

Towards a Posthumanist Eco-Zoopoetics: Kafkas' *Tiergeschichten* and Yoko Tawadas

*Etüden im Schnee*

Ansätze zu einer (posthumanistischen) Tier-Umwelt-Poetik: Kafkas *Tiergeschichten* und

Yoko Tawadas *Etüden im Schnee*

by

Sigmund Jakob-Michael Stephan

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
and Universität Mannheim  
in fulfillment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2019

© Sigmund Jakob-Michael Stephan 2019

### **Author's Declaration:**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners. I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

### **Eidesstaatliche Erklärung:**

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen in schriftlicher oder elektronischer Form entnommen sind, habe ich als solche unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Mir ist bekannt, dass im Falle einer falschen Versicherung die Arbeit mit „nicht ausreichend“ bewertet wird. Ich bin ferner damit einverstanden, dass meine Arbeit zum Zwecke eines Plagiatsabgleichs in elektronischer Form versendet und gespeichert werden kann.

Mannheim, 1.7. 2019

Sigmund Jakob-Michal Stephan

## **Abstract:**

The burgeoning trans-disciplinary field of (post-humanist) eco-zoopoetics is concerned with the question of how the human can represent animals and nature without ignoring their otherness. My thesis argues that literature can help readers to register this alterity by subverting the alleged readability of non-human beings. By doing this, literature sheds doubt on the human as being at the core of an anthropocentric epistemology to whom the world appears to be readable. To prove this, I will employ Uexküll's *Umweltlehre* as a paradigm of reading animals and nature to discuss animal protagonists in Kafka's *Tiergeschichten*, i.e. *Der Bau*, *Forschungen eines Hundes*, and *Bericht für eine Akademie*, and Tawada's contemporary novel *Etüden im Schnee* which evokes Kafka's animal stories. By showing that these literary texts render their creatures and their nature(s) unreadable in terms of *Umweltlehre*, I will introduce the *Umweltlehre* as a key in showing how literature can hint at non-human otherness.

Reading *Der Bau* and *Forschungen eines Hundes*, the recipients as much as Kafka's creatures fail to decipher the opaque environments to which the texts expose them even though the creatures and their readers long for it. I have chosen to call their shared futile desire of reading *Umweltsehnsucht*. The creatures of *Der Bericht für eine Akademie* and *Etüden im Schnee* confront the readers with a circus environment which blurs the border between a human and an animal environment. Drawing on the aesthetics of the circus and Foucault's conception of Heterotopia, I will argue that Kafka and Tawada situate their creatures in the Hetero-Umwelt of the circus which renders its participants unreadable for the observer in terms of homogeneous environments. As a result, the circus creatures can neither be read as humans nor as animals. Instead, the readers can read them as they desire. They can

acknowledge or ignore the non-human otherness of the circus creature. The circus appears to be an ambiguous place which can evoke and subvert the infantile desire of its audience to identify itself with the non-human creatures at the same time.

## **Acknowledgements:**

Any expression of human labor is a social act enabled by the entanglement and “Symphilosophie” of various “stake-holder.” Undoubtedly, my thesis is not an exception. I want to acknowledge especially the contributions of my dedicated supervisor, Professor Alice Kuzniar who has enabled this thesis. My “academic” interest in the role of animals, environment(s), and beauty is a result of several years of studies even though I was not aware that a concept such as eco-poetics exists. A seminar about Kant’s “Critique on Judgment” lectured by Professor Lore Hühn in 2015 was a starting point for my enquiry. It would not be possible to name all the people in and out of academia who had a considerable impact on my understanding of animals and plants in culture. I will restrict myself to drawing attention to Dr. Jutta Heinz, who supervised my Bachelor thesis. Moreover, my participation at the *Animal/Language Conference* hosted by the University of Lubbock (TX) which took place in Spring 2019 helped me to develop and put forward ideas which are crucial for this thesis, especially the concept of *Hetero-Umwelt* and *Kafkas Spiel-Tier*. Besides academia, I want to thank my family for their support and for their proof-readings of my thesis. At last but not least, I want to draw attention to my proof-readers who often demonstrated the virtue of patience: Miriam Meurer, Kyle Massia, and Laura Kronauer.

**Dedication:**

There is another person who demonstrated the virtue of patience, too:

- Hannah Gardiner -

to whom my thesis and reasoning are dedicated.

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
2. Eine Post-Humanistische Tier-Umwelt-Poetik .....	3
3. Uexkülls Umwelttheorie als interpretatorischer Rahmen .....	11
3.1. Uexkülls Biologischer Solipsismus .....	11
3.2. Die Umweltlehre: Zwischen Anthropozentrismus und Dezentrierung .....	18
4. Die Umwelt von Kafkas Textkreaturen.....	23
4.1. Profil der Arbeit im Kontext der Forschung.....	23
4.2. „Umweltsehnsucht“ inmitten der Hundeschaft .....	29
4.3. Unabschließbare Umweltbauten.....	38
4.4. Rotpeters Ausweg: Die Verborgenheit der Zirkusumwelt .....	45
4.5. Kafkas Opake Umwelten.....	52
5. Die Hetero-Umwelt der Etüden im Schnee.....	54
5.1. Eine umweltkritische Lektüre im Kontext der Etüden-Forschung.....	56
5.2. Die Zirkusumwelt der Etüden .....	61
5.3. Die semiotische Einsamkeit des Zootieres .....	71
5.4. Die Ästhetik der Hetero-Umwelt: Die Lust an der Unlesbarkeit .....	75
6. Abschluss der Arbeit.....	80
6.1. Umweltsehnsucht und Hetero-Umwelt .....	80
6.2. Eine umweltkritische Lektüre als Beispiel einer Tier-Umwelt-Poetik.....	84
Literaturverzeichnis.....	86

## 1. EINLEITUNG

Eigentlich ist die Hauptfigur nie ein Tier. Im Prozess, in dem sich ein Tier in ein Nichttier verwandelt oder ein Mensch sich in einen Nichtmenschen, geht das Gedächtnis verloren, und dieser Verlust ist die Hauptfigur. (Tawada 64f)

Mit diesem rätselhaften Bonmot beschließt der Buchhändler aus Yoko Tawadas *Etüden im Schnee* seine Interpretation von Kafkas „Tiergeschichten“.<sup>1</sup> Seine Zuhörer\*in ist sowohl eine der Hauptfiguren Tawadas Romans als auch eine Eisbärin, die ähnlich wie eine menschliche Autorin schriftstellerische Erfolge feiert. Infolgedessen kann die Leser\*in mutmaßen, dass die Protagonistin eine Ähnlichkeit zwischen sich und Kafkas Nichttieren bzw. Nichtmenschen feststellen kann. In der obigen Textstelle gibt Tawada eindeutig zu erkennen, dass sich ihr Werk auf Kafkas Tiergeschichten bezieht. Es überrascht wenig, dass die bisherige Forschung auf diese Verbindung hinweist (Middelhoff 342, Hofmann 150). Jedoch wurde noch nicht näher diskutiert, worin die Texte übereinkommen und welche Probleme sie gemeinsam exponieren. Sucht man oberflächlich nach Gemeinsamkeiten zwischen den Protagonisten des *Baus*, der *Forschungen eines Hundes*, des *Bericht für eine Akademie* und Tawadas Eisbär\*innen, so fällt auf, dass es sich bei allen „Tieren“ um autodiegetische Erzähler\*innen handelt, die mit einem anthropomorphen Bewusstsein ausgestattet sind. Kafkas und Tawadas Tiererzähler\*innen können über die menschliche Sprache einen Einblick in ihre Welt gewähren, anders als es die philosophische Tradition des

---

<sup>1</sup> Der Begriff der *Tiergeschichte* verwende ich, da er gebräuchlich ist, um Texte von Kafka zu bezeichnen, in deren Mittelpunkt ein Tier steht (u.a. Benjamin 430, Kafkas Tiere 13, Neumann 236 ). In Kapitel 2 weise ich darauf hin, dass der Begriff problematisch ist, insofern er ignoriert, dass Kafkas Tierprotagonisten sich schwerlich als gewöhnliche Tierrepräsentationen interpretieren lassen.



*homo loquens* nahelegt, die Mensch-Sein über Sprachbegabung definiert. Tawada und Kafka erinnern daran, dass Literatur die poetische Lizenz besitzt, wenigstens in der Imagination, das vermeintlich sprachlose Tier zu Wort kommen zu lassen (Kleinhans 6). Doch ist die Fiktion eines sprechenden Tieres nicht viel zu menschenähnlich, um tatsächlich dem tierisch Anderen gerecht zu werden? Durch Anthropomorphismen drohen die Texte zu verdrängen, dass das tierisch Andere zwar in der Welt des Menschen präsent und für ihn sichtbar ist, wenn es auch gleichzeitig in seiner Alterität eine dem Menschen unbekannt Welt bewohnt, wie Berger in seinem Essay *Why Look at Animals?* feststellt: „Animals came from over the horizon. They belonged *there* and *here*. (4)“. Es stellt sich die Frage, ob Tawada und Kafka andeuten, dass ihre „Tiere“ in einer anderen Welt als die menschliche Leser\*in beheimatet sind. Teilt sie eine gemeinsame (Um)welt mit dem tierisch Anderen, innerhalb derer es für sie lesbar ist?

Trägt man die Frage nach der Lesbarkeit und Alterität von Tieren und deren Umwelt an Kafkas Tiergeschichten und Tawadas Etüden heran, so lassen sich die literarischen Werke an die Debatte um eine Tier-Umwelt-Poetik anknüpfen, die die jüngere Germanistik beschäftigt. Im nächsten Kapitel führe ich in dieses neuere Forschungsfeld ein (Kapitel 2.). Danach stelle ich die Grundgedanken der Umweltlehre Uexkülls vor und konzeptualisiere sie als ein Paradigma für die Lesbarkeit des Tieres und der Natur (Kapitel 3.). Daran anschließend diskutiert der textanalytische Teil meiner Arbeit, inwieweit die „tierischen“ Protagonisten in Kafkas *Forschungen eines Hundes*, dem *Bau*, und dem *Bericht für eine Akademie* (Kapitel 4.) und in Tawadas *Etüden im Schnee* (Kapitel 5.) im Horizont ihrer Umwelten lesbar sind. Zum Abschluss kontrastiere ich die Unlesbarkeit von Tier und Umwelt, die Kafkas und Tawadas Texte exponieren, und weise nach, dass eine umweltkritische Lektüre ein fruchtbares Verfahren ist, um aufzuzeigen, inwieweit ein literarischer Text die (Un)lesbarkeit des Tieres und der Natur modelliert (Kapitel 6.).

## 2. EINE POST-HUMANISTISCHE TIER-UMWELT-POETIK.

Es handelt sich zunächst bei Tier-Umwelt-Poetik um eine Übersetzung des englischen Fachterminus *eco-zoo poetics*. Middelhoff und Schönbeck führen den Begriff im einleitenden Essay zum jüngst erschienenen Sammelband *Texts, Animals, Environments* ein:

Both ecopoetics and zoopoetics have emerged as ways to describe literary poetics on the one hand, and as theoretical perspectives on the other . . . including dimensions of writing (representation) and reading (interpretation); both concepts are concerned with sensing, signifying, and making sense of the various forces of *poesis* at work in contexts transcending human creative powers and artifacts. (25)

Aus dem Zitat leitet sich ab, dass eine Herstellung der Verbindung von Umweltpoetik und Tierpoetik, um gängige deutschen Übersetzungen von eco- bzw. zoopoetics zu nutzen (Middelhoff/Schönbeck 20), ein Desiderat der Literaturwissenschaft ist (s. a. Gersdorf 28). Gemäß einer Poetik beschäftigen sich beide ästhetischen Ansätze mit den literarischen Darstellungen von Tieren und Umwelten und deren Rezeption. Dabei berühren Tier- und Umweltrepräsentationen zwangsläufig die philosophische Frage, ob der Mensch das Nicht-Menschliche repräsentieren kann.

Das Kompositum *eco-zoo poetics* kann nicht als eine Referenz auf eine bereits etablierte Poetik verstanden werden, sondern soll vielmehr eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung provozieren (Middelhoff/Schönbeck 28). Gleichwohl legt Middlehoffs und Schönbecks Zitat nahe, dass das „transcending“ (25) der menschlichen Repräsentationsfähigkeit eine Tierpoetik mit einer Umweltpoetik verbindet. Somit ist hierin das wesentliche Moment einer Tier-Umwelt-Poetik zu suchen. Im Anschluss daran ist das

Ziel der vertiefenden Diskussion des Begriffs Tier-Umwelt-Poetik insbesondere zu klären, was *transcending* im Kontext literarischer Texte meinen könnte. Meine Darstellung erhebt nicht den Anspruch das weite Feld der Tier- und Umweltpoetik und die an dieses Feld gekoppelten Disziplinen der *Cultural Animal Studies* (CAS) bzw. des *ecocriticism* erschöpfend zu diskutieren. Vielmehr exponiere ich lediglich eine Möglichkeit vor, wie man eine Tier-Umwelt-Poetik konzeptualisieren kann.

Derrida führt den Begriff einer Zoopoetik in *L'animal que donc je sui* (Derrida 5, Hoffmann/Driscoll 2) ein, ohne ihn näher zu definieren. Er referiert mit ihm auf Kafkas Sammelsurium an fiktiven Tierfiguren, von denen er scharf seine berühmte Scham erregende Katze abgrenzt. Doch stellt Derrida keineswegs die Möglichkeit eines poetischen Zugangs infrage, der die Alterität des tierisch Anderen anerkennt:

As for the other category of discourse, found among those signatories who are first and foremost poets or prophets . . . those men and women who admit to taking upon themselves the address that an animal addresses to them, before even having the time or the power to take themselves off . . . (Derrida 14)

Indem eine Tierpoetik die Leser\*in mit tierischer Alterität konfrontiert, steht sie im Gegensatz zur westlichen Philosophie, die Tiere primär als passive Objekte behandelt, die es wissenschaftlich zu beschreiben gilt. Somit bietet eine Tierpoetik einen alternativen Zugang zum tierisch Anderen, der das tierisch Andere nicht im Modus szientistischer Erkenntnis aufgehen lässt:

To reiterate: zoopoetic texts are not . . . texts about animals. Rather, they are texts that are, in one way or another, predicated upon an engagement with animals and animality

. . . In short, their ‘poetic thinking,’ (i.e., the way they reflect on their own textuality and materiality), on question of writing and representation, proceeds via the animal. (Hoffmann/Driscoll 4)

Nach Hoffmann und Driscoll, die Derridas Begriff weiterentwickeln, reicht es für einen Text nicht aus, bloß Tiere zu behandeln, um eine Tierpoetik zu exemplifizieren. Den tierpoetischen Text charakterisiert es, dass er über die Tierdarstellung seine Repräsentationsfähigkeit kritisch überprüft. Ist dies der Fall, erfüllt das Anzeigen tierischer Alterität eine poetologische Funktion. Dies kann auf verschiedene Weisen gelingen. Zum Beispiel fordert Moe von einem tierpoetischen Text, dass in ihm „that process of making innovative breakthroughs in form through attentiveness towards another species . . .” (42) durchscheint. Dem Theoretiker geht es darum, dass das tierisch Andere als (Mit-)produzent\*in kultureller Artefakte sichtbar wird (Moe 45). Für die Literaturwissenschaft ist dieses Konzept nicht leicht einzulösen, da in Texten Tiere zunächst einmal als durch Menschen repräsentierte „Zeichenwesen“ (Tiere und Literatur 227) in Erscheinung treten. Für eine literaturwissenschaftliche Arbeit ist daher Borgards Konzeption des literarischen Tieres als *Texttier* (Kleinhaus 51) als interpretatorische Kategorie der CAS anschlussfähig. Denn sie akzentuiert die Vermitteltheit des „Tieres“. Für Borgards erfolgen Tierbegegnungen nach den Vorgaben kulturell verfügbarer Tiermuster. Das empirische Tier erscheint der Beobachter\*in als „Lebewesen und Zeichen“ (Tier in der Literatur 105) zugleich. Pointiert gesagt, gilt: „Literary animals are (...) imbricated in the lives of actual animals – and vice versa” (Driscoll/Hoffmann 7). Dementsprechend vermögen literarische Texte die Alterität des Tieres zu thematisieren, indem sie sich kritisch am Tierwissen ihres kulturellen Umfeldes abarbeiten (Tiere und Literatur 231). Literatur prägt, wie der *homo legens* das tierisch Andere versteht. In Anschluss daran kann *transcending* im Kontext einer Tierpoetik bedeuten, dass ein Text die

Grenzen einer menschlichen Erkenntnis des tierisch Anderen andeutet. Demnach geht es einer literaturwissenschaftlich orientierten Tierpoetik darum, die Leser\*in mit tierischer Alterität im Medium der Sprache zu konfrontieren.

Der Begriff der eco-poetics ist begrifflich noch weniger fixiert als zoo-poetics (Rigby 80, Middelhoff/Schönbeck 23), weswegen man dies kaum von seinem deutschen Pedanten Umweltweltpoetik oder *Ökopoetik* erwarten kann (Middelhoff/Schönbeck 23). Schließlich etabliert sich derzeit die Disziplin der Umweltpoetik im deutschsprachigem Raum, die sich kulturwissenschaftlich mit Naturrepräsentationen auseinandersetzt (Bühler 53). Noch 2014 fragte Goodbody im *Oxford Handbook for Ecocriticism*, weshalb es trotz des grünen Rufes Deutschlands keinen deutschsprachigen ecocriticism gibt (547). Bedenkt man ihre Aktualität, bezieht sich daher Umweltpoetik mehr auf eine zu diskutierende Problemkonstellation als auf ein fixiertes Konzept.

Gleichwohl legt mit Rigbys Konzept von eco-poetics ein Ansatz vor, mit dessen Hilfe sich eco-poetics mit *transcending* verknüpfen lässt. Ihr nach sind eco-poetics von der Annahme getragen, dass ein Kontinuum zwischen menschlicher Kunstproduktion und Erzeugnissen der Natur besteht: „Human poesy is thus both continuous with that of other species and sustained by what early German Romantics referred to as the unconsciousness poesy of the Earth“ (Rigby 79). Mit Blick auf die Literatur soll eine *ecopoetics of negativity*, die Leser\*in für Formen nicht-menschlicher Kreativität sensibilisieren (Riby 80). Dies gelingt dadurch, dass Literatur aufzeigt, wie die menschliche Sprache daran scheitert, nicht-menschliche Wesen zu repräsentieren. Hier zeigt sich, dass die Stoßrichtung der Tierpoetik hinsichtlich der Alterität des Nicht-Menschlichen sich nicht grundsätzlich von der Umweltpoetik unterscheidet. Nur sind die eco-poetics breiter aufgestellt, wenn Rigby dazu aufruft, die Alterität jeder Entität der nicht-menschlichen Natur zu berücksichtigen. Im Anschluss daran resümieren Middelhoff und Schönbeck: „Ecopoetry has animals in mind“

(24). Wenn eine Tier-Umwelt-Poetik einfordert, im Aufzeigen der Alterität des Tieres und der Natur einen „epistemischen Anthropozentrismus“<sup>2</sup> (Grimm et al. 92) zu unterminieren, lässt sie sich als *posthumanistisch* charakterisieren. Die vorliegende Arbeit begreift eine posthumanistische Tier-Umweltpoetik als einen Pleonasmus. Wolfe bietet durch ihre Breite eine anschlussfähige Definition von Posthumanismus:

Posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human . . . is increasingly impossible to ignore a historical development, . . . a new mode of thought that comes after the cultural repressions and fantasies, as the protocols and evasions, of humanism as historically specific phenomena.” (Wolfe Introduction)

Nach dieser Definition steht Posthumanismus für ein zunehmendes Bewusstsein davon, dass der Mensch nicht im Zentrum des Wissens stehen kann angesichts der Bedeutung des Nicht-Menschlichen für seine Existenz. Dies schlägt sich in einem Bedürfnis nach einer Epistemologie nieder, die den Menschen als Erkenntnissubjekt dezentriert, sodass er nicht gegenüber nicht-menschlichen Wesen privilegiert ist. Latour bringt dies exemplarisch zum Ausdruck, wenn er fordert, Subjektivität relational zu denken und nicht im Sinne menschlicher Autonomie, wie sie der Humanismus betont:

To be a subject is not to act autonomously in front of an objective background, but to share agency with other subjects that have also lost their autonomy. It is because we are now confronted with those subjects – or rather quasi-subjects – that we have to

---

<sup>2</sup> Krebs führt den Begriff des *epistemischen Anthropozentrismus* prominent in die umweltethische Debatte des deutschsprachigen Raum ein: „Der epistemischen Anthropozentrismus betont die Tatsache, daß der Mensch sich die Welt nur in menschlichen Begriffen erschließen kann, daß der menschliche Standpunkt mit-konstitutiv ist für unser Bild der Welt (343).“

shift away from dreams of mastery as well as from the threat of being fully naturalized. (Latour 5)

Ungeachtet dieses gemeinsamen Ausgangspunkts umfasst der Posthumanismus eine unübersichtliche Anzahl von heterogenen Ansätzen. Schematisch lässt sich eine fluide Trennlinie zwischen Positionen ziehen, die sich affirmativ auf die poststrukturalistische Sprachkritik beziehen oder sich von ihr abgrenzen (Loh 134f). Wolfes Kritik am Humanismus stützt sich etwa darauf, dass Sprache, die nach humanistischen Verständnis die Essenz des Menschen ausmacht, viel eher als kontingent erzeugter Kulturtechnik dem Ahumanen angehört, und nicht ein menschliches Alleinstellungsmerkmal ist (Wolfe Kapitel 1). Indessen werfen Denker\*innen des *new materialism* den Poststrukturalist\*innen vor, sich zu sehr auf die Sprache konzentriert zu haben (Loh 141f), sodass sie nicht anders als die Humanisten, nicht-menschliche Akteure wie Objekte, Tiere, oder Pflanzen vernachlässigen.

Literaturwissenschaftlich gewendet, erinnert dieser Dissens an die Differenz zwischen Moes und Borgards Forschungsprogramm. Während Moe mehr den Einfluss realer Tiere interessiert, behandelt Borgard Tiere als kulturelle Zeichen. Es sei dahingestellt, welche Seite mehr überzeugt. Beide Pole des Posthumanismus teilen zweifelsohne das Anliegen, konventionelle und statische Binaritäten wie zwischen Mensch und Tier, erster und zweiter Natur, Kultur und Technik, infrage zu stellen. Ausdruck des „Unbehagens“ an der Beschränktheit des dominierenden Humanismus findet sich in Kunstwerken, die eine ästhetische Erfahrung auslösen, die die Rezipient\*in die Lücken eines anthropozentrischen Weltbildes aufzeigen, und hierdurch eine „posthuman sensibility“ (Broglia 37) erwecken. Texte, die die Leser\*in die Alterität von Umwelt und Tier begegnen lassen, erfüllen diese Bedingung, da sie die epistemologische Superiorität des Menschen in Zweifel ziehen. Hierin

zeigt sich, dass eine Tier-Umwelt-Poetik an den Posthumanismus anknüpft. Welche Konsequenzen kann man daraus für die literaturwissenschaftliche Praxis ableiten?

Unter posthumanistischen Vorzeichen gilt es neu zu fragen, wie das Verhältnis von Mensch und Nicht-Menschlichen zu konzeptualisieren ist. Will man der Forderung nach einer Infragestellung humanistischer Kategorien in der Interpretation im Horizont einer Tier-Umwelt-Poetik nachkommen, gilt es generell die Möglichkeit des Menschen etwas als Tier oder etwas als Natur lesen zu können zur Disposition zu stellen. Im Anschluss an Borgards Texttier bietet es sich an von *Textkreaturen* zu sprechen. Diese sind wie Texttiere fiktionale Wesen, anhand derer literarische Texte das menschliche Wissen über nicht-menschliche Wesen reflektieren (Tiere und Literatur 232). Für die vorliegende Arbeit ist die abstraktere Kategorie der Textkreatur sinnvoll, da diese markiert, dass die Wesen, die die Leser\*in in den Fiktionen von Kafka und Tawada antrifft, zwar tierhafte Züge haben, – ansonsten wären sie nicht im Sinne einer Tierpoetik diskutierbar – doch sie sich nicht problemlos, geschweige denn überhaupt als Repräsentationen von Tieren identifizieren lassen. Wie bereits das einleitenden Zitat andeutet, sind Kafkas (vermeintliche) „Texttiere“ nicht eindeutig als Tiere lesbar. Wer sie von Beginn der Interpretation an als Texttiere klassifiziert, läuft damit Gefahr sie zu vereindeutigen und somit einen wichtigen Aspekt der Leser Erfahrung auszublenden, nämlich die Verunsicherung, die die Textkreaturen bezüglich ihres Tier- oder Menschseins hervorrufen (Kuzniar 19f). Ein wesentliches ästhetisches Moment der *Etüden* und Kafkas „Kreaturdichtungen“ besteht genau darin, dass sie die Lesbarkeit ihrer Erzähler\*innen als Tiere problematisieren, sodass sie als Beispiele einer Tier-Umwelt-Poetik gelesen werden können, die die Alterität des Tieres und der Natur reflektiert, wie meine Arbeit herausarbeitet. Mit dieser Zielsetzung geht die Frage einher, wie überhaupt Tiere lesbar sind oder als andersartig erscheinen, indem sie sich einer Lesbarkeit widersetzen. Uexkülls Umwelttheorie bietet diesbezüglich einen fruchtbaren Anknüpfungspunkt. Der Umwelttheoretiker denkt sich



die Umwelten der verschiedenen Tieren zwar nicht als Buch (Meyer 171), doch als lesbare Partituren, die die Symphonie der Natur aufführen (Bedeutungslehre 142), getreu einer Blumberg'schen *Lesbarkeitsmetaphorik* (Meyer 171).

