügliches und nützliches Mitglied in die Gesellschaft reintegriert.

Auf diese verbrecherische Überschreitung der theriotopen Grenze zwischen friedlichem Haus- und gewaltbereiten Wild-Affen reagiert Albertus also ganz so, wie es von einem politischen Souverän zu erwarten ist. Unklarer in ihrem Status bleibt eine zweite Übertretung der Grenze. Im Affen-Krieg werden nicht nur 500 Wildaffen getötet, sondern stirbt an einer »Haupt-Wunde« (IF 223) auch die Haus-Affenmutter »auf dem Helden-Bette« (IF 224). Nach einer »zweymahl 24. Stunden« währenden Trauerzeit verschwindet der »alte Wittber« in den Wäldern, kehrt aber

62 Vgl. z.B. Michel Foucault, *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*, aus dem Französischen von Michaela Ott, Frankfurt am Main 2003, S. 125; Agamben, *Homo Sacer* (Anm. 2), S. 97ff.

nach sechs Wochen »nebst einer jungen Gemahlin« (IF 224) wieder zurück. Der Haus-Affe ist einmal auf die andere Seite der Grenze gegangen; diese Grenzüberschreitung wird inszeniert als die Bedingung dafür, dass der Bestand der Hausaffenpopulation gesichert werden kann. Die Stabilität der Hausaffenpopulation gründet auf der Instabilität der Grenze, die sie von den Wildaffen trennt. Die theriotope Ordnung beinhaltet also die Grenze *und* deren Überschreitung, weshalb die Affen von Albertus auch nicht ganz ausgerottet, sondern nur »auf der Insul zu gantz raren Thieren gemacht« (IF 243) werden.

Auf diese zweite Form der Grenzüberschreitung reagiert Albertus mit hin nicht als strafender Souverän; er nimmt sie lediglich zur Kenntnis. Der Grund dafür liegt darin, dass in ihr kein Modell für staatspolitisches Handeln, sondern eines für ein konkretes bevölkerungspolitisches Problem gegeben ist, das im Jahr des ersten Affenkrieges für Albertus zeitlich noch fern, systematisch aber schon nah liegt. Denn wenn Albertus und Concordia auch einander heiraten, wenn sie auch zusammen bald Nachwuchs zeugen, zudem männliche Zwillinge, dann bleiben diese beiden doch als Halbgeschwister mit dem ersten Kind Concordias verwandt und ist damit durch das Inzesttabu der Weg in die Enkelgeneration versperrt. Um diese Sperre zu überwinden, müssten die Außengrenzen des Inseltheriotops überschritten werden.

Dazu verspürt Concordia allerdings auch nach etlichen Jahren – die beiden haben mittlerweile vier Töchter und fünf Söhne, die »ihre Mannbaren Jahre zu erreichen beginnen« (IF 258) – angesichts einiger entfernt vorbeisegelnder Schiffe keinerlei Verlangen, woraufhin Albertus jedoch fragt: »glaubet ihr etwa, GOTT werde sogleich 4. Männer und 5. Weiber vom Himmel herab fallen lassen, um unserer Kinder mit selbigen zu begatten? Oder wollet ihr, daß dieselben, so bald der natürliche Trieb die Vernunft und Frömmigkeit übermeistert, Blut-Schande begehen, und einander selbst heyrathen sollen?« (IF 258f.) Dieses Argument zielt erstens auf die vollständige Ausnutzung des Vermehrungspotenzials: Keines der neun Kinder soll unbegattet bleiben. Und es unterstellt zweitens einen natürlichen Begattungstrieb, der auf jeden Fall stärker ist als Vernunft und Religion. Anders formuliert: Albertus stellt bei seinen bevölkerungspolitischen Erwägungen die Natur des Menschen in Rechnung.

Der Roman sorgt nun dafür, dass mehrfach per Schiffbruch im rechten Moment passendes Menschenmaterial an die Küste der Insel gespült wird (vgl. z.B. IF 260, 271); später dann, bei schon gewachsener Population, werden bisweilen auch Schiffe ausgesandt, die Nachschub (an Waren, an Menschen) einbringen. Nur so werden binnen eines dreiviertel Jahr-

hundreds aus zwei Menschen vierhundertneunundzwanzig Inselbürger. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang Albertus' Hinweis auf den »natürliche[n] Trieb« und die Möglichkeit, diesen im gefügten Rahmen einer Fortpflanzungssexualität einzuordnen. Nun ist die *Natur* im Menschen nicht automatisch zugleich das *Tier* im Menschen; doch Schnabels Roman legt diese Verknüpfung, wenn auch über einen großen narrativen Umweg, selbst nahe.

