

2 Hinter der Fassade der Schlachthöfe. Ethik und Erzählen

Recuerda las fotos del matadero de Salamone que le mostró su madre. El edificio está destruido, pero la fachada sigue intacta, con la palabra matadero como un golpe mudo. Enorme, sola, la palabra se resistió a desaparecer. (Bazterrica 2017, 34)

Die Schlachthöfe der Welt sind Orte, an denen sich Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart besonders deutlich polarisieren und sich Ambivalenzen im Umgang mit nicht-menschlichen Tieren zeigen. Es sind Orte, an denen nicht-menschliche Tiere – heute zumeist im industriellen Maßstab – massenhaft getötet werden und zugleich Aktivist:innen versuchen, für tierliches Leid zu sensibilisieren. Zugleich ist die globale Schlachtindustrie ein Wirtschaftszweig, an dem zahlreiche, fast immer prekäre Arbeitsverhältnisse und mit ihnen menschliche Existenzen hängen. Tierliches Leben, das straffrei getötet werden kann, wird von menschlichem Leben geschieden. In den Schlachthöfen wird sichtbar, dass Fleischkonsum, wie häufig abstrahierend bezeichnet, das Essen von Tieren bedeutet und – in den allermeisten Fällen – deren vorherigen Tod.¹⁹ *Tiere essen?* wie Jonathan Safran Foer provokant im Titel seines 2009 erschienen Buches fragt, ist damit die am weitesten eingreifende Frage in Tier-Mensch-Beziehungen, ist sie doch immer eine Frage auf Leben und Tod. Spätestens beim Verzehr stirbt das andere Tier, das Essen von Fleisch bedeutet den Tod von Tieren. In diesem Kapitel möchte ich daher zunächst einer Spur hinter die Fassaden der Schlachthöfe der Welt folgen.

Literarische Texte, die sich mit Schlachthöfen befassen, haben eine lange Tradition. Historisch standen in der ‚Schlachthofliteratur‘ vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts soziopolitische Fragen im Vordergrund.²⁰ Der Schlachthof als literarisches Motiv nimmt zunächst hauptsächlich den Menschen und gerade an der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert die soziale Frage in der Industrialisierung in den Fokus. Zugleich wird tierliches Leid aber nicht ausgeblendet, sondern auch die Literatur der Moderne vermag „die Evidenz des Leidens der Tiere erfahrbar

19 Einige Tiere werden auch lebendig verzehrt, wie z. B. Austern, Maden in der italienischen Käsespezialität Casu Marzu oder Oktopusse in der koreanischen Küche. Diese Tiere sterben meist aber kurz vor oder eben beim Verzehr. Zum Käse, in dem Würmer leben, die den Geschmack prägen, hat Ginzburg (1990) einen ebenso einflussreichen wie aufschlussreichen Aufsatz geschrieben, indem es allerdings weniger um die Würmer als um die Kultur geht. Weiterführend zu Ginzburg im Hinblick auf die Fragestellung einer „Minor Universality“ vgl. Messling und Tinius 2023.

20 Einen guten Überblick über literarische Texte, die sich mit dem Schlachten befassen, bieten: Linnemann 2006; Potts 2016; McCorry und Miller 2009.

zu machen“ (Linnemann 2006, 13). Man denke hier beispielsweise an Esteban Echeverrías Erzählung *El Matadero* (1871), Émile Zolas *Le Ventre de Paris* (1873), Upton Sinclairs sozialkritische ‚Stockyard-Fiction‘ *The Jungle* (1906) bis hin zu Berthold Brechts epischem Theaterstück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931). Aus einer raumtheoretischen Analyse lässt sich am Schlachthaus-Motiv zudem die Verlagerung des Schlachtens und damit auch der im 19. Jahrhundert entstandenen und immer weiter ausgebauten Schlachtindustrie von der Großstadt (bei Émile Zola Paris, bei Upton Sinclair Chicago) an die Peripherie beobachten: Arbeiter:innen und Tiere werden marginalisiert und von den Zentren an die Ränder gedrängt (vgl. Lindemann 2006), wie auch der Erzähltext der Argentinierin Agustín Bazterrica *Cadáver exquisito* (2017) zeigt, dessen Spur ich in diesem Kapitel folgen werde.

In der Forschung noch wenig beachtete Erzähltexte der Gegenwart nehmen den Schlachthof als Motiv auf, gehen aber zugleich über dessen symbolische Bedeutung hinaus. Es gibt zahlreiche Veröffentlichungen der letzten Jahre, die sich im weiteren Sinne um tierethische Fragen drehen. Subtiler als in Foers Text scheint beispielsweise die Verbindung in Jean-Baptiste Del Amos *Règne Animal* (2016) oder in *Comme une bête* (2012) von Joy Sorman. Hier stehen Nutztiere und ihre Verquickung mit allen Lebensbereichen im Vordergrund. Während z. B. Del Amos Werk *Règne Animal* (2016) die Geschichte dieser Bewegung als Familiengeschichte von Schweinezüchter:innen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Massenproduktion der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts erzählt, nimmt Joy Sorman mit ihrem satirischen Erzähltext über den jungen Pim die Ausbildung zum Metzger und die Situation der Schlachthöfe und des Tötens von Tieren heute in den Blick. Beide Erzähltexte sind keine ‚aktivistischen Bücher‘ die, wie beispielsweise Foers Buch *Eating Animals* (2009), aufrütteln wollen und direkte Argumente für einen veganen Lebensstil liefern. Sie erscheinen dennoch als produktive Beiträge für eine Tiertheorie, die im Gegensatz zur Tierphilosophie auch fiktive Tiere und damit vielfältige Logiken zu integrieren vermag, denn sie zeigen historische Dimensionen und gegenwärtige Tendenzen auf. Vor allem neuere Veröffentlichungen der letzten Jahre, wie die oben genannten Beispiele, sind noch wenig rezipiert, auch wenn sie, wie *Cadáver exquisito* (2017), von Kritiker:innen wahrgenommen und prämiert wurden.²¹ Tierethische Fragen werden verstärkt seit der Jahrtausendwende mit Fragen nach den sozialen Zuständen im Kapitalismus neoliberaler Ausprägung verknüpft und treten deutlicher in den Vordergrund. Sie werden in größere biopolitische Diskurse, die für die Gegenwart bestimmend sind, eingebettet und problematisieren diese. Die Krise einer Phase, die

21 Der Roman der Argentinierin Bazterrica gewann den hoch angesehenen Premio Clarín Novela.

als Kapitalozän (Haraway 2016b, 47) bezeichnet werden kann und seit dem Ende des Universalismus von der sogenannten Postmoderne nur unzureichend adressiert wurde, hinterlässt eine Lücke (vgl. Hofmann und Messling 2021, 3). Sie tritt in Erzähltexten häufig – auch als Grenze einer tierethischen Position – deutlich zu Tage. Dabei verschiebt sich der literarische Blick vor allem seit Beginn des 21. Jahrhunderts leicht, wobei der Gestus ähnlich wie im 19. Jahrhundert eine umfassende Kritik an der Gesellschaft und ihren Normen bleibt. Der Schlachthof als Motiv ist auch in den letzten Jahrzehnten nicht nur Resonanzraum tierethischer Reflexionen, sondern ist als fiktiver und realer Ort von Anfang an in die größere Fragestellung eines Zusammenlebens, auch von Tieren und Menschen in der Welt, eingebettet. All diese Veröffentlichungen sind keine ‚leichte Kost‘, verhandeln sie doch Fragen auf Leben und Tod, die zugleich drängende Fragen der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts sind.

Der massive Ausbau industrieller Tierzucht und Schlachtbetriebe im 20. Jahrhundert führt – spätestens seit Peter Singers Veröffentlichung von *Animal Liberation* (1975) – zu einer umfassenden Infragestellung des Umgangs mit nicht-menschlichen Tieren. *Animal Liberation* berücksichtigt die spannungsreiche Beziehung des Menschen zu anderen Tieren erstmals systematisch in der Ausformulierung einer praktischen Ethik und läutet schon früh Änderungen im Verhältnis zu anderen Tieren ein. Das Grundlagenwerk des US-amerikanischen Philosophen gilt als Geburtsstunde der modernen Tierethik (vgl. Grimm und Wild 2016, 11). Gleichzeitig mit dem Ausbau industrieller Massentierhaltung und intensivierter Nutzung von Tieren in der Landwirtschaft, entwickelt sich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts eine eigene Tierethik, die das Verhältnis zu nicht-menschlichen Tieren substanziell hinterfragt. Diese Ethik kann aber, wie Herwig Grimm und Markus Wild betonen, nicht im engen Sinne als eine Bereichsethik, wie etwa die Wirtschaftsethik oder die Medizinethik angesehen werden, denn Tiere spielen in fast allen Lebensbereichen eine Rolle (vgl. Grimm und Wild 2016, 16). Wie schon gesehen, besteht zwischen Menschen und anderen Spezies eine enge und meist ambivalente Beziehung, die tief in die Definition von Leben, und damit einhergehend auch von menschlichem Leben, hineingreift. Tiere sind nicht nur Nahrungsquelle, sie werden auch in Laboren für Versuche gehalten, sie sind Haus- und Assistenztiere. Sie spielen für die Medizin, die Unterhaltung, ebenso wie für fast alle Wirtschaftsteile eine wichtige Rolle. Nicht-menschliche Spezies begleiten uns und gehen uns an – „l’animal nous regarde“, wie Derrida schreibt (Derrida 2006, 50) und damit auch auf eine Ethik abzielt, ohne allerdings explizit eine Tierethik zu formulieren. Während Derrida die Tierfrage in einen größeren philosophischen Zusammenhang stellt und in seinen posthum veröffentlichten Werken *L’animal que donc je suis* (2006) und *La bête et le souverain I* (2008) und *II* (2010) die Grundfesten des westlichen Denkens an dem, was wir das „Tier“ nennen, dekonstruiert, zielt Singer vor allem auf die Aus-

formulierung einer universalistischen Ethik, die nicht-menschliche Spezies berücksichtigt. Es geht ihm – im Anschluss an den Begründer des Utilitarismus Jeremy Bentham – darum, die Summe des Leidens in der Welt zu verringern und größtmögliches Glück für möglichst Viele herzustellen. Ob andere Spezies in unserem praktischen Handeln berücksichtigt werden müssen oder nicht, hängt schon für Bentham an der Frage der Leidensfähigkeit. Singer formuliert im Anschluss an dessen berühmte Frage *Can they suffer?* (Bentham 1789) eine Ethik, nach der gleiches Leid auch gleich berücksichtigt werden muss. Analog zu Rassismus und Sexismus meint „Speziesismus“ nach Singer die Diskriminierung von Entitäten aufgrund des moralisch arbiträren Kriteriums der Spezieszugehörigkeit (vgl. Singer 1975, 6). Damit ist es für den Ethiker unzulässig, Tiere nur auf Grundlage dessen, dass sie keine Menschen sind, aus der Gemeinschaft der Ethik auszuschließen. Der von ihm geprägte Begriff des *Speziesismus* ist verstärkt seit den 2000ern in aller Munde und illustriert den starken Einfluss von Singers Denken. Sein Präferenz-Utilitarismus stößt aber bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung auch auf Kritik, nicht nur allgemein seitens Gegner:innen einer eigenen Tierethik, sondern auch die Tierethik selbst entwickelt sich seitdem rasant weiter.²² Tom Regan antwortet direkt auf Singers Ansatz, indem er den „inhärenten Wert“ (Regan 1985, 35) eines jeden Individuums, auch von nicht-menschlichen, betont und daraus moralische Rechte ableitet. Ein solcher Tierrechteansatz zielt nicht mehr auf Gleichbehandlung auf Grundlage des Kriteriums des Leidens, sondern auf einen inhärenten Wert, einen Eigenwert, der auch nicht-menschlichen Tieren zukommt. Es geht Regan nicht um ein Abwägen von Interessen, sondern um eine egalitaristische Position, die im *Abolitionismus* mündet. Dieser zielt auf Grundlage der Annahme eines intrinsischen Wertes von tierlichem Leben auf die rechtliche Abschaffung jeglicher Nutzung von Tieren, sei es in der Landwirtschaft, in der Nahrungsmittelproduktion, bei der Jagd, in Laboren, im Sport oder zur Unterhaltung (vgl. Regan 1985, 13). Ein solcher Tierrechteansatz wurde in den vergangenen Jahrzehnten stetig weiterentwickelt. Die Schriftstellerin Sue Donaldson und der kanadische Philosoph Will Kymlicka fordern in ihrem 2011 veröffentlichten Buch *Zoopolis* eine dezidiert politische Theorie der Tierrechte. Nicht-menschlichen Tieren sollen demnach auch positive Rechte im Sinne von Bürgerrechten zugestanden werden (vgl. Donaldson und Kymlicka 2011). Sie entwickeln einen Vorschlag, wie wir mit Tieren umgehen und leben könnten, und stellen damit erstmals systematisch in Rechnung, dass wir in inter-Spezies Gesellschaften leben und Tiere und Menschen sich nicht ‚einfach in Ruhe lassen‘ können. Dafür sind die Verflechtungen und Verbindungen zu tiefgreifend. Neuere Publikationen

²² Für einen Überblick über die wichtigsten Positionen der modernen Tierethik vgl. Herwig Grimm und Markus Wild (2016).

erweitern den Rechteansatz häufig, indem sie alle nicht-menschlichen Entitäten mit in die Rechtsgemeinschaft mit aufnehmen und universelle Rechte beispielsweise auch für die Natur fordern (vgl. bspw. Toledo 2022).

Einerseits kann also spätestens seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts eine wachsende Sensibilität für nicht-menschliche Entitäten und insbesondere andere Tiere beobachtet werden, andererseits kommt es zu einer massiven „Intensivierung und Automatisierung der Tiernutzung seit Mitte des 20. Jahrhunderts“ (Grimm und Wild 2016: 11) ebenso wie zu einer wachsenden Ausbeutung der Natur. Vor allem industrielle Tierhaltung, Tierversuche und Massenproduktion tierischer Produkte treffen in Gesellschaften des globalen Nordens auf Tierschutz- und Tierrechtsbewegungen. Ein umfassender Rechtediskurs für nicht-menschliche Entitäten wurde dagegen zunächst von indigenen Gemeinschaften des globalen Südens angestoßen. So hat Ecuador als erster Staat die Natur als Rechtssubjekt verankert und erhebt die „Natur oder Pacha Mama“,²³ wie die indigene Bezeichnung lautet, auf Verfassungsebene. In der Beschäftigung mit Tier-Mensch-Verhältnissen der Gegenwart kann man den ethischen Implikationen eines veränderten Verhältnisses zur sogenannten ‚Natur‘ kaum ausweichen.

Welche Tiere gegessen und welche gestreichelt werden – um den populären Buchtitel von Hal Herzog aufzunehmen²⁴ – ist aber nicht nur eine Frage, die die Ethik beschäftigt. Sie dient seit Jahrhunderten ebenso der Versicherung von Zugehörigkeiten wie der Produktion von Ausschlüssen.

Die identitätsversichernde Funktion kann sowohl innerhalb der Spezies Mensch, bis hin zu rassistischen Zuschreibungen aufgrund von Nahrungstabus oder -gewohnheiten, als auch über die Speziesgrenzen hinweg beobachtet werden. Wo die Grenze zwischen mir und ‚dem Anderen‘ verläuft wird auch anhand dessen gezogen, was gegessen werden darf und was nicht (vgl. Harris 1985; Castro 1998; Levi-Strauss 2013). Tiere essen? ist also nicht nur eine Frage, die vor dem

23 In Art. 71 der Verfassung von Ecuador heißt es: „Art. 71.– La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza. Para aplicar e interpretar estos derechos se observarán los principios establecidos en la Constitución, en lo que proceda. El Estado incentivará a las personas naturales y jurídicas, y a los colectivos, para que protejan la naturaleza, y promoverá el respeto a todos los elementos que forman un ecosistema.“ Der vollständige Verfassungstext ist verfügbar unter: https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf.

24 Der vollständige Buchtitel des Psychologen Hal Herzog (2011) lautet: *Wir streicheln und wir essen sie: unser paradoxes Verhältnis zu Tieren*.

Hintergrund einer als universell auftretenden Tierethik im globalen Norden geführt wird, sondern durchaus auch der Diskussion in den Kulturwissenschaften wert. Denn die umgekehrte Frage danach, warum bestimmte Spezies nicht gegessen werden dürfen, deutet eindrücklich darauf hin, dass die Frage nach dem Töten von anderen Tieren keineswegs durch universell gültige Normen über alle Kulturen hinweg gleich beantwortet werden kann (vgl. Levi-Strauss 2013). Im Gegenzug spielen auch Fragen der Anerkennung und der Sensibilität gegenüber kulturellen Verböten und Geböten eine Rolle. Ein westlicher Universalismus, der seit Jeremy Benthams Einlassung *Can they suffer?* (ders. 1789) zumeist die Leidensfähigkeit der unterschiedlichen Spezies zum Distinktionsmerkmal erhebt und damit letztlich über Leben und Tod nicht-menschlicher Tiere entscheidet, wird zunehmend in Frage gestellt. Grimm und Wild leiten ihr Buch *Tierethik zur Einführung* (Grimm und Wild 2016) mit dem Pacu-Jawi-Rennen auf Sumatra ein, bei dem zwei Ochsen einen Jockey durch ein Reisfeld ziehen (vgl. ebd., 9–10). Sie machen mit dem Beispiel des Pacu Jawi deutlich, dass es ähnliche Praktiken auf anderen Kontinenten, ebenso wie in Europa gibt. Am prominentesten sticht sicherlich der Stierkampf in Spanien ins Auge, dessen Legitimität im In- und Ausland umstritten ist. Was aber darüber hinaus ersichtlich wird, ist, dass wir in unserer globalisierten Welt mit ihren verflochtenen Märkten und Abhängigkeitssystemen dazu aufgefordert sind, uns grundsätzlichere Gedanken zu unserem Umgang mit nicht-menschlichen Tieren zu machen. Denn Tiere spielen in fast allen Zusammenhängen der großen Menschheitsprobleme wie Hunger, Armut und Ungleichheit eine Rolle.

Wie hältst du es mit dem Essen von Tieren? ist auch in westlichen Nationen schon längst keine exklusive Frage für Tierethiker:innen oder einen engen Kreis von Aktivist:innen mehr. So ist es zwar immer noch eine kleine, aber stetig wachsende Minderheit, zumeist in den urbanen Zentren, die sich vegetarisch oder vegan ernährt. Zugleich gibt es wenige Menschen, die sich noch nie Gedanken zum Konsum tierischer Produkte gemacht haben. Auch im Zuge der Klimaproteste von Umweltschutz- und Klimabewegungen wie *Fridays for Future* oder *Extinction Rebellion* rückt die Tierethik ins Bewusstsein vieler Menschen und wird zugleich in einen größeren ökologischen und globalen Zusammenhang gestellt (vgl. dazu auch Latour 2017). Eine Auseinandersetzung mit Tier-Mensch-Relationen kann den Bereich der Tierethik nicht aussparen, denn tierethische Fragestellungen greifen tief in menschliche Praktiken des Umgangs mit nicht-menschlichen Tieren ein und prägen diese. Die Ambivalenzen, die durch eine Verunsicherung der Beziehungen zwischen Menschen und Tieren entstehen, schlagen sich ganz besonders in westlichen Industrienationen an Massentierhaltung und dem Konsum von tierischen Produkten nieder. Gerade an der Frage des Schlachtens von Tieren wird die ganze Tragweite deutlich, denn diese bleibt nicht

auf ein Spezialgebiet der Ethik beschränkt, sondern hat mit der Grundkonzeption des Menschen in Abgrenzung zu ‚dem Tier‘ in westlichen Denktraditionen zu tun, die sich seit der Moderne verstärkt universalisiert hat und zur globalen Norm geworden ist (vgl. Derrida 2006 und 2008).

Dabei ist es philosophisch höchst umstritten, ob Tiere überhaupt „den Tod als Tod vermögen“ (Heidegger [1950] 2000, 180), also sterben und nicht einfach „verenden“ (ebd.). Heidegger macht an der Frage nach dem Tod des Tieres einen wesentlichen ontologischen Unterschied zwischen Menschen und anderen Tieren fest:

Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich. Der Tod ist der Schrein des Nichts, dessen nämlich, was in aller Hinsicht niemals etwas bloß Seiendes ist, was aber gleichwohl west, nämlich als das Sein selbst. Der Tod, als der Schrein des Nichts, birgt in sich das Wesende des Seins. (Heidegger 2000, 180)

Die Tiere stünden – im Unterschied zum Menschen – in keinem bewussten Verhältnis zum Tod, weshalb sie lediglich verenden und nicht ‚wirklich‘ sterben, so der Philosoph. Darauf gibt es nicht nur aus dem Bereich der Philosophie zahlreiche Einwände. Am prominentesten stellt sich Derrida gegen diese Auffassung, indem er die theoretischen Grundlagen, auf denen Heidegger aufbaut, dekonstruiert (vgl. Derrida 2006). Entgegen dessen Grenzziehung, die nur dem Menschen ein echtes (und konstitutives) Verhältnis zum eigenen Tod zuschreibt (vgl. Heidegger 1960, §§ 51–53), macht Derrida diese metaphysische Herleitung in seiner dualistischen Konstruktion sichtbar und offenbart zugleich deren Schwächen (vgl. insbesondere Derrida 2006, 41 f. und 198 f.).

Verstärkt seit den 2000er Jahren kommen zahlreiche Theoretiker:innen hinzu, die nicht nur auf einer ethischen, sondern auch auf einer ontologischen und ethologischen Ebene den Anthropozentrismus hinterfragen. Neuere biologische Studien legen nahe, dass manche Tiere, wie beispielsweise Elefanten, durchaus über ein Bewusstsein von ihrem eigenen Tod verfügen (vgl. Goldenberg und Wittemyer 2020). Sie kehren zu den Skeletten der verstorbenen ‚Familienmitglieder‘ zurück. Ein stärkeres Nachdenken über Tier-Mensch-Relationen und alle ethischen Implikationen, die ein verändertes Verständnis von tierlichen Mitbewohner:innen auf der Welt mit sich bringt, scheint daher unumgänglich.

2.1 Den Tod erzählen: (Tier-)Ethik und Literatur

Erzähltexte wie J. M. Coetzees *The Lives of Animals* (1999) oder das Sachbuch *Eating Animals* (2009) von Jonathan Safran Foer nehmen das Thema um die Jahrtausendwende auf und spiegeln zugleich, dass tierethische Fragen vom Nischenthema längst zum Mainstream avanciert sind. In diesen Werken sind Ethik und Ästhetik, Politik und Poetik miteinander verwoben. Coetzees metafiktionale Texte *The Lives of Animals* (1999) und *Elizabeth Costello* (2003) entwerfen eine Tierethik im Erzähltext, die auch auf theoretischer Ebene wahrgenommen und diskutiert wird. Coetzees Werke vertreten auf einer inhaltlichen Ebene deutliche tierethische Positionen.²⁵ Die fiktive Person *Elizabeth Costello* verschmilzt teilweise mit ihrem realen Autor Coetzee. Einige der „Lessons“, die von Costello im Buch gehalten werden, hat der Autor selbst schon vorgetragen (vgl. insbesondere Biti 2021). Das Sachbuch *Eating animals* (2009) des gefeierten amerikanischen Autors Jonathan Safran Foer setzt sich mit Massentierhaltung und dem Konsum von tierischen Produkten auseinander. Die Schlagkraft der Literatur entwickelt sich hier aus der Verbindung zwischen Tatsachenerzählung und Fiktion, die allerdings bei Foer deutlich Richtung Diktion ausschlägt: Erklärtes Ziel ist es, die Leser:innen von einem anderen Umgang, insbesondere mit Nutztieren, die Teil einer industriellen Massenproduktion von tierischen Produkten sind, zu überzeugen. Das Buch ist ein wichtiger Beitrag zur Debatte um tierethische Fragen und hat eine Generation von Aktivist:innen und Intellektuellen gleichermaßen geprägt.

Die Argentinierin Bazterrica hingegen radikalisiert die Problematik entscheidend, indem sie eine Welt entwirft, in der die Menschen nicht mehr nicht-menschliche Tiere, sondern andere Menschen züchten, schlachten und essen. Hier vermischen sich ethische Fragestellungen mit einer umfassenderen Kritik an gesellschaftlichen Machtverhältnissen.

Auch wenn in der literaturwissenschaftlichen Forschung zuletzt vermehrt Gegenwartsthemen und damit auch neue Veröffentlichungen untersucht werden, war Bazterricas Roman bisher kaum Gegenstand der Forschung. Dies mag einerseits an dem nur schwer verdaulichen Thema liegen, denn die wenigsten Menschen befassen sich gerne mit dem Schlachten von Tieren (und noch weniger mit dem vom Menschen!). Andererseits ist der Roman der jungen Autorin erst 2017 erschienen, sodass Forschungsarbeiten, wie die vorliegende Arbeit, erst nach und nach erscheinen. *Cadáver exquisito* (2017) fand dennoch Beachtung, wie nicht nur

²⁵ Anthony Uhlmann hat in seiner umfassenden Untersuchung *J. M. Coetzee. Truth, Meaning, Fiction* (2020) die philosophischen Einflüsse und Denkbewegungen des Nobelpreisträgers systematisch herausgearbeitet. Darüber hinaus gibt es unzählige Forschungsarbeiten zum Werk Coetzees, der einer der wichtigsten Autor:innen der Gegenwart ist.

vereinzelte Rezensionen zeigen. Dennoch erscheint das Buch noch wenig rezipiert und war noch nicht Gegenstand einer ausführlichen, systematischen Untersuchung. Es sind bisher einige Aufsätze, vor allem in spanischer Sprache erschienen, wie der Beitrag von Claire Mercier und Gabriel Saldías Rossel (2021), in dem die Autor:innen insbesondere das Dispositiv des Hungers in den Blick nehmen, oder der Essay von Paula Yeyati Preiss (2021), die ihren Fokus auf das Genre Dystopie legt. Jochem Kotthaus interessiert sich für *Cadáver exquisito* (2017) von Bazterrica aus einer wissenssoziologischen Perspektive und behandelt in seinem Artikel die Verhandlung des Kannibalismus als Grenze menschlichen Handelns im Film *Soylent Green* (1973) und dem Roman der Argentinierin (vgl. Kotthaus 2021). Insbesondere auf Kotthaus Ausführungen und die These von Mercier und Saldías Rossel komme ich noch zurück.