Uexküll ist insbesondere für eine Tier-Umwelt-Poetik vielversprechend, da der Biologe das Tier unmittelbar von seiner Umwelt herdenkt und umgekehrt, insofern Letzteres das Bezugssystem ist, das ein Tier für die menschliche Beobachter\*in verstehbar macht. Somit ist die Lesbarkeit des Tieres mit derjenigen der Umwelt verbunden. Inwieweit der Begriff der Umwelt mit der Alterität der Natur verbunden ist, zeigt Kapitel 3. Um einen letzten Grund für die Anschlussfähigkeit Uexkülls zu nennen, sei auf seine geistesgeschichtliche Bedeutung hingewiesen. Nicht nur hatte die Umweltlehre weitreichenden Einfluss auf die Philosophie des 20. Jahrhunderts (Müller 102, Niehaus 398, Thermann 16), sondern führte Uexküll auch den Begriff der Umwelt in den biologischen Diskurs ein (Bühler 39, Gersdorf 26). Eine Leser\*in, die Umwelt und Literatur zusammenführen möchte, kommt an Uexküll nicht vorbei, will sie theoretisch fundiert vorgehen. Überträgt man Borgards Forderung, *Tiertheorien* in der literaturwissenschaftlichen Praxis einen prominenten Platz zukommen zu lassen (Tiere und Literatur 241), ist es geboten, dass eine Tier-Umwelt-Poetik sich ihrer begrifflichen Grundlage vergewissert. Im Anschluss daran rekonstruiert das dritte Kapitel Uexkülls Umweltlehre. Hinsichtlich einer Tier-Umwelt-Poetik lässt sich jedoch bereits das Ziel der Arbeit festhalten: Mithilfe von Uexkülls Umwelttheorie weise ich nach, dass Tawadas und Kafkas Textkreaturen zwar Lesbarkeit im Sinne der Umweltlehren anregen, doch diese in letzter Instanz nivellieren, sodass die Leser\*in die Alterität des Tieres und der Natur durch die literarischen Texte hindurch registrieren kann.

### 3. UEXKÜLLS UMWELTTHEORIE ALS INTERPRETATORISCHER RAHMEN

Das dritte Kapitel stellt die Umweltlehre dar (3.1) und erörtert im Anschluss daran, ob sie eher als Affirmation oder Zurückweisung eines Anthropozentrismus gelesen werden kann (3.2). Ziel ist es, nicht nur in Uexkülls Biologie einzuführen, sondern auch einen Diskussionsrahmen für eine „umweltkritische Lektüre“ zu erarbeiten. Neben der Frage, inwieweit Kafkas und Tawadas Textkreaturen nach Maßgabe der Umweltlehre lesbar sind, gilt es zu klären, ob man mit ihrer Hilfe ebenso tierische Unlesbarkeit denken kann, sodass sie an eine Tier-Umwelt-Poetik anschließbar ist.

#### 3.1. *Uexkülls Biologischer Solipsismus.*

Jeder Mensch, der sich in der freien Natur um sich schaut, befindet sich in der Mitte eines runden Eilandes, das von der blauen Himmelkuppel überdacht ist. Das ist die ihm zugewiesene anschauliche Welt, die alles für ihn Sichtbare enthält. Und dieses Sichtbare ist entsprechend der Bedeutung, die es für sein Leben hat, angeordnet. (Welten 7)

Uexküll erläutert in seinem autobiographischen Spätwerk *Nie geschaute Welten* seinen Umweltbegriff in einer bildhaften und zugänglichen Sprache. Der Biologe lädt seine Leser\*in dazu ein, darüber zu reflektieren, wie sie selbst die Natur sieht, um zu verstehen, was Umwelt bedeutet. Diese Aufforderung weist darauf hin, dass sich nicht nur das tierisch Andere in einer Umwelt befindet. Prinzipiell ergibt sich die artspezifische Umwelt aus den Gegenständen, die für ein Lebewesen erkennbar sind. Sie erscheinen ihm nicht als ein Chaos, sondern sie fügen sich zu einer Ordnung zusammen, in welcher sie je nach der Bedeutung, die sie für das Lebewesen annehmen können, miteinander verbunden sind. Der Biologe illustriert seine

These, dass die verschiedenen Lebewesen, obwohl sie in ein und derselben „Umgebung“ (Uexküll/Kriszat 22) koexistieren,<sup>3</sup> in divergierenden (Um)welten leben, am Beispiel, wie sich ein Wohnzimmer von der Perspektive eines Hundes oder eines Menschen aus betrachtet unterscheidet. Die Objekte, die ein Tier wahrnimmt, haben einen eigenen Ton, der ihm die Funktion signalisiert, die der Gegenstand für seine Existenz hat. Zum Beispiel weist ein „Bücherregal (lila) eine Lesetönung“ (Uexküll/Kriszat 69) für den Menschen auf, während derselbe Gegenstand einen „Hinderniston (grün)“ (Uexküll/Kriszat 70) für den Hund evoziert. In den *Streifzügen* ist graphisch umgesetzt, wie ein und dasselbe Wohnzimmer jeweils in der Hunde- und Menschenumwelt erscheint. Im Gegensatz zu einem von einer grünen Hindernistönung dominierten Hundezimmer, sticht das Menschenzimmer durch eine höhere Varietät von Farbtönen hervor (Uexküll/Kriszat 97f). Dies indiziert, dass die Menschenumwelt mehr Funktionen kennt als diejenige des Hundes.



Abb. 29. Das Zimmer des Menschen.

Das Wohnzimmer in der Menschenumwelt (Uexküll/Kriszat 57, 1934)

<sup>3</sup> Die Zitate aus den *Streifzügen durch die Umwelten von Tieren und Menschen* beziehen sich auf die Rowohlt-Ausgabe von 1956. (s. Literaturverzeichnis)



Abb. 30. Das Zimmer des Hundes.

Das Wohnzimmer in Hundenumwelt (Uexküll/Kriszat 57, 1934.)

Anhand des Blumenstängels auf der Wiese erläutert der Umweltforscher, wie viele unterschiedliche Bedeutungen bzw. Funktionen das gleiche Objekt in den unterschiedlichen Umwelten einnehmen kann:

Der gleiche Blumenstängel spielt je nach der Umweltbühne, auf die er gerät, bald die Rolle eines Schmuckstückes [für das blumenpflückende] Mädchen, bald eines Weges [für die Ameise], bald einer Zapfstelle [für die Zikadenlarve] und schließlich eines Nahrungsbrockens [für die Kuh]. (Uexküll/Kriszat 107)

Getreu Uexkülls Begrifflichkeit besetzt der Blumenstängel in jeder Umwelt ein anderes *Merkzeichen*, was wiederum ein anderes *Wirkzeichen* hervorruft (Uexküll/Kriszat 25). Wenn es einen Blumenstängel erblickt, bückt sich das Mädchen, während der gleiche Blumenstängel für die Kuh Futter signalisiert. Wie der Unterschied zwischen Hund- und Menschengumwelt bereits andeutete, variieren die Merk-Wirk-Zeichen-Systeme hinsichtlich ihrer Komplexität. Die Umwelt einer Zecke besteht etwa nur aus drei komplementären Merk- und Wirkzeichen.

Zum Beispiel markiert das Merkzeichen „Buttersäure“, dass sich eine potentielle Nahrungsquelle nahe der Zecke befindet. Wird das Merkzeichen aktiviert, fällt die Zecke ihr Opfer an (Uexküll/Kriszat 28.). Ihre Sinnesorgane gewähren der Zecke nur einen Einblick in ihre Umgebung, soweit es für den Erhalt ihrer Existenz notwendig ist:

Und nun geschieht etwas höchst Wunderbares: von allen Wirkungen, die vom Säugetierkörper ausgehen, werden nur drei, und diese in bestimmter Reihenfolge zu Reizen. Aus der übergroßen Welt, die die Zecke umgibt, leuchten drei Reize wie Lichtsignale aus dem Dunkel hervor . . . (Uexküll/Kriszat 28)

Es fasziniert den Biologen, dass der Parasit dazu fähig ist, aus der unendlichen Weite ihrer Umgebung, die für sie passende Umwelt, herauszufiltern.

Mit der Konzipierung von Umwelten als bedeutungstragende Systeme, die in einer Umgebung koexistieren, legte Uexküll das theoretische Fundament der Biosemiotik (Kull 1, Maran 261). Der Umweltlehre zu Folge sind alle Lebewesen gleichermaßen in ein semiotisches System eingebunden, das als Zeichensystem entschlüsselbar ist. Demnach besteht die Aufgabe der Umweltleser\*in darin, die Umwelt eines Tieres zu rekonstruieren, indem sie alle potenziellen Merk- und Wirkzeichen identifiziert. Angesichts dessen, dass auch die menschliche Beobachter\*in ihrer artspezifischen Menschenumwelt angehört, scheint es jedoch fraglich zu sein, ob sie sich in die Perspektive eines anderen Tieres hineinversetzen kann. Erkennt der Homo sapiens nicht wie jede andere Tierart ein Objekt nach Maßgabe seiner Umwelt (Müller 101)?

Oder fällt die menschliche Umwelt mit der „objektiven“ Umgebung zusammen, sodass dem Menschen nicht nur die „ihm zugewiesene Welt“ (Nie geschaute Welten 7) zugänglich ist? Agamben verneint diese Frage ausgehend von den Prämissen der Umweltlehre:

In reality the *Umgebung* is our own Umwelt, to which Uexküll does not attribute any particular privilege and which as such can vary according to the point of view from which we observe. There does not exist a forest as an objectively fixed environment, there exist a forest-for-the-park-ranger, a forest-for-the-hunter . . . (Agamben §10)

Fragt man sich nach ihrer erkenntnistheoretischen Legitimierung, deutet sich eine Paradoxie innerhalb der Umweltlehre an. Einerseits spricht sie der menschlichen Biolog\*in die Fähigkeit zu, Umwelten anderer Lebewesen lesen zu können (Haas 110, Wiehl 210, Jobst 317), andererseits ist es fraglich, wie dies ihr gelingen soll, wenn ihr offenbar nur der Code der menschlichen Umwelt zur Verfügung steht. Uexküll erweist sich als Kantianer (Kull 8, Thermann 50), wenn er davon ausgeht, dass die Dinge jeweils nach Maßgabe, der sie betrachtenden Tierart erscheinen, und nicht wie sie an sich selbst sind.

Somit liegt der Umweltlehre ein „methodischer Solipsismus“ (Niehaus 398) zugrunde: Jeder Erkenntnis eines Tieres scheint a priori von seiner Umwelt determiniert zu sein. Demnach ist es ausgeschlossen, dass ein Tier die Perspektive eines anderen Tieres einnehmen kann, den Homo sapiens miteingeschlossen. Angesichts dessen leitet sich aus der Umweltlehre sowohl eine Unerkennbarkeit des Tieres als auch eine der Umgebung bzw. der Natur ab. Streng kantianisch gedacht, müsste die Umgebung mit dem Ding-an-sich zusammenfallen und ist damit a priori unlesbar für das Erkenntnissubjekt. Unter dieser Voraussetzung besäße die Umweltlehre eine Affinität zur Tier-Umwelt-Poetik, weil sie die Alterität des Tieres und der Natur anerkennt. Doch geht mit diesem Solipsismus die

Schwierigkeit einher, eine artübergreifende *poesis* zu denken. Die Tiere erscheinen voneinander isoliert zu sein, wenn sie nichts außerhalb ihrer Umwelt sehen können. Davon ausgehend wurde Uexküll vorgeworfen, dass die Umwelttheorie ein transspezifisches Miteinander ausschließt (Haas 104, Agamben §10). Dieser Solipsismusvorwurf ist gewiss plausibel, doch blendet er einen Aspekt der Umweltlehre aus, der sicherlich die moderne Leser\*in irritiert; ihr theologisches Fundament. Uexküll beschreibt in der *Bedeutungslehre*, wie die verschiedenen Arten als Teil einer Komposition aufeinander abgestimmt sind. Die verschiedenen Umwelten führen vor der Biolog\*in gemeinsam eine lesbare „Symphonie“ (Bedeutungslehre 130) auf. Dies erklärt, weshalb Uexküll Einsicht in die Umwelten aller Arten hat. Mit Rückgriff auf Goethes Gedicht *Wär nicht das Auge sonnenhaft* legt er dar, wie er sich das Verhältnis zwischen dem Tier und seinen Erkenntnisgegenstände denkt:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,  
Die Sonne könnt es nie erblicken;  
Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie könnt uns Göttliches entzücken? (Goethe 645)

Bei Uexküll heißt es analog zu Goethe:

Wär nicht die Blume bienenhaft  
Und wäre nicht die Biene blumenhaft,  
Der Einklang könnte nie gelingen. (Bedeutungslehre 145)

Der Biologe proklamiert in diesen Versen eine prästabile Harmonie zwischen den Lebewesen. Insofern das eine Tier die Züge des anderen in seine Essenz mitaufgenommen hat, können

beide in einer Umgebung zusammenwirken. Davon ausgehend entfaltet Uexküll eine „Kompositionslehre“ (Bedeutungslehre 131) der Umwelten. Die Subjekte einer Umwelt fügen sich in einen gemeinsamen Zusammenhang ein, nicht da sie miteinander interagieren, sondern da sie a priori miteinander harmonieren (Wiehl 212). Ihr Fliegenhaftigkeit ermöglicht es der Spinne, ihre Netze so einzurichten, dass sich Fliegen in ihnen verfangen (Bedeutungslehre 121f). Sie ist eine erfolgreiche Fliegenjägerin, da die Spinne a priori fliegenhaft eingerichtet ist. Hierfür braucht sie nicht aus ihrer Umwelt hervorzutreten und die Perspektive einer Fliege einzunehmen. Das gelungene Zusammenspiel zwischen den Arten, das der Biologe zu beobachten vermeint, führt ihn dazu, einem teleologischen Gottesbeweis beizupflichten: „Daraus darf man schließen, daß jede Umwelt . . . unmittelbar auf Gott zurückgeht, weil alle Umwelten zur gleichen Komposition gehören, deren Komponisten Ranke als Gott bezeichnet“ (Bedeutungslehre 150). Die Umweltbeobachter\*in verdankt es einem göttlichen Wesen, dass die unterschiedlichen Umwelten harmonisch miteinander wechselwirken, welches die Umwelten in seiner Schöpfung miteinander verwob, wie ein Komponist Melodien zu einer Symphonie zusammenführt. Die Umwelten sind daher trotz ihrer Mannigfaltigkeit erkennbar, da ihnen ein einziger lesbarer Plan zugrunde liegt. Warum dem Menschen das Privileg zukommt, diesen verstehen zu können, sodass er die Umwelten nicht-menschlicher Wesen rekonstruieren kann, ist damit freilich nicht geklärt. Warum soll gerade der Homo sapiens auf Gegenstände reagieren können, auf welche er nicht zuvor abgestimmt worden ist? Ist er zeckenhaft, hundehaft, spinnenhaft etc. zugleich? Enthält der Mensch wie eine Monade seine gesamte Umgebung? Im nächsten Abschnitt beleuchte ich mithilfe von Derrida und Haraway Uexkülls erkenntnistheoretischen Anthropozentrismus. Zusätzlich arbeite ich die in der Umweltlehre angelegten posthumanistischen Potentiale heraus, um sie für eine Tier-Umwelt-Poetik fruchtbar zu machen.



3.2. *Die Umweltelehre: Zwischen Anthropozentrismus und Dezentrierung.* Wenn Uexküll grundsätzlich vom Tier spricht und dabei die Unterschiede zwischen den mannigfaltigen Lebensformen ausblendet, würde ihm wohl Derrida vorwerfen, dass er die *bêtise* der westlichen Philosophie perpetuiert (31f, Dick 283). Der Biologe opponiert das Tier gegen den Menschen im Sinne einer statischen Mensch-Tier-Dichotomie. Auf der anderen Seite ignoriert Uexküll die Kluft zwischen den Tieren und dem Menschen, von welcher Derrida überzeugt ist:

It will not be a matter of attacking . . . the thesis of philosophical or common sense . . . that is to say, the thesis of a limit as rupture or as abyss between those who say “we men”, “I, a human” and what this man among men who say “we”, what he *calls* the animal or animals. To suppose that I could, . . . , ignore that rupture . . . would mean forgetting all the signs that I have managed to give, tirelessly, of my attention to difference, to differences, to heterogeneities and abyssal ruptures as against the homogeneous and continuous. (Derrida 30)

Mögen auch die tiermenschlichen Grenzziehungen heterogen sein, geht die Konfrontation mit dem Blick des tierisch Anderen mit einer Alteritätserfahrung einher (Derrida 3). Dagegen nehmen Uexkülls Umweltbeschreibungen keinen Zweifel daran, dass die verschiedenen Umwelten und das darin eingeschlossene tierische Andere der menschlichen Beobachter\*in zugänglich sind:

Kein Tier wird je in Gedanken den Umweltraum seiner Sinne verlassen, dessen Mittelpunkt es bildet. Es mag so weit wandern, stets wird es vom Umweltraum erfüllt sein . . . Der Mensch aber zeigt, wenn er weite Wanderungen unternimmt, die

Neigung, den Raum, in dem er sich befindet, von seinen Sinnessphären loszulösen . . .  
(Nie geschaute Welten 10)

Während das Tier nur seine Umwelt wahrnimmt, ist der Mensch dazu in der Lage, von seiner Menschenumwelt zu abstrahieren und neue Sinneszusammenhänge zu stiften (Mengert 145). Uexküll folgt einem konventionellen Philosophem der abendländischen Tradition, wenn er die Abstraktionsfähigkeit des Menschen als dessen Alleinstellungsmerkmal hervorhebt. Ihm nach vollendet der *homo rational* seine Natur, nachdem er sein Abstraktionsvermögen ausgebildet hat (Kobusch 46). Diese Fähigkeit bedingt zahlreiche andere Vorzüge des Menschen.

Einerseits kann er seinen *Raum* erweitern, da es ihm vergönnt ist, durch Abstraktion neue Sinnesbezüge herzustellen. Andererseits ist ihm möglich, die Perspektive anderer Lebewesen einzunehmen, da er von seiner eigenen Umwelt absehen kann, wie es die scharfsinnige Beobachtungsgabe des Biologen Uexkülls, wenigstens dem eigenen Anspruch nach, vorführt. Uexküll fundiert seine Umweltlehre auf Grundlage eines *human bias*: Er kann Umwelten von anderen Lebewesen verstehen, da er als *Homo sapiens* von seiner Umwelt abstrahieren kann. Nichtsdestotrotz fanden auch Uexkülls *Streifzüge* in der posthumanistischen Kritik Anklang.

Zum Beispiel bezeichnet Agamben Uexkülls Beschreibung der Zeckenumwelt als einen „high point of modern antihumanism“ (§11). Wie ist dies zu erklären angesichts Uexkülls offenkundigen Anthropozentrismus? Bereits zu Beginn von Kapitel 3. sah man, dass Uexküll davon ausgeht, dass der Mensch wie das Tier in einer Umwelt eingebettet ist. Diese Gleichbehandlung abwehrend, warnt der Verfasser der Einleitung der Neuauflage der *Streifzüge* der 50er Jahre vor Uexkülls „temperamentvollen Durchbruchversuchen“ (Portmann 11), wenn der Biologe den Umweltbegriff auf den Menschen zu übertragen. Uexküll wagt diesen Vorstoß in den *Nie geschauten Welten*. In jener autobiographischen Textsammlung beschreibt Uexküll die Umwelt von Menschen, denen er im Verlauf seines

Lebens begegnet ist, seien es adelige deutschbaltische Standesgenossen, „Juden“ oder der Dichter Keyserling. Hierbei entpuppt sich mancher von Uexkülls Zeitgenossen als „unmenschlich“, wie z. B. der alte Gymnasiallehrer des Biologen; Herr Bienenmann:

Dieser Mann war ein Urphänomen. Wie eine Libelle niemals auf den Gedanken kommen wird, daß es in der Welt andere Dinge als Libellendinge gibt, so hat Bienenmann niemals die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß es in der Welt etwas anderes als Bienenmandinge geben könnte. (Welten 31)

Der solipsistische Bienenmann, dem es nicht gelingt, andere Perspektive einzunehmen, läßt erahnen, dass Uexkülls Tier-Mensch-Dichotomie auf keinem sicheren Fundament ruht. Wie kann Uexküll, der nicht weniger in einer Umwelt als seine Mittiere situiert ist, wissen, dass er die Umwelt eines anderen Tieres rekonstruiert hat. Woher nimmt Uexküll die Gewissheit, dass er etwas anderes sieht als Uexkülldinge? Ohne dass ihr Begründer es wahrscheinlich intendiert hat, hält die Umweltlehre Momente der Dezentrierung des Menschen bereit: Sie knüpft an den Perspektivismus der Moderne an (Agamben §10), wenn man aus ihr ableiten kann, dass Lebewesen sich nicht gegenseitig verstehen können, da sie in ihrer jeweiligen Umwelt eingeschlossen, voneinander abgetrennt sind. Vor diesem Hintergrund macht die Umwelttheorie tierische Alterität denkbar wie diejenige der Natur: Wenn kein Lebewesen dazu in der Lage ist, aus seiner Umwelt herauszublicken, kann keines den Anspruch erheben, die Umgebung bzw. die Natur zu erkennen, in der die einzelnen Umwelten koexistieren. Somit gibt die Umweltlehre der umweltkritischen Lektüre das Gerüstzeug an die Hand, ihre Annahme zu untergraben, dass Tiere und die Natur lesbar sind, ausgehend von ihren eigenen Prämissen. Indem die Umweltlehre es erlaubt, die Unlesbarkeit des tierisch Anderen und der Natur zu denken, kann sie von einer Tier-Umwelt-Poetik in Dienst genommen werden.

In 3.1. habe ich bereits angedeutet, dass Uexkülls Umwelttheorie dahingehend problematisiert werden kann, dass die verschiedenen Arten zwar in aufeinander abgestimmten Umwelten leben, doch es ihnen nicht möglich ist, in einer Weise miteinander zu interagieren, dass sie sich gegenseitig modifizieren können. Sind sie dazu in der Lage, kann man nicht annehmen, dass Lebewesen im Horizont abgeschlossener, vorgefertigter und damit lesbarer Umwelten zu verstehen sind. Im Gegensatz zu Uexkülls statischen Umwelten entwickelt Haraway mit Blick auf die Spinnenart, *Pimoida cthulhu*, das dynamische Weltverständnis des *Cthulucenes*, innerhalb welchem Tiere sowie alle anderen Entitäten sich zusammenschließen und wechselseitig beeinflussen können:

They entwine me in the poesis – the making – of specular fabulation . . . The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots, they make a difference, they weave paths and consequences but not determinisms, they are open and knotted in some ways and not others. (Haraway 31)

In dieser Passage spricht Haraway den Spinnen einen Akteurstatus im Sinne Latours zu. Die Achtbeiner sind in der Lage, einen Unterschied in ihrer Umgebung hervorzubringen (Tiere und Literatur 235). Die Autorin selbst exemplifiziert die Handlungsmacht des Achtbeiners, wenn ihr der Anblick der Spinnen hilft, *poesis* zu denken. Das artübergreifende Zusammenwirken charakterisiert die Spinnenbeobachterin als *sympoietic*: „Poesis is . . . sympoietic, always partnered all the way down, . . . The Chthulecene does not close in on itself; it does not round off; its contact zones are ubiquitous . . . (Haraway 33).“ Die verschiedenen Lebewesen im Cthuluecene folgen nicht einer vorgegebenen Partitur (Bedeutungslehre 142), sondern sie wirken aufeinander ein, um neue transspezifische Konstellationen zu erzeugen.

