



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Nichtmenschliche Figuren im Medienwechsel:
Hunde an der Schnittstelle von Literatur und Film“

verfasst von / submitted by

Johanna Schmidt, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic

Mitunter löst die Widmung einer wissenschaftlichen Arbeit an jedes nichtmenschliche Tier im besten Fall ein Schmunzeln, im schlimmsten Fall Empörung und Unverständnis aus. In Anbetracht der Thematik und des theoretischen, philosophischen wie ethischen Fundaments dieser Arbeit halte ich es jedoch keineswegs für unangemessen, ebendies zu tun. Deshalb ist diese Arbeit Sam, Joy und Alfie gewidmet – drei Hunden, die diese Geste nie wahrnehmen, verstehen oder wertschätzen können werden, ohne die ich jedoch nicht zu dem Menschen geworden wäre, der ich heute bin und ohne die diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Genderhinweis

Die Autorin dieser Masterarbeit hat sich stets bemüht, Formulierungen zu verwenden, die allen Geschlechtern gerecht werden. Sollten dennoch personenbezogene Substantive und Pronomen die gewohnte männliche Sprachform aufweisen, obwohl gleichwohl alle Geschlechter gemeint sein können, impliziert dies keine Benachteiligung des weiblichen oder des dritten Geschlechts, sondern ist als „alle Geschlechter betreffend“ zu verstehen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
<hr/>	
2. Theoretische Grundlagen und Bezugspunkte	5
<hr/>	
2.1 Foucault und das nichtmenschliche Tier	7
2.2 Der Diskurs um das nichtmenschliche Tier in den Animal Studies	11
2.2.1 Jacques Derrida	12
2.2.2. Bruno Latour	16
2.2.3 Donna Haraway	18
2.3 Der Übergang von Literatur und Film	19
<hr/>	
3. <i>Effi Briest</i>	23
<hr/>	
3.1 Analyse der literarischen Vorlage	29
3.2 Analyse der Verfilmungen	35
3.2.1 <i>Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen</i> (1975) Regie: Rainer Werner Fassbinder	36
3.2.2 <i>Effi Briest</i> (2009) Regie: Hermine Huntgeburth	41
3.3 Schlussfolgerungen	44
<hr/>	
4. <i>White Fang</i>	45
<hr/>	
4.1 Analyse der literarischen Vorlage	49
4.2 Analyse der Verfilmungen	54
4.2.1 <i>White Fang</i> (1991) Regie: Randal Kleiser	55
4.2.2 <i>White Fang</i> (2018) Regie: Alexandre Espigares	60
4.3 Schlussfolgerungen	64
<hr/>	
5. <i>Orlando</i>	65
<hr/>	
5.1 Analyse der literarischen Vorlage	76
5.2 Analyse der Verfilmungen	84
5.2.1 <i>Freak Orlando</i> (1981) Regie: Ulrike Ottinger	84
5.2.2 <i>Orlando</i> (1992) Regie: Sally Potter	87
5.3 Schlussfolgerungen	90
<hr/>	
6. <i>Lolita</i>	91
<hr/>	
6.1 Analyse der literarischen Vorlage	96
6.2 Analyse der Verfilmungen	106

6.2.1 <i>Lolita</i> (1962) Regie: Stanley Kubrick	107
6.2.2 <i>Lolita</i> (1997) Regie: Adrian Lyne	114
6.3 Schlussfolgerungen	120
7. <i>Chien blanc</i>	121
7.1 Analyse der literarischen Vorlage	124
7.2 Analyse der Verfilmung <i>White Dog</i> (1982) Regie: Samuel Fuller	134
7.3 Schlussfolgerungen	144
8. Conclusio	145
9. Literaturverzeichnis	149
9.1 Primärliteratur	149
9.2 Filme	152
9.3 Bildquellen	153
9.4 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	153
9.5 Internetquellen	154
9.6 Sekundärliteratur	156
9.6.1 Monographien	156
9.6.2 Sammelbände	157
9.6.3 Beiträge in Sammelbänden	159
9.6.4 Beiträge in Fachzeitschriften	161
10. Abbildungsverzeichnis	163
11. Anhang	165
11.1 Zusammenfassung	165
11.2 Abstract	166

1. Einleitung

Um in einen Diskurs eintreten zu können, bedarf es bestimmter Qualifikationen. Dem nichtmenschlichen Tier, so heißt es im humanistischen Diskurs, mangle es an der für den Diskurs vermeintlich wichtigsten Qualifikation: der Fähigkeit zu sprechen. Und doch ist es seit geraumer Zeit eine allgemein akzeptierte und belegbare Wahrheit, dass sich nicht nur innerhalb verschiedener Tierarten komplexe und distinguierte Kommunikationsstrategien entwickelt haben, wie beispielsweise die der Delphine, an dessen Entschlüsselung Verhaltensforscher noch heute arbeiten,¹ sondern dass auch zwischen verschiedenen Spezies gezielte und gezielte Kommunikation stattfindet. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist die Kommunikation zwischen Mensch und Hund. Durch die lange Geschichte seiner Koevolution mit dem Menschen befindet sich der Hund heute im Vergleich zu anderen Spezies in einer Sonderstellung in seiner Beziehung zum Menschen und verfügt diesem gegenüber über einen bemerkenswerten Grad an sozialer Kompetenz. Seine Fähigkeit, beispielsweise ohne explizites Training und schon im jungen Alter menschliche Mimik und Gestik zu interpretieren, um eine versteckte Belohnung zu finden, ist vergleichbar mit jener von Kleinkindern in ähnlichen Situationen.² Durch ihre Sonderstellung in der menschlichen Gesellschaft als ‚companion species‘³ und ihre im Vergleich zu anderen Spezies weit- aus größere Präsenz im menschlichen Alltag sind ihre Chancen auf bloße Wahrnehmung bis hin zu bedeutungsvoller Interaktion und Beziehungstiftung mit Menschen enorm. Aufgrund dieser besonderen Präsenz von Hunden in menschlichen Kulturen halte ich es für ein sinnvolles und interessantes Vorhaben, deren Repräsentationen und Funktionen in Literatur und Film mittels einer komparatistischen Analyse auf den Grund zu gehen.

¹ Zum Aktuellen Forschungsstand diesbezüglich vgl.: Johnson, Christine M. / Herzing, Denise L. (Hg.) (2015) *Dolphin Communication and Cognition. Past, Present, and Future*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

² Kaminski, Juliane / Piotti, Patrizia (2016) “Current Trends in Dog-Human Communication: Do Dogs Inform?”, in *Current Directions in Psychological Science*, 1 October 2016, Vol. 25 (5), 322-326. Kaminski und Piotti fassten den Forschungsstand zum Thema Hund-Mensch-Kommunikation 2016 folgendermaßen zusammen: “The currently available evidence on dog communication suggests that dogs possess some of the cognitive building blocks that need to be in place for an individual to communicate informatively: Dogs seem to have some understanding of humans’ communicative intent [...] and, in some situations, seem to show helpful motives and have an expectation for humans to act helpfully [...]. Findings on dogs’ understanding of humans’ mental states [...] and their understanding of referentiality [...] are still controversial, however, and as of yet there is no convincing evidence that dogs show the tendency to communicate with a motive to inform.” (Kaminski / Piotti, 325)

³ Vgl. Haraway, Donna J. (2016) [2003] “The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness”, in Donna J. Haraway (2016) *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 91-198.

Vor dem ‚animal turn‘ fanden literarische Tiere meist in der Peripherie der literarischen Analyse entweder kaum Beachtung oder wurden lediglich als Metaphern oder Allegorien gelesen. Neuer Trend in den Literary Animal Studies ist es, die Verknüpfung zwischen literarischen Tieren und den materiellen Leben solcher Tiere aufzudecken und zu thematisieren, wie es beispielsweise Kári Driscoll, Eva Hofmann und andere in dem 2018 erschienenen *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement* demonstrieren. Auch in seinem 2016 herausgegebenen *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch* erläutert Roland Borgards am Beispiel des Wolfs, dass sich durch eine Anwendung von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie zeigen ließe, „inwiefern sowohl die wirklichen Wölfe mit Bedeutungen (mit Semiotischem) als auch die literarischen Wölfe mit historischen Lebenswirklichkeiten (mit Materiellem) verknüpft sind.“⁴ Demnach seien literarische Wolfstexte das Resultat einer von Wölfen wie Menschen gemeinsam durchgeführten „material-semiotic action“.⁵ Einen Schritt weiter geht Aaron M. Moe in seiner Monographie *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*, in der er den Akt des Poeten untersucht, seine Aufmerksamkeit bewusst auf die Poiesis des Tiers zu richten, dadurch mit dem Tier in ein gemeinsames „co-making“⁶ von Gedichten einzutreten und damit ein kunstschaftendes „multispecies event“⁷ stattfinden zu lassen. Dieser Ansatz ist in den Literary Animal Studies stark umstritten. Michaela Castellanos beispielsweise kritisiert daran, dass Moes Übertragung der körperlichen Poiesis des ‚echten‘ Tiers auf den poetischen Text allzu direkt verlaufe.⁸

Im Medium Film kommt es, so der Ausgangspunkt meiner Überlegungen, im Gegensatz zum Medium Text durchaus vor, dass Tiere aktiv an der Produktion des Films als Gesamtkunstwerk beteiligt sind, wodurch eine direkte Verbindung zwischen den materiellen Lebenswelten der an der Produktion beteiligten Tiere und den im Film (re-)produzierten Diskursen gegeben wäre. Darauf baut meine Forschungsfrage, um erneut auf Hunde in menschlichen Kulturen zurückzukommen, was genau mit den Rollen, Repräsentationen und Funktionen von hündischen Figuren am Übergang von Literatur und Film passiert. Zu diesem Zweck sollen das Wiederkehrende ebenso wie die Differenzen im Diskurs um und über Hunde sowohl in verschiedenen literarischen Texten als auch in deren filmischen

⁴ Borgards, Roland (Hg.) (2016) *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 239.

⁵ Haraway, Donna J. (2008) *When Species Meet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 30.

⁶ Moe, Aaron M. (2014) *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*. Lanham, MD: Lexington Books, 2.

⁷ Ebd.

⁸ Castellanos, Michaela (2018) “‘Constituents of a Chaos’: Whale Bodies and the Zoopoetics of *Moby-Dick*”, in Kári Driscoll / Eva Hoffmann (Hg.) *What Is Zoopoetics?* Cham: Palgrave Macmillan, 129-147, 131.

Adaptionen als Formen einer produktiven Rezeption freigelegt werden. Diese Untersuchung umfasst literarische Werke vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in das späte 20. Jahrhundert sowie deren Verfilmungen von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, sodass die Veränderungen dieser Repräsentationen und Funktionen von Hunden in Literatur und Film nicht nur im Medienwechsel, sondern auch vor dem Hintergrund der sich wandelnden historischen und kulturellen Verhältnisse zwischen Mensch und Hund entschlüsselt werden können. Durch den Medienwechsel nach Irina Rajewski bzw. die Neuinszenierung in Anlehnung an Gerard Genettes Hypertextualitätsbegriff, so meine These, stehen der Verfilmung nicht nur eine Vielzahl anderer Darstellungsmittel und -techniken zur Verfügung, vielmehr sieht sie sich auch mit neuen Einschränkungen ebenso wie mit Möglichkeiten konfrontiert, die Schnittstellen und Wechselwirkungen des Semiotischen und des Materiellen zu erkunden.

Grundannahme bei dieser wie jeder anderen Diskursanalyse ist, wie es Roland Borgards zusammenfasst: „›Das Tier‹ gibt es nicht. Es gibt nur ›Tiere in der Frühen Neuzeit‹, ›Tiere bei Büchner‹, ›Tiere im Postkolonialismus‹ usw.“⁹ Demnach ist auch die Konstruktion ‚der Hund‘ an historische, geographische und kulturelle Faktoren gebunden. Hinzu kommt der mediale Faktor – das Hinzukommen neuer Medien und der damit einhergehenden neuen Möglichkeiten der Diskursführung – der sicher nicht nur Auswirkungen auf den Zugang zum und die Teilnahme am Diskurs, sondern auch auf dessen inhaltlichen Verlauf hat. Folglich werde ich im Rahmen der Analyse meiner Primärtexte und -filme die darin sichtbar werdenden Diskurse nicht nur einem intermedialen Vergleich unterziehen, sondern auch in Roland Borgards Sinne entsprechend kontextualisieren und historisieren. Dies wird es mir ermöglichen nachzuvollziehen, wie sich die während des letzten Jahrhunderts wandelnden Verhältnisse zwischen Mensch und Hund auf die Praxis des Schreibens und Filmemachens mit und über Hunde ausgewirkt hat.

Michel Foucaults Überlegungen zu Diskurs und Macht sollen mir nicht nur dabei helfen, den literarischen und filmischen Diskurs über das nichtmenschliche Tier, dessen mehr oder weniger stumme Präsenz und die im Anthropozentrismus verankerten Machtverhältnisse aufzudecken und zu hinterfragen, sondern auch dabei, die veränderten Umstände und Möglichkeiten im Medienwechsel zu erörtern, einerseits dem Materiellen einen direkteren Zugang zum Semiotischen, also zum Diskurs zu gewähren und andererseits dem Semiotischen teilweise weitreichenden Einfluss auf das Materielle zu ermöglichen.

⁹ Borgards, 233.

Ähnlich wie in den Gender Studies, den Postcolonial Studies oder den Disability Studies liefert Foucaults ‚Theorie-Baukasten‘ auch den Literary Animal Studies die nötigen Werkzeuge, um die Sonderstellung des Menschen auf Kosten nichtmenschlicher Tiere neu zu denken, um zu verstehen, wie die Kategorie der Spezies in der materiellen wie in der medialen Kultur geformt und reguliert wird, und wie sie mit anderen Kategorien, wie Klasse, ‚Rasse‘, Geschlecht, körperlicher wie geistiger Befähigung u.a. in Intersektion steht.

Um mein Untersuchungsvorhaben im Rahmen dieser Masterarbeit zu begrenzen, werde ich mich mit ausgewählten Meilensteinen in der Literaturgeschichte des westeuropäisch-nordamerikanischen Kulturraums befassen, die jeweils einen mehr oder minder stark ausgeprägten Fokus auf Hunde legen: Theodor Fontanes *Effi Briest*, Jack Londons *White Fang*, Virginia Woolfs *Orlando*, Vladimir Nabokovs *Lolita* und Romain Garys *Chien blanc* sowie deren Verfilmungen. Die Auswahl meiner Primärliteratur basiert nicht auf vermeintlichen Ähnlichkeiten in deren ethischen oder ästhetischen Werten bezogen auf nichtmenschliche Tiere in der Literatur – abgesehen davon, dass sich die AutorInnen überhaupt

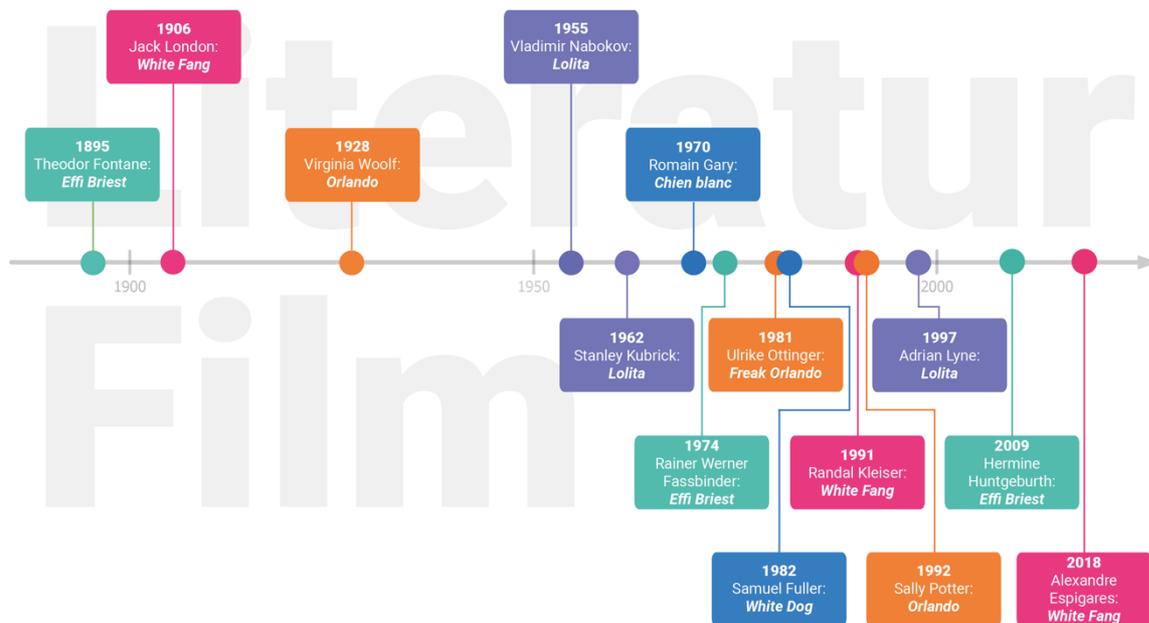


Abbildung 1: Zeitstrahl der in dieser Arbeit analysierten Primärtexte und deren Verfilmungen

dazu entschlossen haben, nichtmenschlichen Tieren ihre schöpferische Aufmerksamkeit zu schenken. Viel interessanter an dieser Zusammenstellung sind deren Unterschiede, besonders was Genres und Entstehungskontexte betrifft, sodass sie, gemeinsam mit ihren Verfilmungen, nicht nur eine besondere Diversität in ihrem Umgang mit hündischen Figuren versprechen, sondern auch den gewählten Zeitraum von etwas mehr als einem Jahrhundert relativ gleichmäßig abdecken und eine Untersuchung der Entwicklungen im Diskurs in

Gesellschaft und Literatur sowie in der Praxis des Filmemachens erst ermöglichen (siehe Abbildung 1).

Bevor ich mit der Analyse meiner Primärliteratur und deren Verfilmungen beginne, möchte ich die theoretischen und methodologischen Grundlagen für diese Arbeit darlegen. Zunächst soll neben den Grundlagen der Diskursanalyse nach Foucault auch dessen Verhältnis zu nichtmenschlichen Tieren rekapituliert werden. Ferner werde ich mithilfe von Roland Borgards noch recht aktuellem Sammelband aus dem Jahr 2016 einen Blick auf den Diskurs um das nichtmenschliche Tier in den Animal Studies werfen und die drei wichtigsten Bezugspunkte für meine Analysen erläutern: Jacques Derridas Dekonstruktion, Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Donna Haraways Konzept der ‚companion species‘. Bevor ich in die Analyse der Primärtexte und deren Verfilmungen einsteige, werde ich auch die formalen Begrifflichkeiten rund um die Schnittstelle von Literatur und Film erläutern.

2. Theoretische Grundlagen und Bezugspunkte

In dieser Arbeit verzweigen sich Diskursanalyse, Dekonstruktivismus, Posthumanismus und Intertextualitäts- bzw. Intermedialitätstheorien. Bevor ich auf die dekonstruktivistische Vorgehensweise dieser Arbeit im Sinne Jacques Derridas, auf Posthumanistische bzw. dem New Materialism zugehörige Theorien und Konzepte Bruno Latours und Donna Haraways sowie auf die Begrifflichkeiten des Medienwechsels eingehe, möchte ich kurz die diskurs-theoretischen Grundlagen meiner Arbeit erläutern. Es handelt sich hierbei nicht um eine Diskursanalyse im klassischen Sinn, da Hunde in keinem der untersuchten Primärtexte und -filme der primäre Diskursgegenstand selbst sind, sondern lediglich als Teile von Diskursbeiträgen zu allgemeinen Gesellschaftsdiskursen über Liebe, Sexualität, Rassismus, Gender, Menschlichkeit und anderen in ganz bestimmten Funktionen eingesetzt werden. Dennoch gehen die Repräsentationen und Funktionen dieser Hunde in den Texten und Filmen aus ihren zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskursen über Hunde speziell und nichtmenschliche Tiere allgemein in ihrem Verhältnis zum Menschen hervor. Verschiedene Disziplinen, von der Biologie über die Philosophie bis hin zur Politik und Wirtschaft, bestimmen über die drei Ausschließungssysteme « le parole interdite, le partage de la folie et

la volonté de vérité »¹⁰ das Wissen bzw. die anerkannten Wahrheiten über Hunde, nicht-menschliche Tiere und deren Verhältnis zum Menschen, wie darüber gesprochen werden kann und vor allen Dingen auch, wer darüber sprechen darf. Dementsprechend wird das, was geschrieben oder dargestellt wird und wie dies geschrieben und dargestellt wird, nicht ausschließlich von den AutorInnen und FilmemacherInnen bestimmt, sondern von ihren sozio-kulturellen Kontexten, aus denen deren jeweiligen Autor-Funktionen hervorgehen.¹¹ Zu beachten ist hierbei auch Stuart Halls Beobachtung über die historische Entwicklung von Diskursen ‚des Westens‘, dass Spuren vergangener Diskurse stets die darauf folgenden Diskurse eingebettet sind.¹² Schreibt man heute also über Hunde, so geschieht dies nicht in einem sprichwörtlichen ‚leeren Raum‘, sondern steht stets in einem Verhältnis zu vorangegangenen Diskursen über Hunde – ganz gleich, ob dies offenkundig oder im Verborgenen, bewusst oder unbewusst geschieht.

Während die ausgewählten Primärtexte und deren Art und Weise, über Hunde zu schreiben und sie zu repräsentieren als Diskursfragmente, also als Reflektionen von ebenso wie Reaktionen auf die zeitgenössischen und diesen vorangehenden Diskurse über Hunde in dem jeweiligen sozio-kulturellen Kontext des jeweiligen Autors gesehen werden können, können deren filmische Adaptionen als Kommentare verstanden werden, die das Ungesagte aussprechen, den Primärtext ergänzen, weiterentwickeln und auf gewisse Weise vervollständigen: « Il [le commentaire ; J.S.] doit, selon un paradoxe qu’il déplace toujours mais auquel il n’échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n’avait jamais été dit. »¹³ Dabei liegt der Aussagewert des Kommentars vor allen Dingen in dem Neuen, das aus der Wiederholung des vorher Gesagten hervorgeht.¹⁴ Demnach wird sich mein Vergleich der literarischen Textvorlagen mit deren jeweiligen filmischen Neuinszenierungen danach richten, das ‚Neue‘ in der ‚Wiederkehr‘ zu identifizieren und inwiefern die filmischen Kommentare ihre Ursprungstexte weiterentwickeln, verändern und vervollständigen. Auf den Begriff der Neuinszenierung werde ich mithilfe der für diese Arbeit herangezogenen Intermedialitätstheorien im Unterkapitel zum Übergang von Literatur und Film¹⁵ noch detaillierter eingehen.

¹⁰ Foucault (1971), 21.

¹¹ Ebd., 30f.

¹² Hall, Stuart (2000) „The West and the Rest: Discourse and Power“, in Stuart Hall et. al. (Hg.) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford: Blackwell, 184-227, 202.

¹³ Foucault, Michel (1971) *L’ordre du discours*, Paris: Gallimard, 27.

¹⁴ Foucault (1971), 28.

¹⁵ Siehe Kapitel 2.3

Die Bedeutung, die die sozio-kulturellen Kontexte der Diskurse, an welche die zu untersuchenden Diskursfragmente gebunden sind und aus denen heraus sich der Diskurs stetig weiterentwickelt, sowie jene der ergänzenden, teils hinterfragenden oder subversiven Funktion der Kommentare für die folgende Analyse wurde bereits geklärt. Hinzu kommt nun der Aspekt der Macht, da Diskurs, Wissen und Macht Foucault zufolge untrennbar mit einander verbunden sind:

Il faut plutôt admettre que le pouvoir produit du savoir [...] ; que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir que ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir.¹⁶

Der Diskurs, durch den Wahrheiten und Realitäten geschaffen werden, wird also nicht nur durch Macht geformt, sondern hat wiederum selbst direkten Einfluss auf die Machtverhältnisse einer Diskursgesellschaft. Demnach wird der Diskurs nicht nur durch dessen gesellschaftlichen Kontext bestimmt. Im Gegenzug sind auch die Auswirkungen des Diskurses selbst auf die Lebenswirklichkeiten einer Gesellschaft enorm. An dieser Stelle lässt sich die Wechselwirkung zwischen dem Materiellen und dem Semiotischen erkennen, die im Rahmen der folgenden Analysen weiter aufgedeckt werden soll. Zunächst werde ich allerdings auf das nichtmenschliche Tier in Foucaults Theorie, auf den Diskurs um das nichtmenschliche Tier in den Literary Animal Studies und auf den Intermedialitätstheoretischen Übergang von Literatur und Film eingehen.

2.1 Foucault und das nichtmenschliche Tier

Foucault ist bekannt für sein lebenslanges Interesse an der Geschichte der Biologie und stellt in seinen Aufzeichnungen zahlreiche, jedoch größtenteils metaphorische Bezüge zu Tieren her. Das Verhältnis zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren thematisiert er nie explizit. Er mag nicht lange genug gelebt haben, um beispielsweise vom späten Werk seines Zeitgenossen Jacques Derrida dazu angeregt zu werden, sich am Diskurs um das nichtmenschliche Tier zu beteiligen. Obwohl er die ‚Animalisierung‘ als politische Strategie zur Legitimierung von Gewalt gegen marginalisierte Gruppen ganz klar als solche erkannte, so heben es Matthew Chrulew und Dinesh Joseph Wadiwel in ihrer Einleitung zu dem Sammelband *Foucault and Animals* hervor, hat er nie den nächsten Schritt

¹⁶ Foucault, Michel (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 32.

getan, diese Logik des Speziesismus, die eine ebensolche „matrix of oppression“¹⁷ erst möglich gemacht, zu hinterfragen.¹⁸ Foucaults Ontologie beschränkt sich ausschließlich auf die Verhältnisse zwischen menschlichen Subjekten und schließt andere Lebewesen aus diesem Beziehungsnetzwerk kategorisch aus. Entgegen zahlreicher Kritiken, die Foucaults Werk trotz seines Anti- und Posthumanismus aus eben diesem Grund nur begrenzten Wert für die Animal Studies zuschreiben,¹⁹ argumentieren Chrulew et al. in ihrem Sammelband, dass der anti-dogmatische und provisorische Charakter Foucaults berühmten ‚Theorie-Baukastens‘ ein eben solches Neudenken und Erweitern seiner Theorien weniger toleriere als vielmehr explizit dazu anrege.²⁰ Tatsächlich sei die Schnittstelle zwischen Foucaults Werk und den Animal Studies nicht nur essentiell für den Fortschritt des relativ neuen Feldes der Animal Studies, das sich unter anderem mit Fragen nach Macht, Wissen und Ethik auseinandersetzt, sondern ebenso essentiell für das Studium von Foucaults Werk, dem angesichts seines offenen Antihumanismus die Frage nach der Kategorie ‚Spezies‘ zu fehlen scheint.²¹

Den wohl auffälligsten Bezug zum Tier stellt Foucault in seinem Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* her. Er zeichnet die abendländische Kulturgeschichte des Wahnsinns nach und stellt heraus, dass dem Wahnsinnigen besonders nach dem Zeitalter der Renaissance etwas Animalisches anhaftend gewesen sei, was im Klassizismus verstärkt zu einer Be-(bzw. Miss-)handlung ‚Wahnsinniger‘ als tiergleiche Lebensformen geführt habe, aber zumindest die Mittelalterliche Angst vor teuflischen Kräften ersetzt habe:

L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature. La folie, dans ses formes ultimes, c'est pour le classicisme, l'homme en rapport immédiat avec son animalité, [...].²²

Nur im Wahnsinn, so scheint es, werde sich der Mensch seiner Tierlichkeit bewusst, allerdings ausschließlich im negativen Sinne. Das Tier wird auf die Differenz aus der Subtraktion ‚Mensch minus Vernunft‘ reduziert. Im Weiteren erörtert Foucault das konstruierte

¹⁷ Chrulew, Matthew / Wadiwel, Dinesh Joseph (Hg.) (2017): *Foucault and Animals*. Leiden / Boston: Brill, 4.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Levy, Neil (1999) „Foucault's Unnatural Ecology“, in Éric Darier (Hg.) *Discourses of the Environment*. Oxford and Malden: Blackwell, 203-216; Cavalieri, Paola (2008) „A Missed Opportunity: Humanism, Anti-Humanism and the Animal Question“, in Jodey Castricano (Hg.) *An Ethical Reader in a Posthuman World*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 97-123; Steiner, Gary (2013) *Animals and the Limits of Postmodernism*. New York: Columbia University Press.

²⁰ Chrulew / Wadiwel, 4.

²¹ Ebd., 2.

²² Foucault, Michel (1961) *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Librairie Plon, 185.

Verhältnis des Wahnsinns zum Tier, und wie es sich in der Geschichte der westlichen Hemisphäre entwickelt hat. Hier spielt die konstruierte Opposition zwischen Zivilisation und Wildnis, Kultur und Natur, Mensch und Tier eine ausschlaggebende Rolle. Er schreibt:

Il a été sans doute essentiel à la culture occidentale de lier comme elle l'a fait sa perception de la folie aux formes imaginaires du rapport de l'homme à l'animal. D'entrée de jeu, elle n'a pas posé pour évident que l'animal participait à la plénitude de la nature, à sa sagesse et à son ordre : cette idée a été tardive et demeurera longtemps à la surface de la culture ; peut-être n'a-t-elle pas encore pénétré bien profondément dans les espaces souterrains de l'imagination. En fait pour qui veut bien ouvrir les yeux sur eux, il devient vite assez clair que l'animal appartient plutôt à la contrenature, à une négativité qui menace l'ordre et met en péril, par sa fureur, la sagesse positive de la nature.²³

Kultur und Natur schließen sich Foucault zufolge nicht gegenseitig aus. Der Mensch wird eindeutig in beiden Bereichen situiert. Doch die Natur erscheint in gespaltener Form: Die Weisheit der Natur steht der rohen Bestialität gegenüber – ersteres wird ausschließlich dem Menschen zugeschrieben, letzteres dem Tier und dem freigewordenen Tier im Menschen, dem Wahnsinnigen. Das Tier ist hier demnach nicht nur ein Sinnbild für den Wahnsinn, es ist dazu derart negativ konnotiert, dass es als negatives Gegenstück zu der ‚Weisheit der Natur‘ eben diese mit seinem animalischen ‚Wahn‘ bedroht. Es muss angemerkt werden, dass es sich hierbei lediglich um Foucaults Einschätzung des Diskurses über den Wahnsinn im Klassizismus handelt. Für Foucault selbst bleibt der Mensch trotz allem, was ihn vom nichtmenschlichen Tier unterscheidet, letztlich ein Tier – eine Tatsache, die ihm zufolge paradoxerweise erst der moderne Mensch mit all seinem technologischen Fortschritt verinnerlicht zu haben scheint und in seine ‚Politik‘, folglich seine „bio-politique“²⁴ integriert habe: „L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question.“²⁵ All dies ist in Foucaults spezielle Form des Anti-Humanismus einzuordnen. Fragen nach der Rolle des Menschen als Subjekt versus Objekt verwirft er auf der Basis seiner reduktionistischen Auffassung des Menschen: dieser beruhe auf und bestünde aus zahlreichen Strukturen, welche er wahrnehmen und beschreiben könne, über welche er jedoch keinerlei Souveränität besitze: « C'est pourquoi l'ambiguïté de l'homme en tant que sujet et objet ne me semble plus actuellement

²³ Ebd., 188f.

²⁴ Foucault, Michel (1976) « Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir. Chapitre V », in *Socio-anthropologie* [En ligne], 40, 2019 (mis en ligne le 08.01.20), <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/6345> (04.02.20); als „bio-politique“ bezeichnet Foucault « [...] ce qui fait entrer la vie et ses mécanismes dans le domaine des calculs explicites et fait du pouvoir-savoir un agent de transformation de la vie humaine ; [...] » (ebd.).

²⁵ Ebd.

une hypothèse féconde, un thème de recherche fécond. »²⁶ An dieser Stelle soll Foucaults Theorie-Baukasten durch eine andere Theorie ergänzt werden. Da Foucaults Theorien ausschließlich menschliches Handeln betrachten, soll der theoretische Unterbau dieser Arbeit durch die von Bruno Latour entwickelte Akteur-Netzwerk-Theorie ergänzt werden. Diese umgeht ebenso wie Foucault die Frage nach Subjektivität, schließt dadurch aber neben Menschen auch Tiere und Dinge als Akteure mit in das Handlungssystem ein. Auf diese Theorie gehe ich im nächsten Unterkapitel weiter ein.²⁷

Um nun den Übergang von Foucaults Bezügen zum nichtmenschlichen Tier als Sinnbild des Wahnsinns und als Mangel an Vernunft sowie einem (politischen) Bewusstsein zum Diskurs über das nichtmenschliche Tier in der Gesellschaft allgemein und den Animal Studies im Speziellen zu ebnet, möchte ich auf die Analogie zwischen dem nichtmenschlichen Tier und dem freigewordenen Tier im ‚wahnsinnigen‘ Menschen zurückkommen. In *L'ordre du discours* schreibt Foucault: « Depuis le fond du Moyen Age le fou est celui dont le discours ne peut pas circuler comme celui des autres : il arrive que sa parole soit tenue pour nulle et non avenue, n'ayant ni vérité ni importance [...]. »²⁸ Auch wenn dies heute nicht mehr der Fall sei, wenn dem Wort des ‚Wahnsinnigen‘ nun Gehör geschenkt werde, so liege Foucault zufolge in diesem bewussten Hinhören noch immer eine Zäsur. Die Grenzziehung zwischen der Vernunft und dem Wahnsinn bliebe bestehen.²⁹ Will man diesen Gedanken auf nichtmenschliche Tiere erweitern, lässt sich schlussfolgern, dass auf der Ebene der externen ‚procédures d'exclusion‘³⁰ Tiere ebenso wie Wahnsinnige durch den Akt der Grenzziehung vom Diskurs ausgeschlossen werden. Beiden fehlt die den Menschen kennzeichnende ‚Vernunft‘ bzw. die Aristotelische Fähigkeit zur ‚politischen Existenz‘, die sie als ‚menschlich (genug)‘ kennzeichnen und für eine Teilnahme am Diskurs qualifizieren würde. Diese Zäsur führe zwar meistens dazu, dass dem Wort des ‚Wahnsinnigen‘ kein Gehör geschenkt werde; es könne aber in seltenen Fällen auch dazu führen, dass dem Wort des Wahnsinnigen im Gegensatz zum Wort der Vernunft übernatürliche Kräfte zugetraut werde, beispielsweise die Zukunft vorherzusagen oder mittels purer Naivität direkten Zugriff auf jene Weisheiten zu haben, die der Vernunft

²⁶ Foucault, Michel (1967) « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? », entretien avec P. Caruso ; trad. C. Lazzeri, in Daniel Defert / François Ewald (Hg.) (1994), *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I. Paris : Gallimard, 608.

²⁷ siehe Kapitel 2.2.2

²⁸ Foucault, Michel (1971), 12.

²⁹ Ebd., 15.

³⁰ Ebd., 11.

verborgen bleiben.³¹ Eine Teilnahme des ‚Wahnsinnigen‘ am Diskurs oszilliere demnach zwischen zwei Extremen: Entweder werde sie kategorisch ausgeschlossen oder sie sei mit Überinterpretation behaftet. Ähnlich verhält es sich mit nichtmenschlichen Tieren. Aufgrund ihres Mangels an menschlicher Sprache und ‚Vernunft‘ ist ihre Teilnahme am Diskurs ausgeschlossen. Dennoch gibt es auch außerhalb des Feldes der Verhaltensbiologie zunehmend Menschen, die sich der Vielfalt an tierischen Präsenzen in ihrem sozialen, ökologischen und kulturellen Umfeld aktiv bewusst sind, so auch im Feld der Literaturwissenschaft. Selbstverständlich sollte man sich von einer genauen Analyse tierischer Präsenzen in der eigenen Wahrnehmung ebenso wie in Literatur und Film weder eine Weissagung noch andere ‚eigenartige‘ Kräfte erwarten; doch ermöglicht ein zoopoetischer Ansatz ein intentionales Wahrnehmen des nichtmenschlichen Tiers, ein neues Wahrnehmen des Menschen und dessen Beziehung zur Natur und zum Tierischen. So konstatieren Kári Driscoll und Eva Hoffmann: „zoopoetics involves not only seeing but also precisely this attentive listening [...] to the animal in order to recover something that has been forgotten or repressed.“³² Walter Benjamin zufolge sei übrigens der eigene, tierische Körper „die vergessenste Fremde“³³ unserer Sprache.

2.2 Der Diskurs um das nichtmenschliche Tier in den Animal Studies

Der ‚Animal Turn‘ signalisiert eben dieses Neudenken und Neu-Wahrnehmen tierischer Präsenzen in der menschlichen Gesellschaft. Er hinterfragt die ethischen und philosophischen Grundlagen des menschlichen Exzeptionalismus, indem er die nicht-menschlichen Tier-Präsenzen am Rande der Geistes- und Kulturwissenschaften ausmacht und von der Peripherie ins Zentrum der Forschung rückt. Dabei werden vor allen Dingen disziplinübergreifende Fragen bezüglich der problematischen Grenzziehung zwischen Mensch und Tier, der Beziehungen zwischen Mensch und Tier und deren ethischen wie politischen Implikationen sowie der Handlungsmacht von Tieren in menschlichen Kulturen gestellt.³⁴

³¹ Ebd., 13.

³² Driscoll / Hofmann, 3.

³³ Benjamin, Walter (1999) [1934] „Franz Kafka: on the Tenth Anniversary of His Death“, trans. Harry Zohn, in Michael W. Jennings / Howard Eiland / Gary Smith (Hg.) *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 2, Pt. 2 (1931– 1934). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 810. zit. nach Driscoll / Hofmann, 3.

³⁴ Driscoll / Hoffmann, ii.

In der Einleitung zu dem Sammelband *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch* nennt Roland Borgards vier wesentliche Faktoren, die auf diese Entwicklung hin zu einer zunehmend kritischen Auseinandersetzung mit der berüchtigten ‚anthropologischen Differenz‘ eingewirkt haben: Den Anfang machten die Naturwissenschaften und deren Erkenntnisse bezüglich kognitiver, sozialer und emotionaler Intelligenz von Tieren, deren Tenor hieß: „Was immer Menschen können, das kann auch irgendein Tier.“³⁵ Indem menschliche Fähigkeiten auf ihre tierliche Existenz zurückgeführt und deren Einzigartigkeit im Vergleich zu den Fähigkeiten verschiedener anderer Spezies streitig gemacht wird, verliert die Anthropologische Differenz sowohl an Schärfe als auch an Bedeutung. An zweiter Stelle nennt Borgards die Tierethik, die an unsere moralische Verpflichtung anderer Lebewesen gegenüber appelliert, die ebenso fühlen und leiden können wie Menschen auch. An dritter Stelle folgen philosophische Überlegungen, allen voran diejenigen Jacques Derridas, die sich mit der problematischen Grenzziehung zwischen Mensch und Tier als Produkt kultureller und politischer Aushandlungsprozesse befasst. Schließlich folgen an vierter Stelle die Theorien des Posthumanismus und des New Materialism, insbesondere die ‚Actor Network Theory‘ von Bruno Latour und Donna Haraways Konzept der ‚Companion Species‘, mithilfe derer Tiere in den Geistes- und Kulturwissenschaften nicht mehr als bloße Objekte menschlichen Handelns wahrgenommen, sondern als eigenständig handelnde ‚Akteure‘ oder ‚companions‘ begriffen werden.³⁶ In den folgenden drei Unterkapiteln werde ich kurz auf Jacques Derrida, Bruno Latour und Donna Haraway eingehen und deren Wert für die folgenden komparatistischen Analysen erläutern.

2.2.1 Jacques Derrida

Als einer der ersten Philosophen des 20. Jahrhunderts stellt Derrida explizit die Frage nach der Rolle ‚des Tiers‘ in der Philosophie. In seiner posthum veröffentlichten Essaysammlung *Das Tier, das ich also bin (L’animal que donc je suis)* befasst er sich mit der Problematik der Abgrenzung von Mensch und Tier im logozentrischen Humanismus und der damit verbundenen eigentlichen Unklarheit bzw. Unmöglichkeit einer klaren Grenzziehung. Des Weiteren problematisiert er diese Abgrenzung ebenso wie die Begrifflichkeit ‚das

³⁵ Borgards, 1.

³⁶ Ebd., 1f.

Tier‘ selbst als reine Produkte kultureller und politischer Aushandlungsprozesse. Ausgehend von seiner berühmten Erkenntnis, dass es sich bei seiner Katze nicht nur um ein gesehenes, sondern auch um ein sehendes, ein beobachtendes Wesen mit einer eigenen Perspektive, individuellen Denkmustern und Beweggründen handelt, ein Wesen also, das sich jeder Kategorisierung verweigert, stellt Derrida die individuelle Subjektivität seiner Katze ebenso wie jedes anderen Lebewesens heraus. Er problematisiert die im Diskurs vor allen Dingen durch Repräsentationen und Verallgemeinerungen geschaffenen und geformten Kategorien der Spezies, die das Individuum im Diskurs verschwinden zu lassen drohen:

Non, mais non, mon chat, le chat qui me regarde dans la chambre ou dans la salle de bains, ce chat qui n'est peut-être pas « mon chat » ni « ma chatte », il ne vient pas ici représenter, en ambassadeur, l'immense responsabilité symbolique dont notre culture a depuis toujours chargé la gent féline, de La Fontaine à Tieck [...], de Baudelaire à Rilke, Buber et tant d'autres. Si je dis « c'est un chat réel » qui me voit nu, c'est pour marquer son irremplaçable singularité. Quand il répond à son nom (quoi que veuille dire « répondre », et ce sera donc notre question), il ne le fait pas comme le cas d'une espèce « chat », encore moins d'un genre ou d'un règne « animal ». Il est vrai que je l'identifie comme un chat ou une chatte. Mais avant même cette identification, il vient à moi comme *ce* vivant irremplaçable qui entre un jour dans mon espace, en ce lieu où il a pu me rencontrer, me voir, voire me voir nu. Rien ne pourra jamais lever en moi la certitude qu'il s'agit là d'une existence rebelle à tout concept. Et d'une existence mortelle, car dès lors qu'il a un nom, son nom lui survit déjà.³⁷

„Das Tier‘ als Kollektivsingular werde nicht nur als Mittel gebraucht, um die Opposition zwischen ‚dem Menschen‘ und dem Rest des Tierreiches zu konstruieren und zu festigen, sondern vor allem verleugne es die Vielfalt und Einzigartigkeit aller Lebewesen, die sich nicht nur auf der Ebene der Gattungen und Arten, sondern auch als Individuen unbestreitbar voneinander unterscheiden. Der unreflektierte Gebrauch dieses Kollektivsingulars sei « peut-être l'une des plus grandes bêtises, et des plus symptomatiques, de ceux qui s'appellent des hommes. »³⁸ Aus diesem Grund führt er den Neologismus *l'animot* ein, welcher darauf verweisen soll, dass es sich bei ‚dem Tier/*l'animot*‘ nur um ein Wort (*mot*) handelt. Ferner verweist die Phonologie von *animot*, was sich ausgesprochen wie *animaux* anhört, auf die Pluralität und Diversität, die mit ‚dem (allgemeinen) Tier/*l'animot*‘, das vor allem auf eine Vielzahl von einzelnen Tieren (*les animaux/des animaux*) verweist, einhergehen.³⁹ Der verallgemeinernde Begriff ‚das Tier‘ ist ein abstraktes Konstrukt, welches die Verallgemeinerung und De-Individualisierung aller Tiere erlaubt, damit sich der Mensch von allem nichtmenschlichen Leben abgrenzen und erst dadurch selbst als *animal rationale*

³⁷ Derrida, Jacques (2006) *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 26.

³⁸ Ebd., 65.

³⁹ Ebd., 65, 73f.

definieren kann.⁴⁰ Ausschlaggebend für den Beweis bzw. die Anerkennung der Individualität Derridas Katze ist, dass ihr ein Name gegeben worden ist. Sie trägt zu Lebzeiten einen Namen, der auch ihren Tod überlebt. Er markiert somit die Existenz der Katze als ein sterbliches Individuum. Doch obwohl sich seine Katze im Zentrum dieser Überlegungen befindet, verrät Derrida seinen LeserInnen nie ihren Namen. Das verdeutlicht: Für die LeserInnen bleibt die Katze ein Konzept, so sehr die ‚echte‘ Katze sich auch gegen Konzeptualisierung jeder Art wehrt. Nur für Derrida selbst und jene anderen, die seine Katze und deren Namen kennen, somit ein direktes Verhältnis zu ihr haben und ihr distinktes Wesen kennen, erkennen sie als ein sterbliches Individuum. Zwar ist dieser Gedanke in jener Hinsicht problematisch, dass ihm zufolge nur jene Tiere als sterbliche Individuen erkannt werden können, die in einer persönlichen Beziehung zu mindestens einem Menschen stehen, was nur den geringsten Anteil der nichtmenschlichen Tiere auf der Welt einschließen würde. Andererseits hebt dieser Gedanke die sozialen Netzwerke hervor, in denen menschliche und nichtmenschliche Tiere miteinander verknüpft sind und in denen sie gemeinsame Sinn stiften.

Derrida spricht sich gegen die Anthropologische Differenz aus, die in der Geschichte der Philosophie zwar unterschiedlich definiert worden ist, jedoch stets eine klare Grenze zwischen ‚dem Menschen‘ und allem ‚nicht-menschlichen Leben‘ gezogen und dadurch letztere brutal verallgemeinert und dem Menschen unterworfen habe. Mit dieser Verallgemeinerung geht eine Ignoranz der intersektionellen Natur dieses Netzwerks einher, in dem nichtmenschliche wie menschliche Tieren miteinander verknüpft sind, wie beispielsweise die Neutralisierung jeder nichtmenschlichen Sexualität durch die Verwendung des Wortes ‚das Tier‘.⁴¹ Ein wichtiger Begriff, den Derrida etabliert, um das intersektionelle Geflecht zu benennen, in dem Tiere ebenso wie Menschen diskriminiert werden, ist der des « *carnophallogocentrisme* »⁴², um das Phänomen der ‚Vorherrschaft‘ (« *prédominance* »)⁴³ des opfernden (*carno-*), maskulinen (*phallo-*) und sprechenden (*logo-*) Wesens zu beschreiben. Es wird deutlich, dass dieses Machtverhältnis nicht nur über die Spezies-Grenze hinaus, sondern auch innerhalb der Spezies des Menschen zum Tragen kommt.

⁴⁰ Ebd., 101ff. Derrida bezieht sich an dieser Stelle auf Heidegger, Martin (1957) *Lettre sur l'humanisme*, tr. fr. Roger Munier. Paris: Aubier, 49 und Descartes, René (1966) *Meditationes de prima philosophia. Méditations métaphysiques*, tr. fr. Duc de Luynes. Paris: Vrin, 26; doch kritisiert er die gesamte Tradition « d'Aristote à Heidegger, de Descartes, à Kant, de Lévinas à Lacan. » (Derrida, 70)

⁴¹ Ebd., 64.

⁴² Ebd., 144.

⁴³ Ebd.

Mithilfe des Begriffs Karnophallogozentrismus beschreibt Derrida ein komplexes Macht-Netzwerk, das alle Lebewesen miteinschließt. So führt er in seinem Beitrag zum im Oktober 1989 stattgefundenen Colloquium zum Thema „Deconstruction and the Possibility of Justice“ aus:

This injustice supposes that the other, the victim of the language's injustice, is capable of a language in general, is man as a speaking animal, in the sense that we, men, give to this word language. Moreover, there was a time, not long ago and not yet over, in which „we, men“ meant „we adult white male Europeans, carnivorous and capable of sacrifice.“

In the space in which I'm situating these remarks or reconstituting this discourse one would not speak of injustice or violence toward an animal, even less toward a vegetable or a stone. An animal can be made to suffer, but we would never say, in a sense considered proper, that it is a wronged subject, the victim of a crime, of a murder, of a rape or a theft, of a perjury – and this is true *a fortiori*, we think, for what we call vegetable or mineral or intermediate species like the sponge. There have been, there are still, many “subjects” among mankind who are not recognized as subjects and who receive this animal treatment [...]. [kursiv im Original]⁴⁴

Die anthropologischen Differenz und der damit einhergehende Karnophallogozentrismus dient nicht nur dazu, ‚den Menschen‘ von ‚dem Tier‘ abzugrenzen, Tiere zu ‚Anderen‘ zu machen und ihnen jegliche Subjektivität zu verweigern, sondern auch spezifische Gruppen von Menschen zu animalisieren, um auch diese zu machtlosen Objekten zu machen, wie beispielsweise Kinder, Frauen, ethnische und religiöse Minderheiten oder Menschen mit körperlichen oder geistigen Behinderungen. Dass es der von Derrida analysierten Philosophiegeschichte an der Erkenntnis mangelt, dass es sich bei nichtmenschlichen Tieren nicht um bloße Objekte, sondern um die Welt aus ihrer eigenen Perspektive wahrnehmenden und dementsprechend selbst handelnden Subjekte handelt, kritisiert er auch in *L'animal que donc je suis* und stellt bekümmert fest:

L'expérience de l'animal voyant, de l'animal qui les regarde, ils [par exemple Descartes, Kant, Heidegger, Lacan et Lévinas] ne l'ont pas prise en compte dans l'architecture théorique ou philosophique de leurs discours. Ils l'ont déniée en somme, autant que méconnue.⁴⁵

Nachdem Derrida nun den Status nichtmenschlicher Tiere als beobachtende, denkende und fühlende Subjekte mit Vehemenz verteidigt und auf die Problematik aufmerksam gemacht hat, die Zwischenspezies wie beispielsweise den Schwamm oder auch Menschen betrifft, deren kognitive und emotionale Fähigkeiten medizinisch in Frage gestellt werden, bietet sich der Übergang zu Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie an, in der die Problematik des Subjekt-Status durch den Begriff des ‚Akteurs‘ ausgehebelt wird.

⁴⁴ Derrida, Jacques (1992) „Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’“, in David Carlson / Drucilla Cornell / Michel Rosenfeld (Hg.) *Deconstruction and the possibility of justice*. New York, London: Routledge, 1-67, 18.

⁴⁵ Derrida (2006), 32.

2.2.2 Bruno Latour

Auch wenn sich weder die Akteur-Netzwerk-Theorie allgemein noch Bruno Latour selbst speziell mit Tieren beschäftigt, gibt diese Theorie, ähnlich wie Foucaults Diskursanalyse, den Animal Studies dennoch nützliche Analysewerkzeuge in die Hand. Die Akteur-Netzwerk-Theorie basiert ursprünglich auf wissenschaftssoziologischen Beobachtungen, die dazu dienen sollen, Prozesse technologischer Innovation und naturwissenschaftlicher Forschung und Wissensbildung nachzuvollziehen. Hierbei wird der Fokus vom einzelnen Subjekt oder einer Gruppe von Subjekten, wie beispielsweise einem einzelnen Wissenschaftler oder auch einer Forschungsgruppe, ausgeweitet auf alle denkbaren Faktoren im Umfeld dieses Wissenschaftlers oder jener Forschungsgruppe, die auf unterschiedliche Weisen Einfluss auf die aus der Forschung hervorgehenden Erkenntnisse nehmen.

Ausschlaggebend für diesen Ansatz ist die inklusive Definition des Begriffs ‚Akteur‘: „[...] *any thing*“, so Latour, „that does modify a state of affairs by making a difference is an actor – or, if it has no figuration yet, an actant. Thus, the questions to ask about any agent are simply the following: Does it make a difference in the course of some other agent’s action or not? Is there some trial that allows someone to detect this difference?“⁴⁶ Als Beispiele für mögliche Aktanten, die als Akteure figuriert werden können, zählt er auf: „a hammer, a basket, a door closer, a cat, a rug, a mug, a list or a tag could act.“⁴⁷ Latours ‚Akteur‘-Begriff schließt gleichsam lebendige ebenso wie nicht lebendige Dinge mit ein. Die Katze wird hier wie selbstverständlich neben nicht lebendigen Gegenständen genannt. Es geht bei diesem Modell also nicht wie bei Derrida darum, die Subjektivität auch nichtmenschlicher Tiere anzuerkennen, sondern darum, die traditionelle Subjekt-Objekt-Dichotomie vollständig aufzuheben.

Mithilfe der Akteur-Netzwerk-Theorie lassen sich reale wie literarische Tiere als Akteure interpretieren, ohne den Menschen und dessen kognitiven, sozialen und emotionalen Fähigkeiten als Maßstab heranziehen zu müssen. Darüber hinaus macht dieser Ansatz auch die Verbindung zwischen dem Materiellen und dem Semiotischen im literarischen Produktionsprozess sichtbar. Es ergeben sich Darstellungen literarischer Tiere aus

⁴⁶ Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, New York: Oxford University Press, 71.

⁴⁷ Ebd.

zahllosen Kontakten realer Tiere mit menschlichen Kulturen – diese Tiere haben also einen Einfluss darauf, dass und wie bestimmte literarische Tierfiguren dargestellt werden. Sie sind in diesem Sinne Akteure im literarischen Produktionsprozess. Auch literarische Texte können als Akteure im Leben realer Tiere fungieren, insofern sie einen Einfluss auf das materielle Leben dieser Tiere ausüben. Als Beispiele dafür, wie literarische Tier-Texte auf die Lebenswelten von Tieren rückwirken können, nennt Roland Borgards Grimms *Rotkäppchen* und Jack Londons *White Fang*⁴⁸ – bei beiden handelt es sich um stark rezipierte Texte, welche die Wahrnehmung von Wölfen in der Gesellschaft und in Folge dessen auch deren Umgang mit Wölfen nachhaltig beeinflusst haben. Die Forschung zum Einfluss literarischer Texte auf die Lebenswelten von Tieren steckt bisher noch in ihren Kinderschuhen. Daher stellt Borgards zunächst nur folgende Arbeitshypothese auf:

[...] dass literarische Tiere konstitutiv zu den Lebensbedingungen – in tierökologischer Begrifflichkeit: zu den Existenzbedingungen – der Tiere gehören, genauso wie das Klima, die Vegetation, die Fressfeinde, die Nahrungskonkurrenten, die Parasiten, die symbiotischen Begleiter usw. Literarische Tiere sind – als Wesen von »wahrhafter Existenz« (Latour 2014, 322)⁴⁹ – ein handfester Bestandteil der Umwelt, in der die realen Tiere leben.⁵⁰

Diese These zu überprüfen reicht weit über den Rahmen dieser Masterarbeit hinaus. Doch basiert sie auf dem legitimen und schwer zu bestreitenden Argument, dass jeder Text, jeder Beitrag zum Diskurs, sofern er rezipiert wird, einen Einfluss auf besagten Diskurs nimmt – und sei er auch noch so gering. So handelt es sich bei jedem Tier-Text, ob literarischer, wissenschaftlicher, journalistischer oder anderer Natur – die in dieser Arbeit zu analysierenden Texte miteingeschlossen – nicht nur um die Dokumentation eines Teils der Diskurse über Tiere im Allgemeinen, den Hund im Speziellen oder die Rolle von Tieren/Hunden in der Gesellschaft. Vielmehr haben diese Texte in Bruno Latours Sinne auch das Potential, in einer gegebenen Situation einen Unterschied zu machen und zum Akteur im Leben von realen menschlichen oder nichtmenschlichen Tieren zu werden.

2.2.3 Donna Haraway

Die bereits erwähnten Kontaktzonen, in denen nichtmenschliche Tiere mit menschlichen Kulturen und Individuen in Berührung kommen und dabei unterschiedliche Verhältnisse

⁴⁸ Borgards, 241.

