

3 Tier-Werden heißt Mensch-Werden. Den Abgrund befragen

Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). (Deleuze und Guattari 1975, 15)

Um das Sprachvermögen von Tieren drehen sich zahlreiche Überlegungen und wissenschaftliche Diskurse: als distinguierendes Merkmal zwischen Menschen und Tieren mit einer sehr langen Tradition in westlichen Kulturen spielt Sprache schon bei Aristoteles 350 Jahre v. Chr. eine Rolle. Der griechische Philosoph gesteht den Tieren zwar eine Stimme zu, mit der sie Empfindungen artikulieren können, aber eben keine Sprache. „Nun hat der Mensch als einziges Lebewesen Sprache; [...] die Sprache dient aber dazu, das Nützliche und [a15] Schädliche, und daher das Gerechte und Ungerechte, darzulegen“ (Aristoteles 2012, 1253 a), führt er in seiner *Politik* weiter aus. Aristoteles unterscheidet zwischen Stimme und Sprache: So können Tiere zwar mit ihrer Stimme Empfindungen von Leid und Freude artikulieren, sie verfügen aber eben nicht über Sprache. Das Sprachvermögen aber macht bei Aristoteles einzig den Menschen zu einem politisch handelnden, rationalen und moralischen Wesen (*physei politikon zoon*). Die ‚sprachlosen Tiere‘ sind aus der Gemeinschaft der *Polis* ausgeschlossen.⁵³ Aus dem vermeintlich fehlenden Sprach- und damit in Verbindung stehenden Denkvermögen von Tieren leiteten sich seitdem im westlichen Denken, das entscheidend von Aristoteles Auffassung geprägt ist, weitere distinguierende Merkmale zwischen Tieren und Menschen wie Schrift, Kultur, Kunst, Moral, Recht, Politik, Bildung, Geschichte, Gesellschaft und Technik ab.

Im 19. Jahrhundert, im Zeitalter des Humanismus, gewinnt die Sprache als anthropologische Konstante erneut an Bedeutung. „Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache“ (Humboldt 1820, 247) hält beispielsweise Wilhelm von Humboldt fest und sieht in der Vielsprachigkeit des Menschen zugleich ein Anthropologikum, das Sprache und Denken miteinander verknüpft (vgl. Messling und Tintemann 2009, 11 f.). Eine eindeutige anthropologische Differenz, deren Ausgangspunkt die Sprache ist, hierarchisiert die Welt der Lebewesen als Pyramide, an deren Spitze der

⁵³ Rancière greift Aristoteles Konzeption der Polis auf und bringt diese mit einer Ästhetik zusammen. Aus Aristoteles' Unterscheidung zwischen Rede (*logos*) und Lärm (*phōnē*) entwickelt der französische Theoretiker seine Politik der Ästhetik (vgl. Rancière 2000 und 2016). Ich werde in der vorliegenden Arbeit noch mehrfach auf Rancières Theorie zurückkommen.

Mensch steht.⁵⁴ Anhand des Kriteriums „Sprachfähigkeit“ wird auch heute noch immer wieder versucht, die Grenze zwischen ‚uns menschlichen Tieren‘ und den ‚Anderen‘ (nicht-menschlichen Tieren) zu sichern.⁵⁵ Dieser, als kategorial konzipierte, Unterschied zwischen Menschen und Tieren gerät in den letzten Dekaden vor allem durch Erkenntnisse zu tierlichem Sprachvermögen von verschiedenen Seiten unter Druck. Verhaltensbiologische und linguistische Forschungen zeigen, dass sich Primaten und Papageien in Menschengespräch verständlich machen können und Delfine sich über ein eigenes System, das mit menschlicher Sprache vergleichbar scheint, gegenseitig Namen geben (vgl. Meijer 2018, 9). Waren Etholog:innen lange Zeit der Auffassung, dass nicht-menschliche Tiere nicht über eine Grammatik verfügen und sich lediglich instinktiv verständlich machen, konnte nun gezeigt werden, dass einige Tiere sogar zu Metakommunikation fähig sind (vgl. Meijer 2018, 12).

Im Anschluss an neue Forschungen zur Sprach- und Kommunikationsfähigkeit von Tieren lässt sich also fragen, was mit Konzeptionen von Tier-Mensch-Relationen passiert, wenn Tieren unterschiedlicher Spezies Sprachvermögen zugesprochen, man möchte fast sagen, zugestanden wird?

Das Thema des tierlichen Sprachvermögens bleibt hoch umstritten und auch neuere Forschungen, seien sie aus dem Bereich der sogenannten Lifesciences und evidenzbasierten Wissenschaften, wie der Biologie oder Ethologie, aber auch aus den Geisteswissenschaften, vermögen es bisher kaum, dass wir als menschliche Tiere, vor allem in Kulturen des globalen Nordens, eine dualistischen Gegenüberstellung von Tier und Mensch aufgeben. Die gewonnenen Erkenntnisse tragen zwar dazu bei, dass aus dem kategorischen Dualismus Tier-Mensch ein gradueller Unterschied wird. Dies ändert aber nicht viel an der grundsätzlichen Konzeption des Menschen, als ein ‚Tier plus X‘, also als tierliches Lebewesen mit besonderen herausragenden Eigenschaften, die eine höhere Stellung der menschlichen Spezies gegenüber all den anderen Spezies begründen (vgl. Grimm und Wild 2016).

54 Johann Gottfried Herder spricht schließlich im 18. Jahrhundert noch von einer Unbestimmtheit des Menschen im Gegensatz zu einer „natürlichen Bestimmtheit“ von Tieren (vgl. Herder [1772] 1986). Dieser Konzeption des Menschen als Mangelwesen liegt gleichwohl die Annahme zugrunde, dass der Mensch z. B. durch Sprache diesen Mangel auszugleichen vermag (vgl. Bertram 2018, 21).

55 Diese Unterscheidung ist alles andere als unschuldig und trennt nicht nur Menschen und Tiere anhand des Kriteriums der Sprachfähigkeit, sondern begründete schon bei Aristoteles unterschiedliche Teilhabe an der Gemeinschaft der *Polis* von Sklaven und Bürgern (vgl. Aristoteles 2012).

3.1 Grenzen/lose Ästhetik: Sprache, Sprachvermögen und minores Erzählen

Sprachvermögen erscheint als ein neuralgischer Punkt, nicht nur in der Ethologie und Philosophie, sondern auch bei der Betrachtung von Tieren in (Erzähl-)Texten. Texte sind in Sprache verfasst. In literarischen Texten schafft Sprache eine diegetische Wirklichkeit, sie gibt über die menschliche Sprache einer Wirklichkeit eine ästhetisierte Form (vgl. Meijer 2018: 13). Dabei kommt ihr auch eine vermittelnde Funktion zu, indem Wirklichkeitsvorstellungen in ein diegetisches Universum übersetzt und schließlich wiederum lesbar gemacht werden. Mit Auerbach geht diese dargestellte Wirklichkeit aber über ein Abbild von Welt, über die reine Mimesis, hinaus: „Realismus meint daher bei Auerbach gerade nicht Weltabbildlichkeit. Vielmehr hebt der Begriff auf den Versuch der Sinngebung ab, in erzählender Form den Ort des Menschen in der Welt zu bestimmen“ (Messling 2019, 35) wie Messling zu Auerbach schreibt.⁵⁶ Gerade weil insbesondere in Erzähltexte gefasste Sprache den Versuch darstellt, Sinn zu schaffen und den Menschen in der Welt zu verorten, kann Literatur Brücken zwischen verschiedenen Welten schlagen und menschlichen Leser:innen tierliche Welten näherbringen (vgl. auch Meijer 2018: 13). Denn die Literaturen der Welt halten ein Wissen über das Leben bereit, das nach Ette als ein *ZusammenLebensWissen* (2010b), ein Wissen um Möglichkeiten der Konvivenz, zu verstehen ist (vgl. ebd.). In einer ästhetisierten, poetischen Gestaltung von Welt, wie den Literaturen der Welt, werden zugleich auch „unterschiedliche Konzepte von Weltbewusstsein aufgerufen“ (Messling 2016, 442), wie Messling unter Rückgriff auf Glissants *Poétique du divers* (1996) hervorhebt.⁵⁷

Während Verhaltensforscher:innen und Linguist:innen sich seit Jahrzehnten abmühen, Tieren das Sprechen in menschlicher Sprache beizubringen,⁵⁸ können Text-Tiere, in schriftlichen wie mündlichen Zeugnissen, schon immer sprechen. Tierliches Sprechen findet sich schon früh in Erzähltexten – man denke beispiels-

56 Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Auerbach und eine systematische Ausarbeitung der Zentralstellung des Lebensbegriffes in Auerbachs Theoriebildung vgl. auch Ette 2022b, insbesondere 15 ff.

57 Auf diese Konzeption einer *Poetik der Vielheit* (2005) von Glissant, komme ich in Kapitel 4 dieser Arbeit ausführlich zurück.

58 Berühmt geworden sind Versuche, sogenannten Menschen-Affen Sprache beizubringen. Die US-amerikanische Psychologin Francine Patterson brachte dem Flachlandgorilla-Weibchen „Koko“ eine modifizierte Form der Gebärdensprache bei. Dem Experiment an der Stanford University ging der Versuch von Allen und Beatrix Gardner voraus, die dem Schimpansen-Weibchen „Washoe“ ebenfalls amerikanische Gebärdensprache beibrachten. Weitere Beispiele sind der Schimpanse Niam „Nim Chimpsky“ an der Columbia University, der zuvor zwei Jahre in einer Familie wie ein menschliches Kind lebte, und das Bonobo Männchen „Kanzi“. Beispiele für das

weise an Miguel de Cervantes *El coloquio de los perros* (1613) mit seinen sprechenden Hunden Berganza und Cipión oder E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/1821). Insbesondere Hunde tauchen als Erzähler:innen – ebenso wie Kater Murr – sehr häufig als autobiographische Tiere auf und können auf eine lange Geschichte blicken. Thomas Bosshard spricht gar von einem eigenen Genre, einer „narrativa canina“, (Bosshard 2013, 250). Und so gibt es auch in der Gegenwart zahlreiche Beispiele in der erzählenden Literatur, wie etwa der Roman *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) des Puerto-Ricaners Luis Rafael Sánchez oder der Erzähltext *El niño pez* (2009) von Lucía Puenzo. Dennoch sagt dies weder etwas über das Sprachvermögen von Tieren in der textexternen Wirklichkeit aus, noch verleiht es Tieren auf den ersten Blick eine eigene Stimme. Es ist zunächst ein Mensch, der Tiere sprechen lässt. Es lohnt sich jedoch, dieses Verhältnis zu problematisieren, denn an dieser Schnittstelle kreuzen sich Animalität und Ästhetik, Tier und Text, Mensch und Tier. Inszenieren sich die menschlichen Autor:innen über den Akt des Erzählens selbst als schaffende Wesen, können in Texten zugleich nicht-menschliche Tiere als Erzähler:innen auftreten, die in der erzählten Welt über eben diese Form von agency verfügen. Tiere können als sprechende und schaffende Wesen inszeniert werden. Und auch bei den meisten der empirischen Studien zum Sprachvermögen, beispielsweise von Primaten, stellt sich die Frage, ob es nicht letztlich genauso die menschlichen Bezugspersonen sind, die ‚ihre Versuchstiere‘ zum Sprechen bringen und nicht die Affen selbst, die sprechen.⁵⁹ Als menschliche Lebewesen nehmen auch Forscher:innen der evidenzbasierten Wissenschaften ihr Sprachsystem zum Ausgangspunkt und menschliche Sprache dient als Modell für tierliches Sprachvermögen. Dies kann man als Anthropozentrismus kritisieren oder zunächst annehmen und problematisieren.⁶⁰

Nicht nur die Infragestellung einer dualistischen Gegenüberstellung zwischen Tieren und Menschen ist politisch, auch in der Poetisierung, also der Praxis, unterschiedlichen Spezies zur Sprache zu verhelfen und ihnen eine ‚Stimme zu ver-

Erlernen von menschlicher Sprache anderer Spezies sind der asiatische Elefant „Batyr“ und der Graupapagei „Alex“. Einen ersten Überblick liefert Eva Meijer 2018.

59 Vgl. dazu die Kontroverse zwischen Behaviorist:innen und Vertreter:innen einer kognitiven Ethologie, die sich beispielsweise um die Deutung der Sprachfähigkeit des Gorillas „Koko“ entspinnt (vgl. Meijer 2018, 25–29). Unter anderen nimmt Derrida darauf in *La bête et le souverain I* und *La bête et le souverain II* (2008 und 2010) Bezug.

60 Eine einflussreiche philosophische Auseinandersetzung zu dieser Problematik liefert der US-amerikanische Philosoph Thomas Nagel mit seinem 1974 erschienenen Aufsatz „What is it like to be a bat?“. Nagel argumentiert, dass man diese Frage niemals als Mensch beantworten kann, denn wir könnten uns niemals in das Bewusstsein anderer, beispielsweise einer Fledermaus, hineinversetzen. Der Schriftsteller J.M. Coetzee wendet sich über seine Figur „Elizabeth Costello“ im gleichnamigen Buch (2003) beinahe ebenso prominent gegen diese Auffassung.

leihen', indem menschliche Schriftsteller:innen ihre Stimme leihen, findet sich eine Politik. Es ist ein Eingriff in die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2000; dt. 2008a), die ebenso als Symptom eines sich wandelnden Verhältnisses gelesen werden kann, als auch selbst zu einem Wandel beizutragen vermag. Denn „wen man als sprechendes Wesen und wen man als lärmendes Tier ansieht“ (Rancière 2016, 24) ist für Rancière im Anschluss an Aristoteles der Grundkonflikt der Politik. Nehmen wir Menschen Tiere – und sei es nur in fiktiven Texten – als sprechende Wesen war, so lässt das die meisten Leser:innen nicht unberührt. Literarische Texte, die aus der Erzählperspektive von Tieren verfasst sind, lassen diese an der fiktiven Gemeinschaft des Lebendigen teilhaben.

Bei Deleuze und Guattari ist diese Frage noch etwas anders gewendet, wenn sie ein „*devenir-animal*“, ein Tier-Werden im menschlichen Schreiben adressieren: „Un écrivain n'est pas un homme écrivain“, wie Deleuze und Guattari festhalten,

c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). (Deleuze und Guattari 1975, 15)

Die beiden Theoretiker legen in ihrer Konzeption des Tier-Werdens (franz. *devenir-animal*) als Schreibprozess, sicherlich nicht zufällig, eben gerade den Fokus auf die Stimme, den Laut, nicht die artikulierte Sprache. Das Piepsen erscheint in *Kafka. Pour une littérature mineure* (Deleuze und Guattari 1975) wichtiger als Sprache, denn das nicht deutlich Artikulierte stellt für sie die eigentliche Fluchtlinie dar:

Nous l'avons vu, le pialement de Grégoire qui brouille les mots, le sifflement de la souris, la toux du singe; et aussi le pianiste qui ne joue pas, la chanteuse qui ne chante pas, et fait naître son chant de ce qu'elle ne chante pas, les chiens musiciens, d'autant plus musiciens dans tout leur corps qu'ils n'émettent pas de musique. Partout la musique organisée est traversée d'une ligne d'abolition, comme le langage sensé d'une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive qui parle pour elle-même et n'a plus besoin d'être formée. Ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve plus sa direction que dans un accent de mot, une inflexion [...]. (Deleuze und Guattari 1975, 38)

Damit einher geht fast unbemerkt eine Deutungsverschiebung der aristotelischen Auffassung von Politik. Die Klärung über das Gerechte und Ungerechte steht nicht mehr nur der Sprache zu, Deleuze und Guattari suchen sie im ‚Minoren‘

(franz. *mineure*) oder auch im „Minoritär-Werden“ (franz. *devenir-minoritaire*),⁶¹ in der „kleinen Literatur“ wie es in der deutschen Übersetzung etwas missverständlich heißt, im „Piepsen“, in dem die Sprache ihre repräsentative Funktion verlässt: „Le langage cesse d’être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites“ (Deleuze und Guattari 1975, 42). Es ist also nicht mehr die Sprache, die Repräsentation, die im Anschluss an Aristoteles’ wirkmächtige Konzeption auch auf das Politische hindeutet, sondern ein minoritäres Piepsen, ein Laut oder sogar das Nicht-Vernehmbare, das eine „lebendige“ und „expressive“ Fluchtlinie darstellt. Wie Derrida später in *L’animal que donc je suis* (2006), interessieren sich Deleuze und Guattari für diese Grenzen der Sprache und der Repräsentation, die Fluchtlinie, die Faltungen,⁶² die Derrida als „*Limitrophie*“ (Derrida 2006, 51) bezeichnet.⁶³

Deleuze und Guattari geht es in ihrem Gesamtprojekt darum, die Philosophie als Konzept einer problematisierenden und schöpferischen Tätigkeit zu behandeln, ihr einen eigenständigen Platz *neben* der Kunst und auch *neben* den Wissenschaften einzuräumen. Daher räumen die beiden umgekehrt auch literarischen Texten so viel Aufmerksamkeit ein. Ottmar Ette argumentiert, wie bereits erläutert, ähnlich hinsichtlich der Literaturen der Welt und betont deren integrative Funktion, viellögisches Wissen unterschiedlicher Herkunft jenseits disziplinärer Zwänge zu bündeln und zu kondensieren (vgl. Ette 2010a, 20). Es ist gerade das Schöpferische, die Ästhetik, die einen solchen privilegierten Zugang zum Wissen bietet.