Einer verstärkten Wahrnehmung des Buches, vor allem über die spanischsprachige Welt hinaus, mag auch ein ungünstiges Erscheinungsdatum der Übersetzungen im Wege gestanden haben. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ins Englische (2020) und ins Deutsche (ebenfalls 2020), hatte mit dem Ausbruch der SARS-CoV-2-Pandemie die Realität eines Virus, das die Welt radikal verändert, die Fiktion eingeholt, was sicherlich aus marketingstrategischer Sicht nicht günstig war. Da der Roman auch die Frage nach Verschwörungstheorien und Fake News als Instrument von Regierungen zur Manipulation der Bevölkerung thematisiert, schien einigen Verlagen eine verstärkte Werbung sicherlich heikel, wollten sie nicht den Anschein erwecken, Thesen von der Erfindung der Corona-Pandemie zu befeuern. Dieser Erzähltext ist für die vorliegende Arbeit nichtsdestotrotz beachtenswert, denn er ist paradigmatisch in doppelter Hinsicht: Er ist Symptom einer Debatte, die geführt werden muss, und steht zugleich für die Ausweglosigkeit des gezeichneten Dilemmas (vgl. hierzu auch Messling 2019, 23).

Historisch betrachtet war der tierliche Tod nie so allgegenwärtig und unsichtbar zugleich wie in unserer Gegenwart. Die großen Schlachthöfe sind von den Zentren der Stadt verbannt und aus dem Blickfeld der Menschen an die Peripherie gewandert.²⁶ Christian Sternad kritisiert in seinem Aufsatz „Den Tod als Tod vermögen. Zum Tod des Tieres aus phänomenologischer Sicht“ (ders. 2014) Heideggers Auffassung vom Unvermögen des Tieres zu sterben und bringt dieses mit Rancières Theorie von einem „ästhetischen Regime“ (Rancière 2008b, 26) zusammen. Der Tod der Tiere erscheint „aufgehoben in einem ‚ästhetischen Regime‘“ (Rancière 2008b, 26) des Menschen, welches den Tod des Tieres nicht als solchen anerkennt“ (Sternad 2014, 58), so Sternad.

²⁶ Für einen Überblick über die historischen Entwicklungen von Schlachtbetrieben siehe Burt (2006), Nieradzki (2016), sowie Susteck (2021).

Erzähltexte erlauben einen Blick hinter die Fassade dieses ästhetischen Regimes des Menschen und können so Aufschluss über die Verfasstheit der Welt geben. Sie greifen *als* Kunst, als literarische Praxis, in die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) ein, indem sie die historischen Ein- und Ausschlussmechanismen und damit Teilhabe (oder nicht-Teilhabe) an der Gemeinschaft des Lebendigen lesbar und über das Lesen erfahrbar machen. Rancière definiert dieses *Partage du sensible* (ders. 2000) wie folgt:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. (Rancière 2000, 12)

In diese Aufteilung mischt sich Literatur auch jenseits der Konzeption als einer *littérature engagée* (vgl. Sartre 1948) ein und ist für den Theoretiker deshalb *als Literatur* per se politisch, denn sie vermag „diejenigen als sprechende Wesen hörbar [zu machen], die vorher nur als lärmende Tiere verstanden wurden“ (Rancière 2011, 14). Sie distanziert den Gegenstand und macht dadurch eine Verfasstheit von Gemeinschaft sichtbar und hörbar.

Literatur bildet – mit Rancière gesprochen – politische Prozesse nicht nur ab, sondern geht über eine solche rein mimetische Funktion hinaus. Mehr noch, die Erkenntnis selbst kann nicht ästhetisch sein, so Rancière: „Ästhetik ist in der Tat die Teilung der Erkenntnis, die Störung jener Ordnung der sinnlichen Erfahrung, die gesellschaftliche Positionen mit Geschmäckern und Einstellungen, Wissensbereichen und Illusionen in Übereinstimmung bringt“ (Rancière 2008b, 91). Literatur vermag über die Distanz, die die Ästhetisierung schafft, Entitäten „als sprechende Wesen hörbar“ (Rancière 2011, 14) zu machen, die vorher nach Aristoteles nur als „lärmende Tiere verstanden wurden“ (ebd.). Sie ist daher *als Literatur* politisch. Genau diese Sprengkraft von Erzähltexten ist in der nächsten Spur lesbar. Aus einem poetologischen und – folgt man Rancière – daher ästhetisch-distanzierten Wissen der Literatur über die Ein- und Ausschlüsse der Gemeinschaft außerhalb des Textes, die auch eine Konstruktion einer Gemeinschaft aller Lebendigen ist, lassen sich dann ethische Prinzipien ableiten. Eine erste These dazu ist, dass die Ethik in der nächsten Spur nicht ausschließlich im Inhalt des Erzähltextes zu suchen ist, sondern aus dem Wissen über die *Aufteilung des Sinnlichen* (2008a), die der Roman als künstlerische Praxis erfahrbar und verständlich macht, abgeleitet werden kann.²⁷

²⁷ Maria Muhle macht in ihrer Einleitung zur deutschen Übersetzung von *Le partage du sensible* deutlich, dass es Rancière um Gemeinschaft geht. Sie erklärt: „Die Aufteilung des Sinnlichen legt

„Wir stehen vor dem Paradox, Universalität begründen zu müssen,“ hält auch Messling zum Vermögen von Literatur fest,

weil aus ihr Gültigkeiten in der Weltgesellschaft ableitbar werden, diese Universalität aber nicht mehr auf den Begriff bringen zu können. Natürlich kann die Literatur dieses Problem, das die philosophische Frage zeitigt, nicht lösen. Literatur bringt nicht etwas auf den Begriff; im Gegenteil, sie fächert das Problem erzählend so auf, dass es erfahrbar wird. So kann sie aber die Probleme sichtbar machen, welche die Aushandlungsprozesse charakterisieren, die mit dem Zusammenschmelzen des Universalismus und der Suche nach einer neuen Universalität einhergehen. (Messling 2019, 28)

Wie aber werden Ein- und Ausschlussmechanismen genau in *Cadáver exquisito* (2017) inszeniert und welche (impliziten) ethischen Leitlinien für ein Zusammenleben von tierlichen und menschlichen Lebewesen können daraus auch für die außertextuelle Wirklichkeit abgeleitet werden? Um der Rolle des Sprachlichen für die Manifestierung und Konsolidierung von struktureller Gewalt auf die Spur zu kommen, scheint *Cadáver exquisito* (2017) von Agustina Bazterrica prädestiniert. Wie greift der Erzähltext in die Verhandlung von Themen auf Leben und Tod von Tieren und Menschen in der Gegenwart ein? Ich folge also dieser Spur mit Bazterricas *Cadáver exquisito* (2017), um die Konstruktion einer Gemeinschaft von Tier-Mensch-Relationen hinter der Fassade des Schlachthofes sichtbar werden zu lassen.

2.2 Spur 1: Agustina Bazterrica – *Cadáver exquisito* (2017)

Hay palabras que son convenientes, higiénicas. Legales. (Bazterrica 2017, 9)

Was, wenn nicht nur die nicht-menschlichen Tiere verenden, sondern Menschen andere Menschen wie Tiere sterben lassen, ihnen über Zuschreibungen und Bezeichnungen, über Dispositive absprechen, den Tod überhaupt als Tod zu vermögen?

Die erste literarische Spur führt hinter die Fassade des Schlachthofes, allerdings werden in diesem fiktiven Schlachthof keine Tiere, sondern Menschen geschlachtet. Agustina Bazterrica radikalisiert (tier-)ethische Fragestellungen mit ihrem Roman *Cadáver exquisito* (2017) entscheidend, indem sie die Praktiken der Fleischproduktion, wie sie im industriellen Maßstab fast überall auf der Welt pas-

fest, welche Orte innerhalb der Gesellschaft eine Teilhabe am Gemeinsamen ermöglichen, das heißt welche Subjekte am politischen Entscheidungen, Verhandlungen und Diskussionen teilhaben können und welche anteillos sind – sie definiert die Ästhetik der Politik“ (Muhle 2008a, 10).

sieren, von nicht-menschlichen Spezies auf menschliche Tiere überträgt. Wie beispielsweise auch der Text von Joy Sorman nimmt Bazterricas Erzählung gesellschaftspolitische Themen auf und erzählt entlang vieler der Konfliktlinien, die für die Gegenwart relevant sind. Es werden Fragen nach dem Wert des Lebens von Individuen, globalen und politischen Machtstrukturen und der Konstruktion von Legitimationen politischen und ökonomischen Handelns aufgeworfen. In dieser lateinamerikanischen Perspektive stehen daher nicht allein tierethische Fragen im Vordergrund, sondern der Roman bettet diese in eine breitere Krisendiagnose ein, die sich aktuell auch an der Art und Weise niederschlägt, wie sich der Mensch in Relation zum Tier denkt. Die Krisenerfahrung zeigt sich, wie ich oben dargelegt habe, nicht nur an der Frage, wie Menschen mit anderen Spezies umgehen. Eine Antwort allein auf der Grundlage einer anderen Ethik wäre also zu kurz gegriffen. Die dystopische Erzählung der Argentinierin Bazterrica entfaltet ein Wissen²⁸ nicht nur von Tieren und Menschen in unserer Gegenwart, sondern erzählt auch vom Bankrott einer ethischen Position, die, ausgehend von Europa, tief im westlichen Universalismus verankert ist (vgl. Messling und Hofmann 2015 und 2021).

Eine radikale Veränderung der Welt in naher Zukunft ist Ausgangspunkt des Romans. Ein Virus hat alle nicht-menschlichen Tiere befallen und macht den Konsum von dessen Fleisch, so die Erzählung im Roman, für Menschen tödlich, sodass nicht-menschliche Tiere von Menschen nicht mehr gegessen werden können (vgl. Bazterrica 2017, 9). Bis ans Ende des Erzähltextes bleibt unklar, ob es dieses Virus, das die sogenannte „Transición“²⁹ (Bazterrica 2017, 9) erzwingt, in der erzählten Welt wirklich gibt. Es wird zumindest nahegelegt, dass über die Gefährlichkeit des Virus gelogen wird, um die Überbevölkerung einzudämmen und die Gesellschaft unter Kontrolle zu halten. Die einzelnen Figuren im Text haben unterschiedliche Einschätzungen zur Existenz des Virus, die für die Leser:innen im Handlungsverlauf deutlich hervortreten, und es fehlen in der Erzählung Hinweise, die die Existenz des Virus belegen würden. In der erzählten Zeit gibt es niemanden, der daran erkrankt. Zudem werden aus der Perspektive des Protagonisten Marcos eher Zweifel daran geschürt, dass es das Virus gibt. So bleibt es unklar, ob in der erzählten Welt dieses Virus, das den Verzehr

²⁸ Zur Frage des spezifischen Wissens der Literatur vgl. insbesondere, wie in der Einleitung dieser Arbeit erläutert, Ette 2010b.

²⁹ Auf die Wortwahl Bazterricas, die den Begriff „Transición“ für den politischen Übergang hin zur Legalisierung des Kannibalismus in ihrem Roman wählt, komme ich zurück. Um der spezifischen Bedeutung des Wortes gerecht zu werden, wähle ich den Begriff *Transition* als Übersetzung.

von Menschenfleisch auslöst, willkommene Gelegenheit oder sogar eine pure Erfindung ist. Mit diesen Unsicherheiten spielt der Roman geschickt. Ein deutlicher Akzent des Erzähltextes liegt etwa auf dem Diskurs über das Virus, der in alle Beziehungsebenen hineinreicht. Die Regierungen und die mächtige Schlachtindustrie rechtfertigen mit der Gefährlichkeit des Virus die unternommenen, drastischen Maßnahmen zu dessen Eindämmung. Diese greifen als biopolitische Interventionen tief in das Leben der Menschen ein und spielen zugleich ihren eigenen Machterhaltungsinteressen in die Karten. Sie beschließen nach einiger Zeit die Legalisierung des Konsums von menschlichem Fleisch, mit allen Konsequenzen für Züchtung, Aufzucht, Schlachtung und Verarbeitung dieses Fleisches. In der Folge dienen also einige Menschen zur Fleischproduktion und werden als Schlachtvieh getötet und verzehrt. Zum Teil sind diese Menschen genetisch modifiziert, zum Teil werden sie aber auch als sogenannte PSG („Primera Generation Pura“, Bazterrica 2017, 16) gehalten; als in Gefangenschaft geborene Menschen, deren DNA nicht verändert wurde, die also – so wird nahegelegt, wenn auch nie ganz geklärt – Menschen wie wir nur mit durchgeschnittenen Stimmbändern sind.

Der Erzähltext ist in zwei Teile aufgeteilt, die jeweils Unterkapitel haben. Im ersten Teil mit 23 Kapiteln wird die Ausgangssituation erzählt. Im Mittelpunkt des Romans steht Marcos Tejos, der stellvertretender Geschäftsführer des Schlachthofes von Herrn „Krieg“³⁰ ist. Der Protagonist hat den Schlachtbetrieb von seinem Vater übernommen, der an Demenz erkrankt und in einem Altersheim untergebracht ist. Seit dem Abschluss der *Transition* ist der Schlachtbetrieb nicht mehr in Familienbesitz, sondern wird von Herrn Krieg geleitet, für den Marcos als Geschäftsführer arbeitet. Er lebt allein, seine Frau Cecilia ist nach dem plötzlichen Kindstod ihres gemeinsamen Sohnes zu ihrer Mutter gezogen. Über den Tod des gemeinsamen Kindes hat sich das Ehepaar entfremdet. Seine Schwester, zu der Marcos ein schlechtes Verhältnis hat, lebt mit ihrem Mann und ihren Zwillingen in der Stadt. Nicht zuletzt haben der Protagonist und seine Schwester Marisa auch unterschiedliche Einschätzungen über die Gefährlichkeit des Virus, das die Veränderungen im Fleischkonsum mit allen Konsequenzen von Menschen und anderer Tiere rechtfertigt. Während Marisa an die Erklärungen der Regierung glaubt und sich im System nach der *Transition* einrichtet, zweifelt Marcos deut-

³⁰ Viele der Namen in Bazterricas Text sind sprechende Namen bzw. lassen Assoziationen zu: Der Besitzer des Schlachthofes, in dem Marcos arbeitet heißt „Krieg“, der Pastor der „Opferkirche“ „Schafe“. Andere werden über Herkunft, Stereotype und rassistische Zuschreibungen charakterisiert: Der aus Rumänien stammende „Urlet“ erinnert sicherlich nicht zufällig an Dracula und der Japaner „Urami“ hat einen distinktierten Geschmack und vermisst nicht nur Menschen, sondern wählt auch seine Worte sehr genau.

lich an der Legitimität der ergriffenen Maßnahmen und der Existenz des Virus. Ob es das Virus wirklich gibt oder nicht, oder es zumindest nicht so gefährlich ist wie behauptet, wird nie vollständig aufgelöst. Lediglich zu seinem Vater hat Marcos ein inniges Verhältnis. Dieser lebt aufgrund einer fortschreitenden Demenzerkrankung in einem Pflegeheim, wo ihn sein Sohn als Einziger regelmäßig besucht.

Marcos bekommt schließlich in Kapitel 4 von einem der Zuchtbetriebe für Menschen, die zur Fleischproduktion dienen, eine Frau geschenkt, die für ihn zunächst vor allem „ein Problem“ (Bazterrica 2017, 23) darstellt. Diese Frau hält er, wie in der erzählten Welt üblich und legal – der privaten Schweinehaltung in der außertextuellen Realität ähnlich – im Schuppen als sogenanntes „Hausstück“ (orig. „cabeza doméstica“, Bazterrica 2017, 94; 118). Im letzten Kapitel des ersten Teils nähert er sich der Frau an und hat, obwohl dies in der Diegese strafbar ist, Sex mit ihr (vgl. Bazterrica 2017, 72–73).³¹

Im zweiten Teil wird erzählt, wie sich die Beziehung zwischen Marcos und der Frau nach der Vergewaltigung intensiviert. Der zweite Teil der Erzählung setzt 8 Monate später ein. Marcos hat dem „Hausstück“ den Namen „Jazmín“ gegeben und sperrt sie nicht mehr im Schuppen, sondern in seinem Haus im Schlafzimmer ein. Sie ist von ihm schwanger. Seine Beziehung zu ihr verändert sich, er hält sie nicht mehr wie ein Nutztier, sondern eher wie ein Haustier. Sein Vater stirbt in der Zwischenzeit im 10. Kapitel des 2. Teils, und die Leser:innen erfahren mehr über die unterschiedlichen Tode der Menschen, die zur Fleischproduktion wie Vieh geschlachtet werden und denjenigen, die als Menschen weiterleben und ‚wie Menschen‘ sterben können. Außerdem wird in diesem Teil die zunehmende ‚Versteinerung‘ Marcos angesichts der herrschenden Verhältnisse immer deutlicher. Er hat Alpträume, in denen ein Stein sein Herz ersetzt und dieser Stein in seiner Brust ist für ihn immer spürbarer. Andererseits intensiviert sich die Beziehung zu Jazmín. Am Ende des Romans bringt Jazmín ein Kind zur Welt und die paradoxe Einstellung Marcos zu dieser Frau, die mit ihm genetisch identisch ist, wird sichtbar. Seine Ehefrau Cecil, die er zur Hilfe bei der Entbindung geholt hat, kehrt zu Marcos zurück und hält glücklich „seinen Sohn“ (Bazterrica 2017, 125) in den Armen: „Él se levanta y le entrega su hijo a Cecilia, que lo empieza a acunar, le canta. Él le dice ‚ahora es nuestro‘ y ella lo mira sin poder responder, emocionada, confundida“ (Bazterrica 2017, 125). Marcos sieht Jazmín nun als Gefahr für

³¹ Da die als „Hausstücke“ gehaltenen Menschen den Status von Nutztieren haben, gilt hier das Sodomie Verbot. Anders als in der Realität z. B. in Deutschland, wo Zoophilie als Ordnungswidrigkeit behandelt wird, werden im dystopischen Roman bei Überschreitung des Verbots drakonische Strafen verhängt, die bis zum Tod im Schlachthof reichen (vgl. Bazterrica 2017, 95). Auf diese Praxis des Bestrafens im Roman komme ich später ausführlicher zurück.

„seine“ Familie, betäubt sie daraufhin, wie die „cabezas“³² im Schlachthof, mit einem Hammer und tötet sie.

Die Argentinierin treibt vermeintliche Auswege aus im Bereich der Tierethik diskutierten Dilemmata auf die Spitze, indem sie eine Welt entwirft, in der Menschen andere Menschen systematisch essen. Sie führt uns mit ihrer Dystopie auf die Spur einer Gesellschaft, die mit einem der letzten großen Tabus, dem Kannibalismus, bricht und in der es normal ist, dass Menschen wie Tiere zum Verzehr gezüchtet, gehalten und geschlachtet werden.

Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart treten hier vermittelt in den Fokus, indem Menschen poetologisch an die Stelle von Tieren in der realen Welt der außertextuellen Wirklichkeit treten.

In der deutschen Übersetzung steht im Klappentext zu dem Roman: „Dieser Roman hält uns Fleischfressern kompromisslos den Spiegel vor. Er wirft zahlreiche Fragen auf – nach Moral, Empathie, den bestehenden Verhältnissen und problematisiert diese. Und er verschafft, was nur die Literatur verschafft: neue Einsichten, neue Gefühle, nachdem alle Argumente längst ausgetauscht sind.“ Dies kann der Roman, wie zumindest potenziell alle Erzähltexte.

Denn vielleicht – und darin liegen nicht allein eine Hoffnung und ein Begehren, sondern auch eine Ethik wie eine Ästhetik des Wissens verborgen – kommen die Literaturen der Welt diesem Sehnsuchtsort eines umfassenden Wissens vom Leben im Leben doch am nächsten. Und mit ihnen eine Philologie, die nach dem Leben fragt, die Literatur und Leben nicht miteinander verwechselt, aber auch beide Bereiche nicht voneinander abtrennt: eine Philologie, für welche die Frage nach Geburt und Sterben, nach Leben und Tod eine Frage darstellt, die zutiefst philologisch ist [...]. (Ette 2022b, 33–34)

Und genau dieses Potential der Literaturen der Welt, das Ette auch als Aufgabe der Philologie sieht, wird in *Cadáver exquisito* (2017) besonders deutlich. Der Roman geht damit über die im Klappentext evozierte Spiegelfunktion noch deutlich hinaus. Denn die Argumente scheinen tatsächlich längst ausgetauscht zu sein: tierethische Fragestellungen sind im Zentrum der Gesellschaften angekommen. Auch ein tiefes Krisenbewusstsein globaler Zustände ist in weltweiten Debatten verankert. Zugleich aber ändert sich an der Einstellung der meisten Menschen, gerade bezüglich des Konsums von tierischem Fleisch, nicht viel. Der Erzähltext legt den

32 In Bazterricas erzähltem Universum werden die Menschen, die geschlachtet werden, nicht mehr Menschen genannt, sondern schlicht „cabezas“. Diese Bezeichnung verweist zugleich auf die, vor allem in Argentinien gebräuchliche, abwertende, rassistische Bezeichnung „cabezas negras“ oder „cabecitas negras“ für einen Teil der Arbeiterklasse, die häufig POCs oder Teil der indigenen Bevölkerung sind. Die Verwendung dieses Begriffes ist sicherlich nicht zufällig und deutet auf die sozialkritische Dimension des Textes hin, der sich damit auch ganz deutlich in die Tradition der Schlachthofliteratur stellt. Ich greife den Begriff später erneut auf.

Finger tief in die Wunde, indem eine Verschiebung poetologisch vorgenommen wird: Nicht mehr Tiere werden geschlachtet, sondern Menschen. Bazterricas Fokus ist vor allem die sprachliche Konstruktion von Wirklichkeit und das Fortspinnen und Überspitzen der Problematiken, die gegenwärtig in der Welt drängend sind. Die Macht der Wörter, die in *Cadáver exquisito* (2017) Menschen zu „Spezialfleisch“ degradieren und andere zu „zivilisierten Personen“ macht, wird erfahrbar. Die Biomacht, die nach Foucault seit der Moderne vorherrscht und den Menschen, entgegen der aristotelischen Vorstellung eines *Zoon politikon*, zu einem Tier macht, „in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“ (Foucault 1977, 170), ist auch in der erzählten Welt relevant. Bazterricas Text inszeniert die Biopolitik der Moderne, indem nicht nur das Leben in der Politik der Welt, die entworfen wird, auf dem Spiel steht, sondern die Menschen unterschiedliche Tode sterben: Einige können als Personen in Würde sterben, wie z. B. der Vater des Protagonisten, während andere Menschen in den Schlachthöfen verenden. Sie werden – folgte man Heideggers Argumentation – zu Tieren, die „weltarm“ (Heidegger [1929/1930] 2004, 261) sind und als Vieh nicht mehr vermögen zu sterben, sondern nur noch zu verenden. Allerdings gibt es hier keine reale ontologische Differenz, denn die Menschen, die wie Vieh gezüchtet, gehalten und getötet werden, sind ebenso *homines sapientes* und damit Menschen. Die Differenz ist, den rassistischen Praktiken des letzten Jahrhunderts sehr ähnlich, nur noch sprachlich konstruiert und begründet die Ungleichbehandlung (vgl. Messling 2016, 78). Dabei geht es in der fiktiven Welt aber nicht mehr darum, diese Menschen diskursiv in die Nähe von Tieren zu rücken, sondern sie als Menschen wie Tiere zu behandeln. Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart werden problematisiert, in dem insbesondere die sprachliche Konstruktion und die Kontingenz der Grenzziehung im Roman vorgeführt wird. Die poetologische Übertragung des Umgangs mit Tieren und der Konzeption, insbesondere von Schlachttieren in der Gegenwart auf menschliche Tiere in der Fiktion, macht die tiefen Ambivalenzen und damit verbundenen Problemfelder sichtbar. Zugleich wird auch eine Wahrheitskrise postuliert, die insbesondere seit der Wahl von Donald Trump zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika 2017 als eine Debatte um Fake News seitens rechts-populistischer Kreise thematisiert wird. Sprachliche Konstruktionen und reine Deklarationen von Wahrheit, die nicht mehr durch Fakten belegt werden oder, wie im Roman, nur noch durch erfundene Evidenz Angst schüren, werden verstärkt über Medien verbreitet und geglaubt.³³

33 Eine tiefergehende Analyse dieses neuen *Medienregimes* ginge an dieser Stelle zu weit. Es liegen aber zahlreiche Überblicksarbeiten dazu vor (vgl. insbesondere Götz-Votteler und Hespers 2019 und Delli Carpini 2019).

Der Mensch-Tier-Dualismus wird in *Cadáver exquisito* (2017) aber keineswegs nivelliert oder überwunden, sondern die sprachliche Konstruktion der Grenzziehung zwischen ‚uns‘ und ‚anderen‘ wie unter einem Brennglas unter die Lupe genommen. Wie aber werden Fragen der Abgrenzung, des Einschlusses und Ausschlusses von Entitäten aufgrund von zugeschriebenen Merkmalen poetologisch inszeniert? Eine Vermutung ist, dass durch die Inszenierung einer kannibalistischen Gesellschaft die tiefe Krise eines als universell angenommenen Humanismus‘ erkennbar wird, denn Bazterricas Erzähltext thematisiert nicht nur die Krise des Kapitalismus in seiner neoliberalen Prägung, sondern auch eine Wahrheits- und Wertekrise sehr deutlich. Nicht einmal der Ekel über den Tabubruch des Kannibalismus scheint in der Fiktion der Argentinierin unüberwindbar. Das Tabu ist in der erzählten Welt durch kapitalistische, individuelle und politische Interessen ausgeschaltet und über Benennungen, die den Blick für die Wahrheit verschleiern, unwirksam. Ähnlich verhält es sich in der Realität mit Bildern aus den Schlachthöfen, die beispielsweise von der Tierschutzorganisation PETA verbreitet werden. Diese Bilder, Videos und Beschreibungen der Umstände, unter denen nicht-menschliche Tiere teilweise gehalten und getötet werden, erzeugen bei den meisten Menschen Ekel. Dieser Ekel wird aber häufig verdrängt und nicht mit dem Stück Fleisch im Supermarkt in Verbindung gebracht, das nicht als totes Tier, das es ist, sondern als Keule, Steak oder Schnitzel verkauft wird.³⁴

Wie genau inszeniert Bazterricas Text diese Konstruktion von Wirklichkeit und welche literarischen Mittel nutzt die Autorin, um zum Nachdenken über biopolitische Mechanismen des Ein- und Ausschlusses der Gegenwart anzuregen? Der Roman, so die Annahme, entfaltet ein Wissen über das Leben und Sterben von Tieren und Menschen, das als ein *ÜberLebenswissen* (Ette 2004) den Literaturen der Welt eingeschrieben ist (vgl. hierzu auch Ette 2020, 45 und 2022, 1 ff.) und gerade als Literatur politisch wirksam werden kann (vgl. Rancière 2000, 2007 und 2016).