⁴⁹ Borgards bezieht sich hier auf Latour, Bruno (2014) *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Moderne*. Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

⁵⁰ Ebd., 241.

eingehen, spielen in Donna Haraways Theorie eine wichtige Rolle. In *The Companion Species Manifesto* entwickelt sie ihre Cyborg-Theorie⁵¹ weiter und löst ihre Cyborgs durch die ‚companion species‘ ab, um die menschliche Evolutionsgeschichte mit einem Fokus auf *biopower*, *biosociality* und *technoscience* weiterzuerzählen und gegenwärtige Lebenswelten politisch und ontologisch neuzudenken.⁵² Im Fokus ihres Manifests steht – nicht zuletzt als Resultat der speziellen Kontaktzone, in der sie selbst lebt – der Hund als Beispiel für eine der zentralsten ‚companion species‘ für den Menschen. Dabei geht es Haraway nicht primär darum, eine feministische, posthumanistische Theorie aufzustellen, wie sie es anhand der Cyborgs getan hat. Es geht ihr stattdessen um das bewusste, tägliche Zusammenleben mit anderen Spezies, gegenseitigen Respekt und die Anerkennung des gegenseitig ausgeübten Einflusses auf die Lebenswelten aller Beteiligten:

Dogs, in their historical complexity, matter here. Dogs are not an alibi for other themes; dogs are fleshy material-semiotic presences in the body of technoscience. Dogs are not surrogate for theory; they are not just here to think with. They are here to live with. Partners in crime of human evolution, they are in the garden from the get-go, wily as Coyote.⁵³

Hund und Mensch, folgt man Haraways Argumentation, teilen nicht nur Haus und Sofa, sondern gehen aus ihrer gemeinsamen Evolutionsgeschichte hervor. Anhand des Hundes erläutert sie, dass es sich bei dem Zusammenleben mit einem hündischen ‚companion‘ nicht einfach um Kohabitation, sondern um Koevolution handelt. In *When Species Meet* geht sie weiter auf diesen Aspekt ein und erläutert, warum diese Kontaktzonen so wichtig für ein Verständnis unserer Vergangenheit, Gegenwart und möglichen Zukunft ist: „If we appreciate the foolishness of human exceptionalism, then we know that becoming is always becoming *with* – in a contact zone where the outcome, where who is in the world, is at stake.“ [kursiv im Original]⁵⁴

Ebenso wie Latours Theorie soll auch Haraways Ansatz die Dichotomien Kultur/Natur, Mensch/Tier, Subjekt/Objekt aufheben. Anders als Latour stützt Haraway dies nicht darauf, dass Menschen und Tiere ebenso wie unbelebte Gegenstände zu ‚Dingen, die einen Unterschied machen‘ reduziert werden können. Zwar bezieht sie sich teils auf Erkenntnisse der Verhaltens- und Kognitionsforschung,⁵⁵ lehnt aber Vergleiche oder

⁵¹ Vgl. Haraway, Donna J. (2016) [1985] „A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, in Donna J. Haraway (2016) *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 3-90.

⁵² Haraway (2016) [2003], 96f.

⁵³ Ebd., 98.

⁵⁴ Haraway (2008), 244.

⁵⁵ Ebd., 223.

Annäherungen von Tieren an Menschen ab. Stattdessen geht es ihr um die „significant otherness“⁵⁶ von nichtmenschlichen Tieren, mit denen wir unsere Lebenswelten teilen. Sowohl deren Andersartigkeit als auch deren individuelle Bedeutsamkeit müssen in allen Bereichen der Gesellschaft vom alltäglichen Leben in den besagten Kontaktzonen bis hin zur wissenschaftlichen Arbeit berücksichtigt werden. Die speziesübergreifende Beziehung zwischen zwei Individuen stellt in solch einer Arbeit die kleinstmögliche Einheit für eine Analyse dar.⁵⁷

Besonders interessant für eine literaturwissenschaftliche Analyse dieser Kontaktzonen ist Haraways These, dass mit der materiellen Gemeinschaft zweier Individuen unterschiedlicher Spezies auch immer ein gemeinsames Schaffen von Bedeutung einhergeht, welches einen besonderen Einfluss auf das Kunstschaffen ausübt: „For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality.“⁵⁸ In diesem Sinne werden auch die hündischen Figuren der in dieser Arbeit analysierten Primärtexte und -filme als „material-semiotic nodes or knots“⁵⁹ gelesen, welche aus den jeweiligen Kontaktzonen zwischen Mensch und Hund in den historischen, gesellschaftlichen und biografischen Kontexten der AutorInnen selbst und der Entstehung ihrer Texte hervorgehen.

2.3 Der Übergang von Literatur und Film

Der Film, insbesondere in der Form des langen Spielfilms, ist im Vergleich zum Text ein noch sehr junges Medium. Deshalb hat sich seine Herausbildung als eigenes Feld im Sinne der Feldtheorie nach Pierre Bourdieu⁶⁰ vor noch nicht allzu langer Zeit ereignet.

⁵⁶ Haraway (2016) [2003], 108.

⁵⁷ Ebd., 111.

⁵⁸ Haraway (2008), 4.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Pierre Bourdieu ordnet den Film in seiner Feldtheorie zwischen legitimer Kultur, wie beispielsweise der Musik oder der Literatur, und nicht-legitimer Kultur, beispielsweise der Mode, ein. Da nicht alles, was sich in dem Feld des Films befindet, der legitimen Kultur angerechnet werden kann, wie z.B. der „Mainstream-Film“, so Carsten Heinze in seinem Artikel „Bourdieu und der / im Film“, seien in den verschiedenen Teilfeldern der Filmproduktion, -distribution und -rezeption zahlreiche strukturelle Mechanismen und Differenzierungen entwickelt worden, um die Legitimierung des Films als Kunstform zu sichern. Vgl. Bourdieu, Pierre (1997) *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 109; Heinze, Carsten (2015) „Pierre Bourdieu und der / im Film. Vorüberlegungen zu den Konzepten der ‚Symbolischen Herrschaft‘, der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld“, in

Das wird auch in der Distribution der für diese Arbeit gewählten Primärtexte und -filme auf dem Zeitstrahl⁶¹ sichtbar: Stanley Kubricks filmische Adaption von Nabokovs *Lolita* aus dem Jahr 1962 ist von den ausgewählten Literaturverfilmungen die am frühesten Erschienene. Dementsprechend sind die Entstehungskontexte der filmischen Adaptionen, besonders derer, die auf Werken aus dem späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert basieren, von Grund auf vollkommen andere als diejenigen ihrer literarischen Textvorlagen.

Besonders zu Beginn war der Film noch stark an Theater und Literatur gebunden. Schon 1886, so Franz-Josef Albersmeier, waren in den gerade entstehenden Kurzfilmen Motive nach Goethes *Faust* zu finden, da das Theater und die Literatur den Pionieren des Films reichlich Stoff zur Verfügung stellten.⁶² Anfangs konnte das neue Medium Film durch die Adaption vom Prestige der literarischen Hochkultur profitieren, bald aber war es den Filmwissenschaftlern ein Anliegen, sich von der Literatur und anderen angrenzenden Feldern abzugrenzen, um sich als eigenständiges Feld heraus zu differenzieren. So schreibt Anne Bohnenkamp:

[...] seit den Anfängen des Films, als die Verwertung literarischer Stoffe zunächst Verständlichkeit und dann auch Teilhabe an der Reputation der literarischen Hochkultur in Aussicht stellte, hat sich die filmwissenschaftliche Reflexion im Zuge der Emanzipation des neuen Mediums als eigenständiger und gleichwertiger Kunstform vor allem auf das ›Filmische‹ konzentriert und den Bezug zur Literatur an den Rand gedrängt.⁶³

Obwohl sich das Feld des Films heute als autonomes Feld von der Literatur emanzipiert hat, ist eine Trennung der beiden Felder voneinander ausgeschlossen. Wie andere Kunstformen innerhalb des künstlerischen Felds überlappen sich auch Literatur und Film. Dieser Umstand schlägt sich besonders in Literaturverfilmungen bzw. filmischen Adaptionen von literarischen Textvorlagen nieder. Obwohl es sich bei diesen um das Medium Film handelt, hat die Literaturwissenschaft dennoch starkes Interesse an ihnen. Bohnenkamp stellt sogar fest:

Dass ihr [der Literaturverfilmung; J.S.] dagegen im neuen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* unter dem Stichwort ›Verfilmung‹ ein ausführlicher Artikel gewidmet ist, lässt sich als Zeichen dafür werten, dass das Interesse der Literaturwissenschaft am Gegenstand

LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, 8 (2015), Nr. 12: Symbolische Herrschaft, 65-95, 70.

⁶¹ siehe *Abb. 1* auf Seite 6.

⁶² Albersmeier, Franz-Josef (1989) „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionenproblematik“, in Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15-37, 16.

⁶³ Bohnenkamp, Anne (Hg.) (2005) *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 18.

Literaturverfilmung nach wie vor deutlich stärker ausgeprägt ist als das der Film- und Medienwissenschaft.⁶⁴

Letztere beschäftigen sich weiterhin vorzugsweise mit den Aspekten, die den Film von den an ihn grenzenden Feldern differenzieren.⁶⁵

Als wichtige Funktion von Literaturverfilmungen hebt Bohnenkamp die Verbreitung und Popularisierung von Literatur in jenen Rezipientengruppen hervor, welche die Literatur selbst nicht oder nur schwer erreicht.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die Literaturverfilmung in der Literaturwissenschaft lange Zeit auf Abneigung und Geringschätzung getroffen ist;⁶⁷ immerhin wird in vielen – aber nicht in allen – Fällen, insbesondere im Fall des sogenannten „Mainstream-Films“, ein Kunstwerk aus der eingeschränkten Produktion, das ursprünglich für ein distinguiertes Publikum gedacht war, in eine uneingeschränkte Produktion adaptiert, somit der breiten Masse zugänglich gemacht und auf die Akkumulation von ökonomischem Kapital ausgerichtet. Solch Bourdieu'sche Überlegungen um eingeschränkte und uneingeschränkte Produktion sowie Prestige, von dem das Medium Film mittlerweile ohne Frage genügend akkumulieren konnte, scheinen heute jedoch veraltet. Stattdessen hat die Beschäftigung mit der Literaturverfilmung in der Literaturwissenschaft dazu angeregt, über die Erweiterung der eigenen Grenzen zu diskutieren, was Bohnenkamp als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Medienkomparatistik identifiziert.⁶⁸ Heute gehe es bei der Untersuchung von Literaturverfilmungen vor allem um den intermedialen Transfer selbst.⁶⁹

Wie bereits in der Einleitung angemerkt, lässt sich die filmische Adaption einer literarischen Textvorlage anhand Foucaults Terminologie als Kommentar verstehen. Indem ein Regisseur eine Textvorlage in einer filmischen Adaption verarbeitet, kommentiert er gleichzeitig eben diese Vorlage. Ein solcher Kommentar äußert sich zum Beispiel in den Veränderungen, die im Prozess der Adaption an dem Material vorgenommen werden oder auch im Aussprechen dessen, was in der Vorlage aus unterschiedlichen Gründen nur implizit zum Ausdruck gekommen sein mag.⁷⁰ Die Essenz des Kommentars befindet sich im Übergang von Primärtext zu Sekundärtext bzw. -film:

⁶⁴ Ebd., 12.

⁶⁵ Ebd., 18.

⁶⁶ Ebd., 26.

⁶⁷ Albersmeier, 15.

⁶⁸ Bohnenkamp, 18.

⁶⁹ Ebd., 19.

⁷⁰ Dies ist meine Interpretation, angewendet auf das Medium Film, der bereits in der Einleitung (siehe Seite 3) zitierten Aussage Foucaults: « Il [le commentaire] doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais

D'une part, il [le décalage entre texte premier et texte second] permet de construire (et indéfiniment) des discours nouveaux : le surplomb du texte premier, sa permanence, son statut de discours toujours réactualisable, le sens multiple ou caché dont il passe pour être détenteur, la réticence et la richesse essentielles qu'on lui prête, tout cela fonde une possibilité ouverte de parler. Mais, d'autre part, le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*.⁷¹

Dieser Übergang schließt im Falle der Verfilmung nicht nur den Wechsel von einem Primärtext bzw. Prätext zu einem zweiten Text, der als Kommentar zu dem Primärtext zu begreifen ist, sondern auch einen Medienwechsel vom Medium Text zum Medium Film ein. Der Begriff des Medienwechsels nach Irina Rajewsky reicht jedoch nicht aus, um den Transformationsprozess einer Verfilmung vollends zu beschreiben.⁷² Denn bei der filmischen Adaption eines Prätextes finden diverse Umformungsprozesse gleichzeitig statt, die von gattungsspezifischen, erzähltheoretischen, ästhetischen, motivischen und nicht zuletzt medienspezifischen Aspekten ausgehen. Allein die medienspezifischen Aspekte einer solchen Transformation machen eine direkte, unveränderte Übertragung eines Prätextes in ein anderes Medium schlicht unmöglich. So handelt es sich bei einer Verfilmung auch immer um eine Neuinszenierung des dem Prätext entnommenen Materials. Ähnlich der unterschiedlichen Inszenierungen eines Dramentextes unterschieden sich auch unterschiedliche Verfilmungen des gleichen Romans nicht nur deutlich von ihrem Primärtext, sondern auch untereinander. Dementsprechend braucht es einen all diese Transformationsprozesse einschließenden Begriff, um die Beziehung zwischen der literarischen Textvorlage und ihrer/n Verfilmung/en zu begreifen.

Einen solchen Begriff bietet Gérard Genettes Theorie der Transtextualität, wenn man ihn mit Rajewskys Theorie der Intermedialität kombiniert. Zwar ist Genettes Theorie darauf ausgerichtet, die Beziehungen zwischen Texten zu beschreiben, doch lässt sie sich unter Einbezug des Medienwechsels auch auf die Beziehungen zwischen Texten und anderen Medien übertragen. In seinem Werk *Palimpseste* führt Genette fünf Formen der Transtextualität an, darunter die Hypertextualität, auf die er in seinen weiteren Ausführungen einen Fokus setzt. Mit diesem Begriff beschreibt er « là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » [kursiv im Original]⁷³ Anzumerken ist hier, dass Genettes Verständnis von einem ‚Kommentar‘ sich von

auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. » (Foucault (1971), 27.

⁷¹ Foucault (1971), 26f.

⁷² Vgl. Rajewsky, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Stuttgart: UTB.

⁷³ Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 11f.

Foucaults unterscheidet. Während Genette den Kommentar in der Kategorie der Metatextualität einordnet, also einer kritischen Auseinandersetzung eines Textes mit einem Primärtext, « sans le nécessairement le citer (le convoquer), voire, à limite, sans le nommer »⁷⁴, lässt Foucaults Definition des Kommentars einerseits mehr Interpretationsspielraum, also die Möglichkeit, Sonderformen wie die des Films miteinzuschließen, und setzt andererseits einen Akzent auf das Moment der Wiederholung:

Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée : à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation. Le commentaire conjure le hasard du discours en lui faisant la part : il permet bien de dire autre chose que le texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli. [...] Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour.⁷⁵

Während man in der Anwendung der Terminologie Foucaults die Verfilmung noch mit dem Begriff des Kommentars fassen kann, greift Genettes Kommentarbegriff hier zu kurz. Deshalb wird der Begriff der Hypertextualität benötigt. Mit ‚Hypertexten‘ meint Genette also solche Texte, die aus der Umformung eines ‚Hypotextes‘ hervorgehen, statt sich lediglich explizit oder implizit auf einen Primärtext zu beziehen, wie es Sekundärtexte tun. Schließt man in diesen Umformungsprozess den Wechsel vom Medium Text zum Medium Film ein, lässt sich mithilfe der Hypertextualität die Beziehung zwischen einer literarischen Textvorlage und dessen filmischer Adaption unter Einbezug aller Transformationsprozesse beschreiben.

Nachdem die für diese Arbeit zentralen theoretischen Bezugspunkte und Begrifflichkeiten erläutert worden sind, steht nun einer vergleichenden Analyse der Primärtexte und deren filmischen Adaptionen nichts mehr im Wege.

3. *Effi Briest*

In *Effi Briest* behandelt Theodor Fontane Probleme seiner zeitgenössischen Gesellschaft, unter anderem die Rolle der Frauen und veraltete Gesellschaftskonventionen, anhand der tragischen Figur der Effi Briest, die zu jung verheiratet wird, aufgrund von Einsamkeit und Vernachlässigung in ihrer Ehe eine Affäre hat, die letztendlich zu ihrem gesellschaftlichen Ruin und ihrem frühzeitigen Tod führt. Wer in bisherigen Analysen und Interpretationen oft an den Rand gerückt bis gänzlich ausgelassen worden ist, ist die Nebenfigur des

⁷⁴ Ebd., 10.

⁷⁵ Foucault (1971), 27f.

Neufundländers Rollo, der oft Effis einziger Trost in ihrem einsamen Dasein ist, ihr als Beschützer und Begleiter zur Seite steht und als Einziger aufrichtig und zutiefst über ihren Tod trauert. Rollo repräsentiert in dem Roman das ‚Kreatürliche‘ und steht damit im starken Kontrast zu der affektierten Gesellschaft, in der Effi ihren Niedergang findet.

Effi Briest erscheint in einer Zeit des Umbruchs, der Gegensätze und Extremen. Es bilden sich um die Jahrhundertwende nicht nur unterschiedlichste, markante Stile in der Literatur, Kunst und Architektur heraus; auch in der Politik und der Wissenschaft überschlagen sich Ereignisse, die unter anderem im Ersten Weltkrieg und in der Begründung der Psychoanalyse münden. Noch in der Elterngeneration Theodor Fontanes wirken die Nachbeben der zweiten der „drei schwere[n] Kränkungen“ der Menschheit nach Freud:⁷⁶ Die Entdeckungen einiger Naturwissenschaftler, die darauf schließen lassen, dass der Mensch nicht einzigartig und durch Gottes Hand geschaffen worden, sondern ebenso wie alle andere Leben auf der Erde durch einen langen, evolutionsbiologischen Prozess zu dem geworden ist, was er ist. Der Mensch kann ab diesem Zeitpunkt nicht mehr als sich über dem ‚Tierreich‘ befindliches, göttliches Wesen verstanden werden, sondern als ein Teil dieses Tierreichs, in dem sich biologische Verwandtschaften über die Spezies-Grenzen hinaus erstrecken. Am effektivsten erreichen diese frühen Erkenntnisse die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts durch Charles Darwins 1859 publiziertes Werk *The Origin of Species*, Thomas Huxleys *Evidence as to a Man's Place in Nature* aus dem Jahr 1863 und später erneut durch Darwins *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, welches im Jahr 1871 erscheint und *The Expression of the Emotions in Man and Animals* aus dem Folgejahr. So berichtet Fontane in *Meine Kinderjahre* von der ausgeprägten Tierliebe seines Vaters, Louis Henri Fontane, und folgender, einem Gespräch aus dem Jahre 1867 entstammenden Äußerung dessen über seine zwei Schweine, die er, seinem Sohn zufolge, zu „verwöhnen“⁷⁷ scheint und deren Verhältnis zum Menschen:

Und dabei bückte er sich und fing an seine Lieblinge zu krauen. Er erzählte mir dann noch allerhand von der Klugheit dieser Thiere, deren innerer Bau übrigens, wie jetzt wissenschaftlich feststehe, dem des Menschen am nächsten komme. „Sus Scrofa und Homo sapiens, – es kann einem doch zu denken geben.“⁷⁸

⁷⁶ Freud, Sigmund (2009) [1917] „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 1917, 1-7, 3, in [gutenberg.org](http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm) (11.06.2009), <http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm> (16.08.2019).

⁷⁷ Fontane, Theodor (1894) *Meine Kinderjahre*. Berlin: F: Fontane & Co., 283, verfügbar in *UB Bielefeld* (k.A.), <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1681036/291/> (16.08.2019).

⁷⁸ Ebd.

Bereits in der Beziehung zu seinem Vater kommt Theodor Fontane in Berührung mit jenem Gedankengut, das nichtmenschlichen Tieren eine besondere Intelligenz und nichtmenschlichen wie menschlichen Tieren eine gemeinsame, evolutionsbiologische Verwandtschaft einräumt.

Bereits vor der Veröffentlichung von *The Origin of Species* entwickelten sich in Großbritannien die ersten Tierschutzbewegungen. Das erste Gesetz zum Schutz von Arbeitstieren vor Misshandlungen wurde 1822 erlassen, 1835 wurde dies auf Haustiere ausgeweitet. Großbritannien wurde damit zum Vorläufer und Vorbild, in den folgenden Jahrzehnten folgten zahlreiche europäische und US-amerikanische Staaten diesem Beispiel.⁷⁹ Entlang sozialem Wandel und wirtschaftlichem Fortschritt treten auch in der Tierhaltungskultur Entwicklungen zutage, die von der Einzelhaltung von Nutztieren hin zur Massentierhaltung tendieren und die in Privathaushalten gehaltenen Haustiere zunehmend als Teil der Familie in deren Struktur integrierten.⁸⁰ Somit wandelte sich auch das Verhältnis von Hundehaltern zu ihren Hunden. Wo Hunde zuvor ob als Jagdhund, Hofhund oder Rattenfänger einen Zweck erfüllten, da wurden sie nun zu Freunden, Familienmitgliedern, Gefährten oder, im Sinne Haraways, zu ‚companions‘. In seinem Artikel „Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von ›Human-Animal Studies‹ und Erzählforschung“ fasst Hans-Joachim Jakob zusammen:

Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts und das erste Viertel des 20. Jahrhunderts sind für die Kulturgeschichte des Hundes insbesondere deshalb eminent wichtig, weil sich Qualität und Quantität der Hundehaltung realgeschichtlich rasant veränderten. Zur traditionellen Form tritt eine weitere hinzu, die Übergänge werden fließend. Diejenige mit der längsten Tradition ist die einem konkreten Zweck dienende Hundehaltung, die die besonderen Fähigkeiten des Tieres nutzt. Hier wäre zum Beispiel der lastenziehende ›Karrenhund‹ anzuführen, aber auch der Polizeihund. Dem menschlichen ›Lifestyle‹ ist die Hundehaltung zuzuordnen, die als Bestandteil der Freizeitkultur von Herren oder Frauen fungiert und den Hund der bürgerlichen Familie angliedert.⁸¹

Dieser Wandel spiegelt sich nicht nur in zahlreichen literarischen Texten, sondern auch in der Produktion diverser Fachliteratur wieder. Da Hunde nun nicht mehr bloß ihren Zweck als Arbeitstiere zu erfüllen haben, sondern sich auch als Gefährten in die menschliche

⁷⁹ Zuberbühler, Rolf (1991) »Ja, Luise, die Kreatur.« *Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes Romanen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 16.

⁸⁰ Vgl. Buchner-Fuhs, Jutta (1998) „Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert“, in Paul Münch / Rainer Walz (Hg.) *Tiere und Menschen. Geschichte eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh, 275-294.

⁸¹ Jakob, Hans Joachim (2014) „Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von ›Human-Animal Studies‹ und Erzählforschung“, in *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 8, 2014/1, 1-18, 3.

Gesellschaft eingliedern lassen sollen, steigt dementsprechend das Interesse an der Erziehung von Hunden. So erscheint 1864 beispielsweise ein illustriertes Sachbuch, in dem es zum Thema Hundeerziehung stark patriarchalisch aber mit großer Sensibilität für die soziale Kompetenz des Hundes in der Kontaktzone zwischen Mensch und Hund heißt:

Nur gute Menschen können Hunde erziehen, nur gute Männer sind fähig, sie zu etwas Vernünftigem und Verständigem abzurichten. Frauen sind keine Erzieher [...]. Der Hund wird ein treues Spiegelbild seines Herrn, je freundlicher, liebevoller, aufmerksamer er behandelt wird, je besser, reinlicher er gehalten wird, je mehr und je verständiger man sich mit ihm beschäftigt, um so verständiger und ausgezeichnete wird er, und genau das Gegenteil geschieht, wenn er umgekehrt behandelt wird.⁸²

Hinzu kommen zahlreiche literarische Werke, die sich mit der Mensch-Hund-Beziehung auseinandersetzen. Zu den bekanntesten unter ihnen zählen beispielsweise: Thomas Manns *Tobias Mindernickel* (1898) und *Herr und Hund* (1918), Franz Kafkas *Forschungen eines Hundes* (1922), Robert Walsers *Herrin und Schoßhündchen* (1928) und Marie von Ebner-Eschenbachs *Karambambuli* (1883). *Karambambuli* ist einer der wenigen solcher Texte, der noch vor *Effi Briest* veröffentlicht wird. Fontanes erste hündische Figur aber, Hektor aus dem Roman *Vor dem Sturm*, findet schon 1878 den Weg in den Druck. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse, Tierschutzbewegungen, sozialen und wirtschaftlichen Wandlungsprozesse, das sich damit verändernde Verhältnis des Menschen zum Hund und deren Spiegelungen in der Literatur haben jedoch wahrscheinlich nur einen indirekten Einfluss auf Fontanes hündische Figuren gehabt. Viel wahrscheinlicher rührt seine Faszination mit der Natur, dem ‚Natürlichen‘ und der Tierwelt, speziell der Rasse des Neufundländers, aus anderen literarischen und künstlerischen Phänomenen, die sich seiner Zeit entwickelt haben.

Darüber, ob Fontane ein Autor der *Décadence* war, lässt sich streiten.⁸³ Die diversen literarischen und künstlerischen Tendenzen, Phänomene und Motive, die sich in der europäischen Dekadenz durchsetzen, gehen aber nicht spurlos an dem ‚Realisten‘ Fontane vorbei. So handelt es sich bei *Effi Briest* ganz zentral um eine Zerfallsgeschichte, die den Niedergang der jungen und naiven Protagonistin erzählt und um eine Kritik an seiner zeitgenössischen Gesellschaft, die ähnlich anderer Stimmen aus der Dekadenz,⁸⁴ veraltete Konventionen, insbesondere diejenigen, die Hand in Hand mit dem seiner Zeit stark ausgeprägten Militarismus gehen, ablehnt. Entgegen dem dekadenten Ideal der Kunstschönen ist

⁸² Brehm, A. E. (1864) *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs*, Band 1. Hildburghausen: Bibliographisches Institut, 337, zit. nach Jakob (2014), 5.

⁸³ Vgl. Nottinger, Isabel (2003) *Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in L'Adultera, Cecile und Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

⁸⁴ Vgl. z.B. Schnitzler, Arthur (1901) *Leutnant Gustl*. Berlin: S. Fischer Verlag.

Effi durch und durch naturschön. Sie ist eine „Tochter der Luft“⁸⁵ und ein „Naturkind“⁸⁶, das in der affektierten, oberflächlichen und gefühlskühlen Gesellschaft, aus der ihr Ehemann Innstetten kommt und welche er stolz vertritt, nur eingehen kann. Die sich in *Effi Briest* manifestierende Gesellschaftskritik bestätigt sich in Fontanes privaten Korrespondenzen sehr viel direkter. So schreibt er zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans in einem Brief an James Morris: „Die Menschheit hat zu natürlichen Zuständen zurückzukehren. Das aber, womit am ehesten (weil unerträglich geworden) gebrochen werden muß, ist der Militarismus.“⁸⁷ Hinzu kritisiert er in einem weiteren Brief an den gleichen Adressaten an der modernen Kunst, dass ihr „der Sinn für das *Natürliche* verloren gegangen“⁸⁸ sei. In dem Spannungsverhältnis zwischen Effi und Innstetten wird das ‚Natürliche‘ der affektierten preußischen Gesellschaft entgegengestellt. Dabei hat Fontane einen ganz speziellen Naturbegriff, der über die binäre Opposition Natur/Kultur hinausgeht. Fontanes Begriff von Natur spannt sich auf zwischen christlicher Tugendhaftigkeit und heidnischer Sündhaftigkeit. In seiner Idealvorstellung von einer ‚Menschheit‘, die ‚zu natürlichen Zuständen‘ zurückkehrt, geht es also darum, die richtige Balance zu finden. Bei dem positiven ‚Natürlichen‘, an dem es ihm zufolge der preußischen Gesellschaft fehlt, handelt es sich um „das »Menschliche«, das »Wahre« und das »Poetische«.“⁸⁹ Dass Fontane all diese Eigenschaften in ihrer Vollständigkeit nur einer einzigen Figur, und zwar ausgerechnet der Figur eines Hundes verleiht, kommt nicht von ungefähr. „Der Hund“, so Jost Hermand in *Natur und Natürlichkeit*,

„galt unter den Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts als das einzige Tier, das dem Menschen ohne ›Distanz‹ gegenübertritt, das also das spezifisch Tierisch-Fremde bereits hinter sich gelassen hat und als denkendes wie auch fühlendes Wesen menschenähnlich geworden ist. Die Hundegedichte und Hundeerzählungen aus diesem Zeitraum sind deshalb geradezu Legion. Und zwar wird dabei der Hund - in anthropomorpher Perspektive - meist als der einzige Freund, Begleiter, Helfer, Schützling oder auch Beschützer all jener [...] gesellschaftlich Unangepaßten hingestellt, die im Umgang mit ihrem Hund die im Leben vermißte Liebe und Treue suchen - und zumeist auch finden.“⁹⁰

Durch seine lange Geschichte der Domestizierung bzw. Koevolution mit dem Menschen findet sich der Hund irgendwo zwischen seinen wölfischen Ursprungsinstinkten und seinen

⁸⁵ Fontane, Theodor (1983) [1894] *Effi Briest*. Zürich: Diogenes, 8.

⁸⁶ Ebd., 39.

⁸⁷ Fontane, Theodor (1897) „An James Morris, 26. Okt. 1897“ in Walter Keitel / Helmuth Nürnberger (Hg.) (1962) *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. München: Carl Hanser Verlag 1962ff, HF, IV, 4, 671, zit. nach Zuberbühler (1991), 2.

⁸⁸ Fontane, Theodor (1897) „An James Morris, 3. Juni 1897,“ in Keitel / Nürnberger (1962ff), HF, IV, 4, 651, zit. nach Zuberbühler (1991), 2.

⁸⁹ Zuberbühler (1991), 2.

⁹⁰ Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.) (1981) *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Königstein/Taunus: Athenäum, 63f.

sozialen und emotionalen Kompetenzen in der Kontaktzone zwischen ihm und dem Menschen wieder. Für Fontane, so scheint es, findet sich im Hund die ideale Balance zwischen triebhafter Natur und gekünstelter, menschlicher Kultur. Der Hund verkörpert jenes Wahre, Gute und Natürliche, auf das sich die Menschheit seiner Meinung nach wieder zu besinnen habe. Deshalb verwundert es nicht, dass er Effi, der ‚gesellschaftlich Unangepaßten‘, der es in ihrer Ehe an ‚Liebe und Treue‘ mangelt, einen Hund als Begleiter und Beschützer zur Seite stellt.

Eine der wenigen ausführlichen Auseinandersetzungen mit den Neufundländern in Fontanes Werken liefert Rolf Zuberbühler in seiner Monographie »*Ja, Luise, die Kreatur.*« *Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes Romanen.* Zuberbühler führt Fontanes Faszination mit dieser Hunderasse nicht auf eine besondere Tierliebe seinerseits oder spezielle Erfahrungen aus einer körperlichen Kontaktzone mit einem Individuum dieser Art zurück, sondern auf ein künstlerisches „Offenbarungserlebnis[...]“.⁹¹ Dieses Erlebnis schildert Fontane selbst in einem Zeitungsartikel zu einer Londoner Kunstausstellung aus dem Jahr 1856:

Als ich in das dritte und letzte Zimmer trat und mein Auge links und rechts über die Farben hinflieg, fesselte ein schlicht gemaltes Bild, inmitten einer mit Goldrahmen übersäten Wandfläche, sofort meine Aufmerksamkeit. Ich sah länger und länger auf dasselbe, und eine Gemütsbewegung, wie sie die Bühne oder die Dichtung, wohl aber in seltenen Fällen nur die Malerei in uns hervorzurufen pflegt, bemächtigte sich meiner, und ich vergaß beinahe, wo ich war. Ein Stück Meer und die äußerste Spitze eines Molendamms. Der Tag und das Wasser grau und still; ein Sonnenstrahl eben durchbrechend und einen Streifen Lichts über die Szene werfend. Auf der Spitze der Mole erhebt sich ein Neufundländer, die Hinterfüße noch im Wasser, während auf den mächtigen, über die Steine hingestreckten Vorderpfoten ein reizender Junge liegt, den er eben noch zwischen den Zähnen getragen und jetzt behutsam vor sich niedergelegt hat. Das Kind, blaß und triefend, ist von der ersten Röte wiedererwachenden Lebens angefliegen; das schöne Tier, matt, erschöpft, atemlos und doch zugleich voll des Bewußtseins brav erfüllter Pflicht, blickt mit jenem wunderbaren Ausdruck von Treue, den Gott unter allen seinen Kreaturen nur in das Auge des Neufundländers gelegt hat, landeinwärts und scheint den herbeieilenden Eltern zuzurufen: Da habt ihr ihn wieder!⁹²

Zunächst stellt Fontane fest, dass Landseers Bild (siehe Abbildung 2) angenehm „schlicht“ aus der bunten Masse von in Gold gerahmten Bildern hervortritt. Bereits hier fällt seine Ablehnung von Prunk und Künstlichkeit zugunsten einer Vorliebe für Einfachheit und Natürlichkeit auf. Im Weiteren projiziert er christliche Tugenden wie Treue, Pflichtbewusstsein und gottgegebener Schönheit auf den Neufundländer in Landseers Bild und zeichnet damit in den Köpfen seiner LeserInnen selbst ein idealisiertes Bild von jenem

⁹¹ Zuberbühler (1991), 26.

⁹² Fontane, Theodor (1856) „Die Kunstausstellung,“ in Keitel / Nürnberger (1962ff), HF III, 3/I, 415f, zit. nach Zuberbühler (1991), 25.

Neufundländer, welches sich auch in *Effi Briest* wiederfindet. Auch den Schauplatz des Bildes übernimmt er in seinem Roman.



Abbildung 2: Sir Edwin Landseer (1856) *Saved*⁹³

3.1 Analyse der literarischen Vorlage

In dem Roman stellt Fontane seine idealisierte Vorstellung von Natürlichkeit einer affektierten, oberflächlichen Gesellschaft, die sich allein über ihre konservativen Normen definiert und die menschliche Gefühlswelt in aufrichtigen zwischenmenschlichen Beziehungen hintenan stellt, gegenüber. Verkörpert werden diese beiden Pole auf der einen Seite durch das „Naturkind“⁹⁴ Effi und auf der anderen Seite durch den mehr als doppelt so alten Baron Geert von Innstetten. Die nicht reibungslos verlaufende Ehe zwischen ihnen, in der Effi sich immer wieder anpassen muss, verbildlicht das Spannungsfeld, in dem Effi hin- und hergerissen wird und letztlich zugrunde geht.

Rollo steht mehr noch als Effi für diese positive Natürlichkeit im Sinne seiner ungekünstelten Aufrichtigkeit, Unschuld und Treue; ebenso wie Roswitha. Dementsprechend

⁹³ Sir Edwin Landseer (1856) „Saved,“ in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie* (14.01.2006), [https://de.wikipedia.org/wiki/Landseer_\(Hunderasse\)#/media/Datei:Landseer_Saved.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Landseer_(Hunderasse)#/media/Datei:Landseer_Saved.jpg) (12.02.2020).

⁹⁴ Fontane (1983) [1894], 39.

fühlen sich diese drei Figuren instinktiv zueinander hingezogen, wobei Rollos Instinkte am wenigsten durch sein Bewusstsein und die Gesellschaft getrübt werden und er ihnen dementsprechend am direktesten folgen kann: Bei seiner ersten Begegnung mit Effi „umschmeichelt“⁹⁵ er sogleich ihre Hand, und im Verlaufe des Romans scheint er seine Loyalität ganz natürlich und unbewusst von seinem eigentlichen Herrn Innstetten auf Effi zu übertragen. Auch Roswithas natürliches Wesen erkennt Rollo als Erster und ‚rekrutiert‘ sie gewissermaßen, indem er sich bei ihrer ersten Begegnung ungefragt vor sie setzt und seinen Kopf in ihren Schoß legt, was bei ihr große Freude und Zuneigung auslöst.⁹⁶ Innstetten mangelt es nicht nur an Fürsorglichkeit und Zuwendung seiner Frau gegenüber, er scheint ganz und gar unfähig, sie aufrichtig zu lieben. All diese ihm fehlenden Eigenschaften sind umso stärker in Rollo präsent. Rollo gleicht zunehmend als Ersatz die Mängel von Effis Ehemann aus:

Innstetten war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht. Er hatte das Gefühl, Effi zu lieben, und das gute Gewissen, daß es so sei, ließ ihn von besonderen Anstrengungen absehen. Es war fast zur Regel geworden, daß er sich, wenn Friedrich die Lampe brachte, aus seiner Frau Zimmer in sein eigenes zurückzog. „Ich habe da noch eine verzwickte Angelegenheit zu erledigen.“ Und damit ging er. [...] Rollo kam dann wohl und legte sich vor sie hin auf den Kamintepich, als ob er sagen wolle: ‚Muß nur mal wieder nach dir sehen; ein anderer tut’s doch nicht.‘ Und dann beugte sie sich nieder und sagte leise: „Ja, Rollo, wir sind allein.“⁹⁷

In einem Gespräch mit ihrem Vater stellt Effi einen Vergleich zwischen diesen beiden gegensätzlichen Charakteren Innstetten und Rollo an. Dieser Vergleich ist eingebettet in das umfassendere Thema ‚der Mensch und die Kreatur‘, welches Effis Niedergang zwischen zwei Schlüsselszenen einklammert.

Die erste dieser beiden Schlüsselszenen ist ebendieses Gespräch zwischen Vater und Tochter, das kurz nach der Taufe von Effis Tochter Annie stattfindet, als Effi mit Annie ihre Eltern in Hohen-Cremmen besucht:

„Immer Rollo“, lachte Briest. „Wenn man’s nicht anders wüßte, so sollte man beinah glauben, Rollo sei dir mehr ans Herz gewachsen als Mann und Kind.“
„Ach, Papa, das wäre ja schrecklich, wenn’s auch freilich – so viel muß ich zugeben – eine Zeit gegeben hat, wo’s ohne Rollo gar nicht gegangen wäre. Das war damals ... nun, du weißt schon ... Da hat er mich so gut wie gerettet, oder ich habe mir’s wenigstens eingebildet, und seitdem ist er mein guter Freund und mein ganz besonderer Verlaß. Aber er ist doch bloß ein Hund. Und erst kommen doch natürlich die Menschen.“
„Ja, das sagt man immer, aber ich habe da noch so meine Zweifel. Das mit der Kreatur, damit hat’s doch seine eigene Bewandtnis, und was da das Richtige ist, darüber sind die Akten noch nicht geschlossen. Glaube mir, Effi, das ist auch ein weites Feld. Wenn ich mir so denke, da verunglückt einer auf dem Wasser oder gar auf dem schlübrigen Eis, und solch ein Hund, sagen wir so einer wie dein Rollo, ist dabei, ja, der ruht nicht eher, als bis er den Verunglückten

⁹⁵ Ebd., 52.

⁹⁶ Ebd., 119.

⁹⁷ Ebd., 109f.

wieder an Land hat. Und wenn der Verunglückte schon tot ist, dann legt er sich neben den Toten hin und blafft und winselt so lange, bis wer kommt, und wenn keiner kommt, dann bleibt er bei dem Toten liegen, bis er selber tot ist. Und das tut solch ein Tier immer. Und nun nimm dagegen die Menschheit! Gott, vergib mir die Sünde, aber mitunter ist mir's doch, als ob die Kreatur besser wäre als der Mensch.“

„Aber, Papa, wenn ich das Innstetten wiedererzählte...“

„Nein, das tu lieber nicht, Effi...“

„Rollo würde mich ja natürlich retten, aber Innstetten würde mich auch retten. Er ist ja ein Mann von Ehre.“

„Das ist er.“

„Und er liebt mich.“

„Versteht sich, versteht sich. Und wo liebe ist, da ist auch Gegenliebe. Das ist nun mal so. Mich wundert nur, daß er nicht mal Urlaub genommen hat und rübergeflitzt ist. Wenn man so eine junge Frau hat...“

Effi errötete, weil sie geradeso dachte. Sie mochte es aber nicht einräumen. „Innstetten ist so gewissenhaft und will, glaub ich, gut angeschrieben sein und hat so seine Pläne für die Zukunft; Kessin ist doch bloß eine Station. Und dann am Ende, ich lauf ihm ja nicht fort. Er hat mich ja. Wenn man zu zärtlich ist... und dazu der Unterschied der Jahre... da lächeln die Leute bloß.“

„Ja, das tun sie, Effi. Aber darauf muß man's ankommen lassen. Übrigens sage ich nichts darüber, auch nicht zu Mama. Es ist so schwer, was man tun und lassen soll. Das ist auch ein weites Feld.“⁹⁸

Effi weiß um die Ansichten ihres Mannes, welche die Ansichten der ‚guten‘ preußischen Gesellschaft repräsentieren und die sie selbst deshalb auch gewissenhaft wiedergibt – er sei ja „bloß ein Hund“ und Menschen kämen „doch natürlich“ zuerst. Dennoch kommt sie nicht umhin, im vertrauten und ausdrücklich geheimen Gespräch mit ihrem Vater zuzugeben, welche unersetzliche Rolle Rollo seit ihrer Hochzeit in ihrem Leben spielt als ihr „guter Freund“ und ihr „ganz besonderer Verlaß“. Obwohl sich Briests Figur zwar zu diesem Zeitpunkt in dem Spannungsfeld zwischen Natur und Gesellschaft noch eher auf Seiten der Gesellschaft einordnen lässt (dies lässt sich nicht zuletzt anhand dessen argumentieren, dass er seiner Ehefrau dabei zustimmt, Effi aufgrund ihrer Affäre von sich zu weisen, um dem Hause Briest gesellschaftliche Missbilligung zu ersparen⁹⁹), so hat er doch seine Zweifel an der Richtigkeit und Angemessenheit der Normen und Werte ebendieser Gesellschaft und beschäftigt sich zunehmend mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen ‚Mensch und Kreatur‘, gesellschaftlicher Ordnung und natürlichem Gefühl. Eine Frage, die für ihn letztendlich immer ein „[zu] weites Feld“¹⁰⁰ bleibt, also unmöglich endgültig beantwortet werden kann. In dieser Szene tritt nicht nur diese Tendenz in seinem Denken zum ersten Mal hervor, auch zeichnet er in diesem Zusammenhang ein ebenso idealisiertes Bild von „solch ein[em; J.S] Hund, sagen wir so einer wie dein Rollo“, wie es Fontane selbst in seinem Zeitungsartikel über Landseers Neufundländer tut. Es handelt sich um ein

⁹⁸ Ebd., 127f.

⁹⁹ Ebd., 272.

¹⁰⁰ Ebd., 128, 315.

spezifisches Idealbild von Hunden, die in rettender Funktion zum Einsatz kommen, wie es üblicherweise häufig Neufundländer oder auch Bernhardiner taten, die beide mehrmals in Landseers Gemälden zu sehen sind und die nicht nur Fontane bekannt waren, sondern sich seiner Zeit allgemeiner Popularität erfreuen.¹⁰¹ Dieses Idealbild lässt sich ausdrücklich nicht auf alle Hunde erweitern. So klagt Effi einige Zeit, nachdem sich ihre Eltern infolge ausdrücklicher Bitten des Hausarztes Rummschüttel nun doch dazu begnadigen haben lassen, ihre Tochter wieder bei sich aufzunehmen:

, welcher bekräftigt, dass Effi die Liebe ihrer Eltern brauche,

Aber weißt du, Roswitha, wenn ich einen Hund hätte, der mich begleitete. Papas Jagdhund hat gar kein Attachement für mich, Jagdhunde sind so dumm, und er rührt sich immer erst, wenn der Jäger oder der Gärtner die Flinte vom Riegel nimmt. Ich muß jetzt oft an Rollo denken.¹⁰²

An dieser Stelle spiegelt sich die sozialgeschichtliche Tendenz des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wider, Hunde zunehmend als Freunde, Begleiter oder Familienmitglieder zu halten, statt nur in spezifischen, praktischen Funktionen. Effi sehnt sich nach der aufrichtigen und natürlichen Zuneigung eines ‚companions‘, auf die sie nunmehr weder von ihrem Ehemann oder ihrer Tochter noch von ihren eigenen Eltern hoffen kann, wenngleich elterliche Liebe kurz zuvor als „ein[...] natürliche[s] Gefühl, wohl d[as] schönste[...] unserer Gefühle“¹⁰³ beschrieben wird. Ein Hund, genauer gesagt Rollo selbst, erscheint ihr als die vielversprechendste aller Optionen.

Im weiteren Verlauf dieser Schlüsselszene zwischen Vater und Tochter stellt Effi, wie oben bereits kurz erwähnt, einen direkten Vergleich zwischen Rollo und Innstetten auf. Dabei wird deutlich, dass Rollo sie „natürlich“ retten würde; ein Wort, das zum einen auf seine Natürlichkeit und zum anderen auf die Selbstverständlichkeit verweist, mit der er Effi liebt und sich um sie sorgt. Innstetten hingegen würde dies nur tun, weil er „ein Mann von Ehre“ sei, weil es der Ehrenkodex so wolle, weil es von der Gesellschaft verlangt würde, weil er „gewissenhaft“ sei. Seine Liebe zu Effi und ihre Rolle als Ehefrau sind nur ein Teil seiner „Pläne für die Zukunft“ – ein theoretischer Teil, wohlgemerkt, weil es selbst Briest auffällt, wie wenig Liebe er ihr praktisch entgegenbringt. An dieser Stelle wird die Diskrepanz deutlich, die sich zwischen der aufrichtig und ‚natürlich‘ liebenden Kreatur und dem ‚gewissenhaften‘ Menschen, der unfähig zu echter Liebe zu sein scheint, auftut.

¹⁰¹ „[...]an jedem Punkte der Welt, wo es Wände gibt, gut und dauerhaft genug, um einen Nagel hineinzuschlagen, und in den Wohnungen schlesischer Dorfschulmeister begegnen wir, wenn halb als Zerrbild auch, den St.Bernhards-Hunden Landseers.“ Fontane, Theodor (1857) „Aus Manchestr, Achter Brief,“ in Keitel / Nürnberger (1962ff), HF III, 3/I, 484, zit. nach Zuberbühler (1991), 22.

¹⁰² Ebd., 303.

¹⁰³ Ebd., 288f.

Die zweite Szene, mit der die Klammer um Effis Niedergang geschlossen wird, findet ganz am Ende des Romans statt. Briest und seine Frau unterhalten sich über den Tod ihrer Tochter und darüber, ob sie nicht selbst zum Teil schuld daran seien, weil sie sie so früh verheiratet haben und mitunter strenger hätten erziehen sollen. Rollo, der in dieser Szene anwesend ist, scheint als Einziger von Effis Tod betroffen zu sein:

Ja, gestern war die Marmorplatte gekommen und aufgelegt worden, und angesichts der Stelle saßen nun wieder Briest und Frau und sahen darauf hin und auf den Heliotrop, den man geschont und der den Stein jetzt einrahmte. Rollo lag daneben, den Kopf in die Pfoten gesteckt. Wilke, dessen Gamaschen immer weiter wurden, brachte das Frühstück und die Post, und der alte Briest sagte: „Wilke, bestelle den kleinen Wagen. Ich will mit der Frau über Land fahren.“ Frau von Briest hatte mittlerweile den Kaffee eingeschickt und sah nach dem Rondell und seinem Blumenbeete. „Sieh, Briest, Rollo liegt wieder vor dem Stein. Es ist ihm doch noch tiefer gegangen als uns. Er frißt auch nicht mehr.“

„Ja, Luise, die Kreatur. Das ist ja, was ich immer sage. Es ist nicht so viel mit uns, wie wir glauben. Da reden wir immer von Instinkt. Am Ende ist es doch das Beste.“

„Sprich nicht so. Wenn du so philosophierst... nimm es mir nicht übel, Briest, dazu reicht es bei dir nicht aus. Du hast deinen guten Verstand, aber du kannst doch nicht an solche Fragen...“

„Eigentlich nicht.“

„Und wenn denn schon überhaupt Fragen gestellt werden sollen, da gibt es ganz andere, Briest, und ich kann dir sagen, es vergeht kein Tag, seit das arme Kind da liegt, wo mir solche Fragen nicht gekommen wären...“

„Welche Fragen?“

„Ob *wir* nicht doch vielleicht schuld sind?“

„Unsinn, Luise. Wie meinst du das?“

„Ob wir sie nicht anders in Zucht hätten nehmen müssen. Gerade wir. Denn Niemeyer ist doch eigentlich eine Null, weil er alles in Zweifel läßt. Und dann, Briest, so leid es mir tut... deine beständigen Zweideutigkeiten... und zuletzt, womit ich mich selbst anklage, denn ich will nicht schuldlos ausgehen in dieser Sache, ob sie nicht vielleicht doch zu jung war?“

Rollo, der bei diesen Worten aufwachte, schüttelte den Kopf langsam hin und her, und Briest sagte ruhig: „Ach, Luise, laß... das ist ein *zu* weites Feld.“¹⁰⁴

Während die Briests wie gewohnt ihr Frühstück zu sich nehmen, stellt Frau von Briest selbst fest, dass Rollo mehr unter Effis Tod zu leiden hat als ihre eigenen Eltern. Rollo entspricht genau dem Idealbild eines Hundes, das Briest in der ersten Schlüsselszene beschrieben hat. Auch noch nach dem Tod seiner Herrin liegt er bei ihr und hat jeden Lebenswillen verloren. Und auch Roswitha hat eine solche Szene prophezeit, als sie Effi und Rollo kennenlernte und sich über ihre jüngst verstorbene Dienstgeberin beschwerte: „Und dann würden die Leute noch denken, ich hätte die Alte so geliebt wie ein treuer Hund und hätte von ihrem Grabe nicht weg gewollt und wäre da gestorben.“¹⁰⁵ Der Hund, die Kreatur, deren Instinkt laut Briest „doch das Beste“ sei, beweist in Fontanes Sinne mehr Gefühl und mehr Menschlichkeit als die menschlichen Figuren, die ihn umgeben. Über die Überlegungen, die diese Menschen anstellen, kann Rollo nur den Kopf schütteln. Während Frau von

¹⁰⁴ Ebd., 314f.

¹⁰⁵ Ebd., 120.

Briest sich noch über Sittlichkeit und Erziehung den Kopf zerbricht und der alte Briest wieder zu dem Schluss kommt, dass es sich dabei um ein „zu weites Feld“ handle, ist Rollo der einzige, der begreift, dass Effi vor allen Dingen Liebe, Zuneigung und Mitgefühl gebraucht hätte. Eine solche ‚natürliche‘ Liebe können ihr ihre Eltern nicht einmal nach ihrem Tod entgegenbringen. Mit seinem Kopfschütteln signalisiert Rollo, dass die Gesellschaft in Sachen Menschlichkeit versagt. Selbst für Briest, der den menschlichen Exzeptionalismus in Frage stellt und die emotionale Intelligenz einiger Tiere, besonders die, die seiner Idealvorstellung von Hunden entsprechen, erkennt, ist die Antwort auf diese Frage letztendlich nicht greifbar. Sein Denken wird zu sehr von gesellschaftlichen Werten und Normen geformt, als dass er die Wahrheit, das natürliche Gefühl, hätte erkennen können.

Rollo verkörpert nicht nur das positive Gegenstück zur Gesellschaft. Er wird auch zu ihrem direkten Ankläger. In einer Geschichte, die Crampas Effi auf einem ihrer gemeinsamen Ausritte erzählt, nennt er den darin vorkommenden Hund vielsagend Rollo. Die Geschichte handelt von einem König, der den Geliebten seiner Gemahlin umbringen lässt und deutet das Duell voraus, in dem Innstetten Crampas erschießen wird. Der Hund namens Rollo nimmt in der intratextuellen Geschichte die Rolle des Anklägers ein:

Rollo hatte seinen Herrn auf seinen letzten Gang begleitet, und im selben Augenblicke, wo das Beil fiel, hatte das treue Tier das fallende Haupt gepackt, und da war er nun, unser Freund Rollo, an der langen Festtafel und verklagte den königlichen Mörder.¹⁰⁶

Indem Crampas mit den Worten „unser Freund Rollo“ eine direkte Verbindung zwischen dem innerfiktionalen Rollo seiner Geschichte und Effis Rollo zieht, projiziert er die Rolle des Anklägers auf Rollo. Angeklagt wird nicht nur Innstetten, für den der König in der Geschichte steht, sondern die gesamte preußische Gesellschaft, in welcher der Ehrenkodex einen allzu hohen Stellenwert hat. Deshalb waren illegale Duelle Gang und Gebe, um Konflikte zwischen zwei satisfaktionsfähigen Parteien zu lösen.

Auch Effis Affäre mit Crampas wird durch Rollo verurteilt. Obwohl Rollo und Effi aufgrund ihrer beider ‚Natürlichkeit‘ zusammenfinden, ist Effi als Mensch dennoch anfällig für Korruption. Sie möchte Teil der Gesellschaft sein. Ihre Heirat mit dem mehr als doppelt so alten Baron ist allein durch gesellschaftliche Aspirationen und ihrer durch die Gesellschaft geformten Vorstellung davon, wie Ehe und Liebe zustande kommen, motiviert. Effi fehlt die Reinheit und Aufrichtigkeit, die Rollo verkörpert, um an der Vorstellung von einer Heirat aus Liebe festzuhalten. Als ihr die Liebe, die ihr in der eigenen Ehe

¹⁰⁶ Ebd., 150.

fehlt, von Crampas angeboten wird, nimmt sie diese nur allzu dankbar an. Die Affäre zwischen den beiden entwickelt sich ohne die spürbare Präsenz Rollos. Ab dem Beginn der Affäre ist Rollo auffällig abwesend. Die christlich-tugendhafte Natürlichkeit, die Rollo verkörpert, wird verdrängt von der heidnisch-sündhaften Natürlichkeit bzw. Triebhaftigkeit, der Effi verfällt. Erst als sie die ersten Gewissensbisse plagten, taucht Rollo im wahrsten Sinne des Wortes wieder aus der Dunkelheit auf:

Einmal trat sie spätabends vor den Spiegel in ihrer Schlafstube; die Lichter und Schatten flogen hin und her, und Rollo schlug draußen an, und im selben Augenblicke war es ihr, als sähe ihr wer über die Schulter. Aber sie besann sich rasch. „Ich weiß schon, was es ist; es war nicht *der*“, und sie wies mit dem Finger nach dem Spukzimmer oben. „Es war was anderes... mein Gewissen... Effi, du bist verloren.“¹⁰⁷

Rollo nimmt hier die Funktion von Effis Gewissen ein. Hat er sie zu Beginn ihres Lebens in Kessin noch vor ihren bösen Alpträumen und dem ‚spukenden Chinesen‘ beschützt, ist nun Effis Untreue das Böse, welches er zu vertreiben versucht. Innstetten selbst fällt nach seiner Rückkehr aus Berlin auf: „Der ist nicht recht zufrieden, entweder mit mir oder mit andern.“¹⁰⁸ Erst als Effi und Rollo nach ihrer Trennung von Innstetten und ihrer Rückkehr nach Hohen-Cremmen wieder vereint sind und sie alles Sündenhafte hinter sich gelassen hat, finden beide wieder zu ihrer natürlichen, liebevollen Beziehung zurück; so bleibt er zwar „mit seinen Zärtlichkeiten [...] sparsam, [...] aber in seiner Treue war er womöglich noch gewachsen.“¹⁰⁹

3.2 Analyse der Verfilmungen

Wie bei allen filmischen Adaptionen handelt es sich auch bei Fassbinders Adaption von *Effi Briest* um eine Interpretation des Romanstoffs. Dies wird bereits durch den langen Titel deutlich, den Rainer Werner Fassbinder seinem Werk gibt und damit seinem Publikum die Interpretation seines Films vorgibt: *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen*. Teils weil hier die Interpretation von Künstlerhand vorgegeben ist, viel mehr noch aber aufgrund der gesetzten Prioritäten, wird diese Arbeit weder von diesem noch von den

¹⁰⁷ Ebd., 181.