Das erklärte Ziel von Deleuze und Guattari ist es, der Majorität des herrschenden Diskurses ein Minoritär-Werden entgegenzusetzen. Denn die Toleranz

61 Die Übersetzung des französischen *mineure* ist nicht ganz einfach und wird im Deutschen unterschiedlich gehandhabt. Im Titel des Buches von Deleuze und Guattari scheint mir die Übersetzung von „littérature mineure“ mit „kleiner Literatur“ zu vereinfachend und missverständlich. In der Übersetzung von *Mille plateaux* (1980) wird das „devenir-minoritaire“, das mit dem Minoren verwandt ist, mit „Minoritär-Werden“ übersetzt. Da gerade auch die Verbindung mit dem „Werden“ für meine Arbeit relevant ist, werde ich im deutschen Text meiner Arbeit zumeist auf diese Übersetzung zurückgreifen.

62 Deleuze’ Theorie einer barocken Metaphysik der Falte drängt sich hier auf (vgl. Deleuze 1988). Der Rückgriff auf Gottfried Wilhelm Leibniz, gerade auch im Hinblick auf Tier-Mensch-Relationen, wäre sicherlich lohnenswert, eine eigene ausführlichere Untersuchung würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Auch eine Verbindung zwischen Deleuze’ Konzeption der Falte und Derridas Begriff der *Limitrophie* könnte sich hinsichtlich der Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart lohnen, würde aber eine vertiefende Beschäftigung mit dem Barock voraussetzen.

63 Auf das Konzept der *Limitrophie* komme ich ausführlich in Kapitel 4 dieser Arbeit zurück. Es wird aber auch im weiteren Verlauf dieses Kapitels in 3.2 eine Rolle spielen.

des herrschenden Diskurses ist mit einem Minoritär-Werden nicht zu vergleichen. Toleranz stellt sich nur dort ein, wo sie für den Status quo der herrschenden Struktur nicht mehr bedrohlich wirkt, sondern vielmehr nur zur repräsentativen Struktur der bestehenden Verhältnisse beiträgt. Minoritär-Werden hingegen bedeutet, die von der Repräsentation vorgegebenen Wege zu verlassen und sich einem kontinuierlichen Werden anzuvertrauen (vgl. Deleuze und Guattari 1980). Genau dieser Fokus auf das Minoritäre macht das Denken der beiden Philosophen für Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart interessant, denn sprechen wir über Tiere, befinden wir uns jenseits eines majoritären Diskurses. Und verleiht Literatur Tieren poetologisch eine Stimme, lässt ihr Piepsen, Fauchen, Bellen und Summen wahrnehmbar werden, lohnt es sich erst recht, dies als ein Minoritär-Werden zu betrachten: die gängigen Pfade der Repräsentation werden verlassen.⁶⁴ Eine grenzen/lose Ästhetik kann so potentiell entstehen, die zugleich an der Grenze zwischen Mensch und Tier entlang erzählt. Ein solches Piepsen und Bellen macht der Autor Wajdi Mouawad in seinem Roman *Anima* (2012) wahrnehmbar. Er wendet das Tier-Werden konzeptuell, indem es in seinem Roman nicht mehr nur als Schreibprozess zu verstehen ist, sondern sein Roman buchstäblich aus der Perspektive unterschiedlicher Tiere erzählt wird.

3.2 Spur 2: Wajdi Mouawad – *Anima* (2012)

L'humain est un corridor étroit, il faut s'engager pour espérer le rencontrer. (Mouawad 2012, 149)

Eine nächste Spur folgt also erzählenden Tieren im Roman *Anima* (2012) des kanadisch-libanesischen Autors Wajdi Mouawad. Besonders für sein dramatisches Werk hat der Autor, der seit 2016 das *Théâtre national de la Colline* in Paris leitet, viel Aufmerksamkeit erhalten.⁶⁵ Er ist immer wieder Gast bei großen internatio-

⁶⁴ Vgl. zum ‚Minoren‘ und einer Ausdeutung dieser Konzeption von Deleuze und Guattari, wie sie in *Kafka. Für eine kleine Literatur* (dies. 1976), hergeleitet wird, auch den Aufsatz „On Minor Universality“ (Messling und Tinius 2023, 1–31, insbesondere 9–16). Hier wird der Begriff des ‚Minoren‘ genauer beleuchtet, wie er auch für die Gesamtanlage des bereits erwähnten, durch den European Research Council geförderten Projekts *Minor Universality* (Consolidator Grant Prof. Dr. Markus Messling) von Bedeutung ist (vgl. die Homepage des an der Universität des Saarlandes angesiedelten Projekts: <https://www.uni-saarland.de/forschen/minor->, [inuniversality.html](https://www.uni-saarland.de/forschen/minor-inuniversality.html)).

⁶⁵ Mouawad wurde im Rahmen seiner Tätigkeit auch negative Aufmerksamkeit zu Teil. Er wurde 2021 in Frankreich Teil einer Kontroverse, die sich im Kontext von #MeTooThéâtre abgespielt hat. Konkret ging es um die Beauftragung von Bertrand Cantat für einen Soundtrack und um die Beschäftigung von Jean-Pierre Baro, die beide Teil des Skandals um #MeTooThéâtre

nen Theaterfestivals und in Frankreich wurde seinem Schaffen 2016 eine ganze Konferenz in Nancy gewidmet. Die wissenschaftlichen Beiträge des „colloque“ sind von Claire Badoiu-Monferran und Laurent Denooz unter dem Titel *Langues d'Anima* 2016 herausgegeben worden. Einen hervorragenden Einblick in zahlreiche Werke, vor allem in die dramatischen Texte von Mouawad, bietet Markus Messling in *Universalität nach dem Universalismus* (2019), in dem er dessen bisher noch wenig rezipiertes Werk erstmals für den deutschen und europäischen Erinnerungsdiskurs erschließt (vgl. Messling 2019, 139–159).⁶⁶ Messling hebt insbesondere die Bedeutung des Autors Mouawad für die großen Fragen der Gegenwart hervor:

Denn seine Romane und Theaterstücke sind Aneignungen der Geschichte, in denen das Dilemma des 20. Jahrhunderts paradigmatisch zum Ausdruck kommt: Wie soll der Anspruch auf Menschlichkeit Geltung beanspruchen, wenn er seine animalische Entblößung nicht zur Sprache bringt, um ebendiese, die Sprache, wiederzuerlangen, wie ein Kind durch sie ein Bewusstsein seiner Existenz erlangt? (Messling 2019, 142)

Weniger an die Form der Aneignung der Geschichte als an das Dilemma der Sprache, das eng mit der Frage nach Humanität und Menschlichkeit verknüpft ist, möchte ich mit meiner Analyse von *Anima* (2012) anknüpfen. Was passiert, wenn die Perspektive getauscht wird und es keine menschliche, sondern viele verschiedene tierliche Erzählinstanzen gibt? Aus der Perspektive von so unterschiedlichen Spezies wie einer Mücke, einer Katze, einer Spinne, aber auch von Menschen wird die Geschichte des Protagonisten Wahnch Debch erzählt, der nach Hause kommt und seine Frau brutal ermordet vorfindet. Dieser vielstimmige Thriller, der sich um den Mord an einer Frau und Wahnchs eigene Geschichte während des Libanonkrieges dreht, stellt die Gewalt, die zwischenmenschliche Beziehungen ebenso wie Verbindungen zwischen unterschiedlichen Spezies durchzieht, ins Zentrum.

waren. Trotz eindeutiger Forderungen der Gruppe „Action Colline“ und des Kollektivs „Collages Féminicides Paris“, hielt Mouawad an beiden Personalien fest.

⁶⁶ In Deutschland ist Mouawad Gegenstand einer Kontroverse um eine Aufführung seines Stückes *Die Vögel* in München geworden. Einen Einblick in die Debatte bieten u. A. die Artikel „Romeo und Julia aus dem Nahen Osten“ von Saba-Nur Cheema und Meron Mendel, erschienen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 02.12.2022 und „Nur seine eigenen unveränderten Worte“ von Anna Hoben und René Hofmann, erschienen in der Süddeutschen Zeitung vom 21. März 2023. Der im Raum stehende Antisemitismusvorwurf berührt allerdings nur diese Inszenierung von *Die Vögel* und nicht Mouawads Roman *Anima*, auf den ich mich im Folgenden konzentriere.

Der Roman *Anima* (2012) von Wajdi Mouawad schildert die Geschichte eines Mordes an der schwangeren Frau Léonie von Wahhch Debch und dessen Suche nach ihrem Mörder Rooney aus der Perspektive unterschiedlicher Tiere. Die brutale Kriminalgeschichte wird verzahnt mit der Gewaltgeschichte der Ureinwohner Nordamerikas und der Familiengeschichte des Protagonisten Wahhch Debch. Der Erzähltext ist in 4 Teile geteilt, so sind es die „Bestiæ veræ“ (Mouawad 2012, 11) im ersten, die „Bestiæ fabulosæ“ (Mouawad 2012, 329) im zweiten und „Canis lupus lupus“ (Mouawad 2012, 329) im dritten Teil, welche die Geschichte der eigentlichen Bestie, dem „Homo sapiens sapiens“ (Mouawad 2012, 469) im letzten Teil des Textes erzählen. Im ersten und zweiten Teil sind die Unterkapitel mit den lateinischen Namen der jeweils erzählenden Tiere betitelt. Im dritten Teil „Canis lupus lupus“, der aus der Sicht eines Hundes erzählt wird, treten an Stelle der taxonomischen Bezeichnungen der tierlichen Erzählstimmen Ortsnamen, die das Geschehen räumlich verorten. Der abschließende vierte Teil, „Homo sapiens sapiens“, hat nur ein Unterkapitel, das mit dem Namen des Gerichtsmediziners „Aubert Changnon. Médecin coroner“ betitelt ist.

Mouawad schreibt sich durch die unterschiedlichen Teile mit ihren lateinischen Benennungen in Teil I und II in die Genealogie mittelalterlicher Bestiarien ein (vgl. Simonis 2017). Zugleich bricht er aber auch mit dieser Tradition, indem er unterschiedliche Spezies aus ihrem tierlichen Blickwinkel vom menschlichen Tier, dem *Homo sapiens sapiens* erzählen, lässt.⁶⁷

Es sind in den ersten Teilen verschiedene Tiere, die ihren scharfen Blick auf die Menschen und insbesondere auf den Protagonisten Wahhch Debch und dessen Suche nach dem Mörder seiner Frau Léonie richten. Diese Suche des menschlichen Protagonisten ist auch eine Suche nach den Ursprüngen der Gewalt, von der sein

⁶⁷ Im Unterschied zu traditionellen Bestiarien, die immer eine Komposition aus Bild/Illustration und Text sind, gibt es in *Anima* lediglich eine Illustration des Hundes „Mason-Dixon Line“ (Mouawad 2012, 495). „Die Bestiarien des 20. und 21. Jahrhunderts bewegen sich oftmals spielerisch in einem Spannungsfeld zwischen faktualer Darstellung und Fiktionalisierung; sie gestalten jene Zwischenräume durch spezifisch ästhetische und literarische, bildkünstlerische und graphologische Ausdrucksformen“ (Simonis 2017, 12), schreibt Simonis in ihrem Standardwerk zu Bestiarien der Gegenwart. Daher, so könnte man argumentieren, ist auch die Zeichnung von Mason-Dixon Line am Ende von Mouawads Roman nicht zufällig, sondern konstitutiver Bestandteil seines ganz eigenen Bestiariums. Bei Mouawad aber erscheinen alle Tiere ebenso fabelhaft wie real. Die Einteilung in „Bestiæ verae“ und „Bestiæ fabulosae“ führt dabei aber zunächst in die Irre, denn alle erzählenden Tiere in *Anima* (2012) sind gemäß den wissenschaftlichen lateinischen Namen, mit denen die Kapitel betitelt sind, „wahre“ Tiere, die einer empirisch belegten Wissenschaft entspringen. Sie definieren die Erzählperspektiven und die Erzählinstanzen jeweils als tierliche. Die gewählten Überschriften suggerieren ‚reale‘ Tiere. Hier folgt der Text wieder der Tradition der Bestiarien, der wissenschaftlichen Exaktheit und Expertise.

Leben gezeichnet ist, und dem Kern dessen, was Menschlichkeit bedeutet. Eine Gewalt, von der auch Mensch-Tier-Beziehungen geprägt sind und von der die Text-Tiere erzählen. Nach und nach verwischen in Mouawads Roman die Grenzen zwischen Menschen und Tieren, Hierarchien werden zunehmend in Frage gestellt und insbesondere der Protagonist und der hündische Teil seiner „Anima“ treten im dritten Teil des Romans in eine „Zone der Ununterscheidbarkeit“ (vgl. Deleuze und Guattari 1980, 343) bis sich im vierten und letzten Teil ihre Spur vollständig verliert.

3.2.1 Theoretische Zugänge. Zur Problematik der Grenze

Der Roman *Anima* (2012) wirft nicht nur Fragen nach der Sprache und der Repräsentation von Tieren auf, sondern adressiert auch auf der Inhaltsebene politische Themen. Damit verknüpft sind Fragen nach dem Erzählen selbst und dem Schreiben als Tier-Werden (Deleuze und Guattari 1975). Dieses Minoritär-Werden vermag es potentiell, eine relationale Subjektposition zu entwerfen, die Unterschiede zwischen den einzelnen Spezies weder leugnet noch hierarchisch ausdeutet. Aus unterschiedlichen, man könnte sagen, ‚minoren Erzählperspektiven‘ zusammengesetzt, führt Mouawad aus, was Tier-Werden als Schreibprozess bedeuten könnte und dreht dieses Tier-Werden zugleich konzeptuell. Die erzählte Welt setzt sich kaleidoskopartig aus unterschiedlichen Erzählinstanzen zusammen, die weder einzeln für sich stehend funktionieren noch alle den gleichen Blick auf das Geschehen haben. Dieses Konzept eines Tier-Werdens (Deleuze und Guattari 1975 und 1980) über unterschiedliche Erzählinstanzen und Perspektiven stellt – wie bei Deleuze und Guattari auch – die Bestimmungen dessen, was Subjektivität ausmacht, nicht mehr in Form von *Ich* und *Du* gegeneinander, sondern impliziert eine Gleichzeitigkeit von Prozessen: Eine eindeutige Identität der Erzählinstanz gibt es ebenso wenig wie ein eindeutiges Bild der menschlichen Hauptfigur. Mit dem Ziel, so Anhaltspunkte für eine „pensée poétique“ (Derrida 2006, 23) zu finden, die mit einer „pensée de l’animal“ (ebd.) einhergeht und ein Wissen über den Zusammenhang zwischen Tieren, Menschen und Sprache erschließt, richte ich im Folgenden meinen Blick auf die unterschiedlichen Erzählinstanzen in Mouawads Text. Die zugrunde liegende Vermutung ist, dass mit den tierlichen Erzählinstanzen Subjektpositionen lesbar und erfahrbar gemacht werden, die jenseits monologischer Identitätskonstruktionen funktionieren und der Text dadurch deutlich eine spezifisch ethische und politische Dimension zu entfalten vermag. Identitäten – tierliche wie menschliche – blieben so immer fragmentarisch und relational einem Werden unterworfen.

Entscheidend erscheint die Frage, wie der Roman *Anima* (2012) die Tiere zum Sprechen bringt, ob sie über eine eigene, tierliche Stimme verfügen und was der

Erzähltext über immer komplexer werdende Mensch-Tier-Relationen zu erzählen weiß. Wie können die tierlichen Erzähler:innen uns menschliche Leser:innen in „diesen dunklen Korridor“ (Mouawad 2012, 149), der das Menschsein bedeutet, führen und was vermögen sie uns, als eigentlich sprachlose Wesen, darüber zu erzählen? Die zweite Spur führt uns also in das verknotete Netz der Zusammenhänge zwischen Sprache, Repräsentation, Erzählen, die insbesondere im Hinblick auf Tier-Mensch-Relationen eine entscheidende Rolle spielen. Dieser heuristische Ansatz stellt – mit Wittgenstein – zunächst den Versuch dar, „ein kaputtes Spinnennetz mit den Fingern zu reparieren“ (Wittgenstein [1953] 1971, 106). Die erzählenden Tiere, denen wir begegnen, sind, wie ich zeigen werde, Knotenpunkte in diesem aufgespannten Netz.