Dem geglückten Bevölkerungsexperiment der Insel wird ein missglückter Versuch als negative Folie unterlegt. Auf der Insel findet Albertus die Leiche und die eigenhändig verfasste »Lebens-Beschreibung Des Don Cyrillo de Valaro« (IF 431-531), den es auf der Rückreise von den spanischen Eroberungsfeldzügen in Südamerika schon 1514 als Schiffbrüchigen auf die Insel verschlagen hatte. Neben Don Cyrillo überleben noch zwei mittlerweile christianisierte Indianer und fünf weitere Seeleute, von denen bald zwei sterben. Auf der Insel sind also nur Männer, keine Frauen – bevölkerungspolitisch denkbar ungünstige Voraussetzungen. Doch dies ficht Don Cyrillo und seine beiden Indianer offenbar nicht weiter an. Bestürzt ist Don Cyrillo erst angesichts der Tatsache, dass die »3. noch übrigen Lands-Leute seit etlichen Monathen 3. Äffinnen an sich gewöhnet hätten, mit welchen sie sehr öffters, so wohl bey Tage als Nacht eine solche schändliche Wollust zu treiben pflegten« (IF 523). Der »natürliche Trieb«, den Albertus an seinen Kindern in biopolitische Effizienz zu verwandeln vermag, wird von Don Cyrillo als die »verdammte Wollust bestialischer Menschen« (IF 523) disqualifiziert. Mit dem Adjektiv »bestialisch« ist die Verbindung von Trieb und Tier hergestellt, wobei die Bestie in der Diktion des Romans ausschließlich das menschliche Tier bezeichnet (vgl. auch IF 110, 287), nirgends ein nicht menschliches Wesen.

Don Cyrillo versucht nun zunächst, die »Sodomiten« durch eine »kräftige Gesetz-Predigt« (IF 523) wieder von ihrem Tier-Trieb abzutrennen und so in den Raum des Rechts zurückzuholen. Doch nachdem dies nicht gelingt, verschärft er die Animalisierung der »bestialischen Liebhaber« (IF 524), und als Animalisierte belegt er sie mit einem doppelten Bann. Zu diesem Zweck lässt er die »drey verfluchten Affen-Huren« (IF 524) von seinen beiden christianisierten Indianern erwürgen und verbannt »die schändlichen Buben« (IF 524) auf die andere Seite der Insel, »widrigenfalls wir sie als Hunde darnieder schiessen wolten« (IF 524). Einige Tage später kommt einer der drei dennoch zurück und ruft Don Cyrillo zu:

Mein Herr! mit diesem Messer habe ich in vergangener Nacht meine Cameraden ermordet, weil sie mit mir um ein junges Affen-Weib Streit anfiengen. Der Weinbeer und Palmen-Safft hatte uns rasend voll gemacht, sie sind beyde gestorben, ich aber rase noch, sie sind ihrer grausamen Sünden wegen abgestraft, ich aber, der ich noch mehr als sie gesündigt habe, erwarte von euch einen tödtlichen Schuß, damit ich meiner Gewissens-Angst auf einmahl loß komme. (IF 525)

Der Täter erhofft den Schuss, weil der Vollzug einer Todesstrafe ihn, wenn auch nur für den Augenblick des Sterbens, wieder in den Raum des Rechts integrieren würde, aus dem er aufgrund seiner »bestialisch« genannten Taten ausgeschlossen worden ist. Doch genau diese Integration in die Ordnung (die auch hier wieder eine theriotopische, die Grenze zwischen Mensch und Tier verhandelnde Ordnung ist) verweigert der »Herr« und Herrscher Don Cyrillo in einer fundamentalen Banngeste der Abwendung, der Aussetzung: »nachdem er gefragt: Ob ich ihn erschliessen wolle? und ich ihm zur Antwort gegeben: Daß ich meine Hände nicht mit seinem Blute besudeln [...] wolle« (IF 525). Das Recht, die Instanz des Rechts wendet sich vom Verbrecher ab, der damit nicht einmal mehr ein Verbrecher ist, sondern nur noch eine Bestie. Solcherart vom Recht verlassen, begeht der »Abbandonato«⁶³ Selbstmord: er »fassete [...] das lange Messe in seine beyden Fäuste, und stieß sich selbiges mit [...] Gewalt in die Brust hinein« (IF 526). Don Cyrillo entlässt auch den toten Körper nicht dem Bann: »doch machte ich [...] auf der Stelle ein Loch, und scharrete das Aaß hinein.« (IF 525f.) Es ist keine Leiche, sondern ein »Aaß«, das hier vergraben wird, kein toter Mensch, sondern ein totes Tier. So bleibt der Selbstmörder noch als Toter die Bestie, zu der er sich zu Lebzeiten selbst gemacht hatte.