Ausgehend von Derrida und Haraway kann man folglich zwei Kritikpunkte an Uexkülls Umwelttheorie ableiten: Mit Derrida lässt sich der Biologe dahingehend kritisieren, dass er auf Grundlage eines fragwürdigen erkenntnistheoretischen Fundaments dem Menschen die Fähigkeit zuspricht, das tierisch Andere zu verstehen. Hingegen ist aus Haraways Perspektive zu problematisieren, dass die Umweltlehre einem transspezifischen Zusammenwirken kein Platz einräumt, da nach Uexküll die verschiedenen Umwelten a priori in einem statischen Ganzen miteinander verwoben sind. Folgt man der posthumanistischen Theoretikerin, können Umwelten nicht als geschlossene semiotische Systeme aufgefasst werden, da Lebewesen sich stets gegenseitig modifizieren, und hierbei weder feste Umwelten noch eine starre Umgebung stabilisieren. Beide Gesichtspunkte sind nicht ohne Weiteres miteinander integrierbar, sodass man aus ihnen einen spannungsreichen Diskussionsrahmen gewinnen kann, der an Problemkonstellationen einer Tier-Umwelt-Poetik anschließt:<sup>4</sup>

Inwieweit ist ein artübergreifendes Zusammenwirken denkbar, insbesondere zwischen dem Homo sapiens und den nicht-menschlichen Tieren, wenn sie Derrida zu Folge, durch Grenzen voneinander abgegrenzt sind? Denn mögen Letztere auch verschiebbar sein, fragt sich, wie man sich eine Grenzverwirrung, die eine produktive Interaktion zwischen den Arten ermöglicht, unter dem Vorzeichen von gegenseitiger Alterität konkret vorstellen kann. Es wäre naiv, sich eine klare Antwort auf diese Problemstellung von literarischen Texten zu erwarten, doch wird die Arbeit zeigen, dass die literarischen Imaginationen es vermögen, der umweltkritischen Leser\*in Impulse für eine kritische Überprüfung und Rekonzeptualisierung der Umweltlehre bereitzustellen.

---

<sup>4</sup> Hier streift die vorliegende Arbeit ein fundamentales Problem der CAS. Nach Borgards stehen sich Derrida und Haraway „als dominierende Oppositionen“ (Handbuch 242) gegenüber. Ersterer zielt im Rahmen seiner Dekonstruktion der abendländischen Philosophie auf eine erkenntnistheoretische Problematisierung der Mensch-Tier-Dichotomie ab, während Haraway eine neue Weltanschauung im Sinne des *new materialism* profilieren möchte. Sicherlich übersteigt es die vorliegende Arbeit diese Problemkonstellation klären zu wollen, doch hat sie den Anspruch mit ihrer Fragestellung zu exemplifizieren, wie man beide Ansätze in einen gemeinsamen fruchtbaren Diskussionsrahmen zusammenführen kann.

#### 4. DIE UMWELT VON KAFKAS TEXTKREATUREN

Nach einer Situierung einer umweltkritischen Lektüre in die gegenwärtige Kafka-Forschung trägt das 4. Kapitel an die *Forschungen eines Hundes* (4.2), *den Bau* (4.3) und *Bericht für eine Akademie* (4.4) die Frage heran,<sup>5</sup> inwieweit deren Textkreaturen in einem Bezugssystem situiert sind, die sie aus einer Uexküll'schen Perspektive als Tiere im Sinne der Umweltlehre lesbar machen. Ich habe mich diesen Tiergeschichten Kafkas angenommen, da sie sich sowohl inhaltlich als auch formal überschneiden, und somit miteinander vergleichbar sind. Jeweils gewährt in ihnen ein autodiegetischer, nicht-menschlicher Erzähler einen Einblick in seine Lebensumstände. Die Frage nach der Lesbarkeit von Tieren schließt an eine Tier-Umwelt-Poetik an, weil die Möglichkeit tierischer Alterität gerecht werden zu können, davon abhängt, ob eine Textkreatur im literarischen Text als lesbares Tier inszeniert wird. Da nach der Umweltlehre die Erkennbarkeit der Natur mit der Möglichkeit zusammenhängt, über seine Umwelt hinauszublicken, schließt die Frage nach der Lesbarkeit des Tieres die Frage nach derjenigen der Natur in der umweltkritischen Lektüre mit ein.

##### 4.1. Profil der Arbeit im Kontext der Forschung.

So kann man verstehen, daß Kafka nicht müde wurde, das Vergessene den Tieren abzulauschen. Sie sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht. (Benjamin 430)

---

<sup>5</sup> Im Folgenden zitiere ich aus Kafka, Franz. *Die Erzählungen*. hg. Dieter Lamping u. Sandra Poppe, Artemis&Winkler, 2008. Die Textgrundlage dieser Ausgabe ist Kritische Kafka-Ausgabe.

Obwohl dieses Zitat von Walter Benjamin zeigt, dass bereits zu Beginn der Kafka-Rezeption auf die wichtige Stellung von Tieren in Kafkas Oeuvre aufmerksam gemacht worden ist (Driscoll 31), hat die literaturwissenschaftliche Germanistik sich erst in jüngerer Zeit der Tierthematik bei Kafka intensiv angenommen (Thermann 12). Sonach gibt Thermann in seiner Monographie *Kafkas Tiere: Fährten, Bahnen und Wege der Sprache* [2010] an, die erste Gesamtdeutung von Kafkas Tieren seit Fingerhuts *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafka* [1969] vorgelegt zu haben (12). Gleichwohl hinterließen Kafkas Tiertexte erkennbare Spuren in der Geistesgeschichte, wie z. B. Guattaris und Deleuzes Konzept des *becoming-animal*, das die beiden Philosophen in ihrem Kafka-Buch ausbuchstabierten (14) oder Derridas Rede von einer Tierpoetik illustrieren (s. Kapitel 2). Es würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, den Einfluss Kafkas Tierfiguren jenseits der Rezeption in der germanistischen Literaturwissenschaft nachzuverfolgen. Im Folgenden skizziere ich den Diskussionsstand zu Kafkas Tieren unter besonderer Berücksichtigung der Erzählung *Der Bau, Bericht für eine Akademie* und *Forschungen eines Hundes*, ohne den Anspruch zu erheben, eine Gesamtdarstellung zu bieten. Im Anschluss daran verorte ich meine umweltkritische Lektüre in die gegenwärtige Kafka-Uexküll-Forschung.

Grob kann man die Kafka-Tier-Forschung in zwei Perioden einordnen. Nämlich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung vor und nach dem *animal turn* in der germanistischen Literaturwissenschaft, der sich in diesem Jahrzehnt mit Etablierung der CAS im deutschsprachigen Raum vollzog (Kleinhans 9). In der Kafkaforschung vor dem Turn deutet man Kafkas Texttiere überwiegend metaphorisch oder motivgeschichtlich. Zum Beispiel wurde die problematische „Integration“ des Affen Rotpeters in die menschliche Gesellschaft existenzphilosophisch als Allegorie auf Selbstwidersprüche in der Selbstkonstitution auf die jüdische Marginalisierung in Europa (Blank 236), oder auf Kafkas Reflexion auf die prekäre gesellschaftliche Stellung des Künstlers interpretiert (Jagow 516). In ähnlicher Weise verstand

man die Erzählung *Forschungen eines Hundes* poetologisch (Jagow/Jahraus 538, Berg 332) oder nutzte sie als Schlüsseltext zur jüdischen Erfahrungswelt (Berg 333). Analoges lässt sich über die Forschung bezüglich des *Baues* berichten, wenn er auch insbesondere dekonstruktivistische Lektüren anzog (Liska 340), welche aufzeigen, dass es sich beim *Bau* um eine „Allegorie der Unlesbarkeit“ (Liska 340) handelt, weil sich der Text seiner Anlagen nach eindeutigen Sinneszuweisungen widersetzt.

Selbstverständlich gibt es Ausnahmen zu dieser allgemeinen Tendenz der Forschung, die Animalität von Kafkas Texttieren zu vernachlässigen. Um ein frühes Beispiel aus den Ende der 70er zu nennen: Bänziger interpretiert den *Bau* als Versuch Kafkas, sich in die Perspektive eines Tieres hineinzusetzen (300). Neumann indes liest den *Bericht für eine Akademie* und die *Forschungen eines Hundes* im Horizont der reichhaltigen abendländischen Motive des Affen und Hundes. Der Fokus darauf, welche Positionen Affen- und Hunderepräsentationen in der menschlichen Identitätskonstruktion einnehmen (Neumann 298), rückt zwar den prominenten Kafkaforscher in eine gewisse Nähe zur Tierpoetik, doch erschöpft sich ihm zu Folge die Funktion des tierisch Anderen darin, auf das Bruchigwerden des menschlichen Selbstverständnis in der Moderne hinzuweisen. Sonach konstatiert Neumann, dass Kafkas *Forschungen eines Hundes* und *Bericht für Akademie* mit der anthropozentrischen Vereinnahmung von Hund und Affe brechen, da sie menschliche Selbstbestätigung verhindern (Neumann 320). Hierbei interessiert es ihn weniger, ob Kafkas Tiertexte die Alterität oder den Einfluss (realer) Tiere reflektieren. Als Brückentext zwischen der Forschung vor und nach dem *animal-turn* kann Thermanns Monographie gelten. Zwar bezieht er sich auf Agambes *The Open, Man and Animal* (Thermann 72), bei dem es sich um einen fundierenden Text der animal studies handelt, doch liest er ähnlich wie Neumann Kafkas Texttiere primär hinsichtlich der Indienstnahme des tierisch Anderen für menschliche Identitätskonstruktionen (Thermann 21f, 201). Gewiss sind Neumanns und Thermanns



Arbeiten anschlussfähig für eine Tierpoetik, doch fokussiert die germanistische Literaturwissenschaft nach dem *animal turn* die Alterität des tierisch Anderen jenseits seiner Funktion für den Menschen.

Der III. u. IV. Sammelband der Deutschen Kafkagesellschaft [2015] vereint Essays, die Kafkas Texttiere im Kontext des *animal turns* neu diskutieren. Es lassen sich grob zwei Ansätze unterscheiden: Der dekonstruktivistische fragt, inwieweit Kafkas Tiergeschichten die Mensch-Tier-Dichotomie infrage stellen und wie sie tierische Alterität reflektieren. Indessen kontextualisiert der kulturwissenschaftliche Kafkas Texttiere vor dem Hintergrund historischer und zeitgenössischer Tierdiskursen. In seinem programmatischen Aufsatz *Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik* arbeitet Driscoll allgemeine Züge von Kafkas Tierpoetik heraus. Ihm nach sind Kafkas Texttiere nicht als eindeutige Metapher entschlüsselbar, wenn sie auch die Leser\*innen zu metaphorischen Lektüren anregen. Ihre Animalität geht mit einer unauflösbaren Alterität einher, die sich einer Interpretation versperrt. Driscoll bezeichnet ein Texttier, das zu metaphorischen Lektüren einlädt, ohne sie einzulösen, als *Animetapher* (38f). Demnach kann sich die Leser\*in zwar den Texttieren bis zu einem gewissen Grad hin interpretatorisch annähern, jedoch kann sie sie nicht wie klassische Fabeltiere als bloße Spiegelungen der Menschenwelt lesen. Im Anschluss daran nehmen Dick und Iacomella die Animalität von Rotpeter ernst, wenn sie nachweisen, wie *Ein Bericht für eine Akademie* eine feste Grenzziehung zwischen Mensch und Tier untergräbt (Dick 271, Iacomella 85), da der Text offenlässt, inwieweit der Protagonist als Tier oder Mensch lesbar ist. Dagegen erörtert Nilges wissenspoetisch das Verhältnis von Rotpeter zu dem Erkenntnisstand der Primatologie zu Kafkas Lebzeiten (408f) und der zeitgenössischen Primatologie, (418) hinsichtlich der Frage, inwieweit Affen kulturfähige Wesen sind. Indessen wurde die *Forschungen eines Hundes* als eine Erzählung interpretiert, der die Erkenntnisfähigkeit des Menschen infrage stellt und hierin seinen epistemologisch privilegierten Standpunkt unterminiert (Wiehl 218,

Jacobs 295). Jobst hingegen versucht der Hundartigkeit des Ich-Erzählers gerecht zu werden, indem er dessen *Forschungen* in den wissenschaftlichen und kulturellen Hundediskurs situiert (309). Was den *Bau* angeht, folgt Niehaus ein Stück weit Bänziger, wenn er in seiner Interpretation, das mit keiner Tiergattung identifizierbare „Bau-Tier“ (Niehaus 393), soweit wie möglich als Tier verstehen will (391), um einer anthropomorphisierenden Leseart zu entgehen. Eine derartige Lektüre setzt wie die übrigen Interpretationen, die dem animal turn folgen, voraus, dass man die Tierhaftigkeit von Kafkas Texttieren hervorhebt, und sie nicht als *alter ego* Kafkas oder als eine poetologische Metapher vereinseitigt. Insofern meine Arbeit sich nach der (Un)lesbarkeit von Kafkas Texttiere fragt, steht sie einem dekonstruktivistischen Ansatz nahe. Leistet sie jedoch einen Unlesbarkeitsnachweis mithilfe einer zu Kafkas Zeiten verfügbaren Tiertheorie, liegt sie nicht abseits eines kulturwissenschaftlichen Zugangs.

Angesichts meiner umweltkritischen Fragestellung ist hervorzuheben, dass Uexküll ein wichtiger Bezugspunkt für die jüngere Kafkaforschung darstellt. Niehaus und Thermann diskutieren, inwieweit Uexküll als Zeitgenosse den Prager Autor unmittelbar beeinflusste, ohne diesbezüglich zu einem eindeutigen Ergebnis gekommen zu sein (Kreuzungen 456, Niehaus 397). Die Kafka-Uexküll-Forschung setzte sich bisher mit den *Forschungen eines Hundes* und dem *Bau* auseinander, wohingegen eine Uexküll'sche Diskussion von *Bericht für eine Akademie* noch aussteht. Die Forschung zieht eine Analogie zwischen Kafkas Einnahme einer tierischen Perspektive und der Forderung des Biologen, die Welt vom Standpunkt des Tieres aus zu beschreiben (Kreuzungen 456, Jobst 308, Wiehl 206). Indes versucht Niehaus das Bau-Tier mittels der Umweltlehre zu charakterisieren (399). Meine umweltkritische Lektüre geht demgegenüber über den Nachweis von einer Analogie zwischen Kafka und Uexküll hinaus. Meine Hauptfrage lautet: Wie ist die Umweltlehre (anders) zu denken, nimmt man den Standpunkt von Kafkas Textkreaturen an? Textanalytisch gesprochen, konzentriere

ich mich auf die Frage, in was für Umwelten und Umgebungen sich die autodiegetischen Protagonisten vorfinden.

Meine Interpretation profitierte stark von der anglophonen Literaturwissenschaft, auf deren Erkenntnisse ich im Verlauf meiner Analyse eingehe. Allgemein fällt auf, dass in der deutschsprachigen Germanistik wenig der Erkenntnisstand der englischsprachigen Kafka-Forschung beachtet wird, insbesondere hinsichtlich der *animal studies* werden dabei wichtige Erkenntnisse außer Acht gelassen. Schließlich wurde deren theoretisches Fundament im englischsprachigen Raum gelegt. Im Lauf meiner Analyse beziehe ich mich auf Corngold und Kuzniar. An dieser Stelle gehe ich lediglich auf Camerons Überlegungen bezüglich der Bedeutung des Tieres in Kafkas Werk ein, da sie meiner Interpretation einen Leitfaden an die Hand legen sollen:

„Animal“ is the name for the experience for being caught in a flux of dissolving physical and mental phenomena – of affective states whose extravagance transgresses limits in an immoderation that has no recourse to forms of sociality that would mediate, organize or, constrain it. (185)

Wendet man Camerons These auf die Protagonisten der *Forschungen eines Hundes*, des *Baus*, und des *Berichts für eine Akademie* an, lässt sich folgende Hypothese formulieren: Die Textkreaturen erleben sich eingeschlossen in etwas, das sie nicht konzeptualisieren können. Sie stoßen sich zwar an Grenzen in ihrem Erleben, doch können sie diese nicht überschreiten (Cameron 169). Diesen Zustand interpretiere ich als die Erfahrung einer unabgeschlossenen Umwelt, die sowohl für ihre Bewohner\*in als auch Beobachter\*in bzw. Leser\*in unlesbar ist. Wie dies mit der Frage der Tier-Umwelt-Poetik nach der Alterität von Tieren und der Natur zusammenhängt, klären die folgenden Textanalysen.

4.2. „Umweltsehnsucht“ *inmitten der Hundeschaft*. Wie der Erkenntnisdrang des „Forscherhundes“ (Jobst 307) geweckt wird, zeigt bereits, dass er sich in einer Welt aufhält, deren Verständlichkeit zur Disposition steht. Die Konfrontation mit der Musik der Musiker-Hunde, die „[ihm] unbegreiflich, aber auch gänzlich unanknüpftbar außerhalb [seiner] Fähigkeiten“ (Forschungen 586) ist, setzt die Forschungen des Erzählers in Gang (Neumann 460). Mit Uexküll gedacht, besteht sein Problem darin, dass er unfähig ist, auf das Merkzeichen „Musik“ mit einem angemessenen Wirkzeichen zu antworten (Jobst 324, Jacobs 301), obwohl er es registrieren kann. Er kann die Musik mit seinem Hundewissen nicht begreifen, sodass sie ihn mit den Grenzen der „Hundeschaft“ (Forschungen 604), seiner (Um)welt, konfrontiert (Cameron 189). Parallel zu dieser Desintegrationserfahrung ignorieren die Musiker-Hunde die Kontaktabahnungsversuche des Forscherhundes. Damit legen sie eine Verhaltensweise an den Tag, die nicht mit dem scheinbar extrovertierten Hundewesen im Einklang steht:

Sie waren hervorgetreten, man hatte sie innerlich begrüßt als Hunde, sehr beirrt war man zwar von dem Lärm, der sie begleitete, aber es waren doch Hunde, . . . wie Hunde, denen man auf dem Weg begegnet, man wollte sich ihnen nähern, Grüße tauschen, sie waren auch ganz nah . . . man wollte sie, so ablehnend sie aussahen, anrufen, um Belehrung bitten, sie fragen, was sie denn hier machten . . . aber kaum setzte ich an, kaum fühlte ich die gute, vertraute, hündische Verbindung mit den sieben, war wieder ihre Musik da, machte mich besinnungslos. (Forschungen 585)

Die Musiker ziehen damit, das Vertrauen des jungen Forscherhundes in die Hundeschaft in Zweifel. Die Hundemusik ist ein Störsignal in seiner Umwelt, da ihm der Sinn der Klänge unverständlich ist. Sie bewirkt nichts als Irritation, sodass es dem Protagonisten als notwendig

erscheint, die Hundeschaft zu erforschen. Seine Forschungsbemühungen sind vom Verlangen motiviert die Abgeschlossenheit seines Bezugssystems (wieder)herzustellen. Geschlossen wäre sie, wenn jedes Merkzeichen mit einem Wirkzeichen besetzt wäre.

Wendet man sich den konkreten Forschungen des Erzählers zu, fällt auf, dass sie nicht unmittelbar darauf abzielen, die Hundemusik zu erforschen, sondern beschäftigt sich der Forscherhund zunächst mit den „nächstliegenden“ Fragen, wie z. B. „wovon sich die Hundeschaft nährt“ (Forschungen 590). Sein Fokus auf seiner Alltagswelt mag verwundern. Man erinnere sich jedoch daran, dass die Hundemusik „unanknüpftbar“ (Forschungen 586) ist, insofern ist die Möglichkeit ihrer Erforschbarkeit zweifelhaft. Folglich ist es nachvollziehbar, dass der Erzähler auf die Sinnlosigkeit antwortet, indem er sich dem Bekannten vergewissert. Bekümmern ihn auch Vertrautes, gilt es nichtsdestotrotz für sein Forschungsprogramm abzuklären, woher der Forschende das Wissen über die Hundeschaft beziehen kann.

Vom Anfang seines Berichts an macht der Erzähler keinen Hehl daraus, dass er sich für Wesen jenseits der Hundeschaft nicht interessiert (Forschungen 582). Nur aus ihr vermag der „canidozentrische“ (Jacobs 298) Forscher Wissen abzuleiten:

Denn was gibt es außer den Hunden? Wen kann man sonst anrufen in der weiten leeren Welt? Alles Wissen, die Gesamtheit aller Fragen und aller Antworten ist in den Hunden enthalten. (Forschungen 593)

Es scheint daher von Konsequenz zu zeugen, wenn sich der Erzähler an die Hundeschaft wendet, um zu Erkenntnissen zu gelangen. Die befragten Artgenossen schweigen jedoch genauso wie die Musiker-Hunde, sodass die Forschungen des Erzählers sich zu einem Kommunikationsproblem entwickeln. Angesichts der Verschwiegenheit, der er begegnet,

schließt der Erzähler darauf, dass es sich bei dieser um ein essentielles Hundemerkmal handelt.

„Nun also, warum machst du den anderen ihre Schweigsamkeit zum Vorwurf und schweigst selbst?“ Leichte Antwort: Weil ich ein Hund bin. Im Wesentlichen genau so wie die anderen fest verschlossen. (Forschungen 594f)

Nimmt man diese Feststellung ernst, liegt der Forschung des Protagonisten eine Aporie zugrunde: Nur von der Hundeschaft kann man Wissen erhalten, doch diese kennzeichnet Verschwiegenheit (Kuzniar 23). Hinzu kommt die Frage, weshalb der Erzähler als Hund das Wissen suchen muss, wenn er es doch selbst enthält.

Der Protagonist setzt seine Forschungen fort von der Schwierigkeit unbeirrt, sein Wissen theoretisch zu fundieren. Letzten Endes treibt ihn sein Wissensdrang zu einem existenzbedrohenden Experiment. Die Frage danach, wie die Nahrung zur Hundeschaft gelangt, möchte er klären, indem er sich von seinen Artgenossen absondert und hungert. Seine Wissenschaft veranlasst ihn dazu, seine eigene Triebnatur zu unterdrücken und desintegriert ihn vollends aus seiner sozialen Umgebung (Jobst 329). Sein Fastenexperiment scheitert jedoch aufgrund einer Musik, die er abermals nicht erklären kann. Sie zwingt ihn dazu, den Ort seines Fastens zu verlassen. Wie sehr er auch gegen seine Impulse arbeitet, es misslingt ihm, wie bei der Begegnung mit den Musiker-Hunden, dem Einwirken der Musik zu widerstehen (Forschungen 620). Somit scheitert sein Experiment an mangelnder Impulsbeherrschung. In der wissenschaftlichen Praxis zeigt sich eine weitere Aporie seiner Forschungen: Seine natürliche Konstitution setzt der Erkenntnismöglichkeit des Erzählers Grenzen. Wie bei Uexküll determiniert seine Physiologie die Erkenntnisfähigkeit des Hundes. Der forschende Hund kann keine erfolgreichen Experimente durchführen, die eine langfristige

Impulskontrolle von ihm verlangen würden (Jobst 331). Seine Umwelt scheint für den Forscherhund unergründlich zu sein, da er so eingerichtet ist, dass ihm seine Umwelt zwangsläufig opak bleiben muss: Sein Körperbau inkarniert die Unerforschbarkeit seiner Umwelt.