Die ‚Natur des Menschen‘ wird aus einer tierlichen Sicht und damit für die (menschlichen) Leser:innen des Romans aus einer anderen, ‚minoren‘ Perspektive beleuchtet. Durch diese ungewohnte, tierliche Sichtweise auf menschliche Figuren und im Besonderen auf das Schicksal des Protagonisten unterwandert Mouawad zugleich jegliche Vorstellung von einer einheitlichen ‚Natur des Menschen‘ und führt sie durch seine tierlichen Erzählinstanzen mit ihren eigenen Perspektiven auf die Menschen ad absurdum.

Der Autor folgt damit in seinem Erzähltext dem „seltsamen Imperativ“, den Deleuze und Guattari formulieren: „ou bien cesser d’écrire, ou écrire comme un rat ...“. (Deleuze und Guattari 1980, 293) Dieses Tier-Werden, das bei Deleuze und Guattari zunächst kein Konzept, sondern eine Schreibhaltung ist, wird von Mouawad, wie oben bereits angedeutet, allerdings auch konzeptuell gedeutet und zur Form seines Textes, in dem unterschiedliche Tierstimmen zu Wort kommen. Damit überschreitet der Autor über seine Erzählinstanzen die Grenze zwischen Tier und Mensch. Der Kern dessen, was die menschlichen Figuren im Text ausmacht, zerfällt ausgerechnet in den Stimmen der unterschiedlichen erzählenden Tiere in Einzelperspektiven und wird erst nach und nach netzartig wieder zusammengesetzt. Diese Vielperspektivität ist zugleich viellogisch, denn die Tier-Mensch-Opposition und ein häufig damit einhergehender Anthropozentrismus wird poetologisch von Anfang an unterlaufen und als Leser:in ist man gezwungen, den unterschiedlichen Logiken der erzählenden Tiere zu folgen. Zwar steht mit Wahhch eine menschliche Figur im Zentrum der Erzählung, aber die überwiegende Mehrheit der Erzählinstanzen sind nicht-menschliche Tiere. Es ist über weite Teile des Erzähltextes nur ihre Perspektive, die den Leser:innen zugänglich ist. Das einzige menschliche erzählende Ich im letzten Teil reiht sich also in den vielstimmigen Chor der tierlichen Erzähler:innen ein, die jeweils ganz eigenen, tierlichen Logiken folgen. Es ist ein „polylogisches“ (Ette 2022b, 30) Erzählen, das die „Viellogik“ (ebd.) der tierlichen und menschlichen Leben aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

Die menschliche Stimme und die Ratio treten bei Mouawad allerdings gegenüber dem inszenierten tierlichen Wissen zurück, dass auf andere Sinne setzt. Dies führt zu einer doppelten epistemologischen Verunsicherung, die zunächst die Leser:innen erfasst, die zumindest zu Beginn des Romans nicht wissen wer spricht, eine menschliche oder eine tierliche Stimme. Diese Vielstimmigkeit erzeugt zugleich ein vielperspektivisches Netz, das zudem noch alle Speziesgrenzen sprengt. Der vermeintliche Protagonist bleibt auch durch diese Erzählstrategie den Leser:innen wie den erzählenden Tieren fremd. Die unterschiedlichen tierlichen Erzähler:innen distanzieren das diegetische Universum und zeichnen kein linear erzähltes, psychologisches Innenleben der erzählten Person, sondern ein nebulöses⁶⁸ Bild des Protagonisten. Als Leser:innen übernehmen wir die unscharfe, nie ganz vertraute Sichtweise der Tiere auf die menschliche Hauptfigur, während die jeweiligen erzählenden Tiere, mit ihren dezidiert tierlichen Perspektiven, den Rezipient:innen näher rücken. Die Konstruktion einer anthropologischen Differenz wird dadurch sichtbar und fast schmerzlich spürbar, aber zugleich auch ins Ungewisse überführt. Dieses Vorführen der Konstruktion, der Gemachtheit, ermöglicht die Überschreitung einer starren Mensch-Tier-Grenze, die an die Sprachlichkeit des Menschen gebunden ist, die aber nie einfach, nie leicht ist. Es ermöglicht das Erkunden „dieser abgründigen Grenze, dieser Randungen, dieser pluralen und mehrfach gefalteten Grenze“ (Derrida 2010a, 57) zwischen Mensch und Tier, die Derrida „*Limitrophie*“ (Derrida 2006, 51) nennt und für den Philosophen zur Kernfrage seines Denkens wird. Derrida schreibt im französischen Originaltext von *L'animal que donc je suis*: „la *limitrophie*, voilà donc le sujet. Non seulement parce qu'il s'agira de ce qui pousse et croît à la limite, autour de la limite, en s'entretenant de la limite, mais de ce qui nourrit la limite, la génère, l'élève et la complique“ (Derrida 2006, 51). Dieses Denken ist auch bei Derrida nie unabhängig von Sprache, was der Vordenker und ‚Erfinder‘ der Dekonstruktion im Hinblick auf Tier-Mensch-Relationen zeigt: Denn das trennende Moment zwischen Tier und Mensch liegt, so arbeitet Derrida es heraus, in der Sprache des Menschen und der angenommenen Sprachlosigkeit des Tieres, mit all seinen signifikanten, die gesamte philosophische Tradition durchziehenden Konsequenzen für eine Definition ‚des Tieres‘ als Kontrastfolie für ‚den Menschen‘ (vgl. Derrida 2006). Die eigentlich kontingente Grenze zwischen Tieren und Menschen wird im westlichen Denken des Logozentrismus, von „Aristoteles bis Heidegger, von Descartes bis Kant, Lévinas und Lacan“ (Derrida 2010a, 52), normativ absolut gesetzt und spiegelt sich auch sprachlich, indem alle nicht-menschlichen

68 Auf dieses Nebulöse komme ich im Zusammenhang mit Martins Text und Glissants Konzept der „Opazität“ in Kapitel 4 noch einmal zurück.

Spezies in einem einzigen Wort („Tier“) der Spezies *Homo sapiens sapiens* gegenübergestellt werden: „Les décisions interprétatives (dans toutes leurs conséquences, métaphysiques, éthiques, juridiques, politiques, etc.) dépendent ainsi de ce qui se pré-suppone dans le singulier général de ce mot, ‚l’Animal‘“ (Derrida 2006, 65). Denn an die Sprachfähigkeit ist zugleich der *logos* und das Denken in der philosophischen Tradition des Abendlandes geknüpft. Derrida führt um diese Kontingenz des Wortes „Tier“ auch sprachlich zu verdeutlichen, den Neologismus *animot*⁶⁹ ein: „Ecce animot. Ni une espèce, ni un genre, ni un individu, c’est une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu’un double clone ou un mot-valise, une sorte d’hybride monstrueux, une chimère attendant d’être mise à mort par son Bellérophon“⁷⁰ (Derrida 2006, 65). Es sind die Worte, die Bezeichnungen und die sprachlichen Markierungen, in denen auch Gewalt steckt, wie bereits in der Spur des vorherigen Kapitels gesehen. Derrida interessiert sich weniger für die Existenz der Grenze zwischen Tier und Mensch, sondern für deren Beschaffenheit, wenn er fragt: „Was sind die Ränder einer Grenze, die wächst und sich vervielfältigt, indem sie sich mit Abgrund nährt?“ (Derrida 2010a, 57)

Der Erzähltext von Mouawad lotet die Abgründe der Grenze nicht nur poetologisch über seiner tierlichen Erzählinstanzen, sondern auch auf Inhaltsebene des Textes immer wieder aus. Denn auch hier geht es um die menschlichen und tierlichen Abgründe, um die Ränder von Leben und Tod und der Gewalt, die einer solchen dualistischen Grenzziehung inhärent ist. Mit den sich aus einer den Menschen als Erzähler dezentrierenden Konzeption des Romans ergebenden Unsicherheiten spielt der Autor Mouawad. Denn der Thriller bezieht nicht zuletzt auch darüber seine Spannung, dass sich die Leser:innen – wie Wahhch auch selbst (vgl. Mouawad 2012, 474) – nie ganz sicher sind, wozu der menschliche Protagonist fähig ist und ob er am Ende nicht selbst der Mörder seiner Frau ist. Die tierlichen Erzählperspektiven ermöglichen einen Blick auf das Treiben der Menschen, indem sie einerseits diese Welt distanzieren und den Leser:innen zugleich ihre tierliche Perspektive näherbringen. Als Leser:innen verfängt man sich aber ebenso schnell in diesem multiperspektivischen, die Speziesgrenzen sprengenden

69 In diesem morphologischen Singular schwingt auf Französisch der phonetische Plural „animaux“ mit. Es enthält zugleich das französische Wort für ‚Wort‘ („mot“). Zum Teil wird „animot“ mit „Tier-Wort“ übersetzt, was allerdings das Wortspiel mit seiner Polylogik verschwinden lässt. Der hervorragende Derrida-Übersetzer Markus Sedlazeck, verzichtet aus guten Gründen in seiner für den Passagen Verlag 2010 erschienenen Übersetzung ins Deutsche darauf und lässt das französische Original „animot“ stehen (vgl. Derrida 2010a).

70 Derrida spielt hier auf den Helden Bellerophon in der griechischen Mythologie an: Bellerophon ist ein Held, der mit Hilfe seines geflügelten Pferdes Pegasos die Chimäre tötet.

Netz der Bedeutungen und Beziehungen. Die Beziehungen zwischen Tieren und Menschen im Erzähltext selbst und den erzählenden Tieren und den Leser:innen außerhalb des Textes werden so verkompliziert.

Dieses Erzählverfahren deutet sich bereits im Zitat aus dem Buch Jesaja an, das als ein erstes Motto⁷¹ dem Erzähltext *Anima* (2012) vorangestellt ist: „*J'ai mis mes paroles dans ta bouche*, ISAIE, 51–16“ (Mouawad 2012; Hervorhebungen im Original). Das Zitat kann als Ankündigung des Erzählverfahrens gelesen werden, denn genau dies tut Mouawad, er legt – gottgleich, wie das Zitat nahelegt – Worte in fremde und noch dazu nicht-menschliche Mäuler.⁷² Soweit ist daran zunächst wenig Bemerkenswertes, entspricht dies doch einem gängigen Verfahren literarischer Textproduktion, insbesondere von Erzähltexten mit diversen Erzählinstanzen, die mit ihren meist von den Autor:innen abweichenden Stimmen eine Geschichte entfalten. Nur sind es in *Anima* (2012) keine menschlichen Lebewesen, sondern Tiere, denen der Autor des Buches Wörter in die Mäuler legt.

Die erzählenden Tiere werden in gewisser Weise ‚animiert‘ und durch diese Animation gleichzeitig dem Willen des menschlichen Autors unterworfen. Denn obwohl der Autor den verschiedenen Tieren eine Stimme verleiht, ist es letztlich ein menschlicher Autor, der den Erzähltext schreibt. Das zutiefst paradoxe Verhältnis zwischen Menschen und Tieren scheint also bereits im Motto des Romans auf. Der Akt des Erzählens wird zu einem doppelten Schöpfungsakt, das Schreiben als menschliche Praxis bietet den Ermöglichungsraum für tierliches Sprechen.

Mit dieser Praxis des Schreibens, eines ‚Worte-in-den-Mund-legens‘, begründet sich aber zugleich eine Hierarchie: Der menschliche Schriftsteller ermächtigt sich – so legt das erste Zitat im Motto nahe – die Tiere zum Sprechen zu bringen. Betrachtet man nur diesen Aspekt, würde man mit Élisabeth de Fontenay⁷³ sagen, dass Mouawad sich auf der Seite derjenigen bewegt, die die französische Theorie-

71 Das zweite Zitat, das wie ein Motto dem Roman vorangestellt ist, ist eine Passage aus Sophokles Elektra, die in Kapitel 3.2.3 noch eine Rolle spielen wird: „*Où sont donc les foudres de Zeus, où est le soleil flamboyant, si, à la vue de pareils crimes, ils restent sans agir dans l'ombre?*, SOPHOCLE, *Électre*“ (Mouawad 2012).

72 Was der Schriftsteller wohl bewusst für das Motto des Romans weglässt, ist der zweite Teil des Absatzes aus dem Buch Jesaja. In der deutschen Einheitsübersetzung heißt der vollständige Vers „Ich habe dir meine Worte in den Mund gelegt, / im Schatten meiner Hand habe ich dich verborgen, als ich den Himmel ausspannte und die Fundamente der Erde legte / und zu Zion sagte: Du bist mein Volk.“ Jesaja, 51,16. Das Volk ist bei Jesaja ein rein menschliches Volk, während es bei Mouawad, wie ich ausführen werde, eine Familie aus Tieren und Menschen sein wird, die nach einer neuen Sprache suchen.

73 Auf Élisabeth de Fontenays Werk *Le silence des bêtes* (1998) verweist Mouawad am Ende des Buches selbst.

tikerin als „faux amis“ der Tiere bezeichnet. Sie differenziert zwischen zwei Arten von Autor:innen:

[...] those who make beasts speak and those who speak about them. [...] On the side of mimesis, allegory and prosopopoeia, I place the ones who make beasts talk; on the side of diegesis, story, narration and description, the ones who speak about them. As for the first kind, one is almost tempted to label them the faux amis [false friends] of animals, [...]. (Fontenay 2011, 18)

Da Mouawad sich in seinem Text der Stilfigur der Prosopopöie bedient und Tiere sprechen lässt, scheint er nach de Fontenay der ersten Art anzugehören, die für die Philosophin „falsche Freunde“ sind. Auf den zweiten Blick verkompliziert sich die Antwort, da er, so eine erste These, die Tiere im Erzähltext durchaus als Lebewesen mit ihren biologischen Eigenarten ernst nimmt. Über den Blick und die Perspektive der Tiere inszeniert er auch ein Wissen über Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart, das die komplizierten Schichten der *Limitrophie*, der Facetten der Grenze zwischen Tier und Mensch (Derrida 2006, 51 ff.), sichtbar werden lässt. Mit Deleuze und Guattari werden in diesem „Schreiben wie eine Ratte“ (Deleuze und Guattari 1980, 293) Fluchtlinien erkennbar, die ein sich veränderndes Tier-Mensch-Verhältnis in der Gegenwart eben nicht nur abbilden, sondern selbst produktiv (und politisch) in diese Relation eingreifen.

Der Titel *Anima* verweist bereits darauf, dass der Autor in seinem Roman eben durch jene titelgebende Anima das Schicksal der Menschen an das Schicksal der Tiere knüpft. Dieses Leiden, als Leiden des Fleisches, scheint im eigentlich leeren Zentrum des Netzes zu stehen und Menschen und Tiere im Text zu vereinen. Dabei geht es in diesem Text von Mouawad – ähnlich wie in Francis Bacons Bildern – nicht um eine „gefühlvolle Identifizierung“ (Deleuze 1995, 21) mit dem Leid des jeweils (tierlichen oder menschlichen) Anderen, sondern um ein Werden, das die Kategorien auflöst: Ich versetze mich nicht in den anderen, ich *werde* der andere, und das gilt wechselseitig: „Der leidende Mensch ist Vieh, das leidende Vieh ist Mensch. *Das ist die Wirklichkeit des Werdens*“ (ebd., Hervorhebung M-A. S.). So *wird* der Mörder Welton Wolf Rooney zum Hund, ebenso wie der Text-Hund Mason-Dixon Line als Anima des Protagonisten Teil von dessen (menschlicher) Seele wird.