2.2.1 Theoretische Zugänge. Das Sichtbare, das Sagbare und das Erzählen als Krisendiagnose

Dem Roman vorangestellt sind zwei Zitate. Ein Auszug aus einem Songtext von „Yo canibal“ der argentinischen Rockband *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*: „Me acaban el cerebro a mordiscos, bebiendo el jugo de mi corazón y me cuentan

³⁴ Im Englischen ist der Unterschied zwischen dem lebenden Tier und dem toten Tier, das gegessen wird, über die Bezeichnungen zum Teil noch deutlicher: Während das lebende Schaf „sheep“ heißt, ist das Fleisch „mutton“. Niemand isst „pig“, also Schwein, gegessen wird „pork“ etc. Ähnliches gibt es in vielen Sprachen.

cuentos al ir a dormir“ und eines von Gilles Deleuze aus seinem Buch zu Foucault. Beide Zitate verweisen bereits auf den Inhalt des Buches und die systemkritische Dimension in *Cadáver exquisito* (2017). Das Zitat von Deleuze aus *Foucault* (1986), das Bazterrica ihrem Roman vorangestellt hat, weist auf das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem hin: „Lo que se ve nunca coincide con lo que se dice“ (Deleuze zitiert nach Bazterrica 2017). Deleuze denkt in *Foucault* (1986) mit Foucault und an Foucault entlang und arbeitet insbesondere das Sprachdenken Foucaults heraus. Deleuze zeigt, „wie der Bezug der Sprache auf ein Feld der Sichtbarkeit zentral ist für Foucaults Auffassung von der Konstitution und Funktion des Wissens und wie diese später durch das Theorem der Machtdispositive, die den diskursiven Praktiken eingelagert sind, erweitert werden“, wie Clemens-Carl Härle auf dem Klappentext der deutschen Ausgabe kommentiert (vgl. Deleuze *Foucault* 2013). Die gesamte Passage, aus dem das Zitat stammt, das paratextuell dem Roman vorangestellt ist, arbeitet Foucaults Definition von Wahrheit heraus:

Le vrai ne se définit ni par une conformité ou une forme commune, ni par une correspondance entre les deux formes. Il y a disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable : *ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit*, et inversement. La conjonction est impossible à un double titre : l'énoncé a son propre objet corrélatif, et n'est pas une proposition qui désignerait un état de choses ou un objet visible, comme le voudrait la logique; mais le visible n'est pas davantage un sens muet, un signifié de puissance qui s'actualiserait dans le langage, comme le voudrait la phénoménologie. (Deleuze 1986, 71)

Es gibt eine Wesensdifferenz von Inhaltsform und Ausdrucksform, von „Sichtbarem und Sagbarem“ (Deleuze 1992, 69), die aber kein radikaler Unterschied ist, denn beide bedingen und konstituieren sich gegenseitig. Sie sind nicht getrennte Sphären, die dualistisch gegenübergestellt werden könnten, sondern immer aufeinander bezogen. Wissen, oder „das Wahre“, wie Deleuze schreibt, ergibt sich aus dem jeweils historisch spezifischen Zusammenspiel von dem, was man sieht, und dem Sprechen darüber, das gleichwohl nie komplett zur Deckungsgleichheit gebracht werden kann. Diese Disjunktion (Deleuze 1986, 71) scheint Deleuze im Anschluss an Foucault zu interessieren. Diese Lücke wird von Bazterrica in der erzählten Gesellschaft genau inszeniert und lässt eine Verbindung zu Rancières Denken einer Politik der Ästhetik zu. Denn für Rancière ist Politik, so Maria Muhle, „grundlegend auf eine Ästhetik bezogen, die wiederum auf eine historisch apriorische Ebene verweist, auf der verhandelt wird, was als Etwas sichtbar und sagbar ist“ (Muhle 2011, 311). Die Künste sind politisch, weil sie die Lücken und die Verbindungen, die Aufteilung zwischen Sichtbarem und Sagbarem, wahrnehmbar machen können (vgl. Rancière 2000).

Der Titel des Romans deutet auf das Spiel *Cadavre exquis* der Surrealisten um André Breton in Frankreich zur Zeit der historischen Avantgarden hin. Dabei wird ein Papier so gefaltet, dass eine Zeichnung oder ein Satz aus der Feder mehrerer Personen entsteht, die jeweils keine Kenntnis darüber haben, was die Person vor ihnen geschrieben oder gezeichnet hat (vgl. Corti 1969, 6). Der erste Satz, der auf diese Weise zustande gekommen sein soll, gibt dem Spiel seinen Namen französischen Name *Cadavre exquis*. Er soll lauten: „Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau“ (Breton und Éluard 1938). Die Wissenslücken zwischen den einzelnen Künstler:innen werden an der so entstehenden Zeichnung, oder dem entstandenen Satz oder Text wahrnehmbar.

Die Nichte und der Neffe von Marcos spielen in der diegetischen Welt ebenso ein Spiel, das – angelehnt an das französische *Cadavre exquis* – von ihnen „Cadáver Exquisito“³⁵ (Bazterrica 2017, 61) genannt wird. Dabei gibt es allerdings entscheidende Differenzen zu dem Spiel der Surrealisten. Das Spiel im Roman ist modifiziert und besteht nun darin, sich zu fragen, welchen Geschmack Menschen in ihrem Umfeld, wie z. B. ihr Onkel Marcos, haben. Sie erklären dazu: „—El juego se llama ‚Cadáver Exquisito‘, ¿quierés jugar? La hermana vuelve. Lo mira con vergüenza y con cierta resignación. —Disculpame. Es un juego que está de moda y ellos no entienden que tienen prohibido jugarlo“ (Bazterrica 2017, 61). Das eigentlich Unsagbare wird ausgesprochen und die offene Wissenslücke damit geschlossen. Der Erzähltext vermag es hier, Fragen in den Raum zu stellen, die kaum pikanter sein könnten, und das Spiel „Cadáver Exquisito“ der Zwillinge, das dem Roman seinen Titel gibt, trifft ins Schwarze des ganzen Dilemmas. Wüssten wir nicht, um wen es sich handelt, würden wir auch unseren Onkel essen, impliziert die als Neugierde getarnte Frage der Nichte und des Neffen von Marco: „—Estamos adivinando qué gusto tendría el tío Marquitos“ (Bazterrica 2017, 61). Die beiden Figuren würden sogar ihresgleichen, ihren eigenen Onkel verkaufen, nur um nicht auf Fleisch verzichten zu müssen. Mehr noch, es spielt keine Rolle mehr für die Zwillinge, denn sie sind es gewohnt, Menschen zu essen. Prinzipiell zeigt das Spiel also auch, kann es jede:n treffen: „Fleisch ist Fleisch, egal woher es kommt“ (Bazterrica 2017, 10), wie es im Roman heißt. Darin könnte ein egalitäres Prinzip liegen, nach dem Motto ‚Alle sind gleichermaßen Fleisch‘. Aber die Dezentrierung des Menschen führt in der Fiktion eben nicht zu einer umfassenden Anthropozentrismuskritik oder gar zu einer Gleichheit aller Menschen, sondern zu einer massiven Verstärkung der Ungleichheiten, die bis zur völligen Entmenschlichung von

35 Während der Romantitel allerdings *Cadáver exquisito* (Bazterrica 2017) lautet und den „Kadaver“ über das Adjektiv als „exquisit“ beschreibt, wird das Spiel, dass die beiden Kinder im Roman spielen als Eigennamen mit „Cadáver Exquisito“ wiedergegeben (vgl. Bazterrica 2017, 61).

Menschen führt. Die ganze Scheinheiligkeit einer systemerhaltenden Oberschicht, für die Normen nur noch leere Rechtfertigungen sind, wird beim Lesen erkennbar. Alle Politik ist nur noch Biopolitik. Allerdings modifiziert in der Art, dass in der erzählten Wirklichkeit von *Cadáver exquisito* (2017) nicht mehr das „Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“ (Foucault 1977, 171), wie es Foucault für den Mensch seit der Moderne sieht, sondern der Tod als Vermögen zu sterben infrage steht.³⁶ Aufgewachsen mit dem Konsum von „Spezialfleisch“, wird bei diesen beiden Figuren die Aushöhlung jeglicher ethischen Position inszeniert und damit wahrnehmbar. Der Erzähltext entfaltet durch seine dystopischen Elemente und die radikale Zuspitzung von Umständen, die gegenwärtig bereits zu beobachten sind, ein Wissen über unserer Gegenwart. Zugleich erscheint die Mutter der beiden hilflos gegenüber der im Kern konsequenten, wenn auch zutiefst zynischen Haltung ihrer Kinder:

La hermana agarra el cuchillo con el que está comiendo y lo clava en la mesa. El sonido es furioso, veloz. La hermana dice: „Basta“. Lo dice despacio, midiendo la palabra, controlándola. Los mellizos la miran sorprendidos. Él nunca vio una reacción semejante en su hermana. La mira en silencio. Mastica un poco más de arroz frío, sintiendo tristeza por toda la escena.

—Me tienen harta con ese juego. Las personas no se comen. ¿O son salvajes ustedes? (Bazterrica 2017, 61)

Der Wutausbruch der Schwester, die affektive Antwort auf ihre Kinder, macht deutlich, wie dünn die Grenze zwischen denjenigen Menschen ist, die gegessen werden, und denjenigen, die einen Personenstatus haben. Es ist der verzweifelte Versuch der Figur Marisas, ein ethisches System aufrecht zu erhalten, was längst korumpiert ist. Das Kartenhaus steht kurz vor dem Zusammenbruch, und die ethischen und politischen Ambivalenzen treten zum Vorschein. Die Arroganz der Menschen, das von Ihnen selbst getragenen System zu beherrschen, bekommt feine Risse, wie auch im Erzähltext immer wieder angedeutet wird. Die Worte formen zwar eine harmonische Welt, dessen schöner Schein aber trügt und zu bersten droht: „Las palabras del Señor Urami son medidas, armoniosas. Construyen un mundo pequeño, controlado, lleno de fisuras. Un mundo que puede fracturarse con una palabra inadecuada“ (Bazterrica 2017, 13).

Die nächste Generation, repräsentiert durch die Zwillinge der Schwester, hat das titelgebende Spiel *Cadáver exquisito* (2017), das Spiel der Legitimierung des Tabus, das als pures Machtspiel dargestellt wird, verinnerlicht und perfektioniert.

³⁶ Eine solche Ausprägung des biopolitischen Paradigmas hat Agamben auch in *Homo sacer* (2002) herausgearbeitet. Sie wird gelegentlich als „Thanatopolitik“ gekennzeichnet. Für einen Überblick über wichtige Texte zur Biopolitik vgl. Folkers und Lemke 2014.

Die globalisierten und neoliberalen Gesellschaften der Gegenwart sind nicht so weit von dieser noch fiktiven Realität entfernt, wie es scheint. Das Ende einer Epoche des Universalismus mit seinen eurozentrischen Idealen (vgl. Hofmann und Messling 2021) hat eine Leerstelle hinterlassen, an dessen Stelle noch keine neuen, tragfähigen Konzepte von gleicher Reichweite und Überzeugungskraft getreten sind. Es wird sehr leicht gemacht, die Augen vor der Realität des Leids in der Welt zu verschließen, und umgekehrt erscheint es schwer an Normen und Werten, die für alle gelten sollten, festzuhalten.³⁷ Auch daran vermag der Erzähltext zu erinnern. Der ganze Zynismus der erzählten Gesellschaft wird in der Figur der Marisa deutlich. Einerseits werden Werte forciert und eingefordert, andererseits wird deutlich, dass sie keine echten Argumente mehr hat, um diese zu verteidigen, weshalb ihr Nichts bleibt als eine Machtdemonstration. Der eigentlichen Inhaltsleere und dem Fehlen einer Letztbegründung der Normen und Werte, die auch gesellschaftlichen Zusammenhalt garantieren, kann innerdiegetisch nur mit Gewalt begegnet werden. Würde Marcos Schwester das Spiel ihrer Kinder zulassen, müsste sie sich eingestehen, dass das gesamte, staatlich gestützte und gelenkte ethische System ihrer Welt längst zusammengebrochen ist.

Auch die Figur Marcos erscheint zynisch, denn ihm ist die Auflösung der normativen Ordnung ebenso längst klar, dennoch arbeitet er weiter im Schlachthof und trägt damit zu Erhaltung des Systems bei, auch wenn er es falsch findet. Das Spiel, das die Kinder spielen, ist auch ein Spiel der Macht. Und genau deshalb scheint Marcos das Spiel mitzuspielen:

Se limita a contestar:

— Creo que el sabor de Estebancito debe ser un poco rancio, como el de un cerdo engordado por demasiado tiempo, y el de Maru debe ser parecido al del salmón rosado, un poco fuerte, pero rico.

Los mellizos primero lo miran sin entender. Ellos nunca probaron ni cerdo ni salmón. Después sonríen divertidos. La hermana lo mira y no dice nada, solo atina a tomar más agua y a comer. Las palabras se le atascan como si estuviesen dentro de bolsas de plástico comprimidas. (Bazterrica 2017, 61)

Der Erzähltext ermöglicht es, den vollständigen Verfall einer ethischen Position ins Extreme zu treiben und bis ins letzte Detail durchzuspielen. „In der Literatur,“ so schreibt Ette, „geht es um Leben oder Tod – und auch und vor allem um das

³⁷ Vgl. zu einer Suche, die Messling als eine Suche nach einer neuen Universalität kennzeichnet, insbesondere Messling 2019 und Messling und Tinius 2023, sowie die seit 2020 im Kontext des durch den ERC geförderten Projekts *Minor Universality* erscheinende Reihe *Beyond Universalism/Partager l'universel. Studies on the Contemporary/Études sur le contemporain*, herausgegeben von Markus Messling.

Leben des Todes (einschließlich des eigenen Todes: dessen, der schreibt, dessen, der liest). Literatur ist stets ein Laboratorium, stets ein Erprobungsraum, bisweilen aber auch: ein Operationsraum“ (Ette 2022b, 26), oder eben ein Schlachthof. Die Zuspitzung, nicht mehr nur tierethischer Fragestellung, sondern normativer Grundhaltungen, zeigt sich in diesem titelgebenden Spiel der Zwillinge deutlich. Dieses Spiel der Biopolitik wird bei Bazterrica ins Extreme getrieben und endet potenziell für alle Beteiligten tödlich – entweder buchstäblich, indem sie wie Vieh geschlachtet werden oder moralisch, indem sie nicht mehr in der Lage sind, eine ethische Position aufrecht zu erhalten, die Leben einen Wert zuordnet.

Nicolas Calis verweist noch auf eine weitere Dimension des Spiels der Surrealisten *Cadavre exquis*, die auch für den Roman relevant erscheint, nämlich „to reveal unconscious truths that were heretofore assumed to be inaccessible“ (Calas 1968, 64–66). Übertragen auf das Spiel „Cadáver Exquisito“ im Roman deckt dieses Kinderspiel die normative und ethische Leere der gesamten erzählten Gesellschaft auf. Das Sichtbare und das Sagbare sind nicht identisch, aber aus dem Zusammenspiel von beiden Formen erwächst im Spiel keine Wahrheit mehr. Damit greift der Roman in die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) ein, indem er eine mögliche Aufteilung der sinnlich erfahrbaren Gemeinschaft in naher Zukunft erzählt und zugleich Parallelen über Dispositive der Macht in der Gegenwart wahrnehmbar werden lässt.

Die Schwester von Marcos denkt zwar, dass sie das System noch über das Verbot aufrechterhalten könne, was ihre Kinder aber nicht verstehen, wie die oben zitierte Passage zeigt. Dieses makabre Spiel, das in der Stadt gerade Mode ist, legt nur die verdrängte Tatsache offen, dass Menschen andere Menschen essen und es, zumindest potenziell, jede:n treffen kann. Es erscheint als Inszenierung dessen, was nach Foucault für den Menschen in der Moderne zentral ist. „Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“ (Foucault 1977, 171), schreibt Foucault, und diese Biomacht wird im Erzähltext von Bazterrica nicht nur radikal inszeniert, sondern in ihrer Zuspitzung seit Anfang des 21. Jahrhunderts weitergedacht. Foucault schreibt zur Konzeption des Menschen in der Moderne:

Mais ce qu'on pourrait appeler le „seuil de modernité biologique“ d'une société se situe au moment où l'espèce entre comme enjeu dans ses propres stratégies politiques L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote: un animal vivant et de plus capable d'une existence politique; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question. (Foucault 1976, 183)

Während für Foucault die „biologische Modernitätsschwelle“ einer Gesellschaft“ noch da liegt, „wo es in ihren politischen Strategien um die Existenz der Gattung selbst geht“ (Foucault 1976, 183), dreht sich in Bazterricas Text die ausgeübte Macht

weniger um das Leben als um den Tod. Der Erzähltext macht eine biopolitische Verfasstheit erfahrbar, von der, wenn auch in abgemilderter Art und Weise, unsere Gegenwart ebenso betroffen ist. Einerseits wird in der Diegese eine klare Grenze gezogen zwischen den Menschen, die gegessen werden und den Menschen, die ein menschliches Leben in Würden führen. Die Durchsetzung der Grenze ist andererseits aber nur über die Androhung ihrer gleichzeitigen Durchlässigkeit möglich: Als Strafe für eine Grenzüberschreitung, wie sie z. B. Sex mit „cabezas“ darstellt, gilt der Tod im Schlachthof, die Degradierung zum nackten Leben, das wie Agamben es in *Homo sacer* entwickelt, straffrei „getötet werden kann“ (Agamben 2002, 18).³⁸ Als stimmlose Wesen, verkörpern die „cabezas“ im Roman den *Homo sacer*, den die Souveränität als eingeschlossenes Ausgeschlossenes für die Konsolidierung von Macht benötigt. Anders als in Agambens Konzeption von biopolitischer Machterhaltung, die ihre Materialisierung in den Lagern des 20. und 21. Jahrhunderts finde, steht in Bazterricas diegetischer Welt die Kontingenz der Grenzziehung im Vordergrund, wie sie sich in der außertextuellen Realität insbesondere an der Grenze zwischen Tier und Mensch realisiert. So muss das buchstäblich nackte Leben der *cabezas* im Roman nicht mehr der Logik des römischen Rechts folgen, demnach es zwar getötet aber nicht geopfert werden darf (vgl. Agamben 2002, 18 ff.). Denn sich selbst zu opfern, ist tatsächlich Praxis einer kleineren religiösen Gruppe in der erzählten Welt (vgl. Bazterrica 2017, 79 ff.). Diese erzählte Kontingenz lässt kein logisches, normatives System mehr zu und die Machterhaltung erfordert dieses auch nicht mehr. Es ist in der erzählten Welt längst zusammengebrochen und so sind die Städte (eigentlich unbewohnbare) Wüsten:

Hay personas, pero es una ciudad que parece desierta. No solo porque se redujo la población, sino porque desde que no hay animales hay un silencio que nadie escucha pero que está ahí, todo el tiempo, retumbando. Esa estridencia silenciosa se nota en las caras, en los gestos, en la forma de mirarse los unos a los otros. (Bazterrica 2017, 56)

Die Stille und Leere der Stadt ist ein wiederkehrendes Motiv: „Las veredas de la ciudad están más limpias desde que no hay perros. Y más vacías. En la ciudad todo es extremo. Voraz“ (Bazterrica 2017, 24). Die Stadt erscheint nicht nur als faktisch, sondern auch als ethisch-moralisch leer.

³⁸ Auch wenn vor allem Agambens jüngste Aussagen in Zusammenhang mit der SARS-CoV-2 Pandemie hochgradig problematisch sind, erscheint mir an dieser Stelle seine Konzeption des *homo sacer* durchaus aufschlussreich für die Interpretation des Romans, weshalb ich trotz aller Vorbehalte auf das 1995 erschienene Werk zurückgreife. Für eine fundierte Auseinandersetzung mit den Thesen Agambens siehe insbesondere den bereits erwähnten Kommentar seines Übersetzers ins Englische, Adam Kotsko „What Happened to Giorgio Agamben?“, 2022.

Auf einer größeren Ebene kann der Roman selbst als ein Spiel gelesen werden, das die Wahrheit über sinnentleerte Zustände aufdeckt, die sonst verborgen bleiben würden: Die Dystopie, die über die Zuspitzung der real in der Welt existierenden Verhältnisse wirksam wird, deckt auf, dass das ethische System nicht mehr funktioniert, wenn nur noch Biopolitik als eine Politik des Todes in einer Verquickung mit einer ökonomischen (Über-)Macht herrscht. Das universalistische Versprechen, zumindest alle Menschen seien gleich, ist nicht erst seit den Erfahrungen des Holocaust tief erschüttert. Es wird längst und seit langem schon mit zweierlei Maß gemessen, und nicht jedes Leben ist gleich viel wert. Ein „inhärenter Wert“ (Regan 1985, 32), den Regan für die Tiere fordert, ist auch in der außerdiegetischen Wirklichkeit nicht einmal für alle Menschen realisiert. Diese Einsicht bedroht zugleich die Herrschaftslegitimation und Ansprüche auf kulturelle Überlegenheit auch in westlichen Demokratien. Im Roman erscheinen das Verbot und die Androhung, aus der Gemeinschaft des menschenwürdigen Lebens ausgeschlossen zu werden, als letzter Versuch, eine Ordnung aufrecht zu erhalten. Diese neue Ordnung stürzt auch nicht zusammen, sondern bleibt als leere Ordnung ohne ethisches Zentrum bestehen.

Zugleich entfaltet der Erzähltext ein Wissen über eine Epistemologie, von der heutige Gesellschaften zum Teil gar nicht so weit entfernt sind: Wahr ist das, was für wahr erklärt (und von manchen für wahr gehalten) wird, und was nicht begründet werden kann, muss anderweitig durchgesetzt werden. Aber auch das ist in Bazterricas Roman längst gescheitert, wie an den Figuren von Marcos' Nichte und Neffe zu sehen ist. Dieses veränderte Wahrheitsregime führt aber keinesfalls zu Aufständen, sondern endet im Erzähltext völlig desillusionierend mit der Anpassung des Protagonisten.

2.2.2 Der literarische Text und das (Un)Sichtbare der Gewalt

Die Welt, die Bazterrica erzählt, ist in vielerlei Hinsicht grausam, und der Roman macht die Gewalt, die Tier-Mensch-Relationen eingeschrieben ist, über die Übertragung überdeutlich wahrnehmbar und durch das Lesen erfahrbar. Es ist gerade die poetisierte Form, die es vermag, den Gegenstand so weit zu distanzieren, dass die Disjunktion bei Deleuze (vgl. ders. 1986, 71), die Lücke, überhaupt wahrnehmbar und hörbar wird (vgl. Rancière 2009a, 265). Gewalt zieht sich durch fast alle Erzähltexte, deren Spuren ich in dieser Arbeit folge. Dies erscheint nicht zufällig: Denn die Gewalt, die faktisch mit hierarchisch konzipierten Tier-Mensch-Relationen der Wirklichkeit einhergeht, wird von den Literaturen der Welt aufgenommen, lesbar und nachvollziehbar gemacht. Sie eröffnen ein neues Erfahrungsspektrum (vgl. auch Lenz 2022, 50 f.). Dies gilt im Besonderen für diese erste Spur, in der Schlachthöfe

zentral sind, denn diese sind zugleich Orte, die die Gewalt an Tieren systematisch institutionalisieren. Allerdings ist Bazterricas Buch durch die fiktionale Übertragung dieser Gewalt von nicht-menschlichen Tieren auf menschliche Tiere in der erzählten Welt in besonderem Maße schwere Kost. Ekel, als starker Affekt, wird über den Tabubruch besonders deutlich. Dennoch haben Vegetarismus und Veganismus in den vergangenen Jahren zugenommen, obwohl sie noch keine Mehrheit erreichen. Der Erzähltext stellt diesen Affekt nun auf eine Art und Weise zentral, dass er die Leser:innen fast erfassen muss. Die Poetisierung des Sujets pointiert dieses so stark, dass es zwischen dem Lärm hörbar wird (vgl. Rancière 2011, 14). Das Unsichtbare der Gewalt wird sinnlich erfahrbar.

Der literarische Text beginnt mit einem Bewusstseinsstrom von Marcos, der bereits den Grundton des Erzähltextes setzt und deutlich macht, dass es Menschen und nicht Tiere sind, die in der fiktiven Welt getötet werden:

Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersión. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son solo palabras. Son la sangre, el olor denso, la automatización, el no pensar. Irrumpen en la noche, cuando está desprevenido. Se despierta con una capa de sudor que le cubre el cuerpo porque sabe que le espera otro día de faena humanos. (Bazterrica 2017, 9)

Die Leser:innen werden via der „Media res“ (Bazterrica 2017, 9), der „Rumpfhälften“, gleichsam *in medias res* mitten in das Bewusstsein des Protagonisten hineingeworfen. Die kurzen Aufzählungen zu Beginn vermögen es poetologisch auf eine schmerzhafteste Kernaussage des Romans hinzudeuten: Es sind auch die Worte, die Bezeichnungen für einen undenkbaren Vorgang, die Gewalt antun, den Protagonisten wie eine Heimsuchung „in Stücke reißen“ (Bazterrica 2017, 9), zermürben und des Nachts überfallen. Die stilistische Klarheit und die knappen Sätze der argentinischen Autorin eröffnen Raum für den gesamten Horror des Inhalts. Was anfängt wie eine Splatter-Horrorgeschichte oder eine ebenso schreckliche Erzählung eines unvorstellbar grausamen Regimes, entpuppt sich schnell als der ‚normale Alltag‘ des Protagonisten. Denn „niemand“, so wird erzählt, „nennt sie so“ (Bazterrica 2017, 9). Niemand nennt diejenigen, die offensichtlich nicht nur in den Alpträumen der Figur Marcos, sondern auch im realen Leben der erzählten Welt, geschlachtet werden, „Menschen“ (vgl. ebd.).