¹⁰⁸ Ebd., 191.

¹⁰⁹ Ebd., 309.

folgenden Filmen eine vollständige Analyse und Interpretation liefern. Stattdessen liegt der Fokus, wie auch bei den Analysen der Primärtexte, allein auf der Repräsentation von Hunden, durch hündische Figuren, Motive oder Symbole im Vergleich zu deren jeweiligen literarischen Vorlagen und – im Fall von *Effi Briest*, *White Fang* und *Orlando* – zu jeweils einer weiteren Verfilmung der selbigen. Auffällig an der Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder aus dem Jahr 1974 ist, dass Rollo keine Rolle darin spielt und lediglich am Rande erwähnt wird. Hier ist es mir ein Anliegen, diese Leerstellen zu untersuchen. Im Film von Hermine Huntgeburth aus 2009 hingegen ist Rollo viel stärker präsent. Beide Herangehensweisen an eine Neuinszenierung der Textvorlage und den Umgang mit der Figur Rollo sind von Grund auf verschieden und bilden gerade deshalb die Grundlage für einen interessanten Vergleich.

3.2.1 *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* (1975) Regie: Rainer Werner Fassbinder

Was in zahlreichen Analysen von Fassbinders *Effi Briest* schon angemerkt wurde, ist dessen Bestreben, einen engen Bezug zur literarischen Textvorlage und zum Medium Text selbst herzustellen.¹¹⁰ Fassbinder selbst liest als Erzählerstimme Romanzitate aus dem Off, Schlüsselzitate werden mittels Inserts in gotischer Schrift eingeblendet und auch die Dialoge werden häufig unverändert – wenn auch meist gekürzt – aus dem Roman übernommen und von anderen Schauspielern¹¹¹ synchronisiert, was die Figuren gewollt unnatürlich und gekünstelt, mit den Worten Eva M. J. Schmid, wie „lebende Bilder“¹¹² erscheinen lässt. Überhaupt scheint die Enge Bindung des Films an den Text ironischer Natur zu sein.

¹¹⁰ vgl. Vilmar-Doebeling, Marion (2005) „Effi Briest (Theodor Fontane – Rainer Werner Fassbinder). Zum filmischen Spiegel-Portrait des weiblichen Subjekts und deren Ausstreichung“, in Anne Bohnenkamp (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 136-144.

¹¹¹ Die Hauptdarstellerin Hanna Schygulla ist davon ausgenommen. Ob dadurch erzielt werden soll, dass Effi im Vergleich zu den anderen Figuren weniger verfremdet und natürlicher wirkt, ob es sich aufgrund von Hanna Schygullas bereits großer Popularität bei Fassbinders Publikum um eine Marketing-Entscheidung handelt oder ob es einen anderen Grund dafür gibt, ist eine Frage, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht und daher an dieser Stelle offen bleibt.

¹¹² Schmid, Eva M. J. (1989) „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier »Effi Briest«-Verfilmungen“, in Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 122-154, 126.

So stellt Eva M. J. Schmid fest, dass Text und Bild, statt sich gegenseitig zu ergänzen, sich stetig widersprechen: „Als wolle Fassbinder dezidiert keine Illustrationen geben, sondern zwei völlig divergierende Informationsstränge anbieten: den Fontane’schen Text, der fast stets Zitatcharakter behält, und eine diesem Text gegenläufige optische Inszenierung.“¹¹³ Fassbinder spielt mit den Erwartungen seines Publikums, das vermeintlich mit dem Stoff seiner Verfilmung vertraut ist. So merkt Schmid auch an: „Ist Fassbinders Film eigentlich verständlich, wenn man Fontanes Roman nicht kennt? Sicher nicht beim ersten Sehen.“¹¹⁴ Fassbinders Interpretation des Stoffs geht aus der sich immer wieder aneinander reibenden Doppelstruktur von Fontanes Text und Fassbinders Film, Ton und Bild hervor.

In diesem Zusammenhang erscheint die Tatsache, dass Rollo erst nach zwei Stunden des zwei Stunden und zwanzig Minuten langen Films zum ersten Mal namentlich erwähnt wird, beinahe wie ein Streich, den sich Fassbinder mit seinen RezipientInnen erlaubt. Dass er kein Problem damit hatte, in diesem Film mit lebenden Tieren zu arbeiten, demonstriert er anhand zahlreicher Szenen, in denen Pferde geritten, gestriegelt, gefahren oder geführt werden und allen voran anhand des schwarzen Huhns, das auch bei den Figuren selbst Fragen bezüglich deren Präsenz und Rolle im Haushalt der Innstettens aufwirft. Es stellt sich unweigerlich die Frage: Wo bleibt der im Roman so präzise Rollo? Die Pferde und das Huhn sind schön und gut, aber einer der wichtigsten Nebencharaktere fehlt – und dafür gibt es einen Grund, über den sich selbstverständlich diskutieren lässt. Ein möglicher Grund dafür, so meine These, mag eben dieses Spiel sein, das Fassbinder mit den Erwartungen seines Publikums spielt.

Das für Fontane zentrale Thema um den Menschen und die Kreatur ist bei Fassbinder weitaus anthropozentrischer ausgelegt und auf die menschliche Gefühlswelt begrenzt. So geht es anfangs immer noch um den Gegensatz zwischen dem gefühlskalten Innstetten, der die präziöse Gesellschaft vertritt und der naiven Effi, die sich nach echter Liebe sehnt. Jedoch wird dieser Gegensatz durch Effis unnatürliches, gekünsteltes Auftreten verzerrt, das sie in ihrer Funktion als Innstettens Ehefrau an den Tag legt. Roswitha hingegen, obwohl auch ihr Dialog beinahe unverändert aus der Textvorlage übernommen wird, hat ein durchaus natürlicheres Auftreten. In jener Szene, in der sie Effi von der traumatischen Geburt ihres unehelichen Kindes erzählt, was die einen oder anderen RezipientInnen gar zu Tränen rühren mag und mit den Worten endet: „Ach, gnädige Frau, die heilige Mutter

¹¹³ Ebd., 126f.

¹¹⁴ Ebd., 129.

Gottes bewahre Sie vor solchem Kummer und Schmerz“,¹¹⁵ da antwortet Effi nur: „Was du nur sprichst. Ich bin ja doch eine verheiratete Frau. So etwas darfst du nicht sagen. Das ist ungehörig. Das passt sich nicht.“¹¹⁶ Bei Fassbinder endet diese Szene mit einer Aufsicht der Kamera in Roswithas tränenüberströmtes Gesicht, das nichts weiter entgegnet als ein resigniertes „Ach, gnädige Frau.“¹¹⁷ Diese Kameraeinstellung gibt den kühlen Blick der überlegenen Frau von Innstetten wieder, die auf ihre Dienerschaft herablassend hinabsieht. Hier ist Effi ebenso „frostig wie ein Schneemann“,¹¹⁸ wie sie es noch zu Beginn Innstetten vorwirft. Im Vergleich dazu zeigt Fontanes Effi deutlich mehr Menschlichkeit und Gefühl. So ist sie in ebendiesem Dialog im Roman „doch mehr erschrocken als empört“¹¹⁹ und erkundigt sich daraufhin, wie es Roswitha ergangen ist, nachdem ihr das Kind genommen worden war. Bei Fassbinder hingegen wird Effis Reaktion auf die bei Fontane nur nebenbei erwähnte Empörung reduziert.

Da Fassbinders Interpretation die Thematik der Kreatur ausklammert, wird die bei Fontane eigentlich so zentrale Rolle des Nebencharakters Rollo hier irrelevant. Obwohl Rollo in dem Film nicht körperlich anwesend ist, hört man ihn doch zumindest gelegentlich im Hintergrund bellen und in den letzten zwanzig Minuten des Films wird er ein paar Mal erwähnt. Am auffälligsten tritt sein Bellen in den Vordergrund, als Effi mit Innstetten am Morgen nach ihrer folgenreichen Kutschfahrt mit Crampas ebendies diskutiert. Innstetten erzählt ihr von seinem Traum, in dem Effi mit ihrer Kutsche verunglückte, Crampas sie zu retten versuchte und beide gemeinsam in einem Gewässer namens ‚Schloon‘ versanken. Bereits während Innstetten von seinem Traum berichtet, hört man Rollo im Hintergrund bellen. Während Effis Antwort setzt das Bellen wieder in ihrer kurzen Dialogpause– auf die Frage hin, warum sie nicht mit Crampas hätte „gemeinschaftlich“ fahren sollen – ein und erstreckt sich über ihre weiteren Rechtfertigungen:

Effi: „Du sprichst das alles so sonderbar, Geert, und es verbirgt sich ein Vorwurf dahinter, und ich ahne, weshalb. Du bist nicht einverstanden damit, dass Crampas kam und uns seine Hilfe anbot.“

Geert: „Uns?“

Effi: „Ja, uns, eben dir und mir. Du musst durchaus vergessen haben, dass der Major in deinem Auftrag half. Warum sollte ich da nicht gemeinschaftlich mit ihm fahren? [Pause, sie trinkt

¹¹⁵ Fontane *Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* (1974) Regie: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland, 01:15:05-01:15:12.

¹¹⁶ Ebd., 01:15:13-01:15:29.

¹¹⁷ Ebd., 01:15:30-01:15:44.

¹¹⁸ Ebd., 00:26:35-00:26:38.

¹¹⁹ Fontane (1983) [1894], 189.

einen Schluck, Hundegebell setzt ein; J.S.] Es ist falsch, wie es bei uns Zuhause heißt, einem Edelmann Misstrauen zu zeigen.“¹²⁰

Ähnlich wie in Fontanes Roman, in dem Rollo nach Beginn der Affäre eine Zeit lang wie verschwunden zu sein scheint, um sich dann als Effis Gewissen von ‚draußen‘ zu melden, ist Rollo auch hier auffallend abwesend: Ein jeder, der den Roman zuvor gelesen hat, wird sich zumindest in den ersten Kessiner Szenen des Films gefragt haben, wo Rollo bleibt. Spätestens in dieser Szene wissen jene, mit der Textvorlage vertraute RezipientInnen, dass es sich bei dem Gebell im Hintergrund um Rollos handelt. Durch die Kombination von dieser Textkenntnis mit Effis schuldbewusstem Seitenblick bei den Worten „es ist falsch [...] einem Edelmann Misstrauen zu zeigen“, den Innstetten nicht zu sehen bekommt, da beide der Kamera zugewandt sprechen, sie sich im Vordergrund und er sich im Hintergrund befindet, bekommt dieses Gebell einen anklägerischen Ton. Für jene RezipientInnen, die mit Fontanes Roman nicht vertraut sind, mag das Gebell nur die unangenehme Stille im Raum um das heikle Thema hervorheben.

Namentlich erwähnt wird Rollo das erste Mal in dem hölzernen Gespräch zwischen Effi und ihrer Tochter, als diese sie zum ersten und einzigen Mal seit Effis Trennung von Innstetten in ihrer Wohnung in Berlin besucht. Hier erscheint er, im wahrsten Sinne des Wortes, am Ende des Gesprächs als ein Gedanke, den Effi – oder Fassbinder – fast vergessen hätte:

Effi: „Und nun sag mir noch, was macht Rollo?“

Annie: „Rollo ist sehr gut, aber Papa sagt, er würde faul. Er liegt immer in der Sonne.“

Effi: „Das glaube ich. So war er schon, als du noch ganz klein warst.“¹²¹

Nachdem Rollo zuvor weder in dem Gespräch zwischen Effi und ihrem Vater, das oben als eine der Schlüsselszenen für Rollos Rolle im Roman analysiert worden ist, noch in Crampas ausführlich und dramatisch erzählter Geschichte namentlich erwähnt worden ist – wohlgermerkt eine der wenigen an diesem Dialog vorgenommenen Kürzungen, die den schlussendlichen Einschub „unser Freund“ in dem Satz „[...] und da war er nun, unser Freund [Rollo; nur bei Fontane; J.S.], an der langen Festtafel und verklagte den königlichen Mörder“¹²² vollkommen zusammenhangslos stehen lässt – drängt Fassbinder seinen RezipientInnen hier, besonders bei den Worten „So war er schon, als du noch ganz klein warst“ und der darauffolgenden kurzen Pause, förmlich die Frage auf: *War er das denn?* Geht man allein von dem Film aus, stellt sich nämlich noch vorher die Frage: *Wer ist*

¹²⁰ Ebd., 01:06:06-01:06:42.

¹²¹ Ebd., 02:02:36-02:02:49.

¹²² Ebd., 00:57:46-00:57:55; Fontane (1983) [1894], 150.

dieser Rollo überhaupt? In Anbetracht der Tatsache, dass selbst in solch einer filmischen Adaption, die sich so streng wie möglich an die Textvorlage halten will, aus Zeitgründen zwangsweise Dialoge und Szenen gestrichen werden müssen, stellt sich hier vor allen Dingen die Frage: Warum wurden diese drei Zeilen Dialog *nicht* gestrichen? Auf den ersten Blick wirkt diese verspätete und unerwartete Erwähnung Rollos wie ein Regiefehler; als wäre Rollo anfangs aufgrund von Fassbinders spezieller Interpretation des Stoffs, in welcher der Neufundländer keine tragende Rolle spielt, aus der Geschichte ausgeklammert und später entweder versehentlich doch aufgetaucht oder willentlich nachträglich in die Geschichte eingefügt worden, weil bemerkt wurde, dass das Ende ohne ihn doch nicht wie gewünscht aufgeht. Ein solcher Regiefehler lässt sich im Falle dieses gründlich durchdachten und mit Liebe fürs Detail geschaffenen komplexen Werks der Filmkunst mit großer Wahrscheinlichkeit ausschließen. Es liegt nahe, dass die Entscheidung, Rollo zu Beginn aus der Erzählung auszuschließen, ihn dann allein durch sein Bellen im Hintergrund langsam und unauffällig in die Geschichte zu integrieren und ihn schließlich namentlich zu nennen, als wäre er die ganze Zeit präsent gewesen, ein Teil der gegenläufigen Doppelstruktur von Text und Bild zu sein, die mit der Textkenntnis des Publikums spielt.

Die letzte Szene des Films¹²³ deckt sich größtenteils mit der letzten Szene des Romans. Sie wurde statisch in einer supertotalen Kameraeinstellung gefilmt, in der die beiden sich unterhaltenden Figuren, Effis Eltern, im rechten Drittel des Bildes im Hintergrund platziert sind. Links im Vordergrund steht die mit Efeu bewachsene und Laub befallene alte Schaukel Effis reglos da. Aus diesem Dialog wurde Rollos Part nicht gekürzt. Statt ihn aber durch einen Einstellungswechsel zu zeigen, verharrt die Kamera stur in ihrer Einstellung bis zum Ende der Szene und damit bis zum Ende des Films. Die RezipientInnen bekommen lediglich die Beschreibung Frau von Briests davon, wie Rollo an Effis Grab liegt, zu hören und blicken währenddessen auf das unveränderliche Bild. Dieser direkte Verweis darauf, was die Figuren in dieser Szene betrachten und den RezipientInnen zu sehen verwehrt bleibt, zwingt eben diese dazu, gedanklich über diese statische, fast schon als einengend empfundene Szene hinauszugehen und sich das von Frau von Briest beschriebene Bild des treuen Hundes am Grab seiner Herrin selbst zu denken.

Dadurch, dass Fassbinder Rollo in diesem Film nicht auftreten lässt, hat er zwar dessen Rolle als Effis Begleiter und Beschützer als positiven, tugendhaften Einfluss, der sie in ihrer Natürlichkeit bestärkt, gestrichen; seine Rolle als Ankläger der Gesellschaft

¹²³ *Fontane Effi Briest* (1974), 02:18:17-02:20:25.

hingegen wird dadurch betont. Durch Vorkenntnis des Texts, mit der Fassbinder nicht nur rechnet sondern bewusst arbeitet, machen eben diese Leerstellen das Publikum auf das Fehlen Rollos natürlicher, positiver und durch die Lektüre auch der Leserschaft vertrauten Präsenz in einer befremdlichen und frustrierend präziösen Gesellschaft aufmerksam; lassen es aufhorchen, wenn es ihn in Szenen wie der oben analysierten Unterhaltung zwischen Effi und Innstetten im Hintergrund bellen hört; regen es dazu an, Lücken zu füllen wie jene, die Crampas am Ende seiner Geschichte mit den zwei kleinen, scheinbar zusammenhangslos in der Luft hängenden Worten „unser Freund“ anreißt; lösen Erleichterung aus, wenn Rollos Existenz endlich von den Figuren erwähnt und anerkannt wird und regen am Ende des Films zum Weiterdenken an. Die Leerstellen, die Fassbinder durch Rollos Fehlen in diesem Film ganz bewusst schafft, haben mitunter einen größeren Effekt, als es die romangetreue Darstellung eines Neufundländers am Filmset gehabt hätte.

3.2.2 *Effi Briest* (2009) Regie: Hermine Huntgeburth

Im Vergleich zu Fassbinder nimmt sich Hermine Huntgeburth in ihrer Neuinszenierung des literarischen Stoffs weitaus mehr Freiheiten heraus. Anfangs beschränken sich diese noch auf Kürzungen und geringfügige Änderungen und Additionen von Szenen und Dialogen, das Ende der Geschichte aber tritt als radikale Neuinterpretation der Erzählung wie der Protagonistin hervor. Aus der Niedergangsgeschichte macht Huntgeburth eine Geschichte der Emanzipation; aus einer schwachen Effi, die am inneren Konflikt eines Denkens und Handelns, das zwischen gesellschaftlichen Konventionen und natürlichen Trieben hin- und hergerissen ist, zugrunde geht, eine charakterstarke Effi, die nicht nur ihre Sexualität sondern auch ihre Unabhängigkeit entdeckt und wie ein von der Gesellschaft verbrannter Phönix aus der Asche emporsteigt. Aufgrund dieser gravierenden Neuauslegung Fontanes Texts wird die zentrale Thematik der Opposition von Natur/Christlichkeit und Gesellschaft/Sündenhaftigkeit ersetzt durch die Opposition von Freiheit/Unabhängigkeit und dem Korsett gesellschaftlicher Zwänge. In dieser feministischen Neuinszenierung von *Effi Briest* ist kein Platz mehr für einen männlichen, wenn auch hündischen, Retter und Beschützer.

Wie bei Fontane wird Effi auch hier von Anfang an als Naturkind inszeniert. In der Gesellschaft wird sie als „junges Mädchen“, das laut Innstetten „gar nichts“¹²⁴ weiß, hin- und hergerissen zwischen ihren eigenen Wünschen und ihrem Spaß an der Freude auf der einen und den Wünschen ihrer Eltern wie den Plänen des Patriarchats auf der anderen Seite. Draußen in der Natur ist sie sprichwörtlich in ihrem Element: fröhlich, unbekümmert, ungestüm und aktiv nimmt sie die Ruder des Bootes, in dem sie mit ihrer Freundin Hulda auf den kleinen See hinaus rudert, selbst in die Hand. Im Elternhaus hingegen ist sie „der Efeu, der sich [um den schlanken Stamm Geert] ranken muss“;¹²⁵ ein ‚Vogel im Käfig‘, bildlich dargestellt durch den direkten Schnitt vom Abendessen nach der Verlobung zur Detailaufnahme von zwei Zebrafinken im Käfig und wiederum zu einer Großaufnahme von Effis Gesicht, wodurch ihre nachdenkliche, bedrückte Mimik in den Vordergrund gerückt wird. Daraufhin steht sie auf und geht zum Fenster, die einzigen diese Szene begleitenden Geräusche sind das Quietschen der Zebrafinken und das Klappern des Käfigs, während Effi durch das Fenster, wie durch Gitterstäbe hindurch, diejenigen außerhalb ihres Käfigs, also ihre Besitzer, beobachtet: ihren Vater und ihren Verlobten, wie sie durch den Garten spazieren.¹²⁶ Mithilfe des Motivs des Vogels im Käfig wird Effis Natürlichkeit hier primär über ihren freien Geist in Gefangenschaft definiert.

Das Gespräch zwischen Effi und ihrem Vater über Rollo, Crampas Geschichte und das Gespräch zwischen Briest und seiner Frau über die Kreatur wurden in Gänze aus dieser Neuinszenierung des Stoffs gestrichen. Auch die besondere Beziehung, die sich im Roman zwischen Effi und Rollo entwickelt, vermisst man in diesem Film. Stattdessen scheint es zunächst, als bliebe Rollo seinem Herrn Innstetten treu. In seinem ersten Auftritt, als das frisch verheiratete Ehepaar in Kessin eintrifft, begrüßt der Hund nur Innstetten und ignoriert Effi.¹²⁷ Auch in den folgenden Szenen, in denen er auftritt, liegt er Innstetten meist ergeben zu Füßen.¹²⁸ Der erste im Film gezeigte Spaziergang, den Effi mit Rollo unternimmt, ist auch jener, bei dem sie Roswitha finden. Anders als im Roman, in dem Roswitha nur Andeutungen macht, dass sie „hier sitzen bleiben und warten“ möchte, „bis ich tot umfalle“¹²⁹, versucht sie in diesem Film aktiv, sich im Meer das Leben zu nehmen. Ironischerweise ist es nicht der Neufundländer Rollo, dessen Fähigkeiten zur Rettung von

¹²⁴ *Effi Briest* (2009) Regie: Hermine Huntgeburth, Deutschland, 00:03:34.

¹²⁵ *Effi Briest* (2009), 00:09:33-00:09:50.

¹²⁶ Ebd., 00:09:57-00:10:30.

¹²⁷ Ebd., 00:20:12-00:20:19.

¹²⁸ Ebd., 00:25:10; 00:48:18.

¹²⁹ Fontane (1983) [1894], 120.

Menschen in Seenot in Fontanes Werk hoch gepriesen wird, der Roswitha zu Hilfe eilt, sondern Effi. Die Protagonistin beweist, dass sie nicht nur keines männlichen Retters bedarf, sondern vielmehr selbst in der Lage ist, die Rolle der Retterin einzunehmen.

Zwar steht Rollo auch in diesem Film für Natürlichkeit, aber nicht im Sinne einer natürlich-christlichen Tugendhaftigkeit, sondern im Sinne von Freiheit. Dies wird mittels horizontalen Keraschwenks etabliert, der Rollo dabei folgt, wie er ausgelassen durch die Dünen und über den Strand jagt und damit seine Dynamik unterstreicht.¹³⁰ Dass Fontanes Naturbegriff im Sinne einer christlichen Tugendhaftigkeit nicht nur in Huntgeburths Neuinszenierung insgesamt, sondern auch in der Figur des Rollo gestrichen worden ist, wird dadurch deutlich, dass es eben diese ungestüme Freiheit Rollos ist, die Effi direkt in die Arme ihres Liebhabers führt. In der Szene, in der Innstetten nach Berlin abreist, läuft Rollo erst treu der Kutsche seines Herrn hinterher.¹³¹ In der darauffolgenden Szene jagt er jedoch wieder durch die Dünen direkt auf das alte Bootshaus zu, in dem er und Effi auf Crampas treffen. Während Effi noch unsicher ist und sich vor Crampas zu verstecken versucht, stürmt Rollo bereits freudig auf Crampas zu, als hätte er seinen Herrn ganz nach dem Motto ‚aus den Augen – aus dem Sinn‘ bereits vergessen. Durch Rollos unbefangene Direktheit und Offenheit fliegt Effis Versteck auf, womit die Affäre zwischen ihr und Crampas beginnt. Rollo wird hier von Effi vielsagend als „elender Verräter“¹³² bezeichnet. Mit der Natürlichkeit und Freiheit, die Huntgeburth für ihre Effi anstrebt, schwingt ein gewisser Grad an Untreue mit, ironischerweise verkörpert von einem Hund, der üblicherweise als der Inbegriff von Loyalität gehandelt wird. In diesem Sinne wirkt Rollo seinen natürlichen Einfluss auf Effi aus, aber auf genau umgekehrte Weise, als er es bei Fontane tut. Statt sie auf ihre natürliche, christliche Tugendhaftigkeit zu besinnen, demonstriert er seine natürliche Freiheit und Unbefangenheit und verführt sie dadurch gewissermaßen dazu, es ihm gleich zu tun. Diese natürliche Freiheit, die Effi durch Rollo für sich entdeckt, erreicht im wahrsten Sinne des Wortes ihren Höhepunkt, als sie ihren ersten Orgasmus erlebt. Mit der Entdeckung ihrer eigenen Lust erobert sie ein Stück Freiheit und Unabhängigkeit, womit sie den ersten Schritt auf dem Weg zu ihrer Emanzipation geht. Dass dies einen Ehebruch einschließt, ist hier nebensächlich. „Ist das jetzt Liebe?“, fragt Effi danach. „Nein,

¹³⁰ *Effi Briest* (2009), 00:39:25-00:39:33.

¹³¹ Ebd., 00:56:29.

¹³² Ebd., 00:58:14.

das ist Freiheit“, antwortet Crampas und Effi fordert direkt: „Nochmal.“¹³³ Die Freiheit, über ihren eigenen Körper selbst zu bestimmen, wird hier als höchstes Ideal etabliert.

3.3 Schlussfolgerungen

Anhand dieser beiden Verfilmungen von Fontanes Roman wird nicht nur deutlich, wie viele unterschiedliche darstellerische Mittel das Medium Film zur Neuinszenierung eines literarischen Stoffs bietet und wie es sich bei jeder Neuinszenierung auch um eine ganz spezielle Interpretation handelt, sondern ebenso, wie diese Interpretationen immer an den gesellschaftlichen Kontext ihrer Entstehungszeit gebunden sind. Fassbinder entscheidet sich dafür, Rollo als Leerstelle in seinem Film zu etablieren. Er nutzt die Popularität des Romans bei seinem Publikum dafür, mit deren Textkenntnis zu spielen, wodurch die Abwesenheit des bekannten und beliebten Neufundländers vielleicht gar eine größere Wirkung beim Publikum erzielt und nachdrücklicher zum Weiterdenken anregt, als es die körperliche Anwesenheit eines hündischen Darstellers vermocht hätte. Hermine Huntgeburth hingegen ist es ein Anliegen, den Stoff der Textvorlage, obgleich er zu einem gewissen Maße zeitlos sei, für das heutige Publikum zugänglicher zu machen und die Figuren zu aktualisieren.¹³⁴ Aus diesem Grund ersetzt sie eine Idealisierung natürlicher Tugendhaftigkeit durch die der Freiheit und eine schwache Effi, die an ihrer Ausgrenzung von der Gesellschaft zugrunde geht, durch eine starke Effi, die den heutigen Werten von Gleichberechtigung und Emanzipation entspricht. Während Rollo bei Fontane wie bei Fassbinder für die tugendhafte Seite von Fontanes in sich gespaltenem Naturbegriff steht, so verkörpert er bei Huntgeburth eine einheitliche Auffassung von Natürlichkeit, welche eine tierliche Aufrichtigkeit, Freiheit und Triebhaftigkeit untrennbar miteinander vereint. In allen drei Werken werden bestimmte Ideale auf die Figur des Hundes projiziert, der als Akteur in der Kontaktzone zwischen Mensch und Hund einen Einfluss auf die menschliche Protagonistin ausübt. Im Unterschied zu den beiden anderen Werken übt Fassbinders abwesender Rollo zusätzlich direkt Einfluss auf die RezipientInnen aus, indem er diese dazu anregt, die von ihm offen gelassenen Leerstellen zu füllen.

¹³³ Ebd., 01:03:00-01:03:15.

¹³⁴ Vgl. Turri, Nicola: „In jeder Zeit eine Berechtigung. Hermine Hutgeburth sieht starke Effi“, in *filmreporter.de* (15.02.2009), <https://filmreporter.de/stars/interview/1715-Hermine-Huntgeburth-sieht-starke>, (30.08.2019).

4. *White Fang*

Eine Auseinandersetzung mit Jack Londons Wolfserzählungen ist im Zusammenhang dieser Thematik unumgänglich. Der unermüdliche Autor ist mit seinen zahlreichen Romanen und Kurzgeschichten in die US-amerikanische Literaturgeschichte eingegangen als „both a phenomenon of our imaginative literature and a permanent figure in the American mythology.“¹³⁵ Dennoch ist sein Werk bis heute stark umstritten, vor allen Dingen was Formfragen und die Ideologie des Autors betrifft.¹³⁶ Basierend auf seinem wissenschaftlichen Determinismus entlang des Darwinismus, Herbert Spencers Sozialdarwinismus und seinen eigenen sozialistischen, auf seinen Lebenserfahrungen beruhenden Überzeugungen lässt sich London in den nordamerikanischen Naturalismus einordnen, wenngleich besonders seine Wolfstexte einen starken Hang zur Romantik aufweisen. Diese romantische Faszination mit der Natur identifiziert Edward H. Foster in seiner Monographie *Civilized Wilderness: Backgrounds to American Romantic Literature, 1817-1860* als ein auffälliges Charakteristikum eines Großteils der nordamerikanischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Aus dem Kontext des sich immer weiter zurückziehenden Frontiers¹³⁷ wegen der zunehmenden Erschließung und Bevölkerung des Nordamerikanischen Kontinents entstand ein „American Romantic desire to blend, or resolve the tensions between nature and civilization; to create, that is, a „civilized wilderness“ [...].“¹³⁸ Diese romantischen Tendenzen kommen auch in Londons 1906 veröffentlichten Roman *White Fang* zum Ausdruck.

White Fang ist das Gegenstück zu Londons etwas bekannterem Roman *Call of the Wild*. Während *Call of the Wild* das Leben eines domestizierten Hundes zeichnet, der seinen Weg zurück in die Wildnis findet, erzählt *White Fang* die Geschichte des Welpen einer Halbwölfin (und Halbhündin) und eines Wolfs, der seinen Weg aus der harschen Wildnis in die menschliche Zivilisation, über Ausbeutung, Misshandlung und Hundekämpfe bis hin zu einem gutmütigen Herrn findet, mit dem er schließlich nach Kalifornien zieht und ein

¹³⁵ Bloom, Harold (Hg.) (2011) *Bloom's Modern Critical Views. Jack London*. New York: Bloom's Literary Criticism, 1.

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. Turner, Frederick Jackson (1921) *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company, verfügbar in *Project Gutenberg* (14.10.2007), <http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm> (09.09.2019).

¹³⁸ Foster, Edward Halsey (1975) *The Civilized Wilderness. Backgrounds to American Romantic Literature, 1817-1860*. New York: Free Press, xiii.

friedliches Dasein als Haushund führt – kurz: die Koevolution von Mensch und Hund kondensiert in einem Hundeleben. Stets zwischen Wildnis und Zivilisation hin- und hergerissen, gelingt es dem hündischen Protagonisten schließlich, seine natürlichen Instinkte mit der Liebe für seinen menschlichen Herrn zu vereinbaren.

Die Figur des White Fang entsteht aus der integralen Rolle von Hunden im Klondike Gold Rush, Londons Erfahrung dort sowie der Kontaktzone zwischen ihm und seinen eigenen Hunden. Neben Pferden, Ziegen und Ochsen dienen Hunde als das wichtigste Transportmittel im Klondike Gold Rush. Kurz vor der Jahrhundertwende, so berichtet Tappan Adney in seinem Artikel „The Sledge Dogs of the North“ von 1901, besteht eine so große Nachfrage nach Hunden, dass Goldgräber und Händler sie für Unsummen kaufen und verkaufen und die kanadische Regierung Hunde unterschiedlichster Rassen, solange sie nur halbwegs groß, robust und langhaarig sind, nach Dawson sendet, weil der Hundbestand im kanadischen Nordwesten bereits aufgebraucht ist.¹³⁹ Der Preis für einen einzelnen Hund, abhängig von dessen Körperbau, Alter, Erfahrung und ähnlichen Faktoren, bewegt sich zwischen einhundert und vierhundert Dollar.¹⁴⁰ Im Sommer 1898, so berichtet Adney, treffen knapp fünftausend Hunde in Dawson ein.¹⁴¹ Diese Zahlen verdeutlichen, welchen Stellenwert Hunde im Klondike Gold Rush haben. Die Beziehung zwischen den Goldgräbern und ihren Hunden ist jedoch gespalten, wie Kathryn Morse in ihrer Monographie *The Nature of Gold: An Environmental History of the Klondike Gold Rush* zahlreichen Briefquellen entnimmt:

[...] the miners' relationships to their sled dogs were direct and intimate connections to the animals as part of nature. Like horses, dogs connected miners to nature, the nature in their very bodies and lives, and the nature in the food which fueled the dogs' bodies and labor. Like horses, however, sled dogs also became commodities, given value on a specific dog-market that reflected both the nature of Yukon and Alaska seasons and the culture of capitalism.¹⁴²

Ebenso wie im vorangegangenen Kapitel für Europa beschrieben, entwickelt sich auch in Amerika in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein Trend weg von der Haltung von Arbeitshunden und hin zur Haltung von Hunden als Haustiere heraus. Gemessen an den hohen Verkaufszahlen dieser Hunde im Klondike Gold Rush und ihrer im wahrsten Sinne des Wortes tragenden Rolle in der Beschaffung von Kapital, rückt ihre Funktion als

¹³⁹ Adney, Tappan (1901) “The Sledge Dogs of the North”, in *Outing* (April-September 1901), Vol. 38, 129-138, 130, verfügbar in *archive.org* (18.10.2011), <https://archive.org/details/outing38newy/page/130> (09.09.2019).

¹⁴⁰ Ebd., 134.

¹⁴¹ Ebd., 137.

¹⁴² Morse, Kathryn / Cronon, William (Hg.) (2003) *The Nature of Gold: An Environmental History of the Klondike Gold Rush*. Seattle, London: University of Washington Press, 76.

„companions“ im Sinne von Familienmitgliedern in diesem Kontext jedoch in den Hintergrund. So merkt Tappan Adney zu Beginn seines Artikels selbst an:

Except in children's play, civilization is ceasing to have use for the true working dog. But there are still parts of our country where the dog is not only a constant, but most picturesque feature of the daily life. One may say that the line between the United States and Canada marks the two parts of our continent where, on the one hand, dogs are chiefly companions, and, on the other, important factors in the economy of the country.¹⁴³

Des Weiteren artikuliert Adney eine populäre Ideologie seiner Zeit, die sich aus Charles Darwins und Sigmund Freuds Erkenntnissen ebenso wie Herbert Spencers Trugschlüssen speist und auch in Jack Londons Werken zum Ausdruck kommt. So schreibt Adney: „I never contemplate a dog in the society of mankind [...] without marveling at the close bond between two animals separated so widely in the scale of nature.“¹⁴⁴ Ausschlaggebend ist hier nicht nur der Gedanke, dass es sich bei dem Hund nicht einfach um ein Tier im Gegensatz zum Menschen, sondern um *ein anderes* Tier handelt, da der Mensch selbst ins Tierreich einzuordnen ist und auch sein Handeln, teils mehr oder weniger, von natürlichen Instinkten, die Freud im Unbewussten lokalisiert, geleitet wird. Hinzu kommt Adneys Anerkennung der besonderen Beziehung, die sich zwischen den Vertretern von zwei unterschiedlichen Spezies entwickeln kann. Diese artenübergreifende Beziehung ist in dem Roman *White Fang* Dreh- und Angelpunkt für die Entwicklung des hündischen Protagonisten.

Im Juli 1897, nachdem er sein Studium nach dem ersten Semester aufgrund von Geldnot abbrechen muss, reist London selbst nach Dawson in der Hoffnung, dort Gold zu finden und seine Geldsorgen zu beenden. Zwar gelingt es ihm, Goldstaub im Wert von beinahe fünf Dollar zu sichern, bevor er an Skorbut erkrankt und sich zur Heimreise gezwungen sieht, doch erweist sich seine kurze Teilnahme am Klondike Gold Rush anderweitig als sehr lukrativ. Die Abenteuer und Erlebnisse, die er zwar wenig selbst, dafür vor allen Dingen im Austausch mit anderen Goldsuchern erfährt, liefern ihm ausreichend Stoff für über zwanzig Kurzgeschichten und zwei seiner erfolgreichsten Romane, *Call of the Wild* und *White Fang*. Seine im Januar 1899 in der *Overland Monthly* veröffentlichte Kurzgeschichte „To the Man on Trail“ markiert seinen literarischen Durchbruch.¹⁴⁵ Den Stoff für *White Fang* bezieht London aus Erfahrungen erster wie zweiter Hand, nachdem er selbst die Lebens- und Arbeitsverhältnisse von Mensch und Tier in der Klondike-Region erlebt hat. Die Art und Weise, in der er seinen hündischen Protagonisten White Fang und dessen

¹⁴³ Adney (1901), 129.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Labor, Earle (2011) „Biography of Jack London“, in Lawrence I. Berkove (Hg.) *Critical Insights. Jack London*. Pasadena, California, Hackensack, New Jersey: Salem Press, 25-33, 27.

Charakter, Denken und Handeln darstellt, bezieht er aus Beobachtungen, die er in seinen ganz persönlichen Kontaktzonen mit seinen eigenen Hunden angestellt hat. Diese Beobachtungen beschreibt er in seinem 1908 veröffentlichten Essay „The Other Animals.“

London schreibt den Essay als Reaktion auf Theodore Roosevelt, der Jack London neben anderen Autoren als einen „nature faker“¹⁴⁶ bezeichnet, und auf John Burroughs, der diese Ansicht unterstützt und argumentiert, dass Tiere bloße Maschinen seien und lediglich automatisch und instinktgeleitet handeln. Dies steht im direkten Gegensatz dazu, wie London die fast vernünftig erscheinenden Denkprozesse seiner nichtmenschlichen Figuren beschreibt.¹⁴⁷ In seinem Essay verteidigt London sich gegen diese Vorwürfe, argumentiert anhand von eigenen Beobachtungen für die Anerkennung der Fähigkeit nichtmenschlicher Tiere, einfaches, schlussfolgerndes Denken zu praktizieren und erläutert seinen Standpunkt, was die Darstellung nichtmenschlicher Tiere in der Literatur betrifft. Schon zu Beginn des Essays hält er fest:

I have been guilty of writing two animal-stories – two books about dogs. The writing of these two stories, on my part, was in truth a protest against the “humanizing” of animals, of which it seemed to me several “animal writers” had been profoundly guilty. Time and again, and many times, in my narratives, I wrote, speaking of my dog-heroes: “He did not think these things; he merely did them,” etc. And I did this repeatedly, to the clogging of my narrative and in violation of my artistic canons; and I did it in order to hammer into the average human understanding that these dog-heroes of mine were not directed by abstract reasoning, but by instinct, sensation, and emotion, and by simple reasoning. Also, I endeavoured to make my stories in line with the facts of evolution; I hewed them to the mark set by scientific research, and awoke, one day, to find myself bundled neck and crop into the camp of nature-fakers.¹⁴⁸

Wissenschaftliche Richtigkeit in der Darstellung nichtmenschlicher Tiere deklariert London hier als entschieden wichtiger als seine ästhetischen Ambitionen. Als Maßstab für diese wissenschaftliche Richtigkeit bezieht er sich neben Charles Darwin auch auf George Romanes, der 1882 sein Werk *Animal Intelligence* veröffentlichte. Diese beiden Zeugen für nichtmenschliche Intelligenz und Londons eigene Beobachtungen bleiben alles, was ihm als Grundlage für die Beschreibung der Gefühls- und Denkwelt seiner hündischen Protagonisten dient, da es zu seiner Zeit noch keine Veröffentlichungen im Bereich der Verhaltensforschung an Hunden gibt. Daher darf man ihm einige falschen Auffassungen, was das Verhalten von Wölfen und Hunden betrifft, nachsehen – und seine Intentionen zur

¹⁴⁶ Roosevelt, Theodore (1926) [1907] “Men Who Misinterpret Nature”, in Theodore Roosevelt / Hermann Hagedorn (Hg.) *The Works of Theodore Roosevelt*. New York: Scribner, 368-369, erstveröffentlicht in *Everybody's Magazine*, 16, Juni 1907, 770-774, zit. nach Pizer, Donald (2011) „Jack London: The Problem of Form“, in Bloom (2011), 3-12, 5.

¹⁴⁷ London, Jack (1908) “The Other Animals”, in Jack London (1910) *Revolution and Other Essays*. London: Mills & Boon, k.A., verfügbar in *Project Gutenberg* (11.07.2011), https://ebooks.adelaide.edu.au/l/london/jack/revolution_and_other_essays/chapter11.html (14.02.2020).

¹⁴⁸ Ebd.

akkuraten Darstellung hündischer Lebenswelten anrechnen. Aus dem Zusammenleben mit seinen Hunden Rollo und Glen geht seine Anerkennung und sein Verständnis derer Denkleistungen hervor. Anhand einiger Anekdoten erläutert London die Fähigkeiten seiner Hunde, menschliche Gestik und Mimik deuten zu lernen, persönliche Vorlieben zu entwickeln und selbst bewusst Entscheidungen zu treffen. Des Weiteren beschuldigt er John Burroughs eines homozentrischen Egos, das nicht willens sei, die Verwandtschaft zwischen sich und anderen Spezies, wie sie durch die Evolutionstheorie nahegelegt wird, anzuerkennen:

You must not deny your relatives, the other animals. Their history is your history, and if you kick them to the bottom of the abyss, to the bottom of the abyss you go yourself. By them you stand or fall. What you repudiate in them you repudiate in yourself — a pretty spectacle, truly, of an exalted animal striving to disown the stuff of life out of which it is made, striving by use of the very reason that was developed by evolution to deny the possession of evolution that developed it. This may be good egotism, but it is not good science.¹⁴⁹

Londons hündische Figuren sind Musterbeispiele für die viel diskutierten materiell-semiotischen Knoten nichtmenschlicher Figuren in der Literatur: Sie gehen ebenso aus den materiellen Leben der Schlittenhunde im Klondike Gold Rush hervor wie aus den körperlichen und emotionalen Beziehung zwischen London und seinen eigenen Hunden.

4.1 Analyse der literarischen Vorlage

In seinem Artikel „From Animal to Animality Studies“ stellt Michael Lundblad mit Blick auf einen Großteil der bis dato erfolgten Analysen und Interpretationen von Jack Londons Wolfserzählungen fest, dass bisher die Tendenz bestanden habe, diese nichtmenschlichen Charaktere als ‚Männer im Wolfspelz‘ zu lesen, was zu interessanten und wichtigen Diskussionen über homoerotische Interaktionen zwischen Männern geführt habe.¹⁵⁰ Diesen Ansatz grenzt er als „animality studies“¹⁵¹, in deren Interessensbereich zwar menschliches Denken über Tiere fällt, nicht aber die Tiere selbst oder gar eine theoretische oder praktische Fürsprache für diese Tiere, von den Animal Studies ab. Was Lundblad als einschränkend empfindet, nämlich die enge Verbindung zwischen literarischer Analyse und ethischen Implikationen für das Verhältnis zwischen Menschen und nichtmenschlichen

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Lundblad, Michael (2009) „From Animal to Animality Studies“, in *PMLA*, Vol. 124, Nr. 2, März 2009, 496-502, 496.

¹⁵¹ Ebd., 497.

Tieren,¹⁵² empfinde ich als Bereicherung und Chance, über den literarischen Tellerrand hinauszuschauen und die integrale Rolle der Literatur in der Gesellschaft anzuerkennen und auszuschöpfen. Aus diesem Grund erfolgt auch an dieser Stelle eine Analyse der Repräsentation des Wolfshundes White Fang als das ‚echte‘ Tier, das London möglichst naturgetreu darzustellen versucht.

Der Roman ist in fünf Teile gegliedert, von denen jeder (bis auf den ersten) eine Phase von White Fangs Domestizierung dokumentiert. Teil Eins, „The Wild“, ist White Fangs Mutter Kiche, ihrem Scharfsinn und ihrer Kompetenz, die auch darauf beruhen, dass sie einmal mit Menschen zusammengelebt hat, und die ihr nun das Überleben in der brutalen Wildnis sichern, gewidmet. Er zeichnet ein Bild von der Wildnis, aus der White Fang hervorgeht. In Teil Zwei, „Born of the Wild“, kommt White Fang zur Welt und lernt, was es heißt, ein Wolf zu sein. In Teil Drei, „The Gods of the Wild“, fallen White Fang und Kiche in die Hände von Kiches früherem Besitzer, einem indigenen Mann namens Gray Beaver. Von hier an lernt der junge Wolfshund, was es heißt, ein Hund zu sein. Teil Vier, „The Superior Gods“,¹⁵³ bringt White Fang im Sommer 1898 nach Fort Yukon und in die Hände eines weißen, als böseartig und wahnsinnig beschriebenen Kochs mit dem antithetischen Namen Beauty Smith, der White Fang für brutale, illegale Hundekämpfe abrichtet und missbraucht. Als White Fang schließlich beinahe von einer Bulldogge getötet wird, rettet ihn ein junger Goldgräber namens Weedon Scott vor seinem grausamen Herrn und den Hundekämpfen, heilt ihn von seinen Verletzungen und erlangt zunehmend nicht nur White Fangs Vertrauen, sondern auch dessen Zuneigung. Der fünfte und letzte Teil mit dem Titel „The Tame“ dokumentiert White Fangs Reise mit seinem gutmütigen Herrn nach Kalifornien und seinen Umgewöhnungsprozess an das ländliche Familienleben.

In ihrem Artikel „*White Fang as Ethological and Evolutionistic Bildungsroman*“ vollzieht Karin Molander Danielsson White Fangs Entwicklung vom Wolf zum Hund anhand moderner Erkenntnisse in der Ethologie von Hunden nach. Für diesen Zweck zieht sie den Artikel „The Dog as a Model for Understanding Human Social Behavior“ von József Topál et al. heran, in dem drei Hauptcharakteristika hervortreten, in denen Hunde sich Menschen ähneln, sich aber von Wölfen unterscheiden. Diese drei Charakteristika, die White Fang sich im Verlauf des Romans auf dem Weg zu seinem Dasein als Haushund

¹⁵² Ebd., 496.

¹⁵³ Auch wenn die rassistischen Implikationen in diesem Roman auffällig und wichtig sind, muss ich sie aufgrund des speziellen Fokus dieser Arbeit weitestgehend aus dieser Analyse ausklammern.

aneignet, sind: „*synchronisation*“, also soziales Lernen und das Befolgen von Regeln in sozialen Verhältnissen, „*attachment*“, also die Fähigkeit, eine Bindung zu bestimmten Menschen aufzubauen und „*communication*“, also die Fähigkeit und das Verlangen, aktiv in Kommunikation mit Menschen zu treten.¹⁵⁴ Gray Beavers Worte „He is my dog“¹⁵⁵ markieren Danielsson zufolge den Beginn seines Transformationsprozesses vom Wolfsjungen zum jungen Hund. Folgt man Derridas Überlegungen zu der Benennung von Tieren in *L'Animal que donc je suis*, markiert dieser Moment noch etwas anderes: Zum einen wiederholt er das biblische Motiv des Adam oder des Isch, der in Gottes Auftrag die Tiere benennt, um sie sich zu unterwerfen.¹⁵⁶ Dies entspricht auch dem theistischen Motiv im Roman, nach dem die Menschen dem hündischen Protagonisten als Götter erscheinen. Diejenigen, die als Gottes Ebenbild geschaffen worden sind, benennen und unterwerfen sich die Tiere. Zum anderen markiert White Fangs Name seine „*existence mortelle*“.¹⁵⁷ Folgt man Derridas Überlegungen, wird White Fang durch seinen Namen zu einem sterblichen Individuum gemacht, dessen Namen seinen Tod überlebt und das weder das Tierreich noch die Spezies Wolf/Hund/Wolfshund repräsentiert, sondern allein sich selbst. Dies wird auch im Verlauf der Erzählung deutlich, in der White Fang sich zunehmend von seinen Artgenossen distanziert.

White Fangs Erlernen von Regeln im Sinne der *synchronisation* nach Topál et al. erfolgt in seinem Entwicklungsprozess relativ früh. Er ist noch ein Welpe, als er das erste Mal von seinem menschlichen Herrn wegen seines Ungehorsams verprügelt wird und daraus lernt, dass von ihm absolute Unterwerfung verlangt wird. Dementsprechend ist sein Erlernen dieser Regeln an gewaltsame Bestrafung und sein Verlangen, dies zu vermeiden, geknüpft:

The man-animals were gods unmistakable and unescapable. As his mother, Kiche, had rendered her allegiance to them at the first cry of her name, so he was beginning to render his allegiance. He gave them the trail as a privilege indubitably to theirs. When they walked, he got out of their way. When they called, he came. When they threatened, he cowered down. When they commanded him to go, he went away hurriedly. For behind any wish of theirs was power to enforce that wish, power that hurt, power that expressed itself in clouts and clubs, in flying stones and stinging lashes of whips.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Daniellson, Karin Molander (2013) “White Fang as Ethological and Evolutionistic Bildungsroman”, in *Litteratur Och Språk : Rethinking Knowledge*, Nr. 9, 2013, 121-132, 126.

¹⁵⁵ London, Jack (1993) [1906] *White Fang*, in James Dickey (Hg.) *The Call of the Wild, White Fang, and Other Stories*. New York: Penguin Classics, 165-401, hier: 249.

¹⁵⁶ Derrida (2006), 26.

¹⁵⁷ Ebd., 28.

¹⁵⁸ London (1993) [1906], 259.

Auch in diesem Abschnitt wird darauf verwiesen, dass die Unterwerfung von White Fangs Mutter Kiche dadurch initiiert wurde, dass ihr ein Name gegeben wurde und dass ihr Nachkomme dies ihr nun gleichtut.

Um ein *attachment* zu einem Menschen nach Topál et al. als solches klassifizieren zu können, erfordert es der Erfüllung bestimmter Kriterien: Der Hund muss gewisse Zeichen von Stress aufweisen, wenn er von seinem Menschen getrennt ist; er muss den Kontakt zu seinem Menschen aktiv suchen; und er muss bestimmte Begrüßungsrituale aufweisen, die sich in der Begegnung mit seinem Menschen stark von der Begegnung mit fremden Menschen unterscheiden.¹⁵⁹ All diese Verhaltensformen zeigt White Fang erst, nachdem er einige Zeit mit Weedon Scott verbracht hat. Als Scott für einige Zeit verreist und White Fang der Fürsorge seines Hundeschlittenführers Matt überlässt, leidet White Fang so sehr unter der Trennung, dass er aufhört zu fressen und sich nicht einmal mehr den anderen Schlittenhunden gegenüber behauptet. Bei Scotts Wiederkehr aber begrüßt er diesen zum ersten Mal auf eine Art und Weise, die Scott allein vorbehalten ist:

White Fang came to him, not with great bound, yet quickly. He was awkward from self-consciousness, but as he drew near, his eyes took on a strange expression. Something, an incommunicable vastness of feeling, rose up into his eyes as a light and shone forth.

“He never looked at me that way all the time you was gone”, Matt commented.

[...]

But that was not all. What of his joy, the great love in him, ever surging and struggling to express itself, succeeded in finding a new mode of expression. He suddenly thrust his head forward and nudged his way in between the master’s arm and body. And here, confined, hidden from view all except his ears, no longer growling, he continued to nudge and snuggle.¹⁶⁰

Die dritte und letzte Fähigkeit, die White Fang sich im Verlauf seiner Domestizierung aneignet, ist die der *communication*. Eine Verletzung, die Weedon Scott sich bei einem Ausritt zuzieht und ihn noch an der Unfallstelle bewegungsunfähig und hilfsbedürftig macht, veranlasst White Fang dazu, nach Hause zu laufen und die Aufmerksamkeit der Scott-Familie auf sich zu lenken, um zu kommunizieren, dass seinem Herrn etwas zugestoßen ist. Erst, als er bellt, eine Form der Kommunikation, die unter Wölfen nicht auftaucht und speziell Hunden eigen ist, verstehen die Menschen wie auf magische Weise, was White Fang zu kommunizieren versucht.

Growling savagely, White Fang sprang out of the corner, overturning the boy and the girl. The mother called them to her and comforted them, telling them not to bother White Fang.

“A wolf is a wolf,” commented Judge Scott. “There is no trusting one.”

“But he is not all wolf,” interposed Beth, standing for her brother in his absence.

¹⁵⁹ Topál, József et al. (2009) “The Dog as a Model for Human Social Behavior”, in *Advances in the Study of Behavior*, 39, 2009, 71-116, 89.

¹⁶⁰ London (1993) [1906], 355-356.

“You have only Weedon’s opinion for that,” rejoined the Judge. “He merely surmises that there is some strain of dog in White Fang; but as he will tell you himself, he knows nothing about it. As for his appearance-“

He did not finish the sentence. White Fang stood before him, growling fiercely.

“Go away! Lie down, sir!” Judge Scott commanded.

White Fang turned to the love-master’s wife. She screamed with fright as he seized her dress in his teeth and dragged on it till the frail fabric tore away. By this time he had become the centre of interest. He had ceased from his growling and stood, head up, looking into their faces. His throat worked spasmodically, but made no sound, while he struggled with all his body, convulsed with the effort to rid himself of the incommunicable something that strained for utterance.

“I hope he is not going mad,” said Weedon’s mother. “I told Weedon that I was afraid the warm climate would not agree with an Arctic animal.”

“He’s trying to speak, I do believe,” Beth announced.

At this moment speech came to White Fang, rushing up in a great burst of barking.

“Something has happened to Weedon,” his wife said decisively.¹⁶¹

Die White Fangs Bellen unmittelbar vorangehende Diskussion seiner wölfischen Herkunft hebt die im nächsten Moment erreichte Vollkommenheit seiner Transformation zum domestizierten Familienhund hervor.

London macht White Fang zur Allegorie für den Koevolutionsprozess von Mensch und Hund, wenngleich er in der Logik für diese Allegorie Abstriche machen muss. Zum einen vollzieht sich der Prozess nur im Verlauf zweier Hundeleben, da der Prozess davon ausgeht, dass White Fangs Mutter Kiche selbst halb Wolf, halb Hund ist. Der Prozess ist demnach eher als ein Adaptionprozess zu bezeichnen. Zum anderen schreitet der menschliche Part dieses Prozesses nicht, wie bei White Fang, im stetigen Entwicklungsprozess eines einzelnen Individuums voran, sondern vollzieht sich in stufenhaften Phasen durch den Wechsel zwischen unterschiedlichen Individuen. White Fangs Entwicklung wird im Roman oft anhand der Metapher des Formens von Lehm verbildlicht, die ihn zu einer derart starken Entwicklung befähigt, dass er sogar die Grenze zwischen zwei Spezies überwindet, während die ‚Entwicklung‘ seiner Herrn durch klare Abgrenzung des pragmatischen Indigenen Gray Beaver vom böartigen Beauty Smith vom einfühlsamen Weedon Scott signalisiert wird: Menschen mögen sich gottgleich aufführen, sind aber letzten Endes nicht dazu in der Lage, sich weiterzuentwickeln, wie es der Wolfshund vermag.