3.2.2 Der literarische Text und Vielperspektivität. Die Dezentrierung des Menschen

Die Vielperspektivität, die Wajdi Mouawad in *Anima* (2012) durch die unterschiedlichen tierlichen Erzähler:innen schafft, ermöglicht es dem Autor, menschliche

und tierliche Erfahrungen von Schmerz, Leid und Gewalt ins Zentrum seines Romans zu stellen. Bereits am Anfang des Textes steht die grausame Szene des Lustmordes an Léonie, der Frau des Protagonisten. Dieser Mord wird nach und nach mit den Gewalterfahrungen der amerikanischen Ureinwohner, den Massakern im libanesischen Bürgerkrieg und dem massenhaften Leiden unterschiedlicher Tiere kurzgeschlossen. Mouawads Roman beginnt, genau wie Derridas einflussreicher Text *L'animal que donc je suis* (2006), mit dem Blick einer Katze, die die Szene beschreibt, in der der Protagonist Wahhch Debch seine ermordete Freundin Léonie zu Hause vorfindet:

Je ne peux pas dire combien de temps il est resté sans bouger, combien de temps est passé avant qu'il n'aille s'agenouiller à ses côtés. Je le voyais dans la lueur jaunâtre des lampadaires extérieurs qui éclaboussaient, par taches, une partie du salon. Il a approché son visage de son visage, chaque instant nous éloignait d'elle, Léonie était pâle comme une étoile trop lointaine, bleue par les ténèbres de la nuit. (Mouawad 2012, 14–15)

Übersieht man beim ersten Lesen dieses Kapitels die Überschrift, die die Erzählinstanz in taxonomischer Manier auf Latein als „FELIS SYLVESTRIS CATUS CARTHUSIANORUM“ (Mouawad 2012, 13), als Karthäuser Katze ausweist, fällt erst spät auf, dass die Erzählinstanz eine eher ungewohnte ist und es ein Haustier ist, das hier spricht. Die Katze taucht nur in der Überschrift auf, und das ‚Kätzische‘ der Erzählinstanz offenbart sich nicht sofort. Als Leser:in erahnt man erst im folgenden Absatz, dass eine nicht-menschliche Spezies die Geschichte erzählt, wenn die Katze über die Menschen spricht und erzählt wird, wie sie den Tunfisch aus der Plastiktüte frisst und Wasser aus der Toilette trinkt:

J'ai mangé le thon qui était dans le sac et bu l'eau des toilettes. Il y a eu la nuit puis le soleil et encore la nuit puis des nuages et la pluie et encore la nuit et des oiseaux avant que la porte ne soit fracassée et que des hommes, que je ne connaissais pas, ne viennent les prendre et les emporter tous les deux. (Mouawad 2012, 15)

Beispiele für Erzähltexte, die aus der Perspektive von Haustieren geschrieben sind, gibt es zahlreiche, E.T.A Hoffmanns schon erwähnter *Kater Murr* (Hoffmann [1918] 2011) ist wohl eines der bekanntesten Beispiele seiner Art.⁷⁴ Als nächste Erzählstimmen folgen in Mouawads Roman nun aber weitere Spezies von A wie *Aedes Stegomyia*, der Gelbfiebermücke, bis V wie *Vulpes vulpes*, dem Rotfuchs, die ihren Blick auf den menschlichen Protagonisten werfen, ihn sehen, ihn be-

74 Frederike Middelhoff sieht darin eine Unterkategorie der Biografien und nennt diese Erzählungen des Selbst aus der Perspektive von Tieren *Autozoographie* (vgl. Middelhoff 2020).

obachten, ihn fixieren und anblicken und über die Menschen aus ihrer Perspektive und mit einer eigenen Stimme erzählen.⁷⁵

3.2.2.1 Erzählen von oben, unten, hinten und vorne

Die Innenperspektive der erzählenden Tiere, die in den ersten beiden Teilen⁷⁶ als innere Monologe der einzelnen Spezies erscheinen, wird zugleich zur Außenperspektive auf den menschlichen Protagonisten Wahnch. Es sind nicht nur die eigenen tierlichen Stimmen, die das ungewöhnliche Bestiarium und damit über sich und andere nicht-menschliche Tiere erzählen; Es sind eben auch die verschiedenen Text-Tiere, die über den *Homo sapiens sapiens* berichten. Durch diese Erzählstrategie findet innerdiegetisch auf formaler Ebene ein Rollentausch statt: Der Mensch wird Objekt der Betrachtung der Tiere, die auf inhaltlicher Ebene wiederum ihre Beobachtungen über das Leben der Menschen mitteilen, wie z. B. die Katze im ersten Kapitel:

Le monde est immobile tant que les humains se tiennent debout. C'est une loi innée, inscrite dans mes gènes. Voilà pourquoi ma frayeur a été grande lorsque je l'ai vu à quatre pattes, les mains à plat dans la flaque de son sang, penché vers la surface pour en boire la couleur. Se relevant, il a regardé ses paumes et les a posées sur son propre visage. (Mouawad 2012, 15)

Das erzählende Tier nimmt den aufrechten Gang als distinguierendes Merkmal zwischen Mensch und Tier wahr, und es verstört die Katze, als Wahnch auf allen Vieren neben der toten Léonie verharret. Denn sie erzählen mit tierlichen Stimmen aus einer Gegenperspektive: der Perspektive der Tiere. Die gewählte Erzählstrategie erinnert dabei stark an filmisches Erzählen, das über unterschiedliche Kameraeinstellungen auch verschiedene Perspektiven ermöglicht. Im Falle des Erzähltextes *Anima* (2012) verwirren diese unterschiedlichen Sichtweisen der tierlichen Erzähler:innen und die verschiedenen Perspektiven der Tiere, die über, unter, hinter und vor den Menschen sitzen, laufen und krabbeln – sie verunsichern auch: Als Leser:in irrt man zunächst mit diesen ungewohnten, tierlichen

⁷⁵ Ich verwende zur Analyse den Begriff der Perspektive, wie ihn u. a. auch Ansgar Nünning prägt und komme nur gelegentlich auf den von Genette eingeführten Begriff der Fokalisierung zurück. Die Perspektive – als ein an das Sehen gebundener Begriff – erscheint mir als Analyse-kategorie passend, da Mouawads Text auch vom Sehen und Gesehenwerden und den verschiedenen Blickrichtungen zwischen tierlichen und menschlichen Figuren geprägt ist.

⁷⁶ Auch der dritte Teil trägt noch Züge eines inneren Monologs aus der Sicht des Hundes Mason-Dixon Line. Allerdings ändert sich der Tonfall der Erzählung leicht, der Hund und der menschliche Protagonist Wahnch ähneln sich im Verlauf des dritten Teils immer mehr (vgl. Kapitel 3.2.3 Stille Abgründe).

Perspektiven leicht orientierungslos durch den Text. Dieses „Schreiben wie eine Ratte“ (Deleuze und Guattari 1980, 293), das Mouawad in ein ‚Schreiben aus der Perspektive einer Ratte‘ wendet, trägt auch, wie oben bereits erwähnt, zur Verunsicherung über die Motive der menschlichen Figuren bei: Es distanziert das Geschehen – teilweise auch ganz räumlich – wenn beispielsweise eine erzählende Spinne aus ihrem Netz in einer Ecke des Raumes erzählt. Diese räumlich gegenüber einer menschlichen Perspektive verschobene Erzählperspektive von oben oder unten bietet dann aber häufig eine genaue Innenperspektive. Wie in der folgenden Passage aus der Sicht einer Spinne wird diese Schreibstrategie in den ersten Teilen des Romans in Form von inneren Monologen umgesetzt, was die interne Fokalisierung einer nicht-menschlichen erzählenden Spezies noch weiter radikalisiert:

Je me suis décentrée sur ma toile. Il a alors incliné la tête en ma direction et m’a regardée comme s’il m’avait entendue bouger, comme s’il pouvait me parler, comme s’il comprenait combien je le comprenais et qu’il voyait combien je le voyais. Il s’est relevé, il a tendu sa main vers moi, il s’est approché, il a dit: Toi ! J’ai dit: Moi ! Quelque chose d’humain est venu m’effleurer et les ténèbres m’ont envahie. Je me suis reculée et je me suis enfuie par une fissure du mur pour le sortir de ma vue et retrouver l’obscurité profonde des arachnées, bien plus lumineuse, bien plus rassurante que cette nuit effroyable que je venais d’entrevoir et qui est, je le sais à présent, le propre des humains. (Mouawad 2012, 121–122)

Die Spinne sieht den Menschen nicht nur, sie erkennt ihn auch und antwortet sogar. Dabei reflektiert die tierliche Erzählerin aus der Familie „*Tegenaria domestica*“ selbst die Unmöglichkeit des speziesübergreifenden Sprechens mit sprachlichen Mitteln, wenn es heißt: „comme s’il pouvait me parler, comme s’il comprenait ...“ (Mouawad 2012, 121). Ein echtes Verständnis und die Möglichkeit, miteinander zu sprechen, wird zwar nicht verworfen, aber ebenso wenig als gegeben gesetzt.

Auf inhaltlicher Ebene „dezentriert“ sich auch das Spinnen-Ich in seinem Netz, um der menschlichen Figur zu begegnen, bevor es sich wieder zurück in „die Dunkelheit der Spinnen“ flüchtet, die allerdings „viel heller ist“ (Mouawad 2012, 122), als die „den Menschen eigene“ (ebd.) Nacht, die der Spinne als grausame Bürde erscheint. Die fehlende gemeinsame Sprache wird also nicht verschwiegen, hindert aber auch nicht am Verstehen und führt im Erzähltext ganz praktisch zu Kommunikation, Verständigung und sogar Verständnis. Mensch und Spinne berühren sich im Textgeflecht. Die Grenzen zwischen Menschen und Tieren scheinen in den tierlichen Erzähler:innen durchlässig zu werden, wenngleich sie auch nicht geleugnet werden. Es geht an diesen Textstellen um die poetologische Befragung der Beschaffenheit des Abgrundes zwischen Tieren und Menschen, der *Limitrophie* im Sinne Derridas (vgl. ders. 2006, 51 f.). Mouawad quert

durch das gewählte Erzählverfahren die Speziesgrenze, indem er tierliche Erzählinstanzen wählt. Der Mensch und die Spinne in der oben zitierten Passage treten auf semantischer Ebene für einen Moment in einen Schwellenbereich ein, in dem sie sich ‚sehen‘, bis „etwas Menschliches“ (Mouawad 2012, 121) die Spinne zum Rückzug in ihr eigenes Gebiet veranlasst.

Es findet eine Subjekt-Werdung des Insekts über die eigene Benennung eines „Ichs“ statt, dem sogleich ein „Du“ gegenübergestellt wird. Gleichzeitig sind es die menschlichen Figuren, die über das Erzählverfahren aus dem Spinnennetz heraus, dezentriert werden. Der menschliche Protagonist im Text erkennt das Spinnentier ebenso, wie das Insekt den Menschen Wahrhaftig erkennt. Tierliches Sprachvermögen rückt zugunsten eines gegenseitigen Erkennens in den Hintergrund, die Seele, die Anima, die alle Lebewesen, auch die menschlichen Tiere haben, wird im Erkennen betont. Es findet aber zugleich eine gefährliche Überschreitung statt. Der Anthropologe Eduardo de Castro beschreibt solche Zusammentreffen zwischen Tier und Mensch in seiner Studie zu indigenen Kulturen des Amazonas als „kosmologische Deixis“:

He who responds to a ‚you‘ spoken by a non-human accepts the condition of being its ‚second person‘, and when assuming in his turn the position of ‚I‘ does so already as a non-human. The canonical form of these supernatural encounters, then, consists in suddenly finding out that the other is ‚human‘, that is, that it is the human, which automatically dehumanizes and alienates the interlocutor and transforms him into a prey object, that is, an animal. Only shamans, multinatural beings by definition and office, are always capable of transiting the various perspectives, calling and being called ‚you‘ by the animal subjectivities and spirits without losing their condition as human subject. (Castro 1998, 483)⁷⁷

Folgt man dieser Annahme, erscheinen beide Figuren, die tierliche, wie die menschliche, in einem Schwellenbereich, der die Grenze transzendiert. Es ist dann auch „cette nuit effroyable“, die die tierliche Erzählinstanz in Wahrhaftig erkennt und als „dem Menschen eigen“ (vgl. Mouawad 2012, 122) beschreibt und sie erschrocken zurückweichen lässt. Die tierliche Erzählinstanz der Spinne zieht die Leser:innen außerhalb des Textes ins Vertrauen und lässt sie an ihrer tierlichen Realität und ihren tierlichen Erkenntnissen über den menschlichen Protagonisten teilhaben. Auch hier findet eine Überschreitung der Tier-Mensch-Grenze über die Grenzen des Erzähltextes hinweg statt. Es wird eine Distanz zu den menschlichen Figuren im Text bei gleichzeitiger Nähe der (menschlichen) Rezipient:innen und den tierlichen Erzähler:innen erzeugt.

⁷⁷ Auf diese besondere Konzeption von Tier-Mensch-Relationen, die mit dem Anthropologen Descola als „animistisch“ (Descola 2005, 221) bezeichnet werden kann, komme ich sehr ausführlich in Kapitel 4 zurück.

3.2.2.2 Vielperspektivische Epistemologie

Ähnliches passiert in der Passage, die von einer Ratte erzählt wird: „Je l’ai vu se retourner pour trouver peut-être une réponse, mais il n’a trouvé que mon regard. Je crois qu’il a reconnu en moi ce que j’ai reconnu en lui“ (Mouawad 2012, 46). Der Text dient hier als Ort, in dem sich Text-Tier und menschliche Figur begegnen können, sich erkennen („reconnaître“) können. Das „Erkennen“ funktioniert ganz ohne gemeinsame Sprache und dieses gegenseitige Erkennen überschreitet zugleich die anthropologische Grenze.

Dieses (Tier-)Wissen entpuppt sich bei genauer Analyse auch als ein Wissen über das Leben der Menschen, das meist mit starker interner Fokalisierung inszeniert wird, wie beispielsweise „*Rattus norvegicus*“, die Wanderratte, es später im Text erzählt:

Je me suis méfié. Je n’aime pas les humains inquiets. Ils sont assis l’un en face d’autre. Ils sont appuyés contre le mur et j’ai senti leurs pieds se poser sur le rebord du radiateur électrique fixé à même la plinthe et derrière lequel je me tiens caché. Je suis toujours là. Entre le mur et le radiateur. Le plâtre est poreux. Il nous a suffi de peu d’efforts pour en venir à bout. (Mouawad 2012, 161)

Die Katze, die zu Beginn des Romans auf das Geschehen blickt und davon erzählt, ‚weiß‘ als Haustier andere Dinge als der Hausperling, der als darauffolgende Erzählinstanz auftritt (vgl. Mouawad 2012, 16 f.) oder die oben zitierte Ratte, die wiederum über ein ganz anderes Wissen zu verfügen scheint. Das Olfaktorische und das Auditive tritt in den Vordergrund, wodurch ein Wissensvorsprung der Ratte gegenüber den häufig auf Verbalisierungen angewiesenen Menschen entsteht: Obwohl die Ratte, anders als die Leser:innen, nicht weiß, was zuvor geschehen ist, kann sie doch das Wesentliche, die für Sie bestehende Gefahr („Je me suis méfié“, Mouawad 2012, 161) riechen, wohingegen die von ihr beobachteten Menschen keine Ahnung davon haben. Es wird ein *ÜberLebenswissen* (Ette 2004 und 2022) im Sinne Ettes, hier als ein Wissen der Tiere über die Menschen, das ihr Überleben sichert, aber auch als ein Wissen über das Leben der Tiere für die Leser:innen lesbar und damit auch erfahrbar.

Die als Erzähler:innen auftretenden Tiere haben jeweils ihre eigenen Perspektiven, die auf semantischer Ebene auch unterschiedlich vermittelt werden: Die in dieser Passage erzählende Ratte schreibt sich als „je“, als „Ich“ und damit als Subjekt in den Text ein, was über die Alliteration des „je“ noch betont wird. Gleichzeitig dreht sich in diesen nicht-menschlichen Perspektiven die Erkenntnislogik um. Bereits zu Beginn des Romans stellt ein Hund fest:

L’humain est un corridor étroit, il faut s’engager pour espérer le rencontrer. Il faut avancer dans le noir, sentir les odeurs de tous les animaux morts, entendre le cris, les grincements de dents et les pleurs. [...] Animal parmi les animaux, il ne souffrait pas encore. L’humain

est un corridor et tout humain pleure son ciel disparu. Un chien sait cela et c'est pour cela que son affection pour l'humain est infinie. (Mouawad 2012, 149)

Der Mensch erscheint als dunkler, unergründlicher Korridor, den der Hund aber zu entschlüsseln weiß. Eine rein menschliche Epistemologie wird durch das Erkennen erschüttert und dies löst zugleich eine ontologische Krise aus: Wer ist Mensch? Wer ist Tier? Was ist das Gemeinsame, was die Ratte oder der Hund und Wahn teilten? Bewegen wir uns nicht alle in einem Netz der gemeinsamen Bezüge und Bezogenheit? Hier wird implizit auch eine Antwort auf die Frage von Nagel „What is it like to be a bat?“ (ders. 1974) gegeben, denn der fiktive Hund weiß ganz genau, wie es ist, ein Mensch zu sein. Mouawads Text wendet sich also gegen die Auffassung Nagels, dass es grundsätzliche Erkenntnisstrahlen gibt und wir uns nie die Erlebnisperspektive eines anderen Wesens erschließen können. Denn Literatur vermag genau dieses. Über die tierlichen und menschlichen Figuren haben die Leser:innen Teil an diesem Experiment, denn „Literatur ist stets ein Laboratorium, stets ein Erprobungsraum“ (Ette 2022b, 26) wie Ette mit Fokus auf David Wagners Roman *Leben* (2013) schreibt, was aber durchaus auch für Mouawads Text beansprucht werden kann. Denn so schwer es auch sein mag, sich mit einer Spinne als Erzählinstanz zu identifizieren, der Erzähltext ermöglicht es uns doch über die vielstimmigen unterschiedlichen Erzähler:innen, lesend, auch diese Perspektive einzunehmen. Die vermeintliche Stille der Tiere führt zu einer vielperspektivischen Erkenntnis.