Egal, welchem möglichen Erklärungsangebot für das Scheitern der Forschungen des Erzählers sich die Leser\*in anschließt, mag es die Verschwiegenheit seiner Artgenossen sein oder seine forschერთaugliche Konstitution, eines ist gewiss: Man kann dem Forscherhund eine Sehnsucht im Sinne der Romantik attestieren, da er etwas begehrt, das für ihn uneinholbar ist (Sehnsucht 168). Dem Forscherhund eine Nähe zur Romantik zu unterstellen, ist auch dadurch gerechtfertigt, dass seine Desintegrationserfahrung in Zusammenhang mit Musik steht, die die romantische Ästhetik mit Wahnsinn assoziiert (Hamilton 12). Im Falle des Forscherhundes liegt das Uneinholbare in der Geschlossenheit der eigenen Umwelt, in einem System, in dem jedem Merkzeichen sicher einem Wirkzeichen zugeordnet werden kann. Dessen ungeachtet zeugen seine Forschungen davon, wie er gegen die Limitation seines Erkenntnisvermögens aufbegehrt, bleibt seine Sehnsucht auch unerfüllt. Er leidet daran, dass er mit einem Sinn für das Sinnlose, das sich seinem Erkenntnishorizont entzieht, ausgestattet ist. Hierbei steht er in einen Gegensatz zu Uexkülls Tiervorstellung: Eine Zecke kann innerhalb ihrer geschlossenen Umwelt nichts wahrnehmen, auf das sie nicht eindeutig reagieren kann. Wenn auch die Forschungen des Erzählers gescheitert sind, so drängt sich der Leser\*in die Frage auf, was der Protagonist hätte erkennen können, wenn ihm seine Experimente gelungen wären. Um diese Frage zu beantworten, hält sie sich am besten an diejenigen, die das Wissen im fiktiven Universum der *Forschungen* zu besitzen scheinen. Als Anlaufstelle für Wissbegierige treten im fiktiven Universum zum einen Forscherhunde hervor, auf deren Forschungsergebnisse und Desiderate der Erzähler referiert (Forschungen u. a. 591, 596, 621). Zum anderen verweist er auf die Gesetzgeber der Hundeschaft

(Forschungen 615). Der Protagonist identifiziert sich mit keiner dieser wissenden Hundarten. Trotz seiner Bemühungen und Ambitionen ist es zweifelhaft, ob man den Erzähler einen Forscherhund nennen kann (Jobst 310). Im Gegenteil, er betont, dass seine Konstitution ihn forschungsuntauglich macht:

Das alles wende man mir nicht ein, das alles weiß ich, wie nur irgendein Durchschnittshund, es fällt mir nicht ein, mich in die wahre Wissenschaft zu mengen, ich habe alle Ehrfurcht vor ihr, die ihr gebührt, aber sie zu vermehren fehlt es mir an Wissen und Fleiß und Ruhe und – nicht zuletzt, besonders seit einigen Jahren – auch an Appetit. (Forschungen 590)

Weil der autodiegetische Erzähler weder auf die Forscherhunde noch auf Gesetzgeber im Verlauf seines Berichts trifft, bleibt es schlussendlich unklar, wer die Forscher- und Gesetzgeberhunde sind. Bedenkt man zusätzlich die Aporien, die sich in den Forschungen des Erzählers zeigen, mutet ihre Existenz im Universum der Erzählung beinahe paradox an. Gesetzt des Falles, dass sie in der fiktiven Welt der *Forschungen* existieren, – eine Annahme, die der Leser\*in treffen kann oder nicht, – würden die Forscherhunde und Gesetzgeber-Hunde verbürgen, dass Hunde ein Wissen von der Hundeschaft prinzipiell erreichen können. Das Erkenntnisdefizit ist unter dieser Voraussetzung ein individuelles Problem des Erzählers. Ist ein Hund der Theorie nach fähig seine Umwelt zu verstehen, setzt sich der Hund, der nicht weiß, ob er dies vermag, außerhalb seiner Art. Darum wundert es nicht, dass sich der Erzähler nicht als „Hund unter Hunden“ (Forschungen 581) fühlt. Mag er auch unter Hunden leben, kann er sich nicht mit ihnen ungebrochen identifizieren, sodass er sogar seine Hundhaftigkeit infrage stellt. Vorwurfsvoll vermeint er die Hundeschaft zu sich sprechen zu hören: „Aber du bist doch selbst ein Hund, hast auch das Hundewissen, nun sprich es aus, nicht nur in Form



der Frage, sondern als Antwort“ (Forschungen 590). Andererseits kann sich die Leser\*in niemals gewiss sein, ob jene wissenden Hunde überhaupt existieren. Vielleicht charakterisiert Unwissenheit die Hunde. Wer verbürgt der Leser\*in überhaupt, dass die *Forschungen* die Hundeessenz nicht als Leerstelle exponieren (Cameron 191). Einen möglichen Ausweg aus dem Erkenntnisdilemma des Forscherhundes findet man in der Sekundärliteratur. Er besteht darin, dass die Leser\*in die Erkenntnisprobleme des Erzählers löst, indem sie die Hundeschaft nach den Maßgaben des fiktionsexternen Menschenuniversums deutet (Wiehl 224, Jobst 310). Das Problem des Erzählers sei, dass er nicht in der Lage ist, menschliche Präsenz wahrzunehmen. Dies erstaune insbesondere, da es sich beim Hund um ein vom Menschen domestiziertes Tier handle, dem eine wichtige Bedeutung in seinem Alltagsleben zukomme (Neumann 301, Jobst 309). Infolgedessen sei die Pointe der *Forschungen* darin zu suchen, dass die Leser\*in wie eine Uexküll'sche Beobachter\*in die Hundewelt im Gegensatz zu den Hunden verstehen kann. Das Rätsel um die Ernährung der Hundeschaft löse sich dementsprechend auf, nimmt man an, dass Menschen die Hunde in der fiktiven Welt fütterten. Dagegen lässt sich fragen, ob es aus canidozentrischer Perspektive überhaupt sinnvoll ist, die Hundeschaft anthropozentrisch zu verstehen (Jacobs 298). Ein Wissen der Hundeschaft kann von anderer Art sein, als was die Menschen vermeinen von der Hundeschaft zu wissen. Von denen es sich nicht mit Gewissheit sagen lässt, ob sie im fiktiven Universum der *Forschungen* existieren. Zusätzlich droht die Leser\*in, die allzu sehr damit beschäftigt ist, die Leerstellen des Texts anthropozentrisch zu deuten, zu übersehen, dass von der Perspektive des Protagonisten betrachtet, sein Unwissen keineswegs dem Umstand verschuldet ist, dass er kein Mensch ist, sondern in seiner Konstitution begründet ist. Daneben lässt es der Text offen, ob überhaupt ein Wissen von der Hundeschaft denkbar ist, angesichts der paradoxalen Konstitution des Hundewissens, wie die Analyse ergab. Unbestrittenermaßen kann man jedoch den Text so deuten, dass die Eingeschlossenheit des Hundes in die eigene Perspektive,

die er trotz aller Anstrengungen nicht überschreiten kann, der Leser\*in ihre Eingeschlossenheit in die eigene Menschengemeinschaft vorführt (Wiehl 225, Kuzniar 23). Sie hat nicht mehr Einsicht in die Hundeschaft als der Erzähler, insbesondere da das Wissen der Leser\*in über die Hundeschaft an die Perspektive des autodiegetischen Erzählers gebunden ist (Kuzniar 21). Der Text verunmöglicht dabei der umweltkritischen Leser\*in, eine überlegene Erkenntnisposition gegenüber der Textkreatur einzunehmen. Zwar triggern die Forschungen anthropozentrische Interferenzen, um Leerstellen der Hundeschaft zu erklären, doch sind diese nicht am Text verifizierbar: Es mag sein, dass die Hunde von den Menschen genährt werden. Der Text lässt es hingegen schlichtweg offen, inwieweit die Textkreatur der *Forschungen* als ein gewöhnlicher Hund lesbar ist. Mit Blick auf die Leerstellen, die die *Forschungen* aufgeben, kann man den Forscherhund im Sinne einer Animetapher verstehen (Kapitel 4.1.). Zwar lädt Kafkas Erzählung dazu ein, metaphorisch gelesen zu werden, doch verhindert die opake Einrichtung der Hundegemeinschaft, dass der Text z. B. in eine anthropozentrische Leseart aufgehen kann.

Führt man die Ergebnisse der inhaltlichen und rezeptionsorientierten Analyse vor dem Hintergrund der Umweltlehre zusammen, zeichnet sich das Bild einer Kreatur, die in der Konfrontation mit den Musiker-Hunden wahrnimmt, dass es etwas gibt, das sich nicht in ihre Umwelt einfügt. Das Bewusstsein der Unwissenheit stimuliert in ihr das Begehren, ihre Umwelt erforschen zu wollen. Trotz aller Forschungsbemühungen vermag weder der Erzähler noch die Leser\*in die Hundeschaft zu begreifen. Weshalb die Textkreatur ihre Umwelt nicht versteht, ist eine Leerstelle. Es mag sein, dass es Hunden generell oder dem Erzähler als Einzelnen nicht vergönnt ist, die Umwelt der Hundeschaft zu konzeptualisieren. So ist denkbar, dass die Hunde ihr Wissen von der Hundeschaft dem autodiegetischen Erzähler und damit der Leser\*in verhehlen, oder dass derjenige, der in seiner Umwelt gefangen ist, nicht aus ihr heraustreten kann, um sie von einer äußeren Warte aus verstehen zu können. Zudem

besteht die Möglichkeit, dass die Hundeschaft an sich unbegreifbar ist, oder die Hundeschaft für Hunde begreifbar ist, aber der Forscherhund zu sehr aus seiner Art schlägt. Sicherlich erschöpft diese kompakte Auflistung nicht die Optionen, mit der man das Erkenntnisproblem des Erzählers erklären könnte. Neumanns Vorschlag, zum Beispiel die Musik als „zeichenlosen Ausdruck des Wesens der Hundeschaft“ (161) zu interpretieren und generell sie als „Form zeichenloser Wahrheit“ (164) bei Kafka zu betrachten, ist aus umweltkritischer Sicht insoweit zuzustimmen, als dass die Musik ein unvollendetes (Nicht)zeichen ist, das dem Lebewesen vorführt, das etwas existiert, das es nicht begreifen kann. Doch fragt sich, worin die Wahrheit der Hundeschaft bestehen soll. Und wenn man diese Frage mit Undechiffrierbarkeit beantwortet, schließt sich sogleich die Frage an, was eine unlesbare Wahrheit sein soll. Paradox ließe sie sich schlichtweg mit einem Wort beantworten: Eine Chiffre. Das unlösbare Erkenntnisproblem des Erzählers ist auch eines der Leser\*in: Wie ist eine Textkreatur lesbar, die sich in einem Bezugssystem vorfindet, das sie selbst nicht versteht? Die Frage nach der Lesbarkeit der Hundeschaft lädt die Leser\*in zwar zu Spekulationen ein, doch in letzter Instanz bleibt sie ihm verschlossen. Es legt dem Text keine lesbare Partitur zugrunde. Eines ist jedoch klar, die unerklärliche Musik erweckt im Forscherhund die Sehnsucht, seine Umwelt zu erkunden. Seine Forschungen brachten zutage, dass er ein Gefangener seiner ihm und der Leser\*in unverständlichen Umwelt ist. Uexkülls Tiere scheinen dagegen das „Glück“ zu haben, von ihrer Begrenztheit nichts zu wissen. Sie beziehen sich automatisch auf die äußere Welt nach den Maßgaben ihrer Umwelt. Damit existiert nichts Sinnloses für sie. Bei Uexküll gibt es kein Merkzeichen für das Sinnlose, dasjenige, was außerhalb der Umwelt liegt. In der Unlesbarkeit der Hundeschaft und Textkreatur manifestiert sich ein Widerstand gegen die Umweltlehre. Sie entziehen sich der Lesbarkeit durch die umweltkritische Leser\*in, sodass sie die Alterität des tierisch Anderen im Horizont der Unverständlichkeit ihrer Umwelt andeuten. Jene Nicht-Verstehbarkeit weist

auf die Existenz einer Umgebung hin, welche kein Lebewesen als Gefangener seiner intransparenten „Seifenblase“ (Uexküll/Kriszat 46) erkennen kann.

4.3. *Unabschließbare Umweltbauten*. Niehaus (397) und Thermann (Kafkas Tiere 49) setzen in ihren Uexküll'schen Kafka-Lektüren den Bau mit der Umwelt des Erzählers gleich.

Diese Annahme wäre gerechtfertigt, wenn die Bau-Kreatur nichts außerhalb seiner Tunnel wahrnehmen könnte. Es verwundert nicht, dass der *Bau* die Interpreten dazu einlädt, ihn als Umwelt zu lesen. Schließlich gelten die Sorgen der Bau-Kreatur, deren Artikulation den Großteil des Texts einnehmen, seinem Werk. Die Phänomene und Ereignisse im fiktionalen Universum des *Baus* konzeptualisiert der Erzähler meist mit Blick auf sein unterirdisches Labyrinth. Somit stellt sein Bauwerk das Sinneszentrum der Bau-Kreatur dar. Daher mutet die „Bau-Kreaturen-Umwelt“ ähnlich wie eine Zeckenumwelt arm an Sinnesqualitäten an.

Es gibt keine Wahrnehmungsqualitäten wie Farben und Töne in der Natur, keine konkreten Gegenstände außer der zu verzehren Beute, keine Materialitäten außer der Erde als dem Medium für den Bau, es gibt keinen Himmel, keinen Horizont, kein Wetter, keine Jahreszeiten. Alles, was das Bau-Tier hat, ist eben der Bau: Nichts anderes hat Bedeutung. (Niehaus 399)

Kongenial dazu interpretiert Thermann Kafkas Erzählung, als anthropomorphen Versuch das tierische Umwelterleben nachzuvollziehen (Kafkas Tiere 40). Als würde Kafka seine poetische Lizenz dazu nutzen, zu illustrieren, wie es ist ein Bau-Tier zu sein. Ähnlich wie der Philosoph Nagel fragt, wie es ist eine Fledermaus zu sein (Nagel 438). Thermanns Sichtweise ist problematisch. Hier stößt man bereits auf ein erstes Problem der Interpretation der Niehaus' und Thermanns: Die Bau-Kreatur repräsentiert kein reales Tier, mag es auch von Kafkas Lektüre von *Brehms Tierleben* inspiriert sein (Niehaus 391). Somit ließe sich höchstens vorstellen, dass es als Medium dazu dient, eine Art tierisches Umwelterleben an sich zu repräsentieren. Vor dem Hintergrund der Umweltlehre befremdet es jedoch, weshalb

die Bau-Kreatur unter chronischer Paranoia leiden sollte. Uexküll gibt keinen Anlass, daran zu zweifeln, dass Tiere prinzipiell zufrieden mit ihrer Umwelt sind. Weder Thermanns Erklärung, dass der Erzähler sich in einer unsicheren Lebenslage befindet (36), noch Niemanns psychoanalytische Deutung (430), können aus Sicht einer umweltkritischen Lektüre befriedigen. Beide Autoren versuchen, nicht aus einer Uexküllsch'schen Perspektive heraus die Furcht des Erzählers zu fassen. Im Gegensatz dazu zeige ich, dass das Problem der Bau-Kreatur analog zum Forscherhund darin besteht, dass ihre paranoide Reflexionen, mögen sie auch noch so sehr um den Bau kreisen, im Vorzeichen von etwas stehen, das für den autodiegetischen Erzähler und somit eben für die Leser\*in, die an die Perspektive der Bau-Kreatur gebunden ist, unerkennbar ist.

Grundsätzlich veranlasst die Furcht davor, dass sein ausgefeiltes Tunnelsystem nicht den Bedrohungen seiner Außenwelt gewachsen ist, die sorgenvollen Gedankengänge des Erzählers:

Hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden und sah sie schon sämtlich in dem Eingangslabyrinth ersticken –, in Wirklichkeit aber eine viel zu dünnwandige Spielerei darstellt, die einem ernsten Angriff oder einem verzweifelt um sein Leben kämpfenden Feind kaum widerstehen wird. (Bau 646)

Aus zwei kausal miteinander verbundenen Gründen ist der Bau nicht abgeschlossen. Einerseits ist er nicht vollendet und daher unabgeschlossen. Andererseits hat er keine verschließbaren Eingänge, sodass Feinde in ihn eindringen könnten. Somit erfüllt er nicht seine Funktion seinen „Herren“ (Bau 648), vor der bedrohlichen Außenwelt zu isolieren. Gibt es eine äußere Welt, die der Erzähler fürchtet, kann man seine Umwelt nicht mit dem Bau

gleichsetzen. Es existiert etwas außerhalb seines Sinneszentrums, dem Bau, das ihn beunruhigt. Genauso wenig erschöpft sich das Begehren der Bau-Kreatur im Bauen. Reduziert man es auf seine Bautätigkeit, übersieht man, weshalb die Bau-Kreatur sich ans Werk macht. Das höchste Glück erwartet sie von einem sicheren „Hohlraum“ (Bau 663) innerhalb des Burgplatzes:

Auf dieser Rundung hängen, hinauf sich ziehen, hinab zu gleiten . . . und alle diese Spiele förmlich auf dem Körper des Burgplatzes spielen und doch nicht in seinem eigentlichen Raum; den Burgplatz meiden können, die Augen ausruhnlassen können von ihm, die Freude ihn zu sehen auf eine spätere Stunde verschieben und doch ihn nicht entbehren müssen, sondern ihn förmlich fest zwischen den Krallen halten, etwas was unmöglich ist . . . (Bau 663)

In Sicherheit zu spielen, ist das Begehren des Erzählers, wenn nur die ständige Beobachtung des Burgplatzes ihn vor allen Gefahren schützen könnte. Der Sinn des Bauens begründet sich nicht aus sich selbst heraus, sondern aus der Sehnsucht nach dem Spiel. Die Bau-Kreatur hofft, spielend im Bau sie selbst sein zu können. Ihre Aussage erinnert an Schillers berühmtes Bonmot: „[Der Mensch] ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ (359). Mit Blick darauf ließe sich die Textkreatur nicht nur als Bau-Tier, sondern auch als Spiel-Tier charakterisieren. Ist das Spiel eine zweckfreie und selbstbezügliche Tätigkeit (Hoffmann 1384f), so stellt es die Etholog\*in vor ein Problem, da sich seine Funktion ihr nicht unmittelbar erschließt, wie es der Verhaltensbiologe Hassenstein beklagt:

Wollte jemand den Lehrsatz aufstellen: Alle Verhaltensweisen der Tiere dienen unmittelbar bestimmten Notwendigkeiten – die Existenz der Verhaltensweisen des Spielbereichs würden ihn widerlegen. (zitiert in Lind 36)

In seinem Spielbegehren erscheint die Bau-Kreatur in einem opaken Licht. Die Beobachter\*in kann sein Verhalten nicht einfach mit Merk- und Wirkzeichen beschreiben. Auf welches sichtbare Merkzeichen reagiert der Spielende? Wie dem auch sei, dem Erzähler ist es sowieso nicht vergönnt, im Spiel er selbst zu sein, da er nicht zugleich spielen und den Bauplatz observieren kann, sodass er durch äußere Bedrohung geschützt wäre. Die Frage stellt sich, woher genau seine Furcht rührt?

Das Bedrohliche ist in den Reflexionen des Erzählers mit einem anderen Wesen assoziiert, wenn auch die Leser\*in niemals Zeuge einer Begegnung zwischen der Bau-Kreatur und eines realen Anderen wird. Das Andere nimmt in seinen Reflexionen mitunter die Form des Mühe bereitenden, „kleinen Volks“ (Bau u.a. 660, 663) oder des „Kleinzeugs“ (Bau 664) an. Doch keineswegs begegnet ihm das Andere nur als Fressfeind, wie Niehaus nahelegt (399), sondern seine Reflexionen indizieren, dass die Bau-Kreatur ein Verständnis von Freundschaft und Vertrauen besitzt. Ansonsten könnte er nicht einen Gefährten missen, der ihm hilft den Bau zu überwachen:

Hätte ich doch irgendjemanden, dem ich vertrauen könnte . . . Ich würde mit ihm, dem ich vertraue, vereinbaren, daß er die Situation bei meinem Hinabsteigen und eine lange Zeit hinterher genau beobachtet . . . Aber ich könnte ihn gar nicht einlassen, denn entweder müßte ich ihn allein hinablassen, und das ist doch außerhalb jeder Vorstellbarkeit, oder wir müßten gleichzeitig hinabsteigen, wodurch dann eben der Vorteil, den er mir bringen soll, hinter mir Beobachtungen anzustellen, verloren ginge.



Und wie ist es mit dem Vertrauen? Kann ich dem, welchem ich Aug in Aug vertraue, noch ebenso vertrauen, wenn ich ihn nicht sehe . . . (Bau 653)

Gleichwohl ist die Präsenz eines befreundeten Anderen problematisch, da eine risikofreie Beziehung mit einem anderen Wesen seine ständige Überwachung voraussetzen würde, die der Erzähler jedoch nicht leisten kann. Der Andere kommt in seiner Umwelt als ein sichtbares Merkzeichen nicht vor. Letztlich beobachtet die umweltkritische Leser\*in nur, wie sehr sich die Bau-Kreatur von seiner möglichen Präsenz bedroht fühlt, ohne ihn zu gewahren. Die Furcht vor ihm scheint ein Wirkzeichen zu sein, das ein Merkzeichen innerhalb der Umwelt der Bau-Kreatur entbehrt, bis sie ein unerwartetes „Zischen“ (Bau 659) vernimmt:

Ich habe wohl sehr lange geschlafen, erst aus dem letzten von selbst sich auflösenden Schlaf werde ich geweckt, der Schlaf muß nun schon sehr leicht sein, denn ein an sich kaum hörbares Zischen weckt mich. Ich verstehe es sofort, das Kleinzeug, viel zu wenig von mir beaufsichtigt . . . Was für ein unaufhörlich tätiges Volk das ist und wie lästig sein Fleiß. (Bau 659)

Das Zischen bringt die Bau-Kreatur dazu, die unterschiedlichen vertrauten Formen des Anderen abzurufen, als es sich vergeblich erklären will, was die Ursache des Störsignals sein könnte (Bau 671). Somit verweist das Zischen als ein (Merk)zeichen auf den noch „unbekannten Anderen“ (Reimann 443, s. a. Corngold 286), der den Erzähler in destabilisierende Unruhe versetzt, da die Bau-Kreatur keine sinnhafte Antwort auf das Zischen findet.

Der Bau-Kreatur geht die Fähigkeit ab, ein Wirkzeichen zu finden, „durch dieses . . . es die Merkmale des Feindes endgültig auslösch[en]“ (Uexküll/Kriszat 55)“ kann. Anstelle

des Feindes ist nur Alterität zu setzen. Der Einbruch von Alterität ist freilich nicht mit der Anwesenheit des Anderen gleichzusetzen. Zwar evoziert das Zischen die Reflexion auf die mögliche Präsenz eines fremden Wesens, doch lässt es der Text offen, woher das störende akustische Signal stammt. Demnach ließe sich mit Reimann und Corngold zuspitzend konstatieren, dass es nichts andeutet als das Vorhandensein von (radikaler) Alterität. Ähnlich wie der Forscherhund kann zwar die Bau-Kreatur registrieren, dass es etwas außerhalb seines Bezugssystems gibt, doch kann es nicht darauf sinnhaft antworten. Somit erscheint seine Umwelt unabgeschlossen. Das Zischen scheint von nirgendwo herzukommen. Die Bau-Kreatur ist aus der Perspektive der umweltkritischen Lektüre somit in ein Bezugssystem situiert, das weder für ihn noch die Leser\*in vollkommen lesbar ist.

kehrt man zum Ausgangspunkt der Interpretation zurück, kann man hinsichtlich der Frage, ob der Bau als Umwelt der Bau-Kreatur gelten kann, feststellen: Das unlesbare Zischen zeigt, dass sich die Umwelt des Erzählers nicht in seinem Bau erschöpft, sondern er sich in einer unabgeschlossenen vorfindet. Folglich kann der Bau nicht mit seiner Umwelt gleichgesetzt werden. Bedenkt man, dass die Bau-Kreatur sich bewusst dazu entschlossen hat, den Bau zu errichten (Bau 645f, 674), manifestiert sich in ihrer Bautätigkeit die vergebliche (Umwelt)sehnsucht nach einer Existenz in einer abgeschlossenen Umwelt. Der Bau soll die Umgebung der Bau-Kreatur in sich absorbieren, sodass sie keine potenziellen Bedrohungen und unbekannte Zeichen mehr für den Erzähler bereithält.

Was würde jedoch geschehen, wäre der Bau abschließbar? Worin genau die Essenz der Bau-Kreatur liegt, worin seine Spiele bestehen, bleibt der Leser\*in letztlich unbekannt. In dem Versuch die Bau-Kreatur als (lesbares) Tier und damit seinen Bau als (lesbare) Umwelt interpretieren zu wollen, spiegelt sich in der Leser\*in die Sehnsucht der Kreatur nach einer stabilen Umwelt wider. Gemeinsam scheitern die Textkreatur und die Leser\*in, die Umwelt des Baus lesbar zu machen. Hierdurch konfrontiert der Text durch die Bau-Kreatur und sein

Bauwerk hindurch mit tierischer Alterität, insofern sie sich dem Merk- und  
Wirkzeichensystem der Biosemiotiker\*in entzieht. Es ergeht der umweltkritischen Leser\*in  
wie dem Forscherhund in der Hundeschaft, wenn sie die Baukreatur in einer  
unabgeschlossenen und opaken Umwelt vorfindet. Parallel dazu vermag es die Bau-Kreatur  
nicht auf inhaltlicher Ebene, eine abgeschlossene Umwelt zu erbauen, innerhalb einer  
Umwelt, in der es registriert, dass etwas Unverständliches außerhalb von ihr existiert. Hierin  
deutet sich dem Erzähler und der Leser\*in die Präsenz einer Umgebung an, die ihre  
Umwelten bzw. Erkenntnishorizonte überschreitet.