Für den Prozess der Legalisierung und Verstaatlichung des Kannibalismus wählt Bazterrica den Begriff „Transición“. Die Bedeutung der Wortwahl wird auch innerdiegetisch betont:

Muchos naturalizaron lo que los medios insisten en llamar la „Transición“. Pero él no, porque sabe que transición es una palabra que no evidencia cuán corto y despiadado fue el proceso. Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable. Una palabra vacía.

Cambio, transformación, giro: sinónimos que parece que significan lo mismo, pero la elección de cada uno de ellos habla de una manera singular de ver el mundo. (Bazterrica 2017, 9)

Die Autorin schreibt von einer „Naturalisierung“, die vor allem durch die Medien beeinflusst wurde. Das „Framing“ dessen, was in der Diegese passiert, ist entscheidend, womit Bazterrica Tendenzen aufnimmt, die auch in der Welt außerhalb des Textes eine Rolle spielen.³⁹ „Transition“ als politisch stark, zumeist positiv aufgeladenes Wort, das auch den Übergang Spaniens und Chiles, aber teilweise auch Argentiniens von einer Diktatur zur Demokratie beschreibt, ist eben nicht gleichbedeutend mit Wörtern wie „Wandel“, „Transformation“ oder „Veränderung“, wie der Protagonist auch selbst betont (vgl. Bazterrica 2017, 9). Die Bezeichnung „Transición“ wird von Bazterrica im Erzähltext gegen eine im Spanischen, fast immer positive Konnotation abgesetzt und als „leeres Wort“ deklariert.⁴⁰ Zugleich ist diese Transition auch der dystopische Umschwung in eine Gesellschaft, in der nur noch die Macht eines gesetzten, biopolitischen Diskurses zählt, für die die Realitätsebene und die Suche nach Wahrheit keine Rolle mehr zu spielen scheinen. Sie erfasst unterschiedliche Aspekte des gesellschaftlichen Zusammenlebens dabei auf je spezifische Weise.

2.2.2.1 Gewalt, Gender und das Tier im Menschen

An den weiblichen Figuren im Text kondensieren sich die Fallstricke des Herrschaftssystems, ähnlich wie sich diese Fragen an Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart niederschlagen. Frauenfiguren in *Cadáver exquisito* (2017), die sich in vermeintlich männlichen Berufen in der kannibalistischen Gesellschaft des Erzähltextes behaupten, werden als hart, auf ihre Karriere fixiert und kinderlos charakterisiert, wie z. B. die Leiterin des Labors Valka. Ein weiteres Beispiel ist die Figur Spanel, die dem Rest der Welt indifferent gegenüberzustehen scheint:

Spanel fue una de las primeras en reabrir su carnicería. Él sabe que a Spanel el mundo le resulta indiferente. Solo sabe trozar carne y lo hace con la frialdad de un cirujano. La energía viscosa, el aire frío donde los olores quedan suspendidos, los azulejos blancos que pretenden ratificar la higiene, el delantal manchado de sangre, todo eso le da igual. Para Spanel

³⁹ Eine weit verbreitete Definition dieser Marketing-Strategie stammt von Robert Entman (1993, 53): „To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described“.

⁴⁰ Für eine sozio-politische Analyse der Phase nach der Transition und zum Zusammenhang zwischen dem Ende der Diktaturen in Lateinamerika und dem Fortbestehen eines neoliberalen Wirtschaftssystems vgl. Olivera Martínez und Grandi 2020.

tocar, cortar, triturar, procesar, deshuesar, despiezar eso que una vez respiró es una tarea automática, pero de precisión. Es una pasión contenida, calculada. (Bazterrica 2017, 25)

Zugleich wird Spanel auch über die Nähe zu dem Fleisch, das sie zerlegt, sexualisiert. Während Marcos Frau als geistiges, körperloses und warmes Wesen dargestellt wird, die allerdings unfruchtbar ist, erscheint Spanel als kalt, kalkuliert, aber leidenschaftlich. „Spanel tiene una belleza detenida. Lo inquieta porque hay algo femenino debajo de un aura bestial que se cuida muy bien de mostrar. Hay algo de admirable en ese desapego artificial. Hay algo en ella que él quisiera romper“ (Bazterrica 2017, 28). Das Tier im Menschen, das Bestialische, das durch die Zivilisation eingehegt werden soll, strahlt die Figur Spanel aus. Interessanterweise ist es aber nicht sie, die über einen Spitznamen in die Nähe eines Animalischen gerückt wird, sondern ihr Gehilfe, der „El Perro“ (Bazterrica 2017, 25) genannt wird; könnte man doch annehmen, dass sie als das sexualisierte Wesen, als das sie dargestellt wird, die ‚perra‘, die Hure ist.⁴¹ Die Hunde in Bazterricas Welt sind loyal, treu und sprachlos. Spanel ist aber keine fragile Frauenfigur, die beschützt werden müsste, denn sie macht sich keinerlei Illusionen und hat einen ausgeprägten Geschäftssinn:

Ella lo mira con algo que se parece a la lástima: „Nadie tiene asegurado nada. Que me coman nomás, les voy a causar indigestiones terribles“. [...] „Estoy rodeada de muerte, todo el día, a toda hora“, y señala las reses en las heladeras: „Todo indica que mi destino va a ser este, ¿o te creés que no vamos a pagar por esto?“. (Bazterrica 2017, 27)

Die Abgeklärtheit Spanels provoziert Marcos einerseits, macht Spanel andererseits für den Protagonisten attraktiv, aber es scheint das Feminine zu sein, das im Protagonisten den Wunsch erweckt, sie zu zerstören. Die Zerstörung findet über sexualisierte Gewalt dann auch statt:

Se acerca. Parece que le va a decir algo, pero le mete una mano en el pelo y agarra a Spanel de la nuca. La sostiene con fuerza y la besa. El beso es voraz, al principio, rabioso. Ella intenta resistirse, pero solo un poco. Él le arranca el delantal manchado de sangre y la vuelve a besar. La besa como si quisiera romperla, pero lo hace despacio. Le desprende la camisa mientras le muerde el cuello. Ella se arquea, tiembla, pero no emite ningún sonido. La da vuelta y la tira contra la mesa. (Bazterrica 2017, 53)

41 Der Gehilfe „el perro“ wird loyal und unterwürfig dargestellt. Die Figur Marcos sagt über ihn: „Tiene la mirada de un perro, de lealtad incondicional y fiera contenida. No sabe su nombre, Spanel nunca le dirige la palabra y cuándo él la visita, generalmente, el Perro aparece poco“ (Bazterrica 2017, 25). Er erscheint, ‚wie ein Tier‘, namenlos und weißt, wann er sich zu verstecken hat.

Ein Universalismus, der zwar die Gleichheit aller Menschen behauptet, stößt schon in Geschlechterfragen an seine Grenzen. Die inhärente Gewalt wird in der oben zitierten Passage als Sexismus bis hin zur Misogynie sichtbar. Überdeutlich wird das Versagen einer ethischen Position, die die gleiche Würde aller Menschen behauptet, im Umgang mit dem Tod in der Diegese.

Die weiblichen Figuren werden nicht nur in der fiktiven Welt, sondern häufig eben auch in der Realität in die Nähe der Natur, in die Nähe von Tieren gerückt. Bazterrica ruft mit den beiden Frauenfiguren Cecil und Spanel zwei gängige Motive auf: Die Heilige und die Verführerin. Cecil als sublime, tugendhafte, aber letztlich impotente⁴² Ehefrau und Spanel als Verführerin, die zumindest in der Männerdomäne des Geschäftlichen als kühl berechnend, aber äußerst potent inszeniert wird. Die dritte weibliche Figur im Roman, Jazmín, stellt eine dritte Kategorie dar: Sie ist ein menschliches Tier, das als wild, aber eben auch fruchtbar, in unmittelbarer Nähe zur tierlichen Natur, dargestellt wird. Marcos „puede sentir el olor salvaje y fresco, el olor a jazmines. Agarra el peine y la sienta de nuevo en el pasto“ (Bazterrica 2017, 73). Es ist dieser „wilde Duft nach Jasmin“, der ihr ihren Namen geben wird und zugleich die Nähe der Figur zur Natur manifestiert.

Wie Tiere, vor allem bei der Lebensmittelproduktion von Milch, Eiern und Fleisch objektiviert und zu reinen Produkten gemacht werden, werden in der erzählten Welt andere Menschen zu Produkten und Objekten. Dies zeigt sich in besonders radikaler Form am Umgang des Protagonisten mit Jazmín, die ihm als „Produkt“ geschenkt wird, aber sich genetisch nicht von seiner Ehefrau unterscheidet. Auch wenn Marcos durchaus dissidente Einstellungen repräsentiert und dem „Weibchen“ (Bazterrica 2017), das er geschenkt bekommt, einen Namen und Kleidung gibt, bleibt sie für ihn letztlich dennoch ein Objekt, ähnlich einem Haustier in der außerdiegetischen Realität: „Le limpia el pecho, las axilas, la panza. Lo hace con diligencia, como sin estuviere limpiando un objeto de cierto valor, pero inanimado. Está nervioso, como si el objeto se pudiese romper o pudiese cobrar vida“ (ebd., 72). Er hält die Frau, wie in der außerdiegetischen Lebenswelt vielfach Haustiere gehalten werden. Der Körper dieser Frau ist „Freiwild“, er vergewaltigt sie, obwohl dies streng verboten ist und ihn selbst das Leben kosten könnte: „El que tiembla ahora es él. Se saca los jeans y se queda desnudo. La respiración se acelera. La sigue abrazando debajo de la lluvia. Lo que quiere hacer está prohibido. Pero lo hace“ (Bazterrica 2017, 73). Wie das Kannibalismus-Tabu die Menschen nicht davon abhält, andere Menschen zu essen, wird auch Marcos

⁴² Auch wenn Cecilia nach mehreren Versuchen und mit Hilfe der Reproduktionsmedizin einen Sohn zur Welt bringt, so stirbt dieses Kind bald nach der Geburt (vgl. Bazterrica, 22). Sie kann die Genealogie nicht fortsetzen.

durch das Verbot nicht abgeschreckt. Die Figur Jazmín wird auf ihren reproduktionsfähigen Körper reduziert, und am Ende zählt ihr Leben nichts mehr. Obwohl es offensichtlich ihre Eizelle ist und sie es ist, die das Kind austrägt und auf die Welt bringt, betrachtet der Protagonist das Kind als einzig seins. Als das Baby bei der Geburt zu sterben droht, ruft er in höchster Not seine Ehefrau an und bittet sie um Hilfe. Marcos beruft sich am Ende des Romans auf die patriarchale Genealogie der Abstammung des Mannes, wenn er „— Es mi hijo“ (Bazterrica 2017, 124), ruft.

2.2.2.2 Die Erzählperspektive als Mittel der Distanzierung

Der Roman ist aus der Perspektive von Marcos Tejos erzählt, der auch schon vor der Transition im Schlachthof gearbeitet hat (vgl. Bazterrica 2017, 9). Dies ist sowohl in der Figurenkonzeption als auch in der erzählpraktischen Umsetzung ideal: Über die Figur, die eine distanzierte Haltung zum System hat, in dem Menschen geschlachtet werden, kann der „Übergang“ gut erzählt werden. Zugleich können die Leser:innen tiefe Einblicke in den Schlachthof erhalten und durchlaufen die ganze Produktion von Menschenfleisch bis zum Verzehr mit dieser Figur, die Zugang zu allen Bereichen hat, die mit Fleisch zu tun haben. Eine Gesellschaft wird gezeichnet, in der jegliche Bereiche, in denen heute Tiere genutzt werden, von der Jagd bis zu Laborversuchen, weiter existieren, nur dass nun eben menschliche Tiere wie Nutztiere gejagt, geschlachtet und für Laborversuche gehalten werden. Lediglich zwei Bereiche scheinen ausgespart zu sein: Die Haustierhaltung von nicht-menschlichen Tieren als Maskottchen und Zoos. Beides ist im erzählten Universum abgeschafft (vgl. Bazterrica 2017, 30). Beides wird aber vom Protagonisten vermisst:

Recuerda a sus perros. Pugliese y Koko. Tuvo que sacrificarlos sabiendo, sospechando, que el virus era una mentira fabricada por las potencias mundiales y legitimada por el gobierno y los medios. Si los abandonaba para no matarlos, temía que los torturaran. Si se los quedaba podía ser mucho peor. Podían torturarlos a ellos y a los perros. (Bazterrica 2017, 69)⁴³

Die Erzählung ist aber nicht aus der Ich-Perspektive, sondern in der 3. Person verfasst, was wiederum eine gewisse Distanz der Leser:innen zur Figur Marcos schafft. Die kühle Sachlichkeit und der realistische Stil Bazterricas ermöglichen eine distanzierte Perspektive auf die erzählte Welt und machen die feinen Risse

⁴³ Wie zahlreiche Namen in Bazterricas Roman hat auch der Name „Koko“ eine weitere Bedeutungsebene: Er ist auch der Name des in der Realität berühmt gewordenen Gorilla-Weibchens „Koko“, die eine modifizierte Gebärdensprache beherrschte. Ich komme auf Koko erneut im nächsten Kapitel in Fußnote 58 und 59 zurück.

der Dispositive der Macht, die teilweise auch die Realität bestimmen, wahrnehmbar. Messling schreibt ihm Hinblick auf einen Realismus in Frankreich, der aber ebenso für Bazterricas Realismus der Gegenwart gelten kann, dass „Literaturgeschichte“, und ich würde hinzufügen auch die Analyse literarischer Texte der Gegenwart, die „die Neustrukturierung von Annäherungen an die Wirklichkeit beschreib[en]“, die „emotionalen, psychologischen und gesellschaftlichen Bedingungen und Kosten politischer Umbrüche“ (Messling 2019, 19), erfassen können.

Eine vollständige Identifizierung mit dem Protagonisten wird verhindert, und es werden immer wieder auch Zweifel an dessen Einschätzungen geschürt. So bleibt zum Beispiel unklar, ob das Virus, das die *Transition* erforderlich machte, eine Erfindung des Staates ist, wie der Protagonist vermutet, oder in der fiktiven Welt wirklich existiert und Marcos an Verschwörungstheorien glaubt. Die Realitätsebene scheint aber innerdiegetisch beim Einsetzen der Erzählung längst keine große Rolle mehr zu spielen; die *Transition* erscheint in diesem Sinne als abgeschlossen:

Recuerda cuando anunciaron la existencia de la GGB. La histeria masiva, los suicidios, el miedo. Después de la GGB fue imposible seguir comiendo animales porque contrajeron un virus mortal para los humanos. Ese era el discurso oficial. Las palabras con el peso necesario para modelarnos, para suprimir cualquier cuestionamiento, piensa. (Bazterrica 2017, 9)

Der Verweis auf eine „offizielle Version“ (Bazterrica 2017, 9) streut Zweifel an der Existenz des Virus und lenkt Neugierde auf die Gründe, die von der Erzählinstanz dafür angeboten werden. Diese Zweifel des Protagonisten werden nach und nach immer deutlicher, vor allem auch im Vergleich zur Darstellung der Figur der Schwester von Marcos, die nicht verstehen kann, warum er keinen Regenschirm hat:

- ¿Cómo es posible que no tengas paraguas?
- Él suspira levemente y piensa que, otra vez, va a tener la misma discusión de todos los años.
- No lo necesito. Nadie lo necesita.
- Todos lo necesitan. Hay zonas que no tienen contruidos los techos protectores. ¿Querés morirte?
- Marisa, ¿en serio pensás que si un pájaro te caga en la cabeza te vas a morir?
- Sí.
- Te repito, Marisa, en el campo, en el frigorífico, nadie usa paraguas, a nadie se le ocurre.
- ¿No sería más lógico pensar que si te pica un mosquito, que pudo haber picado antes a un animal, te podés contagiar el virus?
- No, porque el gobierno dice que no hay peligro con los mosquitos.
- El gobierno quiere manejarte, es para lo único que existe.
- Acá todos salen con el paraguas. Es lo más lógico.

- ¿No te pusiste a pensar que quizás la industria del paraguas vio una oportunidad y llegó a un acuerdo con el gobierno?
- Siempre pensando en conspiraciones que no existen. (Bazterrica 2017, 58)

Während die Schwester ihn für einen Verschwörungstheoretiker hält und willig und gerne den Informationen der Regierung glaubt, versteht Marcos nicht, wie Marisa die Wahrheit nicht sehen kann. Auch hier findet eine interessante Inversion statt, die Raum für Diskussionen bietet. Nicht erst seit dem Beginn der Covid-19-Pandemie, aber sicherlich zumindest in Deutschland verstärkt seitdem, wird vielfach über Verschwörungstheorien diskutiert. Was ist wahr, was falsch? Was ist staatliche Propaganda, was noch dissidente Meinung, was schon Verschwörungsglauben mit ebenso propagandistischen Zügen? Die Beschreibungen des Virus erinnert in Teilen stark an die Corona-Pandemie nur mit anderen Auswirkungen (vgl. Bazterrica 2017, 9–10). Nun konnte die Autorin 2017 diese konkrete Pandemie nicht vorhersehen, Warnungen vor Zoonosen und uns Menschen als gesamte Menschheit bedrohende Viruserkrankungen gibt es aber schon länger. An diese Geschichte knüpft Bazterrica an. Auch die sicherlich zufällige Parallele, dass es sich in der erzählten Welt ebenfalls um ein Virus handelt, das die Welt auf den Kopf stellt, schafft andere Perspektiven. Gezielte Desinformation als Strategie der Machterhaltung oder Machtgewinnung ist ebenfalls ein Mittel, das spätestens seit Donald Trump Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika geworden ist, in der Welt existiert. Der Erzähltext kann dafür sensibilisieren, dass die Abwertung von Wissen auch ein Instrument der Machterhaltung sein kann. Die Diegese führt diese Strategie wie unter einem Brennglas vor: Es geht nie um Evidenz, sondern nur um sprachlich und durch Repressionen hergestellten Machterhalt, der losgelöst ist von (wissenschaftlicher) Wahrheitsfindung. Die Zerstörung grundlegender erkenntnistheoretischer Strukturen, die sich auch in der Realität beobachten lässt, wird in Bazterricas Fiktion deutlich vorgeführt. In ähnlicher Weise, wie Messling es für den Neuen Realismus in Frankreich beobachtet (vgl. Messling 2019, 19–20), geht es auch in dem Roman aus Lateinamerika nicht um reine Kompensation. „Neuer Realismus und neuer Anspruch auf Weltaneignung“ (ders. 2019, 20) gehören auch in *Cadáver exquisito* (2017) zusammen. Die Fiktion setzt sich in einzigartiger Weise mit globalen Ansprüchen und Dispositiven eines globalisierten Neoliberalismus im Kapitalozän (Haraway 2016b, 2, 47 ff.) auseinander.

Im „Labor Valka“ (Bazterrica 2017, 38) in dem argentinischen Erzähltext wird nicht wirklich zum Virus geforscht, sondern es werden Tiere nur noch gehalten, um den Schein aufrecht zu erhalten, dass es das Virus wirklich gibt. So wird auch nicht ernsthaft nach einer Heilung für das Virus gesucht, wie zumindest der Protagonist vermutet, denn dieses scheint nicht bedrohlich zu sein:

Él sospecha que los animales enjaulados son una fachada. Mientras haya alguien que los estudia, que busca la cura, el virus es real.

—Es raro que nadie haya encontrado la cura, ¿no? Con laboratorios tan avanzados que hacen experimentos de vanguardia ...

La doctora no lo mira, ni le responde, pero él siente que los pequeños renacuajos que ella tiene en la garganta están al borde de estallar.

(Bazterrica 2017, 113)

Das Virus ist so lange real, wie offiziell dazu medizinisch geforscht wird. Also, so vermutet Marcos, wird in einem kleinen Teil des Labors noch so getan, als ob wirklich ein Medikament zur Bekämpfung gefunden werden soll. Das Labor hat sich längst darin eingerichtet, Experimente an Menschen und nicht mehr an anderen Tieren durchzuführen. Die Fassade soll aber gewahrt werden und Bazterrica eröffnet mit der Wahl ihres Protagonisten einen Blick hinter diese Fassade. Die Leser:innen haben durch die interne Fokalisierung Zugang zur Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten und seinen ethischen Einstellungen. Marcos Normen und Werte werden beim Lesen klar vermittelt, wie beispielsweise in seiner Reaktion auf die Leiterin des Labors erkennbar ist: „Detesta a la doctora Valka y a su laboratorio de horrores“ (Bazterrica 2017, 110). Direkt im ersten Kapitel wird deutlich, dass Marcos in vielerlei Hinsicht eine dissidente Haltung zur *Transition* hat, diese aber verschweigt, weil er sonst selbst wie Vieh auf dem Schlachthof landen könnte:

Nadie los llama así, piensa, mientras prende un cigarrillo. Él no los llama así cuando tiene que explicarle a un empleado nuevo cómo es el ciclo de la carne. Podrían arrestarlo por hacerlo, podrían incluso mandarlo al Matadero Municipal y procesarlo. Asesinarlo sería la palabra exacta, aunque no la permitida. Mientras se saca la remera empapada trata de despejar la idea persistente de que son eso, humanos, criados para ser animales comestibles. (Bazterrica 2017, 9)

Bazterrica erzählt auch die Geschichte einer Versteinerung, der Abstumpfung und Verdrängung. Einer Verdrängung eben nicht nur angesichts massenhaften Tierleids vor allem in der Schlachtindustrie, sondern auch einer Verdrängung des Leids anderer Menschen. Hier ist die Fiktion ebenfalls nicht weit von der Realität entfernt. Das reine Wissen um menschliches und tierliches Leid, führt vielfach nicht zu veränderten Handlungen und einer Lebenspraxis, die sich nach diesem Wissen richtet. Symbolisch steht die Figur Marcos für diese zunehmende Abstumpfung.

Während der Protagonist zunächst nicht vergessen kann, er die Erinnerungen an eine Zeit vor der *Transition* nicht verdrängen kann, ändert sich dies im Verlauf der Erzählung. Zu Beginn des Romans scheint die Erinnerung fast zwingend: „Niega con la cabeza despacio, pero no puede dejar de recordar“ (Bazterrica

2017, 10). Er kann nicht aufhören sich zu erinnern, ja mehr noch, die Erinnerungen drängen sich ihm auf, verfolgen ihn bis in die Träume (s. auch S. 9), bis zu dem Zeitpunkt, an dem ein Stein an die Stelle seines Herzens tritt. Die zunehmende Verdrängung der Realität führt zu einer Versteinerung. Symbolisch steht der Stein in Marcos Brust, der nach und nach sein Herz ersetzt, ganz bildhaft für die Anpassung an das System und die ethische Kälte. Er möchte die Augen verschließen, was aber nicht dauerhaft gelingt:

Abre los ojos, pero los vuelve a cerrar. La luz lo lastima. Le duele la cabeza. Tiene calor. Siente punzadas en la sien derecha. Se queda quieto, tratando de recordar por qué está afuera. Una imagen difusa se le viene a la mente. Una piedra en el pecho. Esa es la imagen. Es el sueño que tuvo. Se sienta con los ojos todavía cerrados. Intenta abrirlos, pero no puede. Apoya la cabeza sobre las rodillas y se las abraza. Se queda unos segundos quieto. Tiene la mente en blanco, hasta que recuerda el sueño con una claridad aterradora. (Bazterrica 2017, 52)

In diesem Traum ist es seine Ehefrau, die ihm anstelle seines Herzens einen Stein in die Brust pflanzt (vgl. Bazterrica 2017, 52). Erst im Angesicht des unschuldigen Kindes, seines und Jazmíns Sohnes, löst sich der Stein auf und verliert an Schwere: „Cuando el bebé ya está preparado y tranquilo Cecilia se lo entrega. Él lo mira sin poder creerlo, es hermoso, dice, es tan hermoso. Siente que los fragmentos de la piedra se reducen, pierden espesor“ (Bazterrica 2017, 125).

Die Ambivalenzen, die reale Tier-Mensch-Verhältnisse gegenwärtig durchziehen, werden in der Figur des Marcos lesbar, der für die Leser:innen ebenso ambivalent bleibt. Im Kontrast dazu, wie die Menschen zur Schlachtung gehalten werden, kommt der Protagonist vor allem im Umgang mit ‚seinem‘ „cabeza domestica“ (Bazterrica 2017, 94) zunächst weitgehend ‚gut weg‘. Er scheint emphatisch: „Él entiendo que ella está sola todo el día y cuando llega lo persigue por toda la casa“ (Bazterrica 2017, 83). Das ändert aber weder etwas an den krassen Abhängigkeitsverhältnissen, in denen er die Frau hält, noch dran, dass er diese am Ende wie Vieh schlachtet. Diese ist ‚zu ihrem Schutz‘, aber vor allem auch zum Schutz „seines Kindes“ (Bazterrica 2017, 83) eingesperrt, und er betrachte sie nicht als gleichwertigen Menschen, obwohl sie das innerdiegetisch, genetisch als PGE natürlich ist. Die Beziehung zwischen Jazmín und Marcos ähnelt vor allem im zweiten Teil stark der Beziehung zwischen Hund und Herrchen. Hält Marcos die Frau zunächst, ganz wie im System vorgesehen, wie ein Schwein in einem separierten Stall, zieht Jazmín bald in sein Haus ein. Er hält sie dort gefangen, wie Hunde häufig als Maskottchen in der realen Welt gehalten werden: Die Beziehung ist hierarchisch aufgebaut und von Abhängigkeiten geprägt. Die Parallele zum Halten von Hunden wird poetologisch auch darüber erzeugt, dass Marcos vor der *Transition* Hunde hatte, zu denen er eine innige Beziehung pflegte, wie erzählt wird (vgl. Bazterrica 2017, 69, 72). Obwohl Marcos

noch die Zeit vor dem Übergang zum neuen System kennt, hat auch er schon die Propaganda, die die Menschen, die geschlachtet und gegessen werden, systematisch entmenslicht, verinnerlicht, auch wenn er sich selbst davon immer wieder distanziert und die Grenzüberschreitung riskiert, indem er mit ‚seiner‘ „cabeza domestica“ Geschlechtsverkehr hat. Da zwar in der 3. Person, aber aus seiner Perspektive erzählt wird, bekommen die Leser:innen nach und nach einen detaillierten Einblick in diese Innenperspektive. So erstaunt es ihn, dass Jazmín, die Frau, die er als Schlachtvieh, als „cabeza domestica“ bekommt und die er wie eine Hündin hält, tatsächlich zum Denken fähig sein könnte: „Por momentos, pareciera que pensara, que realmente pudiese hacerlo“ (Bazterrica 2017, 83). Ein Erstaunen wird hier inszeniert, das vielfach von Hunde- oder Katzenbesitzer:innen über ihre Haustiere geäußert wird. Zugleich wird hier eine Entwicklung der Figur vom Beginn der Geschichte bis zum Ende des Romans erzählt.