Empathie und ‚Mit-Leiden‘ im gegenseitigen Erkennen des Anderen werden eher evoziert als ein Abdriften in eine fantastische Erzählwelt, die die zunächst hermetisch anmutende Anlage von Mouawads Roman auch vermuten lassen könnte. Andere Perspektiven, die anderen Logiken folgen, werden poetologisch erprobt und durch Mouawad ästhetisch radikalisiert. Die Wahrheit lärmt nicht, sondern ist still. Es sind die tierlichen Erzähler, die davon zeugen (vgl. hierzu auch Messling 2019, 139).⁷⁸

In der zitierten Passage aus der Perspektive der Spinne ist es nicht, wie bei Derrida (ders. 2006), der Blick eines Haustieres, das den meisten Menschen näher ist, sondern der Blickwechsel zwischen dem menschlichen Protagonisten und einer Spinne, der die Subjektwerdung des Tieres anstößt, das erzählende Tier aber zugleich abstößt. Dennoch queren sich im Textgeflecht tierische und menschliche Logiken. Die Wahrheit liegt im stillen Netz, das die erzählende Spinne – gemeinsam mit anderen der Sprache beraubten Lebewesen – spinnt.

⁷⁸ Messling hält ganz Ähnliches zu *L'Amour* fest: „Die große Not, die Sprache zurückzugewinnen, Mensch zu sein, erzählt diese Geschichte *L'Amour* (*Die Liebe*) von Wajdi Mouawad.“

Die Blicke überschneiden sich, sie treffen sich auf halbem Weg zwischen Mensch und Tier, und es entsteht ein Geflecht, in dem sich Animalität und Ästhetik im Erzähltext miteinander verschränken. Eine grenzen/lose Ästhetik wird fassbar. Die unterschiedlichen tierlichen Erzählstimmen mit ihren spezifischen Perspektiven formen dieses rhizomatische Netz, das den eigentlichen vieldimensionalen und ortlosen Schauplatz des Romans ausmacht und den Text selbst ‚strickt‘ und in welchem man sich als Leser:in nur allzu leicht selbst verstrickt.⁷⁹ Die Speziesgrenze wird, wie in der oben zitierten Passage, nicht negiert, sondern in ihrer Konstruktion sichtbar befragt und erst über die Sichtbarmachung überschreitbar und multidimensional in alle Richtungen durchlässig.

Dabei ist es immer wieder der Blick, das Sehen und Gesehen werden, das eine große Rolle spielt. „L’animal nous regarde, nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là“ (Derrida 2006, 50), wie Derrida auf Französisch wunderbar doppeldeutig schreibt. Das Tier blickt uns an und es geht uns an, dort beginnt Denken, nicht allein in der Sprache. In diesem Sich-Anblicken liegt bei Derrida auch eine implizite ethische Aufforderung dazu, sich auch anblicken zu lassen (vgl. Derrida 2006, 27 f.), den Blick des Tieres ernst zu nehmen und zuzulassen, dass dieser Blick das Denken verändert.

So blicken die unterschiedlichen Tiere in Mouawads Roman auf die menschlichen Figuren: Sie sehen (voir), betrachten (regarder, contempler), beobachten (observer), prüfen (scruter) und fixieren (fixer) sie. Und Wahhch Debch erwidert den Blick, wie „Equus Caballus II“, ein Hauspferd, erzählt: „Je perçois par intermittence le visage de l’homme. Il me fixe. Des bêtes s’agitent. L’homme se met à siffler. Cela nous calme“ (Mouawad 2012, 261). Dabei sind es, wie oben bereits deutlich geworden ist, aber keineswegs nur Säugetiere oder Haustiere, die den Menschen nicht nur biologisch näher sind als beispielsweise Insekten. Wie das Pferd, das für den Protagonisten eine besondere Rolle spielt, ist es auch eine Honigbiene, die von der menschlichen Figur fixiert wird:

La tête de l’homme pivote autour de son cou. Ses yeux se baissent et me fixent. Je recule pour pénétrer plus profondément sous le col. Il le soulève. Il me présente son doigt. Je grimpe sur le gras de la peau. Il y a une odeur d’animaux morts depuis longtemps. [...] Me voici en équilibre sur le rebord ébréché de son ongle, entre leurs regards, juste au-dessus de l’anneau tombé sur la table. La reine ouvre la bouche et articule les sons qui en sortent.

⁷⁹ In *Anima* (2012) fehlt die Text-Bild-Beziehung, die für das Genre der Bestiarien kennzeichnend ist, fast vollständig. Lediglich eine Illustration von Mason-Dixon Line ist in diesem Bestiarium zu finden, das ganz auf Sprache und Text setzt. Dennoch spielt im Erzähltext das Sehen immer wieder eine entscheidende Rolle: Bezüglich der ästhetischen Verfahrensweise könnte man sagen, dass Mouawad das Visuelle der Bestiarien über die Betonung und Relevanz des Wortfeldes ‚sehen‘ in den Text selbst verlagert, wie ich es hier weiter erklärend ausführe.

— Les abeilles portent l'âme des morts. (Mouawad 2012, 249–250)

Häufig erkennen die Text-Tiere eine Ähnlichkeit zu sich selbst in Wahn wie Derrida umgekehrt, als er nackt von seiner Katze angeblickt wird, eine Ähnlichkeit zu sich erkennt und aufgrund dieser Erfahrung den Logozentrismus⁸⁰ des westlichen Denkens hinterfragt (vgl. ders. 2006). Zugleich wird hier auch ein anderes Wissen über Tier-Mensch-Relationen vermittelt, wenn gesagt wird, dass die Bienen die Seelen der Verstorbenen transportieren (vgl. Mouawad 2012, 250). Diese Art und Weise sich in Relation zu nicht-menschlichen Lebewesen zu setzen, kann nach dem Anthropologen Descola als besonderer „Identifikationsmodus“ (ders. 2005, 204) beschrieben werden (vgl. Descola 2005, 221 ff.). Während der Titel des Romans *Anima* (2012) eher nahelegt, es handele sich bei den in der Fiktion von Mouawad erzählten Vorstellungen von Tier-Mensch-Relationen um *Animismus*, würden Anthropolog:innen in vielen der erzählten Formen sich in Beziehung zu setzen, eher von *Totemismus* (vgl. Descola 2005, 221 ff.) sprechen. Die in der zitierten Passage präsentierte Vorstellung, die Bienen würden die Seelen der Verstorbenen transportieren, lässt eine Zuordnung zu beiden Modi zu.⁸¹

Im Erzähltext führt das sich-Anblicken und gegenseitige Fixieren zu einem Erkennen des Anderen, tierlichen Subjekts, das von den erzählenden Tieren im Text auch wahrgenommen wird. Es führt zur Wahrheit der Geschichte, die Mouawad erzählt. Sie fühlen sich gesehen und – mit allen ethischen Implikationen – erkannt und erkennen umgekehrt den Menschen, wie hier in der Perspektive des Schimpansen, des „*Pan troglodytes*“ erzählt:

C'est bête, un ‚singé‘ ça ne sait pas qu'une âme immortelle l'habite ! C'est vrai. J'avoue. Je ne sais pas l'immortalité de mon âme. Et alors ? Quelle différence puisque, observant ces hommes tels que je les observe, je me demande parfois s'ils le savent plus que moi. (Mouawad 2012, 130)

Eine Epistemologie, die alle Lebewesen einbezieht, wird lesbar gemacht, wenn das Erkennen in der erzählten Welt nicht mehr als etwas dem menschlichen Tier Vorbehaltenes, sondern als etwas von menschlichen und nicht-menschlichen Tieren im Sich-Anblicken Geteiltes erzählt wird. Die Frage nach einer unsterblichen

⁸⁰ Derrida entwickelt seine Kritik am Logozentrismus zuerst in seinem 1967 erschienen Buch *De la grammatologie*. Eine Präzisierung und Schärfung seiner Kritik hinsichtlich Tier-Mensch-Dualismen erfolgt dann ausführlich in einem Seminar in Cerisy und dem daraus entstandenen, erst posthum veröffentlichten Werk *L'animal que donc je suis – à suivre* (2006).

⁸¹ Anders als die nächste Spur, dem Text *Croire aux fauves* (2019) der Anthropologin Nastassja Martin, ist *Anima* (2012) kein, im Sinne der Wissenschaftsdisziplin, anthropologisch genauer Text und der Fokus des Autors Mouawad ist eindeutig ein anderer, wie ich in meiner Analyse zeigen werde.

Seele ist den erzählenden Tieren völlig gleichgültig und wird als unwichtig dargestellt.

Dies funktioniert nur, weil Mouawads Erzähltext die Tiere als Lebewesen ernst nimmt und sie nicht nur rein topologisch als Sprachrohr verwendet. Der Autor hört ihnen zu, wie auch die Leser:innen und der menschliche Protagonist ihnen zuhört. Das Zusehen und das Zuhören queren sich so in den tierlichen Erzählperspektiven mit ihren eigenen Stimmen in den ersten drei Teilen des Romans. Kári Driscoll schreibt im Vorwort zu *What is zoopoetics?* (ders. 2018) „[...] we might say that zoopoetics involves not only seeing but also precisely this attentive listening – a practice of ‚listening otherwise‘ (cf. Driscoll 2017) – to the animal in order to recover something that has been forgotten or repressed“ (ebd., 3). Er ergänzt Derridas Aufforderung, sich dem Blick des Tieres auszusetzen, um das Zuhören (vgl. Driscoll 2017). Bezogen auf Mouawads Erzähltext wird dieses aufmerksame Zuhören sowohl in der erzählten Welt inszeniert als auch außerhalb der Diegese den Leser:innen abverlangt: Wollen wir als Leser:innen der Geschichte folgen, müssen wir den unterschiedlichen tierlichen Stimmen zuhören. Die Stille der Tiere, die gegen alle Sprachlosigkeit anerkennen, bezeugt die Wahrheit der erzählten Geschichte.

Mouawad führt uns ein radikales Erzählen vor, das die Beziehungen zwischen Mensch und Tier wie in einem Laborversuch über das Lesen erfahrbar macht – ohne sie festzustellen, ohne über sie zu entscheiden. Es entspinnt sich ein Netz aus unterschiedlichen Stimmen, mit ihren Geschichten, die fast alle Geschichten des Leidens sind.

Empathie als „Mit-Leiden“ (Deleuze 1981, 21)⁸² scheint im eigentlich leeren Zentrum des Netzes zu stehen und Menschen und Tiere im Text zu vereinen. Darauf verweist auch Derrida, wenn er an Benthams berühmte Fußnote erinnert. Mit Derrida geht es nicht allein darum, ob Tiere leiden können, sondern ob wir Menschen ihnen dieses Leiden überhaupt zugestehen:

Pouvoir souffrir n'est plus un pouvoir, c'est une possibilité sans pouvoir, une possibilité de l'impossible. Là se loge, comme la façon la plus radicale de penser la finitude que nous partageons avec les animaux, la mortalité qui appartient à la finitude même de la vie, à l'expérience de la compassion, à la possibilité de partager la possibilité de cet impouvoir, la possibilité de cette impossibilité, l'angoisse de cette vulnérabilité et la vulnérabilité de cette angoisse. (Derrida 2006, 49)

⁸² Wie Deleuze in seinem Buch zu Francis Bacon ausführt, legt Mouawads Roman auch nicht das Erbarmen mit den Tieren nahe, sondern es geht um ein wortwörtlich gemeintes Mit-Leiden, das die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier im Begriff des Fleisches hinfällig macht: „Bacon sagt nicht ‚Erbarmen mit den Tieren‘, sondern eher: jeder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch“ (Deleuze 1981, 21).

Anima (2012) lässt wenig Zweifel an der Möglichkeit des Leidens, die Derrida zugleich als Möglichkeit der Machtlosigkeit fasst. Das Mit-Leiden steht nicht nur inhaltlich im Zentrum des Romans, sondern wird über das eingesetzte poetologische Verfahren (der unterschiedlichen nicht-menschlichen und menschlichen Erzählinstanzen mit ihren eigenen Perspektiven) auch für die Leser:innen erfahrbar: Indem die Erzählinstanzen häufig nicht-menschliche Tiere sind, können die menschlichen Leser:innen für den Augenblick des Lesens deren Perspektive übernehmen und sich so in sie hineinversetzen. Es findet eine Entgrenzung der anthropozentrischen Perspektive statt, die den Dualismus dekonstruiert.

Dabei driften die tierlichen Figuren eben nicht in eine rein fantastische oder psychologisierte Welt ab, wie der Titel *Anima* des Buches vermuten lassen könnte. Sie können als „diegetische Tiere“ (Borgards 2012, 89) durchaus in Beziehung zu einer außertextuellen Wirklichkeit und Tieren mit ihren biologischen Spezifika gesetzt werden. Alle unterschiedlichen Spezies, die erzählend in den ersten drei Teilen auftreten, haben je eine ganz eigene Erzählstimme und eine eigene Perspektive: Die Haussperlinge sehen die Dinge anders als die Katze, sie nehmen eine Vogelperspektive ein:

Deux jours durant il n'a pas quitté le lit dans lequel on l'avait couché. Se levait-il, la nuit venue, pour arpenter l'espace de sa chambre, en proie à son chagrin ? Notre nature, liée au mouvement diurne de l'existence, nous interdit de l'affirmer avec certitude malgré l'attention portée à son égard par l'ensemble de notre bande. Depuis son arrivée, une vigile improvisée s'est organisée parmi nous, les uns relevant les autres dans un va-et-vient incessant entre nos différents lieux de repos et le rebord extérieur de sa fenêtre, [...]. (Mouawad 2012, 16)

Die Spatzen treten, wie es für ihre Art typisch ist, im Schwarm auf. Sie wachen über die menschliche Figur im Krankenhaus. Die Honigbiene, die in der oben zitierten Passage erzählt, legt ebenso ihre eigenen Maßstäbe an die Welt der Menschen an und beschreibt die Imkerin als „Königin“ (Mouawad 2012, 250). Das „Piepsen“ (Deleuze und Guattari 1975, 19), das bei Deleuze und Guattari der Laut ist, den Kafkas Gregor Samsa hervorbringt, ist in Mouawads Erzähltext ebenso „Fluchtlinie“ (Deleuze und Guattari 1975, 24) und in der Fiktion des Schriftstellers zunächst auch ganz konzeptuell Deterritorialisierung der menschlichen Sprache. Der Bezug von Mouawad zu Gregor Samsa kommt nicht von ungefähr: Wie Charlotte Farcet in ihrem Nachwort zu *Le sang de promesse I* von Mouawad schreibt, hat sich der Autor von *Anima* (2012) in seiner Jugend mit dieser Figur Kafkas identifiziert (vgl. Farcet 2009, 154).⁸³ Das Piepsen, Wiehern, Summen, Bellen und Miauen der un-

⁸³ Darauf weist auch Messling in seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit Mouawads dramatischem Werk hin (vgl. Messling 2019, 145).

terschiedlichen tierlichen Erzähler:innen dezentriert die menschliche Sprache und verschiebt die Perspektive. Die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) wird dadurch poetologisch problematisiert, denn das, was eigentlich nur lärmendes Tier ist, spricht.

3.2.2.3 Gegenperspektive, oder Hund-Werden heißt Mensch-Werden

Während insbesondere die verschiedenen erzählenden Tiere in den ersten beiden Teilen des Romans über ihre Position als Erzähler:innen das Geschehen eher distanzieren und die Erzählung zu einem ortlosen Porträt der Hauptfigur werden lassen, nähert der hündische Erzähler ab dem dritten Teil „III CANIS LUPUS LUPUS“ (Mouawad 2012, 329–468) die diegetische Welt den Leser:innen wieder an. Die erzählte Welt wird ab diesem Abschnitt, entgegen der Logik der ersten beide Teile, wieder im euklidischen Raum verortet. Im dritten Teil wird der Roman so zu einem Roadmovie, der die Familiengeschichte des Protagonisten erkundet und zugleich die eines Hund-Werdens als Mensch-Werden erzählt. Der hündische Erzähler und die menschliche Romanfigur werden zugleich immer mehr eins; die Grenze zwischen Hund und Mensch verschwimmt zusehends, beide werden Fleisch, wie Deleuze zu Francis Bacon schreibt (vgl. Deleuze 1981, 21). Die Bewegung der Figuren im Raum scheint nun nicht mehr so sprunghaft, wie durch die diversen, ständig wechselnden Perspektiven auf die menschliche Figur in den ersten beiden Teilen, sondern scheint zielgerichteter. Der erzählende Hund führt in diesem dritten Teil als einzige Erzählinstanz durch verschiedene, in den Überschriften benannte Stationen. Die Suche nach dem Mörder Léonies steht nun auch nicht mehr im Vordergrund, sondern die Familiengeschichte des Protagonisten, die eine Geschichte der Grausamkeit ist, in die Menschen und Tiere im Roman gleichermaßen verstrickt sind, soll zumindest für den Protagonisten ein Ende finden. Der zielgerichteter Erzählfluss wird vor allem in den Überschriften deutlich, die sich im dritten Teil des Romans ändern: Nicht mehr die lateinischen Namen der Tiere, die jeweils erzählen, dienen als Überschriften, sondern die Orte, an denen sich die Handlung abspielt. Diese Ortsnamen werden zugleich zumindest teilweise zu sprechenden Namen und geben Hinweise auf das erzählte Geschehen. In „BLOODY VALLEY“ (Mouawad 2012, 380) begegnen der erzählende Hund und der Protagonist beispielsweise Leuten, die blutige Hundekämpfe veranstalten, oder in „LAST CHANCE, COLORADO“ (ebd., 417) begegnen der Hund und Wahn einer Harvard-Professorin, die seine letzte Chance zu sein scheint, sein dunkles Familiengeheimnis zu lüften. Er wendet sich dem Hund zu: „Il est sorti de la cabine, il s'est assis par terre, il a pris ma tête entre ses mains, il m'a regardé dans les yeux: 'Je ne sais pas pourquoi, mais je vais bientôt avoir besoin de toi ... ' J'ai grogné“ (ebd.).