4.4. *Rotpeters Ausweg: Die Verborgenheit der Zirkusumwelt.* In der Forschung sieht man häufig die Pointe des *Berichts für eine Akademie* darin, dass der Integration des „Affen“ Rotpeters in die menschliche Gesellschaft eine traumatische Gewalterfahrung vorausgeht, die an den menschlichen Zivilisationsprozess erinnert (u. a. Dick 289f, Jagow 511, Kreuzungen 454). Der Mensch ist nicht weniger dressiert als das Hagenbeck'sche Tier, um es vereinfachend zu formulieren. Liest man jedoch Rotpeter als (Text)tier, das der Leser\*in den gewaltsamen Verlauf ihrer Zivilisierung vor Augen führen soll, droht man Rotpeters Tierhaftigkeit zu stark zu betonen. Dagegen hebt die folgende Interpretation hervor, dass besonders mit Blick auf Rotpeter geboten ist, nicht von Texttier, sondern allgemeiner von einer Textkreatur zu sprechen, die sich nicht klar als Mensch oder tierischer Affe lesen lässt, wie es die umweltkritische Lektüre demonstriert.

Rotpeter, den die Akademie dazu auffordert, die Geschichte seiner Menschwerdung zu erzählen, beginnt seinen Bericht mit seiner Gefangenschaft. Er wird von einer Jagdexpedition aus seinem natürlichen afrikanischen Habitat entführt, und auf einem Schiff nach Hamburg transportiert. Im Käfig bietet sich dem Affen als einziger „Ausweg“ an, seiner Primatengattung den Rücken zu kehren, will er nicht das Schicksal eines gefangenen Affen erdulden: „Aber Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein“ (Bericht 212). Um dies zu erreichen, imitiert er das Verhalten von dem ihm umgebenden Menschen, einschließlich deren Sprache. Gibt er an, dass er aufgehört habe, Affe zu sein, impliziert dies nicht, dass er Mensch geworden ist, ebenso wenig wie den Wunsch einer zu werden. Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit seine Nachahmungen ihn vermenschlichen, sodass Rotpeters Lebensgeschichte problemlos als eine Metapher auf den gewaltsamen Prozess der Humangenese gelesen werden kann.

Analysiert man sein mimetisches Verhalten umweltkritisch, ist hervorzuheben, dass ein Wesen, das ein anderes nachahmt, nicht automatisch ein Merk- und Wirkzeichen einer fremden Art in seine Umwelt überträgt:

Es war so leicht, die Leute nachzuahmen . . . Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht. (Bericht 215)

Wenn Rotpeter nachahmt, wie ein Seemann Pfeife raucht, so ist das Pfeiferauchen für ihn nicht zwangsläufig mit demselben Merkzeichen verbunden als für den imitierten Menschen. Die Mimese menschlichen Verhalten schließt nicht mit ein, dass Rotpeter in der Lage wäre zu unterscheiden, ob ein Pfeifenkopf mit Tabak gefüllt ist oder nicht. Der Erzähler erinnert in der Schwierigkeit, sie zu verstehen, an ein Zirkustier, wenn er sich auch selbst dressiert hat:

The trainer can elicit at will some segments of behavior and frame them in a situation of his/her choice, but the animals's behavior is never performed out of its own socio-biological context, which transcends the trainer's understanding of the animal's performance (Bouissac 53)

Ein Tier, das dazu dressiert ist, wie ein Mensch zu sprechen, hebt hierdurch nicht seine „biosemiotic otherness“ (Bouissac 54) auf. Infolgedessen ist die Textkreatur nicht als Mensch lesbar. Es fragt sich mit Blick auf Rotpeter, was der „socio-biological context“ (ibid 53) einer nicht-menschlichen Kreatur ist, die zu einer wissenschaftlichen Akademie spricht. Auf jeden Fall schließt sein „widernatürliches“ bzw. anthropomorphes Wesen aus, ihn so zu deuten, als

befände sich die Textkreatur in der der Affenumwelt des Regenwaldes. Nimmt man die redende Textkreatur bei ihrem Wort, ist hingegen zu konstatieren, dass eine Pfeife, Alkohol oder die menschliche Sprache für den Erzähler ein und dasselbe markiert, nämlich einen Ausweg. Als Merkzeichen für den Ausweg bewirken sie, dass Rotpeter den Menschen mimt, um seiner Gefangenschaft zu entgehen. Hierbei wird er jedoch weder als Mensch lesbar noch lässt er sich weiterhin als Tier verstehen. Der Umweltbeobachter\*in bleibt folglich nichts anderes übrig, als zu akzeptieren, dass die Textkreatur sich ihrem Verständnis entzieht. Sie ist weder nach Maßgabe der Menschen- noch der Affenumwelt lesbar. Rotpeters Verhalten signifiziert nichts als den Ausweg. Die Frage ist, wohin ist die Textkreatur entkommen?

Rotpeter, der als Tierperformer in einem Varieté auftritt, erinnert an ein Zirkustier. Grundsätzlich ist der Zirkus ein Ort, der unter anderem mit dem ästhetischen Versprechen lockt, die Zuschauer\*in darüber zu verunsichern, ob das, was sie sieht, Tier oder Mensch ist (Schwalm 84). Der Ästhetik des Zirkus ist nach Jürgens Definition gleichermaßen von „Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung“ (108) geprägt. Die menschliche Artist\*in erscheint tierhaft, während das tierische Andere Menschenzüge annimmt. Mensch-Sein erscheint im Zirkus mehr als Performance als eine substantielle Eigenschaft (Jürgens 31). Vom Tier-Sein lässt sich wohl dies nicht weniger behaupten. Die Erfahrung, von einer Verunsicherung der Mensch-Tier-Dichotomie gewährt Rotpeter, insofern er weder eindeutig als Tier noch Mensch lesbar ist. Der Zirkus als Umwelt betrachtet, wäre als semiotisches System zu charakterisieren, dessen Ziel es ist, Umweltzugehörigkeiten offenzulassen. Ein näherer Blick darauf, als was für ein Wesen Rotpeter während seiner Erzählung erscheint, wird zeigen, wie er die Akademie und die Leser\*in über sein Mensch- oder Tiersein verunsichert.

Rotpeter gibt offen zu, dass er sich in einer widersprüchlichen Sprechsituation befindet (Kafkas Tiere 72). Er soll von seinem Leben berichten, obwohl er selbst eingesteht, dass er

sich nicht sicher ist, inwieweit er sein „äffisches Vorleben“ (Bericht 208) mittels der menschlichen Sprache beschreiben kann

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie, daran ist kein Zweifel. (Bericht 212)

Seine Sprachfähigkeit ist Rotpeter nicht angeboren, sondern wie ein Mensch hat er sie nachträglich erworben. Aus diesem Grund kann sich die menschliche Leser\*in mit Rotpeter identifizieren und in ihm „das stumme, allzu vertraute Menschentier“ (Kafkas Tiere 85) erblicken, das seine Entfremdung von seinem vor-sprachlichen Sein zur Schau stellt, und versucht über es zu berichten. Liest man jedoch seinen Bericht als die Performance einer Zirkuscreatur, ist es möglich ein anderes, wenn nicht komplexeres Bild von Rotpeter zu gewinnen, nach welchem die Selbstwidersprüche des Tierperformers als Teil einer „Auswegperformance“ zu verstehen sind. Es ist aus narratologischer Sicht zu bedenken, dass der *Bericht für eine Akademie* im Gegensatz zu den *Forschungen* und dem *Bau* kein innerer Monolog ist, sondern die Textcreatur zu einem fiktionalen Publikum spricht. Der Text ist damit kein Gedankenbericht, sondern Darstellung einer Sprechhandlung, sodass sie nicht einfach als authentischer Akt innerhalb des fiktionalen Universums des *Berichts* gelesen werden kann. Wie ist Rotpeters Sprechen im Horizont des Auswegs des Zirkus zu bewerten? Enthüllt es zwangsläufig sein Wesen? Nach seiner Angabe konnte der Protagonist durch die Gitterstäbe hindurch die Menschenumwelt beobachten, sodass er lernte, sich wie ein Mensch zu verhalten (Iacomella 87). Hierdurch konnte er sich zu einer Kreatur bilden, die in der Form des Affen sich als Mensch gebärdet, ohne dabei Mensch zu werden. Er scheint seine äffische

Substanz in der Mimesis des Menschen zu verlieren, ohne eine neue zu gewinnen. Die Leser\*in ist somit mit Rotpeter mit einer Form konfrontiert, zu der sie keine zugehörige Substanz finden kann. Stattdessen bewegt sich die Textkreatur in einem Zustand des radikalen „Nicht-Sein von etwas“. Ähnlich wie Corngold über den verwandelten Gregor Samsa resümiert, könnte man über Rotpeters Effekt auf die Leser\*in festhalten:

It appears, then, that the metamorphosis in the Samsa household of man into vermin is unsettling not only because vermin are disturbing, or because the vivid representation of a human "louse" is disturbing, but because the indeterminate, fluid crossing of a human tenor and a material vehicle is in itself unsettling. Gregor is at one moment pure rapture and at another very nearly pure dung beetle, at times grossly human and at times airily buglike. (Corngold 56)

Wie Samsa verwandelt sich Rotpeter niemals in eine für die äußere Beobachter\*in bestimmbare Kreatur. Anders als aber in Samsas Fall endet Rotpeters unabschließbare „Metamorphose“ nicht tödlich, sondern begründet seine erfolgreiche Karriere. Ihr verdankt es der Erzähler, dass er von der Akademie eingeladen worden ist, um zu ihr und der Leser\*in zu sprechen. Aus dieser Perspektive lässt sich Rotpeters Sprechen als eine strategische Performanz werten bzw. um seine eigenen Worte zu nutzen, einen Ausweg, der ihm vor der Gefangenschaft bewahrt. In seiner Kommunikation mit der Akademie spielt der Erzähler ironisch mit seinem vermeintlichen Affen- und Menschensein. Zum Beispiel spricht er vom „Affentum“ (Bericht 209), der Herren der Akademie, beleidigt seine vorgeblichen Artgenossen als „Affentier(e)“ (Bericht 210), behauptet, dass seine Artgenossen nur Lache für die akrobatischen Fähigkeiten übrig hätten (Bericht 213), oder prahlt damit, dass er seine Mitkreaturen „äffisch“ (Bericht 217) mache. Rotpeter stellt im Verlauf seiner Rede nicht nur



die Unterlegenheit des Affentums infrage, sondern rückt seine menschliche Zuhörerschaft in die Position des als unterlegenen empfundenen Affen. Er spielt nicht nur auf sein potentielles Affensein an, sondern auch auf dasjenige seines Publikums. Dabei neckt und verunsichert er es im selben Moment. Besonders zeigt sich die Ironie, mit welcher Rotpeter der Akademie begegnet, wenn er vermeintlich intime Einblicke in sein Liebesleben gewährt:

Komme ich spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, . . . , erwartet mich eine kleine halbdressierte Schimpansin und ich lasse es mir nach Affenart bei ihr wohlgehen. Bei Tag will ich sie nicht sehen, sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick, das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen. (Bericht 218)

Im ersten Teil des zitierten Auszugs scheint Rotpeter der Akademie den Spiegel vorzuhalten. Das allzu menschliche Verhalten, - was wenigstens dem Klischee nach männliche Homo sapiens, die in der Akademie involviert sind, nicht selten zeitigen -, des Nachts eine Geliebte außerhalb ihres sozialen Umfeldes aufzusuchen, erklärt Rotpeter als Ausdruck seiner „Affenart“ (Bericht 218). Dass er die Anwesenheit seiner äffischen Geliebten am Tage nicht ertragen kann, liegt in „dem Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres“ (Bericht 218) begründet, den er nur selber erkennen kann. Ist Rotpeter nicht selbst Produkt einer Dressur? Seine Aussage ist gewiss nicht frei von Ironie. Der Status von Rotpeters Aussagen innerhalb der Fiktion sind äußerst unklar, bedenkt man, dass Rotpeters Sprache stets unter dem Vorzeichen des „Menschenausweges“ (Bericht 218) steht. Ahmt er in letzter Konsequenz menschliches Verhalten nur nach, um kein Affe mehr sein zu müssen? In dieser Hinsicht hat alles Menschliche dieselbe Bedeutung für ihn, sei es der Tabakgenuss oder die heimliche Geliebte. Es bietet ihm einen Ausweg. Ist seine Affäre bzw. die Rede davon auch nur eine

Imitation der Herren der Akademie, um nicht mehr Affe sein zu müssen? Das authentische Wesen des Zirkustiers bleibt verborgen. Man mag vielleicht spekulieren, dass sie bloßes Nicht-Sein ist. Da die Textkreatur den Ausweg der Mimesis genommen hat, wird man es nie erfahren. Seine Rede ist letztlich die Performance einer Kreatur, die die Leser\*in paradoxal erscheint: Ein Affe, der wie der durch seine Sprachbegabung definierte Homo sapiens sagt, er habe aufgehört, Affe zu sein, ohne dabei menschlich zu werden.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so hat die umweltkritische Lektüre ergeben, dass Rotpeter sich sowohl von der Affen- als auch Menschenumwelt zu emanzipieren versucht, und sich dabei in eine opake Zirkusumwelt verbirgt. Innerhalb derer ist es für die umweltkritische Leser\*in nicht möglich, Rotpeter nach Maßgaben der Menschen- oder Affenumwelt zu lesen. Das Wesen hinter seiner Performance bleibt schlussendlich verborgen. Seine Handlungen markieren allesamt den Ausweg. Somit lässt es der Text offen, ob sich die Leser\*in Mitleid mit Rotpeter als traumatisierte Kreatur empfinden soll, sich gar mit ihm identifizieren soll, wie es eine zivilisationskritische Leseart des *Berichts für eine Akademie* vorschlägt, oder ob sie sich darüber freuen soll, dass er einen Ausweg ins Varieté gefunden hat. Somit zeigt Rotpeter in der Verborgenheit der zirkensischen Umwelt durch seinen Bericht hindurch tierische Alterität an. Gleichmaßen schürt die Existenz einer Zirkusumwelt Zweifel an der Erkennbarkeit einer objektiven Umgebung.

4.5. Kafkas *Opake Umwelten*. Die Textanalysen ergaben, dass alle drei autodiegetischen Textkreaturen nicht im Sinne der Umweltlehre lesbar sind. Doch besteht ein Unterschied zwischen dem Unlesbarkeitsmodus, der dem Forscherhund und der Bau-Kreatur im Vergleich zu Rotpeter zugrunde liegt. Der Forscherhund findet sich in einer un abgeschlossenen Umwelt vor, derer Abgeschlossenheit er vergeblich versucht, durch seine Forschungen wiederherzustellen. Ebenso wenig gelingt es der Leser\*in die Hundeschaft zu verstehen, sodass sie sich wie der canidozentrische Protagonist als eingeschlossen in ihrer anthropozentrischen Perspektive erfährt. Mit dem Stichwort Umweltsehnsucht charakterisiere ich das Streben des Erzählers und der Leser\*in, eine Umwelt aus dem fiktionalen Universum der *Forschungen* zu rekonstruieren, die eine Lesbarkeit der fiktionalen Hundeswelt erlauben würde. Der Bau-Kreatur und ihrer Leser\*in lässt sich dasselbe „Leiden“ attestieren. Der Protagonist des *Baus* scheitert daran, ein lesbares Bezugssystem innerhalb ihrer un abschließbaren und damit opaken Umwelt herzustellen. Sowohl in den *Forschungen* als auch im *Bau* kündigt sich die Un abgeschlossenenheit und die darin begründete Unerkennbarkeit der Umwelt durch akustische Signale, durch Musik und Zischen an, welche die erzählenden Kreaturen nicht deuten können. Die Opazität der eigenen Umwelt geht mit der Unmöglichkeit einher, Einsicht in eine objektive Umgebung nehmen zu können.

Rotpeter kann man dagegen keine Umweltsehnsucht bescheinigen. Er verunmöglicht eine Lesbarkeit im Sinne einer Affen- oder Menschenumwelt, indem er aus ihr in eine zirkensische Umwelt übertritt, um der menschlichen Gefangenschaft zu entgehen. Die Bedeutung seiner Handlungen, die aus einer Nachahmung des Menschen besteht, verweist gleichermaßen auf den Ausweg der Textkreatur, ohne ihr authentisches Wesen preiszugeben. Mithilfe seiner Performance entflieht er nicht nur der Gefangenschaft, sondern auch einer Lesbarkeit durch die Umweltbeobachter\*in. Die zirkensische Umwelt entzieht sich einer Weise der Leser\*in,

sodass sie nicht einmal konstatieren kann, ob sie unabgeschlossen ist oder nicht. In ihr radikalisiert sich die Opazität der Umwelt.

Abschließend lässt sich resümieren: Indem die umweltkritische Lektüre die Unlesbarkeit von Kafkas Textkreaturen nachvollzieht, zeichnet sie nach, wie die diskutierten Erzählungen tierische Alterität reflektieren, sodass die Leser\*in die Begrenztheit seiner anthropozentrischen Perspektive registrieren kann. Gleichsam verweigern Kafkas Tiererzählungen der Leser\*in einen Standpunkt für sich zu reklamieren, der es ihr ermöglichen würde, eine objektive Umgebung zu erfassen, auf deren Folie alle Umwelten für sie sichtbar wären. Umweltsehnsucht ist dabei ein Lektüremodus, in welchem die Leser\*in das vergebliche Streben der Textkreatur seine Umwelt zu lesen wiederholt, und hierbei gezwungen ist in der Erfahrung ihrer Unlesbarkeit ihre Alterität anzuerkennen, welche mit der Andersartigkeit des (realen) tierisch Anderen analogisierbar ist. Somit ist in Kafkas *Forschungen eines Hundes* und den *Bau* ein semantisches Potential angelegt, das die Alterität des tierisch Anderen und der Natur für die Leser\*in andeutet. Durch einen Dialog von *Bericht für eine Akademie* mit den *Etüden* arbeite ich im nächsten Kapitel heraus, wie eine Zirkusumwelt die Leser\*In mit der Alterität des Nicht-Menschlichen konfrontiert.

## 5. DIE HETERO-UMWELT DER *ETÜDEN IM SCHNEE*

Ehe ich die *Etüden* umweltkritisch Lektüre analysiere, gebe ich einen Überblick über die erzählerische Gestaltung und den Inhalt des Romans. Obwohl er zweifelsohne ein großes öffentliches Interesse erregte,<sup>6</sup> kann er sicherlich nicht im selben Maße wie Kafkas Tiergeschichten als bekannt vorausgesetzt werden.

Tawadas Roman setzt sich aus drei längeren Kapiteln zusammen, die sich jeweils einer Generation der Familie des Eisbären Knuts widmen, der in den 2000er Jahre zu einer der „Ikonen des Klimawandels“ (Passoth 51) avancierte. Angesichts der Beliebtheit, die sich der Generationsroman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur erfreut (Neuschäfer 406), ist es wohl kein Zufall, dass sich die Autorin ironisch an diese „realitätsnahe“ Gattung anlehnt. Gleichwohl fikionalisiert der Roman das mediale Ereignis „Knut“ erheblich ungeachtet seiner zeitgeschichtlichen Bezüge. Die fiktionale Wirklichkeit der *Etüden* gehorcht anderen Gesetzen als derjenigen der Leser\*in. Am meisten widerspricht es der Wirklichkeit der Leser\*in, dass im Roman Tiere wie Menschen sprechen können und mit einem anthropomorphen Bewusstsein ausgestattet sind. Jedoch ist es mitunter unklar, über welche Kompetenzen die Tiere im fiktiven Universum der *Etüden* verfügen. Die Unsicherheit, die damit einhergeht, bringt Sternburger folgendermaßen auf den Punkt:

Wie ist das alles nur möglich? Yoko Tawada überspringt, was sie am Weitererzählen hindern könnte. Sie bestimmt, was ihre Eisbären können, auch mit wem sie sprechen oder wann und wie sie mit einem schönen Mont-Blanc-Stift ihre Memoiren schreiben.  
(Eine Autorin sollte nie nackt arbeiten)

---

<sup>6</sup> Zum Beispiel wurde der Roman bereits in zahlreichen Fremdsprachen übersetzt, u.a. u. a. *Memoirs of a Polar Bear* [2016], *Histoire de Knut* [2014], *Memorie di un'orsa polare* [2014].

Daneben prägen den Roman Erzähler\*innen- und Perspektivenwechsel, die ein Verständnis des Texts verkomplizieren. Jedes Kapitel wird von einer anderen autodiegetischen Erzähler\*in präsentiert. Mit Blick auf die narratologische Komplexität und der paradoxalen Koexistenz faktualer und kontrafaktischer Erzählsegmente können die *Etüden* der Literatur des *magischen Realismus* zugerechnet werden (Bowers 3), eine Zuordnung, die Dayioglu-Yücel für das gesamte Oeuvre Tawadas vornimmt (439).

Im ersten Kapitel schildert Knuts Großmutter ihre verwirrende Lebens- und Immigrationsgeschichte. Nachdem die Eisbärin sich als sowjetische Zirkuskünstlerin zur Ruhe gesetzt hat, erlangt sie literarischen Ruhm durch ihre Autobiographie. Wegen politischen Drucks muss sie die Sowjetunion verlassen, flieht nach Westberlin und Kanada. Dort lernt sie einen Artgenossen kennen, mit dem sie gemeinsam in den Ostblock, in die DDR, zurückkehrt. Sie zeugen eine Tochter, Toska, die in die Fußstapfen ihrer Mutter tritt, indem sie eine Zirkuskarriere verfolgt. Die Protagonistin sowie Erzählerin des II. Kapitels ist die Dompteurin Barbara, die der realen DDR-Stardompteurin Ursula Böttcher nachempfunden ist [1927-2011]. Ihre Performance, die darin bestand, eine Eisbärin zu „küssen“, verhalf ihr zu einer enormen Reputation, wie es die Briefmarke unten illustriert:



(Abb. 1)

Das II. Kapitel des Romans handelt davon, wie Barbara sich mit Knuts Mutter Toska anfreundet und mit ihr die Performance des Todeskusses entwickelt, während sie sich immer stärker von ihrer menschlichen Umgebung entfremdet. Nachdem der Kuss gelingt, begibt sich Toska in die Rolle der Erzählerin und berichtet, wie sich Barbara nach Ende der DDR von ihren Eisbär\*innen und dem Zirkus zurückzieht. Im letzten Kapitel berichtet Knut von seinem Leben im Berliner Zoo. Menschen ziehen den Eisbärenjungen groß, da seine Mutter, Toska, ihn verstößt. In seinem biographischen Bericht steht sein Verhältnis zu seiner „menschlichen Ersatzmutter“, dem Tierpfleger Thomas Dörflein [1963-2008] im Vordergrund, der wie die Figur der Barbara auf eine reale Person zurückgeht. Der erste Teil des III. Kapitels wird von einer scheinbaren heterodiegetischen und extradiegetischen Perspektive präsentiert. Jedoch tritt ab der Mitte des III. Kapitels Knut als autodiegetischer Erzähler hervor, und gibt an, dass er von Anfang an der Erzähler war.

Aufgrund der Verwirrung, die die *Etüden* formal wie inhaltlich charakterisiert, überrascht es nicht, dass der Roman es vermochte, eine komplexe und spannende Debatte in der Wissenschaft hervorzurufen, wie 5.1. zeigt. Ausgehend von Rotpeter diskutiere ich Tawadas Eisbär\*innen im Horizont einer zirkensischen Umwelt (5.2./5.3.). Mithilfe von Foucaults Heterotopie vertiefte ich das Verständnis von dieser unter dem Stichwort „Hetero-Umwelt“ (5.4.).