2.2.2.3 Der dystopische Gesellschaftsentwurf. Radikalisierungen

In dieser Figurenentwicklung erinnert Marcos an die Figur Winston Smith aus George Orwells Roman *1984* (1948): Auch Winston Smith arbeitet zu Beginn für das System, entwickelt sich dann aber zu einem Gegner, bis er schließlich am Ende, nach Folter und Gehirnwäsche, an den *Big Brother* glaubt und das System bedingungslos stützt. Ähnliche dystopische Elemente finden sich auch in *Cadáver exquisito* (2017): Wird Marcos zu Beginn als gebrochene Figur dargestellt, der kein „Spezialfleisch“ („carne especial“, Bazterrica 2017, 11) isst und nicht an die Propaganda der Regierung glaubt, ja Personen, wie zum Beispiel auch seine Schwester, die sich im neuen System gut eingerichtet haben, verabscheut, tötet er am Ende doch Jazmín wie Schlachtvieh. Dies aber nicht, weil er plötzlich an die Propaganda glaubt, sondern aus persönlichem Interesse und Eigennutz: Man könnte sagen aus niederen Beweggründen. Die Frau hat ihm den Sohn geboren, den er für sein Lebensglück brauchte, und ist ihm nun nicht mehr von Nutzen. Die Politik, die er für sich selbst verfolgt, ist reine Biopolitik. Hier ist die Figurenentwicklung gegenläufig zu der in Orwells *1984* (ders. 1948). Während Orwells Protagonist Winston immer systemkritischer wird und die Entwicklung zu einem Oppositionellen nachgezeichnet wird, bis dieser am Ende unter psychologischer Folter und Gehirnwäsche einbricht, ist Marcos zu Beginn skeptisch und glaubt nicht an die Existenz des Virus. Er sträubt sich gegen die Veränderungen seit der *Transition*. Wenngleich er sich auch nicht aktiv gegen das herrschende Regime aus mächtiger Industrie und politischer Elite richtet, setzt er sich über Verbote hinweg, womit er sein Leben riskiert. Dies aber stets zu seinem eigenen Nutzen und nicht für anderer.

Während Orwell die Probleme der Moderne, die Massenpropaganda und den Überwachungsstaat mit seinem dystopischen Roman kritisiert, zeigt Bazterricas

Roman, dass auch die Zeit nach der Postmoderne es nicht vermag, über eine zunehmende Individualisierung ethische, normative und gesellschaftliche Probleme in einer globalisierten und vom Neoliberalismus beherrschten Welt zu lösen. Es braucht in der argentinischen Dystopie nicht einmal mehr Folter oder einen repressiven Überwachungsstaat, um das System aufrecht zu erhalten. Die Legalisierung des Kannibalismus wird als direkte Folge einer übermächtigen Lobby erzählt: „La legalización se llevó a cabo cuando los gobiernos fueron presionados por una industria millonaria que estaba parada. Se adaptaron los frigoríficos y las regulaciones. Al poco tiempo los empezaron a criar como reses para abastecer la demanda masiva de carne“ (Bazterrica 2017, 10). Politik erscheint nur noch als willfähriger Gehilfe einer übermächtigen Industrie und selbst Ekel, den der Tabubruch andere menschliche Wesen zu essen auslösen könnte, erscheint überwindbar und modifizierbar. Die argentinische Autorin inszeniert Biopolitik unter den Vorzeichen einer radikalisierten Phase, die von neoliberalen Strukturen geprägt ist und mit Haraway als „Kapitalozän“ (dies. 2016b, 47 f.) gekennzeichnet werden kann.

Bazterrica nimmt ebenso einige Motive aus Margret Atwoods Dystopie *The Handmaid's Tale* (1985) auf. Wie Atwoods Figur Offred, wird auch Jazmín verbottenerweise von „ihrem Besitzer“ schwanger. Atwood nimmt allerdings eine dezidiert feministische Perspektive ein und stellt in *The Handmaid's Tale* nicht zufällig eine weibliche Figur ins Zentrum. Bazterrica schlägt einen anderen Weg ein und wählt mit Marcos einen männlichen Protagonisten. Die Kritik an einem patriarchalen System ist in *Cadáver exquisito* (2017) implizit und in den Details versteckt. Sie ist Teil einer umfassenderen Systemkritik, die exemplarisch über den Tabubruch erzählt wird. Im Vordergrund steht in *Cadáver exquisito* (2017) der Zerfall eines ethischen Systems und die Kritik an einem nur auf Machterhalt und Gewinnmaximierung ausgerichteten Regime, in dem die Politik nur noch willfähriger Komplize mächtiger Konzerne zu sein scheint. Die Auswüchse einer auf Biomacht zielenden Politik, sowie die Kritik an aktuellen Tier-Mensch-Verhältnissen, die durch die Übertragung auf menschliche Tiere für die Leser:innen überdeutlich ins Augen springen, stehen im Roman der Argentinierin im Zentrum. Hier gibt es eine starke Parallele zum Film *Soylent Green* (1973, Regie: Richard Fleischer), der in der erzählten Welt selbst als verbotener Film thematisiert wird (vgl. Bazterrica 2017, 93), worauf Jochem Kotthaus in einem der wenigen Artikel, die auch *Cadáver exquisito* (2017) berücksichtigen, hinweist (vgl. Kotthaus 2021). Wie in den 80er Jahren steht auch heute das Ende der Welt, wie wir sie kennen, bevor: Klimawandel, Bevölkerungswachstum, Nahrungsmittelknappheit und der Zusammenbruch des gesellschaftlichen Zusammenhalts sind beständige Probleme und dies drängt sich auch zunehmend in die Öffentlichkeit. Zugleich kann auf globaler Ebene eine „institutionalisierte Entwertung von Wissen“ (Kotthaus 2021, 19)

gerade im Hinblick auf diese Probleme beobachtet werden. Politiker:innen führender Industriestaaten und globaler Supermächte leugnen den Klimawandel und bauen ihre politische Strategie, erschreckenderweise erfolgreich, auf dieser Entwertung von Wissen und Wissenschaft auf. Wie in *Soylent Green* steht auch in *Cadáver exquisito* (2017) ein Spiel mit diesen Unklarheiten des Wissens und die „Legitimierung des Nicht-Legitimierbaren“ (Kotthaus 2021, 23), des Kannibalismus, im Zentrum. Dies zeigt sich im Erzähltext sehr deutlich an dem titelgebenden Spiel, dass die Kinder von Marisa perfektionieren (vgl. Bazterrica 2017, 61).

Der Horror, den die Dystopie entfaltet, liegt darin, wie Kotthaus schreibt, „dass solche Szenarien (scheinbar) möglich seien – und mit ihnen das Ende der rationalen, von Aufklärung geprägten Moderne“ (Kotthaus 2021, 24). Ich würde hier noch einen Schritt weiter gehen als Kotthaus, denn der Erzähltext ermöglicht in Form eines literarischen Wissens, das nicht an strenge disziplinäre und epistemologische Grenzen gebunden ist (vgl. Ette 2017, 226), die Einsicht, dass die vermeintlich universellen Werte der Aufklärung einer neuen Legitimation bedürfen. Hier zeigt sich die *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer und Adorno [1944] 2022). Der Text zeugt damit vom Ende einer ethischen und normativen Position, die sich seit der Aufklärung als Universalismus globalisiert hat (vgl. Messling 2019) und eine gewaltgeprägte Gegenwart, wenn nicht hervorgebracht, so zumindest doch nicht verhindert hat (vgl. Latour 2018, 76). Denn die durch die Aufklärung entstandene Moderne ist in sich selbst fragil und brüchig und entpuppt sich angesichts der Krisen der Gegenwart als eine leere Hülle. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an Tier-Mensch-Relationen, die immer auch mit der Definition des Menschen zu tun haben. Was gilt als menschliches und was als ‚bloßes‘ tierliches Leben, ist eine Frage auf Leben und Tod.

Die Zuspitzung, die Bazterrica über die Übertragung von Praktiken der Fleischproduktion auf Menschen erreicht, trägt zu einer Schärfung der Krisendiagnose, insbesondere im Hinblick auf einen universalistisch gedachten Humanismus der Moderne (und Postmoderne) unter den Vorzeichen des Kapitalozäns (Haraway 2016b, 47 ff.) bei. Die argentinische Autorin erzählt nicht zuletzt vom Versagen, nicht nur einer ethischen Position, sondern von den Grenzen jeglicher Form von Menschlichkeit in einem von Biomacht und neoliberalen Strukturen beherrschten System. Alle Letztbegründungen einer Werteordnung sind in der erzählten Welt durch das Kapital und einzelne Regierungen korrumpiert. Es gibt einen Markt für Fleisch mit „Vor- und Nachnamen“, sowie die Möglichkeit, sein eigenes Leben zu verkaufen, indem man sich selbst gegen das Versprechen des Schuldenerlasses zur Jagd frei gibt. Überlebt die (meist prominente) Person eine bestimmte Zeit, werden die Schulden erlassen. Die Figur des aus Rumänien stammende Unternehmers Urlet beispielsweise schlägt Kapital aus der Jagd auf Menschen. Er lässt sich nicht nur von Marcos mit „Cabezas“ aus dem

Schlachthof beliefern, die dann ausgesetzt und von zahlender Kundschaft gejagt werden können. Er ‚ermöglicht es‘ auch Prominenten, die in Ungnade gefallen sind, ihre Schulden unter Einsatz ihres Lebens zu tilgen:

Urlet toma otro trago. Espera unos segundos antes de responder.

—Tienen que quedarse en el coto de caza por una semana, tres días o unas horas, todo depende del monto que adeuden y, si no logran cazarlos y salen vivos de esta aventura, yo les garantizo la cancelación total de la deuda. (Bazterrica 2017, 86)

Die Not der anderen und die Unterhaltung auf Kosten von Menschenleben sind Urlets Geschäftsmodell. Für diese Figur ist die *Transition* eine Möglichkeit, das auszuleben, was nach seinem Menschenbild sowieso schon in allen Menschen steckt: „—Después de todo, desde que el mundo es mundo nos comemos los unos a los otros. Si no es de manera simbólica, nos fagocitamos literalmente. La Transición nos concedió la posibilidad de ser menos hipócritas“ (Bazterrica 2017, 86). Die *Transition*, die den Kannibalismus ermöglicht, ist keine Perversion des Systems, sondern zeigt nur den wahren Kern des Menschen, so Urlet im Roman.

Die menschlichen Figuren scheitern alle daran, angesichts einer neoliberalen Herrschaftsform, integer und menschlich zu bleiben. Das Scheitern des Staates, der versucht, durch drakonische Strafen eines biopolitischen Machtsystems die normative Ordnung aufrechtzuerhalten, wird ebenso erzählt. Die erzählte Welt steht am Abgrund und ist voller Risse, die darauf hindeutet, dass sie zu bersten droht. Die dem System eingeschriebenen Ambivalenzen werden allerdings nicht gelöst, sondern entweder zugunsten einfacher Erklärungen, die die Mächtigen verbreiten, kaschiert. Oder die Scheinheiligkeit wird sich zu Eigen gemacht, um daraus persönlichen Nutzen zu ziehen. Ein ethisches Modell, wie es etwa Singers Utilitarismus vorschlägt, läuft in einem solchen Regime vollständig ins Leere. Urlet beispielsweise weiß sehr wohl um die Macht der Wörter und sammelt diese sorgfältig:

Piensa que Urlet colecciona palabras, además de trofeos. Para Urlet tienen tanto valor como una cabeza colgada en la pared. Habla un español casi perfecto. Su manera de expresarse es preciosista. Elige cada palabra, como si no se las llevara el viento, como si las frases quedaran vitrificadas en el aire y él pudiese tomarlas y guardarlas bajo llave en un mueble, pero no en cualquier mueble, en uno antiguo de estilo art nouveau con puertas vidriadas. (Bazterrica 2017, 84)

Die feinen Unterschiede zwischen einem „wir“ und den „Anderen“ werden auch sprachlich konstruiert und diese Grenzziehung ist für einige der Figuren kostbar wie ein Menschenleben, denn daran kann das eigene Leben hängen.

Im literarischen Text wird ein Narrativ gesponnen, das von den Worten der Mächtigen geprägt ist, aber dennoch fragil erscheint: Die so konstruierte Welt ist

„klein, kontrolliert und voll von feinen Rissen“ (Bazterrica 2017, 13). Sie hängt am seidenen Faden und nur ein einziges falsches Wort könnte sie zum Zerbrechen bringen wie Porzellan. Wissen und Wahrheit scheinen keinen Wert mehr zu besitzen, der Primat liegt auf dem herrschenden Diskurs. Die beständige Umbenennung der Tatsachen und Dinge durch die Regierung prägt die normativen Regeln der erzählten Gesellschaft:

El gobierno, su gobierno, decidió resignificar ese producto. A la carne de humano la apodaron „carne especial“. Dejó de ser solo „carne“ para pasar a ser „lomo especial“, „costilla especial“, „riñón especial“. Él no le dice carne especial. Él usa las palabras técnicas para referirse a eso que es un humano, pero nunca va a llegar a ser una persona, a eso que es siempre un producto. [...] Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento. Menos él, que quisiera no tener que llamarlos por ningún nombre. (Bazterrica 2017, 11)

Diese systematische, zum Machterhalt Einzelner angewendete Abwertung von Wissen und Verschleierung der Tatsachen war bereits ein Grundprinzip des Faschismus und scheint gegenwärtig wieder erschreckend nah an aktuellen Praktiken des Machterhaltes. Die Dystopie von Bazterrica macht auf diese Abwertung des Wissen sichtbar, in dem in der erzählten Welt über den Protagonisten Marcos Tejos die Aufmerksamkeit auf die Macht der Wörter gelenkt. Er vermisst die Worte der anderen regelrecht, und alle Figuren werden darüber, was sie wie sagen charakterisiert. Stilistisch wiederholt Bazterrica zumeist die Formel „las palabras de“ (Bazterrica 2017, 13; 17; 26; 32; 34; 39; 50; 56; 57, 58; 61; 62; 108). So z. B. bei der Figur des Gebers, die Marcos regelmäßig besuchen muss. Herr Urami schafft mit Worten eine fragile, aber harmonisch kontrollierte Welt. Mit völliger Selbstverständlichkeit redet Herr Urami über die Qualität menschlicher Haut (vgl. Bazterrica 2017, 13). Die menschlichen Subjekte werden über den Sprachgebrauch objektiviert, und eine schnelle und schmerzfreie Schlachtung ist nur deshalb erwünscht, damit das Produkt am Ende nicht an Qualität verliert.⁴⁴

Die Autorin lenkt nun in ihrem Roman einen differenzierten Blick auf die feinen Bedeutungsunterschiede verschiedener Wörter und damit darauf, dass Bezeichnungen in Diskursen auch mit Macht einhergehen und Wissen, im Anschluss an Foucault, diskursiv hergestellt wird (vgl. Foucault 1971). Bazterricas Erzähltext vermag es zu zeigen, dass sich die Tierethik Debatte in einen größeren Diskurs

⁴⁴ An dieser Stelle lässt sich eine Parallele zur Realität erkennen, in der andere Tiere und nicht Menschen geschlachtet werden. Eine Optimierung der Schlachtung und schmerzfreien Tötung werden häufig nicht nur zur Verringerung von tierlichem Leid oder aus ethischen Gesichtspunkten angestrebt, sondern dienen in den allermeisten Fälle der Profitmaximierung (vgl. Fleischatlas 2021, 18–19) und der Verbesserung der Fleischqualität, wie beispielsweise das

um Biomacht und institutionalisierte und medial vermittelte Desinformation einfügt oder zumindest Anknüpfungspunkte hat. Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart sind dabei ein Gebiet, auf dem sich die Konstruktion von Alterität besonders drastisch zeigt. Andere, auf Dualismen beruhende Ideologien, wie Sexismus, Rassismus und Klassismus werden im Erzähltext, neben dem Speziesismus, einer dem westlichen Logozentrismus verpflichteten Ordnung, ebenso adressiert. Die literarische Zuspitzung schafft eine Distanz zur Gegenwart, gerade auch über die Verlagerung in eine nahe Zukunft. Eine solche distanzierte, weil ästhetisierte Perspektive auf die Probleme und Krisen der Gegenwart, machen diese – mit Rancière – zuallererst lesbar und damit wahrnehmbar (vgl. Rancière 2000).

Auch in der Realität findet eine teilweise institutionalisierte, teilweise systematisch durch Interessen der Industrie gesteuerte Entwertung von Wissen statt: Es ist längst bekannt, wie industrielle Massentierhaltung funktioniert und was in den Schlachtbetrieben der Welt passiert. Die Popularität von Büchern wie Foers *Eating Animals* (2009) und das Aufkommen des Veganismus zeigen dies eindrücklich. *Tiere essen* (Foer 2010) fragt ganz bewusst nicht nach dem nach Meinung des Autors die Tatsachen verschleiernenden Fleischkonsum, sondern nach dem nicht in gleicher Weise objektivierenden Essen von anderen Lebewesen. Ebenso wie den fiktiven Menschen im Erzähltext fällt es in der Realität meist schwer, die Dinge beim Namen zu nennen und nach den gewonnenen Einsichten zu handeln. Dies zeigt sich unter anderem an der gängigen Praxis, nicht davon zu sprechen, dass wir Tiere essen, sondern abstrakter von Fleischkonsum zu sprechen. Auch die Lebensumstände von Menschen, die weit weg leben, sind durch vielfältige Informationsquellen nur einige Klicks entfernt. Das Wissen darüber ist global verfügbar, wenn auch nicht gleich verteilt. So ist es immer noch eine Minderheit, die Probleme wie Klimawandel und industrielle Land- und Viehwirtschaft nicht nur anerkennen, sondern beispielsweise auch bereit sind, auf das Essen von Fleisch zu verzichten. Der Erzähltext der Argentinierin spiegelt diese Haltung, radikalisiert und poetisiert sie aber zugleich. Diese Ästhetisierung findet eine Form für das Unsichtbare, der *Dissens* wird wahrnehmbar, und für die Leser:innen wird die *Aufteilung des Sinnlichen* erfahrbar (vgl. Rancière 2008a).

Im Hinblick auf das Töten von Menschen denkt der Protagonist in Bazterricas Roman: „Asesinarlo sería la palabra exacta, aunque no la permitida“ (Bazterrica 2017, 9). Es geht in der erzählten Welt also nicht mehr darum, was wahr und was falsch ist, die Figur Marcos weiß ganz genau, dass „ermorden“ die richtige Voka-

Bundeszentrum für Ernährung schreibt: „Ein schonender Transport ist nicht nur aus Tierschutzgründen, sondern auch aus wirtschaftlichen Betrachtungen unerlässlich; denn Stress führt zu mangelhafter Fleischqualität“ (<https://www.bzfe.de/lebensmittel/vom-acker-bis-zum-teller/rindfleisch/rindfleisch-verarbeitung/>).

bel wäre. Es geht darum, was erlaubt und was verboten ist und wie die offensichtliche Lücke zwischen der Realität und der Sprache geschlossen werden kann. Macht wird auch diskursiv hergestellt und zeigt sich in der Zensur, im Verbot der Benennung der Tatsachen ebenso wie in der gesellschaftlichen Tabuisierung der Wahrheit im diegetischen Universum deutlich. Wörter können nicht nur Tatsachen benennen, sondern diese verschleiern, sei es aus persönlichem oder kollektivem Interesse oder aufgrund von Verboten: „Su cerebro le advierte que hay palabras que encubren el mundo“ (Bazterrica 2017, 9). Zugleich gibt es auch solche Wörter, die „legal“ und „hygienisch“ (ebd.) sind. Sein *logos*, das Gehirn als Sitz des Verstandes, beschert dem Protagonisten diese Einsicht, über die er sich dennoch am Ende des Buches hinwegsetzt und nach der er letztlich nicht mehr handelt. Die pure Vernunft taugt aber nicht als normative Grundlage, vermag das literarische Werk zu sagen. Bazterrica erzählt hier auch den Verfall des unidirektionalen Logozentrismus, der auf eine Definition des Menschen in Abgrenzung zum Tier aufbaut. In der Dystopie der Argentinierin löst er sich nicht zugunsten eines nicht-dualistischen, situierten Zugangs zum Wissen auf, sondern mündet in ein Unrechtssystem, in dem Leben und Wahrheit überhaupt nichts mehr wert sind. Das „legal“ im Erzähltext wird durch die Absetzung betont und bildet in gewisser Weise den Schlusspunkt der Aufzählung. Alle drei Adjektive spielen in Bazterricas Dystopie eine Rolle: die Bequemlichkeit der Menschen, die sich nicht mit der Wahrheit auseinandersetzen wollen, die biopolitische Vorstellung, dass es unhygienisch, ja tödlich wäre, Tiere zu essen und schließlich eben die Institutionalisierung im Rechtssystem, die in legal und verboten unterteilt. „Hygienisch“ sind nicht nur die Worte, die die Wahrheit verschleiern, statt sie auszusprechen, sondern auch das Menschenfleisch, das verzehrt wird, denn das Essen der Subalternen trage zur Gesundheit der restlichen Bevölkerung bei, so das innerdiegetisch herrschende Narrativ.⁴⁵ Die Wahrheit wird verdrängt, taucht aber im Traum der Hauptfigur wieder auf, indem es allein die Worte sind, die töten:

El hombre, él mismo, se desplaza con una lentitud exasperante y mientras lo hace va matando al resto. No les pega con una maza, no los estrangula, no los acuchilla. Solo les habla y ellos, él mismo, van cayendo uno a uno. Después ese hombre, él mismo, se acerca y lo abraza. Lo hace tan fuerte que él no puede respirar y forceja hasta que logra soltarse. El hombre, él mismo, intenta acercarse y decirle algo al oído, pero él sale corriendo porque no quiere morir. (Bazterrica 2017, 109)

⁴⁵ Diese Begründungen erinnern sofort an Vorstellungen von „Rassenhygiene“ und einem Sozialdarwinismus, den die Nationalsozialisten in Deutschland von 1933–1945 in den Vernichtungslagern umgesetzt haben und der in der massenhaften Ermordung von Menschen mündete.

Der Protagonist ist mit dem Mann in seinem Traum, der mit Worten tötet, identisch. Das, was man sehen könnte, nämlich dass Menschen getötet werden und dies über tödliche Diskurse ermöglicht wird, was man aber nicht sagen kann, wird alptraumhaft in Szene gesetzt. Diese Form der Macht ist in der erzählten Welt eine auf Willkür aufbauende Strategie, die auch Marcos selbst töten könnte.

2.2.2.4 Weltkonstruktion und Diskurs. Sichtbares, Sagbares und die metareflexive Dimension

Sagbares und Nicht-Sagbares wird in der erzählten Welt besonders an der Figur des Herrn Urami deutlich. Während Marcos schweigt, spricht Herr Urami:

El Señor Urami habla, declama como si le estuviese revelando una serie de verdades incommensurables a una audiencia numerosa. [...] Hay algo de anguila en el Señor Urami. Él solo atina a mirarlo en silencio porque, en esencia, es el mismo discurso que le repite en cada visita. Piensa que el Señor Urami necesita reafirmar con palabras la realidad, como si esas palabras crearan y sostuvieran el mundo en el que vive. (Bazterrica 2017, 13)

Diese Welt, die nur noch diskursiv hergestellt wird, ist zugleich zerbrechlich, denn sie scheint vollständig sinnentleert und losgelöst von der Wahrheit. Der Diskurs, den Herr Urami bei jedem Besuch wiederholt, ist die Grundlage für die Weltkonstruktion, die die Autorin Bazterrica erzählend schafft. Die Wahrheit wird losgelöst von der Realität und verkommt zur Serie von ‚unfassbaren Wahrheiten‘, die die Welt in der Herr Urami lebt, bestimmt. So sieht Herr Urami die Menschen auch nicht an (vgl. Bazterrica 2017, 12), denn das Sichtbare könnte mit dem Sagbaren in Konflikt geraten, er vermisst sie. Hinter der machterhaltenden Fassade der Wörter ist aber nichts mehr, was die Welt im Inneren zusammenhielt. Und obwohl die Fassade des Schlachthofes bröckelt (vgl. Bazterrica 2017, 34) und der Blick dahinter nur noch schlecht verstellt ist, gibt es in der Diegese, wie in der Realität, zwar abweichende Haltungen, aber eben keine Revolution und kein allgemeines Aufbegehren. Die Fassade des Schlachthofes steht Wort wörtlich noch verdeckt, aber nur ungenügend, was dahinter tatsächlich passiert:

Nada podría indicar que ahí adentro se matan humanos. Recuerda las fotos del matadero de Salamone que le mostró su madre. El edificio está destruido, pero la fachada sigue intacta, con la palabra matadero como un golpe mudo. Enorme, sola, la palabra se resistió a desaparecer. [...] No importa la forma que tome ese cielo, si es de un azul agobiante o repleto de nubes o de un negro rabioso, la palabra sigue ahí, la palabra que habla de una verdad implacable en un edificio bello. „Matadero“ porque ahí se mataba. Ella quería reformar la fachada del frigorífico El Ciprés, pero el padre se negó porque un matadero debería ignorarse, fundirse con el paisaje y nunca llamarse por lo que realmente es. (Bazterrica 2017, 34)

Es ist diese Fassade eines „ästhetischen Regimes“ (Rancière 2009a, 268), hinter die der Roman als erzählende Literatur einen Blick zulässt.