Diese deutliche Verortung der Handlung durch die sprechenden Namen der Orte, an denen das Erzählte stattfindet, prägen den gesamten III. Teil des Textes. So erfährt Wajdi Mouawad in „PARADISE HILL“ (Mouawad 2012, 449), dass sein Adoptivvater in Wirklichkeit kein Sanitäter ist, wie in der Familie erzählt wird, sondern ein Kriegsverbrecher. Der paradiesische Hügel entpuppt sich als Ort, an dem von der Hölle des Krieges im Libanon erzählt wird.

Was macht den Menschen in Mouawads Roman also zum Menschen und das Tier zum Tier? „Anatomie der Menschen. Zweibeiner. Homo sapiens sapiens. Die Hände frei, um Gräueltaten zu begehen“ (Mouawad 2012, 380), lässt der Autor den hündischen Erzähler „CANIS LUPUS LUPUS“ (ders., 291) feststellen. Hier taucht ein Motiv auf, das stark an eine der meistzitierten Passagen aus Kafkas *Forschungen eines Hundes* (1931) erinnert, in der der hündische Erzähler Hunde auf zwei Beinen sieht und davon sichtlich abgestoßen ist:

Diese Hunde hier vergingen sich gegen das Gesetz. Mochten es noch so große Zauberer sein, das Gesetz galt auch für sie, das verstand ich Kind schon ganz genau. Und ich merkte von da aus noch mehr. Sie hatten wirklich Grund zu schweigen, vorausgesetzt, daß sie aus Schuldgefühl schwiegen. Denn wie führten sie sich auf, vor lauter Musik hatte ich es bisher nicht bemerkt, sie hatten ja alle Scham von sich geworfen, die elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel! (Kafka 1931, 163)

Der Verweis auf das Gesetz erscheint auch wieder bei Mouawad in der oben zitierten Passage aus der Sicht der Karthäuser Katze ganz zu Beginn der Erzählung (vgl. Mouawad 2012, 15). Die Evolution des Menschen als Zweibeiner wird bei Mouawad von der hündischen Erzählstimme mit eingeblendet und aus dieser Perspektive beleuchtet. Ein gängiges Kriterium – der aufrechte Gang –, das als evolutionärer Vorteil gegenüber Tieren gedeutet wird und die Begründung für eine Überlegenheit des Menschen ist, wird vom erzählenden Tier in Frage gestellt. Der aufrechte Gang erscheint aus der Sicht des Tieres nicht der Grundstein für die Ausbildung von Vernunft und Kultur, sondern als Grundlage für die Ausübung von Gewalt zu sein. Theorien, die eine Überlegenheit des Menschen gegenüber Tieren aufgrund des aufrechten Gangs behaupten, werden in Mouawads Roman so durch die Perspektive der tierlichen Erzählstimmen deutlich. Die „Anatomie des Menschen“ (Mouawad 2012, 380) wird nicht zum Ursprung für Kultur, sondern zum Ursprung der Grausamkeit. Diese erscheint in der Sichtweise des erzählenden Hundes als anthropologische Konstante.

Die Distanz zwischen der Erzählperspektive und den Leser:innen verkürzt sich, wie oben bereits angedeutet, in diesem vorletzten Teil des Textes durch die Perspektive des Hundes. Dies lässt sich durch zwei Dinge erklären: Zum einen scheinen Hunde als die beliebtesten Haustiere des globalen Nordens dem Men-

schen näher zu sein, als beispielsweise die Perspektive von Vögeln oder Spinnen. Haraway bescheinigt Hunden und Menschen sogar eine „co-evolution“ (Haraway 2003, 4), die beide Spezies gleichermaßen prägte und formte. Der Hund wäre ohne den Menschen wohl nicht das, was er ist, aber umgekehrt prägte auch das Zusammenleben mit Hunden die Menschen.⁸⁴ Zum anderen treten insbesondere der erzählende Hund Mason-Dixon Line und die menschliche Figur auf inhaltlicher Ebene in eine enge Beziehung zueinander, in der sich beide einander bis zur Unkenntlichkeit annähern. Text-Hund und menschliche Figur transzendieren die „ligne poreuses qui séparent les humains des bêtes“ (Mouawad 2012, 357) indem sie sich einander annähern und in ein gemeinsames „Werden“ (Deleuze und Guattari 1975 und 1980) eintreten. Die Handlungsmotive und Beweggründe von Wahn werden durch den hündischen Erzähler auch für die Leser:innen verständlicher:

J'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre. Il m'a regardé, je l'ai regardé, j'ai senti sa peur à l'orée de son cou. Je me suis approché. Mon museau a frôlé ses lèvres, j'ai humé l'odeur des animaux morts et, dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet. Il a incliné la tête, j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne. (Mouawad 2012, 332)

Im sich austauschenden Blick, als Blick auch in den Abgrund der Seele, werden Mensch und Tier immer mehr eins. Das Animalische erscheint in diesem menschlichen Protagonisten nicht dualistisch dem Menschlichen gegenüber gestellt zu sein, sondern steht in *Anima* (2012) ab dem dritten Teil des Romans zunächst als Tier in Gestalt des Hundes daneben. Tierlicher Erzähler und menschlicher Protagonist teilen die gleiche ‚Anima‘ und blicken in denselben Abgrund. Gemeinsam mit dem hündischen Erzähler, der erst nach dem Kampf des Protagonisten mit dem mutmaßlichen Mörder seiner Frau Léonie auftaucht, werden die Grenzen „jenseits des sogenannten menschlichen Randes“ (Derrida 2010a, 57), die „intim und abgründig zugleich“ (ebd., 58) sind, ausgelotet.

Dabei ist dieses Tier-Werden, das in den ersten beiden Teilen noch konzeptuell über die unterschiedlichen Erzählinstanzen durchgespielt wird, im Erzähltext zunächst auch im dritten Teil nicht ganz klar definiert. Das konzeptuelle Tier-Werden der Leser:innen über die gewählte Erzählperspektive wird nun zwar auch auf Ebene der Diegese gespiegelt, in der sich die menschliche Figur und der Hund immer mehr annähern. Es bleibt aber zum Beispiel zunächst unklar, welche Figuren miteinander in ein gemeinsames „Werden“ (Deleuze und Guattari

⁸⁴ Als „companion species“ (Haraway 2003) par excellence tauchen Hunde in großer Anzahl in Erzähltexten auf und spielen gegenüber anderen Tieren überdurchschnittlich oft tragende Rollen.

1980, 284 ff.) übergehen. Offen bleibt lange, ob es nicht Rooney ist, der erst spät in der Erzählung klar als Mörder der Frau des Protagonisten identifiziert wird, der letztlich zum Hund geworden ist. Von dieser Unsicherheit erzählt der menschliche Protagonist Wahnch bei einem Treffen in der Bar „The Mason-Dixon Line“ (Mouawad 2012, 339) selbst: „– Quand j’ai ouvert les yeux, à la place il y avait ce chien ... ce chien énorme ... [...] Comme si Rooney était devenue ce chien, sa vraie nature ... chien sauvage“. (Mouawad 2012, 345) Menschen und Tiere, „Tierliches“ und „Menschliches“ deformieren sich aber deutlich gegenseitig, werden einander ähnlich und die Grenze löst sich zunehmend auf, wie auch der erzählende Hund auf inhaltlicher Ebene im Unterkapitel „PROTECTION, KANSAS“ feststellt: „Insecte, oiseau, chien et humain ont par moments plus à voir l’un avec l’autre que chacun avec ses propres semblables. Wahnch et Winona étaient mes semblables“ (Mouawad 2012, 405).

Ähnlich wie das Tier-Werden als Schreibhaltung bei Deleuze und Guattari (dies. 1980, 284–380), ist auch das Hund-Werden des Menschen, bzw. das Mensch-Werden des erzählenden Hundes, bei Mouawad eine Form des „Minoritär-Werdens“ (Deleuze und Guattari 1980, 356 ff.). Dies bedeutet für Deleuze und Guattari, die von der Repräsentation vorgegebenen Wege zu verlassen und sich einem kontinuierlichen Werden anzuvertrauen. In ähnlicher Weise verfährt auch Mouawad in seinem Erzähltext. Kontinuierlich werden die Leser:innen mit tierlichen Perspektiven konfrontiert, wodurch das Minoritär-Werden erfahrbar und lesbar wird, bis Mensch und Tier schließlich im dritten Teil in eine „*zone d’indiscernabilité*“ (Deleuze und Guattari 1980, 343), eine „Zone der Ununterscheidbarkeit“⁸⁵ eintreten: sie handeln als eine einzige Anima. Der in diesem Teil erzählende Hund hat eine besondere Stellung inne: Als Erzählinstanz ist er Vermittler zwischen den Leser:innen und erzählter Geschichte, aber auch zwischen menschlicher und tierlicher Perspektive. Zugleich nimmt er auch, wie oben beschrieben, innerhalb der erzählten Welt eine vermittelnde Position zwischen Tier und Mensch ein.

3.2.2.4 Mason-Dixon Line als Fluchtlinie

Der Hund mit dem sprechenden Namen „Mason-Dixon Line“ (Mouawad 2012, 358) wird zu einer Schwellenfigur, die weder Mensch noch Tier, sondern beides zugleich und nichts von beidem zu sein scheint. Er wandelt auf dem dunklen Korri-

⁸⁵ Die Zone der Ununterscheidbarkeit, die Deleuze und Guattari in *Mille plateaux* (1980) skizzierten, ist abzugrenzen von ihrer Reformulierung durch Giorgio Agamben. Die Ansätze von Deleuze und Guattari und Agamben treffen sich allerdings in der Überlegung, Öffnungen im Diskurs neu zu verorten und ihnen eine andere, minoritäre Funktion zu schaffen (vgl. auch Agamben 2003).

dor, der der Mensch ist, wie er selbst feststellt: „L'humaine est un corridor étroit, il faut s'engager pour espérer le rencontrer“ (Mouawad 2012, 149). Er ist die eigentliche Fluchtlinie, die Deleuze und Guattari für eine *littérature mineure* (1975) als kennzeichnend ansehen:

La ligne de fuite fait partie de la machine. A l'intérieur ou à l'extérieur, l'animal fait partie de la machine-terrier. Le problème: pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc. Peut-être faut-il tenir compte de plusieurs facteurs : l'unité purement apparente de la machine, la manière dont les hommes sont eux-mêmes des pièces de la machine, la position du désir (homme ou animal) par rapport à elle. (Deleuze und Guattari 1975, 15)

Es gibt kein ‚außerhalb der Problematik‘, der „Maschine“ wie Deleuze und Guattari schreiben, aber dennoch Ausgänge oder Eingänge, „Fluchtlinien“ (ebd.). Als eine solche Linie kann der erzählende Hund in Mouawads Roman gelesen werden. Auch sein Name deutet seine Position bereits an: Die Mason-Dixon-Line ist die historische, geographische Line, welche die Nordstaaten der USA von den Südstaaten trennte und damit auch die Staaten, in denen die Sklaverei verboten wurde (Nordstaaten) von jenen, in denen die Sklaverei noch erlaubt war (Südstaaten). Bis heute ist sie auch eine bedeutende ideologische Demarkationslinie für die USA. Der in Nordamerika immer noch präsente Rassismus wird über den Namen des Hundes also implizit adressiert. Humbert, der Wahnhaft hilft, gibt dem Hund seinen Namen:

[...] Humbert s'est mis à parler de la mort, de cette ligne où tout s'efface, et de la guerre, cette ligne où tout se déchire. Il a parlé des lignes poreuses qui séparent les humains des bêtes et des lignes qui sillonnent les visages des vivants. Il a parlé des lignes qui nous font et nous défont, rides, traits, limites, frontières, démarcations. Il a parlé des lignes qui nous sauvent, conductrices, électriques, musicales, et il parlé de celles qui nous manquent, ces lignes blanches disparues au tracé de nos routes, ces lignes invisibles à nos âmes égarées au fond de leurs labyrinthe. [...] et je voudrais aussi te parler de la ligne que tu partes sur ta figure, cette balafre qui sépare ton visage comme celle qui, ici même, il y a plus d'un siècle, a séparé ce pays entre le nord et le sud, faisant couler le sang de toute une jeunesse, et puisque le bar où l'on s'est rencontrés portait le nom de cette ligne de démarcation, je donne à ton chien le nom de Mason-Dixon Line. (Mouawad 2012, 357–358)

In dieser Schlüsselszene werden in stark verdichteter Form alle Bedeutungen der Fluchtlinie angesprochen. Der Hund erscheint als Fluchtlinie zwischen Mensch und Tier, zwischen Leben und Tod, zwischen Zukunft und Vergangenheit. Er ist Eingang in die Geschichte des Protagonisten und Ausgang aus der Geschichte der Gewalt.

Aber auch dem menschlichen Protagonisten ist Gewalt über seinen Namen eingeschrieben. Die Grausamkeit begleitet ihn, bewusst oder unbewusst, sein

Leben lang und wird Teil seiner Identität. Davon zeugt der Namen Wahnch Debch, den ihm sein Adoptivvater gegeben hat, der sich als grausamer Mörder entpuppt, der auch für die Ermordung von Wahnchs biologischen Eltern verantwortlich ist: „*Wahnch* signifie plutôt *Monstrueux*. C’est un prénom d’autant plus étrange que *Debch* signifie *Brutal* ...“ (Mouawad 2012, 423) Wahnch bedeutet nicht nur „wild“, sondern auch „monströs“ und sein Nachname Debch „grausam“, wie der Protagonist erfahren muss. Im Namen spiegelt sich die Bürde des Überlebenden eines grausamen Massakers. Wie der Adoptivvater und der Protagonist selbst wird auch der Hund Mason-Dixon Line als wild und monströs charakterisiert: „— Oui. Whhouch. Comme des animaux sauvages. Comme ton chien. Ton chien est wahnch. Un monstre. Eux ils étaient whhouch. Des monstres“ (Mouawad 2012, 441). Das Monströse im Menschen wird hier einerseits als Teil der Anima, der Seele erklärt, die Mensch und Tier miteinander teilen. Der Hund im Erzähltext wird zu dieser Anima, zu einem Teil der Seele des Protagonisten. Im Sinne C.G. Jungs ist Anima die Seele, die von der äußeren Persönlichkeit getrennt ist und zwischen Ich und Innenwelt vermittelt (vgl. Jung 1995, 496 ff.). Eine solche vermittelnde Position nimmt der Hund Mason-Dixon Line ein, und zugleich kommt man mit einer rein psychoanalytischen Deutung nicht weiter. Denn der hündische Erzähler vermittelt zwar, tritt aber zugleich in eine „Zone der Ununterscheidbarkeit“ (Deleuze und Guattari 1980, 343) mit der menschlichen Figur ein. Die Adjektive, die normalerweise für die Beschreibung von menschlichen und tierlichen Figuren verwendet werden, werden im Roman immer wieder vertauscht: Es sind die Tiere, die human erscheinen, und die Menschen, die wild und bestialisch dargestellt werden, wie Sylvie Camet schreibt: „Le nom et l’adjectif, qui, habituellement, se renforce de manière pléonastique, la bête est bestiale, l’humain est humain, s’inversent dans le roman, forgeant l’idée d’une bête humaine et d’un homme bestial“ (Camet 2016, 84).