In der »Lebens-Beschreibung des Don Cyrillo de Valaro« wird vermittels des Affen also eine massive Distanzierung des guten Menschen vom Tier in Szene gesetzt und so die Entanimalisierung des Humanen propagiert. Wer sich dem Affen (der Äffin) nähert, wird eine Bestie, von der sich der gute Mensch nur abwenden kann. Es gibt nun zwei Möglichkeiten, diese als »Anhang« (IF 431) gegebene Nebengeschichte der Hauptgeschichte von Albertus Julius zuzuordnen.

Zum einen ist auch Albertus wie Don Cyrillo mit der »geil-brünstigen Gewaltthätigkeit« (IF 251) einer menschlichen Bestie konfrontiert, und zwar mit dem verruchten, mörderischen Lemelie. Wie Don Cyrillo so verweigert auch Albertus die auf Reintegration zielende Tötungsbitte

63 Agamben, Homo Sacer (Anm. 2), S. 39.

Lemelies. Auch dieser »Abbandonato« begeht Selbstmord. Und auch hier bleibt der Tote, was er lebend für Albertus schon war, wie eine eigens zu Lemelies schandvollem Gedächtnis errichtete Schandsäule expliziert: »Und also/ starb der Höllen-Brand als ein Vieh,/ welcher gelebt als ein Vieh,/ und wurde allhier eingeschartt als ein Vieh« (IF 522). Dem viehischen Leben des Verbrechers entsprechen das viehische Sterben des Selbstmörders und das viehische Verscharren seiner Leiche. So agiert der Souverän.

Es gibt aber eben auch noch eine zweite Möglichkeit der Zuordnung. Denn es lässt sich ein Zusammenhang herstellen zwischen dem Naturtrieb der Albertus-Geschichte und dem Trieb-Tier der Cyrillo-Erzählung. Es geht beides Mal um das Gleiche. Aber erst von Cyrillos Erzählung her wird deutlich, dass der Bezug zum Tier im Menschen ein ausschließender, abwendender, trennender ist. Albertus' bevölkerungspolitischer Erfolg wird im Roman nicht offen mit dieser Abtrennung des Animales im Humanen in Verbindung gebracht. Hier erscheinen die Affen schlicht als Modifikationen des Hundes (und des Wolfs). Die Affenepisode aus Cyrillos Leben liefert aber einen deutlichen Anhaltspunkt, von dem aus sich die Gesten der Entanimalisierung mit der Frage der Sexualität ver- und damit an Albertus' Bevölkerungspolitik rückbinden lassen. Ganz beiläufig gewinnt dabei auch der erste Kontakt von Affe und Mensch in der züchtigen Welt des Albertus eine eigentümliche Note. Immerhin bedenkt hier Concordia den verletzten Affen zunächst mit »allerhand Liebkosungen« (IF 216), wird auch Albertus aus Dankbarkeit an den Händen geleckt und an den Füßen »sehr sanfft« (IF 217) gestreichelt, und schließlich schmeichelt der kranke Affe Concordia »mit Leckung der Hände und andern Liebkosungen auf solche verbindliche Art, daß es mit Lust anzusehen war.« (IF 217) Gänzlich stabil ist in theriotopen Gegenden keine Grenze: verbindliche Lust auf der einen Seite, »schändliche Wollust« (IF 523) auf der anderen – und dazwischen eine limitrophe Zone der Ununterscheidbarkeit, die in der metapolitischen Grenzziehung zwischen Mensch und Tier übersprungen, in der Analyse der theriotopen Formation hingegen in ihren Paradoxien entfaltet werden kann.

8.

Ich fasse zusammen: Es gibt zwei Varianten, wie sich der Mensch zu seinem Tier stellen kann: als Nicht-Tier (hier verläuft die Grenze *zwischen* Mensch und Tier) oder als Auch-Tier (hier verläuft die Grenze *im* Men-

schen selbst). Es gibt zwei Formen der Politik, die sich sowohl systematisch unterscheiden als auch in eine historische Folge bringen lassen: Souveränität und Biopolitik. Und es gibt zwei theriotopische Basisdreiecke, durch die das Mensch-Tier-Verhältnis in Szene gesetzt, geordnet und in der Ordnung wiederum in Unruhe versetzt wird. Das erste verbindet Mensch, Wolf und Hund; es verhandelt die Grenze zwischen Mensch und Tier; und es bildet die theriotopische Figuration der Souveränität. Das zweite Basisdreieck verbindet Mensch, Affe und ein imaginäres Affen-Mensch-Mittelwesen; es verhandelt die Grenze im Menschen; und es bildet die theriotopische Figuration der Biopolitik.