Die Mächtigen profitieren in der erzählten Wirklichkeit, und die Marginalisierten sind davon bedroht, selbst als Schlachtvieh zu enden. Im Schlachthof hat der Protagonist einen einzigen Freund, Sergio, der als „Betäuber“ arbeitet. „Le ofreció que fuera su mano derecha, pero Sergio le contestó contundente: ‚Prefiero los golpes‘“ (Bazterrica 2017, 39). Marcos fragt nicht weiter, weil Sergios Worte „einfach und klar“ sind, „ohne scharfe Kanten“ (ebd.). Dabei ist Sergio derjenige, der im Schlachthof mit einem Hammer auf die Menschen einschlägt, um sie zu betäuben, bevor sie mit einem Messer die Kehle durchgeschnitten bekommen. Er ist aber eben auch einer der wenigen Figuren, bei denen angedeutet wird, dass sie die Arbeit zumindest aus ökonomischem Zwang machen. Es wird angedeutet, dass auch er in gewisser Weise ein Opfer des Systems ist:

Una vez él le preguntó por qué se dedicaba a aturdir. Sergio le contestó que o eran las cabezas o era su familia. Que no sabía hacer nada más que eso y que pagaban bien. Que cada vez que sentía remordimientos pensaba en sus hijos y en cómo les estaba dando una mejor vida gracias a ese trabajo. (Bazterrica 2017, 39)

Marcos Tejos Frau, Cecilia, ist dagegen von gesellschaftlichen Erwartungen an ihre Rolle als Frau, die auch Mutterschaft beinhaltet, gezeichnet. Jahrelange Versuche Kinder zu bekommen, sowie Fruchtbarkeitsbehandlungen und künstliche Befruchtungen und schließlich der Tod des so herbeigesehnten Kindes werden in dieser Figur sichtbar. Die Worte von Cecilia werden als „schwarze Löcher“ (Bazterrica 2017, 32; 49) beschrieben, sie „absorbieren jegliches Geräusch, jeden Partikel und nehmen den Atem“ (Bazterrica 2017, 49), seit ihr gemeinsames Baby gestorben ist. Seine Frau scheint tief gezeichnet vom Verlust des Kindes und kehrt auch erst ganz zum Schluss wieder zu Marcos zurück, als dieser ihr Jazmíns Kind übergibt. Dabei wird sie, als Marcos sie kennenlernt, ebenfalls über Ihre Worte ganz anders charakterisiert: „Las palabras de Cecilia eran como un río de luces, un torrente aéreo, parecían luciérnagas resplandecientes“ (Bazterrica 2017, 50). Sie erschien als Lichtblick in Marcos Welt. Worte können Hoffnung geben und Lichtblicke erzeugen, oder alles ins Dunkle ziehen, wie schwarze Löcher, wie über das Erzählverfahren von Bazterrica vermittelt wird. Am deutlichsten jedoch fällt diese Form der Charakterisierung bei Marcos Schwester Marisa und ihren Zwillingen auf. „Las palabras de la hermana son como hojas secas apiladas en un rincón, pudriéndose“ (Bazterrica 2017, 62). Marisas Worte stapeln sich unnütz und sinnentleert, bis sie verrotten. Dieses Verrotten der Worte steht allegorisch auch für die Austrocknung und das Verderben jeglicher zwischenmenschlicher Beziehung in der diegetischen Welt. Der Schwester bleiben die Worte im Halse stecken, wie ihr eigentlich das Menschenfleisch, das sie konsumiert, im Halse stecken bleiben sollte:

„La hermana lo mira y no dice nada, solo atina a tomar más agua y a comer. Las palabras se le atascan como si estuviesen dentro de bolsas de plástico comprimidas. —Decime, Marquitos, ¿ustedes venden cabezas a particulares, a alguien como yo?“ (Bazterrica 2017, 61) Ihre Sprachlosigkeit deutet auf den Zusammenbruch des gesamten normativen Systems der erzählten Gesellschaft hin. Wo keine Wahrheit mehr ausgesprochen werden darf und die Tatsachen nicht mehr benannt werden können, herrscht Sprachlosigkeit, vermag *Cadáver exquisito* (2017) zu vermitteln. Sprechen kann die Figur nur, um das, was eigentlich undenkbar und nicht zu legitimieren ist, zu normalisieren und genau darüber zu legitimieren. Hier entwickelt der Text vielleicht am deutlichsten doch eine normative Position, die vor allem im Kontrast der Geschwister erkennbar ist. Marisa ist als Figur die Verkörperung des Satzes: „Hay palabras que son convenientes, higiénicas. Legales“ (Bazterrica 2017, 9). Aber diese „hygienischen“ Worte, in Plastik verschweißtem Fleisch ähnelnd, führen letztlich zu Sprachlosigkeit, nicht nur zwischen den Geschwistern: denn das, was wirklich ist, darf nicht ausgesprochen werden. Es verschwindet hinter der Fassade der Worte, wie die kannibalistische Gewalt hinter der Fassade des Schlachthofes verborgen bleibt. Hinter der Stille scheint sich Gewalt zu verbergen, wie vor allem an den Kindern von Marcos Schwester deutlich wird: „Estebancito lo mira con un brillo en los ojos, un brillo lleno de palabras como bosques de árboles quebrados y tornados silenciosos“ (Bazterrica 2017, 60). Die Zwillinge sind als Figuren interessant, weil sie im kannibalistischen Gesellschaftssystem nach der sogenannten *Transition* aufgewachsen sind. Hinter der sinnentleerten und nur durch leere Worte mühsam aufrechterhaltenen Fassade verbirgt sich ein unheimliches Gewaltpotential: „Las palabras de su sobrina son como vidrios que se derriten por un calor muy intenso, como cuervos que se sacan los ojos en cámara lenta“ (Bazterrica 2017, 61). Und genau diese, im diegetischen Universum nicht mehr konsequent durch Werte und gesellschaftlich-politische Normen eingehegte Gewalt, kann prinzipiell jede:n treffen. „Die institutionalisierte strukturelle Gewalt gegenüber Tieren in unseren Schlachthöfen“ (Linnemann 2006, 8) erscheint in Bazterricas Text durch die fiktionale Übertragung auf menschliche Tiere deutlich als ein „integraler Bestandteil unserer Zivilisation“ (ebd.). *Cadáver exquisito* (2017) lässt nicht zuletzt die Leerstellen, die eine Verabschiedung universeller Ideale hinterlässt, deutlich hervortreten und macht sie in der Fiktion schmerzlich erfahrbar. Das allzu menschliche wird sichtbar und die Wirkmächtigkeit sprachlicher Konstruktionen als Mechanismen von Ein- und Ausschluss in die Gemeinschaft herausgestellt. Der Erzähltext entfaltet eine epistemologische Dimension, denn ein Wissen über das Leben und Sterben wird literarisch inszeniert (vgl. hierzu insbesondere Ette 2004 und 2022b). Der dystopische Roman kann das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem, das eigentlich mit Deleuze wie „Nicht-Beziehungen“ (Deleuze 1992, 89) funktioniert, die dennoch ständig aufeinander bezogen sind, entscheidend problematisieren und über die Ästhetisierung das

herrschende Regime sichtbar machen (vgl. Rancière 2000). So bleibt auf der inhaltlichen Ebene vor allem Bazterricas feinsinniges Gefühl für Diskurse und dessen Zusammenhang mit drängenden Problemen der Gegenwart aufschlussreich. Worte sind wichtig, sie bilden nicht nur (erzählte und reale) Wirklichkeit ab, sondern erschaffen diese auch, indem sie im besten Fall auf die Wirklichkeit zurückwirken können, aber in jedem Falls zumindest potenziell ein Wissen über das Leben entfalten (vgl. Ette 2004). Der Erzähltext ist gerade durch seine dystopische Distanzierung in der Lage, die Ordnung der Realität zu stören. Rancière sieht darin das Politische der Kunst, denn „politische Tätigkeit ist im Gegenzug jene Tätigkeit, die einen Körper von seinem natürlichen oder dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt, das sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und das als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte“ (Muhle 2008a, 9), wie Muhle im Vorwort zu Rancières *Die Aufteilung des Sinnlichen* (ders. 2008a) schreibt. Zugleich sind Sichtbares und Sagbares aber immer spezifischen Wirklichkeitsbedingungen unterworfen, wie Voßkamp und Weingart im Hinblick auf Deleuze festhalten:

Wenn sich das Sichtbare so wenig auf konkrete Dinge und Objekte bezieht wie das Sagbare auf Wörter und Sätze, sondern auf deren je spezifische Möglichkeitsbedingungen, so können Texte und Bilder als Konkretionen gelten, deren jeweilige Verhältnisse über diese Bedingungen – notwendig auf sehr vermittelte Weise – Auskunft geben. (Voßkamp und Weingart 2005, 13)

In der Dystopie konkretisieren sich Verhältnisse von Sichtbarem und Sagbarem. Sie tun dies als erzählte Wirklichkeit; als eine spezifische Poetik.

Mit den überall präsenten und immer wieder eingestreuten Bemerkungen zu Wörtern und deren Potential, Wirklichkeit zu schaffen, entfaltet Bazterricas Erzähltext zudem eine metareflexive Dimension: Wenn es Wörter vermögen, Wirklichkeit zu schaffen, so vermag es vielleicht auch der Erzähltext Einfluss auf die außerdiegetische Welt zu nehmen, oder zumindest auf eine andere, fiktionale Epistemologie zu verweisen. Zumindest greift der Erzähltext in die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) ein, indem er die Ordnung stört, weil er ihre Konstruktion sichtbar werden lässt. „Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann“ (Rancière 2008a, 26), schreibt Rancière. Die Worte stehen in einem Beziehungsgeflecht mit den Dingen, ohne mit ihnen identisch zu sein (vgl. Rancière 2011). Was aber als Wirklichkeit erzählt wird, ist nicht mit der Wahrheit zu verwechseln. Wie in Foucaults Werk *Les mots et le choses* (1966) geht es in Bazterricas Text um die Verzahnung von Sprache und Macht: Diskurse sind im Anschluss an Foucault nie unschuldig und immer von Machtfragen durchdrungen (Foucault 1966). Zugleich wird auf die manipulative Dimension und die Differenz zwischen Sichtbarem, Sagbarem und Wahrheit hingewiesen. Wie Deleuze zu Foucault herausarbeitet, gibt es eine Diskrepanz zwischen dem, was gesehen und

dem, was gesagt wird (vgl. Deleuze 1986). Diese Diskrepanz ist als *Disjunktion* (Deleuze 1986, 71) auch in Bazterricas erzählter Welt vorhanden und als poetisierte Form für die Leser:innen erfahrbar. Darin liegt nach Rancière die *Politik der Literatur* (ders. 2011). Zugleich ist die Macht, die in der Dystopie, ebenso wie in der außertextuellen Wirklichkeit, herrscht, Biomacht in einem neoliberalen System. Eine Herrschaft, die „sterben lässt, und Leben schafft“ (Foucault 2001, 284).

Das hervorstechendste Merkmal des dystopischen Erzähltextes ist die Übertragung der Fleischproduktion von nicht-menschlichen Tieren auf menschliche Tiere. Dabei übernimmt die Autorin weitgehend Begriffe und Bezeichnungen, wie beispielsweise „ciclo de la carne“ (Bazterrica 2017, 9), die in der Realität ebenso verwendet werden, wenn es um nicht-menschliche Tiere geht. Wie der oben erwähnte Text von Sorman bietet auch Bazterricas Erzähltext Einblicke in die Schlachthöfe. Denn die Argentinierin adaptiert weitgehend das in der außertextuellen Wirklichkeit existierende System der Fleischindustrie für ihren Erzähltext. An dieser Stelle bedient sich die Autorin einer mimetischen Funktion der Literatur. Der sich entfaltenden Horror wird jedoch darüber erzeugt, dass das fiktive System, in dem es sich um Menschenfleisch und nicht um tierliches Fleisch handelt, eine Zuspitzung von in der Gegenwart bereits existierenden Bedienungen darstellt. Die Dystopie rückt für die Leser:innen sehr nah an die Realität heran und stört dadurch *als* künstlerische Praxis die reale, bestehende Ordnung der Welt.⁴⁶ Und Bazterrica lässt keinen Bereich aus, in dem wir Menschen nicht-menschliche Tiere nutzen. Tierversuche, im Erzähltext eindeutig als Menschenversuche, werden ebenso thematisiert wie das Züchten von Tieren zur Organgewinnung. Die Darstellung dieser beiden Themenkomplexe erfolgt über einen Besuch der Hauptfigur Marcos in einem Labor, da der Schlachthof auch für die ‚Belieferung‘ dieser Einrichtungen mit Menschen zuständig ist (vgl. Bazterrica 2017, 110–113). Alle diese Bereiche sind in der erzählten Welt, wie in der Realität auch, staatlich akzeptiert, reguliert und rechtlich eingehegt. Das Bewusstsein über die nur minimale Verschiebung von nicht-menschlichen Tieren in der Realität auf menschliche Tiere in der Diegese macht deutlich, wie schmal der Grat zwischen tierlichem und menschlichem Leben ist, was den Horror der Dystopie noch verstärkt. Das Politische des Erzähltextes entfaltet sich tatsächlich, wie in Kapitel 2.2.1 in den theoretischen Zugängen angenommen, in der Inszenierung der Lücke zwischen Repräsentation und Poetisierung (vgl. hierzu Rancière 2009b).

⁴⁶ Vgl. zu dieser Funktionsweise einer *Politik der Literatur* (Rancière 2012) wie bereits erläutert insbesondere Rancière 2000 und 2007, sowie die hier zitierte deutsche Übersetzung 2012.

Während der ganze Themenkomplex zur Organspende im Roman nur angerissen wird, gibt es zwei komplette Unterkapitel, die Laborversuche ins Zentrum rücken. Die Leiterin des Labors wird dabei, wie die meisten Figuren, vor allem über ihre Wortwahl und ihre Sprache charakterisiert, von der sich der Protagonist abgestoßen fühlt:

Ella sigue hablando, como siempre, con el mismo discurso formateado por un equipo de marketing, con esas palabras que se parecen a la lava de un volcán que nunca cesa, pero es una lava fría y viscosa. Son palabras que se le pegan al cuerpo y él solo siente repulsión. (Bazterrica 2017, 111)

Ein entscheidendes Element der Poetologisierung ist die Übertragung und die damit einhergehende Radikalisierung real existierender Zustände, die aber eben keine bloße mimetische Repräsentation der Wirklichkeit mehr ist. Wie in der Realität außerhalb des Erzähltextes verschränken sich auch in der erzählten Welt Ideologien auf vielfältige Weise. Rassenreinheit, die in der außertextuellen Wirklichkeit bei Tieren eine Rolle spielt und in diesem Bereich als weitgehend unproblematisch gilt, ist innerdiegetisch bei den Menschen, die geschlachtet werden, relevant.

El Gringo habla al aparato y explica que a ese padrillo de retajo lo crío de chiquito, que es de la Primera Generación Pura. El alemán lo mira con curiosidad. [...] Le pregunta qué sería la generación pura. El Gringo le explica que las PGP son las cabezas nacidas y criadas en cautiverio y que no tienen modificaciones genéticas ni reciben inyecciones para acelerar el crecimiento. (Bazterrica 2017, 16)

Wie nebenbei wird den Leser:innen auch vermittelt, dass die Menschen, die als PGP geschlachtet werden, genetisch völlig mit allen anderen Figuren im Erzähltext identisch und Menschen wie Marcos, el Gringo oder der Deutsche sind. Der Unterschied wird diskursiv hergestellt und erscheint kontingent: Denn wer im System als Schlachtvieh geboren und getötet wird, ist zunächst eine Frage der Klassenzugehörigkeit und sekundär des Systemerhaltes selbst. Wer die Grenze hinterfragt, wird auf die andere Seite der Grenze verbannt und getötet. Gemäß diesem ins Extreme eines neoliberalen Kapitalismus getriebenen biopolitischen Paradigmas wird es im Erzähltext nur noch manchen Menschen zugestanden, wirklich zu sterben. Ein schon oben genanntes Indiz dafür ist, dass der Vater von Marcos, Don Armando, würdevoll in einem Altersheim sterben darf, wie erzählt wird:

Nélida lo lleva al cuarto del padre. Hay mucha luz natural y está completamente ordenado. En la mesa de luz hay una foto de su madre con él en brazos cuando era un bebé. Hay frascos con pastillas y una lámpara. Se sienta en una silla al lado de la cama donde el padre está acostado, con las manos cruzadas sobre el pecho. Está peinado y perfumado. Está muerto. (Bazterrica 2017, 101)

Er ist von Licht umgeben und liegt friedlich in seinem Bett. Damit er nicht anschließend doch noch illegal gegessen wird, verbrennt man seine Leiche und hält nur eine Scheinbeerdigung ab (vgl. Bazterrica 2017, 104, 116 ff.). Andere Menschen werden nur noch als bloße Objekte wahrgenommen, sodass sie den Tod als Tod nicht mehr vermögen. Aber nicht, wie Heidegger es in *Das Ding* (ders. [1950] 2000) nahelegt, weil sie nicht-menschliche Tiere wären und den Tod daher, nach Heidegger, ontologisch nicht vermögen würden, sondern weil sie gar nicht erst als ‚vernünftige Lebewesen‘ zu Sterblichen werden können. Wie Schlachtvieh in der außerdiegetischen Wirklichkeit werden sie im literarischen Text der äußersten Form der Gewalt ausgesetzt, die nicht nur sterben lässt, sondern die Tatsachen des Sterbens dieser Menschen sogar noch verleugnet, indem sie den Tod als ein bloßes Verenden im heideggerianischen Sinn deklariert.

Es geht nicht nur um Leben machen und Sterben lassen, sondern um das Berauben einer letzten Würde, der Würde des Menschen, die durch das Vermögen zu Sterben und nicht wie Schlachtvieh zu verenden, verkörpert wird. In Bazterricas fiktiver Welt werden die vernünftigen Lebewesen von sterblichen Lebewesen zu verenden Lebewesen gemacht. Der Erzähltext vermag damit zu vermitteln, wie schmal der Grat zwischen *Verenden* und *Sterben*, zwischen Tier und Mensch ist. Das Sterben in Würde ist im Roman käuflich, wie die Figur Marcos gegenüber Spänel, mit der er eine Affäre hat, deutlich sagt: „Él toma un trago de golpe y le dice que no entiende, que ella tiene plata, que podría asegurarse la muerte como hacen tantos“ (Bazterrica 2017, 27). Die Autorin inszeniert eine Zuspitzung des biopolitischen Paradigmas, und der Erzähltext streicht damit die Bedeutung von Tier-Mensch-Verhältnisses für die Konzeption des Menschen selbst im Kapitalozän (Haraway 2016b, 47 ff.) der Gegenwart heraus. Die Frage, ob Lebewesen verenden oder „den Tod als Tod“ (Heidegger [1950] 2000, 180) vermögen, also sterben und damit auch ihre Menschenwürde behalten, ist alles andere als trivial. Während Foucault zur Biomacht der Moderne analysiert, dass es ihr um die Existenz der Gattung selbst ginge (vgl. Foucault 1976, 183), wird diese Frage nach der Gattung Mensch in *Cadáver exquisito* (2017) nur noch als mächtige Rechtfertigung hinzugezogen, die jeglicher Grundlage entbehrt: Die vermeintliche Überbevölkerung und Armut sind willfähige Gründe, um andere Menschen zu essen, ebenso wie die Wahrheit über die Existenz des Virus selbst. Es scheint nur Rechtfertigung dafür zu sein, dass Menschen andere Menschen töten und essen. Die Macht konsolidiert sich im Roman, wie auch Foucault für Moderne analysiert (vgl. ders. 1976, 183), als Biomacht. Diese Legitimationsstrategie passiert in der erzählten Welt systematisch, staatlich gelenkt und durch den herrschenden Diskurs, der manche Menschen nicht mehr als Menschen, sondern nur noch als „cabezas“ (Bazterrica 2017) bezeichnet. Die erzählte Gesellschaft funktioniert frei nach dem Spruch, den Orwell in *Animal Farm* (1945) geprägt

hat, nach dem Prinzip, alle Menschen sind gleich, manche Menschen sind gleicher.⁴⁷ Im Vermögen zu sterben wird über diese Gleichheit entschieden.

In der diegetischen Welt warten Arme und fast verhungernde Menschen vor den Toren des Schlachthofes darauf, dass Fleisch der Menschen, das nicht mehr verkauft werden kann, für sie abfällt (vgl. Bazterrica 2017, 34). So wirft der Erzähltext nicht nur tierethische Fragen, sondern auch Fragen nach der sozialen Gerechtigkeit auf, die eng mit der Konzeption von Leben und Sterben verbunden sind. Hier entfaltet der Text ganz in der Tradition der Schlachthofliteratur, wie sie in Argentinien vor allem durch Esteban Echeverría's Erzählung „El Matadero“ (1871) geprägt ist, eine sozialkritische Dimension. Die Hauptfigur Marcos freundet sich mit einem der Schlachter an, der für die Betäubung der „Cabezas“ zuständig ist. An dieser Figur Sergios werden ebenso kapitalistische Zwänge deutlich, in denen sich die Arbeiter:innen im Schlachthof bewegen, wie auch die zynische Propaganda, die erzählt, dass durch das Essen von Menschen Überbevölkerung und Hunger in den Griff zu bekommen seien:

Le dijo que, con la carne original, si bien no se erradicó, se ayudó a controlar la superpoblación, la pobreza, el hambre. Le dijo que cada uno tiene una función en esta vida y que la función de la carne era ser sacrificada y luego comida. Le dijo que gracias a su trabajo las personas eran alimentadas y él se sentía orgulloso de eso. Y le dijo más, pero él ya no pudo escuchar. (Bazterrica 2017, 39)

Die Wiederholung der Formel „le dijo que“ unterstreicht den Rechtfertigungscharakter der Passage, der sich nur durch den von der Regierung bestärkten Verblendungszusammenhang aufrechterhalten lässt. Selbst die Arbeiterschicht, die ständig vom Abstieg bedroht ist und sich nur mühsam und, wie die Figur Sergio, über die systemerhaltende Arbeit im Schlachthof über Wasser halten kann und damit davor bewahrt wird, selbst als Schlachtvieh zu enden, hat die Propaganda internalisiert. Es werden außerdem die marginalisierten Gruppen der Bevölkerung mit in den Blick genommen, die sich von den Schlachtabfällen und denjenigen ernähren, die vom Schlachthof selbst nicht mehr vermarktet werden können. Von diesen, am Rande des Schlachthofes lebenden Menschen, gilt es, sich abzugrenzen.

Die Menschen an den Peripherien, an den Rändern der Gesellschaft, sind zugleich ständig davon bedroht, selbst im Schlachthof als menschliches Schlachtvieh zu enden. Sie werden als „Wilde“ dargestellt, wenngleich auch deutlich wird, dass sie aus Hunger handeln und im Grunde nichts anderes tun als alle anderen auch: andere Menschen essen. Die wirkmächtige Aufteilung in ein „wir“ und die „anderen“

47 Im Original heißt es: „All animals are equal, but some are more equal than others“ (Orwell 1945).

funktioniert auch hier: Als die „Carroñeros“, die „Aasfresser“, die an den Zäunen des Schlachthofes auf Ausschuss warten, einen Laster umkippen und nicht nur die darin transportierten „cabezas“, sondern auch den Fahrer töten, wird die ganze Doppelzüngigkeit des geschilderten, kannibalistischen, rassistischen und klassistischen Systems erkennbar:

Él la abraza a Mari, que no para de llorar y decir que, de todos los conductores, Luisito era uno de sus preferidos, [...] que la vida era injusta, que esos sucios, miserables, que habría que haberlos matado hace tiempo, que son negros de mierda, siempre rondando como cucarachas, que no son humanos, son lacras, son animales salvajes, que era una barbaridad morir así, que esa mujer no iba a poder cremar a su propio marido, que cómo no se previó esto antes, que es culpa de todos ellos, que no sabe a qué dios rezarle si su dios permite que pasen estas cosas. (Bazterrica 2017, 121)

Es wird im Text deutlich, dass trotz der Maßnahmen, Armut und Hunger durch das Schlachten von Menschen eindämmen zu wollen, beides weiterhin existiert. Dies ist poetologisch wichtig, denn dadurch markiert die Autorin erneut, dass ihr fiktiver Gesellschaftsentwurf nicht als Lösungsansatz für real in der Welt existierende Probleme gelesen werden kann, sondern eine dystopische Überspitzung darstellt, die auf Tendenzen, die in der außertextuellen Wirklichkeit existieren, aufmerksam macht. Literarisch wird die Macht der sprachlichen Abwertung ins Zentrum gerückt und verdeutlicht, dass es eben keinerlei moralische Rechtfertigung mehr dafür gibt, warum manche Menschen in Bazterricas Universum gegessen werden können und andere nicht. Es hängt alles nur noch am sprachlichen „Label“ und an der Gunst der Mächtigen. Dem sonst auf die Klarheit der Worte bedachten Marcos streut dies „Sand in den Mund“:

Él lo mira y siente una tristeza contaminada, rabiosa. Tose sin parar. Siente que las piedras se desgranaron y son arena en su garganta. Krieg le sirve un vaso de agua.

—¿Estás bien?

Quiere decirle que no está bien, que las piedras lo calcinan por dentro, que no se puede sacar de la mente a ese nene muerto de hambre. Toma el agua, no le quiere responder, pero dice:

—Hay que agarrar varias cabezas, envenenarlas y dárselas. (Bazterrica 2017, 122)

Das System läuft nicht mehr wie geschmiert. Die in der erzählten Welt mühsam durch die Regierung konstruierte Trennschärfe zwischen Personen und „carne especial“, bröckelt im Verlauf der Erzählung zunehmend. Es werden Risse inszeniert, die den äußeren Schein, die Fassade des Schlachthofes, wenn man so will, durchziehen. Dies ist die neue Gliederung des Sinnlichen, die im Roman aufscheint.