*5.1. Eine umweltkritische Lektüre im Kontext der Etüden-Forschung.* In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung ist Tawada als eine Autorin bekannt, die sich in ihrem Oeuvre kritisch an den Grenzen zwischen Sprachen, Kulturen und Menschen abarbeitet. Zu diesem Ruf trägt sicherlich bei, dass die bilinguale Autorin sowohl auf Deutsch als auch auf Japanisch schreibt. Ihre Werke widmen sich der Fragilität von vermeintlich statischen Kategorien wie Kultur, Nation und Ethnie (u. a. Hoffmann 149, Yildiz 114f). Dass

eine *poeta docta*, die in den 90er Jahren einen Doktor der Germanistik erwarb, in ihren Werken an Theorien des Postkolonialismus anknüpft (u.a. Tachibana 277f, Fachinger 307, Ervedosa 368), überrascht nicht. Doch erweitert Tawada in den *Etüden im Schnee* ihr Themenspektrum. Neben einer postkolonialen Lektüre (Werry) evozierte der Roman eine Interpretation im Horizont der queer studies (Hoffmann) und CAS (Middlehofer). Ist die Forschungsliteratur auch noch überschaubar, deutet die Variation hinsichtlich der Interpretationen an, dass der Roman viel Fragen aufwirft. Ich konzentriere mich bei der Diskussion der Forschung auf die Frage, ob die *Etüden* entsprechend einer Tier-Umwelt-Poetik eine anthropozentrische Perspektive transzendieren.

Werry rezensiert die *Etüden im Schnee* mit Blick darauf, wie sich das tierische Andere zum Menschen oder umgekehrt der Mensch zum tierischen Anderen verhält. Sie stellt fest, dass der Roman das konventionelle Mensch-Tier-Verständnis unterminiert. Für ihre Deutung fokussiert sie auf das II. Kapitel des Romans. Werry arbeitet heraus, dass die Dompteurin Barbara und die Eisbärin sich in einer artübergreifenden Kontaktzone befinden, welche sie im Sinne des Postkolonialismus als Dritten Raum interpretiert (11). Er ermöglicht es Barbara und Toska, eine intime Beziehung jenseits der klassischen Mensch-Tier-Dichotomie aufzubauen. Schaut man sich Werrys Kommentar näher an, lässt sich dies bezweifeln: „Entwickelt sich Toska zu einer Art Alter Ego für Barbara“ (Werry 11), so ist es fraglich, inwieweit die Eisbärin eine von Barbara unabhängige Stimme besitzt. Dies wäre jedoch eine Voraussetzung für eine intime Tier-Mensch-Begegnung, die das Tier in seiner Alterität anerkennt und nicht lediglich anthropomorphisiert.

Hoffmann rekonstruiert in ihrem Aufsatz *Queering the Interspecies Encounter* die Tierpoetik, die den *Etüden* zugrunde liegt. Tawadas tierpoetologisches Hauptanliegen bringt sie auf das Stichwort: „queering zoopoetics“ (150). Grundsätzlich exponiert der Roman Tier-Sein sowie Mensch-Sein als performativ erzeugte Identitäten, welche mit anderen Formen der



Identitätsherstellung wie *doing gender* überlappen (Hoffmann 151). Insofern die Textkreaturen sich innerhalb verschiedener Identitätskategorien flexibel positionieren, entziehen sie sich einer eindeutigen Lesbarkeit (Hoffmann 154). Hierbei „queeren“ die Eisbärenzähler\*innen in den *Etüden*, da die Protagonist\*innen vermeintlich essentialistische Kategorien infrage stellen und dabei sich heteronormativer Maßgaben widersetzt (Hoffmann 163). Dieses Subversionspotential arbeitet Hoffmann an zwei Textbeispielen heraus. Knuts Großmutter gelingt es, sich selbst zu repräsentieren, indem sie sich kreativ die Menschensprache aneignet und als Ressource zur eigenen Identitätskonstruktion als Eisbär\*in nutzt (Hoffmann 158). Indessen zelebrieren Barbara und Toska eine artübergreifende und homoerotische Intimität, die sich nicht in heteronormativen Beziehungsmodellen integrieren lässt (Hoffmann 161). Hoffmanns empathische Interpretation tendiert dazu, ambivalente Aspekte der *Etüden* auszublenden. Zum Beispiel schenkt sie dem III. Buch keine Beachtung, dass die Möglichkeit von erfolgreicher transspezifischer *kinship* im Kontext des Zoos problematisiert. Trotz aller menschlichen Aufmerksamkeit stirbt Knut in Gefangenschaft und Einsamkeit.

Im Gegensatz zu Werry und Hoffmann argumentiert Middellhoff, dass das zoopoetologische Anliegen der *Etüden* nicht darin besteht, die Möglichkeit von alternativen Mensch-Tier-Beziehungen aufzuzeigen. Stattdessen ist es Tawadas Anliegen, der Leser\*in bewusst zu machen, dass es der Mensch nicht vermag, den tierisch Anderen adäquat zu repräsentieren (Middellhoff 348). Ihr nach legt der Roman die symbolische Vereinnahmung der „Eisbär\*innen“ bloß, wenn sie etwa darauf reduziert werden, *pars pro toto* für die Klimakatastrophe zu stehen. Middellhoff deutet die *Etüden* als Beispiel für Rigbys *negative ecopoetics* (Middellhoff 348), da der Roman keine positive Antwort auf die Frage formuliert, wie man den tierisch Anderen darstellen kann, ohne ihn zu verfehlen. Um ihren Punkt am Text zu illustrieren, interpretiert Middellhoff die Erzählerin des I. Kapitels anders als

Hoffmann nicht als ein Tier, dem es gelingt, sich selbst eine Stimme zu geben. Hierfür mutet Tawadas Eisbärenarstellung allzu klischeehaft an, sodass sich bei der Leser\*in folgender Verdacht einstellt:

. . . whether the bear autobiographer has actually turned out to what her circus training had forced her to become in the first place: an animal performing human tasks and techniques. (Middelhoff 346)

Für die umweltkritische Lektüre ist festzuhalten, dass der Roman die Möglichkeit alternativer Mensch-Tier-Beziehungen aufzeigt, bei denen es jedoch fraglich ist, inwieweit sie der Alterität des tierisch Anderen gerecht werden. Es gilt zu klären, nach welchem semiotischen Bezugssystem bzw. welcher Umwelt die Leser\*in die Textkreaturen, mit denen die *Etüden* sie konfrontieren interpretiert, um entscheiden zu können, ob der Roman tierische Unlesbarkeit exponiert. Als Ausgangspunkt für meine Interpretation dient die intertextuelle Verwobenheit Tawadas Romans mit dem *Bericht für eine Akademie*. Die *Etüden im Schnee* stehen der zirkensischen Umwelt Rotpeters insofern nahe, als dass die autodiegetischen Textkreaturen ebenfalls als tierhafte Artisten erscheinen. Tawadas Roman spielt direkt auf Kafkas Erzählung an. In einem Gespräch zwischen der autodiegetischen Erzählerin des ersten Kapitels und ihrem Buchhändler, kommt es zu einer Diskussion über Rotpeter:

„[Die Eisbärin:] Der ‚Bericht für die Akademie‘ war amüsant, aber ich konnte den Affengedanken nicht folgen. Es ist lächerlich wie er den Menschen nachahmt.“ –

„[Der Buchhändler:] Haben Sie sich aber die Frage gestellt, ob es nach dem freien Willen des Affen geschah?“ – „Er konnte nicht anders. Das schreibt er. Es gab keinen Ausweg für ihn.“ – „Eben. Ich glaube sogar, dass es dem Autoren darum ging. Auch

wir Menschen sind nicht freiwillig so geworden, wie wir sind. Wir wurden gezwungen, uns zu verändern, um zu überleben. Es gab nie eine Wahl.“ (Tawada 68)

Die Interpretation des Buchhändlers schließt sich der vertrauten anthropozentrischen Deutung Rotpeters an. Sein Schicksal steht in Analogie zum Menschen, der im Rahmen der Evolution ständig gezwungen ist, sich anzupassen und damit aufzuhören, was er ist. Im Gegensatz dazu kann die Eisbärautorin trotz ihrer Ähnlichkeit mit Rotpeter wenig mit seiner Nachahmung des Menschen anfangen, wenn sie sie auch als „amüsant“ (Tawada 68) empfindet. Was unterscheidet Tawadas Textkreaturen von Rotpeter? Wie ist ihre Feststellung zu deuten? Als welches Wesen und in welchem Horizont versteht die Leser\*in Tawadas Textkreaturen?

5.2. *Die Zirkusumwelt der Etüden.* Die autodiegetische Textkreatur wirkt oberflächlich betrachtet wie eine Künstlerin, die sich in einer menschliche Umwelt bewegt, nur scheint sie sich, in den Körper einer Eisbärin verirrt zu haben. Ihre Menschenähnlichkeit zeigt sie insbesondere dadurch, dass sie die menschliche Sprache beherrscht. Sie kann nicht nur mit ihren „Mitmenschen“ problemlos kommunizieren, sondern auch komplizierte Texte wie Kafkas Tiergeschichten lesen und erfolgreiche Bücher schreiben. Auf der anderen Seite verhält sie sich wie eine stereotype Eisbärin, wenn sie binnen weniger Stunde große Mengen an Lachs verschlingt (Tawada 58) oder sich nach der Kälte Kanadas sehnt (Tawada 59, 85). Dass sich ein Tier wie ein Mensch verhält, irritiert ihre menschliche Umgebung nicht. Anders als im *Bericht für eine Akademie* steht es nicht im Zentrum ihrer Erzählung zu erklären, wie es ihr gelungen ist, menschlich zu werden. Im Gegenteil neben ihr bewohnen auch andere anthropomorphe nicht-menschliche Wesen die fiktive Welt der *Etüden*. Somit ist die Sprachkompetenz kein Alleinstellungsmerkmal, dass dazu ausreichen würde, um einer ahumanen Kreatur zu künstlerischem Ruhm in der Menschenwelt zu verhelfen. Zum Beispiel handelt es sich beim Verleger der Protagonistin um einen Seelöwen, während sie ihren artgleichen Ehemann in einem Sprachkurs kennenlernt (Tawada 90). Gleichwohl verhehlt die Erzählerin nicht, weshalb sie der menschlichen Sprache mächtig ist. Ein menschlicher Trainer, namens Iwan, zog sie im Zirkus auf. Dieser konditioniert sie wie einen Pawlow'schen Hund, um ihr Tanzen beizubringen. Umweltkritisch lässt sich seine Lehrmethode folgendermaßen beschreiben: Das Hören von Fanfaren als Merkzeichen soll in der jungen Eisbärin das Wirkzeichen zum Aufstehen hervorrufen. Ebenso erhalten Wörter auf diese Weise Bedeutung für die Protagonistin:

Zuerst sprach Iwan das Wort „Würfelzucker“ sorgfältig aus, und dann steckt er einen in meinen Maulmund. Das Wort „Würfelzucker“ wurde für mich zum ersten Namen

für süße Lust, die nach der Fanfare und dem Aufstehen auf meiner Zunge schmolz.  
(Tawada 17)

Durch die Konditionierung wird die Lautfolge *Würfelzucker* zu einem Merkzeichen in der Umwelt der Protagonistin, das von einem Lustempfinden als Wirkzeichen begleitet wird. Demnach weist die Textkreatur den Phänomenen ihre Bedeutung nicht nach der Maßgabe einer ihr angeborenen Eisbärenumwelt zu, sondern durch menschliche Konditionierung, die im Kontext des Zirkus stattfindet. Trotz aller möglichen Missverständnissen, die sich zwischen Zirkustieren und Dompteuren einstellen können, scheinen sie für die Zuschauer\*in derselben Umwelt anzugehören (Bouissac 52), mag auch das artübergreifende Zusammenspiel durch menschliches Training bewirkt worden sein. Die Protagonistin hat Sprache wie ein Reflex dank Iwans Training erworben. Doch scheint die Sprachverwendung des menschlichen Trainers sich nicht von derjenigen der Protagonistin zu unterscheiden:

Ich hörte Iwan „Au Weh!“ schreien, wenn er sein Schienbein gegen eine Säule stieß oder wenn er von einer Wespe gestochen wurde. So wurde mir klar, dass der Ausdruck „Au Weh!“ zu einer bestimmten Empfindung einer Person gehört. (Tawada 14)

Das Bild von Sprache, das die Protagonistin zeichnet, knüpft an Derridas Zweifel an, inwieweit man sich sprachliche Antworten denken kann, die sich starr von einer „bloßen“ tierischen Reaktion abgrenzt (Derrida 125f). Gleichwohl steht das Sprachbild, das sich theoretisch nach einem Merk- und Wirkzeichen aufschlüsseln ließe, keineswegs in Einklang mit der Umweltlehre. Denn es ist unklar, inwieweit die Merk- und Wirkzeichenverbindungen a priori in der Textkreatur angelegt sind. Wie kann eine Eisbär\*in „tanzhaft“ bzw. „zuckerstückhaft“ geschaffen worden sein, wenn ihr natürliches Habitat die Arktis ist. Für die

umweltkritische Leser\*in gibt das die Frage auf, inwieweit eine im Zirkus gehaltene Eisbärin, noch als Eisbär\*in lesbar ist. Als was ist sie aber dann zu lesen? Als Mensch?

Ist Sprache in der fiktiven Umwelt der *Etüden* antrainierbar, ist es konsequent, wenn sprechende Tiere in dieser möglich sind. Sprache kann vor diesem Hintergrund nicht als Ausweis von Menschlichkeit fungieren. Demgemäß distanziert sich auch die Protagonistin explizit von einer Zugehörigkeit zur Menschheit, obwohl sie sprechen kann. Deshalb ist die Eisbärin über Rotpeter verwundert, dem sie eine opportunistische Nachahmung des Menschen vorhält. Für sie signalisiert Sprache nicht die „Durchschnittsbildung eines Europäers“ (Bericht 218). Dagegen positioniert sich die Erzählerin als Nicht-Mensch. Sie identifiziert sich als Eisbärin. Dies kommt markant zum Ausdruck, wenn sie die Einladung über Menschenrechte zu sprechen ablehnt, welche per Definition an sich für nicht-menschliche Tiere keine Relevanz haben dürften:

Unter den Säugetieren, die keine Vegetarier sind und nicht im Wasser leben, sind wir Eisbären die größten. Sonst fiel mir kein Grund ein, warum man mich verfolgt, um mir die Menschenrechte zu geben. (Tawada 70)

Daraus lässt sich gegen Hoffmann der Einwand ableiten, dass die Protagonistin selbst ihr Tier-Sein nicht als Performance begreift, sondern sich selbst als Eisbärin versteht, mag sie auch beklagen, dass ihre moderne Lebensweise ein Rückschritt gegenüber ihren Vorfahren bedeutet (Tawada 85). Sie will schlichtweg nicht aufhören, Eisbärin zu sein. Gleichwohl schließt ihr Selbstverständnis nicht mit ein, dass sie eindeutig als Eisbärin für die Leser\*in lesbar ist. Als eine Eisbärin, die sich innerhalb einer menschlichen Welt wie ein Mensch verhält, befindet sie sich in einer ambivalenten Position, die eine Lektüre nach Maßgabe der Mensch-Tier-Dichotomie nicht zulässt. Jene Ambivalenz zeigt sich auch in der Sprache, die

aus ihrem „Maulmund“ (Tawada 17) tönt. Eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit charakterisiert die Erzählerin.

„Die Aufführung war köstlich, besonders schmackhaft erschien mir die tote Möwe auf der Bühne“ (Tawada 33). Mit folgenden Worten evaluiert die Erzählerin eine Aufführung von Tschechows *Möwe*. Dieses Geschmacksurteil erlaubt es zum einen, die Erzählerin als eine anthropomorphe Kritikerin zu lesen, die kokettierend auf ihre Artzugehörigkeit anspielt, oder zum anderen als einen Reflex darauf, dass die „Möwe“ den Appetit der Eisbärin wie ein Merkzeichen erweckt. Sicherlich ist Middelhoff darin zuzustimmen, dass das gefräßige Verhalten der Protagonistin klischeehaft anmutet. Gleichwohl tilgt dies nicht die Ambivalenz, mit welcher die Aussagen der Erzählerin behaftet sind. Sind ihre Aussagen nach den Maßgaben der Menschen- oder Eisbärenumwelt zu lesen? Eine Ambivalenz, die sich aus ihrer Existenz erklärt, die mit dem Zirkus verbunden ist.

Von Beginn des ersten Kapitels an zeigt die Erzählerin, dass die Art und Weise, wie sie die Welt wahrnimmt, von ihrer zirkensischen Erfahrung geprägt ist. Auf einer Klimakonferenz schlägt sie zum Beispiel vor, die Klimakatastrophe folgendermaßen zu bekämpfen: „Das Fahrrad ist ohne Zweifel die großartigste Erfindung in unserer Zivilisationsgeschichte. Das Fahrrad ist die Blume der Zirkusbühne, der Held jeder Ökopolitik . . .“ (Tawada 9). Von dieser Prämisse ausgehend, formuliert die ehemalige Zirkusartistin, die gewohnt war, mit einem Fahrrad über die Zirkusbühne zu brettern, ihren klimapolitischen Ansatz. Ihr Vorschlag löst nicht die erwünschte Begeisterung des Publikums aus, sodass sie beschließt, dass für sie „jede Konferenz . . . ein Zirkus [ist]“ (Tawada 10). An dieser Stelle wird deutlich, dass die Protagonistin die fiktive Welt zirkensisch betrachtet. Die Textkreatur begegnet der Klimakonferenz weder als eine rationale Klimaaktivistin, die die Menschheit vor ihrem kaum Untergang bewahren will, noch als eine Repräsentantin ihrer vom Aussterben bedrohten Art, sondern als Zirkustier. Sie schließt an die Ästhetik des Zirkus

an, wenn sie in ambivalenten Zeichen spricht, die ihre Beobachter\*in im Unklaren lässt, ob die Erzählerin mehr als ein Mensch oder eine Eisbärin zu verstehen ist. Die Protagonistin ist vor ihrem zirkensischen Hintergrund nicht mehr eindeutig als Eisbärin lesbar, mag sie auch noch zu sehr ihre Eisbärenartigkeit betonen. Im zweiten Kapitel des Romans zeigt sich, dass die Ambivalenz des Zirkensischen nicht auf Zirkustiere beschränkt ist, sondern auf „Zirkusmenschen“ übergreift.

Die obigen Anführungszeichen sind im Fall der autodiegetischen Erzählerin des zweiten Kapitels notwendig, da die Dompteurin Barbara, sich selbst von ihrem Mensch-Sein distanziert:

Ich bin die Kleinste, die Schwächste und die Langsamste unter allen Lebewesen auf der Bühne. Mein einziger Vorteil besteht darin, dass ich die Stimmungsschwankungen der anderen Lebewesen vorzeitig und präzise wahrnehmen kann. (Tawada 98)

Im Rahmen Barbaras Kunstverständnis sind alle Zirkusartist\*innen gleichermaßen „Lebewesen“ (Tawada 98). Gleichwohl setzt sie sich von den anderen Zirkuskreuren dahingehend ab, dass sie diese lesen kann (Tawada 128). Ihre Fähigkeit, sich in andere Lebewesen hineinzuversetzen zu können, geht mit einer zunehmenden Entfremdung von ihren Mitmenschen einher, bis man sie schließlich für geisteskrank hält (Tawada 165). Analog dazu wendet sich ihr Ehemann seinen Mitmenschen zu, nachdem er als Dompteur gescheitert ist, da er den Zugang zu den nicht-menschlichen Zirkuskreuren verloren hat (Tawada 102f). Die Erzählerin legt eine Korrelation zwischen artübergreifendem Einfühlungsvermögen und Entfremdung von der eigenen Gattung nahe. Uexküllisch gedacht, ist ein Einfühlungsvermögen dann vorhanden, wenn sich der menschliche Beobachter\*in intuitiv die Umwelt eines anderen Lebewesens erschließt. Die Einsicht in eine fremde Umwelt ermöglicht



es ihr, die Merk- und Wirkzeichen ihrer Mitbewesen zu antizipieren. Demnach würden die einzelnen Tiere schlichtweg ihre angestammte Umwelt in den Zirkus bruchlos mittransferieren, ohne dass ihre zirkensische Existenz Einfluss auf sie genommen hätte. Barbaras empathische Lesekunst grenzt sich scheinbar von einer Tierdressur ab, die auf Disziplinierungsmaßnahmen beruht (Tawada 98), und lediglich darauf abzielt, das Tier dem menschlichen Gestaltungswillen zu unterwerfen. Die Erzählerin scheint im Gegensatz dazu das Tier so zu betrachten, wie es an sich ist. Doch lässt der Roman an der Glaubwürdigkeit Barbaras Einfühlungsvermögen zweifeln. Es ist notwendig näher zu beleuchten, wie Barbara ihren signifikanten tierischen Anderen, die Eisbärin Toska, mit Blick auf das fiktionale Universum der *Etüden* versteht, will man beurteilen, ob sie tierische Alterität anerkennt.

Grundsätzlich ähnelt die fiktive Welt des zweiten Kapitels derjenigen des ersten Kapitels dahingehend, dass es für die Leser\*in nicht möglich ist, klar zu ermessen, welche Kompetenzen Eisbär\*innen besitzen. Einerseits können Eisbär\*innen sich in einer Gewerkschaft organisieren und einen Arbeitskampf führen (Tawada 107f), andererseits scheint Toska zu Beginn des zweiten Teils, wie man es von einer Eisbärin erwartet, nicht der menschlichen Sprache mächtig zu sein. Die Kommunikation in menschlicher Sprache, die zwischen der Erzählerin und der Eisbärin stattfindet, ist auf Barbaras Traumwelt beschränkt. Aus diesem Grund drängt sich der Verdacht auf, dass es sich bei der sprechenden Toska mehr um eine Projektion Barbaras handelt, als um eine Kreatur, die von der Dompteurin ontologisch unabhängig ist. Diese Hypothese nimmt sich insbesondere für eine psychoanalytische Leser\*in plausibel aus, wirft sie einen Blick darauf, wie die sexuelle Entwicklung der Protagonistin mit Tierbegegnungen zusammenhängt. Im Umgang mit Pferden ist sie zum ersten Mal mit ihrem eigenen Begehren konfrontiert (Tawada 162). Die erotische Attraktion wird deutlich, als sie die Mähne eines Pferdes kämmt

Das Fleisch darunter war vertrauenswürdig fest, strahlte beruhigende Wärme aus. Das Begehren, das während des Kämmens in meiner Hand entstand, schlich durch das Handgelenk in den Körper hinein und schwamm in meiner Gebärmutter wie ein Karpfen. (Tawada 164)

Die Lust, die sie empfindet, identifiziert sie mit einem Tier, einem Karpfen. Freudianisch könnte man ihren Vergleich als Projektion deuten, insofern sie eine innere sexuelle Erregung auf ein Tier überträgt, und hierdurch ihr Begehren nach Außen verlagert (Laplanche/Pontalis 406). Noch mehr drängt sich eine solche psychologisierende Leseart der Leser\*in auf, wenn Barbara von ihrer ersten homosexuellen Begegnung berichtet. Als sie sich ihrer Sexualpartnerin nähert, stellt sie sich ihr „als ein gehäutetes Kaninchen mit nackter rosafarbiger Haut (Tawada 191)“ dar. Doch kann sie Barbara wiederbeleben, indem sie verspricht: „Am Nordpol kann die Zunge heiß küssen“ (Tawada 191). Zwar scheint sich ihre erotische Begegnung in Küssen zu erschöpfen, doch wird diese „lateinamerikanische Nacht . . . viel später fortgesetzt werden“ (Tawada 192). Bezieht man die Fortsetzung auf den Todeskuss mit der Eisbärin Toska, wie es der Verweis auf den Nordpol indiziert, so lässt sich Toska als eine Projektion Barbaras weiblicher Homosexualität interpretieren, die sie innerhalb der hetero-normativen Ordnung gezwungen ist, zu unterdrücken (Hoffmann 160f). Mag auch Toska als autodiegetische Erzählerin den zweiten Teil des Kapitels beschließen, meldet sie selbst Zweifel daran an, ob sie als Eisbärin gelesen werden kann:

Im Gedächtnis von Barbara vermischten sich später zwei Bärinnen. Die alte Bärin hieß auch Toska wie ich, und Barbara hatte diese schon in den sechziger Jahren geküsst . . . Ich bin die Wiedergeburt der alten Toska, ich trage ihr Gedächtnis in mir. (Tawada 201)