Als Totem-Tier⁸⁶ steht der Hund mit dem Namen Mason-Dixon Line in besonderer Beziehung zum menschlichen Protagonisten. Diese Vorstellung eines Totems wird bereits früh im Erzähltext von einem ehemaligen Priester erklärt:

— Donc. Réfléchis. Si un homme est un animal et que, suivant la croyance des Indiens, chaque humain a un animal comme symbole de cette part invisible de son être magique, sa poésie, son totem, pourquoi l’homme, en tant qu’un animal, ne pourrait pas être cela pour son semblable en tant qu’un humain ? Et si cela est possible, il existe une probabilité qu’un homme tuant un homme tue aussi son propre totem. Ou l’inverse: le totem tuant sa part

⁸⁶ Hier werden eher Ideen dessen, was Descola als „Totemismus“ beschreibt, aufgerufen, der sich durch physische und innerliche Ähnlichkeit der Lebewesen auszeichnet (vgl. Descola 2005, 221).

humaine. Tu vois ? On ne saura jamais de quoi il retourne véritablement, alors laisse les meurtriers à leurs victimes. Il y a trop à faire. Il faut rattraper les âmes des animaux perdus en sacrifice. C'est cela le crime. (Mouawad 2012, 100)

In dem Hund blitzt beides – Mensch und Tier – gleichzeitig auf und beide werden zu beidem zugleich, indem sich Menschliches und Animalisches untrennbar vermischen. Die Anima ist relational im doppelten Sinne angelegt: Sie ist narrativ und verbindend. Wie der antike Höllenhund Cerberus bewacht Mason-Dixon Line als Anima oder Totem des menschlichen Protagonisten auch die Schwelle zum Totenreich. Er ist es, der das Leben von Wahnrettet, aber es ist auch dieses Tier, das am Ende Leben nimmt und den Adoptivvater von Wahnrettet. Hunde spielen im gesamten Werk von Mouawad eine herausragende Rolle und tauchen in all seinen Stücken und Texten immer wieder auf. Markus Messling schreibt zu der Verwandlung der mythischen Figur Hekabe in *L'Amour*, diese weise auf die Göttin Hekate hin, „die dämonische Mittlerin zwischen den Lebenden und dem Todesreich, eine gespenstische Herrin, die in der Darstellung bisweilen von Rudeln heulender Hunde begleitet wird, die für die Seelen der Toten und insbesondere für die Seelen kinderloser Frauen stehen“ (Messling 2019, 142–143). In *Anima* (2012) wird das Hund-Werden des Protagonisten etwas anders inszeniert, und die Hunde-Figur scheint eher monströs wie der mystische Cerberus. Gleichwohl gilt dieselbe Schlussfolgerung, und die Hunde erfüllen eine ganz ähnliche Funktion: „Es verweist aber auch auf die Tatsache, dass der Mord nicht vergeht, nicht ungesühnt bleibt“ (Messling 2019, 143). Wahnrettet und sein Hund Mason-Dixon Line treten in eine „Zone der Ununterscheidbarkeit“ (Deleuze und Guattari 1980, 343) ein und führen Wahnretts Ziehvater und Kriegsverbrecher einer (gerechten) Strafe zu. Menschliches und nicht-menschliches Tier setzen damit zumindest der Geschichte von Leid und Gewalt im Leben des Protagonisten ein Ende:

SANTA CLAUS, ARIZONA/ LAS VEGAS, NEVADA

Il a parlé de la justice aux pieds d'airain, *aux cent pieds, aux cent mains, qui se cache sous de terribles pièges*. Il a parlé du guerrier qui trouve son arme dans le fond des rivières, il a parlé du contrat qui lie les hommes aux bêtes, il a parlé de ma race, il a parlé de sa race, il a évoqué les désastres que nous subissons et les désastres que nous choisissons. „Regarde ma main, m'a-t-il dit, un jour elle a été sous la terre.“ J'ai regardé la main fabuleuse de l'homme dégagée de l'emprise du sol, elle ne tremblait plus. J'ai compris alors que le temps où il me sera demandé de plonger à mon tour au fond de la fosse pour libérer l'enfant des ténèbres et ramener son visage à la surface de la lumière était enfin venu. Nous arrivons. J'ai aboyé. (Mouawad 2012, 467)

Gleichzeitig ermöglicht das symbolische Menschenopfer des Adoptivvaters die Befreiung Wahnretts aus seinem Grab, das er mit Tieren teilt und damit auch die „Befreiung

der Seelen der Tiere“, wie sie der ehemalige Priester einfordert (vgl. Mouawad 2012, 100). Ein „becoming-with“, ein „Mit-Werden“, wie es Donna Haraway in Auseinandersetzung mit Deleuze und Guattari entwirft⁸⁷ (vgl. Haraway. 2008, 3 ff. und 244), wird auch für Wahn und Mason-Dixon Line in Mouawads Roman erkennbar. Allerdings in einem ganz anderen mythischen Sinne, als von Haraway gedacht. Haraway denkt dieses „becoming-with“ biologisch konkret als ein gemeinsames Werden von Hunden und Menschen, wohingegen Mouawads fiktives Hund-Werden des Protagonisten eindeutig wenig materiell gedacht ist. Es ist in *Anima* (2012) ein Mensch-Werden im übertragenen Sinn, das über das Hund-Werden der Figur Wahn inszeniert wird.⁸⁸ Im oben zitierten Schluss des dritten Teils scheint der gemeinsame Weg sein Ziel zu erreichen: „Nous arrivons“ (Mouawad 2012, 467), wie der Hund feststellt.

Die Mörder sollen ihren Opfern überlassen werden, und es muss darum gehen, die Seelen der sinnlos geopfert (menschlichen oder nicht-menschlichen) Tiere zu retten, so die Botschaft. Der Hund ermöglicht dem menschlichen Protagonisten eine Konfrontation mit Verdrängtem, Unbewussten, und am Ende ist es auch dieses Tier, das die Seele von Wahn rettet, seinem Leiden ein Ende bereitet, indem er die personifizierte Grausamkeit, den Adoptivvater tötet (vgl. Mouawad 2012, 467). Mouawad ruft hier Freuds Theorie vom Mord der Bruderhorde am Vater als Ursprung der Kultur auf, wie in *Totem und Tabu* (Freud [1913] 2013) entwickelt. Mouawads Bruderhorde besteht allerdings aus menschlichen und nicht-menschlichen Tieren, die „seine Brüder und Schwestern“ (Mouawad 2012, 405) sind. Es ist paradoxerweise also ein Teil der Natur, der zum Ursprung der Kultur verhilft.⁸⁹ Es ist eine solche anti-genealogische Familie, die sich in *Anima* (2012) zusammenfindet und aus dem hündischen Erzähler, dem Mann Wahn Debch und

⁸⁷ Haraway setzt sich in ihren Texten mit der Theorie zum „Tier-Werden“ von Deleuze und Guattari auseinander. Allerdings kritisiert sie, dass sowohl die Theorien von Deleuze und Guattari als auch die Theorie von Derrida zum Tier stets nur Theorie bleiben. Haraway setzt den Begriff des „Mit-Werdens“ (becoming-with) als wechselseitige Konstitution von unterschiedlichen Spezies gegen ein einseitiges Tier-Werden. Der Text wird damit bei Haraway zum Ort einer gemeinsamen Praxis von Mensch und Tier. Auf diesen Aspekt werde ich im nächsten Kapitel der vorliegenden Dissertation erneut ausführlich eingehen.

⁸⁸ Mouawad inszeniert letztlich das, was Haraway bei Deleuze und Guattari kritisiert. Zu Haraways Konzeption wird uns aber die folgende Spur zu Nastassja Martin in Kapitel 4 noch einmal ausführlich zurückführen.

⁸⁹ Eine rein psychoanalytische Deutung des Romans führt m. E. nicht zum tieferen Verständnis des Erzähltextes, weshalb ich diese Spur, die der Text sicherlich auch legt, nur so weit verfolge. Vgl. dazu ferner auch Deleuze und Guattaris Lesart von Kafka, die sich dort auch gegen eine rein psychoanalytische Auslegung von Gregor Samsas Verwandlung wenden (Kafka 1975, insbesondere 19 ff.)

der Teenagerin Winona besteht. Alle drei Figuren flüchten vor der Gewalt und sind zugleich auf der Suche nach Wahrheit.

Der Hund Mason-Dixon Line tritt als ein solches Totem-Tier auf und ist zugleich Fluchtlinie: zwischen Leben und Tod, Mensch und Tier, Gewalt und friedlichem Zusammenleben. Das Hund-Werden des Protagonisten ist keine Hinwendung hin zu einem angenommenen Animalischen im Menschen, das mit Grausamkeit gleichgesetzt wird, sondern bedeutet eine Befreiung, ein Mensch-Werden für den Protagonisten. Mensch und Hund treten nicht nur in eine „Zone der Ununterscheidbarkeit“, sondern eben auch im Sinne des doppelten Wortsinns des französischen „*indiscernabilité*“ in eine „Zone der Unwahrnehmbarkeit“ (Deleuze und Guattari 1980, 335) ein: Ihre Spur verliert sich am Ende des Textes im Ort „Animas“ (Mouawad 2012, 491). Was bleibt ist der Text und die Vision einer neuen Sprache von Menschen und Tieren, die von der Grausamkeit erlöst.

3.2.3 Stille Abgründe erzählen. Menschlichkeit und Bestialität

Der vierte Teil „HOMO SAPIENS SAPIENS“ (Mouawad 2012, 469) des Romans richtet die Perspektive weg vom Hund und öffnet sie wieder. Allerdings nicht hin zu einem Ausweg oder mehreren Erzählperspektiven, sondern um den Abgrund, der sich auftut, näher zu erforschen und zu bezeugen. Als einziger Teil von einem menschlichen Erzähler erzählt, geht es hier um die Frage der Schuld und der Gerechtigkeit. Es wird eine Herausgeberfiktion geschaffen, die nachträglich den Rahmen für die Teile eins bis drei des Romans bildet. Teil vier besteht nur aus einem einzigen Kapitel, das aber wieder – ganz in der Logik der ersten beiden Teile – mit dem Namen des Erzählers „AUBERT CHAGNON. MÉDICIN CORONER“ (Mouawad 2012, 471) betitelt ist. Es ist dieser menschliche Gerichtsmediziner, der die Handlung erneut aus der Retrospektive einordnet und zu rekonstruieren versucht. In diesem vierten Teil wird durch den menschlichen Erzähler der Wunsch des Protagonisten, dem Mörder seiner Frau in die Augen zu sehen, damit begründet „pour se prouver à lui-même qu’il n’était pas celui qui avait fait „ça““ (Mouawad 2012, 474). Der Blick in die Augen des Mörders soll diesen als „einen anderen“, der nicht Teil des Selbst des Protagonisten ist, markieren. Es ist gleichzeitig zunächst ein Blick in den Abgrund der menschlichen Seele, wie sie im dritten Teil als Anima, als „[u]ne bête effroyable“ (Mouawad 2012, 324), als riesiger Hund, Gestalt annimmt. Interessant scheint hier außerdem, dass der grausame Mord nur durch ein „ça“ angedeutet wird. Eine Formulierung, die bereits der hündische Erzähler des dritten Teils in der oben zitierten Passage verwendet, ohne die Gewalt explizit zu benennen (vgl. Mouawad 2012, 430). Die Gewalt erscheint nicht mehr als etwas Animalisches,

das im Menschen vom Menschen abgespalten werden muss, sondern als etwas genau Menschliches.

Aubert Chagnon steht ganz am Ende seiner Karriere und ist als letzter Fall mit der Aufklärung des Mordes an „Léonie F.“, der Frau von Wahhch Debch, betraut. Dieser letzte Fall belastet ihn außerordentlich auch über seine Pensionierung hinaus (vgl. Mouawad 2012, 473). Zugleich ist dieser Erzähler prädestiniert dafür, die Abgründe zu erforschen, denn der Beruf, den er bis vor kurzem innehatte, ist genau dafür geschaffen, wie er selbst erzählt: „C’est une position particulière, coroner, c’est un observatoire tourné vers les abîmes de l’Homo sapiens sapiens. [...] Au cœur des grand chaos des âmes en déroute, le coroner est le gardien des faits“ (Mouawad 2012, 471–472). Aber auch als ein solcher Hüter der Fakten, der gleichwohl in alle (menschlichen) Abgründe schaut, kommt Aubert Chagnon bei der Geschichte, die er nun erzählen will, nicht weit und er bricht mit dem Duktus eines Berichtes des Gerichtsmediziners und befreit sein Erzählen, denn seine Arbeit ermöglicht ihm keine Befriedigung seines Gerechtigkeitsempfindens (vgl. Mouawad 2012, 473). Die Beweggründe dieses letzten, menschlichen Erzählers finden sich bereits im Motto von *Anima* (2012). Als zweites Motto ist dem Roman ein Zitat aus Sophokles Elektra vorangestellt: „*Où sont donc les foudres de Zeus, où est le soleil flamboyant, si, à la vue de pareils crimes, ils restent sans agir dans l’ombre?*“, SOPHOCLE, *Électre*“ (Mouawad 2012). Es stellt sich also nicht nur die Frage, ob die Fähigkeit zum Verbrechen den Kern des Menschen ausmacht, es geht auch um die Verzweiflung über die Abwesenheit einer (göttlichen) Instanz, die Linderung über Gewissheit verschaffen könnte, aber vor allem auch strafen könnte.⁹⁰ Diese Fragen bewegen auch den menschlichen Erzähler des letzten Kapitels (vgl. Mouawad 2012, 471–472). Die für Kriminalgeschichten und den Gerichtsmediziner übliche Frage nach dem Motiv der Mörder:innen und dem ganz genauen Tathergang rücken dagegen in den Hintergrund. Das menschliche Tier scheint in Mouawads Erzähltext zu allem fähig – auch zur grundlosen Grausamkeit aus einer Laune heraus – wie an der Figur des Adoptivvaters ebenso deutlich wird, wie an Rooney, dem Mörder von Léonie. Damit erübrigt sich die Frage nach dem Motiv. Dennoch oder gerade deshalb wird der menschliche Erzähler von der Geschichte des grausamen Mordes nicht losgelassen. Als Wahhch den Gerichtsmediziner schließlich nachts anruft und ihn bittet, nach „Animas“ zu kommen, zögert dieser nicht lange. Im Ort „Animas“ verliert sich dann Wahhchs Geschichte: Sie endet mit dem Tod des Adoptivvaters, der sich als grausamer Mörder seiner biologischen Eltern und als Kriegsverbrecher entpuppt hat (vgl. Mouawad

⁹⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Mythos in Mouawads Werk von Messling (ders. 2019, insbesondere 143 ff.)

2012, 476 ff.). Aubert Chagnon wird zum Zeugen des Todes. Der Hund und die Geier haben den Körper bis auf das Skelett abgefressen, lediglich die Fesseln deuten darauf hin, dass auch noch ein Mensch Anteil an seinem Tod hatte, wie der ehemalige Gerichtsmediziner berichtet:

Je ne me suis pas attardé. Les oiseaux avaient disparu, le chien était parti, le corps de l'homme s'était dissous, dévoré. Wahnch demeurait invisible. [...] Wahnch Debch m'avait fait venir à Animas pour que je sois témoin de la mort de son propre père dont il avait dû attacher les mains pour l'empêcher de se défendre. (Mouawad 2012, 490–491)

Der menschliche Erzähler weiß zwar genau, dass Wahnch Debch für den Mord an dessen Vater verantwortlich ist, verrät ihn aber nicht und nimmt sogar das einzige Beweisstück, den Strick, der die Hände von Maroun Debch fesselte, an sich. Es entspricht nicht seinem Gerechtigkeitsempfinden.

Wie Deleuze in seinem Buch zu Francis Bacon ausführt, legt Mouawads Roman – ähnlich wie Bacons Werk nach Deleuze – nicht das Erbarmen mit den Tieren oder den menschlichen Tieren per se nahe, sondern es geht um ein wortwörtlich gemeintes Mit-Leiden, das die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier im Begriff des Fleisches hinfällig macht: „Bacon sagt nicht ‚Erbarmen mit den Tieren‘, sondern eher: jeder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch“ (Deleuze 1995, 21). In ähnlicher Weise werden bei Mouawad alle Figuren, die menschlichen wie die nicht-menschlichen Tiere, zu Fleisch und damit im Leid miteinander untrennbar verbunden. Der Adoptivvater wird bloßes Fleisch, das von Geiern und dem Hund Mason-Dixon Line bis zur Unkenntlichkeit gefressen wird. Und auch Wahnch Debch ist bloßes Fleisch, seine Seele, die Anima, steht in Gestalt des riesigen Hundes buchstäblich neben ihm.