Der Mensch wird zugleich als eine Spezies dargestellt, die sich durch den Diskurs täuschen lässt und diese Täuschung auch mitträgt. Symbolisiert wird diese

Abstumpfung durch den Stein, der an die Stelle des Herzens des Protagonisten Marcos tritt. Die Menschen, die nicht zur Fleischproduktion gezüchtet und ermordet werden, sondern das System aufrechterhalten, legen aus Angst Wert darauf, sich von den „Wilden“ zu distanzieren, „Personen werden nicht gegessen“ (Bazterrica 2017, 61), sagt Marcos Schwester und versucht damit eine völlig ausgehöhlte Ethik zu vertreten. Hier spielt auch der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie eine Rolle. Marisa lebt in der Stadt, aus der alle Tiere verschwunden sind, während Marcos auf dem Land nahe des Schlachthofes lebt. Wie in der Schlachthofliteratur ab Mitte des 19. Jahrhunderts lassen sich auch in *Cadáver exquisito* (2017) raumtheoretische Überlegungen anschließen. Noch im 19. Jahrhundert gab es große, zentrale Schlachthöfe in den urbanen Zentren wie Paris, London, oder Berlin. Seit Ende des 20. Jahrhunderts sind die Schlachthöfe zunehmend aus dem Stadtbild verschwunden und auch die damit verbundenen Debatten um soziale Missstände der Arbeiter:innen, um Hygiene, aber auch bereits um Tierwohl, werden mit den Schlachthöfen vom Zentrum an den Rand gedrängt (vgl. Nieradzik 2016, 125 und Burt 2006). Auch der Schlachthof in Bazterricas Text ist an der Peripherie angesiedelt. Das Schlachten von anderen Menschen kann so, ähnlich wie das Schlachten von Tieren heute, in der erzählten Welt gut verdrängt werden. Die „Aasfresser“, die von den Abfällen des Schlachthofes leben, wohnen ebenfalls an den Rändern der Gesellschaft und damit keinesfalls im urbanen Zentrum. Für sie ist der Grat zwischen Personen, die ein Recht auf Leben haben, und Menschen, die wie Vieh geschlachtet und gegessen werden, besonders schmal.

Die Wortwahl Bazterricas unterstreicht die rassistischen und klassistischen Ausschlussmechanismen und Dispositive der Gesellschaft im Erzähltext. Besonders im argentinischen Spanisch wird das Wort „cabeza“, meist im Diminutiv als „cabe-cita negra“, vor allem seit den 1940er Jahren als abschätzige Bezeichnung für people of color aus der Arbeiter:innenklasse verwendet. Damit markiert die Autorin, zumindest für ihre argentinischen Leser:innen, auch ganz klar die Herkunft der Menschen, die in der erzählten Gesellschaft zur Fleischproduktion dienen. Ein rassistischer und bis heute in der argentinischen Gesellschaft präsenter klassistischer Begriff bezeichnet diese. Die Rechtfertigungsstrategie für den staatlich gelenkten Kannibalismus ist in der erzählten Welt an Zynismus nicht zu überbieten: Durch das Schlachten von Menschen, die nur noch „cabezas“ sind, würden Hunger, Überbevölkerung und Armut bekämpft (vgl. Bazterrica 2017, 39). Die marginalisierten Menschen, die zur Fleischproduktion gezüchtet und getötet werden, sind aber nicht nur im übertragenen Sinne sprachlos, sondern haben tatsächlich keine Stimme. Ihnen werden die Stimmbänder durchtrennt. Dieses Verfahren erinnert an die Praxis in der auferdiegetischen Wirklichkeit, Ferkeln die Schwänze abzuschneiden, ist aber ungleich drastischer, da es die betroffenen Menschen, ihres

Menschseins beraubt. Im Erzähltext fragt ein deutscher Besucher, der den sprechenden Namen „Egmont Schrei“ trägt, beim Besuch eines Zuchtbetriebes für Menschenfleisch, ob die „cabezas“ sprechen können:

Egmont le pregunta si hablan. Dice que le llama la atención tanto silencio. El Gringo le contesta que desde chiquitos los aíslan en incubadoras y después en jaulas. Que les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más. Nadie quiere que hablen porque la carne no habla. Que comunicarse se comunican, pero con un lenguaje elemental. Se sabe si tienen frío, calor, esas cosas básicas. (Bazterrica 2017, 17)

Spivaks Frage *Can the subaltern speak?* (dies. 1988) erübrigt sich in der erzählten Welt, denn selbst wenn die subalternen Menschen, die nur leben, um geschlachtet zu werden, sprechen könnten und die Möglichkeit hätten, gehört zu werden, haben *cabezas* niemals eine Stimme. Was Spivak im übertragenen Sinne theoretisch ausführt, ist in der fiktiven Welt buchstäbliche Realität. Die Subalternen werden in der Diegese eben nicht nur durch die eloquenten Repräsentationen eines westlichen Feminismus und der Menschenrechte am Sprechen und ‚Gehört werden‘ gehindert, wie bei Spivak, sondern vermögen es nicht mal mehr noch physisch zu sprechen. Den ernsthaften Versuch eines Dialogs, wie ihn Spivak als möglichen Weg aus der Sprachlosigkeit der Subalternen vorschlägt, kann es in der erzählten Welt nicht mehr geben. Ihre Schreie bleiben stumm, wie der Schrei Jazmíns, bevor sie vom Protagonisten getötet wird: „Jazmín solo mueve las manos intentando abrazar a su hijo. Quiere hablar, gritar, pero no hay sonidos“ (Bazterrica 2017, 126). Sie wird damit diskursiv in die Nähe eines nicht-menschlichen Tieres gerückt, das in einer logozentrischen Konzeption von Leben nicht über Sprache verfügt und damit nicht als Mensch definiert ist. „Nadie quiere que hablen porque la carne no habla“ (Bazterrica 2017, 17), wie Marcos einem Besucher im Schlachthof erklärt. Sie sind bloßes Fleisch und nicht mehr Menschen mit einem Zugriff auf Menschenwürde.⁴⁸ Marcos Frau Cecilia schreit dagegen: „¿Por qué?! Podría habernos dado más hijos“ (ebd.). Der Kontrast der beiden Frauenfiguren tritt in der Poetologisierung deutlich hervor: Während die eine nur noch tierliches nacktes Leben ist, verfügt die andere nicht nur über die Möglichkeit zu sprechen, sondern sogar zu schreien. Der Schrei steht hier auch für die Macht, über Leben und Tod zu entscheiden, indem Cecilia, ganz ihre biopolitische Macht nutzend, über Leben machen (mehr Kinder für sie) und sterben lassen verfügt

48 Deleuze schreibt zu Francis Bacons Kunstwerken: „Bacon sagt nicht ‚Erbarmen mit den Tieren‘, sondern eher: jeder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch“ (Deleuze 1995, 21). Er macht einen Unterschied zwischen dem „Erbarmen“ und dem „Mit-Leiden“ mit dem Fleisch auf. Dieser Unterscheidung folge ich ausführlicher in der 2. Spur dieser Arbeit (Kapitel 3.2. Spur 2: Wajdi Mouawad – *Anima* (2012)).

(vgl. Foucault 1976, 181–184). In Bazterricas Zuspitzung der biopolitischen Macht der Moderne wird der Mutter des Kindes Jazmín aber sogar das Sterben verwehrt, indem sie wie ein Tier geschlachtet wird. Die Menschen sterben, wie in den Lagern der Moderne auch, sehr unterschiedliche Tode.

2.2.3 Erzählte Biopolitik. Die Grenzen des Humanismus

Bazterrica erzählt vom Verfall einer ethischen Position, die sich auf den Humanismus beruft, indem sie dessen Grenzen ganz deutlich in der Zuspitzung inszeniert. Die Gewalt, die Tier-Mensch-Relationen innewohnt, wird in ihrer Verbindung zu anderen Ausschluss- und Einschlussmechanismen greifbar. Innerdiegetisch ist, wie auch in der Realität außerhalb des Textes, z. B. in den Debatten um das *Great Ape Project*,⁴⁹ der Personenstatus entscheidend: Die Frage, welches Leben ein Recht auf Leben hat, polarisiert sich im Erzähltext ebenso an den Fragen: Wer ist Person, wer Mensch und wer nur menschliches Fleisch, nacktes, tierliches Leben?⁵⁰

Aber auch Marcos Tejos eigene, unentschlossene Haltung wird sehr deutlich, denn einerseits ist es „seine Regierung“ (Bazterrica 2017, 11), die die Produkte umbenennt und damit deren wahre Herkunft als Menschenfleisch verschleiern. Er identifiziert sich also zumindest teilweise mit dem herrschenden politischen Regime. Andererseits fällt auch auf, dass er die Tatsachen eben auch nicht beim Namen nennt, sondern er als Mensch beschrieben wird, „dem es am liebsten wäre, er müsste ihnen gar keinen Namen geben“ (ebd.). Damit bezieht auch diese Figur keine klare Haltung bis zu dem kurzen Moment, an dem er der Frau, die er als Schlachtvieh geschenkt bekommt, den Namen Jazmín gibt. Es sind in Bazterricas Erzähltext auch die Worte, die töten, die über lebenswertes Leben und einen damit verbundenen Personenstatus entscheiden. Der Subjektstatus, der Jazmín in der Diegese auch über die Namensgebung kurzfristig zugestanden wird, kann ebenso schnell wieder entzogen werden, wie es sich sprachlich im Roman niederschlägt: Von einem Subjekt mit dem Namen „Jazmín“, wenn auch nicht mit unveräußerli-

⁴⁹ Zu der Forderung eines bestimmten Bereichs des Tierrechtsaktivismus gehört es, einzelnen Spezies, meist den sogenannten Menschenaffen (engl. Great Apes), aber z. B. auch Walen, Persönlichkeitsrechte zu verleihen (vgl. hierzu Cavalieri und Singer 1993). Einen guten Überblick zum Stand der Debatte bietet Dieter Birnbacher 2017.

⁵⁰ Analog zu dieser Praxis der Umbenennung im Erzähltext (vgl. Bazterrica 2017, 11), essen wir zumeist auch keine Tiere, sondern Fleisch, keine Rinder, sondern Steak etc., das abgepackt im Supermarktregal nicht mehr sehr an das lebendige Tier erinnert. Anders als in der erzählten Welt, ist es aber nicht verboten, die Tatsachen beim Namen zu nennen und Bücher zu veröffentlichen, deren Titel beispielsweise *Tiere essen?* (Safran Foer 2009) lautet.

chen Rechten, denn sie wird ja weiterhin wie ein Haustier gehalten, zu einem „Weibchen“, das geschlachtet werden kann, sind es nur wenige Zeilen (s. Bazterrica 2017, 126). In dem Moment, in dem der persönliche Nutzen überwiegt und die Figur Marcos die Möglichkeit sieht, dass seine Frau zu ihm zurückkehrt und sie gemeinsam ein Kind großziehen, tötet er Jazmín:

Jazmín cae aturdida, desmayada.

Cecilia se sobresalta con el golpe y lo mira sin entender. Le grita: „¿Por qué?! Podría haber-nos dado más hijos“. Mientras arrastra el cuerpo de la hembra al galpón para faenarlo, él le contesta con una voz radiante, tan blanca que lastima: „Tenía la mirada humana del animal domesticado“. (Bazterrica 2017, 126)

Sie muss gerade wegen ihres ‚menschlichen Antlitz‘ getötet werden, das ihr als entsubjektivierte Entität nicht zusteht. Denn durch ihr ‚menschliches Antlitz‘ vermag Jazmín in der Erzählung die Grenze zwischen den Menschen, die getötet und gegessen werden dürfen, und den anderen Menschen, die als Personen leben können und ihren Tod als Tod vermögen, infrage zu stellen.

Die Geschichte, die Bazterrica erzählt, ist auch die Geschichte einer Versteinerung angesichts einer gefühlten Machtlosigkeit gegenüber einem ausgeklügelten System. Beispielhaft steht für diese Versteinerung die Figur Marcos, der zunächst noch einen ethischen Kompass aufrechterhält, dessen Herz aber nach und nach zu Stein wird. Auch er stellt am Ende des Romans über Worte Macht und Eigentum her: „jetzt ist es unseres“ (Bazterrica 2017, 125), sagt Marcos zu seiner Frau und gibt ihr das Kind, das Jazmín gerade zur Welt gebracht hat. Noch wenige Minuten zuvor hat er sich um Jazmín gesorgt, zumindest so, wie man sich um ein Haustier kümmern würde. Aber an die Stelle seines Herzens ist nach und nach ein Stein getreten: „La piedra, ahora, le ocupa todo el pecho. No va a discutir con nadie“ (Bazterrica 2017, 102). Am Ende von Bazterricas dystopischem Gesellschaftsentwurf steht die vollständige Kapitulation des Protagonisten vor einem für ihn privat wie gesamtgesellschaftlich allumfassenden System, das seine Macht auf dualistischen Ein- und Ausschlussmechanismen aufbaut. Die Decke der sogenannten Zivilisation erscheint bei Bazterrica hauchdünn und Definitionsmacht wird nur noch über die Benennung und Verbote aufrechterhalten, wie an Marcos Gedanken sehr deutlich wird: „Todos naturalizaron el canibalismo, piensa. Canibalismo, otra palabra que podría traerle enormes problemas“ (Bazterrica 2017, 9). Hier zeigt sich noch einmal, wie Macht über die Benennung oder Nicht-Benennung, über Diskurse hergestellt und konsolidiert wird. Der Kannibalismus ist in Bazterricas Roman nichts, was die sogenannten ‚unzivilisierten Völker‘ praktizieren, sondern eine Erfindung der vermeintlich ‚zivilisierten Welt‘, eine radikale Zuspitzung biopolitischer Macht- und Herrschaftsinstrumente, die jegliche Idee universal gültiger Werte und von Wahrheit ins Lächerliche zieht. Der

Dualismus zwischen Zivilisation und Barbarei, der allzu oft am Kannibalismus-Tabu festgemacht wird (vgl. Pöhl und Fink 2015), wird unterlaufen: Es sind in Bazterricas erzählter Welt nicht die indigenen Gemeinschaften, die Armen oder als ‚wahnsinnig‘ deklarierte einzelne Individuen, die das Tabu kippen, sondern Industriestaaten und ihre Regierungen, die ihre universellen Werte mit dem einzigen Ziel, ihre Herrschaft zu sichern, verraten. Dazu wird das Narrativ erfunden, dass ein staatlich gelenkter, kontrollierter und legitimierter Kannibalismus die Probleme des 21. Jahrhunderts, wie Hunger und eine steigende Anzahl an Menschen auf der Welt, lösen könne. Die herrschende Ungleichheit, die seit der Moderne erst in diesem Ausmaß politisch wirksam ist (vgl. Messling 2016), wird durch eine Zuspitzung der Ungleichheit der Menschen beantwortet. ‚Menschen zu essen‘ erscheint in der fiktiven Welt als Mechanismus zur Problembewältigung. Mehr noch, die *Transition* wird in der innerdiegetischen Welt als ‚zivilisierte‘ Antwort auf die ‚wilde‘ Art, vor dem Verzehr von anderen Menschen nicht mehr zurückzuschrecken, verkauft:

Hubo grupos que empezaron a matar a personas y a comerlas de manera clandestina. La prensa registró el caso de dos bolivianos desempleados que fueron atacados, descuartizados y asados por un grupo de vecinos. Cuando leyó la noticia sintió escalofríos. Fue el primer escándalo público y el que instaló la idea en la sociedad de que, después de todo, la carne es carne, no importa de dónde venga. (Bazterrica 2017, 10)

Man könnte gerade in der oben zitierten Passage ein Argument für die Aufrechterhaltung eines Tier-Mensch-Dualismus sehen, wie es auch ein Humanismus, der dem westlichen Logozentrismus verpflichtet ist, vertreten würde. Der gesellschaftliche Verfall und die Unmöglichkeit, ein ethisch aufrechtes Leben zu leben, wenn die Grenze zwischen tierlichem und menschlichem Leben völlig aufgeweicht wird, wird in der Diegese gerade an der Figur Marcos sichtbar: Zu Beginn wird er als Person gezeichnet, die versucht, sich innerhalb des Systems eine gewisse Menschlichkeit zu behalten. Dies geschieht, wie in den meisten westlichen Staaten auf individueller Ebene. Er selbst lehnt den Verzehr von *Spezialfleisch* ab, arrangiert sich aber dennoch mit dem neuen System, indem er weiterhin im Schlachthof arbeitet und damit zwar dissidente Meinungen vertritt, aber zumindest nach außen nicht nach ihnen handelt.

Mit dem Fall des Kannibalismus Tabus in der Fleischproduktion fällt aber auch die Begründung, warum man nicht einfach alle Menschen essen kann. Die erzählte Welt ist daher geprägt von einer völlig entfesselten Biopolitik, mit nächtlichen Ausgangssperren und „Scheinbeerdigungen“ (Bazterrica 2017, 32 f.; 66) bei denen leere Särge begraben werden, aus Furcht davor, dass die Leichen exhumiert und gegessen werden könnten. Die Körper derjenigen Verstorbenen, die weiterhin als Personen gelten, werden so schnell wie möglich und unter Augenzeugen verbrannt. Zugleich zeigt Bazterricas Text aber zu deutlich die Grenzen einer solchen Konzeption auf.

Der wahre Grund für den Verzehr von Menschenfleisch ist in der diegetischen Welt nicht etwa Hunger – wie in der Wirklichkeit außerhalb des Textes kann man sich gut vegetarisch oder sogar vegan ernähren, und Marcos tut dies auch (vgl. Bazterrica 2017, 56) – sondern die Gier nach dem Geschmack von Fleisch auf den die Menschen nicht verzichten wollen, die Bequemlichkeit des Verdrängens und nicht zuletzt die Akzeptanz, dass nicht alle Menschen gleich sind. Bazterrica erzählt in ihrem Text damit auch eine Geschichte der Dekadenz eines neoliberal-biopolitischen Systems. Die Wahl nach einem individuellen Lustprinzip, dass ungeachtet jeglicher Normen und Werte von der Fleischindustrie umgesetzt wird, paart sich im Erzähltext mit staatlicher und kommerzieller Gier nach Profit und Macht. Hier unterscheidet sich der Roman auch deutlich vom Film *Soylent Green*. Es ist bei Bazterrica nicht mehr die Gesellschaft der 80er Jahre, sondern die nahe Zukunft einer Gegenwart, in der andere Diskurse veränderte Dispositive der Macht bilden. Entgegen der Lektüre von Mercier und Saldías Rossel (dies. 2021), die in dem Roman eine „Politisierung des Hungers als Sicherheitsdispositiv“ (Mercier und Saldos Rossel 2021, 170) sehen, schlage ich daher eine leicht veränderte Lesart vor; denn der Grund, dass Menschen in Bazterricas erzählter Welt andere Menschen essen, ist eben nicht der Hunger und die Armut. Es ist der Geschmack von Fleisch und „eine milliardenschwere Industrie“ (Bazterrica 2017, 10), die mit tierischen Produkten nichts mehr verdienen konnte und dennoch weiterhin Fleisch produzieren soll:

En algunos países los inmigrantes empezaron a desaparecer en masa. Inmigrantes, marginales, pobres. Fueron perseguidos y, eventualmente, sacrificados. La legalización se llevó a cabo cuando los gobiernos fueron presionados por una industria millonaria que estaba parada. Se adaptaron los frigoríficos y las regulaciones. Al poco tiempo los empezaron a criar como reses para abastecer la demanda masiva de carne. (Bazterrica 2017, 10)

Dem individuellen Verlangen nach Fleisch und dem Verlangen der Industrie nach Profit werden manche Menschenleben untergeordnet. Dabei geht es in der erzählten Welt nicht vorrangig darum, Sicherheit zu garantieren, sondern um die Kontingenz einer Grenze: Menschen essen andere Menschen, weil sie es können und davon profitieren. Das vollständige Scheitern einer normativen Grundhaltung, die als Humanismus, in dem alle Menschen gleich seien, mit dem westlichen Universalismus aufkam (vgl. Messling 2019), wird inszeniert. An dessen Stelle tritt aber nichts Neues. Auf diese Lücke vermag der Erzähltext poetologisch hinzuweisen. Das massenhafte Verschwinden von marginalisierten Personen wird in der erzählten Wirklichkeit zunächst skandalisiert, dann aber auf Druck der Wirtschaft stillschweigend als Praxis legalisiert, kommerzialisiert und professionalisiert. Dies geht so weit, dass auch wissenschaftliche Quellen zu willfährigen Gehilfen des Regimes werden:

Universidades prestigiosas afirmaron que era necesaria la proteína animal para vivir, médicos confirmaron que las proteínas vegetales no tenían todos los aminoácidos esenciales, expertos aseguraron que se habían reducido las emisiones de gases, pero había aumentado la malnutrición, revistas hablaron sobre el lado oscuro de los vegetales. (Bazterrica 2017, 11)

Den lebenden Gegenbeweis bietet innerdiegetisch Marcos Tejos selbst, der sich in der erzählten Welt vegetarisch ernährt.

In Bazterricas Erzähltext wird ein zutiefst negatives, von neoliberalen Strukturen korrumpiertes und manipulierbares Menschenbild gezeichnet, und eine Biopolitik, die auch in heutigen Gesellschaften angelegt zu sein scheint, wird auf die Spitze getrieben: „Fleisch ist Fleisch, egal woher es kommt“ (ebd.). Aber Leben ist eben nicht gleich Leben, und nicht alle Menschen haben überhaupt das Vermögen zu sterben. Die Grenzen eines Humanismus, der seit der Moderne eine Säkularisierung idealistischer Gedanken darstellt (vgl. Foucault 1966), werden deutlich aufgezeigt und problematisiert. Folgerichtig erscheint es in der fiktiven Welt unmöglich, integer und nicht zugleich wahnsinnig zu sein. So lässt sich auch die Demenzerkrankung von Marcos Vater lesen: „Su padre es una persona íntegra, por eso está demente“ (Bazterrica 2017, 24). Der Vater kann nur verdrängen, indem er vergisst. Er vergisst sein eignes Menschsein und mit der öffentlichen Leugnung des Menschseins der Menschen, die zur Schlachtung gezüchtet und aufgezogen werden. Marcos hingegen kann nicht vergessen, weshalb er sich am Ende anpasst. Mit dem langsamen Tod des Vaters wird Marcos Herz immer mehr zu bröckelndem Stein (vgl. Bazterrica 2017, 101).

Die strengen Regeln in der erzählten Gesellschaft, nach denen zwar Menschen zum Verzehr gezüchtet und zuhause gehalten werden können, sie aber nicht zur Arbeit als Sklav:innen eingesetzt werden dürfen, ebenso wie auch das Verbot von Sex mit den zum Verzehr gezüchteten Menschen (vgl. Bazterrica 2017, 29), stellen den verzweifelte Versuch da, die normative Grundhaltung, die bereits vollständig ausgehöhlt ist, dennoch durch *Überwachen und Strafen* (Foucault 1994) aufrechtzuhalten. Überbevölkerung, Hunger und Armut werden nur als willkommene Begründung der Mächtigen herangezogen, um die Gesellschaft von der *Transition* zu überzeugen (vgl. Bazterrica 2017, 39), soweit folge ich der Argumentation von Mercier und Saldías Rossel (dies. 2021). Zugleich möchte ich aber einen anderen Aspekt hervorheben: Diejenigen, die in der erzählten Welt Menschenfleisch essen, tun dies keineswegs aus der schieren Not, sonst nicht überleben zu können, sondern aus persönlichen Motiven, wie zuvor gezeigt: Sie wollen auf den Geschmack und das Vergnügen nicht verzichten, koste es, was es wolle. Die systemerhaltenden Begründungen, dass dies auch gegen die Krisen der Welt helfe, nehmen sie nur allzu gerne an, ohne wirklich daran zu glauben. Legalisiert wird das vor der *Transition* schon praktizierte Vorgehen, „Immigranten, Obdachlose, Arme“ (Bazterrica 2017, 10) zu schlach-

ten und zu essen. Diese werden schließlich auch ganz wortwörtlich mundtot gemacht, indem ihnen die Stimmbänder durchtrennt werden. Die marginalisierten Gruppen, die nur noch „nacktes Leben“ (Agamben 2003, 48) sind und all ihrer Rechte beraubt, verfügen über keinerlei Stimme mehr, weder im physischen noch im übertragenen Sinne. Der Roman entfaltet ein sehr spezifisches Wissen über die Fragilität von Gesellschaftssystemen, die auf vermeintlich universellen Werten aufbauen, indem gerade die Grenzen dieser Werte inszeniert werden.