Interessanterweise wird Beauty Smith zwar den „superior gods“ zugeordnet, steht jedoch keinesfalls für einen Fortschritt in der Evolution oder Zivilisation des Menschen. Ganz im Gegenteil wird er selbst als brutales Biest beschrieben, dessen Einwirken auf White Fang diesen noch wilder und blutrünstiger macht, als er es noch zu Beginn seiner Entwicklung als Wolf ist. Als die höchste Stufe menschlicher Evolution und Schlüssel für

¹⁶¹ Ebd., 390.

die Domestizierung White Fangs bestimmt London die Fähigkeit zur zwischenartlichen Zuneigung und Liebe. Dies legt er unmissverständlich am Ende des ersten Kapitels des zweiten Teils dar, in dem er erläutert, wie White Fang sich zum „enemy of his kind“ hat entwickeln können und wie dies hätte vermieden werden können, was im folgenden Kapitel ausschlaggebend für Beauty Smiths Interesse an ihm als Kampfhund ist:

Had Gray Beaver possessed the plummet of affection and love, he might have sounded the deeps of White Fang's nature and brought up to the surface all manner of kindly qualities. But these things had not been so. The clay of White Fang had been moulded until he became what he was, morose and lonely, unloving and ferocious, the enemy of his kind.¹⁶²

Erst als White Fang sich Weedon Scott, der auch als „the Love-Master“ bezeichnet wird, annähert und zum ersten Mal Zuneigung erfährt, entwickelt sich auch bei ihm Zuneigung für seinen Herrn, sodass zwischen Wolfshund und Mensch eine Beziehung entsteht, die sich als ‚companionship‘ in Haraways Sinne bezeichnen lässt: „The recognition that one cannot *know* the other or the self, but must ask in respect for all of time who and what are emerging in relationship is the key. That is true for all true lovers, of whatever species.“¹⁶³ Durch eine möglichst naturgetreue Darstellung seines Protagonisten White Fang plädiert London für eine Beziehung zwischen Mensch und Hund, in der Hunde in ihrer Andersartigkeit als das anerkannt und respektiert werden, was sie sind –potentielle „partners in the crime of human evolution“¹⁶⁴, aber auch anerkannt als nicht vollständig kennbare Individuen – und für eine Form von *companionship* zwischen Mensch und Hund, die auf gegenseitigem Respekt, Verständnis für mangelnde Kenntnis des Gegenübers und Zuneigung basiert statt auf gewaltsamer Unterwerfung. Wie man auch Londons Essay entnehmen kann, begegnet er damit Problemen seiner Zeit in der Wahrnehmung von – und damit einhergehend auch im Umgang mit – Hunden und versucht, diesen entgegenzusteuern.

4.2 Analyse der Verfilmungen

Die zwei Verfilmungen, die hier miteinander verglichen werden sollen, unterscheiden sich stark voneinander und veranschaulichen diverse Möglichkeiten der filmischen Adaption, aus einer einzigen literarischen Vorlage zahlreiche, vollkommen eigene und einzigartige Filme zu schaffen. Neun Filme und zwei TV-Serien basieren auf Jack Londons *White*

¹⁶² Ebd., 309.

¹⁶³ Haraway (2016) [2003], 141.

¹⁶⁴ Ebd., 98.

Fang. In diesem Vergleich stehen sich ein klassischer US-amerikanischer Disney-Abenteuerfilm aus 1991 von Randal Kleiser und ein innovativer Animationsfilm aus 2018 von Alexandre Espigares gegenüber.

4.2.1 *White Fang* (1991) Regie: Randal Kleiser

In dieser filmischen Adaption des Romans *White Fang* werden zahlreiche Veränderungen an der Handlung vorgenommen. Die fünfteilige Struktur des Romans wird aufgebrochen: Der expositionsartige erste Teil des Romans, der die zwei Musher, Bill und Henry, sowie ihre sechs Hunde dabei begleitet, wie sie von einem Rudel hungriger Wölfe verfolgt werden, dem ein Hund nach dem anderen und schließlich auch Bill zum Opfer fallen, wird in den Haupthandlungsstrang integriert, indem Protagonist Jack Conroy, eine jüngere und unerfahrenere Version der Figur des Weedon Scott, diese beiden Männer auf ihrer gefährlichen Reise begleitet. Der zweite Teil des Romans, in dem White Fang geboren und in der Höhle von seiner Mutter Kiche versorgt wird, um bald die Welt außerhalb der Höhle zu erkunden, wird parallel zu Jacks Reise gezeigt. Statt wie im Roman mit White Fang das Camp der Indigenen zu finden, stirbt Kiche in diesem Film an einer Schussverletzung, die ihr von Jacks Begleitern zugefügt worden ist. Darauf folgen klar erkennbar der dritte und vierte Teil. Der fünfte Teil, in dem White Fang nach Kalifornien zieht und sich an das Farmleben dort gewöhnt, wird in diesem Film ersetzt durch Jacks und White Fangs Wiedervereinigung auf seinem Claim, nachdem er zunächst White Fang verjagt hatte, um mit seinem Partner Alex nach San Francisco zu ziehen, sich aber kurz vor der Abreise doch dazu besinnt, bei seinem Claim und bei White Fang zu bleiben.

Jack Conroy ersetzt White Fang als Protagonisten, was Letzteren in die Rolle einer unterstützenden Nebenfigur rückt. Der Film wird zu einer ‚coming-of-age‘-Geschichte, in der Jacks Entwicklung von einem naiven, unerfahrenen Stadtjungen zu einem kompetenten und eigenständigen Goldgräber am Klondike erzählt wird. Zwar wird auch White Fangs Entwicklung vom Wolfsjungen, über einen Arbeits- und Kampfhund bis hin zu einem treuen ‚companion‘ für Jack mitverfolgt, doch steht die Beziehung zwischen dem Jungen und dem Wolfshund im Vordergrund. Es handelt sich weniger um die Geschichte einer Koevolution als um die Geschichte der Wiedervereinigung eines Jungen und ‚seines‘ Hundes. Nachdem Jack White Fang schon als verwaisten Welpen kurz erspäht hat, kreuzen

sich ihre Wege später in der indigenen Siedlung, wo Jacks Faszination für den Wolfshund in ihm aufblüht. Dass er White Fang kurz vor dem grausamen Tod im Hundekampf wiederfindet und rettet, scheint, als wären Junge und Hund für einander bestimmt, eine göttliche Fügung zu sein. Dies wird durch die innige Beziehung bestätigt, die sich trotz all des Traumas und den Misshandlungen, die White Fang im Verlauf der Handlung erfährt, daraufhin zwischen den beiden entwickelt.

In seinem vom British Film Institute in der Filmzeitschrift *Sight and Sound* veröffentlichten Review beklagt Tom Tunney an der veränderten Handlung mit dem neuen Protagonisten im Mittelpunkt, dass White Fang darin marginalisiert und bloß zu einem vermenschlichten Haustier reduziert werde.¹⁶⁵ Zwar stimmt es, dass White Fang bestimmte Qualitäten angeheftet werden, die ihn zu einer Art „idealized super-dog“¹⁶⁶ machen, wie beispielsweise in der dramatischen Szene, in der er den ihm noch fremden Jack vor einem Kodiakbär rettet¹⁶⁷ oder diejenige, in der er Jack aus einer eingestürzten Goldmine rettet.¹⁶⁸ Dennoch haben sich die Filmmacher sichtlich bemüht, White Fang so natürlich wie möglich darzustellen. Die Szenen, in denen White Fang als Reflektorfigur im Mittelpunkt steht, werden mit keinem Voice-Over belegt, was etwa seine Entwicklung wie Londons Erzähler hätte beschreiben können, sodass allein die Handlungen und die Körpersprache des hündischen Darstellers als Interpretationsgrundlage dienen. Besonders die Szenen, in denen White Fang noch ein Welpen ist, erhalten durch die langen Einstellungen und die Naturklänge etwas mehr von einem Natur-Dokumentarfilm als von einem Spielfilm. Die nichtmenschlichen Darsteller, die White Fang, seine Mutter, das Wolfsrudel und die Schlittenhunde darstellen, agieren teils auf das Kommando ihrer Trainer hin und werden teils in ihrem natürlichen Verhalten gefilmt.¹⁶⁹ Zwar frisst White Fang als Wolfsjunges nicht tatsächlich den halben Fisch, den seine Mutter bei der Fütterung der Schlittenhunde von Jack und seinen Begleitern stibitzt hat, sondern Hundefutter, das auf eine Attrappe geschmiert

¹⁶⁵ Tunney, Tom (1991) „White Fang“, in *Sight and Sound*, Juni 1991, Vol. 1(2), 65.

¹⁶⁶ Cudworth, Erika / Jensen, Tracey (2016) „Puppy Love? Animal Companions in the Media“, in Núria Almirón / Matthew Cole / Carrie P. Freeman (Hg.) *Critical Animal and Media Studies. Communication for Nunhuman Animal Advocacy*. New York, London: Routledge, 185-201, 189.

¹⁶⁷ *White Fang* (1990) Regie: Randal Kleiser, USA, 00:09:33-00:09:50.

¹⁶⁸ Ebd., 01:22:21-01:24:16.

¹⁶⁹ Ein Vertreter der American Humane Association, Edward L. Lish, hat die nichtmenschlichen Darsteller, deren Trainer und Pfleger während der gesamten Produktion beaufsichtigt und mit der Bescheinigung ausgestattet: „All animals in this production were trained with care and concern for their safety and well-being. Scenes which appear to be harmful to them were simulated.“ (Ebd., 00:00:14.) Weitere Ausführungen zu den Szenen, die im Film danach aussehen, als hätten sie die emotionale und körperliche Gesundheit der nichtmenschlichen Darsteller gefährdet, finden sich in o.V.: „White Fang“, in *humanehollywood.org* (k.A.), <http://humanehollywood.org/index.php/movie-archive/item/white-fang> (30.09.2019).

worden ist,¹⁷⁰ dennoch frisst es dies ungeachtet der Kameras und nicht auf ein Kommando hin.¹⁷¹ Das im Schnee tollende Wolfsrudel, das er nach dem Tod seiner Mutter von weitem beobachtet, wurde ebenfalls in ihrem natürlichen Verhalten im Verhältnis zu ihrer Umgebung und zu einander gefilmt.¹⁷² Besonders deutlich sichtbar wird der Kontrast zwischen antrainiertem Verhalten und natürlichem Verhalten nicht nur im Vergleich zwischen dem Wolfsjungen, das mit natürlichem Hunger und Neugier lediglich auf die Szenen, in die es platziert wird, instinktiv reagiert und der Darstellerin seiner Mutter, die auf Kommando humpelt, durch den Schnee kriecht und geduldig in ihrer Sterbeszene verharrt,¹⁷³ sondern auch anhand der unterschiedlichen Darsteller des ausgewachsenen White Fang.

Je nach Situation und erwünschtem Verhalten wird White Fang von mindestens drei verschiedenen Wölfen/Wolfshunden gespielt: Mindestens ein Wolfsjunges/Welpe stellt ihn als Welpen dar, ein Wolf oder Wolfshund mit deutlich hohem Wolfsanteil (Abbildung 3) und der in der Filmbranche bekannte und erfolgreiche Wolfshund Jed (Abbildung 4) stellen ihn als ausgewachsenen Wolfshund dar. In den Szenen, in denen sich White Fang



Abbildung 3: Wolf als White Fang (1)¹⁷⁴



Abbildung 4: Jed als White Fang (1)¹⁷⁵

zurückhaltend und misstrauisch Jack gegenüber verhalten soll, kommt der tatsächlich scheue Wolf/Wolfshund zum Einsatz, dessen Verhalten nicht gespielt, sondern authentisch ist. Es ist eine Lösung für das Problem der Unmöglichkeit, von einem Hund (auf humane Art und Weise) die bestimmte Mimik und Gestik zu fordern, die Scheue, Zurückhaltung und Angst ausdrücken. Ob es ethisch vertretbar und human ist, einen scheuen Wolf/Wolfshund an ein Filmset zu bringen und in Szenen einzusetzen, die ihm aufgrund seiner Zurückhaltung Menschen gegenüber unangenehm sind und sicherlich Stress bereiten, darf

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ *White Fang* (1990), 00:16:45-00:17:00.

¹⁷² Ebd., 00:29:45-00:30:30.

¹⁷³ Ebd., 00:24:45-00:25:00; 00:27:31-00:28:17.

¹⁷⁴ Ebd., 01:17:09.

¹⁷⁵ Ebd., 01:21:20.

bezweifelt werden. Zwar läuft der Wechsel der Darsteller Gefahr eines Illusionsbruchs bei aufmerksamen RezipientInnen, doch resultiert diese Vorgehensweise in einigen ausgesprochen authentischen Szenen, wie beispielsweise derjenigen, in der Jack versucht, White Fangs Vertrauen zu erwerben, indem er ihn von der Hand füttert (siehe Abbildungen 5 und 6). Die Szene beginnt mit dem scheuen Wolf/Wolfshund, welcher nach einigen verhaltenen Annäherungen an Ethan Hawke in der Rolle des Jack Conroy durch Jed ausgetauscht wird, um sich tatsächlich von seinem menschlichen Co-Star streicheln zu lassen – ein Moment, der von aufwallender Streichermusik begleitet wird und den Wendepunkt in Jacks und White Fangs Beziehung markiert. In einem Großteil der Szenen aber stellt Jed White Fang dar und agiert auf die Kommandos seines Trainers Clint Rowe hin.

Obwohl White Fangs endgültiger Schritt über die Speziesgrenze zwischen Wolf und Hund in dieser Szene so markant hervortritt, wird der Differenzierung zwischen Wolf und Hund in dem Film weitaus weniger Aufmerksamkeit geschenkt als in dem Roman. Als Gray Beaver den jungen White Fang aus seiner Hasenfalle befreit, lässt er lediglich verlauten: „Look, the white fang. This wolf is part dog.“¹⁷⁸ Der Moment, in dem White Fang seinen Namen erhält und in dem Roman seine Existenz als ein Individuum und den Beginn



Abbildung 5: Wolf als White Fang (2)¹⁷⁶



Abbildung 6: Jed als White Fang (2)¹⁷⁷

seiner Unterwerfung signalisiert, wird hier übersprungen. Auch die Charakteristika, die White Fang sich im Verlauf seiner Domestizierung im Roman aneignet, sind nicht vollends vertreten: zwar lässt sich seine Entwicklung anhand von *synchronisation* und *attachment* im Film mitverfolgen, doch *communication* in dem Sinn, dass er aktiv mit Menschen in Kommunikation zu treten versucht, findet nicht statt – White Fangs Verhalten ist stets entweder ein Resultat der ersten beiden Charakteristika, seiner Erziehung oder seiner Bindung zu Jack. Der Prozess des Erlernens der Regeln menschlicher Gesellschaft/Herrschaft wird

¹⁷⁶ Ebd., 01:20:00.

¹⁷⁷ Ebd., 01:20:10.

¹⁷⁸ Ebd., 00:37:06-00:37:15.

hauptsächlich in einer kurzen Einstellung thematisiert, in welcher der junge Wolfshund lernt, einen Gegenstand mithilfe seines Geschirrs hinter sich her zu ziehen.¹⁷⁹ Seine Fähigkeit, sich emotional an einen Menschen zu binden und Zuneigung für diesen zu entwickeln, wird signalisiert durch den Moment in Abbildung 6, in dem White Fang zum ersten Mal aus Jacks Hand frisst, diese ableckt und sich daraufhin streicheln lässt. Des Weiteren markiert die Szene, in der White Fang durch eine Glasscheibe springt, um nicht von Jack getrennt zu werden,¹⁸⁰ den Moment, in dem seine Bindung zu Jack den Punkt erlangt hat, in dem eine Trennung von ihm in dem Wolfshund Stresszustände auslösen würde, wie es Topál et al. als Kriterium für ein solches *attachement* herausheben.¹⁸¹

Obwohl die ethologischen Aspekte von White Fangs Übergang vom wilden Wolf zum domestizierten ‚companion‘ in dem Film in den Hintergrund rücken, bleibt auch hier die gegenseitige Zuneigung zwischen Mensch und Wolfshund der Schlüssel für den Erfolg der beiden Protagonisten. Die Diskrepanz zwischen Jacks Ideal einer liebevollen Beziehung zwischen Mensch und Hund und den pragmatischen Ansichten Gray Beavers wird explizit hervorgehoben:

Jack: Hi, Mia Tuk [White Fang; J.S.]. Can I pet you?
[White Fang: *barks*; J.S.]
Gray Beaver: No.
Jack: I just wanted to pet him.
Gray Beaver: Dogs are for work.
Jack: Well, maybe they'd work a little harder if you were a little more friendly.
Gray Beaver: We make fire. Kill with sticks. Cause stones to fly. We are their gods. That is why they obey. Not because we're friends.¹⁸²

Dementsprechend bringt Jack White Fang im Gegensatz zu Gray Beaver Zuneigung entgegen, sodass sich entwickelt eine Beziehung zwischen ihnen entwickelt, die über den bloßen Gehorsam, den White Fang Gray Beaver entgegenbringt, weit hinausgeht. Dennoch ist diese zwischenartliche Zuneigung nicht nur, wie im Roman, der einzige Weg zu White Fangs vollständiger Domestizierung, sondern auch das eigentliche Ziel für den menschlichen Protagonisten ebenso wie für seine hündische Nebenfigur. Folglich besteht das ‚happy end‘ des Films in White Fangs und Jacks Wiedervereinigung und in deren Zweisamkeit abseits der Zivilisation, statt in der Domestizierung White Fangs und dessen Produktion einer domestizierten Nachkommenschaft mit einer bereits seit Generationen domestizierten Hütehündin wie im Roman. Die harmonische Gemeinschaft zwischen Mensch

¹⁷⁹ Ebd., 00:39:07-00:39:24.

¹⁸⁰ Ebd., 01:24:13-01:25:04.

¹⁸¹ Topál et al. (2009), 89.

¹⁸² Ebd., 00:48:40-00:49:20.

und Wolfshund, ‚companionship‘ nach Donna Haraway, wird in Randal Kleisers Neuinszenierung des Materials anhand der Beziehung zwischen Jack Conroy und White Fang idealisiert.

4.2.2 *White Fang* (2018) Regie: Alexandre Espigares

Der 2018 erschienene Animationsfilm von Alexandre Espigares orientiert sich stärker an der Handlung von Londons Roman und behält die Perspektive des hündischen Protagonisten bei, anstatt sie durch die eines menschlichen Protagonisten zu ersetzen. Dennoch werden wesentliche Veränderungen an der Handlung vorgenommen. Der Film beginnt mit einer Vorausblende auf den Tiefpunkt in White Fangs Handlungsstrang – den Moment, in dem er wegen den Menschen, die ihn als Kampfhund missbrauchen, in einem dieser Kämpfe beinahe stirbt. Weedon Scott, hier Gesetzeshüter statt Goldgräber, schreitet ein und wird niedergeschlagen, sodass am Ende dieser Einstiegsszene Mensch und Wolfshund gemeinsam bewusstlos am Boden liegen. Das gemeinsame Unrecht, das Mensch und Hund durch den Antagonisten wiederfährt und sie in einer gemeinsamen Opferrolle vereint, noch bevor sie einander kennen, bildet also den Ausgangspunkt für die Handlung, die von dort an chronologisch und mit Fokus auf White Fang, angefangen von dessen Welpenalter, inhaltlich stark mit dem Roman übereinstimmend, erzählt wird. Der expositionsartige erste Teil des Romans wird wie bei Kleisers Adaption über Weedon Scotts Handlungsstrang in den Rest der Erzählung integriert. Die Figur des Weedon Scott und die gesamte, bis zu diesem Zeitpunkt Testosteron-überladene Handlung des Romans, wird durch seine Ehefrau Maggie, die zu gleichen Teilen an White Fangs Rehabilitation beteiligt ist wie Weedon, ergänzt. Der letzte Teil des Romans, der bei Kleiser vollends weggelassen wird, findet nur zu kleinen Teilen Eingang in die Handlung des Films – dadurch beispielsweise, dass die Scotts gemeinsam auf einer Farm in der Nähe von Fort Yukon leben und White Fang beibringen, andere auf der Farm lebenden Tiere, speziell die Hühner, nicht zu jagen; oder durch die Szene, in der White Fang Scott vor einem dem Gefängnis entflohenen Straftäter rettet. Ansonsten fällt auch in dieser Adaption White Fangs Umsiedlung nach Kalifornien und die erst damit einhergehende Vollendung seiner Domestizierung weg und wird stattdessen gegenteilig ersetzt: durch seine Heimkehr in die Wildnis. Londons Geschichte von der Koevolution von Mensch und Hund wird zur Geschichte des Wildtiers, das sich zwar

in menschlicher Gesellschaft zurechtfindet, jedoch im schlimmsten Fall misshandelt wird und im besten Fall stets fehl am Platz ist, da es in die Wildnis gehört und sich nur dort selbst verwirklichen kann. Mit dieser radikalen Veränderung des Ausgangsmaterials schwingt das Ideal des Respekts für und der Erhaltung von Wildnis und Wildtieren mit.

White Fangs Figur bewegt sich im Spannungsfeld zwischen betonter Tierlichkeit auf der einen und starker Vermenschlichung auf der anderen Seite. Seine wölfische Natur wird besonders dadurch hervorgehoben, dass die Handlung zu einem Großteil aus seiner Perspektive erzählt wird, wodurch der Fokus von einer Erzählerstimme und dem Dialog zwischen Menschen hin zu der Mimik und Gestik der Charaktere unterschiedlicher Spezies wechselt. Regisseur Alexandre Espigares erläutert in einem Interview bezüglich der in der Produktion angewandten, an die Textur von Öl-Malerei erinnernden Animationstechnik, dass er und sein Team sehr viel Wert auf eine adäquate Darstellung des wölfischen Protagonisten gelegt habe: Nicht nur kam Motion-Capture bei der Animation des Protagonisten zum Einsatz,¹⁸³ auch verbrachte das Produktionsteam viel Zeit im Gespräch mit Wolfsexperten und mit dem Beobachten von Wölfen in einem Naturschutzpark, weil die Mimik und Gestik der Wölfe und Hunde – trotz der grob texturierten Animationstechnik – möglichst natürlich wirken sollten.¹⁸⁴ Zwar sind keine echten Tiere auf dem Bildschirm zu sehen, doch steckt in den animierten Wölfen viel von der echten Lebenswelt der im Nationalpark beobachteten Wölfe und von der Anatomie und den natürlichen Bewegungsabläufen des Hundes in dem Motion-Capture-Anzug. Nicht nur in der Art und Weise, wie die wölfischen Figuren animiert werden, auch in der Gesamtkomposition ist White Fangs spezifische, nichtmenschliche Perspektive reflektiert, wie Espigares im Weiteren erläutert:

People always tell me that the animals look better than the humans, and I totally agree with that [laughs]. We tried to justify that by saying that the human world is seen through the animals' eyes—if their movements are not spot-on, that's because the animals perceive them that way. [...]

From the beginning, we wanted everything to be through the eyes of White Fang: How does the world of animals work versus the humans, and so on. On the more technical side, you could say the animals were done in one kind of animation and the humans in motion-captured animation (not all of them but a large part). Because the humans are motion-captured, you would expect their movements to be more natural, but the results were sometimes unexpected.

Paradoxically, you get more natural results with the animals than you do with the humans, although the humans were captured from real human figures. It's one of the quirks of motion-capture, that it may give you a level of detail you never asked for. This makes the humans seem

¹⁸³ O.V. „A Western Fan. Interview with Alexandre Espigares, director of WHITE FANG, nominated for European Animated Feature Film”, in *europeanfilmawards.eu* (12.03.2019), https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/interview-with-alexandre-espigares, 2:23-3:27 (03.10.2019).

¹⁸⁴ Winter, Max: “Humanity Through Animation. Director Alexandre Espigares on Netflix’s ‘White Fang’”, in *nofilmschool.com* (13.07.2018), <https://nofilmschool.com/2018/07/white-fang-director-alexandre-espigares-netflix> (03.10.2019).

awkward at times, but you could justify that by saying this is the way the wolves view humans. They don't read humans like we do. We know humans' expressions, and animals obviously don't know them. We also had to keep the camera very low, to show the animals' perspective.¹⁸⁵

Neben diesen gestalterischen und technischen Mitteln, White Fangs wölfische Natur und Perspektive als eine dem Menschen andersartige für das Publikum nachvollziehbar zu machen, wird dies auf inhaltlicher Ebene besonders durch das Motiv des ‚Rufs der Wildnis‘ – in Anlehnung an den *White Fang* spiegelnden Roman *Call of the Wild* – immer wieder in das Bewusstsein des hündischen bzw. wölfischen Protagonisten und der RezipientInnen geholt. Ob White Fang kurz vor seinem letzten Hundekampf still und stumm den Vollmond betrachtet,¹⁸⁶ der als gängiges Symbol mit Wolfsgeheul einhergeht, wodurch die ohrenbetäubende Stille, also der Mangel eines solchen Wolfsgeheuls, das Gefühl von Abwesenheit und Verlust suggeriert, ob er sehnsüchtig über die Wälder und Hügel in die Ferne blickt, kurz bevor er mit den Scotts diese Heimat verlassen soll,¹⁸⁷ oder ob er nach seiner Auswilderung endlich triumphierend seinen ‚Ruf der Wildnis‘ in der Form seines Wolfsgeheuls durch ebendiese Heimat schallen lässt – stets werden Protagonist und Publikum daran erinnert, dass die Wildnis das Zuhause ist, nach dem er sich sehnt. Auch wenn er von den Scotts Respekt, Wertschätzung und Zuneigung erfährt, gehört er nicht in ihre Gesellschaft. Espigares' White Fang bleibt stets mehr Wolf als Hund.

Andererseits wird White Fang in seinem Verhalten stark vermenschlicht. Das geht mit dem Animationsgenre und der Hauptzielgruppe des Familienfilms einher und erleichtert den RezipientInnen die Empathie mit dem Protagonisten, der seine Gedanken und Gefühle nicht wie menschliche Figuren durch Sprache ausdrückt. Oftmals nimmt White Fangs Mimik deshalb stark menschliche Züge an, besonders in solchen Momenten, in denen die ansonsten durchaus düstere Handlung durch einen Comic-Relief etwas entschärft werden soll, wie es beispielsweise in den Szenen, die in den Abbildungen 7 und 8 abgebildet sind, zu erkennen ist. Einen größeren Einfluss hat die in dieser Produktion vorgenommene Anthropomorphisierung des wölfischen Protagonisten auf dessen Denken und Handeln. Ganz im Gegensatz zu Londons Ansatz, die Denkprozesse seines Protagonisten, so gut es ihm möglich war, so realistisch wie möglich darzustellen, verzichten Espigares und

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ *White Fang* (2018) Regie: Alexandre Espigares, Frankreich/Luxembourg/ USA, 00:56:35-00:56:47.

¹⁸⁷ Ebd., 01:13:10-01:14:27.



Abbildung 7: White Fang ist verärgert darüber, dass Gray Beaver ihn nicht ernst nimmt.¹⁸⁸

Abbildung 8: White Fang ist sich nicht bewusst, dass er die Scotts verärgert hat.¹⁸⁹

sein Team auf die Illusion eines solchen Realismus und vermenschlichen White Fangs Denkprozesse, was Ausdruck in relativ unnatürlichen Verhaltensweisen findet. So reagiert er meist auf die an ihn gerichteten Worte von Menschen so, als verstünde er sie tatsächlich; beispielsweise als Maggie Scott ihm erklärt, er dürfe ihre Hühner nicht töten, woraufhin er sich spontan von einem Wolfshund mit ausgeprägtem Jagdtrieb, der wenige Stunden zuvor erst fünf Hühner getötet hat, zu einem resignierten Haushund verwandelt und diese Hühner sprichwörtlich auf seiner Nase herumtanzen lässt. Auch der gesamte Lernprozess von einem wilden Wolfsjungen zu einem domestizierten Arbeitshund erfolgt auf seine eigene Initiative hin. Scheinbar ohne jegliches vom Menschen ausgehendes Training beginnt White Fang, nachdem er seine Mutter dabei beobachtet hat, wie sie Gegenstände hinter sich herzieht, selbst mit seinem Training als Arbeitshund – er imitiert sogar eine Indigene beim Beerensammeln und pflückt daraufhin selbst Beeren, um sie in ihrem Korb zu platzieren. Die Eigeninitiative, die der Wolfshund in seinem Training und in seiner Domestizierung ergreift, lässt sich wahrscheinlich darauf zurückführen, dass der Film von zahlreichen negativen Aspekten der Textvorlage befreit wurde, um dem Zielpublikum zu entsprechen. Dies schafft den unwirklichen Eindruck absoluter Harmonie und Zwanglosigkeit zwischen dem Wildtier und den ihn domestizierenden Menschen – eine Idealvorstellung, die man Kindern gerne mitgeben möchte, aber leider realitätsfern ist. Dementsprechend erfährt White Fang erst durch den Antagonisten Beauty Smith Gewalt. Gray Beaver und die Scotts erscheinen als gleichermaßen sanfte und verständnisvolle Herren. Auch die Konflikte zwischen White Fang und den Hunden der Indigenen werden auf eine kurze Szene, in der White Fang seine Alpha-Position behauptet, reduziert und zusätzlich durch den

¹⁸⁸ Ebd., 00:24:07.

¹⁸⁹ Ebd., 01:07:03.

komischen Moment, in dem sich das gesamte Rudel ängstlich hinter Gray Beaver versteckt, entschärft.¹⁹⁰

Die in diesem Film als gewaltfrei erscheinende Domestizierung White Fangs wird initiiert durch den Moment seiner Benennung. Als Gray Beaver zum ersten Mal auf White Fang trifft, hebt er ihn einfach vom Boden auf, hält ihn – ähnlich wie Rafiki Simba in *The Lion King*, ebenfalls ein Moment der Initiierung – vor sich in die Höhe und verkündet: „Kiche has brought us a pup with spirit. We will call you White Fang. You’ll be the greatest sled dog ever,”¹⁹¹ woraufhin White Fang verdrießlich schnaubt und resigniert die Ohren hängen lässt. Wie im Roman markiert der Moment der Benennung für den Protagonisten einen Wendepunkt. Doch statt seine Einzigartigkeit und die Unmöglichkeit seiner Kategorisierung zu bezeichnen, hat er den gegenteiligen Effekt: er besiegelt White Fangs Schicksal und drängt ihn in die Kategorie des Hundes, der dem Menschen zu dienen und zu gefallen hat – eine Kategorie, von der er sich ab diesem Zeitpunkt zu befreien versucht. Dieser Freiheitsdrang wird durch das ‚Ruf-der-Wildnis‘-Motiv verbildlicht und steht im Kontrast zu seiner Domestizierung auf scheinbare Eigeninitiative hin, welche dadurch noch paradoxer erscheint. Als Wolfshund schlagen zwei Herzen in seiner Brust – das des Wolfs und das des Hundes –, woraus sein innerer Konflikt hervorgeht, der zwar nicht die Handlung vorantreibt (diese Macht obliegt allein den Menschen und deren eigenen Zielen wie Problemen, zu deren Erreichung und Lösung er lediglich als Mittel in die menschliche Gesellschaft und Handlungsabläufe eingegliedert wird), dessen Auflösung für das Ende des Films dennoch ausschlaggebend ist. White Fang erscheint hier als eine Kreatur der Wildnis, die vom Schicksal in die Hände von Menschen gelangt, denen er vollkommen ausgeliefert ist. Er muss seinen Leidensweg beschreiten und auf Verständnis und Gnade der Menschen angewiesen, um seine Freiheit und Unabhängigkeit wieder erlangen zu können. Trotz seiner Rolle als Protagonist verfügt er kaum über eigene Handlungsmacht.

4.3 Schlussfolgerungen

Beide filmischen Adaptionen des Romans weichen auf unterschiedliche Weisen von der Textvorlage ab, was in unterschiedlichen Repräsentationen der hündischen Figur White

¹⁹⁰ Ebd., 00:34.42-00:37:14.

¹⁹¹ Ebd., 00:23:59-00:24:12.

Fang resultiert. Beide Filme lassen die Geschichte der Koevolution von Mensch und Hund hinter sich und erkunden stattdessen andere Aspekte der Textvorlage: Kleiser setzt seinen Fokus auf die Beziehung zwischen Mensch und Hund, um diese anhand von White Fang und Jack Conroy zu idealisieren, während Espigares mit der Perspektive des Wolfshundes auf den Menschen experimentiert, um dessen wölfische Natur und den Konflikt zwischen seinem Freiheitswillen und seiner Bindung an den Menschen in den Vordergrund zu rücken und, im Gegensatz zu Londons Erzählung, mit dem Triumph des wölfischen Instinkts aufzulösen. Während Kleisers live-action Produktion mit echten Wölfen, Hunden und Wolfshunden arbeitet und große Naturtreue in deren Verhalten erzielt, arbeiteten Espigares und sein Team dem Animationsgenre entsprechend stark mit der Vermenschlichung des Protagonisten, um letztendlich einen Film zu produzieren, als ein Plädoyer für den Respekt für und die Erhaltung von Wildnis und Wildtieren auftritt.

5. Orlando

Im Großbritannien des frühen zwanzigsten Jahrhunderts nimmt der Markt sowohl für Arbeits- als auch für Haushunde neue Dimensionen an. Ob direkt beim Züchter, auf der Hundeshow, über Anzeigen in der Zeitung, in der Zoohandlung oder dem ‚Zoological Department‘ im Kaufhaus, auf dem Markt oder im Tierheim – die wachsende Konsumkultur wirkt sich auch auf den Handel mit Hunden aus. Der Handel wird tendenziell kommerzieller, der Kauf tendenziell bedachter: Die Meinungen über die richtige Art und Weise, einen Hund zu erwerben, gehen auseinander, was sich in der zeitgenössischen Fachliteratur niederschlägt.¹⁹² Im Jahr 1910 stellt Robert Leighton in seiner Monographie *Dogs and All About Them* fest:

More dogs are kept in this country than ever there formerly were, and they are more skillfully bred, more tenderly treated, and cared for with a more solicitous pride than was the case a generation ago. There are fewer mongrels in our midst, and the family dog has become a respectable member of the society.¹⁹³

¹⁹² Vgl. z.B. Stables, Gordon (1877) *The Practical Kennel Guide, with Plain Instructions. How to Rear and Breed Dogs for Pleasure, Show, and Profit*. London: Cassell Petter & Galpin; Macself, A. J. (1923) *Pets for Boys and Girls. Illustrated with line drawings by G. E. Lee, and many photographic reproductions*. London: T. Butterworth Ltd.; Stables, Gordon (1895) *Our Friend the Dog*. London: Dean and Son; Adams, Morley (1912) *The Boy's Own Book of Pets and Hobbies*. London: The Religious Tract Society.

¹⁹³ Leighton, Robert (1910) *Dogs and All About Them*. London: Cassell and Company, iii.

In dieser Aussage wird bereits deutlich, dass im Viktorianischen Zeitalter, das einigen Stimmen zufolge ‚den modernen Hund, so wie wir ihn kennen,‘ erfunden haben soll,¹⁹⁴ zum einen die Popularität und Sentimentalität für das Halten von Familienhunden gewachsen ist – bis hin zu der kontroversen Vorstellung vom Hund als ‚respektables Mitglied der Gesellschaft‘. Zum anderen hat sich eine Passion für das Halten und Züchten von Rassehunden bei gleichzeitiger Ablehnung von Mischlingshunden und Streunern herausgebildet. Die Einstellung zu Hunden im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert ist demnach zwiespaltig. In seiner Monographie *At Home and Astray: The Domestic Dog in Victorian Britain* verfolgt Philip Howell die Kontroversen um Hunde im viktorianischen Großbritannien. Die Abgrenzung von Rasse- und Mischlingshunden und die gegensätzliche Wahrnehmung und Behandlung dieser führt Howell auf den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel der Zeit zurück, in der die Haltung von Hunden vorwiegend mit gutbürgerlicher, weiblicher Häuslichkeit assoziiert wird. Rassehunde werden ebenso wie Frauen von der patriarchalen Gesellschaft der privaten, häuslichen und respektablen Sphere zugeordnet, vernab der Lebensräume von Straßen- und Mischlingshunden, die als drecking und gefährlich empfunden und mit der geächteten, armen und weitestgehend als kriminell wahrgenommenen unteren Gesellschaftsschicht in Verbindung gebracht werden.¹⁹⁵ In diesen Gedankengang spielt auch die „rabies phobia“¹⁹⁶ des späten neunzehnten Jahrhunderts hinein.

Die Öffnung des Temporary Home for Lost and Starving Dogs im Jahr 1860, heute bekannt als das Battersea Dogs & Cats Home, verdichtet die Kontroverse um Mischlingshunde und Streuner. Viele verhöhnen das Heim für Hunde und zeigen sich empört, wie es der Journalist James Greenwood darlegt:

[...] people shook their head and sneeringly demanded to be informed whether the last little boy or girl had been fished out of the kennel to which the vice or poverty of its parents had consigned it – whether it had been set on its little legs, and cleansed and clothed, and sent to school, and permanently provided for, – that these humanitarians felt at liberty to extend a succouring hand to mangy little puppy dogs and prowling curs generally orphaned and in distress.¹⁹⁷

Unterstützer des Battersea Dogs Home argumentieren mit der langen Geschichte der Kameradschaft zwischen Hunden und Menschen und der bedingungslosen Unterwerfung und

¹⁹⁴ Vgl. Howell, Philip (2015) *At Home and Astray. The Domestic Dog in Victorian Britain*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2; Homans, John (2012) *What's a Dog For? The Surprising History, Science, Philosophy and Politics of Man's Best Friend*. London: Penguin, 1.

¹⁹⁵ Howell (2015), 20.

¹⁹⁶ Ebd., 19.

¹⁹⁷ Greenwood, James (1866) *Going to the Dogs*. London: C. Beckett, 3, zit. nach Howell (2015), 73.

Zuneigung, die Hunde bereit seien, ihren Herren – ungeachtet derer Klasse – zu geben, dafür, dass diese die Güte der Menschen, die Unterbringung im Heim und die Chance auf Adoption verdienen.¹⁹⁸ Doch auch im Battersea Dogs Home bleibt die wertende Differenzierung zwischen Rasse- und Mischlingshunden bestehen. So sehen viele das Heim als eine willkommene Möglichkeit, die Zahl der Straßenhunde zu reduzieren.¹⁹⁹ Andererseits etabliert sich die Praxis der Bewertung von Heimhunden entlang ihres Marktwerts: die ‚wertvollen‘ Hunde, also Rassehunde oder anderweitig als nützlich oder ästhetisch erscheinende Hunde mit größeren Chancen auf Vermittlung bzw. Verkauf werden behalten, während untrainierte, unästhetische und kranke Mischlingshunde getötet werden, um an den nötigen Ausgaben, die für ihre Pflege notwendig wäre, zu sparen.²⁰⁰ Dadurch, dass Hunde sowohl sentimental als auch monetären Wert für die viktorianische Gesellschaft haben, schwimme Howell zufolge gleichzeitig die Grenze zwischen dem Hund als Subjekt bzw. Objekt – ein Umstand, der besonders anschaulich durch die Londoner Hundediebstähle verdeutlicht wird, die den emotionalen Wert der Hunde für ihre Besitzer in Lösegeld umwandeln.²⁰¹ Solchen Hundediebstählen fällt auch Elizabeth Barrett Brownings Flush mehrfach zum Opfer, was Woolf in *Flush: A Biography* aus der fiktiven Perspektive des Spaniels erkundet.

Woolf findet für eine Handvoll Hunde einen Platz in ihrem Leben. Jeder von Ihnen erreicht sie auf verschiedenem Wege und hat für sie einen anderen Stellenwert. Die speziellen Kontaktzonen, in denen Woolf mit ihren unterschiedlichen Hunden gelebt hat, erläutert Maureen Adams in ihrem Werk *Shaggy Muses* und soll hier als Überblick zusammengefasst werden: Als Virginia Woolf (geb. Stephen) erst zehn Jahre alt ist, ersteht ihr Halbbruder Gerald Duckworth einen vermeintlichen Irish Terrier in London, um der Rattenplage in deren Sommerhaus in St. Ives Herr zu werden. Der Hund wird von den Stephen-Duckworth-Geschwistern aufgrund seiner zotteligen Erscheinung Shag genannt. Bald stellt es sich heraus, dass Shag weder ein reinrassiger Irish Terrier noch ein Rattenjäger ist. Nachdem Gerald schnell sein Interesse an dem Hund verliert, wird dieser zunehmend zum Hund ihrer Schwester, Vanessa Stephen. Seitdem soll Virginia ihre ältere Schwester stets

¹⁹⁸ O.V. (1885) *An Appeal for the Home for Lost and Starving Dogs. By A Member of the Society*. London: Home for Lost and Starving Dogs, 4f., zit. nach Howell (2015), 75.

¹⁹⁹ Howell (2015), 75.

²⁰⁰ Ebd., 95ff.

²⁰¹ Howell (2015), 54.

mit Hunden assoziieren.²⁰² Einige Jahre später, nachdem ihre Mutter, Julia Duckworth Stephen, verstorben ist und Virginia selbst ihren ersten psychischen Zusammenbruch erlitten hat, erstet die Familie einen weiteren Welpen namens Jerry. Gemeinsam mit ihrer Schwester Vanessa geht sie fast täglich mit den beiden Hunden spazieren und entflieht der erdrückenden und düsteren Stimmung Zuhause, die hauptsächlich von ihrem verwitweten Vater ausgeht.

Jerry verschwindet bald aus ihren Tagebucheinträgen. Was auch immer mit dem jungen Hund passiert ist, wird von einer weiteren Tragödie überschattet. Als Virginia erst fünfzehn Jahre alt ist, stirbt auch ihre größere Halbschwester, Stella Duckworth, die nach dem Tod von Julia Duckworth Stephen zwei Jahre zuvor die Rolle der Mutter für Virginia und ihre Geschwister übernommen hatte. Auf der Suche nach mütterlicher Zuneigung nähert Virginia sich Violet Dickinson an, einer engen Freundin der verstorbenen Stella. Da es ihr schwer fällt, ihre teils kindlichen und teils erotischen Gefühle der Zuneigung Violet gegenüber direkt auszudrücken, schreibt sie stattdessen über Violets Hunde, um ihre Emotionen zu offenbaren: „So, kiss your dog on its tender snout, and think him me.“²⁰³ An dieser Stelle beginnt ein Muster, das sich bis zu ihrem Lebensende durch ihre intimen Beziehungen ziehen wird. In der Zeit, die sie nicht mit Violet verbringt, suchte sie vermehrt die Gesellschaft von Vanessas neuem Hund, einem Hirtenhund namens Gurth. Shag wird zunehmend in den Hintergrund gerückt. Nachdem dieser den jungen Neankömmling angreift, wird er an einen der im Haus Bediensteten abgegeben.

Als Virginia zweiundzwanzig ist, stirbt ihr Vater Leslie Stephen. Daraufhin reist sie mit ihren Geschwistern Vanessa, Thoby und Adrian für drei Monate durch Europa, um die negativen Erfahrungen von Verlust und Trauer hinter sich zu lassen. Kurz darauf erleidet Virginia einen weiteren Nervenzusammenbruch und unternimmt einen Selbstmordversuch, woraufhin sie von Violet Dickinson versorgt wird. Als sie erfährt, dass Shag von einem Hansom Cab überfahren worden ist, schreibt sie dem Hund einen Nachruf, „On a Faithful Friend“, der im *Guardian* veröffentlicht wird. Entgegen ihrer Erwartung, dass die mit Shags Pflege beauftragten Nachbarn den Hund bestatten würden, ersetzen diese ihn stattdessen am nächsten Tag direkt durch einen neuen Hund aus dem Heim.²⁰⁴ In ihrem

²⁰² Adams, Maureen (2007) *Shaggy Muses. The Dogs Who Inspired Virginia Woolf, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, Edith Wharton, and Emily Brontë*. New York: Ballantine Books, 200f.

²⁰³ Nicolson, Nigel / Trautmann, Joanna (Hg.) (1975) *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf*, Vols. 1-6, London: Hogarth Press, no. 381; Adams (2007), 206.

²⁰⁴ Adams (2007), 208f.

Nachruf für Shag heißt es zu Beginn beinahe anklagend: „There is some impertinence as well as some foolhardiness in the way in which we buy animals for so much gold and silver and call them ours.”²⁰⁵ Diese Aussage reflektiert den oben illustrierten zwiegespaltenen Wert, den Hunde für die britischen Gesellschaft des frühen neunzehnten Jahrhunderts haben: Auf der einen Seite werden sie als mehr oder weniger vollwertige Mitglieder der Familie geschätzt und geliebt, auf der anderen Seite ist diese Liebe an die mitunter äußerst hohen Kaufpreise der bestenfalls reinrassigen ‚Familienmitglieder‘ geknüpft. Im weiteren Verlauf des Nachrufs beschreibt sie die spezielle, einzigartige, teils exzentrische Persönlichkeit ihres verstorbenen Hundes Shag und betont nicht nur durch die Geste des Nachrufs selbst, sondern auch inhaltlich, dass Shag zu Lebzeiten stets mit Respekt behandelt werden sollte – „But when he felt that he was treated with due respect he was the most faithful of friends“²⁰⁶ – und dass dies auch nach seinem Tod beizubehalten sei: „So we say farewell to a dear and faithful friend, whose virtues we remember – and dogs have few faults.“²⁰⁷ Im Lichte ihrer anfänglich generalisierenden Kritik an der Art und Weise, wie die Gesellschaft, in der sie lebt, mit ihren Haustieren umgeht, kann man diesen Nachruf auch als Plädoyer für mehr Respekt im Umgang mit Hunden und anderen domestizierten Tieren in ihrer Gesellschaft auffassen:

There is something, too, profane in the familiarity, half contemptuous, with which we treat our animals. We deliberately transplant a little bit of simple wild life, and make it grow up beside ours, which is neither simple nor wild. You may often see in a dog’s eyes a sudden look of the primitive animal, as though he were once more a wild dog hunting in the solitary places of his youth. How have we the impertinence to make these wild creatures forego their nature for ours, which at best they can but imitate? It is one of the refined sins of civilization, for we know not what wild spirit we are taking from its purer atmosphere, or who it is – Pan, or Nymph, or Dryad – that we have trained to beg for a lump of sugar at tea.²⁰⁸

Ähnlich wie Jack London, doch stärker noch dem Hintergedanken von Alexandre Espigares‘ Interpretation von Londons Textvorlage ähnelnd, hinterfragt Woolf die ethischen Implikationen der Domestizierung von Hunden bzw. Wölfen. Doch ist dies bloß eine kurzlebige Überlegung, die sie kurz darauf mit der Überzeugung ablegt, dass Shag stets adäquat behandelt worden sei und er sein Leben als Haushund bereitwillig angenommen habe:

I do not think that in domesticating our lost friend Shag we were guilty of any such crime; he was essentially a sociable dog, who had his near counterpart in the human world. I can see him

²⁰⁵ Woolf, Virginia (1986) [1905], „On a Faithful Friend“, in Andrew McNeillie (Hg.) *The essays of Virginia Woolf. Volume 1*. London: Hogarth Press, 12-15, 12, verfasst am 8. Dezember 1904 in einem Brief an Violet Dickinson, erstveröffentlicht im *Guardian*, 18. Januar 1905, KP Co4.

²⁰⁶ Ebd., 13.

²⁰⁷ Ebd., 15.

²⁰⁸ Ebd., 12.

smoking a cigar at the bow window of his club, his legs extended comfortably, whilst he discusses the latest news on the Stock Exchange with a companion.²⁰⁹

Woolfs Einstellung zu Hunden ist zweierlei: Zum einen versucht sie, deren eigene Natur zu beobachten, zu verstehen und zu respektieren; zum anderen scheint ihr die jeweilige Persönlichkeit des Hundes dadurch so vertraut, dass sie geneigt ist, diese als menschliche Individuen wahrzunehmen. Dies zeigt sich auch in den darauffolgenden Kontaktzonen, die sie sich mit unterschiedlichen Hunden teilt.

Nachdem Virginia sich ausreichend von ihrem Nervenzusammenbruch erholt hat, zieht sie zu ihren Geschwistern nach London. Da es ihr von ihrem Arzt noch immer untersagt wird, Kurse zu besuchen, bleibt sie tagsüber meist allein zuhause und schreibt literarische Reviews für den *Guardian*, während ihre Geschwister Vanessa, Thoby und Adrian ihren Kunst-, Rechts- und Psychologiestudien nachgehen. In ihrer Einsamkeit wächst ihre Bindung zu Vanessas Hund Gurth. Sie macht es sich zur Angewohnheit, ihn überall mit hin zu nehmen. Die ungeteilte Aufmerksamkeit, die sie von Gurth erfährt, entspricht genau jener, die sie sich immer von ihrer Mutter oder ihren mütterlichen Ersatzfiguren, ihren Schwestern Stella und Vanessa sowie ihrer Freundin Violet gewünscht hat.²¹⁰ So beginnt sie, Gurths Zuneigung mit mütterlicher Zuneigung, ihre mütterlichen Ersatzfiguren mit Hirtenhunden zu assoziieren.²¹¹ Im September 1906, als Virginia vierundzwanzig Jahre alt ist, stirbt ihr Bruder Thoby an Typhus. Kurz darauf akzeptiert ihre Schwester Vanessa einen Heiratsantrag von Clive Bell. Gurth begleitet die beiden auf Hochzeitsreise und lebt daraufhin weiterhin mit den Bells, während Virginia und ihr Bruder Adrian in ein nahegelegenes Haus ziehen. Obwohl sich Vanessa, Gurth und Virginia regelmäßig sehen, erachten Virginia und ihr Bruder es als notwendig, einen eigenen Hund in ihrem Haus zu haben und adoptierten eine Boxer-Hündin namens Hans aus dem Battersea Dogs Home. Obwohl Hans in Virginias Augen nie dem von Gurth gesetzten Standard gerecht werden kann, schätzt sie ihre individuelle Persönlichkeit und schreibt in einem Brief über Hans: „It is perhaps the most witty, and also cynical person I have ever known. When I talk of the domestic virtues and in particular of tolerance and love it howls.“²¹² Auch hier spiegelt sich die zwiagespaltene Wahrnehmung ihres Hundes wider: Einerseits verwendet sie für die trotz des männlichen Namens eindeutig weibliche Hündin Hans das Personalpronomen ‚it‘,

²⁰⁹ Ebd., 12.

²¹⁰ Adams (2007), 212.

²¹¹ Ebd.

²¹² Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 294; Adams (2007), 213.

wie es im Englischen für Tiere zwar üblich ist, was jedoch bei einer persönlichen Beziehung zum besagten Tier meist durch ein das Geschlecht bezeichnende Personalpronomen ‚he‘ oder ‚she‘ ersetzt wird, wie Woolf es auch in ihrem Nachruf für Shag tut. Sie reduziert Hans damit auf ihre nichtmenschliche und im Auge der Gesellschaft tendenziell geschlechtsneutrale Natur. Andererseits erkennt – oder bezeichnet – sie Hans als geistreiche und zynische Person.

Im August 1912 heiratet Virginia Stephen Leonard Woolf. Es handelt sich um eine liebevolle aber – auf Virginias Seite – leidenschaftslose Ehe, die bis zu Virginias Tod fast dreißig Jahre andauert. Ihr Ehemann übernimmt die Aufgabe, sich nicht nur um Virginia, sondern auch um deren psychische Gesundheit zu kümmern. Noch im ersten Jahr ihrer Ehe beschließen sie, dass sie psychisch zu instabil zum Kinderkriegen sei, weshalb aus ihrer Ehe nie Kinder hervorgehen sollen. Wahrscheinlich ist das einer der Gründe dafür, dass Hunde immer eine wichtige Rolle in ihrer Ehe spielen. Beide haben eine gewisse Neigung zu Hunden, wenngleich sie unterschiedliche Eigenschaften an diesen schätzten. So hält Maureen Adams fest: „Virginia would always be attracted to dogs who broke rules, while Leonard liked them to be well behaved.“²¹³ Als einer ihrer Nachbarn für den Militärdienst im Ersten Weltkrieg verpflichtet wird, bieten die Woolfs an, solange dessen Clumber Spaniel namens Tinker bei sich aufzunehmen. Tinker und sein ungestümes Verhalten üben eine besondere Faszination auf Woolf aus. Sie studiert und dokumentiert sein Verhalten mit großer Aufmerksamkeit und bemüht sich, seinen ruhelosen Geist zu besänftigen, auch weil sie mit ihrer eigenen inneren Unruhe zu kämpfen hat. Nach einiger Zeit mit Tinker hält sie fest: „He is a human dog, aloof from other dogs.“²¹⁴ Eine Aussage, die stark an ihre Beschreibung von Shags Persönlichkeit erinnert. Nach einem Monat bei den Woolfs entläuft Tinker. Trotz ihrer Bemühungen mit Vermisst-Postern und Nachforschungen im Tierheim werden die Woolfs nicht fündig. Der Verlust geht besonders Virginia nahe, nachdem sie so viel Aufmerksamkeit und Zeit darauf verwendet hat, sich mit Tinker vertraut zu machen. Monate später glaubt sie, ihn im Nebel gesehen zu haben, doch war es nur „a vision of Tinker, – all but the nose accurate; but each dog has an unmistakable impression.“²¹⁵

Ende 1919, nachdem Woolf bereits zwei Romane, *The Voyage Out* und *Night and Day*, eine Sammlung von Kurzgeschichten, *Kew Gardens*, sowie zahlreiche Essays und

²¹³ Adams (2007), 216.

²¹⁴ Bell, Anne Oliver (Hg.) (1977) *The Diaries of Virginia Woolf*, Vol. I, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 60.

²¹⁵ Bell, Anne Oliver (1977), 104f.

Reviews veröffentlicht und sich damit bereits einen Namen als seriöse Schriftstellerin gemacht hat, adoptieren die Woolfs den Terrier-Mischling Grizzle. Ebenso wie sie es bei Tinker getan hat, beobachtet Woolf mit Neugier das Verhalten ihrer Hündin und beschreibt deren Eigenheiten. Adams hält fest: „Virginia simply observed and wondered about Grizzle’s behavior. She made no attempt to shape the dog to fit her expectations.”²¹⁶ Grizzle wird zu einem integralen Teil des Lebens und der Ehe der Woolfs. Ende 1922 lernt Virginia die Aristokratin Vita Sackville-West kennen. Auf ihr basiert sie später die fiktive Biographie *Orlando*. Im Jahr 1925 vertieft sich die Freundschaft zwischen den beiden Frauen. Sie beginnen eine Liebesaffäre. In ihren Korrespondenzen wimmelt es von speziellen Erwähnungen ihrer Hunde stellvertretend für die Liebenden und von allgemeinen Hunde-Metaphern. Sackville-West vergleicht sich selbst mit einem Welpen, den Woolf in einem Zoofachhandel gekauft habe: „The explosion which happened on the sofa in my room here where you behaved so disgracefully and acquired me forever. Acquired me, that’s what you did, like buying a puppy in a shop and leading it away on a string.”²¹⁷ Hier scheint erneut die Absurdität durch, mit der Woolf und ihre Zeitgenossen die Vorstellung betrachten, sich die Zuneigung eines hündischen ‘companion’ einfach in einem Fachgeschäft kaufen zu können. Woolf hingegen sieht in Sackville-West, wie in allen liebevollen Frauen in ihrem Leben seit Gurth, einen Hütehund: „Vita is a dear old rough coated sheep dog: or alternatively, hung with grapes, pink with pearls, lustrous, candle lit.”²¹⁸ Selbst identifiziert sie sich mit ihrem Terrier-Mischling Grizzle: “Remember your dog Grizzle and your Virginia, waiting for you; both rather mangy; but what of that? These shabby mongrels are always the most loving, warmhearted creatures. Grizzle and Virginia will rush down to meet you – they will lick you all over.”²¹⁹

Im darauffolgenden Jahr schenkt Sackville-West den Woolfs einen Cocker-Spaniel-Welpen aus dem Wurf ihrer Hündin Pippin. Die reinrassige, in der Aristokratie geborene Pinker oder Pinka steht im starken Kontrast zur Mischlingshündin Grizzle. Mit Pinker assoziiert Woolf ihre adelige Liebhaberin, mit Grizzle sich selbst. Nachdem Leonard Woolf Grizzle vermutlich ohne das Wissen seiner Frau wegen einem Ekzem einschläfern lässt, nimmt Pinker Grizzles Platz in Virginias Leben als Schriftstellerin, Ehefrau und

²¹⁶ Adams (2007), 220.

²¹⁷ Sackville-West, Vita (1985) *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, hg. v. Louise DeSalvo / Mitchell Leaska, New York: Morrow, 238.

²¹⁸ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 160; Adams (2007), 224f.

²¹⁹ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 1628; Adams (2007), 226.