Diesen Worten nach ist das Toska-Sein nicht an eine bestimmte Eisbär\*in gebunden, sondern eine verselbstständigte Projektion Barbaras, die von einer Eisbärin auf die andere übertragen werden kann, ähnlich wie Lassie von anderen Hundedarsteller\*innen gespielt werden kann. Andererseits beklagt Toska später, dass Barbara mit ihr den Kontakt abbricht und sie sich überlegt, ihr wieder einmal eine E-Mail zu schreiben, insofern scheint sie eine unabhängige Existenz von Barbara im fiktiven Universum der *Etüden* zu führen. Somit kann die Leser\*in Toska weder eindeutig als ein „psychisches Tier“ der Protagonistin noch als ein von der Dompteurin unabhängige Kreatur interpretieren. Bedenkt man die Unklarheit des epistemologischen Status Toskas, gibt der Todeskuss, die artübergreifende Performance von Toska und Barbara, der Leser\*in eine komplexe Leerstelle auf, ganz getreu der Ästhetik des Zirkus

Ich war nervös, bis ich Barbaras Finger sah, die einen Würfelzucker auf ihre Zunge legten. In diesem Moment war ich endlich sicher, dass wir die ganze Zeit einen gemeinsamen Traum gehabt haben . . . Mein Hals wuchs aus den Schultern, meine Zunge streckte sich nach vorne und nahm den Würfelzucker aus Barbaras Mund heraus. (Tawada 198)

Nimmt man Toskas Beschreibung der ersten Aufführung des Todeskusses wörtlich, so hat der Einsatz des Würfelzuckers lediglich die Funktion, zu verbürgen, dass Barbara den Trick vorführt, wie die beiden Künstlerinnen es in ihren Träumen zuvor abgesprochen haben. Diese Erklärung des Tricks ist aber fragwürdig, äußert sie eine Stimme, die an Barbara gekoppelt sein könnte. Könnte nicht der Zucker, wie im ersten Kapitel beschrieben, ein antrainiertes Merkzeichen sein, das Toska dazu veranlasst, den Zuckerwürfel mit ihrer Zunge aus Barbaras

Mund zu entfernen? Bouissacs desillusionierende Erläuterung des faktualen Todeskusses kommt gewiss der Interpretation des fiktionalen Todeskusses der skeptischen Leser\*in nahe:

The bear then lowered his head towards the woman's face until its mouth apparently touched her lips. Even those who are seated in the first rows of the audience could not notice that the trainer had discretely put in her mouth a piece of carrot . . . The illusion was completed by the fact that in the printed program a beautiful close-up photograph of this sequence did not show the bait . . . (Bouissac 47)

Die Leser\*in befindet sich in einer Situation, die sich nicht von derjenigen der Zuschauer\*in unterscheidet. Sie wird in einer Weise illusioniert, die die Möglichkeit getäuscht worden zu sein, nicht ausschließt. Die artübergreifende „poesis“ (Haraway 34), die im Zirkus stattfindet, generiert nicht eindeutig lesbare Zeichen für die Umweltleser\*in. Denn es ist nicht klar, inwieweit sich der Mensch dem Tier angenähert hat, dieses von ihm manipuliert worden ist, oder man Zeuge tierischer Spontaneität wird. Sieht die Zuschauer\*in mehr ein „echtes Tier“ oder eine fleischgewordene Imagination der Dompteur\*in? Ein Zirkustier ist weder nach der Maßgabe der Menschengewelt lesbar, noch nach derjenigen seiner natürlichen Umwelt. Ebenso scheint die Zirkusartist\*in in ihrer Sensibilität für das Tier ihre Menschlichkeit zur Disposition zu stellen,

Man wird dann nur sagen können, daß für den Menschen überhaupt sich der spezifizierende Einfühlungsinstrukten . . . gewaltig verdunkelt [hat] . . ., daß aber im Kinde, im Träumer, im Kranken (Neurotiker) . . . im Mutterinstinkt noch weit erheblichere Reste der Einfühlungsfähigkeiten erhalten geblieben sind als im erwachsenen Durchschnittsmenschen . . . (Scheler 31)

Wie ich zu Beginn des Kapitels angedeutet habe, geht mit Barbaras „Einfühlungsfähigkeiten“ (Scheler 31) und der darin begründeten Tiernähe eine Pathologisierung, Infantilisierung und Feminisierung der Protagonistin einher, die Zweifel an ihre Lesbarkeit als *homo rational* schürt - wenigstens bei einer heteronormativen Leser\*in.

Als Fazit lässt sich formulieren, dass der Zirkus auch in den *Etüden* die umweltkritische Leser\*in mit einem Bezugssystem konfrontiert, das sichere Tier-Umwelt-Lektüren blockiert. Ist die autodiegetische Erzählerin des ersten Kapitels ein klischeehafter Anthropomorphismus oder eine tierische Artistin? Repräsentiert Toska eine reale Eisbär\*in oder eine menschliche Projektion? Inwieweit ist Barbara ein „normaler“ Mensch? Die Zirkusumwelt verhüllt ihre Kreaturen in Opazität.

5.3. *Die semiotische Einsamkeit des Zootieres.* Knut wächst als eine Zookreatur wie die anderen Eisbär\*innen der *Etiiden* in einem Habitat auf, das nicht seinem „natürlichen“ entspricht. Ebenso ist Knut mit einem anthropomorphen Bewusstsein ausgestattet. Im Unterschied zu ihnen ist es aber Knut nicht möglich, sich mit Menschen zu unterhalten, sodass Sprache ihn mehr isoliert, als mit seinen Mitkreaturen zu verbinden. An Knuts Mutter- und Familienverständnis lässt sich seine „semiotische Einsamkeit“ nachvollziehen.

Die Konstitution seines Muttersignifikanten, dessen Signifikat der menschliche Tierpfleger Matthias ist, fängt mit der Erkenntnis an, dass er als „Quelle der Milch“ (Tawada 211) fungiert. Knut ist von seinem Tierpfleger abhängig wie ein menschlicher Säugling von seiner Ernährer\*innen. Umwelttheoretisch gesprochen kann man Matthias als Merkzeichen interpretieren, das bei Knut ein kindliches Zugehörigkeitsgefühl auslöst, sodass der Eisbärenjungen ihn als seine Mutter ansieht (Tawada 222). Das Mutterschaftsverständnis, das Knut dabei entwirft, unterscheidet sich von einem heteronormativen. Es schließt zum Beispiel nicht den Wunsch aus, Matthias zu heiraten (Tawada 269). Aus seiner einsamen Situation heraus ergibt es für Knut Sinn alle Funktionen, die ein signifikanter Anderer einnehmen kann, mit seiner „Mutter“ Matthias zu verbinden. Problematisch ist dabei, dass Matthias Knut nicht als seinen Ziehsohn anerkennt. Der Tierpfleger stellt mit Erstaunen fest, dass Knut ein Bild seiner „natürlichen“ Eltern zerreißt (Tawada 222). Matthias scheint davon überzeugt zu sein, dass eine elterliche Beziehung zwischen einem Kind und seinen Erzeugern von Natur aus besteht. Als ein Tierarzt ihm vorschlägt, dass Photos Knuts Eltern durch eines von ihm und seinem Schützling zu ersetzen, bringt Matthias seine Distanz zu Knut zum Ausdruck:

„ . . . Ich kann mir jetzt endlich erlauben, abends nach Hause zu gehen. Meine Familie ist wieder mit mir zufrieden,“ sagte Matthias und streichelte Knut über den Kopf. Das

Wort 'Familie' beunruhigte Knut, als würde es ihm später Unheil bringen. (Tawada 223)

Familie bezeichnet damit für Knut den drohenden Verlust der Mutter und ist für ihn negativ konnotiert. Wenn Matthias für Knut die Mutter signifiziert, jedoch Matthias den Eisbären nicht zu seiner Familie zählt, handelt es sich bei Knut und Matthias nicht um ein reziprokes Verhältnis, sondern um eine einseitige *kinship*. Analog dazu gestaltet sich die Kommunikation zwischen den beiden. Zwar kann Knut Matthias verstehen, doch kann er sich nicht gegenüber ihm sprachlich verständlich machen. Umgekehrt redet Matthias auf Knut ein, ohne sich bewusst zu sein, dass Knut ein sprachliches Bewusstsein hat. Geht auch Matthias teils liebevoll mit Knut um, mutet sein Knutverständnis oftmals anthropozentrisch an. Er betrachtet Knut als für den Menschen verstehbare Eisbär\*in, dessen Verhaltensweisen seine vorgefertigte Bärennatur reproduzieren. In diesem Sinn erklärt etwa Matthias Knuts Antipathie des Eisbärenjungens gegenüber Wölfen: „Der Wolf ist nicht Favorit, oder? Das kann ich gut verstehen. Die Wölfe halten immer zusammen . . . Ihr Eisbären seid Einzelgänger. Ihr versteht die Mentalität der Wölfe nicht“ (Tawada 254). Die Menschen in den *Etüden* erweisen sich zumeist als umweltkritische Tierleser\*innen, die Knut im Horizont des Polarkreises verstehen (Tawada u. a. 259, 310). Dabei blenden sie seine Situation als Zootier aus. Ebenso stößt Knuts Situation auf Missverständnis bei den anderen Zootieren, die wie er mit einem anthropomorphen Bewusstsein ausgestattet sind. Sein Verständnis von Mutterschaft wird von den anderen Zoobewohnern, wie es der Wolfsvater in seiner vorwurfsvollen Wechselrede mit Knut zum Ausdruck bringt, abgelehnt:

„Du da, läufst immer allein herum. Hast du keine Familie?“ – „Nein.“ – „Was ist aber mit deiner Mutter?“ – „Meine Mutter ist Matthias. Er ist da, geht immer mit mir.“ – „Du und Matthias haben gar keine Ähnlichkeit. Du bist sicher als Baby von ihm

entführt worden. Schau meine Familie an. Alle Familienmitglieder sind wie aus einem Guss.“ (Tawada 276)

Der Aussage Matthias entsprechend, ist es für den Wolf unverständlich, weshalb Knut einen Menschen als seine Mutter identifiziert. In seiner Welt kann *kinship* im Gegensatz zu Knut keine Arten übergreifen. Dieses Beispiel illustriert, dass in den *Etüden* die Zootiere in ihren Begriffen keineswegs übereinstimmen. Die Semiose der Zoobewohner variiert je nach ihrer Artzugehörigkeit und individuellen Situation. Infolgedessen lässt sich in Knuts Fall Hoffmanns Optimismus nicht teilen, dass die *Etüden* alternative und beinahe utopische artübergreifende Verbindung jenseits der hegemonialen Mensch-Tier-Dichotomie zelebrieren würden (Hoffmann 163). Matthias kann es nicht einmal erahnen, dass Knut ihn als „Familienmitglied“ betrachtet. Er weiß nichts von Knuts Einsamkeit. Somit ist lediglich den extrafikcionalen Leser\*innen Knuts Familien- und Mutterzeichen zugänglich. Im Gegensatz zu den dargestellten Menschen und Zootieren hat die Leser\*in Einsicht in das Bewusstsein der Zookreatur Knut, sodass sie mit einer Differenz zwischen einer essentialistischen Deutung des „Eisbären“ Knuts von außen, und Knuts individualisierender Selbstbeschreibung konfrontiert ist. Die Differenz hat dabei das Potential das Tierverständnis der Rezipient\*in zu irritieren. Knuts fiktionsinterne Mitkreaturen illustrieren eine stereotypierende Sicht auf Knut, in der die Leser\*in ihre eigenen Knut-Lektüren wiedererkennen kann. Folglich widerspricht der Erzähler zugleich den Kreaturen innerhalb und außerhalb seines fiktionalen Universums. Die Leser\*in ist wohl mehr dazu geneigt Matthias recht zu geben, wenn er vermutet, dass es Knut Stress bereitet, vor den Zoobesucher\*innen zu spielen. Dagegen kann Knut es seiner Auskunft nach es kaum erwarten, etwas Neues zu erleben (Tawada 247). Gleichwohl konzeptualisiert sich auch Knut an manchen Stellen in einer Weise, die einer umweltkritischen Lektüre entgegenkommt, die Knut im Horizont seines natürlichen Habitats



als gewöhnliche Eisbär\*in versteht. Sonach signalisiert der Anblick eines Seehundes für den Eisbärenjungen eine anziehende Nahrungsquelle (Tawada 257), während Kälte Sehnsucht in ihm auslöst (Tawada 309). Demnach lassen die *Etüden* Knut zwischen Polarkreis und seiner individuellen Lebensrealität im Zoo changieren. Weder erscheint er auf der Ebene seiner Selbstbeschreibung als ein gefangenes Tier, das durch den Verlust seines natürlichen Habitats verkümmert ist, wie es die Expertenmeinung nahelegen würde (Tawada 277), noch nimmt er im Zoo eine Essenz an, die keinen Bezug mehr zu seiner Artzugehörigkeit hat. Die Leser\*in findet damit Knut nicht in einem Bezugssystem vor, innerhalb dessen seine Handlungen im Sinn einer vorprogrammierten Umwelt lesbar wären.

Dabei ist Tawadas Knut gewiss mit seinem mitunter naiv gezeichneten anthropomorphen Bewusstsein nicht als ein Versuch zu deuten, ein reales Zootier zu repräsentieren (Middelhoff 345). Vielmehr regt die Differenz zwischen Fremd- und Selbstbeschreibung von Knut die Leser\*in dazu an, die Komplexität des Phänomens des Zootieres zu registrieren, das nicht nach Maßgabe eines statischen Umweltverständnisses, wie es Uexküll proklamiert, lesbar ist. Hierin deutet sich im dritten Kapitel der *Etüden* tierische Alterität und Individualität an, wenn es eine allgemeine Leserbarkeit des tierischen Anderen durch die Textkreatur hindurch zur Disposition stellt. Die Textkreatur generiert nach Vorgaben ihrer einsamen Lebenssituation ihre eigenen solipsistischen Zeichen. Ungeachtet aller artübergreifender Interaktion und *sympoiesis*, die im Zirkus stattfindet, verharrt Knut in seiner Seifenblase.

#### 5.4. Die Ästhetik der Hetero-Umwelt: Die Lust an der Unlesbarkeit.

Ich denke, dass die Leute im Zoo den Zirkus für etwas Unnatürliches halten. Dort schlagen Delfine und Orcas Saltos, werfen einander Spielbälle zu. Das geht ja noch. Aber es geht zu weit, wenn eine Bärin Fahrrad fährt. Wenn sie so etwas tut, muss sie seelisch krank sein. So denken die Menschen, die eine bestimmte Vorstellung von der Freiheit haben. (Tawada 299)

In diesem Zitat knüpft Knut an Rotpeter an, der ebenso mit dem menschlichen Freiheitsbegriff wenig anzufangen weiß (Bericht 212). Das Ideal der Freiheit impliziert, dass ein Tier, das gezwungenermaßen in eine Menschengesellschaft versetzt worden ist, nicht „gesund“ sein kann. Tawadas Textkreaturen müssen auch ein Stück weit aufhören Eisbär\*innen zu sein, die sie oberflächlich zu sein scheinen, um jenseits des Nordpols bestehen zu können, und erinnern dabei an den Erzähler des *Berichts*. Die Situation einer Zookreatur wie Knut unterscheidet sich grundsätzlich nicht von derjenigen einer Zirkusbewohner\*in. Wie ein Zirkustier kann das Zootier gleichermaßen die menschliche Beobachter\*in unterhalten, indem es sie mit Aktionen überrascht, welche ihr Tierverstehen irritiert, nur darf die Zookreatur nicht zu sehr gegen menschliche Tiererwartungen verstoßen. Denn eine zusätzliche Erwartung der Zoobesucher\*in verkompliziert die Ästhetik der Tierperformance im Zoo: Die gefangenen Tiere sollen authentisch sein. Denn weicht ihr Verhalten zu sehr von dem Bild ab, das die Besucher\*in von ihnen hat, bestätigt sich ihr Verdacht, der stets die Zoobesucher\*in begleitet, dass das „unnatürliche“ und unfreie Käfigdasein einen authentischen Zugang zum tierisch Anderen verunmöglicht, wie es Tafalla mit Blick auf Eisbär\*innen zum Ausdruck bringt:

The aesthetic qualities of animals are relational. It is necessary to perceive the animal in her natural environment in order to comprehend her. The external appearance of an animal, her form, color, and kind of fur or feathers she has, the sounds she produces, and how she moves, all evolved over thousands of years in particular environments . . .  
The color of a polar bear is the color of frozen seas. (3.1)

Entgegen dieser Authentizitätserwartung sind Zoos wie Zirkusse zirkensische „Ort[e] trickreicher Scheinerzeugen“ (Jürgens 31), denen die potenzielle Täuschung ihrer Zuschauer\*innen eingeschrieben sind. Tawadas Roman ist der Zirkusästhetik verpflichtet, indem sie ihre Textkreaturen als Tiere nach einem konventionellen Tierversständnis unlesbar macht. Was für eine Lust gewährt die tierische Unlesbarkeit der Zuschauer\*in? Für die irritierte umweltkritische Leser\*in ist die ästhetische Erfahrung einer Tierperformance schwer zu erklären, im Gegensatz zu einer freudianischen.

Erscheint das Tier als alteritär, so kann die Zuschauer\*in nicht nur seine Andersartigkeit anerkennen, sondern alles in es hineinprojektieren, was es möchte, einschließlich sich selbst. Die damit einhergehende Anthropomorphisierung des Tieres versetzt die Zirkusbesucher\*in zurück in den Zustand eines Kindes, das sich im Gegensatz zum erwachsenen Menschen nicht vom Tier abgrenzt (Freud 154). Im lustvollen infantilen Regress baut sich mit der zirkensischen Illusion eine Welt auf, in welcher das Gesetz des Vaters, das die Mensch-Tier-Dichotomie etabliert (Kelly 249), nicht mehr die Beobachter\*in dazu zwingt, Menschen als Menschen zu lesen, und Tiere als Tiere. Holt die Zirkusbesucher\*in der Illusionscharakter des Zirkus wieder ein, mag der Beobachter\*in ihr kurzer Rückfall in ein Weltverständnis, in welchem „das Ich [sich] noch nicht scharf von der Außenwelt und vom Anderen abgegrenzt [hat]“ (Unheimliche 249), unheimlich anmuten. Mit

der Koppelung von Regressions- und Desillusionierungserfahrung knüpfen die *Etüden* an den Zirkus an, wenn der Roman seine anthropomorphen Eisbär\*innen zwischen Tier, Projektion und Mensch oszillieren lässt. Dagegen bereitet die Tierperformer\*in der umweltkritischen Leser\*in keine (hermeneutische) Lust, wenn sie sich nicht nach Maßgaben der Umwelthehre verstehen lässt. Tollt zum Beispiel Knut mit einem Ball herum, macht er sich des Unnatürlichseins verdächtig. Der Eisbär kann nicht ballhaft geplant worden sein, da in seiner Umwelt keine Bälle vorkommen. Gegen Tafalla wendet Tawadas Knut ein: „Was habe ich mit dem Nordpol zu tun“ (Tawada 274). Die *Etüden* versetzen ihre Textkreaturen in ein semiotisches System, innerhalb dessen sie nicht umweltkritisch lesbar sind, als Wesen, die von Natur aus mit einer natürlichen Umwelt verschmolzen sind. Hierdurch irritieren sie humanistische Mutmaßungen über das „Tier,“ die etwa dem „Tier“ absprechen, sich auf etwas anderes als das Gewohnte einlassen zu können, wie es z. B. Uexkülls statisches Merk-Wirk-Zeichen-Modell nahelegt, welches zeitgenössische Biologen an ein veraltetes „Schlüssel-Schloss-Prinzip“ (Mildenberger/Hermann 8) erinnert. Damit bringen die autodiegetische Eisbär\*innen gewohnte Prämissen der konventionellen Mensch-Tier-Dichotomie ins Wanken, ohne die Utopie einer artübergreifenden Umwelt im Sinne Haraways Chthuluzäns zu zeichnen. Schließlich stirbt Knut eines einsamen Todes und Toskas glamouröses Zirkusleben endet ebenso in der Isolation des Zoos. Zudem kaschieren Tawadas Textkreaturen nicht, dass sie einer anthropomorphen Perspektive entsprungen sind. Folglich wollen Tawadas Eisbär\*innen weder als Menschen noch als Eisbär\*innen gelesen werden. Sie beanspruchen auch in ihrer offenkundigen Menschenartigkeit nicht, die Realität der Zoo- und Zirkustiere zu repräsentieren. Gleichwohl konfrontieren sie die Leser\*in in ihrer Unlesbarkeit und semiotischen Einsamkeit mit alteritären Textkreaturen, die an die Alterität des tierisch Anderen erinnern. Wie die Zirkusästhetik zeigt, geht eine Erfahrung von tierischer Unlesbarkeit jedoch nicht zwangsläufig mit einer Anerkennung tierischer Alterität einher,

sondern sie lädt gleichermaßen zu Anthropomorphisierungen ein, in dem sich die menschliche Rezipient\*in mit dem tierisch Anderen identifiziert.

Um meine Ergebnisse zu verschlagworten, schlage ich vor, das semiotische System, die zirkensische Umwelt, in welchem sich Tawadas Textkreaturen, in Anschluss an Schwalm (86) und Jürgens (94f) als *Heterotopie* bzw. Hetero-Umwelt zu lesen. Foucault definiert mit Blick auf ein fahrendes Schiff, Heterotopie als innerhalb einer Gesellschaft registrierbaren Ort, der dennoch als eigenständiges System außerhalb der Gesellschaft angesiedelt ist: „The boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea.” (Foucault 9). Ähnliches lässt sich vom Zirkus in der kulturellen Imagination sagen. Er ist ein mobiles Kunstwerk, das gemeinsam von nomadischen Menschen und gefangenen Tieren geschaffen wird, die aus der menschlichen Gesellschaft bzw. aus ihrem natürlichen Habitat desintegriert sind. Der Zirkus hinterfragt die Mensch-Tier-Dichotomie, indem sich in ihm Tiere wie Menschen verhalten und umgekehrt. Er reflektiert und enttäuscht die Mensch- und Tiererwartungen der Beobachter\*in, ohne ein positives Bedeutungssystem zu zeichnen, innerhalb dessen die Transgressionen der menschlichen bzw. nicht-menschlichen Zirkusartisten verständlich wären. Eine Heterotopie ist nicht nur ein Ort, der seine Beobachter\*in schreckt, sondern wie ein „brothel“ (Foucault 9) kann er auch einen (moralisch fragwürdigen) Lustgewinn bieten. Die Hetero-Umwelt der *Etüden* und des *Berichts* lockt, indem sie tierische Unlesbarkeit herstellt, mit der Lust an der Anthropomorphisierung und „droht“ mit dem Blick des tierisch Anderen, der menschliche Identifikationsversuche abwehrt, sodass sie die Leser\*in für tierische Alterität sensibilisieren kann. Durch die tierische Unlesbarkeit, die die Hetero-Umwelt evoziert, ist in den *Etüden* und dem *Bericht für eine Akademie* ein unheimlicher Lektüremodus der tiermenschlichen Unbestimmtheit angelegt, innerhalb dem die Leser\*in sich nie sicher sein kann, ob die Textkreatur als menschlicher Anthropomorphismus oder

Tierrepräsentation lesbar ist. Die Existenz einer Hetero-Umwelt widerspricht gleichfalls der Annahme einer statischen Umgebung, die eine eindeutige Umweltlektüre erlauben würde. Tawadas virtuosos Changieren zwischen Anthropomorphisieren und Alterität des tierisch Anderen in verschiedensten Variationen und Konstellationen mag auch den Titel der *Etüden* erklären. Schließlich ist eine Etüde „ein Instrumentalstück, das dem Spieler als Übungsstück zur Erarbeitung und Bewältigung besonderer, . . . Schwierigkeiten . . . dienen soll“ (Menrath 199).

## 6. BESCHLUSS DER ARBEIT

Im vorletzten Unterkapitel vergleiche ich Kafkas Tiergeschichten und Tawadas *Etüden* dahingehend, auf welche Weise sie die umweltkritische Leser\*in enttäuschen, und zeichne mögliche Denkalternativen nach, die literarische Imaginationen gegenüber der statischen Umweltlehre offerieren (6.1.). Zum Abschluss der Arbeit lege ich dar, worin eine umweltkritische Lektüre besteht, und weshalb sie für eine Tier-Umwelt-Poetik fruchtbar ist (6.2.).