Die Sprache hingegen erscheint dagegen als „gouffre“, als Abgrund, den auch der Text-Hund nicht überwinden kann. Nur im Leiden sind Hund und Mensch eins:

J'ai avalé la chaleur de son haleine, j'ai goûté le sel de ses yeux. Sa peine est devenue ma peine. Un gouffre me sépare de la parole. Comment consoler un humain. Je lui ai offert mon silence, tiens, il est à toi, écoute-le et dis-moi qui devrais-je dévorer, quel mal, quelle peine. (Mouawad 2012, 372)

Betrachtet man nur die fehlende Sprachfähigkeit, die hier vom tierlichen Erzähler selbst als schmerzlich empfunden wird, scheint die Grenze zwischen Mensch und Tier klar und gemäß einem sehr häufig angeführten Kriterium – der Sprach-

losigkeit der Tiere⁹¹ – gezogen. Paradox erscheint, dass an dieser Stelle aber selbst ein Tier spricht. Und umgekehrt fehlen auch dem Gerichtsmediziner im letzten Kapitel des Textes die Worte:

Je n'entendais plus les mots dans ma tête, je ne ressentais plus la parole, ou alors c'étaient des mots nouveaux, une parole nouvelle, qui étaient en vérité les mots et la parole de Wahn wie ich sie empfand in mir und die mich durchdrang, tout à coup, pour avoir touchée de trop près à sa douleur. (Mouawad 2012, 479)

Nicht Zeus sorgt für Gerechtigkeit, auch keine andere göttliche Instanz, sondern Wahn selbst und sein monströser Hund, die beide im Schatten bleiben, zwar unerkennbar für Aubert Chagnon, aber dennoch für Gerechtigkeit sorgen. Der Stummheit der Tiere muss etwas entgegengesetzt werden, wie auch der menschliche Protagonist es beschreibt, als er davon berichtet, wie er nach dem Massaker an seiner Familie gemeinsam mit vielen Tieren in einer Grube begraben überlebte:

Je me souviens du mutisme, du mutisme de toutes ces bêtes à qui l'on venait de faire subir cette effroyable chose qui ne les concernait en rien pourtant, je me souviens m'être mis à parler pour elles, mettant mes paroles dans leur bouche, disant tout haut leur pensée, disant tout haut leur frayeur, je leur ai donné le peu de mots que je connaissais, mots d'enfant apeuré, les animaux ne m'ont pas abandonné. Je me souviens de cela, de ce moment, je ne me souviens pas d'avant ni d'après, je me souviens de ce pendant, un pendant animal. (Mouawad 2012, 424–425)

Als Antwort auf die Gewalt müssen wir eine neue Sprache des Mit-Leidens, ein Sprechen außerhalb der Sprache finden. Diese kann dann Fluchtlinie sein, scheint der Erzähltext hier nahe zu legen. Am Ende wird der Erzähltext selbst eine solche Sprache finden, wenn der Gerichtsmediziner das ihm zugesandte Manuskript veröffentlicht:

J'ai déposé le manuscrit sur la table et j'ai entendu le grand silence qu'il a produit en moi d'où ont émergé, comme le dirait un de ces animaux, cheval, mouche ou cochon, les cris de tous ceux qui sont morts dans le silence et l'oubli, enfants, femmes, hommes, bêtes et dieux, qui tapissent par couches épaisses les siècles et les ciels. (Mouawad 2012, 492)

Diese entfaltet eine vielperspektivische „pensée poétique“ (Derrida 2006, 23), das uns Empathie erlaubt und als Fluchtlinie aus dem Kreislauf der Gewalt, in dem Menschen und Tiere gleichermaßen gefangen sind, herausführen kann. Es ist das

⁹¹ Vgl. für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der angenommenen Sprachlosigkeit von Tieren und einer ausführlichen Kritik daran insbesondere: Fontenay 1998.

vielperspektivische Erzählen, das den lärmenden (menschlichen und nicht-menschlichen) Tieren und ihrem Leid eine Stimme verleiht.

Die gemeinsame Leidensfähigkeit, die unendliche Empathie des Hundes, die gemeinsame Fleischlichkeit werden zur Brücke über diesen Abgrund zwischen Tieren und Menschen. Für die Leser:innen wird sowohl der Abgrund als auch das Leiden schmerzlich über das Lesen der extremen Gewaltschilderungen aus der Perspektive der Tiere erfahrbar. Alles wird Fleisch. Wie aber auf das fleischliche Leiden antworten? Der Roman gibt eine erstaunliche Antwort darauf aus dem Mund des Hundes „Comment consoler un humain. Je lui ai offert mon silence“ (Mouawad 2012, 372). Die Antwort des mitleidenden Tieres auf die Gewalt ist ein kämpferisches Schweigen.

Die Besonderheit des Erzähltextes liegt nicht, wie man zunächst annehmen würde, darin den Tieren ‚eine Stimme zu verleihen‘ und sie über dieses topologische Verfahren zum Sprechen zu bringen. Nicht die Prosopopeia steht im Zentrum, sondern der Perspektivwechsel, die Deformation, die Empathie und Mitleiden ermöglicht und damit eine „pensée poétique“, die eine „pensée animale“ (Derrida 2006, 23) ist, entfaltet.

Die Menschen bleiben so lange in ihrer eigenen Sprache gefangen, bis sich ihre Spuren, ihre Zeichen verlieren, wie sich auf semantischer Ebene des Erzähltextes die Spur des Protagonisten und seiner Anima im Ort Animas verlieren. „Die Wahrheit darf sich nicht vom überlagernden Geschrei, vom Zurechterzählen und beschwichtigenden Geraune beugen lassen. Sie überlebt nur in der Stille, die das Verstummen der Ermordeten in sich trägt, bis sie, in ihrer ganzen Unerträglichkeit bezeugt, explodiert. Sie stellt Gerechtigkeit her“ (Messling 2019, 141), wie Messling über Mouawads *L'Amour* schreibt. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für den Erzähltext *Anima* (2012) des Autors Mouawad. Die seit der griechischen Antike vermeintlich der Sprache beraubten, nur lärmenden und damit stummen Tiere, erzählen die Geschichte. Sie zeugen von Wahrheit und haben Teil am Politischen.

Mouawad stellt die Frage nach der Menschlichkeit, nach dem Kern dessen, was der Mensch ist, aus der Perspektive verschiedener Tiere und verknüpft damit in seinem Roman literarisch-ästhetische Probleme auf originelle Weise mit der Frage nach Wahrheit. Die Antworten, die der Erzähltext gibt, sind aber keine Einfachen: Durch die unterschiedlichen tierlichen und menschlichen Erzähler:innen und die dadurch erreichte Vielstimmigkeit des Textes schafft Mouawad eine Vielperspektivität, die nur ein verschwommenes, kaleidoskopartiges Bild zeichnet, ohne dabei in eine ‚rein fantastische Welt‘ abzudriften. Der Wechsel der Erzählinstanzen und die damit verbundene Verschiebung der Fokussierung führt zu einer Dynamik, die die menschlichen und nicht-menschlichen Text-Tiere, ebenso wie die Leser:innen, gleichermaßen erfasst. Diese dynamischen Erzählper-

spektiven schaffen Unsicherheiten, die einfache identitäre Festsetzungen dessen, was ‚menschlich‘ und was ‚animalisch‘ ist, unmöglich machen. Die Deterritorialisierung der Sprache verändert auch die Sicht darauf, wer in die Gemeinschaft derjenigen (Menschen und Tiere), die Sprache haben, aufgenommen wird. Die Sprachlosigkeit, die marginalisiert und aus der Sphäre des Politischen ausschließt, wird unterlaufen. Es entstehen so Fluchtlinien im Sinne Deleuze und Guattaris, die als Öffnungen hin zu einem veränderten Denken von Tier-Mensch-Relationen der Gegenwart gelesen werden können. Diese Fluchtlinien loten den Abgrund zwischen Mensch und Tier, den Derrida als *Limitrophie* (Derrida 2006, 51) beschreibt, aus und machen die blättrigen Schichten von Animalischem und Menschlichen sichtbar. Sie entfalten eine Politik der Ästhetik, die auch Deleuze und Guattari im Tier-Werden als Schreibhaltung, als Fluchtlinie sehen:

Il y a toute une politique des devenirs-animaux, comme une politique de la sorcellerie: cette politique s'élabore dans des agencements qui ne sont ni ceux de la famille, ni ceux de la religion, ni ceux de l'État. Ils exprimeraient plutôt des groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordure des institutions reconnues, d'autant plus secrets qu'ils sont extrinsèques, bref anomiques. Si le devenir-animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l'imagination par le démon, c'est parce qu'il s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir. (Deleuze und Guattari 1980, 302)

Die Verwandtschaften, die „Anordnungen“ (franz. *agencements*; ebd.) in *Anima* (2012) sind dabei selbst gewählte und so ist es bei Mouawad eine seltsame Familie aus tierlichen und menschlichen Figuren, die sich in der Suche nach Wahrheit und einer friedvolleren Konvivenz findet: Der Hund Mason-Dixon Line, Wahhch Debh und die Teenagerin Winona, die der Gewalt ihrer Familie und der US-amerikanischen Provinz entflieht. Der Gewalt, von der Tier-Mensch-Relationen im 21. Jahrhundert immer noch geprägt sind, wird in *Anima* (2012) poetologisch keine pure Gegengewalt gegenübergestellt, sondern eine „Widerständigkeit, die der Gewalt ihre Kraft abtrotzt“ (Ette 2022b, 26), wie sie Ette für einen anderen Erzähltext sieht. Das Netz, das der Roman aufzuspannen versucht, ist aber bei Weitem kein friedliches. Vielmehr zeigt der Roman, wie alle Spezies auch in Beziehungen der Gewalt verstrickt sind – mal als Opfer, mal als Täter, mal als Beobachter. Es wird also kein Panorama eines gewaltlosen Miteinanders aller Spezies inszeniert. Was aber literarisch aufgelöst wird, ist die Annahme, diese Gewalt sei einem angenommenen Animalischen im Menschen geschuldet. Hund und Mensch werden beide ‚unvernehmbar‘, ihre Spur verliert sich in den kaum hörbaren Stimmen der unterschiedlichen Erzählperspektiven, in diesen Fluchtlinien. Aber die Suche nach einer anderen, neuen Sprache, einer Sprache des Einschlusses, bewegt den menschlichen Erzähler des letzten Teils, und er hat Hoffnung:

Il existe, tout au fond des mers, des poissons monstrueux doués de parole, gardiens d'une langue ancienne, oubliée, parlée jadis par les humaines et par les bêtes aux rivages des paradis perdus. [...] Celui-là, s'il remontait à la surface, aurait à l'intérieur de sa boue bleue par le froid les fragments d'une langue disparue dont nous cherchons inlassablement et depuis toujours l'alphabet. Nous réapprendrions à parler. Nous inventerions des mots nouveaux. Wahhch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu. (Mouawad 2012, 494)

Jemand muss diese neue Sprache nur noch vom Grund des Meeresbodens heraufholen.

3.3 Schwelle. Tier-Werden als (minore) Schreibpraxis

Gerade die Frage nach Sprachlichkeit ist in der westlichen Tradition, die auf der aristotelischen Differenz zwischen Lärm und Sprache beruht, mit politischer Teilhabe verbunden. Sie ist daher für die Konzeption von Tier-Mensch-Relationen in erzählten Texten auf doppelte Weise interessant: Sprechen in der erzählten Welt nicht-menschliche Tiere, stören diese erzählenden Tiere die Ordnung der Gemeinschaft innerhalb und außerhalb der Diegese, indem minoritäre Positionen zu Wort kommen. Die Spur, auf die uns der Roman *Anima* (2012) bringt, zeigt, dass gerade tierliche Erzählperspektiven Mensch-Tier-Verhältnisse in der text-externen Wirklichkeit und im erzählten Universum als veränderbare Narrative bestimmen und in Bewegung bringen können. Sie gibt Hinweise darauf, was „écrire comme un rat ...“ (Deleuze und Guattari 1980, 293) bedeuten könnte, indem die Perspektive von Ratten, Vögeln, Fischen, Insekten, Hunden und Katzen eingenommen wird und ihnen literarisch eine Stimme verliehen wird. Die von der Repräsentation vorgegebenen Wege und die damit verbundenen Hierarchien werden verlassen und in ein kontinuierliches Tier-Werden, als Minoritär-Werden (Deleuze und Guattari 1980, 302) überführt. Dieses Schreiben als minore Praxis eröffnet Fluchtlinien aus der Stummheit der Tiere, indem ein Minoritär-Werden im Erzähltext selbst inszeniert wird. Die Analyse des Romans zeigt aber auch Grenzen eines solchen Schreibens im Sinne von Deleuze und Guattari, denn in Mouawads Text ist das Tier durchaus Thema und nicht nur Fluchtpunkt für eine Möglichkeit nicht-identitären Denkens.

Der Roman ist, gemeinsam mit Deleuze' und Guattaris Konzeption eines Tier-Werdens gedacht, durchaus Antwort auf die Frage nach einer menschlichen Schreibpraxis, die Speziesgrenzen über das Erzählen ins Wanken bringt. Er vereint durch diese Erzählstrategie beide von de Fontenay beschriebene Verfahren, indem er über die Prosopopöie von Tieren erzählt, die als Lebewesen im Text, als Text-Tiere, einen Bogen zwischen diegetischer Welt und außerdiegetischer Wirklichkeit schaffen. Er bietet aber keine Antwort darauf, wie eine tierliche, nicht-

menschliche Schreibpraxis aussehen könnte und was Ratten, Hunde, Spinnen oder Katzen tatsächlich über den *Homo sapiens sapiens* zu sagen haben. Denn darum geht es auch nicht. Das konzeptuell gewendete Tier-Werden als Erzählstrategie und Schreibpraxis zugleich bricht im Sinne Deleuze' und Guattaris mit den Institutionen (dies. 1980, 302).

Die Intervention wird in Mouawads Roman *Anima* (2012) lesend erfahrbar, denn die tierlichen Erzählperspektiven irritieren den Blick auf die Wahrheit, sie verunsichern eine binär-hierarchische Epistemologie. Dieses radikale Erzählen macht die Beziehungen von Tieren und Menschen wie in einem Laborversuch erfahrbar, ohne über sie zu entscheiden. Die Konzeption von Tier-Mensch-Verhältnissen der Gegenwart kann so poetologisch hinsichtlich der Sprachfähigkeit nicht-menschlicher Tiere befragt werden. Anstelle eines linear erzählten Psychogramms der Hauptfigur tritt ein vielperspektivisches, tierliche und menschliche Logiken verbindendes Porträt der menschlichen Figur Wahnch. Es wird ein majoritärer Diskurs verlassen, indem den eigentlich sprachlosen Lebewesen literarisch eine Stimme gegeben wird. Dieses buchstäbliche Tier-Werden der Erzählinstanzen, das bei Mouawad eben konzeptuell als Schreibpraxis gewendet ist, ermöglicht eine poetologische Befragung der eigentlich arbiträren, „abgründigen Grenze“ (Derrida 2010a, 57) zwischen Menschen und Tieren in der Sprache selbst, und zwar erzählend. Dennoch führt diese Form eines Tier-Werdens der Erzähler:innen nicht aus dem Dilemma, dass es letztlich ein Mensch ist, der Tiere sprechen lässt. Auch der Erzähltext kann die Tiere in der außertextuellen Wirklichkeit nicht zum Sprechen bringen. Er kann aber auf anderer Ebene politisch wirksam werden: Denn dieses Erzählen kann bei Mouawad selbst als ‚minores Erzählen‘ charakterisiert werden. Die konzeptuelle Wendung des Tier-Werden als Praxis des Schreibens ist eine Form von *Politik der Literatur* (Rancière 2007; dt. 2011), die jenseits eines politischen Engagements des Autors Mouawad angesiedelt ist. Es stört die *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008a) als Ästhetik.

Die „Fluchtlinie“ (Deleuze und Guattari 1975, 15) wird gezeichnet und in dieser Form der „Deterritorialisierung der Sprache“ (dies. 1980, 302) erkennbar, denn es queren sich in diesem Netz des Erzähltextes Animalität und Ästhetik, Tier und Text, Mensch und Tier. Alle, die tierlichen und menschlichen Erzähler:innen auf einer erzähltechnischen Ebene, der Protagonist Wahnch auf einer inhaltlichen Ebene und die Leser:innen auf Ebene der außertextuellen Wirklichkeit werden vom Tier-Werden als minore Schreibpraxis erfasst, denn die Wege der Repräsentation können mit dem literarischen Text verlassen werden. Diese Form einer „pensée poétique“ (Derrida 2006, 23) kann bei Mouawad – wie wir gesehen haben – als eine „pensée d'animal“ (Derrida 2006, 23) gelesen werden, denn sie ist vom Tier-Werden durchdrungen. Darin liegt die Kraft eines solchen minoren Erzählens. Eine echte Antwort auf die physische und ganz materielle Gewalt gegenwärtiger Lebens-

wirklichkeiten vermag aber auch dieses Erzählen nicht zu bieten, es kann uns nur auf die Spur von (weiteren) Fluchtlinien bringen, die – so kann man aus dem Text erfahren – auf eine neue Sprache zielen. Diese Sprache muss als minore Praxis einer Relation gefasst sein, um tatsächlich Fluchtlinie aus den Abgründen von binär-hierarchischen Konzeptionen zu sein. Die so bereits Konturen annehmende neue Konzeption von Relation schärfte ich im letzten Teil meiner Arbeit mit Hilfe eines Bären.