Liebhaberin ein, wenngleich Pinkers direkte wie repräsentative Verbindung zu Sackville-West für Woolf immer bestehen bleibt. So muss Pinker ihr stellvertretend für Sackville-West genügen, als diese im Januar 1927 nach Persien reist: „Please Vita dear don’t forget your humble creatures – Pinker and Virginia. Here we are sitting by the gas fire alone. Every morning she jumps on to my bed and kisses me, and I say that’s Vita.“²²⁰ Grizzles Tod wird weder in den Briefen zwischen den beiden Frauen noch in Woolfs Tagebüchern erwähnt. Lediglich Leonard Woolf notiert am 4. Dezember 1926: „Had Grizzle destroyed.“²²¹

Sackville-West ist überzeugte Hundeliebhaberin, die ihr Leben ebenso wie ihr Bett ohne Hemmungen mit ihren Hunden teilt. Mithilfe der körperlichen Anwesenheit ihrer ‚companions‘ wirkt sie ihren Schlafproblemen entgegen. Wenn die Woolfs auf Reisen gehen, überlassen sie Grizzle und Pinker stets Sackville-West, die Pinker zu solchen Anlässen einen Ehrenplatz in ihrem Bett frei hält: „Pinker and I try to console one another. She sleeps on my bed, and clings to me as the one comparatively familiar thing in a strange and probably hostile world.“²²² Auch nachdem die Affäre zwischen Woolf und Sackville-West offiziell beendet ist, behelfen sich die beiden Frauen in ihrer Korrespondenz mithilfe der Hunde, ihre Gefühle auszudrücken und ihre Verletzlichkeiten zu offenbaren. So berichtet Sackville-West in einem Brief an Woolf, nachdem diese die Einladung, Sackville-West zu besuchen, um ihren Hund abzuholen, höflich abgelehnt hat, dass sie Pinker habe erklären müssen, dass

Mrs. Woolf lived in London, a separate life, a fact which was as unpleasant to me as it could be to any spaniel puppy, so she has adopted me as a substitute. [...] I explained that everybody always betrayed one sooner or later, and usually gave one away to somebody else and that the only thing to do was to make the best of it.²²³

Zu dieser Zeit beginnt Woolf mit ihrer Arbeit an *Orlando*, wodurch sie die wachsende Distanz zwischen den beiden Frauen überbrückt. Gemeinsam machen sie Fotos für das Werk und blicken auf Sackville-Wests mannigfaltige Affären und LiebhaberInnen zurück.

Auch während der Affäre und der danach durch *Orlando* am Leben gehaltenen Freundschaft zwischen den beiden Frauen, aber besonders nachdem diese Freundschaft endgültig vorbei ist, nimmt Pinker eine zentrale Rolle in der kinderlosen Ehe der Woolfs ein und fügt der leidenschaftslosen Verbindung tägliche Freuden und gelegentlich Erotik

²²⁰ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 1717; Adams (2007), 229

²²¹ Woolf, Leonard (1926) „Diary, Dec. 4 1926“, Special Collections, University of Sussex, Brighton, U.K., zit. nach Adams (2007), 228.

²²² Sackville-West (1985), 152.

²²³ Ebd.

hinzu. Sie begleitet die Woolfs auf zahlreichen Ausflügen sowie in ihren Verlag, Hogarth Press, leistet Leonard Woolf beim Gärtnern und Virginia Woolf beim Schreiben Gesellschaft – eine Form von kreativem ‚companionship‘, die, wie Woolf nach Pinkers Tod feststellen muss, für ihr Schreiben von elementarer Bedeutung ist und dessen Fehlen die Wiederaufnahme ihres Schreibprozesses erschweren soll. Als Virginia ohne ihren Ehemann verreist, hält dieser in einer Notiz an sie fest: „Dearest, it was melancholy to see you fade away in the train, and Pink cannot understand what has happened. She insisted upon going in at once to your room this morning to see whether you were or were not in bed.”²²⁴ Ähnlich wie Sackville-West drückt Leonard Woolf seine Einsamkeit und sein Bedauern über die Abwesenheit seiner Frau über die Spaniel-Hündin Pinker aus. Pinkers sexuelle Aktivitäten im Park während ihrer Läufigkeit und die darauffolgende Geburt ihrer Welpen faszinieren, amüsieren und erfreuen die kinderlosen Woolfs gleichermaßen.

Nachdem Virginia Woolf 1931 ihre Arbeit an *The Waves* abschließt, in dem sie sich mit dem Tod ihres Bruders auseinandersetzt, beginnt sie mit der fiktiven Biographie des Hundes von Elizabeth Barrett Browning, *Flush*. Pinker dient ihr als Modell für den Spaniel, in dessen Lebens-, Sinnes- und Gefühlswelt sie versucht, sich hineinzusetzen. Das Interesse und die Aufmerksamkeit, mit denen sie die Hunde in ihrem Leben bis zu diesem Zeitpunkt beobachtet hat, erweisen sich bei diesem Vorhaben sicher als unersetzlich. Ihr Neffe und Biograph Quentin Bell kommentiert zu *Flush*, dass es sich weniger um ein Buch von einer Hundeliebhaberin handle als um ein Buch von jemandem, der selbst gern ein Hund wäre.²²⁵ Diese Überlegung scheint gar nicht so abwegig, hat Woolf ihre Hündin doch zumindest um jene sexuelle Freiheit beneidet, die für Frauen im Großbritannien des zwanzigsten Jahrhunderts undenkbar war: „Beauty shines on two dogs doing what women must not do.“²²⁶

Die Woolfs sind auf dem Heimweg von einer Reise durch Europa, als Pinker im Frühling 1935 in der Obhut des Gärtners der Woolfs, da Sackville-West selbst verreist ist und nicht wie gewohnt auf Pinker aufpassen kann, verstirbt. Virginia Woolf hat mit dem Verlust zu kämpfen: Einerseits erinnert sie sich selbst daran, dass Pinker ‚nur‘ ein Hund war und ihre Gefühle ‚reine Sentimentalität‘ seien, andererseits gesteht sie sich ein, dass

²²⁴ Woolf, Leonard (1989) *Letters of Leonard Woolf*, hg. v. Frederic Spotts, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 233, zit. nach Adams (2007), 234.

²²⁵ Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf. A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 175, nach Adams (2007), 238.

²²⁶ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 2012; Adams (2007), 234.

Pinker ein integraler Teil ihres Lebens gewesen ist. In einem Brief an eine Freundin gesteht sie: „This you’ll call sentimental – perhaps – but then a dog somehow represents – no I can’t think of the word – the private side of life – the play side.“²²⁷ Diesen Gedanken führt sie in ihrem Tagebuch fort: “8 years of a dog certainly mean something. I suppose – is it part of our life that’s buried in the orchard? That 8 years in London – our walks – something of our play private life, that’s gone?”²²⁸ Nachdem Pinker stets ein Teil von Woolfs Schreibprozess gewesen ist – ob diese ihr bloß Gesellschaft geleistet hat, mit ihr spazieren ging, während die Schriftstellerin ganze Textpassagen entwarf und laut aufsagte, oder ihr als Modell für *Flush* diente – fällt es Woolf schwer, diesen Prozess wieder aufzunehmen. Die Woolfs kaufen sich eine neue Spaniel-Hündin namens Sally. Eine besondere Bindung zwischen Virginia und Sally entwickelt sich jedoch nicht. Adams führt als möglichen Faktor hierfür an, dass Virginia es gewohnt war, Hunde zu adoptieren oder geschenkt zu bekommen und dass sie den hohen Preis für Sally, 18 Pfund, als unangenehm empfand. Nachdem Leonard Woolf Sackville-Wests Angebot, dem Ehepaar einen anderen Hund zu schenken, abgelehnt und Virginia von dem Kauf überzeugt hat, ist Sally stets mehr Leonards als Virginias Hund. Weder geht Virginia mit Sally spazieren, da Sally ihr zu stark an der Leine zieht, noch beteiligt sie sich an Leonards Vorhaben, mit Sally zu züchten. Nachdem letzteres endgültig scheitert, stellt Virginia ironisch, vielleicht auch mit einer Selbstreferenz fest: „Love for him [Leonard; J.S.], they say, has turned her barren.“²²⁹ Erneut findet sie sich in dem Hund in ihrer Beziehung zu Leonard selbst wieder.

In Virginia Woolfs Biographie hält Quentin Bell bezüglich der Einstellung seiner Tante zu Hunden fest: „Her affection was odd and remote. She wanted to know what her dog was feeling but then she wanted to know what everyone was feeling, and perhaps the dogs were no more inscrutable than most humans.“²³⁰ Ihre Art und Weise, Hunde zu beobachten, ihr Verlangen, diese zu verstehen und deren individuelle Persönlichkeiten kennenzulernen und die daraus resultierenden, unterschiedlichen und einzigartigen Beziehungen, die sie jeweils zu ihren einzelnen Hunden hatte, sind ein Zeugnis dafür, dass Woolf in jedem von ihnen ein Individuum erkannte, das ihr mehr oder weniger sympathisch sein konnte, das sie aber stets als ein solches respektierte und schätzte. Ihre Hunde, die sie als

²²⁷ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 3025; Adams (2007), 241.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Nicolson / Trautmann (Hg.) (1975), no. 3358; Adams (2007), 243.

²³⁰ Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf. A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 175, zit. nach Adams (2007), 219.

privaten und verspielten Teil ihres Lebens betrachtete, waren nicht nur ein integraler Teil ihrer intimen Beziehungen, sondern auch ihrer kreativen Arbeit. Sie boten ihr einen Ausweg aus unangenehmen Situationen und Einsamkeit, dienten ihr als Ablenkung, als Verbindungsglied zu den Menschen, die sie liebte und als Brücke zwischen ihrer inneren, teils unaussprechbaren Gefühlswelt und ihrer Umwelt. Dieses zwischenartige Geflecht um Virginia Woolf, in dem Hunde, Frauen und Männer in einem komplizierten Netzwerk aus Gefühlen und Beziehungen mit einander verbunden sind, veranschaulicht besonders eindringlich, wie aus solchen Kontaktzonen Werke hervorgehen können, deren hündische Präsenzen ebenso eng mit menschlichen Figuren, deren Ideologien, Emotionen und Beziehungen verwickelt sind.

5.1 Analyse der literarischen Vorlage

Orlando ist die fiktive Biografie eines adeligen, jungen Mannes, der scheinbar ohne zu altern mehrere Jahrhunderte, vom England des 16. Jahrhunderts bis in das Erscheinungsjahr des Romans, 1928, durchlebt, allerlei geschichtliche und literarische Persönlichkeiten trifft und sich im Alter von dreißig Jahren von einem Mann in eine Frau verwandelt. Hier werden Fragen nach Gender, Sexualität und der Rolle der Frau in der Gesellschaft behandelt, und Orlandos Hunde sind ohne Zweifel darin verstrickt. Ebenso wie der Protagonist²³¹ in *Orlando* auf Vita Sackville-West basiert, deren Leben ohne ihre Hunde kaum denkbar gewesen wäre, finden auch ihre Vierbeiner einen direkten Weg in den Roman. Ihr Elchhund Canute und Spaniel Pippin werden namentlich erwähnt, ihr Saluki Zurcha wird spielerisch als Orlandos „Seleuchi hound“ in die Erzählung integriert, eine Anspielung auf Sackville-Wests Angewohnheit, die Rasse fälschlicherweise als „sloughi“ zu bezeichnen.²³²

Ähnlich wie bei Fontane werden die Hunde in *Orlando* mittels der Dichotomie Natur/Kultur definiert, anders als bei Fontane bewegen sie sich aber auf einer Skala zwischen den beiden Polen, statt statisch auf Seiten der Natur angeheftet zu sein. So werden die Pariahunde in Konstantinopel als der Natur näher wahrgenommen als Orlandos reinrassigen

²³¹ Aufgrund der Genderfluidität des Protagonisten/der Protagonistin und des unbekanntes Geschlechts des/der Erzählers/Erzählerin bzw. BiographIn sind mit „Protagonist“, „Erzähler“ und „fiktiver Biograph“ in diesem Kapitel stets beide Geschlechter gemeint – im Fall des/der ProtagonistIn je nachdem, mit welchem Geschlecht sich Orlando zu dem gegebenen Zeitpunkt in der Handlung identifiziert.

²³² Ryan, Derek (2016) „*Orlando's Queer Animals*“, in Jessica Berman (Hg.) *A Companion to Virginia Woolf*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 109-120, 111.

Elchhunde in England; doch befinden sich letztendlich alle Hunde, auch die reinrassigen, eher auf Seiten der Natur, die Orlando der Gesellschaft entschieden vorzieht – wenngleich seine Faszination mit der Kultur, speziell der Literatur, stets bestehen bleibt und dadurch eine Art Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen aufspannt. Schon im ersten Kapitel wird dieses Spannungsfeld beschrieben:

Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces. [...] Moreover, nature has tricks of her own. Once look out of a window at bees among flowers, at a yawning dog, at the sun setting, once think 'how many more suns shall I see set', etc. etc. (the thought is too well known to be worth writing out) and one drops the pen, takes one's cloak, strides out of the room, and catches one's foot on a painted chest as one does so. For Orlando was a trifle clumsy.²³³

Die Natur in ihrer Kleinteilig- und Vielfältigkeit, in deren Aufzählung sich hier unter anderem auch ein gähnender Hund befindet, übt stets eine Anziehung auf Orlando aus, sodass dieser seine schriftstellerischen Pläne oft aufschiebt, um stattdessen durch die Wälder und Felder seines Anwesens zu streifen. Während seiner Stationierung als Botschafter in Konstantinopel zieht er die Gesellschaft seiner Hunde entschieden jener anderer Amtsträger vor.²³⁴ Anders als bei Fontane wird die Natur hier zwar auch als positives Gegenstück zur Kultur gewertet, jedoch nicht im Sinne christlicher Tugendhaftigkeit. Zwar steht Natur in *Orlando* auch für Natürlichkeit und Authentizität, aber vielmehr noch für Aufrichtigkeit, Verlässlichkeit und Freiheit.

Nachdem Orlando den Poeten Nick Greene für sechs Wochen zu Gast hat und dieser daraufhin öffentlich Orlando und dessen Lebens- und Schreibstil verspottet, ist Orlando so stark gekränkt, gar angeekelt von Greene als Repräsentant der kultivierten Gesellschaft, dass er seinen Diener dazu anschickt, nach Norwegen zu reisen, um ihm von des Königs eigenen Zwingern die besten Elchhunde zu bringen: „For“, he said, „I have done with men.“²³⁵ Daraufhin distanziert er sich mit der gleichen Leidenschaft von Gesellschaft und Literatur, mit der er sich bis zu diesem Zeitpunkt intensiv auseinandergesetzt hatte:

[...] he burnt in a great conflagration fifty-seven poetical works, only retaining 'The Oak Tree', which was his boyish dream and very short. Two things alone remained to him in which he now put any trust: dogs and nature; an elk-hound and a rose bush. The world, in all its variety, life in all its complexity, had shrunk to that. Dogs and a bush were the whole of it. So feeling quit of a vast mountain of illusion, and very naked in consequence, he called his hounds to him and strode through the Park.²³⁶

²³³ Woolf, Virginia (2016) [1928] *Orlando*. London: Penguin Vintage Classics, 8.

²³⁴ Ebd., 86.

²³⁵ Ebd., 64-65.

²³⁶ Ebd., 65.

Zum einen wird an diesem Zitat deutlich, dass Orlando zwischen Hunden und Natur differenziert: Zwar befinden sich Hunde auf der Skala zwischen Natur und Kultur auf Seiten der Natur, doch sind sie separate Individuen, die selbst ein Stück weit Teil der Kultur sind, ebenso wie sie einen Teil Kultur – ihre Domestizierung – in sich tragen. Interessanterweise scheint es diese Ambiguität zu sein, die Orlando an ihnen fasziniert. So wählt er neben seinen Hunden nicht irgendeinen Busch, sondern einen Rosenbusch, der höchstwahrscheinlich stets von seinen Gärtnern kultiviert und gepflegt wird. An der Gesellschaft seiner Hunde schätzt er, dass sie kultiviert bzw. domestiziert genug sind – man erinnere sich an die von Topál et al definierten Merkmale, die Hunde von Wölfen unterscheiden und dem Menschen näher bringen: *synchronisation*, *attachement* und *communication* – um von ihm als Gesellschaft wahrgenommen zu werden, aber unkultiviert bzw. natürlich genug, um ihn nicht wie Dichter Greene und Prinzessin Sasha zu hintergehen und zu verletzen:

[...] he flung himself under his favourite oak tree and felt that if he need never speak to another man or woman so long as he lived; if his dogs did not develop the faculty of speech; if he never met another Poet or Princess again, he might make out what years remained to him in tolerable content.²³⁷

Die Fähigkeit zu sprechen, wodurch sich Menschen stets von Hunden abgrenzen und über diese und alle anderen nichtmenschlichen Tiere erheben, wird hier nicht als positives, sondern als negatives Merkmal dem Menschen angeheftet. Sprechen zu können bedeutet für Orlando nämlich ebenso lügen, verleugnen, betrügen und verhöhnen zu können. Dass Hunde dessen nicht fähig sind, wird hier zum ersten Mal in den in dieser Arbeit verglichenen Werken vorteilhaft und nicht als ein Nachteil oder Mangel gewertet: Es bedeutet, nicht in der Lage zu sein, andere willentlich zu verletzen.

Durch seine enge Verbindung zur Natur fühlt er sich nicht nur vor menschlichen Gemeinheiten sicher, sondern auch in der Welt und in der Zeit geerdet: „He loved [...] to feel the earth’s spine beneath him; for such he took the hard root of the oak tree to be [...]“²³⁸ Hier ist die Rede von dem allgemein mit Stärke, Alter und Widerstandskraft assoziierten Eichenbaum, der Orlando als Junge zu seinem Gedicht „The Oak Tree“ inspiriert, das sie erst Jahrhunderte später fertigstellen wird. Im starken Gegensatz zu der sich über die Jahrhunderte hinweg stark verändernden Gesellschaft, kann Orlando sich auf die Natur verlassen – veranschaulicht wird dies unter anderem auch anhand der Tatsache, dass ihre Hunde im Verlauf der Jahrhunderte ebenso wenig altern wie Orlando selbst. Zu Zeiten

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., 9.

Queen Victorias nimmt sie eine Entfremdung der Geschlechter gleichzeitig mit einer zunehmenden Wichtigkeit der Institution Ehe in der Gesellschaft wahr, was sie als unnatürlich empfindet. Als Maßstab zieht sie die unveränderlichen und ihr vertrauten Lebensweisen nichtmenschlicher Tiere heran:

She looked at the doves and the rabbits and the elk-hounds and she could not see that nature had changed her ways or mended them, since the time of Elizabeth at least. There was no indissoluble alliance among the brutes that she could see. Could it be Queen Victoria then, or Lord Melbourne? Was it from them that the great discovery of marriage proceeded? Yet, the Queen, she pondered, was said to be fond of dogs, and Lord Melbourne, she had heard, was said to be fond of women.²³⁹

Dieser Textabschnitt veranschaulicht nicht nur die Maßstab-Funktion der Natur und ihrer Vertreter in menschlicher Gesellschaft, der Hunde. Auch verdeutlicht der Kontrast zwischen den Tauben, Hasen und Elchhunden auf der einen Seite und der ihre Geschlechterrollen scheinbar verfestigenden Gesellschaft auf der anderen Seite, dass die nichtmenschlichen Tiere für sexuelle Freiheit stehen. Ähnlich wie es Woolf selbst anhand der sexuellen Aktivitäten ihrer Hündin Pinker unter freiem Himmel getan hat, vergleicht Orlando hier die natürliche, sexuelle Freiheit nichtmenschlicher Tiere mit den gesellschaftlichen Konventionen und Tabus, in dessen Käfig sie sich selbst wiederfindet. Die Tatsache, dass Queen Victoria angeblich eine Hundeliebhaberin sei, spricht dieser Logik zufolge genauso gegen deren Befürwortung des Käfigs einer heteronormativen, monogamen Ehe wie Lord Melbournes Vorliebe für Frauen im Plural.

An dieser Stelle tritt eine weitere Funktion von Hunden in *Orlando* in den Vordergrund. Sie dienen nicht nur als Maßstab für die von Orlando so geschätzte und ihm vertraute Natürlichkeit und Freiheit. An dessen Einstellung zu Hunden macht Orlando auch den Charakter eines Menschen fest. Ebenso wie Orlando aufgrund von Queen Victorias Liebe zu Hunden automatisch die mit Hunden und HundeliebhaberInnen konnotierten positiven Eigenschaften auf die Königin überträgt, misst sie auch andere Menschen an deren Beziehungen zu Hunden. Besonders gut veranschaulicht wird das an der Reihe von Verlobungen, die Orlando durchläuft. Auf seine erste, für Orlandos Geschmack zu religiöse und moralistische Verlobte Clorinda folgt Favilla:

Favilla, who comes next, was of a different sort altogether. She was the daughter of a poor Somersetshire gentleman; who, by sheer assiduity and the use of her eyes had worked her way up at court, where her address in horsemanship, her fine instep, and her grace in dancing won the admiration of all. Once, however, she was so ill-advised as to whip a spaniel that had torn one of her silk stockings (and it must be said in justice that Favilla had few stockings and those for the most part of drugget) within an inch of its life beneath Orlando's window. Orlando, who was a passionate lover of animals, now noticed that her teeth were crooked, and the two front

²³⁹ Ebd., 172.

turned inward, which, he said, is a sure sign of a perverse and cruel disposition in woman, and so he broke the engagement that very night for ever.²⁴⁰

Dass Favilla aus bescheideneren Verhältnissen als Orlando stammt, macht sie durch Charme und kultivierte Fähigkeiten des Tanzens und der Reitkunst wett. Aber einen Hund zu misshandeln, auch wenn dieser ihre noch nicht einmal sehr wertvollen Seidenstrümpfe zerstört hat, ist unentschuldig – in Orlandos Augen ein Tabubruch, pervers und grausam. Dieser einmalige Vorfall ist so schwerwiegend, dass alle Schönheit und Kultiviertheit hinter ihrer Grausamkeit gegen den Spaniel vollends in den Schatten gedrängt werden.

Auf Favilla folgt Euphrosyne. Statt der schiefen Zähne Favillas, die Orlando als Zeichen ihres grausamen und perversen Wesens interpretiert, hat Euphrosyne „a perfect set of teeth in the upper jaw“.²⁴¹ Darüber hinaus vermerkt Orlandos fiktiver Biograph: „She was never without a whippet or a spaniel at her knee; fed them with white bread from her own plate; sang sweetly to the virginals; and was never dressed before mid-day owing to the extreme care she took of her person.“²⁴² Euphrosynes Herzlichkeit ihren Hunden gegenüber ist das positive Gegenstück zu Favilla. Sie wäre Orlandos ideale Ehefrau geworden, wenn er nicht Sasha kennengelernt hätte, die, statt der Natur mittels Hunden bloß nah zu sein, selbst ein Teil der unzähmbaren Natur zu sein scheint und eine größere Anziehungskraft auf Orlando ausübt: „He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds [...]“²⁴³ Ebenso wie ihn der gähnende Hund, die Bienen und Blumen von seinen Schreibvorhaben gelockt haben, lockt ihn Sasha mit ihrem exotischen, unzähmbaren und teils androgynen Auftreten weg von der Seite seiner reinlichen, kultivierten Verlobten:

Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that; no boy had breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. [...] She was not a handsbreadth off. She was a woman. Orlando stared; trembled; turned hot; turned cold; longed to hurl himself through the summer air; to crush acorns beneath his feet; to toss his arms with the beech trees and the oaks. As it was, he drew his lips up over his small white teeth; opened them perhaps half an inch as if to bite; shut them as if he had bitten. The Lady Euphrosyne hung upon his arm.²⁴⁴

Die bloße Anwesenheit der fuchsartigen Sasha löst in Orlando das gleiche Verlangen aus wie der Anblick des gähnenden Hundes: Er sehnt sich nach der Natur, will eins sein mit

²⁴⁰ Ebd., 18f.

²⁴¹ Ebd., 19.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd., 22.

²⁴⁴ Ebd., 22f.

der Natur, seine Arme gemeinsam mit den Ästen der Bäume im Wind wiegen, wird selbst zu etwas hundeartigem, das die Witterung aufnimmt und seine Zähne fletscht.

Auch die Antipathie zwischen Orlando und dem Poeten Nick Greene wird bereits vorausgedeutet, als dieser bei seiner Ankunft in Orlandos Anwesen über einen Mastiff stolpert, der ihn daraufhin beißt – ein Muster, das sich mehrfach wiederholt, sodass der Mastiff während Greenes gesamten Aufenthalts angekettet werden muss, „because it never saw the poet without biting him.“²⁴⁵ Nicht nur die Antipathie des Mastiffs Greene gegenüber spricht gegen den Poeten, sondern auch dessen generelle Ignoranz des Pflanzen- und Tierreichs gegenüber:

That he did not know a geranium from a carnation, an oak from a birch tree, a mastiff from a greyhound, a teg from a ewe, wheat from barley, plough land from fallow; was ignorant of the rotation of the crops; thought oranges grew under ground and turnips on trees; preferred any townscape to any landscape; - all this and much more amazed Orlando, who had never met anybody of his kind before.²⁴⁶

Die durch und durch kultivierte, naturfremde Lebens- und Denkweise, die Orlando vollkommen fremd ist, erscheint ihm anfangs noch neu und aufregend. Im Rückblick, nachdem er von Greene enttäuscht und verspottet worden ist, wirkt dies gemeinsam mit der stetigen Antipathie des Mastiffs wie ein deutlicher Warnhinweis, dass Nick Greenes und Orlandos Persönlichkeiten miteinander unvereinbar sind. Letztendlich wird Greene fortgeschickt und der Mastiff erlangt seine Freiheit wieder. Diesen Konflikt zwischen Kultur und Gesellschaft, Poet und Hund, gewinnt eindeutig der Hund – ein Sieg, der durch die daraufhin zusätzlich erworbenen Elchhunde und Orlandos freiwilligen Rückzug aus der Gesellschaft untermauert wird.

Neben ihrer Funktion als positives Gegenstück zu Kultur und Gesellschaft spielen *Orlandos* Hunde eine weitere, wichtige Rolle im ‚queering‘ von Mensch-Hund Beziehungen. Derek Ryan hat diese Thematik bereits ausführlich in seinem Beitrag „*Orlando’s queer animals*“ zu dem von Jessica Berman herausgegebenen Sammelband *A Companion to Virginia Woolf* erörtert. „For Woolf“, so Ryan, „sexuality and animality form a queer alliance.“²⁴⁷ Während Orlandos mehrtägigem Schlaf inmitten der sozialen Unruhen in Konstantinopel, während dessen er sich von einem Mann zu einer Frau verwandelt, ist ihr „Seleuchi hound“²⁴⁸ stets an ihrer Seite. Als sie nach England zurückkehrt, ist es die ungestüme Freude ihres Elchhundes Canute, der seine Herrin ohne jede Hemmung

²⁴⁵ Ebd., 63.

²⁴⁶ Ebd., 62.

²⁴⁷ Ryan (2016), 110.

²⁴⁸ Woolf (2016) [1928], 97.

wiedererkennt und begrüßt, welche die formelle Begrüßungszeremonie aufbricht und auch unter den Bediensteten Wiedersehensfreude aufkommen lässt: „If any doubt there was in the human mind the action of the deer and the dogs would have been enough to dispel it, for the dumb creatures, as is well known, are far better judges both of identity and character than we are.“²⁴⁹ Auch an dieser Stelle stehen die Hunde und Hirsche für ihre simple Natürlichkeit, ihre Authentizität im Ausdruck ihrer Gefühle und für eine Offenheit und Selbstverständlichkeit, die in diesem Kontext Orlandos Freiheit bedeutet, nach ihrer wundersamen Geschlechtswandlung als sie selbst anerkannt und respektiert zu werden. Die wohl wichtigste Szene für die Bedeutung von Orlandos Hunden für ihre Sexualität ist eine zwischenartliche, homoerotische Szene zwischen ihr und ihrer Spanielhündin Pippin, als Orlando von einem Ball zurückkehrt und mit der Gesellschaft und ihrem Leben unzufrieden ist:

‘Is this’, she asked – but there was no answer, ‘is this’, she finished her sentence all the same, ‘what people call life?’ The spaniel raised her forepaw in token of sympathy. The spaniel licked Orlando with her tongue. Orlando stroked the spaniel with her hand. Orlando kissed the spaniel with her lips. In short, there was the truest sympathy between a dog and its mistress, and yet it cannot be denied that the dumbness of animals is a great impediment to the refinements of intercourse. They wag their tails; they bow the front paw, they whine, they bark, they slobber, they have all sorts of ceremonies and artifices of their own, but the whole thing is of no avail, since speak they cannot. Such was her quarrel, she thought, setting the dog gently on to the floor, with the great people at Arlington House. They, too, wag their tails, bow, roll, jump, paw, and slobber, but talk they cannot. ‘All these months that I’ve been out in the world’, said Orlando, pitching one stocking across the room, ‘I’ve heard nothing but what Pippin might have said. I’m cold. I’m happy. I’m hungry. I’ve caught a mouse. I’ve buried a bone. Please kiss my nose.’ And it was not enough.²⁵⁰

Durch den gegenseitigen Austausch von Zärtlichkeiten treten Orlando und Pippin in eine gleichgeschlechtliche und zwischenartliche Beziehung, die an Donna Haraway und ihre Hündin Cayenne Pepper erinnert:

We have had forbidden conversation; we have had oral intercourse; we are bound in telling story upon story with nothing but the facts. We are training each other in acts of communication we barely understand. We are, constitutively, companion species. We make each other up, in the flesh. Significantly other to each other, in specific difference, we signify in the flesh a nasty developmental infection called love. This love is a historical aberration and a naturalcultural legacy.²⁵¹

Auch Orlando und Pippin bringen einander bei, miteinander zu kommunizieren, da Pippin nicht wie Orlando sprechen kann. Es ist eine simple und ehrliche Kommunikation zwischen den beiden, die sich scheinbar im Großen und Ganzen nicht von der Kommunikation der Gesellschaft, in der Orlando sich zu bewegen pflegt, unterscheidet. Was Orlando zuvor

²⁴⁹ Ebd., 120.

²⁵⁰ Ebd., 138.

²⁵¹ Haraway (2016) [2003], 94f.

an seinen Elchhunden geschätzt hat, nämlich dass diese nicht die Fähigkeit zu Sprechen besitzen, scheint Orlando nun zu stören, da sie die ‚Sprache‘ ihrer Hunde in den Gesellschaften, in denen sie täglich verkehrt, wiedererkennt. Ein interessanter Aspekt an dieser Stelle ist, dass Woolf, statt dem Hund menschliche Sprache ins Maul zu legen, gegenteilig tut und die Sprache der Menschen in hündische Sprache umcodiert. Ryan bemerkt dazu, dass Woolf damit der Anthropomorphisierung ihrer hündischen Figuren widersteht und sich stattdessen deren fremden Formen der Kommunikation gegenüber öffnet.²⁵² Durch diese Offenheit ermöglicht sie das gemeinsame Überschreiten der Grenzen zwischen den Spezies.

Dass diese Gesellschaften Orlando abstoßen, hat an dieser Stelle mit deren Fähigkeit zu sprechen wenig zu tun. So merkt der Erzähler, Orlandos Biograph, an: “That the faculty of speech has much to do with it either way, we take leave to doubt. Often a dumb hour is the most ravishing of all; brilliant wit can be tedious beyond description.”²⁵³ Das Fehlen der Sprache in Hunden bleibt weiterhin positiv konnotiert. Was sie an den Menschen in ihrem Umfeld stört, ist vielmehr die Art und Weise, wie diese Gebrauch von ihrer Fähigkeit zu Sprechen machen; dass sie diese Fähigkeit für niedere Zwecke oder Frivolitäten missbrauchen, wie die Gesellschaften auf den Bällen; dass sie schlechte, präntiöse oder gehässige Texte damit verfassen, wie Nick Greene. Nur der Gebrauch der Sprache im Dienst der Literatur erscheint Orlando nobel: „Admirals, soldiers, statesmen, moved her not at all. But the very thought of a great writer stirred her to such a belief that she almost believed him to be invisible.”²⁵⁴ Da Orlando nicht nur ‘a passionate lover of animals’ ist, sondern sich auch als weibliche Schriftstellerin etablieren möchte, ist sie letztendlich auf ebendiese Gesellschaft angewiesen:

For the first time in her life she turned with violence against nature. Elk-hounds and rose bushes were about her in profusion. But elk-hounds and rose bushes can none of them read. It is a lamentable oversight on the part of Providence which had never struck her before. Human beings alone are thus gifted. Human beings had become necessary.²⁵⁵

Die Natur und die Gesellschaft ihrer Hunde bilden ein stets gleichbleibendes Umfeld, das Orlando lebenslang Sicherheit und Geborgenheit geben kann – vor der sich über die Jahrhunderte verändernden Gesellschaft ebenso wie vor jenen Menschen, die ihre Gefühle verletzen könnten. In der verlässlichen und unvoreingenommenen Gesellschaft ihrer Hunde

²⁵² Ryan (2016), 112.

²⁵³ Woolf, Virginia (2016) [1928], 138f.

²⁵⁴ Ebd., 139.

²⁵⁵ Ebd., 195.

kann sie während und nach ihrer Verwandlung zu sich selbst und zu ihrer Weiblichkeit finden. Sie sehnt sich aber nicht nur nach persönlicher, sondern auch nach professioneller Weiterentwicklung. Ihre enge Verbindung zur Natur und zu ihren Hunden unterstützt sie dabei, sich als Frau zu finden. Um sich ebenfalls als weibliche Schriftstellerin zu emanzipieren, muss sie den sicheren Raum, den sie auf ihrem Anwesen geschaffen und gepflegt hat und der es ihr ermöglicht hat, sich von der Gesellschaft abzukapseln, verlassen; dafür benötigt sie die Gesellschaft, so unsympathisch diese ihr auch sein mag. Die Unfähigkeit ihrer Hunde zu Sprechen – vor allen Dingen aber zu Lesen – stellt letzten Endes doch eine Sprachbarriere dar: nicht zwischen ihr selbst und ihren Hunden, sondern zwischen ihrem sicheren, aber weltabgewandten Leben und ihrer Selbstverwirklichung als Autorin.

5.2 Analyse der Verfilmungen

In der folgenden Analyse treffen zwei von Grund auf unterschiedliche filmische Interpretationen des in *Orlando* vorliegenden Materials aufeinander: Ein experimentelles, provokantes und jegliche Grenzen überschreitendes Spektakel von Ulrike Ottinger aus dem Jahr 1981 auf der einen Seite und ein stärker an der Textvorlage orientierter, aber stark an den sozio-kulturellen Kontext dessen Entstehung sowie an das Medium Film selbst angepasster Film von Sally Potter aus dem Jahr 1992 auf der anderen Seite.

5.2.1 *Freak Orlando* (1981) Regie: Ulrike Ottinger

Auf Ulrike Ottingers Webseite wird *Freak Orlando* als „[e]ine Irrtümer, Inkompetenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag umfassende ‘Histoire du monde’ am Beispiel der Freaks von den Anfängen bis heute als Kleines Welttheater in fünf Episoden erzählt von Ulrike Ottinger“²⁵⁶ beworben. Der/Die Held/in basiert frei auf Woolfs *Orlando*, durchlebt mehrere Jahrhunderte und vollzieht statt einer gleich mehrere Metamorphosen, die mitunter auch durch Reinkarnation vollzogen werden, wobei sich der Charakter trotz seiner unterschiedlichen Versionen jedoch nicht weiterentwickelt, sondern

²⁵⁶ O.V.: “Freak Orlando”, in *ulrikeottinger.com* (k.A.), <https://www.ulrikeottinger.com/de/filmdetails/freak-orlando> (26.02.2019).

vielmehr auf eine scheinbar endlose Reise geht, und „in seinen Streifzügen durch den Wahnsinn der Geschichte zugleich Gefangener seines eigenen Aufbruchs ist.“²⁵⁷ Der Film, so hält Frieda Grafe es im November 1981 in der *Süddeutschen Zeitung* fest, sei vielmehr ein Dokumentarfilm als ein Fiktionsfilm, er dokumentiere „kollektive Phantasien“²⁵⁸, weshalb eine vollständige Interpretation der einzelnen Charaktere und Handlungsstränge weniger sinnvoll erscheint als eine Interpretation des Werks in seiner Gesamtheit.

Ottinger bevölkert den Film unter anderen mit Zwergen, Bartfrauen, religiösen Fanatikern, doppelten ebenso wie halben Menschen, Zyklopen sowie verschiedenen Gottheiten. In einer surrealen Collage untergräbt *Freak Orlando* nahezu alle erdenklichen binären Oppositionen und Grenzen, die von der Gesellschaft aufgestellt worden sind: schön/hässlich, männlich/weiblich, able/disabled, modern/altmodisch, real/surreal, gut/schlecht, Leben/Tod, Subjekt/Objekt, natürlich/künstlich. Ottinger geht provokant mit dem ‚Anderen‘ – oder wörtlich dem ‚Freak‘ – um und verleiht ihm so, Alice Kuzniar zufolge, symbolische Legitimität.²⁵⁹ Auch vor der Grenze zwischen Mensch und Tier macht der Film nicht halt: So gehören zu den von der Gesellschaft ausgeschlossenen Halbmenschen auch Hühner mit menschlichen Puppenköpfen oder die als Höllenhunde verkleideten Männer Kastor und Pollux, die entweder die Tore des psychiatrischen Landeskrankenhauses als eine Art Hölle bewachen oder selbst dort eingewiesen sind und lediglich „Ausgang“²⁶⁰ haben.

Die unberührte Natur hat in *Freak City* keinen Platz. So führt Orlandos Reise beispielsweise unter anderem über einen Berg, der mit Kunstrassen überzogen ist – Mutter Erde verkleidet ebenso wie die zahlreichen skurrilen menschlichen, nichtmenschlichen und irgendwo dazwischen einzuordnenden Akteure. Stattdessen rahmt die Natur, symbolisch repräsentiert durch die Lebensbaumgöttin, die vor den Toren von *Freak City* steht, die Geschichte ein, indem Orlando sie sowohl zu Beginn auf seinem/ihrem Weg nach *Freak City* grüßt wie auch am Ende, als er/sie *Freak City* wieder verlässt und in die scheinbare Einöde verschwindet. Die Lebensbaumgöttin erinnert an Orlandos geliebten Eichenbaum, dessen Wurzeln von ihm im Roman als stützender Rücken der Mutter Erde geschätzt wird.

²⁵⁷ O.V.: „Freak Orlando. Eine künstlerische Gesamtkonzeption“ (Auszug aus dem Katalog zur Ausstellung der DAAD-Galerie, Berlin 16. November – 21. Dezember 1982), in *ulrikeottinger.com* (k.A.), <https://www.ulrikeottinger.com/index.php/texte.315/articles/auszug-aus-den-katalog-zur-ausstellung.html> (06.11.2019).

²⁵⁸ Grafe, Frieda (2012) [1981] „Freak Orlando“, in *Süddeutsche Zeitung*, 7./8.11.1981, nachgedruckt in Norbert Grob / Hans Helmut Prinzler / Erik Rentschler (Hg.) *Neuer Deutscher Film*. Stuttgart: Reclam, 308-312, 309.

²⁵⁹ Kuzniar, Alice A. (2000) *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 7.

²⁶⁰ „Die Zerberusse haben heute wohl Ausgang“, in *Orlando* (1981) Regie: Ulrike Ottinger, Deutschland, 01:12:03.

In der dritten Episode bildet eine schwarz-weiß gefleckte Deutsche Dogge gemeinsam mit einem schwarz-weiß gefleckten, kleinwüchsigen Darsteller die Boten des Heiligen Tribunals der Inquisition, die Orlando gemeinsam mit zahlreichen weiteren, von der Norm abweichenden Menschen, zu deren Hinrichtung im Berliner Olympiastadion führen. Der Unterschied zwischen Mensch und Hund wird systematisch reduziert: Durch die für menschliche Verhältnisse geringe Körpergröße des menschlichen Schauspielers und die



Abbildung 9: Orlando Capricho alias Orlando Orlanda alias Orlanda Zyklopa wird vom Heiligen Tribunal abtransportiert.²⁶¹

gleichzeitig erhebliche Größe des Hundes für hündische Verhältnisse, wodurch die übliche Überlegenheit des Menschen in Sachen Größe und Kraft aus dieser Konstellation entfernt wird; durch die relative Nacktheit beider und die schwarz-weiße Körperbemalung des Schauspielers, wodurch sich nicht nur die Proportionen, sondern auch die Farben- und Oberflächenstruktur beider Körper ähneln; und letzten Endes auch durch ihre neutrale Gestik und Mimik sowie ihr stummes, gemeinsames Voranschreiten werden Hund und Mensch hier einander angenähert (siehe Abbildung 9). Ausschlaggebend ist hierbei zudem, dass zwecks dieser Annäherung nicht der Hund anthropomorphisiert wird, sondern umgekehrt der menschliche Part dieses Duos an sein hündisches Gegenstück angeglichen wird. Zwar

²⁶¹ O.V.: „Freak Orlando (1981)-OIII-5-.jpg“, in *ulrikeottinger.com* (k.A.), <https://www.ulrikeottinger.com/en/film-details/freak-orlando-2> (27.02.2020).

ist das nur eines von vielen Beispielen für die subversive Art und Weise, in der Ottinger Grenzen verschwinden lässt und gesellschaftlichen Normen untergräbt, doch ist es für diese Arbeit ein bedeutendes Beispiel dafür, dass die Kategorie der Spezies nur eine der zahlreichen Strukturkategorien sind, die sich in der Intersektionalität miteinander verschränken. Ulrike Ottingers Boten der Inquisition sind hier zumindest visuell „bonded together in significant otherness“²⁶², um es mit Donna Haraways Worten zu sagen.

5.2.2 *Orlando* (1992) Regie: Sally Potter

Mit ihrer filmischen Neuinszenierung von *Orlando* demonstriert Sally Potter die Implementation einer Vielzahl von Transformationsprozessen, mithilfe derer sie Woolfs Hypertext in ihren eigenen Hypertext bzw. -film umformt: Potters *Orlando* könnte ohne Woolfs nicht existieren, steht dennoch als eigenständiges und aus seinem eigenen sozio-kulturellen Kontext entsprungenes Werk da. „My task with the adaptation of Virginia Woolf’s book for the screen,“ so merkt Potter zur Adaption des Romans an, „was to find a way of remaining true to the spirit of the book and to Virginia Woolf’s intentions, whilst being ruthless with changing the book in any way necessary to make it work cinematically.“²⁶³ Sie bricht mit den zeitgenössischen Konventionen des Films ähnlich wie Woolf mit den zeitgenössischen Konventionen des Romans bricht, um die Essenz der Erzählung und der Erzählweise in die Erzählformen des Films zu übersetzen. Als filmisches Äquivalent zu der Art und Weise, in der sich Woolfs fiktionaler Biograph an seine LeserInnen wendet, macht Potter *Orlando* selbst zum Erzähler, der regelmäßig mit vielsagenden Blicken in die Kamera, meist begleitet von Kommentaren, die vierte Wand durchbricht. Nachdem Woolf die sich über Jahrhunderte erstreckende Handlung bis in ihre eigene Gegenwart hinein holt, tut Potter es ihr gleich, muss dadurch aber einige Jahrzehnte ergänzen, sodass ihre *Orlando* sich am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts wiederfindet.

Potter teilt die Erzählung ganz deutlich in sieben Teile, die jeweils durch eine Einblendung der jeweiligen Titel signalisiert werden: Death, Love, Poetry, Politics, Society, Sex und Birth. Nach dem Tod der Königin und ihres Vaters findet Orlando Trost in seiner

²⁶² Haraway (2016) [2003], 108.

²⁶³ Potter, Sally: „Notes on the Adaptation of the Book, *Orlando* by Virginia Woolf“, in *sonyclassics.com*, (k.A.), https://www.sonyclassics.com/orlando/orlando_presskit.pdf (11.11.2019).

Liebe zu Sasha. Den Betrug durch Sasha übersteht er, indem er sich der Poesie und dem Poeten Nick Greene zuwendet. Den Betrug durch Nick Greene lässt er nicht nur emotional, sondern auch geographisch hinter sich, indem er seinen Posten in Konstantinopel einnimmt. Die Konsequenzen seiner dort stattgefundenen Metamorphose in eine Frau erfährt sie auf ihre Heimkehr hin in der patriarchalen Gesellschaft Englands; diese Konsequenzen bedeuten für Orlando vor allem Verlust: den Verlust ihres Status, ihrer Rechte und ihres Besitzes. Über diesen Verlust hilft ihr die Erforschung ihrer weiblichen Sexualität mithilfe Shelmerdines hinweg, welcher schließlich zu der Geburt ihrer Tochter führt, in dessen Gesellschaft sie endlich als eigenständige Frau, Autorin und alleinerziehende Mutter mit einem Wonnegefühl, symbolisiert durch einen über ihr schwebenden Engel, in der Gegenwart der Filmproduktion ankommt.

Eine der wohl auffälligsten Veränderungen in der Handlung betrifft Orlandos Verwandlung: Anders als im Roman, in dem Orlando in einen unerklärlichen, tagelangen Schlaf versinkt und als Frau wieder erwacht, bemüht sich Potter um eine Erklärung für diese Verwandlung: Inmitten der Unruhen in Konstantinopel sehe Orlando sich mit der Entscheidung konfrontiert, zu töten oder getötet zu werden. Keine dieser Optionen kämen für ihn infrage. Das löse in ihm eine Krise seiner maskulinen Identität, aus der seine Verwandlung in eine Frau hervorgehe.²⁶⁴ Diese Verwandlung vollzieht sich nicht während eines tagelangen Schlafes, sondern innerhalb von Augenblicken, um der von Potter etablierten Logik zu folgen. Nichtsdestotrotz verfällt Orlando in einen tagelangen Schlaf, nachdem er von Sasha verlassen worden ist. Das mag veranschaulichen, wie traumatisierend das Erlebnis für Orlando ist, einen logischen Zweck in der Erzählung erfüllt es aber nicht mehr.

Wie auch im Roman und in *Freak Orlando* rahmt der Eichenbaum die Erzählung ein. Die erste Szene des Films zeigt Orlando vor dem Eichenbaum auf- und abgehend, während er Poesie rezitiert, bis er sich schließlich zum Schreiben, an den Stamm der Eiche lehrend, setzt und die Erzählerin darlegt: „[...] it wasn't privilege he sought, but company.“²⁶⁵ Am Ende des Films hat Orlando ihren ‚companion‘ gefunden: doch ist es weder ein Hund noch ein Mann, sondern ihre Tochter. Wieder sitzt sie an ebendiesem Eichenbaum, während ihre Tochter vergnügt mit einer Kamera durch das hohe Gras läuft – eine Parallele zum jungen Orlando, der mit seinem Poesieband durch das Gras stapft: das

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ *Orlando* (1992) Regie: Sally Potter, Großbritannien/Frankreich/Italien/die Niederlande/Russland, 00:01:50-00:02:00.

Kunstmedium seiner Wahl war das Buch, das seiner/ihrer Tochter jedoch ist der Film – eine Selbstreferenz des Films, der selbst den Medienwechsel vollzogen und den Roman abgelöst hat.

Auf Orlandos langer Suche nach ‚company‘ zählen seine zahlreichen Hunde nicht als solche. So fragt Sasha ihn beim ersten Anblick seines großen Anwesens, ob er dort alleine lebe, woraufhin er antwortet: „Well, yes, at the moment.“²⁶⁶ Für Woolfs Orlando hingegen sind seine Hunde nicht nur – wenngleich stumme – ‚companions‘, sondern meist gar bessere Gesellschaft als die Menschen in seinem Leben. In Potters filmischer Neuinszenierung des Romans sind Orlandos Hunde lediglich Statisten: Sie begleiten ihn auf dem Trauerzug seines Vaters, sind lediglich in einer von sechs Einstellungen, die Orlando während seines mehrtägigen Schlafs zeigen, an seiner Seite zu sehen, begrüßen Nick Greene zu dessen Irritation freudig bei seiner Ankunft und begleiten Orlando auf seinen Spaziergängen – das jedoch auch nur vor seiner Metamorphose. Die Begrüßungsszene zwischen Orlando und Canute nach seiner Verwandlung wird gestrichen. Weder erhalten die Hunde Namen, noch wird ihnen eine tiefere Bedeutung als ihre Statistenrollen beigemessen. Lediglich durch ein für den Film verfasstes Spottgedicht von Nick Greene über Orlando wird Orlandos Hunden eine negative Bedeutung angeheftet:

Try as he might, this gracious noble Lord
Who lifts his pen and thinks he then can write
Cannot-- for who can pen when he is bored?
The mind of leisure only can be trite.

This pretty knight who feebly lifts his sword
To make a witless thrust against his doom
Is foiled by what his noble birth affords--
Dogs, dogs, more dogs, and far too many rooms.

So fortune smiles on those who own the land
And frowns at trivia from the dabbler's hand.²⁶⁷

Hier stehen Orlandos Hunde für dessen luxuriösen Lebensstil; die Anzahl seiner Hunde wird ebenso absurd dargestellt wie die Anzahl der Zimmer in seinem prächtigen Anwesen und deutet auf ein allzu unbeschwertes und weltfremdes Leben im Überfluss, das der Dichter, ein Typus des armen Künstlers, der auf eine vierteljährlich gezahlte Pension von Orlando angewiesen ist, verurteilt. Solch ein Lebensstil habe ihn zu einem ebenso gelangweilten wie langweiligen, gedankenlosen Schönling gemacht, der lediglich in der Lage sei, Trivialitäten zu produzieren. Orlandos Hunde, als Symbol für dessen Reichtum, werden als

²⁶⁶ Ebd., 00:22:00-00:22:14.

²⁶⁷ Ebd., 00:38:48-00:39:40.

Hindernis in seinem Bestreben nach Autorschaft dargestellt. Er, oder speziell seine schriftstellerische Ambition, „is foiled“ – zu deutsch: wird verhindert/vereitelt – von dem, was sein Adelsstand sich leisten kann: Hunde, Hunde, noch mehr Hunde und allzu viele Zimmer. Diese Sichtweise, die Hunde mit dem Patriarchat und der Aristokratie verknüpft, erklärt, warum Orlandos Hunde auf dessen Weg zur Selbstfindung als Frau, Mutter und Autorin einfach samt Status und Besitz verschwinden.

Selbst die Dichotomie Natur/Kultur wird von Potter nicht weiter erforscht. Lediglich die Szene, in der Orlando sich verzweifelt zu Boden wirft und verlauten lässt „Nature, nature, I am your bride, take me!“, woraufhin sie Shelmerdine trifft – ihn zwar nicht heiratet, aber doch mit ihm ihre Sexualität erkundet und ein Kind zeugt – bleibt. Zwar wird Orlandos Eichenbaum als Rahmen für die Erzählung und als Konstante in der sich über die Jahrhunderte verändernden Gesellschaft und Umwelt beibehalten, doch verlieren seine/ihre Hunde jede Bedeutung, die ihnen im Roman beigemessen wird. Sie dienen weder als positives, authentisches Gegenstück zur teils gekünstelten und hinterhältigen Gesellschaft, noch kommt es zu gemeinsamen Grenzüberschreitungen, was Orlandos Geschlecht oder zwischenartliche, gleichgeschlechtliche Zärtlichkeiten anbelangt.

5.3 Schlussfolgerungen

Mit ihrem außergewöhnlichen, Grenzen überschreitendem Roman hat Virginia Woolf auch dessen filmische Neuinszenierungen zu weiteren Experimenten und Grenzüberschreitungen angeregt. Aufgrund der persönlichen Kontaktzonen, in denen sie mit ihren eigenen Hunden gelebt hat und der daraus hervorgehenden zentralen Rolle, die diese Hunde und ihre Beziehungen zu diesen Hunden auch in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen und in ihrer Sexualität einnehmen, fließen nicht nur die Hunde aus ihrem bzw. Vita Sackville-Wests Leben in *Orlando* mit ein, sondern auch der materiell-semiotische, intersektionelle Beziehungsknoten, in dem Sackville-West, Woolf, ihr Ehemann und deren Hunde miteinander verwickelt sind. Die Funktion der Hunde in *Orlando* beschränkt sich deshalb nicht nur auf eine symbolische im Spannungsverhältnis zwischen Natur und Kultur, sondern sind sie auch Individuen – insbesondere jene hündischen Figuren, die auf Vita Sackville-Wests realen Hunden basieren – mit deren Hilfe Orlando ihre Metamorphose zur Frau vollendet und ihre eigene Sexualität erkundet. In Ulrike Ottingers Neuinszenierung des Materials

werden Hunde in eine Vielzahl von der Norm abweichender menschlicher wie nicht-menschlicher Figuren assimiliert, um zwischenartliche Grenzen sowie jegliche anderen, miteinander in Intersektion stehenden, binären Oppositionen, auf deren Basis die karnophallogozentrische, heteronormative Gesellschaft ‚andersartige‘, menschliche wie nicht-menschliche Lebewesen diskriminiert, aufzuheben. Sally Potters Neuinszenierung hingegen setzt in der Verarbeitung des Materials einen anderen Fokus, nämlich den der Emanzipation der Frau, zu dessen Gunsten *Orlandos* hündische Figuren auf Statistenrollen reduziert werden.

6. *Lolita*

Der Entstehungsprozess für Vladimir Nabokovs *Lolita* beginnt berühmterweise, so legt Nabokov es in seinem Nachwort „On a Book Entitled *Lolita*“ dar, bereits im Jahreswechsel von 1939 zu 1940 in Paris mit einem Zeitungsartikel über die erste Kohlezeichnung von einem nichtmenschlichen Tier, einem Menschenaffen im Jardin des Plantes: Es soll eine Zeichnung von den Gitterstäben des Käfigs gewesen sein, in dem dieser Affe sein Dasein fristete.²⁶⁸ Inwiefern genau die bedrückende Kunst des in Gefangenschaft lebenden Menschenaffen ihn dazu anregt, erklärt Nabokov nicht; dennoch gibt sie ihm den Anstoß, eine etwa dreißig Seiten lange Kurzgeschichte auf Russisch zu schreiben, die ihm später, zwischen 1949 und 1954 in Ithaca, New York, als Prototyp für *Lolita* dienen soll.

Den sozio-kulturellen Kontext für die Entstehung des Romans zu umreißen, ist ein schwieriges Unterfangen, da Nabokovs Leben selbst von Aufbrüchen und Umbrüchen, Exil, kulturellen Entfremdungen und Annäherungen geprägt ist. In *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* zeichnet Nabokov ein lebhaftes Bild seines bewegten Lebens bis in die Jahre hinein, in denen er an *Lolita* arbeitet. Hinein in eine Aristokratenfamilie geboren, verbringt Nabokov die meisten Winter seiner privilegierte Kindheit und Jugend in St. Petersburg und die meisten Sommer im Landsitz der Nabokovs in Vyra oder auf Reisen durch Europa. Im Hause der Nabokovs wird stets neben Russisch auch Englisch und Französisch gesprochen, wodurch Vladimir und seine Geschwister dreisprachig aufwachsen – etwas, das sich in seiner Karriere als Schriftsteller nicht nur als hilfreich, sondern auch als

²⁶⁸ Nabokov, Vladimir (2000) [1956] „On a Book Entitled *Lolita*“, in Vladimir Nabokov / Alfred Appel (Hg.) (2000) [1970] *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 311-317, 311.

formgebend erweist. Nach dem Tod seines Onkels im Jahr 1916 erbt Nabokov im Alter von nur 17 Jahren dessen Herrenhaus, Landbesitz und Vermögen, nur um wenig später infolge der Novemberrevolution zu verlieren. Zunächst fliehen die Nabokovs auf die Krim, später nach Westeuropa. Zwischen 1919 und 1940 macht Nabokov sich vor allem in Paris und Berlin als Vladimir Sirin einen Namen unter russischen Exil-AutorInnen. 1940 flieht Nabokov mit seiner Frau Véra und Sohn Dmitri in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er schließlich mit seiner Arbeit an *Lolita* beginnt.