*6.1. Umweltsehnsucht und Hetero-Umwelt.* Die *Forschungen* und der *Bau* unterscheiden sich vom *Bericht für eine Akademie* und den *Etüden* dahingehend, als dass in ihrem fiktionalen Universum Menschen vorkommen. Sie lassen die Leser\*in davon Zeuge werden, wie eine „wilde“, vom Menschen unberührte Textkreatur, sich über seine Umwelt ausspricht. Die Bau-Kreatur und der Forscherhund scheinen sich in ihrem natürlichen Habitat zu befinden und einen unverstellten Einblick in ihre solipsistische Tierperspektive zu gewähren. Doch enttäuschen die beiden Erzählungen Kafkas die Erwartung der Umweltbeobachter\*in, die Partituren ihrer Umwelten verstehen zu können. Der Forscherhund und die Bau-Kreatur begegnen Merkzeichen, auf die sie nicht antworten können. Es bleibt sowohl für die Textkreaturen als auch für die Leser\*in opak, was die Musik und das Zischen bedeuten. Die Existenz von undeutbaren Merkzeichen signalisiert, dass ihre Wahrnehmung nicht in ihrer Umwelt aufgeht, sondern sich auf eine Umgebung bezieht, die den Erkenntnishorizont der Protagonisten übersteigt. Insofern die Interpretier\*in nur die Einsicht in die Umwelt zulässt, soweit sie die autodiegetischen Erzähler daran teilhaben lassen, helfen der Leser\*in auch keine anthropozentrischen Deutungsversuche, um die Hundeschaft oder den Bau zu verstehen. Die vergebliche Sehnsucht des Forscherhundes und der Bau-Kreatur nach abgeschlossenen Umwelten korreliert mit derjenigen der umweltkritischen Leser\*in, sie nach Maßgaben der Umweltlehre verstehen zu wollen. Hierdurch führen Kafkas Texte der Leser\*in

vor Augen, dass alle Wesen in der „gläsernen Glocke“ (Mildenberger/Herrmann 9) ihrer Umwelt eingeschlossen sind, und vergegenwärtigen die Aporien der Umweltlehre, durch welche die Alterität des tierisch Anderen und der Natur hindurchschimmert. Diese Art der Lektüre, die sich aus einer umweltkritischen Interpretation ergibt, bezeichne ich als Umweltsehnsucht.

Die *Akademie* schlägt eine Brücke zwischen Kafkas Tiergeschichten und den *Etüden*. Die Unsicherheit über Rotpeters epistemologischen Status mag zwar die Umweltleser\*in dazu verleiten, die Textkreatur nach Maßgaben der Affen- oder Menschenumwelt zu lesen. Davon unbeeindruckt hat die Analyse ergeben, dass die zirkensische Umwelt der Textkreatur der Leser\*in opak bleibt. Sie gewährt dem „ehemaligen“ Affen einen Ausweg, indem sie der menschlichen Beobachter\*in einen ästhetischen Genuss bereitet, der im Zirkus dadurch erwächst, dass Rotpeter seine Lesbarkeit als Mensch oder Tier verhindert. Was die Zirkusbesucher\*in erfreut, scheint die umweltkritische Leser\*in zu irritieren. Die „Umwelt“ des Zirkus, die zwischen der Menschen- und Tierumwelt changiert, ist kaum in Einklang mit der Umweltlehre zu bringen, die Umwelt als ein geschlossenes System denkt. Sind Umwelten nicht essentiell in den Arten verankert, so ist es auch der umweltkritischen Leser\*in vergönnt, sie im Horizont einer vorgegebenen Symphonie der Natur zu lesen. In Anschluss an Tawadas *Etüden* lässt sich die zirkensische Umwelt als eine Hetero-Umwelt konturieren, die aus einer „kooperativen“ *poesis* von Mensch und Tier resultiert. Ohne eine für die Leser\*in lesbare Umwelt zu exponieren, befinden sich Tawadas Textkreaturen in einem Bezugssystem, das gängige Polarbär- und Zootierlektüren, welche die Leser\*in geneigt ist zu reifizieren, abweist. Die Hetero-Umwelt wartet mit einer interpretatorischen Offenheit auf, welche die Leser\*in dazu angeregt, über die Individualität und Handlungsspielräume von gefangenen Tieren zu spekulieren. Ist es nicht denkbar, dass das performende tierische Andere nicht die Möglichkeit hat zu einem gewissen Maße die Zuschauer\*in zu lenken (Tawada 250f)? Kann es nicht



Momente der Selbstrealisierung von Tieren außerhalb ihres ursprünglichen Habitats geben? Ist es der Zuckerwürfel auf der Zungenspitze der Dompteurin, die die Eisbärin sie küssen lässt? Oder sollte man doch der autodiegetischen Erzählerin trauen, und den Kuss als eine artübergreifende Performance begreifen? Im Licht von Rotpeter sowie Tawadas Textkreaturen sind gefangene Zirkus- und Zootiere nicht als Kreaturen verstehbar, die durch den Verlust ihres Heimathabitats traumatisiert worden sind.

Gleichzeitig verlockt die tierische Unlesbarkeit, die die Hetero-Umwelt erzeugt, die Leser\*in einerseits dazu, sich der unheimlichen Lust an der Anthropomorphisierung hinzugeben, andererseits führt die schlussendliche Unlesbarkeit des Tieres wiederum dazu, dass die Leser\*in mit der Alterität des *tierisch Anderen* konfrontiert ist. Aus dem *Bericht für eine Akademie* und den *Etüden* leitet sich ein Lektüremodus der tiermenschlichen Unbestimmtheit ab, über den Kafkas Tiergeschichten mit Tawadas Roman intertextuell verknüpft ist. Der Forscherhund und die Bau-Kreatur mögen zwar auch die Leser\*in zu einer Identifikation einladen können, doch ist wie im Fall von Rotpeter ihre Tierhaftigkeit stärker markiert, sodass ihre Anthropomorphizität weniger hervorsteht als bei Tawadas Textkreaturen. Eine Deutung, wie von Niehaus (4.3.), die z. B. die Tierhaftigkeit Tawadas Eisbärinnen ernst nehmen würde, wäre absurd.

Tawada und Kafka geben gleichermaßen der umweltkritischen Leser\*in Fragen auf, die neue Denkmöglichkeiten hinsichtlich des Uexküll'schen Tier-Umwelt-Bildes ebnet: Die Textkreaturen der *Forschungen* sowie der *Bau* deuten ein artübergreifendes Erkenntnisdilemma an. Sowohl das tierisch Andere als auch der Mensch können zwar registrieren, dass ihre Umwelten in einer unerkennbaren Umgebung bzw. Natur situiert sind, doch können sie gegen die Unabgeschlossenheit ihrer Umwelt nichts ausrichten. Daneben sind die Kreaturen in ihren verschiedenen Umwelten voneinander abgegrenzt, sodass sie gezwungen sind, ihre gegenseitige Alterität anzuerkennen. Indessen verweisen die

Textkreaturen des *Berichts für eine Akademie* und Tawadas *Etüden* auf die Komplexität des Phänomens von Kreaturen hin, die die Menschen- und Tierumwelt hybridisieren, und darin eine essentielle Tier-Umwelt-Relation infrage stellen. Im artübergreifenden Miteinander entstehen Tier-Mensch-Konstellationen, die nicht nach Maßgabe der Umweltlehre lesbar sind. Die Umgebung erscheint dabei nicht als ein System, das eine vorgefertigte und lesbare Natur aufführt, sondern als wandelbar und kontingent, sprich als unleserlich. Indem die Hetero-Umwelt umweltkritische Lektüren ihrer Wesen verweigert, belässt sie sie in einer Unlesbarkeit.

6.2. *Eine umweltkritische Lektüre als Beispiel einer Tier-Umwelt-Poetik.* Im 2. Kapitel hob ich Transzendenz als das verbindende Moment zwischen Tier- und Umweltpolitik hervor. Nach Verständnis der vorliegenden Arbeit resultiert sie daraus, dass die literarischen Texte die Leser\*in mit der Alterität des Tieres und der Natur konfrontieren. Eine von Uexküll ausgehende umweltkritische Lektüre erfüllt das Desiderat einer Tier-Umwelt-Poetik, indem sie das Zeichensystem untersucht, in welches die Textkreatur im fiktionalen Universum eingebunden ist. Sie geht der Fragestellung nach, inwieweit die literarischen Texte das tierisch Andere und die Natur als lesbar für die Leser\*in exponieren. Demnach eignet sich die Umweltkritik dazu, herauszuarbeiten, wie Literatur die Alterität des Tieres und der Natur auf eine Weise reflektiert, die die menschliche Erkenntnisfähigkeit transzendiert. Sie konnte vorführen, wie die semiotische Situiertheit von Kafkas und Tawadas Textkreaturen Fragen nach Zeichenbeziehungen im Sinne einer Umwelt provoziert und gleichzeitig eine Deutung nach Maßgaben der Umweltlehre abwehrt. Die analysierten Texte verhindern, dass ihre Textkreaturen in der anthropozentrischen Umweltlehre aufgehen, die den Menschen als wissendes Subjekt positioniert, indem sie die umweltkritische Leser\*in mit Uexkülls Aporien konfrontieren. Der Mensch weiß nie, ob er aus seiner Umwelt hinaus auf eine Umgebung blicken kann, in deren Horizont er die Umwelten des tierisch Anderen verstehen kann. Die Unlesbarkeit der Textkreaturen erlaubt es der Leser\*in über einen Analogieschluss, die Alterität des tierisch Anderen im Vollzug seiner Lektüre aufzudecken. Nicht weniger profilieren die diskutierten Texte im Modus der Umweltsehnsucht und der tiermenschlichen Unbestimmtheit die Umgebung bzw. die Natur als etwas Unerkennbares. Somit kann die umweltkritische Lektüre ihre Ergebnisse an Rigbys negative *eco-poetics* rückbinden, weil sie gezeigt hat, wie Kafkas Tiergeschichten und Tawadas *Etüden* ein positives Verständnis der Natur abweisen.

Abschließend ist hervorzuheben, dass eine umweltkritische Lektüre prinzipiell auf Texte beschränkt ist, die es erlauben, die semiotische Situation einer Textkreatur zu thematisieren. Ob das Umweltparadigma für die Interpretation anschlussfähige Fragen bereithält, hängt letztlich davon ab, ob der literarische Texte der Umweltlehre entgegenkommt; die Texte müssen ein Stück weit „umwelthaft“ sein bzw. die Textkreaturen „tierhaft“ sein, um mit Goethe zu sprechen (Kapitel 3.1). Die Legitimität einer umweltkritischen Lektüre leitet sich zusätzlich von Uexkülls prominenter Stellung im ökologischen Diskurs ab (Kapitel 2.), sodass man annehmen darf, dass eine umweltkritische Perspektive an Fragen anknüpft, die die literarischen Texte bei ihrer Lektüre erregen. Sind diese Bedingung erfüllt, ist die Umweltkritik ein (möglicher) Horizont, vor dem sich nachvollziehen lässt, wie Literatur es gelingen kann, die Leser\*in mit der Alterität des tierisch Anderen und der Natur zu konfrontieren. Somit erbringt die Umweltkritik Unlesbarkeitsnachweise im Sinne einer Tier-Umwelt-Poetik.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Sämtliche Werke: Gedichte 1800-1832*, hg. Karl Eibl, vol. 2, Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

Kafka, Franz. „Der Bau.“ *Die Erzählungen*, hg. Dieter Lamping, Artemis&Winkler, 2006, pp. 638-713.

---. „Forschungen eines Hundes.“ *Die Erzählungen*, hg. Dieter Lamping, Artemis&Winkler, 2006, pp. 581-627.

---. „Ein Bericht für eine Akademie.“ *Die Erzählungen*, hg. Dieter Lamping, Artemis&Winkler, 2006, pp. 209-219.

Tawada, Yoko. *Etüden im Schnee*. Konkursbuchverlag, 2014.

Von Uexküll, Jakob and Georg Kriszat. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, 1934.

Von Uexküll, Jakob and Georg Kriszat. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten und Bedeutungslehre*, hg. Ernesto Grassi, Rowohlt Verlag, 1956.

Von Uexküll, Jakob. *Nie geschaute Welten*, S. Fischer Verlag, 1957.

Schiller, Friedrich. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ *Schiller Nationalausgabe*, hg. Lieselotte Blumenthal and Benno von Wiese, vol. 20, Herman Böhlaus Nachfolger, 1962, pp. 309-413.

Sekundärliteratur:

Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Übersetzt von Kevin Attell, Kindle ed., Stanford University Press, 2004.

Auerochs, Bernd: „Ein Hungerkünstler: Vier Geschichten.“ *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs, J. B. Metzler Verlag, 2010, pp. 318-329.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns*. Rowolths Enzyklopädie, 2014.

Bänziger, Hans. „Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung 'Der Bau'.“ *DVjs*, vol. 53, no.2, 1979, pp. 300–325.

Benjamin, Walter: „Franz Kafkas: Zur Zehnten Wiederkehr seines Todestages.“ *Walter Benjamins Schriften*, vol. II/2, hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, pp. 409-438.

Benrath, Thomas. „Etüde.“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 3, hg. Ludwig Finscher, 1995, 199-207.

Berg, Nicolas. „Forschungen eines Hundes.“ *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs, J. B. Metzler Verlag, 2010, pp. 330-336.

Berger, John. „Why Look at Animals?.“ *About Looking*. Pantheon Books, 1980, 1-27.

Blank, Juliane. „Ein Landarzt: Kleine Erzählungen.“ *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs, J. B. Metzler Verlag, 2010, pp. 218-240.

Borgards, Roland. „Tier und Literatur.“ *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. Roland Borgards, J.B. Metzler, 2015, pp. 225-244.

---. „Tiere in der Literatur – eine methodologische Standortbestimmung.“ *Das Tier an sich. Disziplinübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz.* hg. Herwig Grimm und Carola Otterstedt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012. pp. 87-118.

Bouissac, Paul. *Semiotics at the Circus.* Walter de Gruyter, 2010.

Bowers, Magie Ann. *Magic Realism.* Routledge, 2004.

Broglio, Ron. „Romantic.“ *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman.* edited by Bruce Clarke et al., Cambridge University Press, 2017, pp. 28-40.

Bühler, Benjamin. *Ecocriticism: Grundlagen-Theorie- Interpretationen.* J. B. Metzler Verlage, 2016.

Cameron, Sharon. “Kafka’s No – Hope Spaces.“ *The Bond of the Furthest Apart,* The University of Chicago, 2017, pp. 168-199. .

Corbineau-Hoffmann, Angelika. „Sehnsucht.“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, vol. 9, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1995, sp. 165-168.

---. “Spiel.“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, vol. 9, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1995, sp. 1383-1390.

Corngold, Stanly. *Franz Kafka: The Necessity of Form.* Cornell University Press, 1988.

Dayioglu-Yücel, Yasemin. “Magischer Realismus bei Tawada?.” *Yoko Tawada Fremde Wasser,* hg. Ortrud Gutjahr, Konkursbuch Verlag, 2012, pp. 437-451.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Übersetzt von Réda Bensmaïma, University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. Übersetzt von Marie-Louise Mallet, Fordham University Press, 2008.

Dick, Helene. "Franz Kafkas 'Ein Bericht für eine Akademie' Sabotage der anthropologischen Maschine." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 271-293.

Driscoll, Kári, and Hoffmann, Eva. „Introduction.“ *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 1-13.

---. "Ohne Ergebnisse wurde die Krallen wohl niemals angesetzt: Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 3, hg. Harald Neumeyer and Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 29-53.

Fachinger, Petra. Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of "trans" in Yoko Tawada's *Das Nackte Auge*." *Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*, hg. Christina Ivanovic, Stauffenburg, 2010, pp. 277-285.

Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Translated by Jay Miskowiec, *Architecture/ Mouvement/ Continuité*, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.  
Zugegriffen am 14.3. 2019.

Freud, Sigmund. „Totem und Tabu.“ *Gesammelte Werke*, Bd. 9., hg. Anna Freud et al., S. Fischer Verlag, 1961.

---. „Das Unheimliche.“ *Gesammelte Werke*, Bd. 12., Hg. Anna Freud et al. S. Fischer Verlag, 1966, pp. 227-268.



- Gersdorf, Catrin. "Tiere und Umwelt." *Tiere: Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. Roland Borgards, 2016, pp. 24-30.
- Goodbody, Axel. "German Ecocriticism: An Overview." *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, hg. Greg Garrard, Oxford University Press, 2014, pp. 547-560.
- Grimm, Herwig et al: "Tierethik." *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*, hg. Roland Borgards, J.B. Metzler, 2015, 78-97.
- Haas, Maximilian. "Ästhetische Ökologie: Jakob von Uexkülls 'Musiktheorie des Lebens'." *Tierstudien*, vol. 13, no. 1, 2018, pp. 100-115.
- Hamilton, John. *Musik, Wahnsinn und das Außerkraftsetzen der Sprache*. Übersetzt von Andre Dortmann, Wallstein Verlag, 2011.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Experimental Futures*. Duke University Press, 2016.
- Herrmann, Bernd and Florian Mildenerger. "Zur ersten Orientierung." *Uexküll: Umwelt und Innenwelt der Tiere*, hg. Olaf Breidbach and Jürgen Jost, Springer Spektrum, 2014, pp. 1-12.
- Hoffmann, Eva. "Queering the Interspecies Encounter: Yoko Tawada's Memoir of the Polar Bear." *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglements*, hg. Kári Driscoll et al., Palgrave MacMillan, 2018, pp. 149-165.
- Iacomella, Lucia. "Auswege eine Durchschnittsaffen Franz Kafka und der Fall Rotpeters." *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft: Kafkas narrative Verfahren*, vol. 3, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 73-91.

Jacobs, Joela. „Waren es etwa doch nicht Hunde? Aber wie sollten es denn nicht Hunde sein?“ Kommunikation, Epistemologie in Kafkas 'Forschungen eines Hundes'." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 293-307.

Jagow, B. und Oliver Jahraus. „Kafkas Tier- und Künstlergeschichten.“ *Kafka Handbuch*. edited by Bettina Jagow und Oliver Jahraus, Vandenhoeck&Ruprecht, 2008, pp. 530-553.

Jagow, Bettina von: "Der Landarzt-Band." *Kafka Handbuch*, hg. Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, Vandenhoeck&Ruprecht, 2008, pp. 504-518.

Jobst, Kristina: "Pawlow, Uexküll, Kafka: Forschungen ‚mit‘ Hunden." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 307-334.

Jürgens, Anna-Sophie. *Poetik des Zirkus: Die Ästhetik des Hyberbolischen im Roman*. Universitätsverlag Winter, 2016.

Kelly, Oliver. *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*. Columbia University Press, 2009.

Kleinhans, Belinda. *Mit Texttieren jenseits der Grenze des Schweigens sprechen. Sprachkrise, Machtdiskurse und eine Poetologie des Offenen in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur am Beispiel Wolfdietrich Schnurres Günter Eichs und Ilse Aichingers*. Dissertation, University of Waterloo, 2013.

Kobusch, Th. "Abstraktion." *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Hermann Ritter, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1971, sp. 44-47.

- Krebs, Angelika. "Naturethik im Überblick." *Naturethik: Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion*, hg. Angelika Krebs, Suhrkamp Verlag, 1997, pp. 337-380.
- Kull, Kalevi. "Jakob von Uexküll: An Introduction." *Semiotica*, vol. 134, 2001, pp. 1-60.
- Kuzniar, Alice. *Melancholia's Dog*. The University of Chicago Press, 2006.
- Latour, Bruno. "Agency at the time of the Anthropocene." *New Literary History*, vol. 45, 2014, pp. 1-18.
- Laplace, J., Pontalis, J.B. "Projektion." *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übersetzt von Emma Moersch, Suhrkamp, 1973, pp. 399-408
- Lind, Eckard. *Richtig Spielen mit Hunden*. Kynos Verlag, 2016.
- Liska, Vivian. "Der Bau." *Kafka Handbuch: Leben- Werk-Wirkung*, hg. Manfred Engel und Bernd Auerochs, J. B. Metzler Verlag, 2010, pp. 337-340.
- Loh, Janina. *Trans- und Posthumanismus: Zur Einführung*, Junius Verlag, 2018.
- Maran, Timo. "Biosemiotic Criticism." *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, hg. Greg Garrad, Oxford University Press, 2014, pp. 260-276.
- Mengert, Rolf. *Hans Blumbergs interdisziplinär fundierte Anthropologie*, Dissertation. FU Berlin 2015.
- Meyer, Thomas. "Lesbarkeit." *Blumenberg Lesen*, hg. Robert Buchner und Daniel Weidner, Suhrkamp Verlag, 2014, pp. 171-185.
- Middelhoff, Frederike. "(Not) Speaking for Animals and the Environment: Zoopoetic and Eco-poetics in Yoko Tawada's *Memoirs of a Polar Bear*." *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Eco-poetic*, hg. Roland Borgards et al., Rombach, 2019, pp. 339-354.

Middelhoff, Fredrike and Sebastian Schönbeck. "Coming to Terms: The Poetics of More-than-human Worlds." *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecozoetics*, hg. Roland Borgards et al., Rombach, 2019, pp. 11-40.

Moe, M. Aaron. "Holding on Proteus; or, Toward a Poetics of Gaia." *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecozoetics*, hg. Roland Borgards et al., Rombach, 2019, pp. 41- 53.

Müller, Gerhard. "Umwelt." *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Hermann Ritter et alim., vol. 11, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2001, sp. 99-105.

Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat? " *The Philosophical Review*, vol. 83, no. 4, 1974, pp. 435-450.

Neumann, Gerhard. *Kafka Lektüren*, De Gruyter, 2013.

Niehaus, Michael. "Das Bautier, das logische Tier." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 391-406.

Nilges, Yvonne. "Kafka, Köhler, Kognitionspsychologie: Rotpeter im kulturellen Kontext zeitgenössischer Schimpansenforschung." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 407-420.

Passoth, Jan Hendrik. "Diskurse, Eisbären, Eisberge: Material-Semiotische Verwicklungen und der Klimawandel." *Der Klimawandel: Sozialwissenschaftliche Perspektiven*, hg. Martin Voss, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

Portmann, Adolf. "Einleitung." *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Rowohlt Verlag, 1956, pp. 7-17.

Reimann, Denise: "‘Ein an sich kaum hörbares Zischen‘ Kafka und die Tierphonographie um 1900." *Forschungen der Kafka-Gesellschaft: Kafkas Tiere*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, 2015, pp. 421-444.

Rigby, Kate: "Ecopoetics." *Keywords for Environmental Studies*, hg. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow. New York University Press, 2016, pp. 79-81.

Neuschäfer, Markus. *Das bedingte Selbst Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman*. Berlin epubli, 2013.

Scheler, Max. *Wesen und Formen der Sympathie*. G. Schulte-Blumke Verlag, 1946.

Sternburger, Judith von: "Eine Autorin sollte sich niemals nackt sehen." Frankfurter Rundschau Online, 14. 6. 2014, [www.fr.de/kultur/literatur/eine-autorin-sollte-nackt-arbeiten-11647535.html](http://www.fr.de/kultur/literatur/eine-autorin-sollte-nackt-arbeiten-11647535.html). Zugegriffen am 11.6.2019.

Schwalm, Tanja. "'Relax and Enjoy the Show': Circensian Animal Spaces in Australian and Latin American Magical Realist Fiction." *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 41, no. 3, 2006, pp. 83-102.

Tachibana, Reiko. Tawada Yoko: Writing from "Zwischenraum." *Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*, hg. Christina Ivanovic, Stauffenburg, 2010, pp. 277-285.

Taffala, Marta. "The Aesthetic Appreciation of Animals in Zoological Parks." *Contemporary Aesthetics*, vol. 15, 2017, <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=793>. Zugegriffen am 11.6.2019.

Thermann, Jochen. *Kafkas Tiere: Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Tectum Verlag, 2010.

Thermann, Jochen. "Kafkas Kreuzungen." *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft: Kafkas narrative Verfahren*, vol. 4, hg. Harald Neumeyer and Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, pp. 445-460.

Werry, Lina. "Der Mensch im Spiegel von 'Beerenaugen'. Yoko Tawadas Roman Etüden in Schnee (2014)." *Germanica [Online]*, vol. 60, 2017.

Wheeler, Wendy. "The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture." *Ecocritical Theory: New European Approaches*, University of Virginia Press, pp. 270-283.

Wiehl, Klaus. "Die Poetologie der Biologie Franz Kafkas 'Forschungen eines Hundes' und Jakob von Uexkülls Umweltforschung." *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft: Kafkas narrative Verfahren*, vol. 3, hg. Harald Neumeyer und Wilko Steffens, Königshausen&Neuhausen, pp. 205-225.

Wolfe, Cary. *What is Posthumanism*, Kindle ed., University of Minnesota Press, 2010.

Yasemin, Yildiz. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, 2011.

## Bildnachweise

Abbildung 1: Grünwald, Walter. *Zirkuskunst in der DDR (I)*. <https://de.wikipedia.org/wiki/>

Datei:Stamps\_of\_Germany\_(DDR)\_1978,\_MiNr\_Zusammendruck\_2364-2367.jpg,

Zugegriffen am 27.6.2019