Der Roman erzählt somit auch vom Scheitern einer ethischen Position in einem durch die Macht der Bezeichnungen und Wörter korrumpierten (neoliberalen) System. Hier wird nicht nur eine ethische Position vertreten, sondern zugleich auch deren Fragilität ins Licht gerückt: Nicht nur, wenn es ums Überleben angesichts einer Bedrohung geht, sondern auch schon, wenn es nur um Einschränkungen geht, wie den Verzicht auf Fleisch, werfen die Menschen in Bazterricas Welt jegliche ethischen Überlegungen über Bord: Der Mensch ist des Menschen Wolf, und nicht nur die Staaten neigen zu einer Monopolisierung der Gewalt, sondern diese Monopolisierung wird durch ein kapitalistisches, neoliberales Wirtschaftssystem noch verstärkt, wofür die radikale Zuspitzung in Bazterricas Text auch zu sensibilisieren vermag. Die Entfremdung der Menschen nicht nur vom anderen (Menschen oder Tieren), sondern von der Menschheit als Ganzes wird in *Cadáver exquisito* (2017) inszeniert. Die Menschen scheinen nur allzu schnell bereit, jegliche Ethik über Bord zu werfen, wie der Protagonist resigniert bilanziert (vgl. Bazterrica 2017, 9). Es geht bei der Überschreitung des Kannibalismus Tabus nicht ums Überleben, sondern lediglich um individuellen Nutzen, dem alles untergeordnet wird. Nur so lässt sich erklären, wie die Menschen im diegetischen Universum in der Lage sind, andere Menschen zu halten und nach und nach derart zu verstümmeln, dass sie einen besonders qualvollen Tod sterben:

Sabe que hay gente que cría cabezas domésticas y se las van comiendo mientras están vivas, por partes. Dicen que la carne es más sabrosa, bien fresca, aseguran. Ya están a la venta los instructivos que explican cómo, cuándo y dónde cortar para que el producto no muera antes de tiempo. (Bazterrica 2017, 29)

Dabei erzählen die Rechtfertigungsstrategien der Personen viel über die Grenzen jeglicher Normen. Die Menschen, die sie als Schlachtvieh zerlegen und Vorsicht nur deshalb angebracht ist, damit diese nicht vorzeitig sterben, sind nur noch Produkte. Genau wie die Hauptfigur im folgenden Zitat haben fast alle Figuren im Text ‚ihre Gründe‘, um das System aufrechtzuerhalten und zu stützen:

Deja la curtiembre y siente alivio. Se pregunta una vez más por qué se expone a eso. Y la respuesta siempre es la misma. Sabe por qué hace este trabajo. Porque él es el mejor y le

pagan como tal, porque no sabe hacer otra cosa y porque la salud de su padre lo requiere así. A veces, uno tiene que cargar con el peso del mundo. (Bazterrica 2017, 14)

Sie alle erscheinen auch als Opfer eines menschenunwürdigen Systems, das von (korrupten) Politiker:innen und vor allem mächtigen Kapitalist:innen geschaffen und von der erzählten Gesellschaft aufrechterhalten wird. Dabei wäre es aber zu einfach zu denken, der Erzähltext impliziere die Unmöglichkeit eines Ausweges: Gerade durch die Erzählperspektive, die auf die Figur Marcos fokussiert wird, lesend, erfahrbar, wo individuelle Spielräume zu Veränderungen des Systems genutzt werden könnten. Aber, bis auf die eine Ausnahme eines Schlachthofmitarbeiters (vgl. Bazterrica 2017, 46–47), nutzen die Figuren diese Spielräume nicht, oder wenn nur so weit, wie es ihren eigenen Zielen nicht im Wege steht und sie keine Nachteile für sich persönlich fürchten müssen. Auch die „subversive Aktion“ (Bazterrica 2017, 47) des Mitarbeiters Elenci,⁵¹ läuft ins Leere. Es gibt kein ‚Außerhalb‘ der „Maschine“ (Deleuze und Guattari 1975, 15), wie auch Deleuze und Guattari hervorheben, die allerdings – anders als der Erzähltext von Bazterrica – immerhin die Möglichkeit von „Fluchtlinien“ (Deleuze und Guattari 1975, 15) aufzeigen. Diese sind aber selbst in der „Maschine“ angelegt und konstitutiver Bestandteil.⁵²

In der Dystopie schlagen aber all diese Versuche, das System zu ändern und Fluchtlinien zu nutzen, fehl: Der ‚aktivistische‘ Versuch, die Menschen aus dem Schlachthof zu befreien, ist ebenso zum Scheitern verurteilt, wie Marcos Tejos dissidente Haltung, die als ‚innere Migration‘ auftritt. Auch Marcos behandelt Jazmín nur so lange besser, wie sie ihm als ‚Leihmutter‘ dient. Im Moment, indem sie das persönliche Glück Marcos und seiner Kleinfamilie im Wege zu stehen droht, wird sie, wie alle anderen „cabezas“, von Marcos getötet:

51 Auch „Elenci“ ist ein sprechender Name, der auf die enzyklopädischen Fähigkeiten dieser Figur verweist: „era como una enciclopedia. Sabía el significado de palabras complejas y en los descansos siempre estaba leyendo un libro“ (Bazterrica 2017, 46), heißt es über ihn im Text.

52 Die angesprochenen Fluchtlinien, die in der Dystopie nicht sichtbar werden, treten in Spur 2 der ich im nächsten Kapitel folge, zum Vorschein (vgl. insbesondere Kapitel 3.2.2.4 Mason-Dixon Line als Fluchtlinie). Selbst konstitutiver Bestandteil der „Maschine“ bei Deleuze und Guattari, können diese dennoch zumindest potenziell Schlupflöcher bilden, die das System von innen heraus zu sprengen vermögen, wie ich in Kapitel 3 ausführe. Die Formulierung dieser „Maschine“ bei Deleuze und Guattari erinnert an die Reformulierung durch Agamben als „anthropologische Maschine“ (Agamben 2003), ist bei Deleuze und Guattari aber anders gedacht. Während bei Agamben, die Maschine ständig ein Animalisches im Menschlichen abspaltet und dadurch den Menschen hervorbringt, wodurch der „Ausnahmestand“ entsteht, ist die Maschine bei Deleuze und Guattari nur scheinbar einheitlich und in sich konsistent (vgl. dies. 1975, 15). Genau daran können mögliche Auswege und Eingänge anknüpfen, wie insbesondere der Erzähltext *Animas* (2012) nahelegt. Dieser Spur folge ich in Kapitel 3 mit Wajdi Mouawads Roman.

Él se ubica detrás de Jazmín. Ella lo mira con desesperación. Primero la abraza y le besa la marca de fuego. Intenta calmarla. Después se arrodilla y le dice „tranquila, todo va a estar bien, tranquila“. [...]

Cuando se calma un poco, se para y le agarra la cabeza sosteniéndola del pelo. Jazmín solo mueve las manos intentando abrazar a su hijo. Quiere hablar, gritar, pero no hay sonidos. Él levanta la maza que trajo de la cocina y le pega en la frente justo en el centro de la marca de fuego. Jazmín cae aturdida, desmayada. (Bazterrica 2017, 126)

Dieses Ende des Erzähltextes macht die schon angedeuteten Dimensionen der Dystopie sichtbar: Der Humanismus der Figur Marcos ist nur eine leere Hülle, und seine Versteinerung findet auch symbolisch ein Bild: Der schwarze Stein in seiner Brust wächst und ersetzt sein Herz. In dem Moment, in dem Marcos begreift, dass er „seine Familie“ nun wieder hat, wird die Mutter seines Sohnes nur pures Fleisch, und die Figur Marcos tut alles, um diese Geschichte einer heilen Kleinfamilie mit seiner Frau Cecilia zu beschützen. Dabei schreckt er auch nicht vor dem Mord zurück. Es gibt kein gegenseitiges Erkennen und Werden im bloßen Fleisch, wie Deleuze es in den Werken von Francis Bacon sieht (vgl. Deleuze 1995, 21), sondern nicht einmal noch Erbarmen mit dem Lebewesen, das ebenso Mensch wie er selbst gerade ein Kind zur Welt gebracht hat. Das Kind, das er mit Jazmín gezeugt hat, nimmt er ihr weg und gibt es seiner Ehefrau: „Él le dice ‚ahora es nuestro‘ y ella lo mira sin poder responder, emocionada, confundida. Cecilia solo mira al bebé, llora en silencio. Lo acaricia. Le dice: ‚Qué bebé hermoso, qué chiquito más lindo. ¿Cómo te vamos a llamar?‘“ (Bazterrica 2017, 125–126). Bazterricas Erzähltext vermag in doppelter Weise das gesellschaftliche Scheitern vorzuführen. Als Zuspitzung in der Dystopie wird eine gesellschaftliche Realität vor Augen geführt, in der eben nicht alle Menschen gleich sind. Dies zeigt sich im literarischen Text nicht nur im Leben, sondern vor allem in den unterschiedlichen Toden, die die Menschen sterben. Bazterrica entwirft eine komplexe Gesellschaft, in der die Ambivalenzen der herrschenden Normen durch die fiktionale Übertragung von nicht-menschlichen Tieren auf menschliche Tiere überdeutlich ins Auge springen. Fluchtlinien oder Schlupflöcher, wie sie Deleuze und Guattari in ihrer Theorie anlegen, gibt es in der erzählten Wirklichkeit (fast) nicht mehr. Sie erscheinen nur schwach angedeutet als „fisuras“ (Bazterrica 2017, 10; 13) in den sprachlich erschaffenen Plausibilitätsgebäuden der erzählten Welt. Diese treten allerdings als Disjunktion zwischen Sichtbaren und Sagbaren für die Leser:innen vor Augen (vgl. Deleuze 1986, 71).

Während nicht-menschliche Spezies in den Schlachtindustrien zahlreicher Industrienationen millionenfach völlig entsubjektiviert und entindividualisiert werden, vermag die Realisierung, dass es sich in dem Erzähltext um unsere eigene, menschliche Spezies handelt, die Leser:innen zumindest in Unruhe zu versetzen, wenn nicht gar in den im Text aufgerufenen alptraumhaften Horror. Entgegen allen logischen

Einsichten kann die Tierethik dies zumeist nicht oder zumindest nur teilweise. Es ist der affektive Zugang, den die Literaturen der Welt haben, der auch in *Cadáver exquisito* (2017) trägt. Die poetologische Übertragung von nicht-menschlichen Tieren auf Menschen, die Bazterrica in ihrem Text vollzieht, vermag es neue Perspektiven zu vermitteln. Allerdings nicht, indem explizit Möglichkeiten aufgezeigt würden. Dies kann der Erzähltext, weil er eben nicht der logischen Argumentation einer konsequenten Ethik verpflichtet ist. Als literarisches Wissen, das darauf spezialisiert ist, nicht spezialisiert zu sein (vgl. Ette 2017, 226), kann der Erzähltext von Erfahrungen berichten und diese auch lesbar machen. Als Dystopie gelesen, verbindet er Politik und Ästhetik und eröffnet die Möglichkeit, Tier-Mensch-Relationen neu zu denken. Dies schafft der Roman einerseits über die Inversion der Verhältnisse, indem er das, was vor allem in Industrienationen mit nicht-menschlichen Tieren geschieht, auf menschliche Tiere überträgt. Diese Übertragung, die zugleich eine Umkehrung ist, verlangt von den Leser:innen auch jenseits anthropozentrischer Logiken zu denken (vgl. auch Mercier 2021, 170–171). Andererseits spitzt der Roman erkennbare Tendenzen einer Konzeption von Gemeinschaft zu, die in der Gegenwart zunehmend in die Krise geraten ist. Erschreckend ist es vermutlich für die meisten Leser:innen, wie nah die fiktive Welt der realen Welt ist. Es ist keine weit entfernte Zukunft, die die Autorin inszeniert, sondern der Roman ist eine Zuspitzung der bereits bestehenden Verhältnisse, wenn auch eine besonders radikale. Bazterricas dystopischer Text macht die bereits vorhandenen, aber noch leisen Anklänge nur lauter und kann als eine fiktive Genealogie der Macht und des herrschenden Systems gelesen werden. Zugleich entwickelt der Erzähltext auch ein Gespür für die Kontingenz der bestehenden Ordnung. Die von der Autorin entworfene Welt ist eine von vielen Zukunftsszenarien, die sich nicht so leicht als fantastisch und daher unmöglich einordnen lässt.

2.3 Schwelle. Ethik und Ästhetik

Literatur vermag es, Fragen nach der Legitimation unseres Verhaltens zu thematisieren, ohne selbst moralisierend zu sein. Darin liegt ein gewichtiger Unterschied zu einer philosophisch ausformulierten Ethik, die auf Moral abzielt und Dinge auf den Begriff bringen muss.

Meine Arbeit beginnt mit einem Blick hinter die Fassade des ästhetischen Regimes der post-globalen Phase der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts, die vom Ende des Universalismus geprägt ist. Die literarische Spur, der ich gefolgt bin, ermöglicht eine weit gefächerte und profunde Krisendiagnose. Sie vermag auf drängende Fragen zu antworten: Wie und nach welchen Kriterien werden in westlichen Denktraditionen Tier-Mensch-Verhältnisse im 21. Jahrhundert konstruiert?

Warum wird in westlichen Kulturen weitgehend das Leid sogenannter Nutztiere akzeptiert und wie werden Hierarchien legitimiert, die einzig auf anthropologische Differenz aufbauen?

Singer hat bereits in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine utilitaristische Tierethik formuliert, in deren Zentrum er eine Kritik am Speziesismus stellt. Analog zu Rassismus und Sexismus meint Speziesismus nach Singer, die Diskriminierung von Entitäten aufgrund des moralisch arbiträren Kriteriums der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Spezies (vgl. Singer [1975] 2009, 6). Daran knüpft auch der literarische Text von Bazterrica durch die fiktive Übertragung der Praktiken der Fleischindustrie von nicht-menschlichen auf menschliche Tiere an, weitet den Blick aber gleichzeitig aus. Die anthropozentrische Auffassung westlicher Kulturen, die den Menschen als Krone der Schöpfung begreift, wird implizit in *Cadáver exquisito* (2017) als Speziesismus entlarvt und zugleich auf eine andere Ebene gehoben, indem Bazterrica mit ihrer Dystopie eine daraus hervorgehende Tierethik in den größeren Zusammenhang einer allgemeinen Gesellschaftskritik einbettet. Der Erzähltext vermag daran zu erinnern, dass an der Grenze zwischen Mensch und Tier immer auch die Definition des Menschen selbst hängt. Der tierethische Diskurs wird in eine größere Debatte eingebettet, indem auch darauf verwiesen wird, dass die Tier-Mensch-Grenze alles andere als harmlos ist. Ein ethisches Regime, wie es zum Beispiel Singers utilitaristische Formulierung einer Ethik vorschlägt, läuft in der erzählten Welt vollständig ins Leere. Der Roman legt eine Spur, die verdeutlicht, dass sich gerade auch die biologische Dimension der Krise der Moderne an Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart kondensiert.

Diese erste Spur führt daher eben nicht nur die verkürzte Perspektive einer Tierethik vor Augen, die auf Similarität aufbaut, sondern vermag es, das gesamte ethisch-normative System, wie es der westliche Kapitalismus neoliberaler Prägung in der Moderne globalisiert hat, zu kritisieren. Denn alle Gemeinsamkeiten in der erzählten Welt zwischen den Menschen, die geschlachtet werden, und den Menschen, die davon profitieren, bewahren erstere nicht davor, wie Tiere behandelt zu werden. Alle Ähnlichkeit läuft in der Fiktion ins Leere, denn auch ein Denken in Similaritäten leistet hierarchischen Abstufungen der Verpflichtung Vorschub, ganz getreu dem Motto „alle Tiere sind gleich, manche Tiere sind gleicher“ (Orwell 1948). Darauf weist auch der Ethiker Wild im Anschluss an Derrida hin: „Im Konfliktfall würden diejenigen Relationen obsiegen, welche wir mit Nahestehenden und Gleichen unterhalten“ (Wild 2014, 12). Aber deshalb doch wieder ganz auf eine kategoriale Differenz setzen? Der Erzähltext liefert auf den ersten Blick Gründe, die dafürsprechen an einer Tier-Mensch-Grenze festzuhalten. Denn die Gleichheit der Menschen als Menschen bewahrt die einen nicht davor, von den anderen Menschen geschlachtet und gegessen zu werden. Aber auch eine binär-hierarchische ‚Differenzethik‘, die auf Unterschiedlichkeiten beruht und den Dualismus zwischen

Tier und Mensch einer logozentrischen Weltauffassung wiederholt, führt nicht aus dem erzählten und realen Dilemma. Bazterrica schreibt von dieser Ausweglosigkeit, indem sie die Politik und die Perversion eines Gesellschafts-, Wirtschafts- und Machtssystems, von der eben auch Tier-Mensch-Relationen durchdrungen sind, inszeniert. Wollen wir wirklich eine andere Ethik, so legt der literarische Text implizit nahe, müssen wir viel umgreifender als bei einer reinen Tierethik und vor allem als bei darauf aufbauenden Tierrechten ansetzen. Eine Tierethik individualisiert die Entscheidungen zunächst nur oder verschiebt die Grenzen des Ein- und Ausschlusses aus der Gemeinschaft des Lebendigen, ohne ein Wissen über die größeren Zusammenhänge zu entfalten. Der Erzähltext verweist damit auch auf die Limitationen einer solchen Ethik, die zumeist an der Relation, an der Art und Weise, wie wir Menschen die Beziehung zu nicht-menschlichen Lebewesen denken und erzählen, nichts ändert, sondern einen anthropozentrischen Rechtsdiskurs auf nicht-menschliche Spezies ausdehnt. Die immer noch binär-hierarchische Opposition wird durch Zuweisung bestimmter Fähigkeiten und einer Ausweitung des Rechtsdiskurses auf Grundlage dieser Fähigkeiten zwar verschoben, aber nicht unbedingt entscheidend in Frage gestellt. Dies vermag zwar individuelles Leid einzelner menschlicher oder nicht-menschlicher Entitäten zu vermeiden oder abzumildern, es löst aber das gestellte Problem nicht. Dennoch erscheint eine nähere Auseinandersetzung mit ethischen Fragen, wie auch Bazterrica sie literarisch vornimmt, ein Schritt in die richtige Richtung zu sein, weil sie hierarchische Tier-Mensch-Verhältnisse hinterfragt und einen Diskurs darüber ermöglicht.

Es ist ganz und gar nicht zufällig, dass die argentinische Autorin mit ihrer Dystopie gerade die Schlachtindustrie in den Fokus rückt, denn insbesondere in diesem Industriezweig sind, wie auch in der außertextuellen Wirklichkeit, die Leben von nicht-menschlichen und menschlichen Tieren paradigmatisch miteinander verwoben. So werden in dieser ersten Spur neben dem Speziesismus auch Rassismus, Sexismus und Klassismus adressiert. Damit ist der Dualismus von Tier und Mensch im Erzähltext keine isolierte Ideologie, sondern wird mit anderen, ebenfalls auf antagonistischen Prinzipien beruhenden, Ausschluss- (und Einschluss-) Mechanismen verzahnt. Der Erzähltext macht hier eine Metaebene lesbar, die ein reinen tier-ethischer Diskurs nicht sichtbar machen kann. Den größeren Zusammenhang einer biopolitischen Machkonzeption, die nicht nur das Leben von nicht-menschlichen Tieren, sondern auch in der Realität das Leben von Menschen betrifft, kann der literarische Text erfahrbar machen. Eine Ethik, die auf Grundlage einer binär-hierarchischen Opposition, die das Leben ebenso wie den Tod betrifft, führt ins Leere, wie der Erzähltext vorführt. Ein Similaritätsdiskurs vermag aber ebenso wenig davor zu schützen, dass Differenzen hierarchisch ausgedeutet und normativ wirksam werden. Gerade über den distanzierenden Blick der Dystopie werden Ein- und Ausschlussmechanismen sichtbar, die dem Logozentrismus eingeschrieben

sind und als literarisches Wissen zugänglich. Was als menschliches und was als tierliches Leben gilt, das getötet werden kann, wird so als eine letztlich veränderliche Definition bestimmt. Dies vermag zu zeigen, wie hauchdünn diese Grenzen sind, auf denen aber zugleich die ‚Säulen der Ideale‘ stehen, nach denen wir immer noch zu leben versuchen. Sie sind eng verbunden mit den Fragen nach dem Sichtbaren und dem Sagbaren. Denn es ist gerade die Dystopie, die den Gegenstand als Literatur distanzieren kann und damit die *Disjunktion*, wie sie Deleuze zu Foucault herausarbeitet (vgl. Deleuze [1986] 2004, 76), wahrnehmbar und hörbar macht. Das, was in Realität hinter der Fassade der Schlachthöfe zumeist unsichtbar bleibt, wird sichtbar. Der Dissens, der für Rancière der Kern des Politischen ist (vgl. Rancière 2009a, 265), wird als Disjunktion vernehmbar. Diese Erkenntnis, die wir aus der ersten Spur ableiten können, geht aber auch mit einer Verantwortung einher, einer Verantwortung für das Nachdenken über die binär-hierarchische Konzeption von Grenzen zwischen Menschen und Tieren, die auch eine ethische Dimension beinhaltet (vgl. Derrida 2006 und Haraway 2008). Anstatt die Differenz zu verhandeln, so könnte man aus dem Zusammenspiel der literarischen Spur und den theoretischen Texten lesen, sollten wir uns der Relation zuwenden. *Cadáver exquisito* (2017) entfaltet keine hoffnungsvolle Vision, sondern einen dystopischen Ausblick auf die Ausweglosigkeit eines Denksystems, auf das sich gerade auch westlich geprägte Demokratien lange gestützt und verlassen haben. Der Universalismus der Moderne funktioniert auch von innen heraus nicht und scheint eben keinesfalls nur von einer Position des Außen kritisierbar. Er hat längst feine Risse, die unter dem Mikroskop der dystopischen Zuspitzung Bazterricas erkennbar werden. Von der systeminhärenten Gewalt sind alle Lebewesen betroffen. Die Gründe dafür siedelt der Text deutlich in einem Wirtschafts- und Herrschaftssystem an, das auf asymmetrischen Ausbeutungssystemen beruht und als Biomacht nicht-Menschen und menschliche Tiere erfasst.

Die feinen sprachlichen Risse in der gefolgten Spur des Erzähltextes deuten zugleich mögliche „Fluchtlinien“ (Deleuze und Guattari 1975, 15) an. Der literarische Text von Bazterrica formuliert aber keine neue Ethik, denn „Literatur bringt“, anders als die Philosophie, „nicht etwas auf den Begriff; im Gegenteil, sie fächert das Problem erzählend so auf, dass es erfahrbar wird. So kann sie aber die Probleme sichtbar machen, welche die Aushandlungsprozesse charakterisieren, die mit dem Zusammenschmelzen des Universalismus und der Suche nach einer neuen Universalität einhergehen“ (Messling 2019, 28). Bazterricas Text *Cadáver exquisito* (2017) ist in diesem Sinn Krisendiagnose und zeigt das Versagen einer ethischen Position auf, wie sie auch ein westlicher Universalismus gesetzt und als Humanismus globalisiert hat. An dessen Stelle ist aber noch nichts Neues getreten, und auch der literarische Text macht dazu keinen Vorschlag. Er entfaltet aber ein Wissen über größere Zusammenhänge, in die sich auch Tier-Mensch-Verhältnisse einbetten, und die damit

verbundene strukturelle Gewalt wird erkenntlich. Die Dringlichkeit einer Veränderung wird in der Dystopie lesbar; der literarische Text macht, wenn man so will, die Probleme der Gegenwart virulent. Diese erste Spur verdeutlicht damit auch die Grenzen einer Ethik, die nicht nur in einem unidirektionalen Logozentrismus verhaftet bleibt, sondern vor allem auch mit den damit verbundenen sprachlichen Zuschreibungen. Die Diskurse und mit ihnen einige Dispositive unserer Gegenwart, werden wahrnehmbar und erfahrbare. Der literarisch vertretende Kulturpessimismus verdeutlicht umso mehr, dass es keine einfachen Auswege zu geben scheint. Die Dichotomien Geist und Körper, Tier und Mensch, Natur und Kultur, Mann und Frau, auf denen ein ganzes Denk- und Handlungssystem seit der Moderne aufbaut, sind aber längst ideologisch ausgehöhlt (vgl. Haraway 1991). Was kann also an deren Stelle treten? Dazu schweigt der Text weitgehend. Er formuliert keine Vision einer friedlichen Zukunft, sondern zeigt vielmehr auf, wohin eine logozentrische Konzeption führen kann. Er bietet aber erste Anhaltspunkte, an denen angesetzt werden kann. Die „feinen Risse“ (Bazterrica 2017, 13) in der Sprache des Herr Urami, die nicht nur auf den Verfall der Sprache und mit ihr des repräsentativen Systems hindeuten, sondern, wie oben ausgeführt, auch mögliche Schlupflöcher sein können, sind einer dieser Fluchtpunkte.

Die ethische und eine damit verbundene politische Dimension der gefolgten Spur ist also nicht direkt im Inhalt des Textes zu finden. Dennoch wirkt er als eine *Politik der Literatur* (Rancière 2011) politisch. Aus dem poetologisch-distanzierten und distanzierenden Wissen können Erkenntnisse über die Beschaffenheit der Wirklichkeit abgeleitet werden. Der literarische Text betreibt hier, mit Rancière, als Literatur Politik, nämlich, indem er, jenseits einer mimetischen Abbildung, in die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) der Realität eingreift. Er erlaubt einen Einblick hinter die Fassade der Schlachthöfe eines ästhetischen Regimes, das die Tode von Tieren unsichtbar werden lässt und sie sogar dem Vermögen zu sterben beraubt. Die eigentlich Sprachlosen, die gänzlich ohne Stimme bleiben, werden auf die Bühne des Sichtbaren gehoben (vgl. ebd.) und die biopolitische Verfasstheit der Gegenwart wie unter einem Brennglas unter die Lupe genommen. Hinter der Fassade des Schlachthofes gibt es keine Ethik, die noch einer (vertretbaren) Logik verpflichtet wäre, es herrscht völlige moralische Leere. Diese ‚inhärente‘ Politik kann der Erzähltext nur als literarische Fiktion, als Dystopie entfalten. Er schafft so ein Bewusstsein für die Beschaffenheit der außerdiegetischen Wirklichkeit. Einen konkreten Lösungsvorschlag zu vermitteln, widerspräche der Logik des Erzähltextes, der eben nicht auf den Punkt bringt, sondern Bezüge herzustellen vermag. Hinter der schönen Fassade des Schlachthofes, die nur noch durch Worte und radikalisierte Biomacht aufrechterhalten wird, gibt es keine Ideale, keine ethischen Normen und Werte mehr. Die Problemstellung tritt mit Bazterricas *Cadáver exquisito* (2017) klar vor Augen: Um dem völligen Bankrott einer ethischen Position zu entgehen, die

dem westlichen Logozentrismus verbunden ist, müssen wir die Tier-Mensch-Grenze anders denken lernen. Was das heißt? Eine erste, vorsichtige Antwort ist: Es heißt, sie problematisieren, ihre sprachliche Verfasstheit und ihre logozentrische und binär-hierarchische Grundkonzeption radikal in Frage stellen, nicht nur um der nicht-menschlichen Tiere willen, sondern auch um des Menschen willen. Es heißt, vielleicht die Schlupflöcher zu nutzen, die die „feinen Risse“ (Bazterrica 2017, 13) in der Sprache selbst bieten. Durch diese Löcher vermag allerdings nur etwas sehr Kleines vorzudringen, um das System aus der Sprache heraus von innen zu sprengen. Ein solches ‚Minores‘ (vgl. Deleuze und Guattari 1975 und 1980), das die Majorität des herrschenden Diskurses zu verlassen vermag, kann potenziell als ein literarisches und konzeptuelles „Tier-Werden“ (ebd.) auftreten. Dies wird die nächste Spur sein, der ich folge.