Aus seiner Autobiographie geht hervor, dass Hunde ein Teil seiner durchaus glücklichen Kindheit waren, besonders in Verbindung mit seiner Mutter. Elena Ivanovna Nabokova wird als äußerst fürsorglich und naturnah beschrieben, mit einem besonderen Herz für nichtmenschliche Tiere. Obwohl sie während des ersten Weltkriegs als Krankenschwester arbeitet, um verwundete Soldaten zu versorgen, gehen ihr die Grausamkeiten, die der Natur durch Menschenhand angetan werden, stets näher als das Leid ihrer Patienten. Nabokov erinnert sich mit einer gewissen Bewunderung: „And, still later, when in exile, reviewing the past, she would often accuse herself (unjustly as I see it now) of having been less affected by the misery of man than by the emotional load man dumps upon innocent nature – old trees, old horses, old dogs.”²⁶⁹ Konkret wird Elena Ivanovna Nabokovas Nähe zur Natur und zu Tieren in den engen Beziehungen sichtbar, die sie zu ihren Dachshunden zu haben pflegt – ein Umstand, der sich Nabokov zufolge in den Familien-Alben ihrer jungen Jahre niederschlägt. Nabokov erinnert sich an „a couple of these obese oldtimers, Box I and Loulou”²⁷⁰, die sich in seiner Kindheit gern auf der Veranda sonnen. 1904, Nabokov muss etwa fünf Jahre alt sein, kauft sein Vater auf einer Hunde-Show in München einen männlichen Dackel-Welpen, den der junge Nabokov wegen dessen visueller Ähnlichkeit mit einem länglichen, braunen Zugwagen Trainy tauft. Trainy wird als Familienmitglied in den Haushalt der Nabokovs integriert und zu einem wesentlichen Bestandteil Nabokovs Kindheit:

One of the musical themes of my childhood is Trainy’s hysterical tongue, on the trail of the hare he never got, in the depths of our Vyra park, whence he would return at dusk (after my anxious mother had stood whistling for a long time in the oak avenue) with the old corpse of a mole in his jaws and burs in his ears.²⁷¹

²⁶⁹ Nabokov, Vladimir (2016) [1967] *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. London: Penguin Books, 28.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

Etwa um 1915 wird Trainy aus nicht genannten Gründen querschnittsgelähmt, sodass er nurmehr mit Mühe über den Boden kriechen kann, bis er schließlich mithilfe von Chloroform erlöst wird. Daraufhin schenkt jemand der Familie einen weiteren Welpen, Box II.

Dieser folgt den Nabokovs ins Exil:

[...] and as late as 1930, in a suburb of Prague (where my widowed mother spent her last years, on a small pension provided by the Czech government), he [Box II; J.S.] could still be seen going for reluctant walks with his mistress, waddling far behind in a huff, tremendously old and furious with his long Czech muzzle of wire – an émigré dog in a patched and ill-fitting coat.²⁷²

Nur neun Jahre später stirbt Nabokovs Mutter. Durch die Erinnerung an seine Kindheit und an seine Mutter wackeln, laufen, kriechen, hecheln und rollen die Dachshunde, die seine Mutter so liebte.

Im fünften Kapitel der Autobiographie erläutert Nabokov, wie die meisten Figuren, Schauplätze und Gegenstände seiner fiktiven Geschichten seinen eigenen Erinnerungen entnommen, in seine Fiktion transplantiert und dadurch seiner eigenen Vergangenheit entfremdet werden: „Although it lingered on in my mind, its personal warmth, its retrospective appeal had gone and, presently, it became more closely identified with my novel than with my former self [...].“²⁷³ Unter den an seine Fiktion abgegebenen Figuren und Gegenständen befinden sich unter anderem auch Nabokovs schweizer Kindermädchen ‚Madoiselle‘, die Inneneinrichtung des Salons in Vyra und die Buntstifte, mit denen er als Junge zu malen pflegte. In der Tat schützt er nur wenige Dinge, Menschen und Tiere in seinem Leben vor seiner entfremdenden Fiktionalisierung, am wichtigsten darunter sein Sohn Dmitri und seine Frau Véra: letztere wird nicht einmal in seiner Autobiographie als eine Figur eingeführt, sondern stattdessen direkt in der zweiten Person Singular angesprochen. Zu diesen wenigen Ausnahmen gehört auch Box I, wie Nabokov mit Erleichterung feststellt:

Have I given away Box I (son and husband of Loulou, the houskeeper’s pet), that old brown dachshund fast asleep on the sofa? No, I think he is still mine. His grizzled muzzle, with the wart at the puckered corner of the mouth, is tucked into the curve of his hock, and from time to time a deep sigh distends his ribs. He is so old and his sleep is so thickly padded with dreams (about chewable slippers and a few last smells) that he does not stir when faint bells jingle outside.²⁷⁴

Die Dackel, die unter dem Esstisch der Nabokovs auf einen gelegentlichen Bissen zu warten pflegten, gehören demnach mehr noch zu der Familie als die Kindermädchen und Gouvernanten, die bei der Familie lebten und gemeinsam mit der Familie zu Tisch kamen. Die

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., 66.

²⁷⁴ Ebd., 71.

Erinnerung an Box I hütet Nabokov ebenso liebevoll als Teil seiner sorgenfreien und heiteren Kindheit in Russland, bevor er sein Zuhause, sein Hab und Gut an die Revolution verlor, wie seine Mutter Box II auf ihrer Flucht nach Westeuropa hütete.

Trotz all der Wertschätzung und Privilegien, die den Dackeln der Nabokovs zu Teil wird, besteht bei den Nabokovs, wie es zu der Zeit üblich ist, eine klare Trennung von Haushunden als Teil der Familie und von Hofhunden, die als Arbeitstiere zum Einsatz kommen. Bis auf die eine oder andere kurze Erwähnung dieser Hofhunde, erinnert sich Nabokov in seiner Biographie nur an eine Szene aus seiner Kindheit, in der einer dieser Hunde, eine Dänische Dogge namens Turka, zum Akteur wird: „Another dog, the sweet-tempered sire of a ferocious family, a Great Dane not allowed in the house, played a pleasant part in an adventure [...].“²⁷⁵ Das ‚Abenteuer‘ besteht darin, dass Nabokov und sein Bruder Sergey sich von ihrer Mademoiselle davonstehlen, um im Halbdunkel durch den tiefen Schnee in Richtung Dorf zu marschieren. Turka entdeckt die beiden Jungen im Hof und begleitet sie freudig. Als es schon dunkel ist, beklagt sich Sergey über Müdigkeit und Kälte, „but I urged him on and finally made him ride the dog (the only member of the party to be still enjoying himself).“²⁷⁶ Nachdem sie von ihrem Gärtner Dmitri gefunden und nach Hause geführt worden sind, kehrt Turka, so berichtet Nabokov scherzend, wieder zu seinen Angelegenheiten als Hofhund zurück: „The Great Dane, whose name was Turka, returned to his interrupted affairs in connexion with servicable and informative snowdrifts around the house.“²⁷⁷ Das gemeinsame ‚Abenteuer‘ der Nabokov-Brüder mit einem ihrer Hofhunde ist Nabokov vermutlich deshalb in Erinnerung geblieben, weil es eine Ausnahme der Regel war. Die Hofhunde gehören bei den Nabokovs demnach nach draußen, ebenso wie die Pferde und Angestellten, während die Dackel (und die Gouvernanten) im Hause der Nabokovs wärmstens (die Dackel scheinbar wärmer als die Gouvernanten) aufgenommen werden. Dies wird auch auf Familienportraits der Nabokovs sichtbar, in denen Trainy und Box II nicht fehlen dürfen (siehe Abbildungen 10 und 11).

In einem Interview mit dem *Playboy* aus 1964 kommentiert Nabokov die Ähnlichkeit, die man nicht umhinkommt festzustellen, zwischen seiner ersten Kindheitsliebe, Colette, wie er sie in *Speak, Memory* reproduziert, und der ersten Liebe des Protagonisten in

²⁷⁵ Ebd., 73.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.



Abbildung 10: „A family group taken in our garden at Vyra by a St Petersburg photographer in August 1908 [...]. My mother has placed photophobic Trainy upon the iron table [...].“²⁷⁸

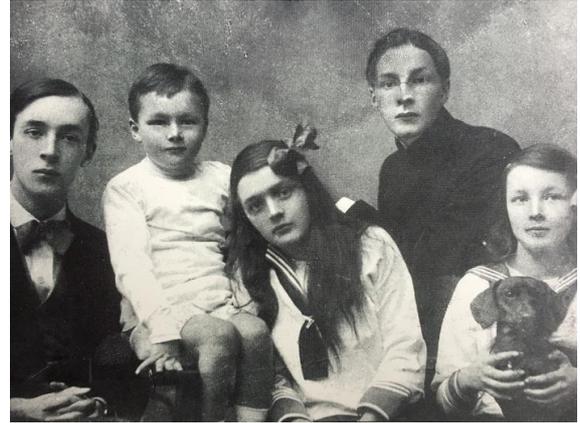


Abbildung 11: „The author [Nabokov] aged nineteen, with his brothers and sisters, in Yalta, in November 1918. [...] Elena (firmly clasping Box II) is twelve.“²⁷⁹

Lolita, Annabelle, deren Reinkarnation Humbert Humbert von jenem Zeitpunkt an in anderen jungen Mädchen zu finden sucht, was ihn letzten Endes zu Lolita führt:

Someone, for instance, discovered telltale affinities between Humbert’s boyhood romance on the Riviera and my own recollections about little Colette, with whom I built damp sand castles in Biarritz when I was ten. Somber Humbert was, of course, thirteen and in the throes of a pretty extravagant excitement, whereas my own romance with Colette had no trace of erotic desire and indeed was perfectly commonplace and normal.²⁸⁰

Auch wenn Nabokov in diesem Interview die Unterschiede zwischen seiner Kindheitsliebe und jener Humberts herausstellt, so streitet er keineswegs deren ‚verräterische‘ Ähnlichkeit ab. Es liegt nahe, dass die junge Romanze zwischen Humbert und Annabelle sich ebenso aus Nabokovs persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen speist, wie die meisten Charaktere und Schauplätze in seinen Erzählungen. Diese Erinnerungen stellt der Autor in seiner Autobiographie äußerst anschaulich und mit Liebe zum Detail dar. Interessanterweise tobt auch durch diese Erinnerung ein Hund:

The [Colette’s; J.S.] dog was a female fox terrier with bells on her collar and a most waggly behind. From sheer exuberance, she would lap up salt water out of Colette’s toy pail. I remember the sail, the sunset and the lighthouse pictured on that pail, but I cannot recall the dog’s name, and this bothers me.²⁸¹

Obwohl sich der Autor später doch an den Namen des Hundes erinnert, belässt er das anfängliche – vielleicht auch nur einer authentischen, erzählerischen Ästhetik wegen vorge-täuschte – Versagen seines Gedächtnisses bewusst im Text, um die Signifikanz des

²⁷⁸ Ebd., k.A. (unnummerierte Seiten zwischen 99 und 100).

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Nabokov, Vladimir (2011) [1973] *Strong Opinions*. London: Penguin Books 2011, 21.

²⁸¹ Nabokov, Vladimir (2000) [1955] *Lolita*, in Vladimir Nabokov / Alfred Appel (Hg.) (2000) [1970] *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 1-309, 111.

Hundes, den er trotz des scheinbar vergessenen Namens in die Geschichte integriert, als Teil seiner aufregenden und prägenden Kindheitserinnerung zu unterstreichen. Der Hund ist ein Teil der kindlichen Romanze, ein ‚partner in crime‘ für das junge Paar, um es mit Haraways Worten zu sagen. Sie stehlen sich gemeinsam mit ihm von ihren Familien davon und verstecken sich so eines Abends gemeinsam in einem Kino, „holding hands across the dog, which now and then gently jingled in Colette’s lap [...]“. ²⁸² Die nach all den Jahren scheinbar noch so lebendigen Erinnerungen an Colette und ihren Foxterrier und deren Neuaufleben in Nabokovs Schrift bewirken, so stellt es der Autor dar, dass der Name des Hundes ebenso lebhaft in sein Gedächtnis zurückkehrt, wie der Hund selbst damals über den Strand auf ihn zu gejagt sein muss:

„I try again to recall the name of Colette’s dog – and, triumphantly, along those remote beaches, over the glossy evening sands of the past, where each footprint slowly fills up with sunset water, here it comes, here it comes, echoing and vibrating: Floss, Floss, Floss!“ ²⁸³

Obwohl sich Vladimir Nabokov als Erwachsener, soweit es aus seinen Biographien ersichtlich ist, nie selbst einen Hund zulegt – seine Passion für Lepidopterologie ist bekanntlich weitaus ausgeprägter als jegliche Sentimentalitäten, die er für die Hunde in seiner Familie pflegt – so sind sie aus seiner Kindheit und Jugend, aus seiner Familie und von der Seite seiner Mutter kaum wegzudenken. Sie sind ein Teil seines unbeschwerten und glücklichen Lebens, bevor kommunistische Revolution, Exil und Antisemitismus dunkle Schatten auf sein Haupt werfen können, bevor der Ernst des Lebens und die teils grausame Realität ihn einholen. Es ist also nicht wunderlich, dass Hunde auch in seiner Fiktion Teil einer stereotypen, ‚glücklichen Kindheit‘ sind, wie sein Protagonist und Erzähler Humbert Humbert sie nachzeichnet: „I grew, a happy, healthy child in a world of illustrated books, clean sand, orange trees, friendly dogs, sea vistas and smiling faces.“ ²⁸⁴

6.1 Analyse der literarischen Vorlage

Vladimir Nabokovs *Lolita* wird als innerfiktionales Memoire des Protagonisten Humbert Humbert inszeniert, in dem dieser seine inzestuöse Affäre mit seiner minderjährigen Stieftochter, deren Flucht vor ihm und den Mord an seinem Antagonisten Claire Quilty

²⁸² Ebd., 112.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Nabokov (2000) [1955], 10.

darlegt und rechtfertigt. Nabokov ist bekannt für sein kompliziertes Sprachspiel und seine zahlreichen, miteinander verwobenen Leitmotive, die sich oft nur durch mehrfaches Lesen entschlüsseln und wertschätzen lassen. Hunde sind eines dieser wiederkehrenden Leitmotive, das Nabokov im Verlaufe des Romans strategisch einsetzt und dessen Symbolik und Funktion er im fließenden Übergang verändert – ein schriftstellerisches Vorgehen, auf das Nabokov, wahrscheinlich mit einem Schmunzeln, seinen Protagonisten-Erzähler und innerfiktionalen Autor²⁸⁵ des Romans direkt hinweisen lässt:

But every once in a while I have to remind the reader of my appearance much as a professional novelist, who has given a character of his some mannerism or a dog, has to go on producing that dog or that mannerism every time the character crops up in the course of the book.²⁸⁶

Wenngleich Nabokov nicht viel für Symbole und Allegorien übrig hat, wie er in „On a Book Entitled *Lolita*“ verlauten lässt,²⁸⁷ so befasst er sich doch ausgiebig mit Themen, Motiven, Strukturen und wiederkehrenden Mustern im Schaffen seiner eigenen Werke ebenso wie in der akademischen Auseinandersetzung mit jenen anderer AutorInnen. In seiner Autobiographie beschreibt er seine schriftstellerische Vorgehensweise und seine Wahrnehmung von Zeit und Erinnerungen, also auch die erzählte Zeit in seinen Romanen, anhand des Bildes eines magischen Teppichs, den er nach dessen Benutzung zusammenfaltet, so dass sich die verschiedenen Muster überlagern und ‚BesucherInnen‘, also LeserInnen, zum Stolpern bringen.²⁸⁸ In seinen *Lectures on Literature* setzt er sich hauptsächlich mit den Strukturen und Mustern auseinander, „the planned pattern of a work of art“²⁸⁹, die sich in den von ihm behandelten Werken abzeichnen. In einer ausführlichen Analyse des Hundemotivs in *Lolita* zieht Ole Nyegaard Parallelen zwischen Nabokovs Art und Weise, Hunde als Leitmotiv einzusetzen, und dessen eigener Analyse von Flauberts Leitmotiv des Pferdes in *Madame Bovary* in seinen *Lectures on Literature*.²⁹⁰

²⁸⁵ Wie es Aage A. Hansen-Löve in seiner Monographie *Schwangere Musen – Rebellische Helden* erläutert, fallen Nabokovs innerfiktionalen Autoren, seine „schreibenden Helden“, meist „schlechte[r], geschmacklose[r], banale[r] Autorschaft zum Opfer“ und gehen daran zugrunde, dass sie ihre „Gemachtheit nicht wahrhaben [wollen], ja dass [sie] sich selbst zum Demiurgen und damit in Konkurrenz zu [ihrem] Erschaffer – dem Autor – als Autor [aufwerfen].“ (Hansen-Löve, Aage A. (2019) *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 639.) In Anbetracht dieser These, die sich ebenso auf Humbert Humbert anwenden lässt, ist diese Reflektion seiner Rolle als Autors durch Humbert ebenso ein Hinweis Nabokovs auf dessen amateurhaften Schreibstil.

²⁸⁶ Nabokov (2000) [1955], 104.

²⁸⁷ Nabokov (2000) [1956], 314.

²⁸⁸ Nabokov (2016) [1967], 102f.

²⁸⁹ Nabokov, Vladimir (1982) *Lectures on Literature*, hg. v. Fredson Bowers, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 113.

²⁹⁰ Nyegaard, Ole (2005) „Uncle Gustave is Present: The Canine Motiv in *Lolita*“, in *Nabokov Studies*, Volume 9, 133-155, 137f.

Passend zu den bereits erworbenen Erkenntnissen aus Nabokovs Autobiographie stellt auch Nyegaard die These auf, dass das Hundemotiv in *Lolita* das Thema der Kindheit verkörpere, im ausweiteten symbolischen Sinne könne man die Hunde in dem Roman gar als Hüter einer verletzlichen Kindheit interpretieren.²⁹¹ An anderer Stelle führt er dazu jedoch aus:

As for the dog, it is not employed as a motif because of any traditional symbolism pertaining to dogs; such a use of symbols would be very unlike Nabokov. The symbolism of the dog is effectuated through patterning: the dog becomes a symbolic presence inside the text through accumulation of meaning. In other words, the dogs in *Lolita* have no symbolic implications pointing outside the text, but only inside. As the dog motif repeatedly resurfaces in different phases of the story, it acquires a symbolic significance.²⁹²

Dass sich das Hundemotiv im Verlauf des Romans entwickelt und seine Funktion und Symbolik verändert, soll in der folgenden Analyse bestätigt werden. Die These jedoch, dass die Symbolik des Hundes allein aus dem Roman heraus entsteht und keinen Bezug zum außertextlichen Kontext des Romans hat, erscheint mir auf der Basis der vorangegangenen Analyse von *Speak, Memory*, aus der eindeutig eine enge Verbindung zwischen den Hunden in Nabokovs Leben und seiner ‚verletzlichen Kindheit‘ hervorgeht, anfechtbar zu sein, so untypisch dies auch für Nabokov sein mag.

Das Hundemotiv, wie Nyegaard bereits festgestellt hat, nimmt verschiedene Formen bzw. Muster an, die sich im Verlauf des Texts miteinander verweben, wodurch sich Symbolik und Funktion der fiktionalen Hunde im Text ebenso wie der hündischen Bilder, die der innerfiktionale Autor benutzt, weiterentwickeln. In der folgenden Analyse überlagern sich die hündischen Figuren und hündischen Bilder gegenseitig. Keiner der Hunde in *Lolita*, ob körperlich im Text anwesend oder nur als Vergleich, Metapher oder Bild, steht für sich, sondern trägt zu dem divers bemusterten Flickenteppich bei, den Nabokov mit seinem Text webt. Sie kommen zum Einsatz, um die Handlung zu beeinflussen, als Boten des Schicksals, zur lebendigen Bevölkerung des Schauplatzes, um diesem Tiefe zu verleihen und zur Charakterisierung der Figuren. Die im Text als Figuren anwesende Hunde, wenngleich keiner von ihnen einen Namen als solche erhält, sind zum einen der ‚Junk Setter‘, der die Nachbarschaft der Hazes belebt und schließlich an Charlottes tödlichem Unfall beteiligt ist; und zum anderen diejenigen Hunde, die regelmäßig Lolitas Aufmerksamkeit auf sich ziehen und sie damit zunehmend von Humbert weglocken.

²⁹¹ Ebd., 135.

²⁹² Ebd., 143.

Der Junk Setter, der seinen provisorischen Namen wegen des Berufs seines Besitzers – ein Schrotthändler, der im Haus neben dem der Hazes wohnt – erhält, erscheint bereits bei Humberts Ankunft in der Lawn Street, der Straße, in der Lolita und Charlotte wohnen, auf der Bildfläche: „Speaking of sharp turns: we almost ran over a meddlesome suburban dog (one of those who lie in wait for cars) as we swerved into Lawn Street.”²⁹³ Mit diesem Beinahe-Unfall im ersten Moment, in dem Humbert in der Lawn Street anwesend ist, buchstäblich direkt an der Straßenecke, wird der sehr ähnlich ablaufende Unfall, in dem Charlotte stirbt, vorausgedeutet. Im Folgenden dient der Hund als ein szenisches Mittel, ähnlich wie es der Erzähler selbst reflektiert hat: der Junk Setter gehört zu der Kulisse der Lawn Street und wird dort regelmäßig reproduziert. So auch als Humbert rasenmähend auf Charlottes Rückkehr vom Sommercamp, in dem sie Lolita abgeliefert hat, wartet: Der Vorgarten wurde von einem „cursed dog“²⁹⁴ verwüstet und „The fool dog of the prosperous junk dealer next door ran after a blue car – not Charlotte’s.“²⁹⁵ Kurz vor Charlottes Ankunft rennt der Junk Setter erneut an Humbert vorbei, als würde er sie ankündigen:

A station wagon popped out of the leafy shade of the avenue, dragging some of it on its roof before the shadows snapped, and swung by at an idiotic pace, the sweatshirted driver roof-holding with his left hand and the junkman’s dog tearing alongside. There was a smiling pause – and then, with a flutter in my breast, I witnessed the return of the Blue Sedan.²⁹⁶

An dieser Stelle ist besonders gut ersichtlich, dass der Hund als lebendiger und dynamischer Teil der Kulisse eine ansonsten beliebige und leblose Straße in den Köpfen der LeserInnen zum Leben erweckt und ihr Wiedererkennungswert als *die* Straße der Haze-Residenz, Lawn Street, verleiht. Der hin und her rennende Hund gliedert sich ein in diverse lebendig wirkende Requisiten: „a station wagon popped [...], dragging some of [the leafy shade] [...] and swung by“; „the shadows snapped“; „the sweatshirted driver roof-holding“; „the junkman’s dog tearing“, „a smiling pause“ und schließlich „a flutter in my breast“. Mithilfe von Geräuschen und Bewegung evozierenden Verben belebt Nabokov nicht nur den Fahrer, den Hund und das Auto, sondern auch das beblätterte Geäst des Baumes, das vom Auto ein Stück mitgezogen wird, die vom Geäst geworfenen Schatten, die darauffolgende Stille und das in Humberts Brust aufgeregt schlagende Herz. Nicht nur der Junk Setter in der Lawn Street, sondern auch die auf ihn folgenden Hunde in der Erzählung tragen

²⁹³ Nabokov (2000) [1955], 36.

²⁹⁴ Ebd., 73.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., 73f.

durch die mit ihnen assoziierte und durch Nabokovs Bewegungs-Semiotik verstärkte Lebendigkeit dazu bei, die Szenen, Schauplätze und die mit den Hunden interagierenden Charaktere dreidimensional und lebensechter wirken zu lassen.

Kurz bevor Humbert heimkehrt, um von Charlotte mit seinen privaten Aufzeichnungen konfrontiert zu werden, die seine wahre Natur und Einstellung zu Charlotte und Lolita preisgeben, deutet ein Angriff von „Junk’s hysterical setter“²⁹⁷ auf sein Auto auf Charlottes Hysterie hin, die ihn wenige Zeilen später bei seiner Ankunft zuhause erwartet. Als Humbert später an dem Schauplatz von Charlottes Unfall eintrifft, wird die Szene von dem Hund übernommen, der den Unfall verursacht und nun ‚endlich‘ ein Auto bezwungen hat:

I have to put the impact of an instantaneous vision into a sequence of words; their physical accumulation in the page impairs the actual flash, the sharp unity of impression: Rug-heap, car, old man-doll, Miss O.’s nurse running with a rustle, a half-empty tumbler in her hand, back to the screened porch – where the propped-up, imprisoned, decrepit lady herself may be imagined screeching, but not loud enough to drown the rhythmical yaps of the Junk setter walking from group to group – from a bunch of neighbors already collected on the sidewalk, near the bit of checked stuff, and back to the car which he had finally run to earth, and then to another group on the lawn, consisting of Leslie, two policemen and a sturdy man with tortoise shell glasses.²⁹⁸

Im Tumult, den der Unfall auf der Straße verursacht hat, dominiert das Gebell des Setters und sein Umherlaufen zwischen den unterschiedlichen Menschengruppen und Gegenständen, die an dem Unfallort verteilt sind. Der Hund und dessen Bewegung leitet Humberts Blick in dieser Szene. Später wird genau erläutert, wie der Unfall abgelaufen ist:

With his hummingbird pencil deftly and delicately flying from one point to another, Frederick demonstrated his absolute innocence and the recklessness of my wife: while he was in the act of avoiding the dog, *she* had slipped on the freshly watered asphalt and plunged forward whereas she should have flung herself *not* forward but backward [...]. I said it was not his fault, and the inquest upheld my view.²⁹⁹

Der Junk Setter, „a pest of a dog“³⁰⁰, mutiert von einem bloßen Boten des Schicksals, der Charlottes Ankunft, Hysterie und Tod mehrfach vorausgedeutet hat, zu einem „agent of fate“³⁰¹: „But even had they blinded her, still nothing might have happened, had not precise fate, that synchronizing phantom, mixed within its alembic the car and the dog and the sun and the shade and the wet and the weak and the strong and the stone.“³⁰²

²⁹⁷ Ebd., 95.

²⁹⁸ Ebd., 97f.

²⁹⁹ Ebd., 102.

³⁰⁰ Ebd., 103.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

Außer dem in Charlottes Tod verwickelten Setter tauchen fast alle anderen Hunde im Zusammenhang mit Lolita auf. Als Humbert sie im Camp anruft, wird sie von einem verspielten Welpen von ihrem Telefonat abgelenkt:

I had to repeat it twice because something was preventing her from giving me attention. "Gee, that's swell," she said laughing. "When is the wedding? Hold on a sec, the pup – That pup here has got hold of my sock. Listen—" and she added she guessed she was going to have loads of fun... and I realized as I hung up that a couple of hours at that camp had been sufficient to blot out with new impressions the image of handsome Humbert Humbert from little Lolita's mind.³⁰³

Der Welpe, der im Camp mit Lolita spielt, ist ein lebendiges Hindernis für Humbert, Lolitas ungeteilte Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und trägt aktiv dazu bei, dass Lolita sich nicht nur geografisch, sondern auch emotional von Humbert entfernt. Auch nachdem Lolita von Humbert aufgelesen und zu der Unterkunft für ihre erste, gemeinsame Nacht gefahren worden ist, ist es wieder ein Hund, der ihre Aufmerksamkeit auf sich lenkt:

[The hotel] was full of old ladies and clergymen. Lolita sank down on her haunches to caress a pale-faced, blue-freckled, black-eared cocker spaniel swooning on the floral carpet under her hand – as who would not, my heart – while I cleared my throat through the throng to the desk. [...] "The name," I said coldly, "is not Humbert and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert, and any room will do, just put in a cot for my little daughter. She is ten and very tired." The pink old fellow peered good-naturedly at Lo – still squatting, listening in profile, lips parted, to what the dog's mistress, an ancient old lady swathed in violet veils, was telling her from the depth of a cretonne easy chair.

Whatever doubts the obscene fellow had, they were dispelled by that blossom-like vision. [...] Lo, leaving the dog as she would leave me some day, rose from her haunches; a raindrop fell on Charlotte's grave; a handsome young Negress slipped open the elevator door, and the doomed child went in followed by her throat-clearing father and crayfish Tom with the bags.³⁰⁴

Zum einen, dies bemerkt auch Nyegaard an dieser Szene, erfüllt der Hund hier erneut eine visuelle Funktion: „apart from signifying a theme, it enlivens the scenes with Dolores, making her presence and image extremely vivid.“³⁰⁵ Zum anderen wird Dolores nicht nur räumlich auf eine Ebene mit dem Hund gestellt, sondern zeichnet der innerfiktionale Autor ein Bild von ihr, dass sie in den Köpfen der Leserschaft selbst wie einen Hund erscheinen lässt: auf dem Boden sitzend, der Besitzerin des Hundes nicht direkt zugewandt sondern lediglich mit ihrem Profil, hört sie dieser mit geöffnetem Mund zu, ebenso wie ein Hund vor dessen BesitzerIn mit geöffnetem Maul, leicht hechelnd, den Anschein machen könnte, deren Worten zuzuhören oder auch nicht.

Auch an anderer Stelle wird Lolita mit einer Hündin verglichen: „She would be, figuratively speaking, wagging her tiny tail, her whole behind in fact as little bitches do –

³⁰³ Ebd., 72.

³⁰⁴ Ebd., 117-119.

³⁰⁵ Nyegaard (2005), 141.

while some grinning stranger accosted us and began a bright conversation with a comparative study of license plates.”³⁰⁶ In jenen Momenten, in denen Lolita sich freudig auf Interaktionen mit Fremden einlässt, die aufgrund des fremden Nummernschilds von Humberts Auto Verdacht schöpfen könnten, tauch erneut das Hundemotiv auf, das Lolitas zunehmende Entfernung und baldige Flucht vor Humbert signalisiert.

Auch Humbert selbst vergleicht sich nicht nur an dieser oben zitierten Stelle mit dem Hund, der von Lolita verlassen wird, ebenso wie Humbert von ihr verlassen werden wird. So plant er zu Beginn seinen vermeintlichen Vermietern zu beweisen, dass er stubenrein sei,³⁰⁷ beschreibt sich später als „Humbert the Hound, the sad-eyed degenerate cur clasping the boot that would presently kick him away“³⁰⁸, charakterisiert sich selbst und andere Pädophile als „unhappy, mild, dog-eyed gentlemen, sufficiently well integrated to control our urge in the presence of adults, but ready to give years and years of life for one chance to touch a nymphet“³⁰⁹; stellt an wiederum anderer Stelle fest “I am nature’s faithful hound”³¹⁰ und schließlich beschreibt er auch seinen Freund Gaston, von dem er vermutet, dass dieser eine Vorliebe für Jungen habe, als einen alten Hund: „Or the good man, after even more thought, might utter: *Au roi!* with a slow old-dog woof that had a gargling sound at the back of it which made his jowls wobble[...].“³¹¹ Das Muster des Hundemotivs, das für Lolitas Kindlichkeit steht und sie von Humbert distanziert und jenes, mithilfe dessen Humbert sich selbst mit einem Hund vergleicht, überlappen sich mehrfach im Verlauf des Romans; so auch auf Humberts und Lolitas zweiter Tour quer durch Nordamerika, auf welcher sie von Quilty verfolgt werden. Eines Tages erkennt Humbert Quilty, als dieser mit Lolita und einem Hund am Rande eines Pools spielt:

This Trapp noticed me from afar and working the towel on his nape walked back with false insouciance to the pool. And as if the sun had gone out of the game, Lo slackened and slowly got up ignoring the ball that the terrier placed before her. Who can say what heartbreaks are caused in a dog by our discontinuing a romp?³¹²

Zum einen fungiert der Hund nicht nur als eine bloße Ablenkung von Humbert, sondern auch als eine direkte Verbindung zwischen Lolita und Quilty, mithilfe dessen sie Humbert bald verlassen wird. Zum anderen identifiziert Humbert sich selbst erneut mit diesem Hund, dessen Verlassenwerden den Schmerz verbildlicht, den Humbert selbst fühlt, wenn

³⁰⁶ Nabokov (2000) [1955], 164.

³⁰⁷ „satisfying them I was housebroken“, ebd., 35.

³⁰⁸ Ebd., 60.

³⁰⁹ Ebd., 88.

³¹⁰ Ebd., 135.

³¹¹ Ebd., 182.

³¹² Ebd., 238.

Lolita ihn ignoriert oder zurückweist. Im weiteren Sinne ist der Hund als „an image of the pain we thoughtlessly inflict on our fellow beings“³¹³ zu verstehen, wie es Nyegaard formuliert.

Es ist kein Zufall, dass Lolita am ersten Abend, an dem auch Humberts Gegenspieler Claire Quilty in dem Hotel ‚Enchanted Hunters‘ residiert, einen Cocker Spaniel liebkost – einem Vertreter der gleichen Hunderasse des Welpen, mit dem Quilty sie später vermeintlich als Onkel Gustave aus dem Krankenhaus abholt und aus Humberts ‚Herrschaft‘ befreit:

A bright voice informed me that yes, everything was fine, my daughter had checked out the day before, around two, her uncle, Mr. Gustave, had called for her with a cocker spaniel pup and a smile for everyone, and a black Caddy Lack, and had payed Dolly’s bill in cash, and told them to tell me I should not worry, and keep warm, they were at Grandpa’s ranch as agreed.³¹⁴

An dieser Stelle erreicht das Hundemotiv seinen Höhepunkt: Quilty und sein Cocker Spaniel haben Lolita aus Humberts Fängen befreit. Nachdem Humbert Lolita zwei Jahre nach ihrem Verschwinden ausfindig gemacht hat, findet das Hundemotiv ebenso wie Humberts letzte Hoffnung auf ein Leben mit Lolita seine Auflösung. Die nun verheiratete und schwangere Lolita lebt in der ‚Hunter Road‘ mit ihrem Ehemann Richard Schiller und einem alten, zotteligen Hund:

A nondescript cur came out from behind the house, stopped in surprise, and started good-naturedly woof-woofing at me, his eyes slit, his shaggy belly all muddy, and then walked about a little and woofed once more.

[...]

I got out of the car and slammed its door. How matter-of-fact, how square that slam sounded in the void of the sunless day! *Woof*, commented the dog perfunctorily. I pressed the bell button, it vibrated through my whole system. *Personne. Je resonance. Repersonne*. From what depth this re-nonsense? *Woof*, said the dog. A rush and a shuffle, and woosh-woof went the door.

“We-e-ell!”, she exhaled after a pause with all the emphasis of wonder and welcome.

“Husband at home?” I croaked, fist in pocket.

I could not kill *her*, of course, as some have thought. You see, I loved her. it was love at first sight, at last sight, at ever and ever sight.

“Come in,” she said with a vehement cheerful note. [...] I passed without touching her bulging babe. Dolly-smell, with a faint fired addition. My teeth chattered like an idiot’s. “No, you stay out” (to the dog). She closed the door and followed me and her belly into the dollhouse parlor.³¹⁵

Die Präsenz des Hundes wird in dieser Szene stets durch dessen wiederkehrenden ‚Kommentar‘ in den Vordergrund gerückt. Sein ruhiges und – durch seinen mit Schlamm bedeckten Bauch wortwörtlich – geerdetes Gemüt bestimmt die Stimmung der Szene und signalisiert Lolitas Gemütszustand: sie führt nun ein normales und bescheidenes Leben als

³¹³ Nyegaard (2005), 142.

³¹⁴ Nabokov (2000) [1955], 246.

³¹⁵ Ebd., 269f.

Mrs. Dolores Schiller; von dem aufbrausenden Teenager Lolita, wenngleich Dolores nun erst siebzehn ist, ist nicht mehr viel zu sehen. Eine aufmerksame oder wiederkehrende Leserschaft, für die Nabokovs Literatur bekanntlich bestimmt ist, erinnert sich an ein Bild, das Humbert einige Kapitel zuvor auf seiner zweiten Reise mit Lolita durch Amerika begegnet ist: „the recklessly speeding jalopy full of pale children and a shaggy dog’s head protruding“³¹⁶ – das stereotype Bild einer Familie auf einem gemeinsamen Ausflug, welches im starken Gegensatz zu jener perversen Version eines Familienausflugs steht, die Humbert und Lolita unternehmen. Das normale Familienleben, das Lolita einst nicht vergönnt war, liegt nun ausgebreitet vor Humberts Augen und wird ihm von Lolitas zotteligem Hund wiederholt unter die Nase gerieben. Zudem nimmt Humbert hier selbst hündische Züge an, indem er ihren Geruch analysiert und mit den Zähnen klappert, wie ein ‚Idiot‘ – oder aber wie ein nervöser Hund. In diesem Moment verbietet Dolly dem Hund, hineinzukommen, und durch den eingeklammerten Einschub „(to the dog)“ wird deutlich, dass Humbert an dieser Stelle selbst kurz zögert, als befürchte er, sie könne ihn damit meinen.

Als Humbert Lolita zum letzten Mal verlässt, wird er demonstrativ nicht von ihr und ihrem Ehemann, Humberts Nachfolger, verabschiedet, sondern von Lolita und ihrem Hund, der diese nun endgültig von ihrem pädophilen Stiefvater befreit hat:

She and the dog saw me off.

[...]

Then, as I drove away, I heard her shout in a vibrant voice to her Dick; and the dog started to lope alongside my car like a fat dolphin, but he was too heavy and old, and very soon gave up.³¹⁷

Der alte, friedliche Hund, der nun zu müde ist, um Autos zu jagen, versinnbildlicht die nun erwachsene, durch ihre Schwangerschaft schwerfälliger gewordene Lolita. Der Kontrast dieses Hundes zum agilen Junk Setter, der einst die Autos in Ramsdale terrorisierte, veranschaulicht die Veränderung, die auch über die einst junge und energetische Lolita gekommen ist. Sie hat sich niedergelassen, ist scheinbar in ihrer Rolle als Ehefrau und werdende Mutter angekommen, welche, trotz ihren jungen Alters, weitaus angemessener erscheint als jene der minderjährigen Geliebten/Missbrauchten ihres Stiefvaters.

Daraufhin wird Humbert von der verlorenen Vergangenheit, dem einst verhassten, aber nun fehlenden Junk Setter, heimgesucht. Bei seiner kurzweiligen Rückkehr nach Ramsdale fällt ihm vor allen Dingen eine schwerwiegende Abwesenheit auf:

³¹⁶ Ebd., 228.

³¹⁷ Ebd., 280.

Closed were the white shutters of the Junk mansion, and somebody had attached a found black velvet hair ribbon to the white FOR SALE sign which was leaning toward the sidewalk. No dog barked. No gardener telephoned. No Miss Opposite sat on the vined porch—where to the lone pedestrian's annoyance two pony-tailed young women in identical polka-dotted pinafores stopped doing whatever they were doing to stare at him: she was long dead, no doubt, these might be her twin nieces from Philadelphia.³¹⁸

Das Fehlen des Junk Setters, der Bewegung und der Geräusche, mit denen er die Straße zu beleben pflegte, lässt die einst lebendig und farbenfroh wirkende Lawn Street nun matt und leblos daliegen. Auch hier gliedert sich der Hund in eine Reihe von Statisten und Requisiten ein, die einst zur Lawn Street gehörten und nun abwesend sind, wie der telefonierende Gärtner und die Nachbarin von Gegenüber. Die samtene Haarschleife an dem Verkaufsschild vor dem Haus des Schrotthändlers steht pars pro toto für Lolita; das Fehlen des Junk Setters symbolisiert damit das Fehlen der Hazes, welches Humbert zu verantworten hat. In gewissem Sinne hat Humbert durch sein Verhalten dazu beigetragen, dass Lawn Street von allem Leben verlassen worden ist. Lediglich die vermeintlichen Nichten der wahrscheinlich verstorbenen Nachbarin von Gegenüber sind aus Philadelphia zu Besuch, ein vorübergehendes und fremdes Stück Leben, das im Kontrast zu der nun von Humbert verschuldeten, vorherrschenden Stille steht.

Die Hunde in *Lolita* tragen nicht nur dazu bei, Schauplätze und Figuren zu beleben, Schicksalswendungen vorauszudeuten und Humbert heimzusuchen. Sie dienen auch der Charakterisierung der Haupt- und einiger Nebenfiguren. So gibt der innerfiktionale Autor beispielsweise zu: „I loathe dogs“³¹⁹ und katapultiert sich damit immer tiefer in die Rolle des unsympathischen, hundehassenden, pädophilen, kriminellen Antagonisten im starken Gegensatz zu der kindlichen und verspielten Lolita, die sich gern Interaktionen mit Hunden hingibt, um ihrer traurigen Realität mit Humbert zunächst nur für einige Augenblicke und schließlich endgültig zu entfliehen. Während die Hunde für Lolita als ‚Hüter ihrer Kindheit‘ oder ihrer Unschuld fungieren, so sind sie aus der Sicht des innerfiktionalen Autors ‚verwebt in ein Muster aus Täuschung und Paranoia,‘ wie es Nyegaard sehr anschaulich beschreibt.³²⁰

³¹⁸ Ebd., 288.

³¹⁹ Ebd., 73.

³²⁰ Nyegaard (2005), 142.

6.2 Analyse der Verfilmungen

Im neunzehnten Kapitel des zweiten Teils von *Lolita* befinden sich Humbert und Lolita in einem Postamt. Während sie in einer Schlange warten, begutachten sie die Verbrecherkartei mit den Fahndungsfotos von gesuchten Kriminellen, die dem nervösen und paranoiden Protagonisten die Illegalität seiner eigenen Aktivitäten erneut vor Augen führen. Dies visualisiert der innerfiktionale Autor mit dem Kommentar: „If you want to make a movie out of my book, have one of these faces gently melt into my own, while I look.“³²¹ Ebenso wie der von seiner Gefängniszelle aus schreibende Humbert, muss auch Nabokov mit der Idee gespielt haben, wie wohl eine Verfilmung seines Romans aussehen könnte. Der Ende der Fünfziger eingeleitete Adaptionsprozess verläuft vor allen Dingen aufgrund der drohenden Zensur durch die Roman Catholic Church's Legion of Decency und den Hollywood Production Code mehr als holprig. Nachdem Nabokov zwar die Filmrechte an *Lolita* an Stanley Kubrick und James B. Harris verkauft, aber deren Anfrage, ob er das Drehbuch selbst schreiben könne, abgelehnt hat, reicht Calder Willingham 1959 das erste Drehbuch ein und schlägt darin die Heirat zwischen Humbert und Lolita vor, um den Skandalwert des Materials zu reduzieren. Darauf reagiert Kubrick per Telegramm mit der wiederholten Bitte an Nabokov, das Drehbuch selbst in die Hand zu nehmen:

[...] Willingham screenplay not worthy of book most serious fault not realizing characters [stop] Convinced you were correct disliking marriage [stop] Book a masterpiece and should be followed even if Legion and Code disapprove [stop] Still believe you are only one for screen play [stop] If financial details can be agreed would you be available quick start for May 1 production appreciate cable Kubrick Unfilman Universal City California Regards to you and Mrs Nabakov [sic!] Stanley Kubrick³²²

Obwohl Nabokov dieser Bitte schließlich nachkommt, wird sein daraufhin verfasstes Drehbuch nicht verfilmt, da es Harris zufolge unmöglich umzusetzen sei und das Endprodukt über vier Stunden lang geworden wäre.³²³ Obwohl der freie, kreative Umgang Kubricks mit dem Stoff Nabokov zunächst wenig erfreut, gibt er im Nachhinein selbst zu, dass – wengleich der Film wenig mit der Textvorlage gemein habe – Kubricks *Lolita* ein erstklassiger Film für sich sei.³²⁴ Das Werk des Regisseurs anerkennend, aber sein eigenes Drehbuch nicht unbeachtet lassen wollend, veröffentlicht er dieses, „not in pettish

³²¹ Nabokov (2000) [1955], 222.

³²² Trubikhina, Julia (2007) “Struggle for the Narrative. Nabokov and Kubrick's Collaboration on the *Lolita* Screenplay”, in *The Slavic Review of Columbia University*, Vol.10, 149-172, 150f..

³²³ Corliss, Richard (1994) *Lolita*. London: British Film Institute Publishing, 19.

³²⁴ Nabokov, Vladimir (1997) [1974] *Lolita. A Screenplay*. New York: Vintage International, xii.

refutation of a munificent film but purely as a vivacious variant of an old novel.“³²⁵ Dementsprechend ist der Übergang von Literatur zu Film im Fallbeispiel *Lolita* Dank des unverfilmten Drehbuchs anhand eines selten veröffentlichten Zwischenschritts zu analysieren.

Stanley Kubricks Verfilmung aus 1962 verschiebt den Schwerpunkt der Erzählung von der sexuellen Beziehung zwischen Humbert und Lolita auf deren Zerfall und das Spiel der Täuschung zwischen Humbert und Quilty. Ähnlich wie bei Fassbinders 1974 Verfilmung von *Effi Briest* entscheidet Kubrick sich dazu, das Leitmotiv des Hundes wegzulassen. An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich von Nabokovs Drehbuch mit Kubricks Verfilmung an, um festzustellen, wo und warum das Leitmotiv des Hundes von Kubrick weggelassen worden ist. Adrian Lyne hingegen nimmt das Motiv in seiner Verfilmung von 1997 wieder auf.

6.2.1 *Lolita* (1962) Regie: Stanley Kubrick

Bei der Adaption seines Romans in die Form eines Drehbuchs übernimmt Nabokov einen Großteil des Hundemotivs in leicht veränderter und kondensierter Form. Der Junk Setter, der in Charlottes Tod verwickelt ist, wird schlicht zu dem Collie des älteren, „a little gaga“³²⁶ Nachbarn Mr. Jung. Auch die Verbindung diverser Hunde mit Lolita und ihrer Kindlichkeit, ebenso wie deren Funktion als Symbol für normales Familienleben und für Lolitas Flucht, bleibt bestehen.

Anders als in dem Roman tritt der Junk Setter, also hier der Collie, nicht mit Humberts Eintreffen in Ramsdale zum ersten Mal auf, sondern als Teil von Charlottes und Lolitas Alltag auf deren Heimweg von der Schule:

CHARLOTTE You are wrecking your teeth on those mints. By the way, you have not forgotten you have Dr. Quilty at three and- oh, darn that dog!

Mr. Jung's Dog, a Large Collie,

waits at the corner of Lawn Street, then races the car barking lustily and nearly gets run over.

CHARLOTTE Really, I am fed up with that beast.

CUT TO:

She Draws up at the Curb

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., 24.

where old Mr. Jung is inspecting the contents of his mailbox. Over his spectacles he peers at Mrs. Haze.

CHARLOTTE (*leaning out*) Mr. Jung, something *must* be done about that dog of yours.

Mr. Jung, beaming and a little gaga, walks around the car to her window.

CUT TO:

Lolita, leaning out of her side of the car,

fondly stroking the pleased hound and speaking confidentially—

LOLITA And I think he is a good, good dog – yes, a *good* dog.

CUT TO:

Mr. Jung, who is a little deaf

and seems to listen with his mouth, comes closer to the driver's window.

CHARLOTTE I am talking about your dog. Something must be done about him.

MR. JUNG Why? What's he been up to?

CHARLOTTE He's a nuisance. He chases every car. He has taught two other dogs to do it.

MR. JUNG He's a gentle intelligent beast. Never hurt anybody. Most alert and intelligent-

CHARLOTTE I'm not interested in his I.Q. All I know is he's a nuisance. And it will be your fault if he gets hurt.

MR. JUNG He won't hurt nobody. Come here, boy! You just don't mind him, Mrs. Haze. Come, boy!

LOLITA Mother, I'm hungry! Let's be moving.³²⁷

Im Gegensatz zum Roman gibt der Film aufgrund seiner begrenzten Laufzeit nicht die Möglichkeit, den Junk Setter durch die Wiederholung und Akkumulation mehrerer, scheinbar nebensächlicher Bemerkungen und Auftritte als einen Teil der Straße und als eigenes, regelmäßig wiederkehrendes Motiv für sich zu etablieren. Dementsprechend kondensiert Nabokov die schrittweise Entwicklung des Junk-Setter-Motivs durch einen relativ langen Austausch zwischen Nachbarn, der durch Kommunikationsschwierigkeiten und die daraus resultierenden Wiederholungen zwischen Charlotte und Mr. Jung die Irritation, die der Collie in Charlotte hervorruft, hervorhebt. Während die negative Spannung zwischen Charlotte und dem Collie im Verlauf des Dialogs zunimmt, tritt Lolitas Nähe und Verbundenheit zu dem Hund als starker Kontrast hervor. Diese Verbundenheit nimmt durch die vertrauliche Art und Weise, mit der Lolita zum Collie spricht, fast die Züge einer Art Verbündung gegen Charlotte an. Das plötzliche Auftauchen des Collies, das Charlotte mitten im Satz unterbricht, ebenso wie Charlottes Warnung „it will be your fault if he gets hurt“ und Mr. Jungs Fehlinterpretation und Versicherung “He won't hurt nobody” lassen den kommenden Unfall, in dem Charlotte stirbt, vorausahnen.

³²⁷ Ebd., 23-25.

Bei Humberts Ankunft in der Lawn Street sind die RezipientInnen mit dem Collie bereits vertraut, weshalb das „*Hysterical Bark of a car-chasing Collie on Lawn Street, down which Humbert’s taxi arrives*“³²⁸ ausreicht, um die RezipientInnen an die stetige Präsenz des Collies in Lawn Street zu erinnern. Auch Lolitas Aufbruch zum Sommercamp wird vom Bellen des Collies begleitet: „The blond leg is drawn in, the car door slams, is reslammed as the car gathers momentum to the sound of the collie’s *Bark*.“³²⁹ Der zweite und letzte Auftritt des Collies erfolgt am Unfallort:

The picture now is a still. Humbert surveys the scene: The body on the sidewalk, the old gentleman resting on the grass near the car, various people attracted by the accident, the unfortunate driver, two policemen, and the cheerful collie walking from group to group.³³⁰

Diese statische Kameraeinstellung fängt die im Roman als „instantaneous vision“³³¹ beschriebene Szene am Unfallort ein. Ebenso wie im Roman übernimmt der Collie hier die Blickführung des Protagonisten wie der RezipientInnen, indem er in die statische Einstellung Bewegung bringt, zwischen unbeweglichen Objekten und Statisten umherläuft, diese jeweils für einen Augenblick in den Fokus bringt und damit die RezipientInnen nach und nach das Chaos der Szene aufnehmen lässt. In der nächsten Szene erklärt ein „INSTRUCTOR“ den Polizisten, also den RezipientInnen, mithilfe von Projektor, Schaubild und Zeigestock, äußerst detailliert und anschaulich den Unfallhergang, um die Verwicklung des Collies in Charlottes Tod unmissverständlich darzustellen:

INSTRUCTOR The driver was trying to avoid the dog. The woman was crossing here. She was in a great hurry to mail a letter but never made it to the mailbox.
(still picture again)
That man there who stands looking stunned is her husband.

The still comes to life. A little girl picks up the letter which Charlotte was about to post and hands it to Humbert. Old Mr. Jung is sobbing uncontrollably. The ambulance arrives. The Farlows lead Humbert away.³³²

Die Szene endet mit einer Schuldzuweisung: Das kleine Mädchen gibt Humbert den Brief, welchen zu schreiben und in unachtsamer Aufruhr zum Briefkasten zu bringen Humbert Charlotte veranlasst hat. Der ungeöffnete Brief, der zurück in Humberts Hände gelangt, signalisiert die eigentliche, aber geheime Schuld an Charlottes Tod, während der schluchzende Besitzer des Collies, der den RezipientInnen den langen Dialog zwischen ihm und

³²⁸ Ebd., 33.

³²⁹ Ebd., 72.

³³⁰ Ebd., 87.

³³¹ Nabokov (2000) [1955], 97.

³³² Nabokov (1997) [1974], 87f.

Charlotte über seinen Collie in Erinnerung rufen soll, die aus der Sicht der Figuren vermeintliche Schuld trägt.

Die Verzweigung des Hundemotivs mit Lolita beginnt in der ersten Szene mit dem Collie und wird fortgeführt über den Welpen, der sie bei ihrem Telefonat mit Humbert vom Camp aus ablenkt³³³ und den Cocker Spaniel, den sie im Enchanted Hunters Hotel liebkost, bis hin zu dem „shaggy dog with a muddy belly“³³⁴, der Humbert begrüßt und dessen Ankunft lautstark kommentiert, als dieser bei den Schillers eintrifft:

Humbert

driving up to the fourth house. Sounds of hammering and two male voices exchanging loud but indistinct comments come from the back of the shack. Humbert turns off the motor and for a few seconds sits motionless. A shaggy dog with a muddy belly comes out and woofs. Humbert fingers his pistol, transfers it to a handier pocket, gets out of the car slamming the door.

DOG (perfunctorily) Woof.

Humbert presses the bell button, keeping one hand in his pocket.

DOG Woof, woof.

A rush and a shuffle – the door explodes – and Lolita stands in the threshold. [...]

LOLITA (after a pause, exhaling with all the emphasis of wonder and welcome) We-e-ll!

HUMBERT (in a croaking voice) Husband home?

LOLITA Come on in.

She lets him pass, crucifying herself against the open door-

LOLITA (to the dog) No, you stay here.³³⁵

Diese letzte Szene zwischen Lolita und Humbert verläuft mit nur wenigen Änderungen und Kürzungen sehr ähnlich wie jene im Roman. Der Hund drängt sich mit seinen regelmäßigen Interjektionen geradezu in die Szene und den Dialog, damit dessen symbolische Signifikanz in einer Szene zwischen den zwei menschlichen Hauptdarstellern, die ihn eigentlich gar nicht betrifft, erkannt wird. Auch der Abschied verläuft wie im Roman:

The Front Porch

A remote sound of voices and hammering comes from the back of the house. The song “Lolita, Lolita, Lolita” is repeated. Lolita and the shaggy dog see Humbert off.

LOLITA What do you know – the same old car.

HUMBERT One last word. Are you quite, quite sure that – well, not tomorrow of course, and not after-tomorrow, but some day, any day – you’d not come to live with me? I’ll create a brand-new God and thank him with piercing cries, if you give me that small hope.

Lolita smiles, shakes her head in smiling negation.

³³³ Ebd., 75.

³³⁴ Ebd., 201.

³³⁵ Ebd.

HUMBERT It would have made all the difference.

He hurries toward the car.

LOLITA Good-bye. There's a bad storm coming.

HUMBERT What?

LOLITA A storm. Take care of yourself.

Her cry and the sound of the motor attract Bill followed by Dick, as Humbert drives off, with the old shaggy dog loping heavily alongside the car, and soon giving up. We dissolve briefly to Lolita's delirious cry of joy and to Dick's incredulous stare at the gift she brandishes.³³⁶

Anders als im Roman weist Lolita mit dem kommenden Sturm auf ihren eigenen und Quiltys baldigen Tod sowie Humberts Inhaftierung wegen Mordes hin, welche von der Erzählerstimme des Dr. Ray nur abschließend zusammengefasst werden.