Potters Bild und Schnabels Roman markieren einen spezifischen Abschnitt in der Geschichte theriotopischer Ordnungen und Umordnungen. Beide erzählen sie Tiergeschichten souveräner Herrschaft: Potter mit dem Basisdreieck von Wolf, Mensch und Hund, Schnabel mit Haus- und Wildaffen, die er nach dem Vorbild von Hund und Wolf entwirft. Bei beiden lässt sich auch schon ein Element künftiger biopolitischer Theriotopien erkennen. Es handelt sich dabei um die fundamentale, alles Ver- und Festbannen von Gewalt übersteigende Geste eines abwendenden, ausserzenden Banns, der bei Hobbes alle Tiere trifft, aber eben (noch) nicht den Menschen selbst. Bei Potter wird von dieser abwendenden Geste mit dem Affenmenschen dasjenige Wesen erfasst, das unmittelbar neben dem Menschen steht. Bei Schnabel trifft sie den Menschen selbst, dort zumindest, wo er als »Bestie«, als »Vieh« qualifiziert wird. Im 18. und 19. Jahrhundert wird diese menschliche Bestie zur humanen Normalität werden. Dass in jedem Menschen ein Vieh stecke: das ist die konstitutive Unterstellung einer jeden Biopolitik.

EVA HORN

Die Macht, die sich verschwört *Machiavelli – Shakespeare – Schiller*

Verschwörung und Staatsgeheimnis sind Zwillingsfiguren eines politischen Ausnahmezustands, in dessen Analyse der konstitutive Bezug jeder Staatlichkeit zu ursprünglichen Akten der Gewalt sichtbar gemacht werden kann. In ihnen eröffnet sich ein rechtsfreier Raum unsanktionierbaren Handelns. Im Arcanum wie in der Konspiration liegt eine ins Geheimnis verbannte Gewalt des Staates, die im Coup d'État schlagartig ans Licht tritt. Der Beitrag behandelt drei Stufen einer Reflexion über die Verschwörung. (1) Im Rahmen einer Theorie politisch rationalen Handelns analysiert Machiavelli die technischen Aspekte der Verschwörung und sieht in ihr den Ausdruck einer grundlegenden Agonalität und Fragilität aller politischen Macht. (2) Shakespeares *Julius Caesar* greift Machiavellis These von der Verschwörung als schlechthin riskantem politischen Akt auf und verdichtet sie zur Aporie einer republikanischen Verschwörung, die allen Verschwörungen ein Ende machen soll – aber letztlich nur zurück in den Bürgerkrieg führt, den Caesar für kurze Zeit beendet hatte. (3) Schiller, der die von Machiavelli angedeutete und bei Shakespeare explizit gemachte ästhetische Theatralität einer jeden Verschwörung aufgreift, entwirft seinen Fiesko als konsequenten Machiavellisten und Verstellungskünstler. Politik wird zum Theater. Der Verschwörer erweist sich damit als Double des Tyrannen, gegen den er antritt. Die Frage nach den Macht- und Gewaltverhältnissen des staatlichen Arcanums verwandelt Schiller dabei in eine Frage nach der individuellen Disposition und den Strategien des politischen Subjekts. In ihm liegt für Schiller nun das eigentliche Risiko der Verschwörung.

Politik und Literatur teilen eine Faszination für Verschwörungen. In der Verschwörung, so scheint es, bricht etwas hervor und wird etwas sichtbar, das Macht zugleich konstituiert und bedroht: eine Form von Gewalt, die sowohl als Technik des Machterhalts wie als Moment ihrer Bedrohung und Fragilität erscheint. Was die Verschwörung dabei so gleichermaßen theoretisch intrikat und – insbesondere auf dem Theater – ästhetisch reizvoll macht, ist die Ökonomie von Ostentation und Geheimhaltung, Sichtbar- und Unsichtbarkeit, in der sich ihre Protagonisten bewegen. Der heimlich vorbereitete Staatsstreich, der den herrschenden Souverän stürzt, hüllt sich ebenso in Dunkelheit wie der plötzliche *coup du Prince*, mit dem dieser sich durch einen unvorhersehbaren Gewaltakt seiner Feinde entledigt und seine Macht sichert. Verschwörungen und Coups – ob nun erfolgreich oder in letzter Minute vereitelt – sind Brüche in der Geschichte, in denen sich eine Fragilität des