Am Ende des zweiten Aktes, der sich als Humberts und Lolitas „honeymoon“³³⁷ zusammenfassen lässt, begegnet Humbert und den RezipientInnen das Bild des normalen Familienurlaubs, angesichts dessen jener „honeymoon“ der Protagonisten als perverse Parodie dessen dasteht:

Humbert

mouth open, asleep in the car. It is dawn, From one of the motel rooms there gradually emerges a big family – sleepy children, portable icebox, accepted pet, crib – and fills a bog station wagon which has the stickers of various resorts and natural marvels affixed to it: a summary also of Humbert's honeymoon. One of the children turns on the radio.³³⁸

Zwar lässt sich Nabokov hier ein für seine Prosa typisches Wortspiel nicht nehmen, das für seine aufmerksamen LeserInnen und nicht unbedingt für die eigentlichen RezipientInnen des Drehbuchs bzw. des Films bestimmt ist, indem er mit „accepted pet“ auf jene Hinweise in einigen Motels und Hotels verweist, die angeben, dass Haustiere dort erlaubt seien, wobei er sich mit Bitterkeit darauf besinnt, dass seine Lolita nicht von der Art „pet“³³⁹ ist, die in diesen Hotels erlaubt und akzeptiert wird. Es liegt nahe, dass er mit dem „accepted pet“ in dieser Szene einen Hund wie jenen meint, den er in dem Roman mit dessen Familie auf Urlaub schickt. Ähnlich dieses wortspielerischen Vergleichs, aber sehr viel bildhafter, wird Lolita in einer anderen Szene mit einem Hund nebeneinandergestellt: auf ihrem und Humberts gemeinsamen Heimweg nach ihrem hitzigen Streit mit darauffolgendem, trügerischem Anruf von einer Telefonzelle in Beardsley aus:

LOLITA (*brightly*) Tried to reach you at home.

HUMBERT You did? That's odd. I saw you speaking, I saw your lips move.

³³⁶ Ebd., 211f

³³⁷ Ebd., 142.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Das englische Wort ‚pet‘ lässt sich auch mit ‚Liebling‘ oder ‚Schoßkind‘ übersetzen.

LOLITA Yes, I got the wrong number. Look, I don't want you to be mad at me anymore. Everything is going to be all right from now on. I've reached a great decision.

HUMBERT Oh, Lolita. If only I could still believe you.

She smiles at him and straddles her bike.

Thayer Street, leading home

A glistening night. Along the damp pavement Lolita half-rides her bike, pushing against the curb with one foot, waiting for Humbert to catch up, and then propelling herself again. He walks behind, agitated, moist-eyed, jerkily trying to keep up with her. A dog strains on its leash, and its owner allows it to sniff at a lamppost. The CAMERA follows Humbert and Lolita as they approach the house. Lilacs in bloom. The neighbor's lighted window goes out.³⁴⁰

Während Humbert mit seinem vermeintlichen 'pet', das ihn mehr oder minder an einer unsichtbaren Leine hinter sich her schleift, nach Hause geht, zieht wiederum ein Hund sein Herrchen oder Frauchen an einer manifesten Leine hinter sich her, um zu seinem Ziel, einer interessant duftenden Straßenlaterne, zu gelangen. In dieser Analogie drängt sich die Frage auf, wer in dieser Beziehung tatsächlich das 'pet' ist. Der dieser Szene vorangegangene Streit verdeutlicht, dass Humbert nicht mehr in der Lage ist, Lolita zu kontrollieren und wie ein Haustier zu besitzen, wie er es bis zu diesem Zeitpunkt getan hat. Mit ihrer vorgetäuschten Versöhnung manipuliert Lolita ihn, um ihre geplante Flucht zu ermöglichen. Tatsächlich ist es nun der blauäugige Humbert, der Lolita blind vertraut und folgt.

Aufgrund der Tatsache, dass das Drehbuch vom Romanautor selbst verfasst worden ist, lässt sich anhand der notwendigerweise erfolgten Kürzungen und Änderungen feststellen, welche Teile des Werkes Nabokov wichtiger waren als andere. So wird am Hundemotiv recht wenig gekürzt, während andere Szenen teilweise ganz gestrichen oder zusammengefasst werden, wie beispielsweise die Mordszene mit Quilty, die Kubrick hingegen, der mit seinem Film einen vollkommen anderen Schwerpunkt setzt, als Ausgangspunkt für die Handlung des Films direkt an dessen Anfang setzt, um den Rest der Handlung in einer Rückblende aufzurollen, dafür aber das Hundemotiv streicht. Der einzige Hund, der in Kubricks Adaption zu sehen ist, ist ein weißer, kleiner Pudel am Unfallort; jedoch nur, weil sich dies als logische Konsequenz aus der Handlung ergibt. So erklärt ihm der Fahrer des Unfallwagens bei Humberts Eintreffen: „Mr. Humbert, she just ran right in front of me! I swerved around, you see, to avoid hitting the dog ... and she just ran right in front of me.“³⁴¹ Direkt neben Humbert und Charlottes Leiche steht der bewegungslose Besitzer des Hundes mit einem ebenso bewegungslosen Hund an der kurzen Leine. Aus dem dynamischen Setter/Collie wird hier ein Statist, ebenso teilnahmslos wie Charlottes toter Körper,

³⁴⁰ Ebd., 163f.

³⁴¹ *Lolita* (1962) Regie: Stanley Kubrick, USA, 01:06:09-01:06:19.

vor einem dynamischen, mit sich bewegenden Statisten bevölkerten Hintergrund. Gegen­ sätzlicher könnte die Darstellung dieses Hundes bei Nabokov und Kubrick nicht sein. Dies rührt daher, dass das Hundemotiv in Kubricks Neuinterpretation des Materials keinen Platz findet. Ebenso fallen auch die Hunde weg, die ursprünglich in *Lolitas* Telefonat aus dem Camp, im Hotel und in ihrem Wiedersehen mit Humbert als Mrs. Schiller zugegen sind. Kubricks *Lolita* veranschaulicht ganz besonders gut das Konzept der Hypertextualität nach Genette: Der Film könnte ohne Nabokovs Roman nicht existieren, steht aber an und für sich als vollkommen eigenständiges und neues Werk da. So kommentiert auch Nabokov selbst in seinem Vorwort zum Drehbuch das Dilemma der Adaption, vergleichbar mit dem Übersetzen von Lyrik in eine andere Sprache, und erläutert: „When adapting *Lolita* to the speaking screen he [Kubrick; J.S.] saw my novel in one way, I saw it in another – that’s all, nor can one deny that infinite fidelity may be an author’s ideal but can prove a producer’s ruin.“³⁴² Für einen gelungenen Film, der als eigenständiges Werk anerkannt werden will, ist es nicht nur sinnvoll, sondern auch notwendig, von der Textvorlage abzuweichen, eini­ ges zu streichen, zu verändern und hinzuzufügen, wie es Kubrick demonstriert.



Abbildung 12: Der Pudel, der Charlottes Unfall verursacht hat als stiller und stummer Statist vor ei­ nem unruhigen Hintergrund.³⁴³

³⁴² Nabokov (1997) [1974], xiii.

³⁴³ *Lolita* (1962), 01:06:18.

6.2.2 *Lolita* (1997) Regie: Adrian Lyne

Adrian Lyne schlägt einen anderen Weg ein. Etwa drei Jahrzehnte später schockiert der Film zwar noch immer, doch der Regisseur steht unter deutlich weniger Druck von außen. Dennoch kann der Film zunächst nicht in den USA gespielt werden und wird in Europa zuerst veröffentlicht. Erst im August 1998 nimmt Showtime Channel den Film in sein Programm auf. Insgesamt orientiert sich Lyne stärker an den thematischen Schwerpunkten und der Chronologie der literarischen Vorlage. Humberts Obsession steht im Mittelpunkt der Handlung und der sexuelle Inhalt wird weitaus expliziter dargestellt. Das Hundemotiv wird von Lyne nicht nur übernommen, sondern sogar ausgebaut: Nabokovs Junk Setter/Collie wird in diesem Film mit einem Jack Russel Terrier besetzt, die Cocker Spaniel, die in die Verführung Lolitas durch Quilty verwickelt sind, werden von Cavalier King Charles Spaniels besetzt und zu einem die gesamte Erzählung überspannenden Verführungs-Motiv entwickelt, das mit Annabels Verführung Humberts beginnt und mit Quiltys Verführung Lolitas endet. Das Bild der stereotypen Familie mit Kindern und Hund wird in dieser Verfilmung, bis auf den zerzausten Hund der Schillers am Ende, zugunsten von Hunden weggelassen, die stattdessen die beiden Protagonisten Humbert und Lolita spiegeln, dadurch zu deren Charakterisierung beitragen und schließlich auch in signifikanten Momenten für den Handlungsverlauf als ‚Boten des Schicksals‘ eingesetzt werden.

Ebenso wie im Roman taucht der Jack Russel Terrier auch in dieser Verfilmung in demselben Moment auf, in dem Humbert in der Lawn Street eintrifft. In einem Voice-Over erläutert die Stimme Humberts, während dieser zunächst bei seiner Ankunft am Bahnhof in Ramsdale zu sehen ist, dann vor der abgebrannten Ruine der McCoo-Residenz und schließlich in einem Taxi auf dem Weg zu den Hazes:

I took my advance and went to live at the house of some old friends of my late uncle's, the McCoos, in the New England town of Ramsdale. But on arriving, I found that it was no longer there. However, a friend of Mr. McCoos' wife, a widow, Mrs. Charlotte Haze, agreed to accommodate me.³⁴⁴

In diesem Moment erfolgt ein Schnitt von einer nahen Einstellung Humberts im Inneren des Taxis zu einem Vorgarten, in dem der Jack Russel Terrier aufspringt und hysterisch bellend dem Taxi entgegensprintet; ein Schnitt zurück zu Humbert, der überrascht aus dem Fenster schaut; ein Schnitt zurück zum Terrier, der nun mehrmals am Fenster des Taxis

³⁴⁴ *Lolita* (1997) Regie: Adrian Lyne, USA / Frankreich, 00:06:01-00:06:35.

hochspringt, um scheinbar Humbert direkt mit seinem Gebell zu adressieren; zurück zu Humbert, der vor dem Hund erschrickt; zum Fahrer aus Humberts Sicht, der „Goddamn dog!“ ausruft und am Lenkrad reißt, um dem Hund auszuweichen; zurück zu Humbert, der nun mit einer Hand seinen Hut auf dem Kopf festhalten muss und im Auto umher-schwankt; schließlich zurück zum Terrier, der sich nicht abschütteln lässt und immer noch entschlossen am Fenster hochspringt (siehe Abbildung 13).³⁴⁵ Anstatt den Hund einfach nur wie in der Textvorlage dem Auto hinterherjagen zu lassen, geht Lyne in dieser Szene einen Schritt weiter und schafft eine direkte, ungemütliche Konfrontation zwischen dem Hund und Humbert. Humbert wird dadurch zu einem unwillkommenen Eindringling in der Lawn Street gemacht. Das hysterische, direkt an Humbert gerichtete Gebell des Hundes signalisiert den Beginn der schicksalhaften Handlung, angestoßen durch die konsequenzenreiche Ankunft Humberts bei den Hazes. Auch Lolitas Aufbruch ins Sommercamp wird von dem Jack Russel Terrier kommentiert, indem dessen Gebell, schon während sie ins Auto einsteigt, im Hintergrund zu hören ist und er dem Auto bei dessen Verlassen der Straße und des Blickfelds Humberts von dessen Fenster aus hinterherjagt (siehe Abbildung 14). Damit kündigt er das Unheil der kurz darauf in Lolitas Abwesenheit stattfindenden



*Abbildung 13: Der Jack Russel Terrier kritisiert mit seinem Gebell Humberts Eintreffen in der Lawn Street.*³⁴⁶



*Abbildung 14: Der Jack Russel Terrier jagt dem Auto der Hazes hinterher, als Lolita zum Sommercamp aufbricht.*³⁴⁷

Heirat zwischen Humbert und Charlotte ebenso wie ihren plötzlichen Tod an. Als Humbert nach Hause kommt, wo er eine hysterische Charlotte vorfinden wird, die seine Tagebucheinträge gelesen hat, wird er ähnlich wie im Roman von dem hysterischen Jack Russel Terrier angefahren, der Charlottes Gesinnung in der unmittelbar darauffolgenden Szene spiegelt.³⁴⁸ Er klagt Humbert an, als ahne er, was Charlotte in diesem Augenblick in seinem

³⁴⁵ Ebd., 00:06:36-00:06:49.

³⁴⁶ Ebd., 00:06:46.

³⁴⁷ Ebd., 00:26:03.

³⁴⁸ Ebd., 00:30:42-00:30:52.

Tagebuch liest. An der Unfallszene schließlich hört man nur das Gebell des Jack Russel Terriers im Hintergrund.³⁴⁹ Dies hat man bis zu diesem Zeitpunkt schon oft genug gehört, um es mit diesem speziellen Hund in Verbindung zu bringen. In den Unfall ist er jedoch scheinbar nicht verwickelt. So heißt es von dem verstörten Fahrer des Unfallwagens nur: „She ran right in front of me. I didn't even see her.“³⁵⁰ Nachdem der Jack Russel Terrier nicht wie im Roman als allgemein bellender, Autos jagender und die Straße belebender Statist in der Lawn Street eingesetzt worden ist, sondern als eine Art ‚Kritiker‘ von Humberts Eintreffen in Ramsdale, Lolitas Verlassen von Ramsdale und Charlottes tödlichem Unfall, erscheint er hier als Hüter von Lolitas Unschuld und Kindheit, als wisse er, was in Humberts Innersten vor sich geht und dass diese drei Geschehnisse Lolitas Schicksal in Humberts Händen besiegeln.

Anders als Kubrick bringt Lyne auch Humberts Vorgeschichte in den Film ein, wie es auch Nabokov in seinem Drehbuch vorgesehen hatte. Lyne geht aber auch in diesem Teil des Hundemotivs einen Schritt weiter als Nabokov und webt Annabel durch ihren Spaniel gemeinsam mit Humbert, Quilty und Lolita hinein in ein Muster der Verführung, unterstreicht damit die Signifikanz Annabels für die gesamte folgende Handlung des Films sowie die Verbindung zwischen Annabel und Lolita. Dabei ignoriert Lyne jedoch Nabokovs Wunsch, beide Figuren von derselben Schauspielerin darstellen zu lassen. Während einer Rückblende zu einem Sommerurlaub in Cannes, Frankreich, 1921, als Humbert vierzehn Jahre alt ist, erklärt dessen Stimme im Voice-Over: „There might have been no Lolita at all, had I not first met Annabel.“³⁵¹ Noch bevor Annabel näher gezeigt wird, hört man ein Hundebellen und sieht einen braun-weißen Cocker Spaniel, dessen Leine Annabel in der Hand hält und den sie freudig mit sich zieht (siehe Abbildung 15). In dieser Situation hat Annabel die Leine oder sprichwörtlich die Zügel in der Hand und Humbert ist derjenige, der von ihr verführt wird.

Sechszwanzig Jahre später ist es Quilty, der skrupel- und gewissenlose Schatten Humberts, der die Leine seines Spaniels in der Hand hält, als er beginnt, Lolita zu verführen. Als Lolita den Spaniel im Enchanted Hunters Hotel entdeckt, begibt sie sich auf die Ebene des Hundes und kriecht auf allen Vieren auf ihn zu, um gewissermaßen auf Hundeart Kontakt mit dem Tier aufzunehmen. Sie liebkoosen einander Nase zu Nase und spiegeln

³⁴⁹ Ebd., 00:34:25.

³⁵⁰ Ebd., 00:34:39-00:34:44.

³⁵¹ Ebd., 00:02:55-00:02:05.



Abbildung 15: Der erste Blick, den Humbert von Annabel erhascht: Sie führt ihren Cocker Spaniel an der Leine, und verführt später Humbert.³⁵²



Abbildung 16: Lolita und Quiltys Cavalier King Charles Spaniel.³⁵³



Abbildung 17: Quilty hat die Leine in der Hand.³⁵⁴



Abbildung 18: Lolita liegt anstelle des Hundes vor Quiltys Füßen.³⁵⁵

einander dabei gewissermaßen; nicht nur durch ihre zueinander symmetrischen Körperhaltungen, sondern auch durch die Farbe von Fell und Haaren sowie Lolitas Zöpfen, die den wellig behaarten, langen Ohren des Spaniels ähneln. Zu Beginn dieser Szene hört man zunächst nur ein einziges, verspieltes Aufheulen des Spaniels, der anscheinend in diesem Moment außerhalb des Bildes, das den von dem Geräusch aufschreckenden Humbert an der Rezeption zeigt, mit Lolita Sichtkontakt aufgenommen hat. Dann folgt eine Abfolge mehrerer kurzer Einstellungen: Zunächst von Lolita in einer halbnahen Einstellung, in der sie sich auf den Boden begibt und langsam auf dem Hund zu kriecht; dann eine Einstellung aus Lolitas Perspektive, in welcher der Hund leise fiepend versucht, Lolita trotz der kurzen Leine entgegenzukommen; dann eine Großaufnahme der Hand des Besitzers, also Quiltys, dessen Finger an der Leine des Hundes ziehen, ihn bei sich behalten, damit Lolita zu ihnen kommen muss; dann Lolita und der Hund in einer Amerikanischen; hin zu einer Großaufnahme von dem Schuh des Besitzers, von dem aus ein langsamer Aufwärtsschwenk aus der Froschperspektive, also aus Lolitas Perspektive, bis hoch zu Quiltys Knien erfolgt; erneut

³⁵² Ebd., 00:03:07.

³⁵³ Ebd., 00:42:30.

³⁵⁴ Ebd., 00:42:49.

³⁵⁵ Ebd., 00:42:57.

ein Schnitt zu Lolita und dem Hund (siehe Abbildung 16), der nun merkt, dass ihr Interesse von ihm auf Quilty übergegangen ist, weshalb er sich nun von ihr abwendet; zurück zu dem Aufwärtsschwenk, der nun das von einem Beistelltisch verdeckte Gesicht Quiltys erreicht; zurück zu Lolita, die nun ohne Hund noch immer auf allen Vieren zu Quiltys Füßen sitzt und näher kriecht und schließlich noch zweimal hin und her zwischen der Großaufnahme von Hand und Leine (siehe Abbildung 17) und der am Boden hockenden Lolita (siehe Abbildung 18).³⁵⁶ Diese letzten Schnitte zwischen der Leine und Lolita, in denen der Hund nicht mehr zugegen ist, erwecken den Eindruck, als hätte Quilty Lolita selbst an der Leine und ziehe sie damit zu sich. Der Dialog in dieser Einstellungsabfolge ist folgender:

QUILTY: It's a nice dog, huh?

LOLITA: I love dogs.

QUILTY: Well, that's *my* dog. And he likes you. Doesn't like everybody.

[Schnitt zu seiner Hand, deren Finger spielerisch an der Leine ziehen; J.S.]

LOLITA: Who does he like?

QUILTY: He can smell when people are sweet.

[erneuter Schnitt zu der Leine; J.S.]

He likes sweet people. Nice, young people, like you.³⁵⁷

In dieser Szene fungiert der Hund als Vermittler zwischen Quilty und Lolita, was sich auch in dem Dialog widerspiegelt. So projiziert Quilty seine eigene kriminelle Gesinnung als Pädophiler mit einer Vorliebe für süße, junge Mädchen auf seinen Hund, aus dessen Perspektive eine solche Vorliebe unschuldig und liebenswürdig erscheint. Als Lolita Humbert beim Abendessen davon erzählt, dass sie den berühmten Clare Quilty gesehen habe, betont sie die Anwesenheit dessen Hundes: „I saw him in the lobby with his *dog*. [kursiv hier von J.S. aufgrund der Betonung des Wortes durch die Darstellerin]“³⁵⁸ Auch der Krankenschwester, die Humbert berichtet, dass Lolita von ihrem ‚Onkel Gustave‘ abgeholt worden ist, bleibt der Spaniel in Erinnerung: „Uncle Gustave, Dolores called him, he had a sweet little dog, and he was the nicest man, had a big smile for everybody– [...]“³⁵⁹ Die beiden Cocker Spaniel, Annabels ebenso wie Quiltys, werden in diesem Film sowohl zu Symbolen als auch zu Akteuren des Motivs der Verführung.

Als Humbert bei den Schillers eintrifft, zeigt die struppige Hündin Molly freundliches Interesse an ihm, bellt ihn aber nicht an, wie es der Jack Russel Terrier getan hat –

³⁵⁶ Ebd., 00:41:40-00:43:09.

³⁵⁷ Ebd., 00:42:38-00:43:09.

³⁵⁸ Ebd., 00:45:48.

³⁵⁹ Ebd., 01:45:15-01:45:22.

nicht einmal ein gutmütiges „woof“ lässt sie wie in dem Roman und dem Drehbuch von Nabokov verlauten. In der Abschiedsszene spricht Lolita durch ihre Hündin Molly, wie es zuvor Quilty mit seinem Spaniel getan hat. Sie stehen auf der Veranda und Molly liegt zu ihren Füßen, als Humbert sie fragt: „Lo, can you ever forget what I’ve done to you?“³⁶⁰ Daraufhin denkt Lolita kurz nach und wendet sich an ihre Hündin: „Say goodbye, Molly, say goodbye to my dad.“³⁶¹ Diese letzten Worte, die sie mit Humbert tauscht, richtet sie nicht direkt an ihn, sondern an ihre Hündin. Dass sie ihm seine Taten verzeiht und trotz allem in ihm einen Vater sieht, ist zu kompliziert und zu schwerwiegend, um es ihrem Stiefvater direkt zu sagen. Möglicherweise ist es ihr noch nicht möglich, ihm zu sagen, dass sie ihm verzeiht. Dennoch möchte sie ausdrücken, dass sie ihm gegenüber gut gesinnt ist und ihn als ihren Stiefvater anerkennt. Deshalb nutzt sie Molly als Vermittlerin dieses Gefühlskomplexes: Ebenso wie sie sich in der Szene mit Quilrys Spaniel auf die Ebene des Hundes begibt und dessen Mimik und Gestik spiegelt – eine simplere, offenere Kommunikation als die des Menschen, mithilfe derer sich die gegenseitige Kontaktaufnahme zwischen Mädchen und Hund und schließlich auch jene zwischen Lolita und Quilty einfacher gestaltet –, so wendet sie sich nun an Molly, um ihre komplexen Gefühle mit einfachen Worten ausdrücken zu können. Diese Strategie des Ausdrucks komplexer Gefühle durch einen hündischen Vermittler erinnert stark an die Korrespondenzen zwischen Virginia Woolf und den von ihr geliebten Menschen.

Das Dopplungs-/Spiegelungs- und Schattenmotiv, das sich im Roman und in Kubricks Film auf Humbert und Quilty konzentriert und gelegentlich auch in anderen Momenten auftaucht, um die Spaltung des Protagonisten Humbert Humbert zu illustrieren, weitet Lyne durch seine Umsetzung des Hundemotivs aus. Nicht nur wird Lolita von ‚ihren‘ Hunden gespiegelt, sondern auch Humbert wird regelrecht von ihnen verfolgt, als wären sie seine Schatten. Auf dem Heimweg von seinem Streit mit Lolita werden die beiden nicht wie in Nabokovs Drehbuch von einem Hund und dessen Besitzer gespiegelt, sondern Humbert läuft allein und durchnässt durch den nunmehr auf ein Nieseln reduzierten Regen zu Lolita nach Hause, die dort schon auf ihn wartet, während ein scheinbar streunender, ebenso durchnässter Hund im Hintergrund umherstreift.³⁶² Humbert ‚der Streuner‘ kehrt reumütig zu seiner Besitzerin zurück. Die wiederum hat bereits heimlich Pläne

³⁶⁰ Ebd., 01:59:43-01:59:45.

³⁶¹ Ebd., 01:59:48-02:00:00.

³⁶² Ebd., 01:26:39.

geschmiedet, wie sie ihn am Straßenrand aussetzen kann. An der Tankstelle, an der Lolita mit Quilty spricht, den sie Humbert gegenüber als fremden Mann, der nach einer Karte gefragt hat, ausgibt, sieht man in der Totalen einen dicken, trägen Hund mit zwei Männern vor dem Gebäude sitzen.³⁶³ Auf Humberts Weg in die Stadt, um Lolita Bananen zu kaufen und sich rasieren zu lassen, fährt ein Hund mit einem Mann und zwei Jungen auf der offenen Ladefläche eines Transporters an Humberts Auto vorbei – vielleicht handelt es sich hierbei um Lynes Version des Sinnbildes einer ‚normalen‘ Arbeiterfamilie statt dem Bild vom Familienurlaub bei Nabokov.³⁶⁴ Wenige Sekunden später sitzt Humbert beim Barbier und lässt sich rasieren, während Quilts momentane Anwesenheit in Texas, wo sich auch Humbert und Lolita befinden, erwähnt wird, weshalb Vivian Darkbloom als seine Vertretung in der Show zu Gast sei. Im selben Moment betrügt Lolita Humbert mit Quilty auf ihrem Motelzimmer. Zu Humberts Füßen liegt währenddessen ein ruhiger, spitzohriger Hund, der ähnlich wie Humbert den Kopf hebt, als wäre auch er von dem Radioprogramm und dessen Implikationen leicht irritiert.³⁶⁵ All diese Hunde sind in jenen Momenten zugegen, in denen Lolita Humbert betrügt und sich Quilty annähert. Sie spiegeln also zum einen Humbert, der wie ein ausgesetzter Hund zurückbleibt. Andererseits spiegeln sie in Kombination an Humberts Seite Quilty und dessen Hund, der seinerseits in diesen Momenten dabei ist, Lolita zu verführen.

6.3 Schlussfolgerungen

Nachdem Nabokov in seinem Roman das Motiv des Hundes in einen komplexen Teppich sich gegenseitig überlagernder Muster gewebt hat, kondensiert er diesen Flickenteppich in seinem Drehbuch zu einem simplen, ästhetischen Arrangement aus wenigen Mustern. Das kann nicht nur von MehrfachleserInnen, sondern auch von einmaligen RezipientInnen zumindest in großen Teilen erkannt und als clevere, ästhetische Spielerei geschätzt werden. Diese Spielerei jedoch ersetzt Kubrick durch seine ganz eigenen Spielereien. Dabei geht das Hundemotiv in seinem Film gänzlich verloren. Adrian Lyne hingegen nimmt Nabokovs Hundemotiv nicht nur enthusiastisch auf, sondern macht es sich zu eigen. Er erweitert

³⁶³ Ebd., 01:31:00.

³⁶⁴ Ebd., 01:38:27.

³⁶⁵ Ebd., 01:38:34.

es auf Annabel und integriert es in seinen ganz eigenen Flickenteppich aus Verführungs-, Täuschungs- und Spiegelungsmotiv. Die in ihrer ganzen Materialität am Set und in der Handlung anwesenden Hunde mit ihren jeweils unterschiedlichen, stark symbolischen Funktionen, sind in Lynes Verfilmung im wahrsten Sinne des Wortes Teil des materiell-semiotischen Knotens. Nicht nur Humberts und Lolitas problematischen Gefühle und Beziehungen, sondern auch jene der RezipientInnen – hin- und hergerissen zwischen deren Empathie für einen äußerst sympathisch und gar liebenswert erscheinenden Jeremy Irons in der Hauptrolle und ihrer Abscheu vor eben diesem Protagonisten wegen seiner Perversion und Kriminalität – sind darin verwickelt.

7. *Chien blanc*

Romain Garys Roman *Chien Blanc*, der übrigens seinem Hund Sandy gewidmet ist, erscheint zunächst als englische Kurzgeschichte im *LIFE* Magazin in 1970. Noch im selben Jahr wird die Geschichte als Roman in der Muttersprache des Autors in Frankreich sowie auf Englisch mit einem veränderten Ende, in den USA veröffentlicht. Der semi-autobiographische³⁶⁶ Roman entsteht vor dem Hintergrund des Civil Rights Movement in den USA der 60er Jahre und erkundet mittels Garys subjektiver Wahrnehmung den Rassenkonflikt in Amerika und das soziale Erlernen von Rassismus anhand der Figur eines ehemaligen Alabama-Polizeihundes. Dieser ist darauf trainiert worden, schwarze Menschen bei Sichtkontakt und ohne jegliche Provokation sofort anzugreifen. Die Geschichte derart ausgebildeter Hunde geht zurück auf die Zeit, in der die Sklaverei in den Vereinigten Staaten von Amerika legal war und in großem Umfang praktiziert wurde. Zu jener Zeit war es nicht unüblich, Hunde darauf abzurichten, geflüchtete Sklaven aufzuspüren, einzufangen, gegebenenfalls zu verletzen oder gar zu töten – eines der grausamen Werkzeuge der Sklaverei, das auch seinen Weg in zahlreiche literarische Verarbeitungen des kollektiven Traumas der Sklaverei gefunden hat³⁶⁷ und auf das auch der afroamerikanische, muslimische

³⁶⁶ In *Romain Gary: A Tall Story* erläutert David Bellos, dass Gary neben oder gerade als Schriftsteller vor allen Dingen ein geübter Lügner, „a skillful liar“ (4), gewesen sei, weshalb er viele seiner eigenen Aussagen über dessen Leben, in Interviews wie in seiner Autobiographie *La promesse de l'aube* ganz ungeniert mittels Fiktion ausgestaltet habe; vgl. Bellos, David (2010) *Romain Gary. A Tall Story*. London: Random House.

³⁶⁷ Vgl. z.B. Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin*, Mark Twains *A Dog's Tale*, Richard Wrights „Big Boy Leaves Home“, Toni Morrisons *The Bluest Eye*, Peter Abrahams *Tell Freedom*, Colson Whiteheads *The Underground Railroad*.

Hundetrainer Keys im Roman hinweist, als dieser den Begriff *white dog* erklärt: « Jadis, on les dressait pour traquer les esclaves évadés. Maintenant, c'est contre les manifestants... »³⁶⁸ In der Tat kam es auch während des Civil Rights Movement zu Übergriffen von Polizeihunden auf schwarze Demonstranten, selbst wenn diese sich nicht wehrten, wie beispielsweise in dem berüchtigten Vorfall vom 3. Mai 1963 in Birmingham, Alabama.³⁶⁹ Auch Garys Deutscher Schäferhund Batka kommt von einer Polizeifamilie in Alabama. In seinem Beitrag „Attack Dogs and the History of Racial Violence“ auf *Black Perspectives* geht Tyler Parry, Hochschuldozent in African American Studies an der California State University, auf die miteinander verflochtenen Geschichten des Rassenkonflikts und der sogenannten „attack dogs“ ein, die sich erschreckend von den Zeiten der Sklaverei bis in die Gegenwart erstrecken und wie diese im kulturellen Gedächtnis verarbeitet und wahrgenommen werden:

The systemic use of dogs to intimidate, attack, subject, and brutalize Black people is well-documented in the historical record, and such knowledge is vividly recollected in Black oral traditions and American popular culture. Formerly enslaved abolitionists often used the imagery of dog attacks to expose the inhumanity of American slavery, and after the Civil War fierce dogs were used for chase scenes in stage plays and motion pictures based on *Uncle Tom's Cabin*. In other words, consumers craved the thrill of dogs chasing, and nearly capturing, Black people in a rural landscape.³⁷⁰

In diesem Sinne können Garys kontroverser Roman und dessen Verfilmung von Samuel Fuller aus dem Jahr 1982 als ein Ausleben solcher Fantasien, eine Befriedigung dieses Fetisches, dem Verlangen der Konsumenten nach dem Nervenkitzel einer solchen zwischenartlichen Brutalität kritisiert werden. Andererseits könne der Roman laut Parry in dem Sinne geschätzt werden, dass er zum einen nicht nur die Geschichte mehr oder minder akkurat dokumentiere, sondern zum anderen auch eine anschauliche Metapher bereitstelle, um zu verstehen, wie Konzeptionen von Rassen und Rassismus unmittelbar mit der Interaktion von Menschen und Tieren verbunden sind.³⁷¹

Neben dem Rassenkonflikt selbst und dessen zwischenartlichen Verflechtungen, die Gary beide erlebt hat und mit denen er sich anhand von Batkas Geschichte auseinandersetzt, spielt auch die Beziehung des Autors selbst zu Tieren und Hunden in die Darstellung und Funktion der hündischen Figur Batkas hinein. Aus seiner Autobiografie *La*

³⁶⁸ Gary, Romain (2013) [1970] *Chien Blanc*. Paris: Gallimard, 23.

³⁶⁹ Spratt, Meg (2008) „When Police Dogs Attacked: Iconic News Photographs and Construction of History, Mythology, and Political Discourse“, in *American Journalism*, 2008, 25:2, 85-105, 85.

³⁷⁰ Parry, Tyler: „Attack Dogs and the History of Racial Violence“, in *aaihs.org* (05.02.2019), <https://www.aaihs.org/attack-dogs-and-the-history-of-racial-violence/> (17.12.2019).

³⁷¹ Ebd.

promesse de l'aube geht hervor, dass Gary sich stets mit Tieren aller Arten umgab. Dies beginnt damit, dass seine Mutter in der Wirtschaftskrise von 1929 – zu der Zeit lebt Gary, damals noch Roman Kacew, mit seiner Mutter an der Riviera – in ihren vielseitigen Bemühungen, ihre finanzielle Lage zu bessern, unter anderem eines ihrer Zimmer zu einer Haustierpension umfiguriert, in der sie die Hunde, Katzen und Vögel anderer Leute entgeltlich aufnimmt.³⁷² Als Gary später angesichts der menschlichen Verluste, die er im zweiten Weltkrieg im Dienst der französischen Luftwaffe erlebt hat, von einer tiefen Einsamkeit erfüllt ist, findet er vor allen Dingen im Tierreich, das ihn umgibt, Trost, Gesellschaft und Hoffnung:

Le ciel, l'Océan, la plage de Big Sur déserte jusqu'aux horizons : je choisis toujours pour errer sur la terre les lieux où il y a assez de place pour tous ceux qui ne sont plus là. Je cherche sans fin à peupler cette absence de bêtes, d'oiseaux, et chaque fois qu'un phoque se lance du haut de son rocher et nage vers la rive ou que les cormorans et les hirondelles de mer resserrent un peu leur cercle autour de moi, mon besoin d'amitié et de compagnie se creuse d'un espoir ridicule et impossible et je ne peux pas m'empêcher de sourire et de tendre main.³⁷³

Während er sich an all seine verlorenen Kameraden nicht erinnern kann, was in ihm ein Gefühl tiefer Einsamkeit auslöst, erinnert er sich an seine Mutter und an seine früheren Haustiere. Ähnlich wie bei Nabokov scheint der Ursprung seiner Tierliebe mit der Zuneigung zu seiner Mutter verflochten zu sein. Dies verdeutlicht er in einer Anekdote über seine Mutter, die ihn vor einem zügellosen Liebesleben zu warnen pflegte, damit er sich nicht mit Syphilis anstecken und von der Krankheit entstellt werden würde. Solche Entstellungen assoziiert Gary stets mit dem Verschwinden der Nasen der Erkrankten, sodass er berichtet:

[...] encore en ce moment, couché entre ciel et terre, lorsque mon vieux besoin d'amitié me reprend et que je pense à mon chat Mortimer, enterré dans un jardin de Chelsea, à mes chats Nicolas, Humphrey, Gaucho, et à Gaston, le chien sans race, qui m'ont tous quitté depuis longtemps, il me suffit de lever la main et de toucher le bout de mon nez pour m'imaginer qu'il me reste encore de la compagnie.³⁷⁴

In solchen Momenten, in denen er sich nach Gesellschaft sehnt, denkt er – wenn man diesen Abschnitten aus seiner Autobiografie Glauben schenken möchte – vorwiegend an seine Mutter und an seine Haustiere. Tatsächlich hat Gary ein besonderes Verhältnis zu seinen Haustieren; eines, das zwar von gegenseitiger Wertschätzung, aber vor allem von einer Gegenseitigkeit in Sachen Respekt, Verantwortung und Zuneigung geprägt ist – ganz im

³⁷² Gary, Romain (1960) *La promesse de l'aube*. Paris: Gallimard, 161.

³⁷³ Ebd., 263.

³⁷⁴ Ebd., 111.

Sinne von Donna Haraways Auffassung von einer adäquaten Beziehung zwischen ‚companions‘ –, wie es sich im Verlauf der Analyse von *Chien Blanc* herausstellen soll.

7.1 Analyse der literarischen Vorlage

Die Handlung des Romans dreht sich um einen Deutschen Schäferhund, der eines Abends gemeinsam mit dem Hund Sandy, der am Vortag einer läufigen Hündin in der Nachbarschaft wegen entlaufen ist, bei Gary und seiner Ehefrau Jean Seberg eintrifft. Nachdem sich niemand meldet, der den Hund vermisst, entscheidet sich das Ehepaar dazu, ihn zu behalten und nennt ihn Batka, was Gary aus dem Russischen mit « petit père, ou pèpère » übersetzt, zu Deutsch „Väterchen“ oder „geruhsam/Opa“. Zunächst scheint Batka der perfekte Familienhund zu sein, bis Gary und seine Frau feststellen, dass er ein ehemaliger Alabama Polizeihund ist, der darauf trainiert worden ist, schwarze Menschen bei Sichtkontakt sofort anzugreifen. Obwohl dem Paar gesagt wird, dass Batka zu alt sei, um ihm dies wieder abzutrainieren, versuchen sie es bei Keys, einem afroamerikanischen, muslimischen Hundetrainer, der auf Jack Carruthers „Arche Noah“ arbeitet und dort Tiere für Filme und Werbung trainiert. Mithilfe von äußerst radikalen und brutalen Methoden und einem aufbrausenden, teils grausamen Temperament, macht Keys zunächst vielversprechende Fortschritte mit Batka, trainiert ihn jedoch schließlich darauf um, weiße Menschen anzugreifen, sein Herrchen Gary eingeschlossen. Anhand des Hundes Batka behandelt Gary Themen wie Rassismus als erlerntes, soziales Verhalten und Menschlichkeit. In der folgenden Analyse soll zunächst Garys spezielles Verhältnis zu seinen (Haus-)Tieren und zu nichtmenschlichen Tieren im Allgemeinen dargelegt werden, dann seine Überlegungen zu Menschlichkeit und zum Verhältnis zwischen Mensch und nichtmenschlichem Tier und schließlich die Rolle und Funktion von Batka als Verkörperung des Rassenkonfliktes.

Batka schließt sich einer ganzen „ménagerie“³⁷⁵ von Tieren an, mit denen Gary sich zu umgeben pflegt: Drei Katzen namens Bruno, Maï und Bippo, ein Tukan namens Billy-Billy, eine Pythonschlange namens Pete der Würger, die er dem Filmtiertrainer Jack Carruthers geschenkt hat, weil sich keiner seiner Freunde um ihn kümmern möchte, wenn er auf Reisen geht, und der große, gelbe Doggen-Mischling Sandy. Wenngleich seine Vorliebe für ästhetische und exotische Tiere wie Billy-Billy und Pete objektiv betrachtet kein

³⁷⁵ Gary (2013) [1970], 10.

Zeichen des Respektes für die Bedürfnisse dieser Tiere, die er aus dem kolumbianischen Busch als eine Art Souvenir mitgebracht hat, nach einem artgerechten Leben in freier Wildbahn ist, so drückt er aus seiner subjektiven Perspektive, die diese Problematik des Einfangens und der Privathaltung wilder Tiere ausklammert, einen hohen Grad an Respekt für diese Tiere als andere, dem Menschen fremden aber deshalb nicht weniger wertvollen, legitimen oder ernstzunehmenden Individuen aus. Beispielhaft hierfür ist eine Szene, die seine Beziehung zu der scheinbar unnahbaren Pythonschlange Pete illustriert:

Je vais au ranch et j'entre dans la cage de Pete l'Étrangleur, qui se déroule aimablement, puis se met aussitôt en équerre.

Nous nous regardons.

Ce python, quand il contemple ainsi fixement un homme de ses yeux ronds, on dirait qu'il n'a encore jamais rien vu de pareil.

Nous nous observons ainsi un long moment, communiant une fois de plus dans une absence de compréhension, une stupéfaction sans limites. Nous échangeons nos impressions, en quelque sorte. Cela se résume en un seul mot : monstrueux...³⁷⁶

In dieser Szene hebt Gary die Gegenseitigkeit und Gleichwertigkeit in seiner Beziehung zu Pete hervor. Ähnlich wie Derrida ist er sich des Blickes des Tiers bewusst: Er wird von der Pythonschlange genauso beobachtet, wie er sie selbst beobachtet; ebenso wie er die Schlange mit ihrem unergründlichen Inneren bestaunt, so nimmt er es zumindest an, staunt die Schlange über ihn und sein für sie unergründliches Inneres. Ihre gegenseitige Unkenntnis stellt hierbei kein zu überwindendes Hindernis dar. Vielmehr bewundert Gary die Andersartigkeit der Schlange und das Unvermögen des Menschen, sie vollends zu verstehen. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, es zumindest zu versuchen. Für Gary ist ihre gegenseitige Andersartig- und Einzigartigkeit nicht etwas, das beide voneinander trennt, sondern sie vielmehr miteinander verbindet. So heißt es an anderer Stelle:

J'entrais dans l'enclos spécial que Jack Carruthers lui réservait par égard pour les écrivains, je m'installais, les jambes croisées, en face de lui et nous nous regardions longuement avec un étonnement, une stupéfaction sans bornes, incapables chacun de donner la moindre explication sur ce qui nous arrivait et de faire bénéficier l'autre de quelque éclair de compréhension tiré de nos expériences respectives. Se trouver dans la peau d'un python ou dans celle d'un homme était un avatar tellement ahurissant que cet effacement partagé devenait une véritable fraternité.³⁷⁷

Trotz der Andersartigkeit und Unergründlichkeit der Schlange erkennt er sich, die Sorgen und Probleme seiner menschlichen Existenz ein Stück weit in der Schlange und ihrer schlangenartigen Existenz wieder. Er sieht in ihr nicht bloß ein anderes Wesen, sondern gar einen (Seelen-)Verwandten, einen Bruder.

³⁷⁶ Ebd., 151f.

³⁷⁷ Ebd., 11.

Im starken Kontrast zum Besuch seiner Pythonschlange steht sein Besuch Batkas auf Carruthers Ranch:

Je vais ensuite dans la cage de Batka, où je reçois cet accueil chaleureux qui réjouit l'enfant de huitains que je cache encore en moi. Chien Blanc met la tête sur mes genoux et, pendant que je mange les concombres à la russe avec du pain noir que j'ai achetés au Hugh's Market, il reste ainsi en adoration, ses yeux dans les miens. Le seul endroit au monde où l'on peut rencontrer un homme digne de ce nom, c'est le regard d'un chien.³⁷⁸

Dem Mangel an Interaktion mit der Pythonschlange folgt die gegenseitige, freudige Begrüßung und liebevolle Interaktion zwischen Gary und Batka. Hier tritt zum einen die besondere Beziehung zwischen Hund und Mensch als potentielle ‚companions‘ hervor, befördert durch deren Fähigkeit, miteinander in bedeutungsvolle Kommunikation und Interaktion zu treten. Gary geht dabei so weit, nicht den Hund über seine Beziehung zum Menschen, sondern andersherum den Menschen über seine Beziehung zum Hund zu definieren. So verdiene man sich den Namen ‚Mensch‘ nur in den ‚Augen eines Hundes‘, also in der Beziehung zu einem Hund. Zum anderen wird deutlich, dass dieser Umstand Batka nicht wertvoller oder wichtiger macht als Pete den Würger; Gary schätzt beide Tiere als Individuen für das, was sie sind; er hat zu jedem seiner Tiere eine ganz eigene Beziehung –auch die Beziehungen zu seinen Katzen. Als seine Siamkatze Maï im Sterben liegt, weicht Gary Tag und Nacht nicht von ihrer Seite:

Elle [Maï ; J.S.] reste couchée dans mes bras, le poil terne, sans éclat, qui lui donne un affreux air empaillé, poussant de temps en temps des miaulements que je comprends, mai auxquels je ne peux répondre. Nos cordes vocales ne nous permettent pas de nous exprimer vraiment. [...] Que d'histoires, pour un chat, n'est-ce pas ? Mais alors que faites-vous dans ce livre ? Maï meurt le 7 juin à trois heures et demie et nous allons l'enterrer dans Cherokee Lane, sous les plus beaux arbres du monde. Elle aimait grimper aux arbres.³⁷⁹

In seiner Beziehung zu Maï sieht Gary sich nicht nur in der Pflicht, in ihren letzten Stunden für sie da zu sein. Er fühlt seine eigene Unfähigkeit, ihr gegenüber seine Gefühle auszudrücken. Statt das Tier durch dessen vermeintliche Unfähigkeit zur menschlichen Kommunikation zu kennzeichnen, hebt Gary den Mangel am Menschen hervor, sich selbst der Katze verständlich zu machen. Es wird sichtbar, wie sich für Gary das Verhältnis zwischen Mensch und Tier gestaltet: Die Hierarchien werden aufgehoben, umgekehrt, untergraben. Gary macht weder seiner Leserschaft noch den anderen Figuren im Roman gegenüber einen Hehl daraus, wie sehr ihn Maïs Tod mitnimmt, was im Allgemeinen auf Unverständnis trifft. Dies erwartet Gary zwar aufgrund der allgemein vorherrschenden anthropozentrischen Ansichten, die im Fundament der Gesellschaft, in der er lebt, fest verankert sind, will

³⁷⁸ Ebd., 152.

³⁷⁹ Ebd., 207.

es aber nicht hinnehmen. So wendet er sich an dieser Stelle direkt an seine LeserInnen, um klarzustellen: *Chien Blanc* wurde für solche LeserInnen geschrieben, die – ebenso wie Gary – einen gewissen Grad an Respekt und Wertschätzung dem nichtmenschlichen Tier gegenüber mitbringen und deren Weltsicht nicht auf Anthropozentrismus aufbaut.

Garys Beziehung zu seinen Haustieren ist deshalb so innig, weil er die anthropologische Differenz aufhebt und sich bereits dadurch rein ideologisch nichtmenschlichen Tieren im Allgemeinen annähert, was es ihm schließlich ermöglicht, sich den individuellen Tieren in ihren individuellen Kontaktzonen zu nähern. Teils führt dieses Fehlen einer Grenze zwischen sich selbst und dem jeweiligen Tier, mit dem er in Beziehung tritt, zu einem regelrecht verschwimmenden Übergang. So kommentiert Gary, nachdem er Batka darum gebeten hat, wenigstens ‚nicht *nur* die Schwarzen‘ zu beißen: » Je crois qu’il me comprend. Les chiens savent reconnaître leurs frères de race. »³⁸⁰ Inwieweit sich Gary mit « frères de race » auf seine und Batkas ‚Weißheit‘ bezieht, soll an dieser Stelle offen bleiben, wenngleich es selbstverständlich in diesem Zusammenhang ein problematischer Gedanke ist. Von Interesse für diese begrenzte Analyse ist, dass Gary Gleichheit nicht entlang von Speziesgrenzen beurteilt, sondern anhand weitaus abstrakterer Kriterien. ‚Companionship‘ wird bei Gary zu etwas bei weitem spirituellerem als bei Donna Haraway: Er ist Batka gleich im dem Sinne, dass er in ihm eine verwandte Seele sieht. So kommentiert er nach seinem gescheiterten Versuch, Batka selbst durch einen Pistolenschuss zu ‚erlösen‘: « J’ai l’impression d’avoir raté mon suicide. »³⁸¹ Neben einem Verweis auf die enge Beziehung, die Gemeinschaft, zwischen ihm und Batka ist dieser Kommentar auch als metaphorischer Verweis auf den knapp entgangenen ethischen Selbstmord zu verstehen, den er begangen hätte, hätte er Batka tatsächlich erschossen. Seine Menschlichkeit, für die er in dem Roman eine ganz eigene Definition aufstellt, auf die er ganz offen großen Wert legt, wäre ihm abhanden gekommen, wenn er den gesunden und moralisch gesehen unschuldigen, weil von Menschen durch Gewalt zu Gewalttaten abgerichteten Hund, der ihm ganz offenkundig Vertrauen und Zuneigung entgegenbringt, getötet hätte. Eben diese Menschlichkeit, an der Garys Existenz hängt, hängt wiederum von Batka ab: « Tous les jours, je me rends au chenil. J’ai envie de voir ce que je deviens. »³⁸²

³⁸⁰ Ebd., 48.

³⁸¹ Ebd., 30

³⁸² Ebd., 20.

Während Gary einerseits beständig die Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren untergräbt, macht er andererseits einen klaren Unterschied zwischen Menschen und Tieren. Vor lauter Frustration über all den Hass, die Anfeindungen und die Gewalt, die sich beide Seiten im nicht zu enden scheinenden Rassenkonflikt entgegenbringen und die inzwischen all seine menschlichen Interaktionen durchwachsen haben, hat er schließlich genug von alledem:

Je suis complètement raidi par la fureur. J'éprouve un besoin presque physique de ségrégation totale, de merveilleuse aliénation, de quelque prodigieuse sortie hors de l'humain afin de pouvoir devenir enfin ce rêve inaccessible, un homme.

Et mes pensées, comme toujours, font des bondes elliptiques. Je me surprends à penser : *On n'a pas le droit de faire ça à un chien...*

Je ne pense pas à Batka. Je pense à nous tous. Qui donc nous a fait ça ? Qui donc a fait ça de nous ?

Ne venez pas me parler de « société ». C'est la nature même de notre cerveau qui est en cause. La société n'est qu'un élément du diagnostic.³⁸³

Menschlichkeit und Mensch-Sein hat für Gary nichts mit biologischen Gegebenheiten zu tun. Tatsächlich ist es Gary zufolge jedem Menschen unmöglich, wirklich ‚Mensch zu sein‘, aufgrund des menschlichen Intellektes selbst. Das, was Menschen im Humanismus von den Tieren abhebt und zu etwas Besonderem, Einzigartigem und jedem nichtmenschlichen Tier gegenüber Überlegenem macht, ist Gary zufolge Grund für deren endgültigen Verfall. Menschlichkeit liegt, nach Garys Definition, in den ‚Augen eines Hundes‘³⁸⁴, in einer Gemeinschaft zwischen Mensch und Hund, die über Haraways Definition hinausgeht: ‚Menschlichkeit‘³⁸⁵ liegt in der Seelenverwandtschaft zwischen Mensch und Hund; einer Seelenverwandtschaft, mit der eine unverfälschte, nichtmenschliche Weltsicht einhergeht, frei von menschlichen Lasten wie sozial erlerntem Hass, der auch Batka beigebracht worden ist. Mit anderen Worten: ‚Wahre Menschlichkeit‘ ist Gary zufolge für jeden Menschen für sich allein schon wegen dessen Zugehörigkeit zu der Spezies Homo Sapiens unerreichbar, aber dennoch etwas, nach dem gestrebt werden sollte – und zwar indem man sich nichtmenschlichem Leben gegenüber öffnet. Gary evoziert hier ein Prinzip ähnlich des Sündenfalls und der daraus hervorgehenden Erbsünde: Zum einen ist jeder Mensch für Gary prinzipiell fehlerhaft; frei von Unschuld und Reinheit. Zum anderen entsteht ein neues, zusätzliches Szenario des Sündenfalls, in dem nun Batka die Rolle der Eva einnimmt und die Menschheit jene der Schlange: Indem Batka durch Menschen Rassismus beigebracht worden ist, wurde seine unschuldige, reine, in Garys Sinne ‚menschliche‘

³⁸³ Ebd., 126f.

³⁸⁴ Ebd., 152.

³⁸⁵ Garys spezielle Definition von Menschlichkeit wird im Folgenden in einfache Anführungszeichen gesetzt.

Seele scheinbar unwiderruflich befleckt. Die Definition eines Menschen unterteilt Gary demnach in den *biologischen* Menschen, dessen Seele meist allzu ‚unmenschlich‘ ist, auf der einen und dem *seelischen* Menschen, dessen biologische Form auch jene nichtmenschlicher Tiere annehmen kann, auf der anderen Seite. Dementsprechend ordnet er unter anderen seine Katze Maï in letztere Kategorie ein: « Maï est un être humain auquel je me suis attaché profondément. Tout ce qui souffre sous vos yeux est un être humain. »³⁸⁶ Ist man in der Lage, für ein anderes Wesen, egal welcher Spezies oder welcher Rasse dieses Wesen angehört, Mitleid zu empfinden, erkenne man Gary zufolge nicht nur dessen ‚Menschlichkeit‘ an, sondern verdiene sich ein Stück weit seine eigene ‚Menschlichkeit‘.

Ebenso wie in jedem nichtmenschlichen Tier etwas ‚menschliches‘ stecke, so erkennt Gary wiederum die Tatsache an, dass es sich bei Menschen ebenfalls um Tiere handelt. So befindet sich unter der zivilisierten und kultivierten Oberfläche ebenso wie bei jedem nichtmenschlichen Tier ein gewisser Instinkt, auch eine gewisse Brutalität, die der Mensch lediglich bewusst zu zügeln gelernt hat:

Grâce au ciel, je n’ai pas assisté à la réunion. J’aurais sûrement mordu quelqu’un.
Ce qui me fait penser qu’il est grand temps que je m’achète une laisse plus solide. Celle qui me sert depuis si longtemps commence à être usée.³⁸⁷

Weil der Konsum von enthemmenden Substanzen wie Alkohol dazu führt, dass sich Garys ‚innere Leine‘ von ihm löst,³⁸⁸ handelt es sich beim Zügeln des inneren Tieres im Menschen nicht um einen natürlichen Umstand, sondern um eine stets bewusst getroffene Entscheidung. In seinen Begriff der Seelenverwandtschaft spielt also auch die bereitwillige Akzeptanz der ‚drei schwere[n] Kränkungen‘ der Menschheit nach Freud³⁸⁹, insbesondere die letzten beiden, die evolutionsbiologische Verwandtschaft der Menschen mit nichtmenschlichen Tieren und Freuds Theorie des Unbewussten, eine Rolle. Die Zuschreibung von ‚Menschlichkeit‘ und ‚Tierlichkeit‘ erfolgt stets in beide Richtungen; zwar kann ‚das Tier‘ im Menschen wie in den obigen Zitaten eine gewisse, instinktgeleitete Brutalität bedeuten, doch kann es auch, ebenso wie die Erkenntnis einer gewissen ‚Menschlichkeit‘ im Tier, etwas positives bedeuten: « C’est assez terrible, d’aimer les bêtes. Lorsque vous voyez dans un chien un être humain, vous ne pouvez pas vous empêcher de voir un chien dans l’homme et de l’aimer. »³⁹⁰

³⁸⁶ Ebd., 207.

³⁸⁷ Ebd., 26.

³⁸⁸ « Chez moi, l’alcool supprime la laisse. » Ebd., 29.

³⁸⁹ Freud (2009) [1917], 3.

³⁹⁰ Gary (2013) [1970], 212.

Trotz Garys inniger Beziehung zu Batka, seinem Respekt und seiner Wertschätzung für den Hund als ein empfindsames Wesen wird die Rolle des Schäferhundes zunehmend auf die körperliche Metapher für Rassenhass als erlerntes, soziales Verhalten reduziert. Dies stellt Gary selbst in einer kritischen Reflektion fest: « Je reconnais que l'idée de guérir Batka prenait dans ma tête des proportions symboliques [...]. »³⁹¹ Einige Zeilen später stellt Gary einen Bezug zwischen Batkas Situation und jener der Juden im deutschen Nationalsozialismus her:

Il y avait des nuits où je me réveillais terrifié, convaincu que, pendant mon absence, ils – Keys ou « Noé » Jack Carruthers – avaient piqué Chien Blanc par pitié, parce qu'il était vicieux et irrécupérable, et je pensais alors à un Allemand que j'avais écouté dans un compartiment de chemin de fer, comme je revenais de Suède, en 1937. « Entendu, ce n'est pas la faute des Juifs. On les a rendus comme ça. A force de leur cracher dessus et de les rabaisser pendant deux mille ans, on les a rendus dégueulasses. On les a convaincus, quoi. Seulement, voilà : maintenant, ils sont *gâtés*. Empoisonnés. Ils sont irrécupérables. On ne peut plus les guérir, ils sont viciés, déformés. On devrait les tuer sans douleur, par pitié. C'est un service à leur rendre. » J'avais attaqué le gars avec une bouteille de bière, cinq jours de tôle à Düsseldorf.³⁹²

Hier vergleicht Gary die Art und Weise, in der NS-Gedankengut und Handlungen gezielt zur Entmenschlichung der Juden angewandt wurden, mit der Art und Weise, in der Batka zu einem auf schwarze Menschen fixierten Kampfhund abgerichtet worden ist. Wie auch den Juden durch Propaganda und Verfolgung wurde diesem Gedankengang zufolge Batka durch seinen rassistischen Trainer seine ‚Menschlichkeit‘, also seine Reinheit, Unschuld und seine Würde als denkendes und fühlendes Individuum genommen. Batka wurde reduziert auf das, was sein Trainer in ihm sehen wollte. Dadurch wurde er gleichermaßen zum Täter wie zum Opfer gemacht: Man nahm ihm unwiderruflich seine ‚Menschlichkeit‘, nahm ihm seine Identität als Hund, machte aus ihm eine Waffe des Rassenhasses, missbildete ihn so sehr, dass er unmöglich wieder seine Ursprungsform annehmen kann. Von Menschenhand so stark verpfuscht, sehen viele in Garys Umfeld die einzige Lösung darin, den Hund von diesem Elend zu erlösen. Mit dem Vergleich zum Holocaust provoziert Gary seine LeserInnen bewusst, da in diesem Zusammenhang ein Vergleich zwischen dem zum Rassismus erzogenen Kampfhund Batka und den Nazis doch naheliegender erscheint als Garys Vergleich Batkas mit den im Holocaust verfolgten und getöteten Juden. Mittels dieser Provokation verdeutlicht der Autor unmissverständlich, dass der er jede Form von Hass-Ideologien, mithilfe derer Menschen wie Tieren gleichermaßen zu Tätern wie Opfern gemacht werden, aufs schärfste verurteilt. Obwohl er sich dermaßen intensiv mit dem

³⁹¹ Ebd., 111.

³⁹² Ebd.

Unrecht, das dem Hund angetan worden ist, auseinandersetzt, kommen auch andere an der Rehabilitation Batkas beteiligten Figuren nicht umhin, Gary der Abstraktion des Problems und der Reduktion des Hundes auf ein Symbol, das letztlich allein der Menschheit dient, zu beschuldigen. So kommentiert Jack Carruthers im Gespräch mit Gary kritisch:

- Vous n'aimez pas les bêtes. *You have no use for animals.*
- Demandez à mes amis si...
- Ce chien, pour vous, est devenu une abstraction. Je l'ai vu dès le début. Pour Keys aussi. Vous êtes contagieux, vous autres intellectuels.³⁹³

Auch wenn Gary Carruthers Vorwurf instinktiv widerspricht, weil alle seine Haustiere, Batka eingeschlossen, einen hohen Stellenwert in seinem Leben einnehmen, wird im Verlauf des Romans zunehmend deutlich, dass Gary ebenso wie der Hundetrainer Keys Batka für ihre jeweiligen persönlichen, ideologischen Zwecke benutzen. Gary verspricht sich durch Batkas Resozialisierung zu beweisen, dass konditionierter Hass beim Hund wie beim Menschen ‚heilbar‘ sei. Den Zusammenhang zwischen Batkas antrainiertem Rassismus und jenem Rassismus zwischen den Menschen im Rassenkonflikt der Vereinigten Staaten stellt Gary wiederholt durch Vergleiche und Analogien her, beispielsweise zwischen Batka und Garys eigenem, sechsjährigen Sohn, mit dem er gemeinsam Batkas Zwinger auf Carruthers Farm besucht. Sein Sohn, so Gary, habe einen afroamerikanischen Freund und habe noch nie gefragt, warum dieser eine dunkle Haut habe. Den Grund dafür identifiziert er ohne Zweifel: « Mon fils n'a pas encore été dressé. »³⁹⁴ Das Verb ‚dressieren‘ lässt sich für Gary auf Hunde ebenso wie auf Kinder anwenden. Durch den Einschub des Adverbs ‚encore‘ weist der Autor darauf hin, dass diese ‚Dressur‘ zweifellos noch stattfinden werde – wenn nicht durch die eigenen Eltern, dann durch die Gesellschaft, in der das Kind aufwächst. Wie genau eine solche Dressur aussieht, beschreibt Gary anschaulich. So habe man ihm von einer Veranstaltung berichtet, auf der demonstriert werden sollte, wie der Hass der weißen Bevölkerung angeblich einen ebensolchen Hass bereits in den Köpfen afroamerikanischer Kinder auslöse. Zu diesem Zweck wird ein kleiner, afroamerikanischer Junge namens Jimmy von einer weißen Freundin der Familie mit suggestiven Fragen und der Verwendung rassistischer Stereotypen dazu befragt, was er von ihr halte. Als sie ihn schließlich fragt, ob er sie hasse, antwortet Jimmy nach einiger Pause das, was von ihm zu antworten erwartet wird:

- *Yes, ma'am. Je vous hais. I hate you...*
- Une hésitation.

³⁹³ Ebd., 114.

³⁹⁴ Ebd., 166.

— ... *sort of*. En quelque sorte.³⁹⁵

Aus dieser Anekdote zieht Gary den folgenden Schluss:

[...] Car en réalité le brave Jimmy ne hait personne, et la preuve c'est qu'après « je vous hais » il ne peut s'empêcher d'ajouter « *sort of* », ce qui veut dire « en quelque sorte », et revient à avouer que l'on s'était fait violence en disant « oui, je vous hais ». Ce *sort of* annonce l'irréversible échec futur de tous les dressages contre nature.

Au cours d'un sondage d'opinion récent, quatre-vingts pour cent des Noirs américains consultés ont déclaré qu'ils ne haïssent personne, ce qui veut dire qu'il y a de l'espoir, même pour les chiens blancs.³⁹⁶

An dieser Stelle im zweiten Kapitel sind es noch die Art und Weise, in der unschuldigen Kindern – scheinbar ohne großen Erfolg – Rassismus ‚beigebracht‘ wird und der durch Umfragen gewonnene Beweis, dass Rassenhass zumindest unter der afroamerikanischen Bevölkerung nicht annähernd so verbreitet ist, wie es radikale Aktivisten und deren Handlungen während des Civil Rights Movement vermuten lassen, die Hoffnung für die „weißen Hunde“ versprechen: ebenso wie es nicht Jimmys Natur ist, eine weiße Frau allein aufgrund ihrer Hautfarbe zu hassen, so ist es auch nicht Batkas Natur, Menschen allein aufgrund ihrer äußeren Erscheinung anzugreifen. Das Zögern des Jungen, das auf seine wahren Gefühle schließen lässt, gibt Gary Hoffnung auf eine reale Chance, Batkas ‚wahre Natur‘ von der Unterdrückung seines rassistischen Trainings zu befreien. Im Verlauf des Romans kehrt sich dieser Schluss jedoch um. Gary erfährt zunehmend Hass und Gewaltbereitschaft afroamerikanischer Militanten, was ihn scheinbar seine aus Jimmys Zögern gespeiste Hoffnung vergessen lässt. Nun bleibt ihm allein Batkas Resozialisierung als letzter Hoffnungsträger, dass bereits erlernter und ausgelebter Rassenhass wieder verlernt werden kann. Deshalb gibt der Autor zu Beginn des zwölften Kapitels, bereits etwa in der Mitte der Erzählung, zu, dass Batkas ‚Heilung‘ vom Rassenhass für ihn eine symbolische Bedeutung für eine Heilung der Menschen vom Rassismus angenommen habe.

Die symbolische Bedeutung, die Batka für Keys hat, ist hingegen eine völlig andere: Rache. Dieser Rachedurst drückt sich zunächst darin aus, wie Keys seinen neuen Schützling behandelt. Batka befindet sich kaum einige Tage auf Carruthers Farm, da wird Keys beim Anblick des Hundes, der jedes Mal, wenn der schwarze Trainer an dessen Zwinger vorübergeht, mit Angriffslust überschäumt, von solchem Hass ergriffen, dass er Batka beinahe zu Tode prügelt. In seinem Bericht an Gary erklärt Carruthers: « Inutile de vous dire que ce n'est pas le chien qui était visé. Seulement les autres, ceux qui l'ont

³⁹⁵ Ebd., 25.

³⁹⁶ Ebd., 21.

dressé, il les avait pas sous la main. »³⁹⁷ Batka repräsentiert für Keys jeden weißen Rassisten und jede Gewalttat, die Afroamerikanern von Weißen angetan wurde. In Batkas Körper findet Keys diesen weißen Rassismus in greifbarer, kontrollierbarer Form, sodass er durch seine Kontrolle über Batka die Machtverhältnisse umkehren kann, durch seine Gewalt an Batka ein Stück weit Gewalt an jenen weißen Rassen ausüben kann, an denen er sich zu rächen sucht. Die Genugtuung, die er durch diese Umkehrung erlangt, führt dazu, dass er Batka darauf trainiert, weiße statt schwarze Menschen bei Sichtkontakt anzugreifen. Damit bezweckt er, weißen Rassismus mit dessen eigener Waffe zu schlagen – schlägt damit am Ende aber den Hund selbst.

Nicht nur für die beteiligten Menschen wird Batka zu einer Verkörperung des Rassenkonflikts. Vielmehr wird dem Hund von Menschenhand so viel widersprüchlicher Hass eingeflößt, dass das Innere des Hundes sich in einem einzigen Konflikt windet, der jeden Rest seiner ursprünglichen Identität als Familien- und Arbeitshund überschattet. Batka wird zum wandelnden Konfliktbündel – im wahrsten Sinne des Wortes ein materiell-semiotischer Knoten – das gesponnen und gewunden wird, bis es schlussendlich zerreißt:

Il courait à travers la ville et sur son chemin les voitures de police se passaient ce message : « Watch out for a mad dog. » « Attention ! Chien enrage... » Il y avait dans ses yeux toute l'incompréhension et toute la détresse du croyant que son Dieu d'amour a trahi. Au coin La Cienega et de Santa Monica, la voiture de police du sergent John L. Sallem chercha à l'écraser, mais le manqua. Il était à ce moment-là presque arrivé. Il n'y avait plus que deux cents mètres à faire jusqu'à Arden...

Je l'ai trouvé dans les bras de Jean, vingt minutes plus tard. Il n'y avait pas trace de blessures sur son corps. Il s'était roulé en boule devant notre porte et il était mort. [kursiv im Original]³⁹⁸

Bei dieser Analyse soll nicht in Vergessenheit geraten, dass es sich bei Batka um einen echten Hund handelt. Darauf weist Gary in der Zeitschrift *LIFE* hin, in der am 9. Oktober 1970 ein Ausschnitt der englischen Version des Romans, auf der 1982 die Paramount-Produktion *White Dog* basiert wird, erscheint:

This story is based on factual events and real people, but has been dramatically recast in order to preserve as much as possible the anonymity of the people concerned. The story of Batka is true.³⁹⁹

Ob Batkas Hundeleben tatsächlich ein solch dramatisches Ende genommen hat oder ob es sich hierbei um eine von Garys zahlreichen Ausschmückungen in seinen autobiographischen Schriften handelt, ist schwer zu beurteilen. Doch ist der echte Batka, so sehr sich sein tatsächliches Leben auch von dem des literarischen Batka unterscheiden möge,

³⁹⁷ Ebd., 28.

³⁹⁸ Ebd., 219.

³⁹⁹ Gary, Romain (1970) "White Dog", in *LIFE*, Bd. 69, Nr. 15, 9. Oct. 1970, 58-74, 58.

zweifellos in den Text und in seine Entstehung verwickelt. Die Tatsache, dass die Romanfigur Batka auf dem echten Hund basiert, verdichtet den materiell-semiotischen Knoten um einen weiteren, greifbaren Strang und macht den Prozess der Reduktion des Hundes Batka zu einer Romanfigur und schließlich zu einem bloßen Symbol innerhalb des Romans für den Rassenkonflikt in den Vereinigten Staaten noch deutlicher sichtbar. Der reale Batka wurde in den Händen seiner Menschen zu einem Vehikel für Rassenhass und zum materiellen wie ideologischen Instrument im Rassenkonflikt; der fiktive Batka wird selbst zu einer Verkörperung des Rassenkonflikts. Da der Roman aus Garys Perspektive verfasst worden ist und Batka bereits nach wenigen Seiten auf Jack Carruthers ‚Arche Noah‘ einquartiert wird, reduzieren sich das Auftreten und Handlung der hündischen Figur im Romangeschehen zunehmend und werden ersetzt durch Garys Überlegungen und Diskussionen mit anderen menschlichen Figuren *über* Batka, was dessen Machtlosigkeit, Passivität und Symbolcharakter betont.

7.2 Analyse der Verfilmung *White Dog* (1982) Regie: Samuel Fuller

Die Produktion und Veröffentlichung des Films *White Dog* verläuft, wie Lisa Dombrowski ausführlich und kritisch in ihrem Filmkommentar „Every Dog Has Its Day“ darlegt, holprig und auf Umwegen. Das Hauptproblem, das zunächst der Produktion und später der Veröffentlichung des Films im Wege steht, ist die Kontroverse um den durchaus provokanten Inhalt der Textvorlage. Noch bevor Samuel Fuller hinzugezogen wird, vermerkt Paramount: „Given the organic elements of this story, it is imperative that we never overtly address through attitude or statement the issue of racism per se.“⁴⁰⁰ Schließlich wird trotz aller Bedenken Samuel Fuller mit der Regie für den Film beauftragt, der mit seinen früheren Filmen bereits bewiesen hat, dass er vor ernstzunehmenden Themen wie Rassismus nicht zurückschreckt. Anders als die meisten Hollywood-Filme, so Dombrowski, fasst Fuller derartige Themen nicht mit Samthandschuhen an, sondern treibt seine narrativen Situationen in ihre Extreme: „His films offer the viewer a slap in the face rather than a reassuring message; he wanted you to wake up to the truth and take action, but he wasn’t going to tell you

⁴⁰⁰ zit. nach Dombrowski, Lisa (2008) „Every Dog Has Its Day. The Muzzling of Samuel Fuller’s *White Dog*“, in: *Film Comment*, November-Dezember 2008, Vol. 44 (6), 46-49, 47.

how to do it.”⁴⁰¹ Anfang 1981 äußern die NAACP⁴⁰² und die Black Anti-Defamation Coalition ihre Bedenken, was die Produktionspläne von Paramount für *White Dog* betrifft. Die afroamerikanischen Bürgerrechts-Aktivisten befürchten nicht nur, dass der Film rassistische Aktivitäten provozieren könne. Auch im Kontext der größeren und andauernden Kampagne, mehr Filme von und für Afroamerikaner zu produzieren, scheint ihnen die geplante Produktion von *White Dog* fragwürdig. Aufgrund dieser Kritik schlägt Fuller in seinem Film einen klaren, anti-rassistischen Ton an. Er betont unter anderem mithilfe seiner naiven, unwissenden Protagonistin Julie, die als „audience stand-in“⁴⁰³ eine mitunter ebenso naive Zuschauerschaft vertritt, der Perspektive des an dem Konflikt eigentlich unbeteiligten, aber unwissentlich zu einer Waffe des Hasses gemachten Hundes und der Funktion des afroamerikanischen Hundetrainers Keys als „Stimme der Moral“⁴⁰⁴, dass Fuller selbst nicht versucht, sich eine der zahlreichen afroamerikanischen Leidensgeschichten eigen zu machen. Statt selbst zu erzählen und den Opfern den Mund zu verbieten, nimmt Fuller weniger die Funktion des Erzählers, sondern eher eine des Vermittlers oder Moderators ein, um eine Auseinandersetzung mit dem Material zu ermöglichen. Zusätzlich, so merkt es Susanne Schwertfeger in ihrem Beitrag zum Sammelband *Animal Horror Cinema* an, baut Fuller durch die zahlreichen Referenzen des Films zum eigenen Medium und durch den geschlossenen Schauplatz in Hollywoods Filmwelt eine Distanz zu dieser Geschichte auf.⁴⁰⁵ Während der Filmaufnahmen werden zwei afroamerikanische Berater herangezogen, Vizepräsident des Beverly Hills-Hollywood Ortsverbandes der NAACP Willis Edwards und Vizepräsident wie Inspizient des in Los Angeles lizenzierten, nicht kommerziellen Fernsehsenders KCET, David L. Crippens. Während letzterer den sich noch in der Produktion befindlichen Film nicht für rassistisch hält, äußert Edwards die Sorge darüber, wie der Film von der afroamerikanischen Bevölkerung aufgenommen werden könnte, dies insbesondere im Kontext der von 1979 bis 1981 stattfindenden Kindermorde von Atlanta.⁴⁰⁶ Obwohl niemand in der NAACP den Film gesehen hat, droht die Organisation, *White Dog* zu boykottieren, um damit gegen Diskriminierung in Hollywood zu

⁴⁰¹ Ebd., 48.

⁴⁰² Abkürzung für National Association for the Advancement of Colored People.

⁴⁰³ Dombrowski, Lisa (2005) *The Films of Samuel Fuller. If You Die, I'll Kill You! Middletown*. Connecticut: Wesleyan University Press, 194.

⁴⁰⁴ Ebd., orig.: „Fuller’s moral voice”

⁴⁰⁵ Schwertfeger, Susanne (2015) “Re-Education as Exorcism: How a White Dog Challenges the Strategies for Dealing with Racism”, in Katarina Gregersdotter / Johan Höglund / Nicklas Hällén (Hg.) *Animal Horror Cinema. Genre, History and Criticism*. London: Palgrave Macmillan, 126-145, 135.

⁴⁰⁶ Dombrowski (2008), 48.

protestieren. Nach Test-Screenings des Films in Seattle, Denver und Detroit erreichen Paramount zwiespältige Berichte. Der Film wird nicht in den Kinos veröffentlicht, sondern 1983 für die Ausstrahlung im Fernsehen neu überarbeitet. Obwohl NBC 1984 die Filmrechte kauft, sagt der Sender zwei Tage darauf die Ausstrahlung des Films aufgrund von möglichen negativen Reaktionen ihrer Werbekunden und Zuschauerschaft ab. Währenddessen wird der Film in Frankreich und Großbritannien positiv aufgenommen.⁴⁰⁷ Erst zehn Jahre nach seiner Fertigstellung wird *White Dog* erstmals in amerikanischen Kinos gezeigt.

Aus Garys Textvorlage übernimmt Fuller lediglich die Figur des Hundes, wenngleich dieser anders als sein literarisches Gegenstück keinen Namen erhält, sondern stets ‚White Dog‘ bleibt. So wird der Film nicht aus Garys Perspektive bzw. jener des weißen, privilegierten Mannes erzählt. Stattdessen werden ‚White Dog‘ selbst und die Schauspielerin Julie Sawyer, die den streunenden Hund unverhofft eines Nachts mit dem Auto anfährt und daraufhin bei sich aufnimmt, zu den Protagonisten. Im Rahmen der Widmung des Films an Gary, der 1980 Selbstmord begeht, erhalten die Protagonistin Julie und ihr Freund Roland die Initialen der originalen Figuren Romain Gary und Jean Seeborg. Obwohl Julie versucht, den ursprünglichen Besitzer ausfindig zu machen, meldet niemand den Hund vermisst. Da er sie eines Nachts vor einem Vergewaltiger rettet, nachdem dieser in ihr Haus eingebrochen ist, beschließt sie, den Hund zu behalten. Von der Figur des Hundetrainers Keys übernimmt Fuller lediglich deren Namen und ersetzt Garys zynischen und radikalen Muslimen mit einem gebildeten und einfühlsamen Anthropologen und Verhaltensexperten, weil er an Garys Darstellung afroamerikanischer Figuren kritisiert:

It's horrible enough that a white racist made a dog into a bigot, but having a black retrain it to attack whites compounds that horror. To me, such a story is a racist story against blacks, and I'd never make that kind of film. The film that was made is antiracist, and if I were black I'd love it, and if I were a racist I'd hate it.⁴⁰⁸

Fullers Keys erhofft sich, anders als Garys Keys, aber ähnlich wie Gary selbst, durch Rehabilitation des Hundes ein verlässliches Gegenmittel gegen diese „disease created by man“⁴⁰⁹ zu entwickeln, zumindest in jener Form, wie sie von weißen Rassisten auf Hunde übertragbar ist, sodass eine ebensolche Übertragung, die Abrichtung von Hunden zu ‚white dogs‘, nicht mehr vorgenommen werden würde, weil sie dann ohnehin reversibel sei. Obwohl Fuller in einem von ihm selbst verfassten, fiktiven Interview mit seinem hündischen

⁴⁰⁷ Ebd., 49.

⁴⁰⁸ Fuller, Samuel (1982) „The White Dog Talks – To Samuel Fuller“, in *Framework*, 19, 1. Januar 1982, 21-25, 24.

⁴⁰⁹ Ebd., 23.

Hauptdarsteller⁴¹⁰ durch die Stimme des Hundes den Film als einen „emotional Thriller“⁴¹¹ klassifiziert und klar vom Horror Genre abgrenzt, argumentiert Susanne Schwertfeger in ihrem Beitrag „Re-Education as Exorcism: How a White Dog Challenges the Strategies for Dealing with Racism“ im Sammelband *Animal Horror Cinema* überzeugend für eine Zuordnung des Films zum Animal-Horror Genre, wenngleich sie auch die Abweichungen des Films von den Normen des Horror Genres hervorhebt. Bei einer solchen Analyse steht vor allen Dingen die Frage im Vordergrund: Wer ist in diesem Film das Monster?

Ebenso wie die Figur ‚White Dog‘ in sich durch die Tatsache gespalten ist, dass sie von fünf verschiedenen hündischen Darstellern verkörpert wird, nimmt sie auch im Handlungszusammenhang unterschiedliche Rollen ein: Vom unschuldigen Opfer eines Autounfalls über einen verspielten Gefährten bis hin zum Bodyguard und heldenhaften Retter der Protagonistin Julie auf der einen Seite und einem blutrünstigen Monster auf der anderen Seite. Im Lichte dieser scheinbar gespaltenen Persönlichkeit nennt Julie ihn an einer Stelle „Mr. Hyde“⁴¹², wenngleich Fullers fiktiver hündischer Hauptdarsteller dem widerspricht: „Dr. Jekyll made himself into a monster. In the film, a man made the dog into a monster.“⁴¹³ Auch im Film ist dies eine Auffassung, die Julie, Mr. Carruthers und Mr. Keys miteinander teilen und mehrfach bekräftigen. Dennoch ist der Film durchsetzt mit Horror-Referenzen, die den Hund als das scheinbare Monster inszenieren: Dies beginnt schon mit der Ouvertüre, in die sich regelmäßig ein, seit dem revolutionären Spielberg-Film *Jaws* aus 1975 berücktigter, Halbtonschritt⁴¹⁴ einschleicht. Anders als im von John Williams komponierten Soundtrack für *Jaws* wird dieser Halbtonschritt nicht zum Hauptthema des Soundtracks, sondern spukt vielmehr durch die ansonsten seichte Orchestermusik und verkündet Unheil. Eine Szene, in der dies besonders gut zum Ausdruck kommt, ist jene, in der Roland Julie nachhause bringt, nachdem sie Flyer für den gefundenen Hund aufgehängt haben.⁴¹⁵ Roland hält mit dem Auto vor dem Haus, während ‚White Dog‘ im offenen Hofeingang steht und von dort aus Julie und Roland beobachtet. Bisher wurde er nur in der Rolle des Opfers und des unbeschwerten Spielgefährten gezeigt. Nun sieht man ein sanftmütiges,

⁴¹⁰ An sich wäre dies selbst in einem fiktiven Szenario, in dem Hunde sich auf Englisch mit Menschen unterhalten können, unmöglich, da Fullers ‚white dog‘ nicht von einem sondern von insgesamt fünf weißen Deutschen Schäferhunden gespielt wurde: Hans, Folsom, Son, Buster und Duke.

⁴¹¹ Ebd., 22.

⁴¹² *White Dog* (1982) Regie: Samuel Fuller, USA, 00:52:53.

⁴¹³ Fuller (1982), 25.

⁴¹⁴ In *Jaws* handelt es sich um einen Halbtonschritt von E zu F, in *White Dog* findet der Halbtonschritt von A zu A# statt.

⁴¹⁵ *White Dog* (1982), 00:08:04-00:08:48.

gehorsames Tier im Tor stehen, als der Halbtonschritt zaghaft ertönt: in diesem Augenblick verändern sich Art und Weise, mit der die RezipientInnen den Hund wahrnehmen – plötzlich meint man in seinem Blick die Wachsamkeit eines lauernenden Raubtiers zu erkennen. Die sich widersprechenden Eindrücke, die jeweils in der Bild- und Tonspur erweckt werden, machen den Hund zu einer plötzlich undurchschaubaren und zwielichtigen Figur. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den Schnitt zurück zu Julie, die dem Hund in demselben Moment den Rücken kehrt und somit den scheinbar lauernenden Blick des Tiers nicht wahrnimmt, während Roland hingegen den Hund aufmerksam beobachtet. Der Blickaustausch zwischen Roland und ‚White Dog‘ wird durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren hervorgehoben und die Szene endet mit einer Detailaufnahme von den wachsamen Augen des Hundes. Mithilfe des Halbtonschritts werden die RezipientInnen vorgewarnt, Julie, die den Soundtrack selbstverständlich nicht hört, jedoch nicht. So entsteht eine Diskrepanz zwischen dem Wissen der RezipientInnen und dem der Protagonistin, woraus sich Spannung aufbaut.

Zu diesem ‚Monster‘-Motiv im Soundtrack, mithilfe dessen der Hund als unheimlich charakterisiert wird, kommen zahlreiche weitere Horror-Referenzen und Vergleiche hinzu. Nachdem eine Freundin und Kollegin von Julie an einem Filmset vom Hund angegriffen und verletzt wurde, nennt sie ihn den „Hound of the Baskervilles“⁴¹⁶, ihre Hautfarbe als den Grund für seine Attacke nicht kennend. Hinzu kommt eine geradezu dämonische Inszenierung des Hundes, bei der dieser einen hilflosen Mann ausgerechnet in einer Kirche tötet. Die Diskrepanz zwischen ‚White Dog‘ wie er ist, und dem Hund, der er sein sollte, wird unmissverständlich anhand von Bildern veranschaulicht: Zunächst sieht Keys auf seiner Suche nach dem entlaufenen Hund ein Werbeplakat für Hundefutter, das einen weißen Deutschen Schäferhund als stereotypen Haushund darstellt, der sich über sein ‚tail waggin‘ gutes Futter freut (siehe Abb. 19); kurz darauf sieht man eine Großaufnahme vom blutverschmierten und noch immer knurrenden Hund kurz nach seiner Bluttat (siehe Abb. 20), der auf einmal zu seiner Linken nach oben blickt, als hätte er etwas gehört. Mit einem Schwenk folgt die Kamera seinem Blick und zeigt, was den Hund hat aufschrecken lassen (siehe Abb. 21): Ein Kirchenfenster, dessen Motiv den Heiligen Franz von Assisi darstellt, den Schutzheiligen der Tiere, mit dessen Attribut, dem Wolf von Gubbio, welcher ‚White Dog‘ nicht nur wegen seiner Fellfarbe, sondern auch wegen seiner für den Deutschen Schäferhund typische Körperhaltung mit abfallendem Rücken stark ähnlich sieht.

⁴¹⁶ Ebd., 00:37:58.



Abbildung 19: Eine Werbeplakat für Hundefutter (aus Keys' Perspektive), dessen Model ‚white dog‘ äußerlich so ähnlich sieht, dass der tatsächliche Unterschied zwischen ‚White Dog‘ und einem stereotypen Haushund in den Vordergrund tritt, insbesondere nach dem Schnitt zu Abbildung 20.⁴¹⁷



Abbildung 20: ‚White dog‘ nachdem er sein Opfer in einer Kirche getötet hat; seine Monstrosität tritt im Kontrast zu den ihn einrahmenden Einstellung in den Abbildungen 19 und 21 hervor.⁴¹⁸



Abbildung 21: Das Kirchenfenster mit dem Schutzheiligen der Tiere, Franz von Assisi, aus der Perspektive von ‚white dog‘.⁴¹⁹

Schnell wendet der Hund seinen Blick vom Heiligenbild ab – ob dies als ein Gefühl der Unwürdigkeit aufgrund seiner schrecklichen Taten oder als eines der Enttäuschung darüber, dass der Schutzheilige der Tiere nichts mehr für den von Menschen korrumpierten ‚White Dog‘ tun kann, interpretiert werden soll, bleibt den BetrachterInnen überlassen. Der Hund wird an diesem sakralen Schauplatz bestenfalls als eine gottlose Bestie, im schlimmsten Fall als ein vom Bösen besessenes Monster dargestellt. Diese quasi-

⁴¹⁷ Ebd., 00:59:41.

⁴¹⁸ Ebd., 00:59:46.

⁴¹⁹ Ebd., 00:49:49.

dämonische Präsentation des Hundes in einem religiösen Kontext bestärkt Susanne Schwertfegers These, dass die Neukonditionierung des Hundes in *White Dog* als das sakrale Äquivalent der religiösen Praxis des Exorzismus inszeniert werde.⁴²⁰

Zu diesen Charakterisierungen des Hundes mithilfe von Soundtrack, Dialog, und visuellen Mitteln kommen zwei gegensätzliche Charakterisierungen des Hundes hinzu: jene des unschuldigen Opfers und jene des treuen und gutmütigen ‚companion‘. Die Opferrolle des Hundes ist die Ausgangssituation der Handlung: Julie fährt ihn versehentlich mit dem Auto an und verletzt ihn. Er hat offenbar keinen Besitzer, der ihn wiederhaben will. Sollte er im Tierheim landen, würde er dort eingeschlafert werden, weil seine Vermittlungschancen aufgrund seines Alters sehr gering sind. Die Hilflosigkeit, mit der er Julie ausgeliefert ist, wird verdeutlicht, nachdem er, einen Hasen witternd, aus Julies Garten entläuft und sie in der Hoffnung, dass er aufgefangen worden ist, im Tierheim nach ihm sucht. Dort findet sie ‚White Dog‘ zwar nicht, jedoch beobachtet sie einen Mitarbeiter des Tierheims dabei, wie er routinemäßig einen Hund in die Gaskammer setzt, das Gas anstellt und wieder seines Weges geht, um andere Arbeiten zu erledigen. Julie allein wird Zeugin des Todes des anonymen Hundes und vergießt Tränen über dessen Schicksal. In diesem Moment gewinnt sie die Erkenntnis, dass ‚White Dog‘, den sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht als eben diesen identifiziert hat, allein durch seine Existenz als Hund ihr und der Gesellschaft vollkommen ausgeliefert ist. Ihn aufzugeben würde bedeuten, ihm demselben Schicksal wie so vielen von Menschen misshandelten, vernachlässigten und ungewollten Hunden zu überlassen, dem Tod in der Gaskammer. Diese Szene erweckt in Julie wie in der Zuschauerschaft Mitleid und die Befürchtung, dass auch der hündische Protagonist des Films so enden könnte. Auch nachdem Julie und die RezipientInnen herausfinden, dass es sich bei dem Hund um einen ‚white dog‘ handelt, wird anhand des Dialogs zwischen den Figuren – im Kontrast zu jenen Szenen, in denen der Hund als blutrünstiges Monster dargestellt wird – wiederholt auf die Opferrolle des Tiers hingewiesen, sodass auch in Julie und in den RezipientInnen ein innerer Konflikt zwischen Mitleid mit dem Opfer und Furcht vor dem Monster entsteht. So erklärt Keys beispielsweise: „He’s not the monster. But he was made into one by a two-legged racist.“⁴²¹

Auch jene Szenen, in denen der Hund als Julies loyaler Beschützer, Gefährte und sogar als Partner-Ersatz auftritt, verstärken die Empathie der Zuschauerschaft und der

⁴²⁰ Schwertfeger (2015), 133.

⁴²¹ *White Dog* (1982), 00:45:18-00:45:24.

Protagonistin mit dem Hund. Er rettet sie nicht nur vor einem Vergewaltiger, sondern möchte mit ihr auch körperliche und emotionale Zärtlichkeiten austauschen und spielen. Diese friedfertigen und liebenswerten Züge seines Charakters werden vor allen Dingen im ersten Drittel des Films etabliert. Beispielhaft für die Rolle des Hundes als Partner-Ersatz bzw. Konkurrenz zu ihrem Freund Roland sind besonders zwei Szenen: Eine, in der ‚White Dog‘ und Julie mit Julies Unterwäsche Tauziehen spielen, weshalb sie ihr Telefonat mit Roland abbrechen muss,⁴²² und eine andere, in welcher der Hund sich zwischen Julie und Roland drängt und deren Austausch von Zärtlichkeiten unterbricht, um stattdessen selbst Julies Gesicht abzuschlecken und obendrein Roland auf den Schritt zu treten, womit er ihm dessen Rolle als männlicher Partner in Julies Leben streitig macht.⁴²³ Schließlich streiten sich Julie und Roland darüber, was mit dem Hund passieren soll, nachdem er Julies Kollegin angegriffen hat: Während Roland darauf besteht, dass der Hund eingeschläfert werden müsse – er macht hier einen Unterschied zwischen dem ‚unschuldigen‘ Hund, dessen Tod Julie beigewohnt hat und dem hündischen Protagonisten als „four-legged time bomb“⁴²⁴ – und Julie darauf besteht, dass er von Menschen ‚krank gemacht‘ worden sei und deshalb nicht getötet, sondern ‚geheilt‘ werden müsse, nimmt der Hund eine Drohhaltung Roland gegenüber ein und vertreibt ihn schließlich aus Julies Leben, zumindest für den Rest des Films. So gewinnt der Hund den Kampf um Julies Zuneigung. Indem zwischen Julie und dem Hund und damit auch zwischen der Zuschauerschaft und dem Hund im ersten Drittel des Films eine positive, liebevolle Beziehung aufgebaut wird, wird es Julie wie den RezipientInnen unmöglich gemacht, den Hund als ein Monster wahrzunehmen, selbst nachdem dieser bereits mehrere Menschen angegriffen hat. Nur auf diesem Konflikt der sich widersprechenden Rollen, in denen der Hund auftritt – loyaler, verspielter Gefährte auf der einen Seite und brutales Monster auf der anderen – kann die Handlung des Films aufbauen, indem – ähnlich der Handlung in Mary Shelleys *Frankenstein* – Dr. Frankenstein und nicht die von ihm geschaffene Kreatur als das wahre Monster entlarvt wird. Die Rolle des wahn-sinnigen Wissenschaftlers wird hier nicht vom wirklichen Wissenschaftler, Keys, übernommen, der ganz im Gegenteil versucht, das von Menschenhand geschaffene Monster zu retten, sondern von dem ursprünglichen Besitzer des Hundes, der dem Hund dessen Hass auf Afroamerikaner auf brutalste Weise beigebracht hat. Der freundliche und unscheinbar

⁴²² Ebd., 00:11:53-00:14:00.

⁴²³ Ebd., 00:22:05-00:24:09.

⁴²⁴ Ebd., 00:27:31.

erscheinende Großvater wird von Julie vor den Augen seiner beiden Enkeltöchter als ein „sick son of a bitch“⁴²⁵ entlarvt, mit der Warnung, dass sich die beiden „puppies“⁴²⁶, damit sind seine Enkeltöchter gemeint, nicht wie ‚White Dog‘ auch von dem Mann zu Monstern erziehen lassen dürfen. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen den Spezies, indem Julie die menschlichen Kinder als Welpen bezeichnet und damit die Erziehung von Kindern zu Rassisten mit der negativen Konditionierung des Hundes zum Hass auf dunkelhäutige Menschen vergleicht.

Die Beziehung zwischen Julie und dem Hund erfüllt darüber hinaus, so Schwertfeger, einen weiteren Zweck: „It is crucial for the film that the animal protagonist is able to arouse positive feelings as well, and in this way can be received as both glyph and real creature.“⁴²⁷ Die gegenseitige Zuneigung zwischen Julie und dem Hund tragen dazu bei, dass der Hund nicht bloß als ein Symbol für weißen Suprematismus und Rassismus als eine konditionierbare Ideologie und als ein Instrument des Rassenhasses, sondern auch als ein empfindungsfähiges Individuum wahrgenommen wird. Dies wird verstärkt durch die Tatsache, dass der Hund, anders als bei Gary, etwa ebenso viel Leinwandzeit wie die menschliche Protagonistin erhält, selbst wenn diese nicht bei ihm ist. Etwa die Hälfte der Handlung wird mit Fokus auf den Hund erzählt, oftmals nimmt die Kamera seine Perspektive ein oder befindet sich mit dem Hund auf Augenhöhe. Trotz all dieser Maßnahmen, die getroffen werden, um den Hund als solchen nicht auf ein Symbol zu reduzieren, geschieht im Verlauf der Handlung zunehmend ebendies. So fordert Julie selbst, nachdem ‚White Dog‘ den Mann in der Kirche getötet hat, dass Keys den Hund auf der Stelle zum Schutz der Bevölkerung erschießen solle. Daraufhin erwidert Keys:

KEYS: So you’ve joined the club. A club of horrified people who raise holy hell about that disease, that racist hate, but do absolutely nothing to stamp it out. That dog is the only weapon we have at least to remove a part of it. If I cure him.

JULIE: ‘If’? ‘If’ is not gonna stop him from killing people!

KEYS: Yes, Julie, I can’t guarantee results. But if I fail, I’ll get another white dog and another. Or another, or another and another and keep on working until I lick it. Because that’s the only way to stop sick people from breeding sick dogs. And god damn it, I can’t experiment on a dead dog.⁴²⁸

An dieser Stelle nimmt Keys selbst Züge eines wahnsinnigen Wissenschaftlers an, der an ‚white dogs‘ experimentieren will, nicht um den Hunden zu helfen, sondern um weißen

⁴²⁵ Ebd., 01:20:53.

⁴²⁶ Ebd., 01:20:55.

⁴²⁷ Schwertfeger (2015), 130.

⁴²⁸ *White Dog* (1982), 01:03:22-01:04:09.

Rassisten die Stirn zu bieten. Julies ‚White Dog‘ ist nur einer von vielen für ihn, eine ersetzbare Laborratte. Diese Tatsache wird dadurch untermauert, dass der Hund im gesamten Handlungsverlauf keinen Namen bekommt und stets bloß ‚the dog‘ oder ‚White Dog‘ bleibt. Ebenso wie der rassistische Vorbesitzer des Hundes diesen zu einer Waffe gegen Schwarze gemacht hat, möchte Keys ihn nun zu einer Waffe machen – zwar nicht gegen weiße Rassisten selbst, aber gegen weißen Suprematismus. Wie Jonathan Rosenbaum es treffend formuliert: „As in the fables of Aesop and La Fontaine, the hero of Fuller’s parable may be a dog, but the subject is the human race.“⁴²⁹ Der Film endet damit, dass das gescheiterte Experiment alleine und verlassen in der eingezäunten Trainings-Arena im Sterben liegt. Seine Einsamkeit wird durch das weite Hinauszoomen der Kamera hervorgehoben, während die Menschen, die sich selbst mit seinem Schutz und seiner Rehabilitation beauftragt hatten, ihn zurücklassen, um sich um Mr. Carruthers zu kümmern, ein weiteres und letztes Opfer des Hundes. Ein Menschenleben bleibt auch hier stets wertvoller als ein Hundeleben. Auch im Kontext des Horror-Genres, so Schwertfeger, bleibt ‚White Dog‘, „like every monster, [...] a reflection of cultural anxieties, and its creation, emergence and the approach towards it express more about the construction of the self than about Otherness.“⁴³⁰

Die Figur des hündischen Protagonisten in *White Dog* oszilliert zwischen Gut und Böse, zwischen Hund und Monster, zwischen einem gewissen Grad an Anthropomorphisierung in seiner Beziehung zu Julie und Dämonisierung in seiner Rolle als brutales Monster. Obwohl er einer der zwei ProtagonistInnen des Films ist und in der Zuschauerschaft mithilfe von Szenen, die ihn positiv charakterisieren, sowie der regelmäßigen Einnahme seiner Perspektive Empathie für ihn geweckt und aufrechterhalten wird, bleibt er ein Symbol für eine der größten Verfehlungen der Menschheit und wird schließlich auch Opfer dieser Verfehlung. Wenngleich Fuller den Hund als ein Mittel nutzt, menschliche Probleme zu erforschen, ebenso wie ihn die menschlichen Figuren im Film als ein Instrument für verschiedene Zwecke nutzen, tut Fuller dies nicht ohne ein Stück Selbstkritik. Am Ende des Films kehrt Fuller wieder zum Ausgangspunkt zurück. Aus der Vogelperspektive sieht man den Hund in seiner wahren Rolle: als Opfer menschlicher Handlungen – ob aus Ignoranz, Nachlässigkeit oder Fanatismus heraus (siehe Abb. 22 und 23). Bemüht sich Julie am

⁴²⁹ Rosenbaum, Jonathan (1995) „His Master’s Vice: Fullers White Dog“, in Jonathan Rosenbaum (Hg.) *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California Press, 295-300, 298.

⁴³⁰ Schwertfeger (2015), 138.

Anfang noch darum, ihren Fehler gutzumachen, indem sie den Hund gesund pflegt und nach seinem Besitzer sucht, bzw. sich dazu entschließt, den Hund zu behalten und resozialisieren zu lassen, wird am Ende des Films der Tod des Hundes von allen Beteiligten, nicht nur von dem weißen Rassisten, der aus ihm einen ‚white dog‘ gemacht hat, sondern auch von Julie und Keys, die seine letzte Hoffnung waren und für die er selbst die Hoffnung auf eine mögliche Umkehrbarkeit rassistischer Erziehung war, als Kollateralschaden in Kauf genommen.



Abbildung 22: ‚White dog‘ als das Opfer von Julies Fahrlässigkeit.⁴³¹



Abbildung 23: ‚White dog‘ als Opfer des Rassenkonflikts; sein Tod wird von beiden Seiten als Kollateralschaden in Kauf genommen.⁴³²

7.3 Schlussfolgerungen

Beide Erzählungen, Garys Roman ebenso wie Fullers Film, behandeln zu allererst den Rassenkonflikt in den USA und die Entstehung und Förderung von Rassenhass in den folgenden Generationen, also in Kindern, für die Batka und ‚White Dog‘ als Repräsentanten entstehen. Zwar haben Kinder keine Reißzähne, mit denen sie ihren Opfern die Kehlen herausreißen können, doch haben erwachsene Menschen weitaus effektivere, organisierte und institutionalisierte Methoden der Gewaltanwendung an der afroamerikanischen Bevölkerung der USA entwickelt. Während Garys Batka den Rassenkonflikt selbst verkörpert, ein Konflikt, der bei Gary von beiden Seiten angefacht wird, gibt Fuller seinem Deutschen Schäferhund ganz bewusst, zusätzlich zu seinem provisorischen Namen ‚White Dog‘, auch ein weißes Fell, um ausschließlich die weiße Gewalt an Schwarzen zu versinnbildlichen. Aus Garys subjektiver, autobiografischer Erzählung, in der Afroamerikaner in einem negativen Licht dastehen, macht Fuller einen Film, in dem ein afroamerikanischer

⁴³¹ *White Dog* (1982), 00:03:27.

⁴³² Ebd., 01:27:04.

Anthropologe die Stimme der Moral und Vernunft übernimmt und in dem weiße Faschisten als das entlarvt werden, was sie sind: grausame, rassistische Versionen von Dr. Frankenstein, die eigentlichen Monster des wirklichen Lebens. In beiden Geschichten wird der Hund, der anfangs als eben dieser geschätzt und respektiert wird, in der Handlung zunehmend auf eine symbolische Funktion in der Handlung reduziert, wenngleich Samuel Fuller sich bemüht, den Respekt für und die Empathie mit dem Hund zu bewahren, indem er ihn mehr noch als Gary in den Fokus rückt und regelmäßig seine Perspektive einnimmt. Auch nach der Fertigstellung des Films bemüht sich Fuller darum, die fiktive Figur des ‚White Dog‘ und seine hündischen Darsteller, kondensiert in einem fiktiven Hauptdarsteller, in den Mittelpunkt zu rücken, indem er ein fiktives Interview zwischen sich selbst und dem Hund verfasst. Einerseits zeugt das für den Wunsch des Regisseurs, die hündische Perspektive auf die Dreharbeiten und den Inhalt des Films zu erforschen, andererseits handelt es sich hierbei um eine starke Fiktionalisierung und Vermenschlichung der echten Hunde, die ‚White Dog‘ dargestellt haben. Letztlich handelt es sich bei diesem fiktiven Interview um einen Werbetext für den umstrittenen Film, in dem Fuller seine Entscheidungen und Intentionen als Regisseur in einem scheinbar unschuldigen Gespräch mit einem Hund darlegen kann. Erneut fungieren hier Hunde, aufgrund ihrer den Menschen so fremden und doch so vertrauten, nahbaren Art, als Vermittler einer heiklen und schwer auszudrückenden Bekenntnis. Anzumerken ist, dass zwar auch dieser Film unter der Überwachung der American Humane Association gedreht worden ist; wie ethisch korrekt es allerdings ist, einen Hund für nichtmedizinische Zwecke zu sedieren, damit dieser besonders authentisch einen schwer verletzten oder toten Hund darstellen kann, ist fraglich.

8. Conclusio

Die Repräsentation hündischer Figuren bewegt sich in den analysierten Romanen und Filmen entlang von Anthropomorphisierung auf der einen und starkem Naturalismus auf der anderen Seite. Man beobachtet meist Mischformen: den Wunsch, den Hund als solchen erkennbar zu machen und ihn gleichzeitig als Individuum kennenzulernen, hebt einerseits dessen Andersartigkeit hervor, schreibt ihm andererseits gewisse menschliche Eigenschaften zu, um ihn als Figur den menschlichen Figuren wie den RezipientInnen gegenüber zugänglicher zu machen. Derartige Annäherungen erweisen sich nicht in jedem Fall als das

Resultat aus Ignoranz oder Anthropozentrismus. Vielmehr liegt es an der langen Domestizierungsgeschichte von Hunden und der Koevolutionsgeschichte von Hund und Mensch, dass Hunde sich Fähigkeiten angeeignet haben, die es ihnen anders als Wölfen ermöglichen, in eine bedeutsame Beziehung und Kommunikation mit Menschen zu treten. Die Annäherung des Hundes an menschliche Kommunikations- und Verhaltensmuster geht mit seiner Koevolutionsgeschichte einher. Die Rollen, die von den hündischen Figuren in den untersuchten Werken eingenommen werden, schließen sowohl bloße Bilder und Statistenrollen als auch die Rollen wichtiger Nebenfiguren und Protagonisten ein. In den meisten Fällen ist ihre Funktion jedoch hauptsächlich eine symbolische. Sie stehen stets für Formen von Natürlichkeit, die von den AutorInnen jeweils unterschiedlich definiert und konnotiert werden – wie z.B. mit Unschuld, Authentizität, Freiheit, Tierlichkeit, Brutalität oder Tugendhaftigkeit – und werden damit sowohl zum Gegenstück für menschliche Figuren bzw. die menschliche Gesellschaft als auch zu einem Maßstab, an dem jeweils die Menschheit oder einzelne menschliche Figuren gemessen werden.

Unterschiede in den Repräsentationen, Rollen und Funktionen der hündischen Figuren in den Romanen ergeben sich vor allen Dingen aus den unterschiedlichen sozio-kulturellen Kontexten und den daraus hervorgehenden unterschiedlichen Diskursen um Hunde, die von den AutorInnen wahrgenommen und in den jeweiligen Werken teils reproduziert und kommentiert werden. Jede der untersuchten Verfilmungen wiederholt Schlüsselemente der jeweiligen Textvorlage, aber es werden auch in jeder Verfilmung schwerwiegende Veränderungen vorgenommen bzw. die Thematik des jeweiligen Werks entlang des veränderten sozio-kulturellen Kontextes weiterentwickelt. Die Differenzen der Repräsentation, Rollen und Funktionen der hündischen Figuren in den filmischen Neuinszenierungen ergeben sich im Vergleich zu deren Textvorlagen teils aus den sozio-kulturellen Entstehungskontexten der Filme, die oft nicht nur zu einer Anpassung des Materials, sondern auch der menschlichen wie nichtmenschlichen Figuren an zeitgenössische Diskurse führen. Neben den individuellen Material-Interpretationen und Herangehensweisen durch unterschiedliche RegisseurInnen geht die Darstellung von Hunden in Filmen aber auch aus den zusätzlichen Möglichkeiten zahlreicher Filmtechniken, die in einer Produktion zusammenspielen, aber auch aus dringend zu setzenden Prioritäten aufgrund von z.B. zeitlichen oder monetären Faktoren des Mediums Film im Vergleich zum Medium Text hervor.

Der Einfluss des Materiellen auf das Semiotische konnte im Fall der Romane anhand des sozio-kulturellen Kontextes und der individuellen Kontaktzonen, so denn

biografisches Material für die jeweiligen AutorInnen vorhanden war, verdeutlicht werden. So wie die Wahrnehmung von Hunden durch die AutorInnen an deren jeweiligen zeitgenössischen Diskurse geknüpft ist, in denen sich Wahrnehmung, Rollen und Funktionen von Hunden in der menschlichen Gesellschaft verändern, hat nahezu jeder der für diese Arbeit ausgewählten AutorInnen eine ganz spezielle, individuelle Beziehung zu jeweils individuellen Hunden, was sich in den analysierten Werken widerspiegelt. Art und Weise der Figurationen und die jeweiligen Funktionen der hündischen Figuren im Romangeschehen gehen als direkte Resultate der jeweiligen zwischenartlichen Kontaktzonen, in denen die AutorInnen leben bzw. gelebt haben, hervor. Die Ausnahme bildet Theodor Fontane. Er speist die Figur des Rollo und seine Einstellung zur Natur und zu nichtmenschlichen Tieren hauptsächlich aus seiner Faszination mit Edwin Landseers Neufundländer-Gemälden, aus dem zeitgenössischen Diskurs und, dies liegt zumindest nahe, aus der Beziehung zu seinem tierliebenden Vater.

In den filmischen Neuinszenierungen der Textvorlagen speist sich der Einfluss des Materiellen auf das Semiotische zum Teils aus den literarischen Textvorlagen selbst, die das Material für die Verfilmungen liefern. In dieser Hinsicht haben die materiellen Lebenswelten der Hunde, die auf die Entstehung der Romane eingewirkt haben, indirekt weiterführenden Einfluss auf die Darstellung hündischer Figuren in den Verfilmungen. Deutlich sichtbar wird der materiell-semiotische Knoten anhand der hündischen Darsteller am Filmset bzw. im Animationsprozess. Der Einfluss dieser Hunde auf die Repräsentation ihrer Charaktere in der Gesamtkomposition des Films ist dadurch eingeschränkt, dass ihre Handlungen in den meisten Fällen von Drehbuch und Regisseur geplant und kontrolliert werden und deren Darstellung nicht nur von Tiertrainern oder Medikamenten wie z.B. Sedierungen, sondern auch mittels filmischer Techniken wie Kameraführung, Schnitt, Geräuschkulisse, Soundtrack, etc. konfiguriert wird. Dabei bleibt dennoch stets etwas Raum für 'Improvisation', sprich natürliches Verhalten in den gegebenen Situationen, in denen die Hunde platziert werden. Somit ermöglicht der Film zumindest zu einem gewissen Grad, dass Hunde durch ihre körperliche Anwesenheit in den Diskurs *über* sie selbst integriert werden können, statt von diesem Diskurs vollends abwesend und lediglich passiver Diskursgegenstand zu sein. Sie werden nicht nur im Film, sondern auch im Diskurs zu Akteuren.

Inwiefern reale Hunde und ihre Lebenswelten Einfluss auf die Darstellung und Funktion hündischer Figuren in Romanen wie Verfilmungen haben können, konnte anhand

einer komparatistischen Analyse der ausgewählten Werke nachvollzogen werden. Inwiefern die hündischen Figuren wiederum selbst zu Akteuren werden und Auswirkungen auf die Lebenswelten realer Hunde, Menschen oder anderer Spezies haben können – neben der theoretischen Annahme, dass sie als Teil der Werke bzw. Diskursbeiträge das Potential haben, den Diskurs um und somit auch die Wahrnehmung von und den Umgang mit Hunden zu beeinflussen – müsste anhand einer Rezeptionsanalyse dieser und/oder weiterer ausgewählter Werke erforscht werden. Einige vielversprechende Untersuchungen zu dieser Thematik aus Tierschutz-aktivistischer Perspektive wurden bereits durchgeführt, beispielsweise von Erika Cudworth und Tracey Jensen mit ihrem Beitrag "*Puppy Love? Animal Companions in the Media*" oder von Loredana Loy in ihrem Beitrag "*Media Activism and Animal Advocacy: What's Film got to do with it?*" in dem Sammelband *Critical Animal and Media Studies. Communication for Nonhuman Advocacy*.

Ich hoffe, mit dieser Arbeit dargelegt zu haben, dass nichtmenschliche Tiere, insbesondere Hunde in ihrer Rolle als ‚companion species‘ nicht nur einen signifikanten Einfluss auf menschliche Lebenswelten, sondern auch auf Kultur und Literatur haben. Die hier behandelten AutorInnen, die allesamt nicht aus dem weltliterarischen Kanon wegzudenken sind, messen nicht nur ihre menschlichen Figuren, sondern teils auch sich selbst und die gesamte Menschheit an den literarischen und realen Hunden in ihren Leben und Werken. Besonders bezeugen die ausgewählten AutorInnen und Werke Eines: dass im Verhältnis zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Leben nicht nur schöpferisches Potential liegt, sondern vor allen Dingen Potential für gegenseitigen Respekt, Zuneigung, persönliches wie gemeinsames Wachstum und nicht zuletzt Menschlichkeit.

9. Literaturverzeichnis

9.1. Primärliteratur

- Adams, Morley (1912) *The Boy's Own Book of Pets and Hobbies*. London: The Religious Tract Society.
- Bell, Anne Oliver (Hg.) (1977) *The Diaries of Virginia Woolf*, Vol. I, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bourdieu, Pierre (1997) *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brehm, A. E. (1864) *Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs*, Band 1. Hildburghausen: Bibliographisches Institut.
- Derrida, Jacques (1992) „Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’”, in David Carlson / Drucilla Cornell / Michel Rosenfeld (Hg.) *Deconstruction and the possibility of justice*. New York, London: Routledge.
- . (2006) *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Descartes, René (1966) *Meditationes de prima philosophia. Méditations métaphysiques*, tr. fr. Duc de Luynes. Paris: Vrin.
- Fontane, Theodor (1983) [1894] *Effi Briest*. Zürich: Diogenes.
- Foucault, Michel (1961) *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Librairie Plon.
- . (1967) « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? », entretien avec P. Caruso ; trad. C. Lazzeri, in Daniel Defert / François Ewald (Hg.) (1994), *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I. Paris : Gallimard.

- . (1971) *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard.
- . (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard.
- Gary, Romain (1960) *La promesse de l'aube*. Paris: Gallimard.
- . (2013) [1970] *Chien Blanc*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greenwood, James (1866) *Going to the Dogs*. London: C. Beckett.
- Haraway, Donna J. (2016) [1985] "A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in Donna J. Haraway (2016) *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 3-90.
- . (2016) [2003] "The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness", in Donna J. Haraway (2016) *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 91-198.
- . (2008) *When Species Meet*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- Heidegger, Martin (1957) *Lettre sur l'humanisme*, tr. fr. Roger Munier. Paris: Aubier.
- Keitel, Walter / Nürnberger, Helmuth (Hg.) (1962ff) *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. München: Carl Hanser Verlag.
- Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- . (2014) *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Moderne*. Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Leighton, Robert (1910) *Dogs and All About Them*. London: Cassell and Company,
- London, Jack (1993) [1906] *White Fang*, in James Dickey (Hg.) *The Call of the Wild, White Fang, and Other Stories*. New York: Penguin Classics, 165-401.
- Macsself, A. J. (1923) *Pets for Boys and Girls. Illustrated with line drawings by G. E. Lee, and many photographic reproductions*. London: T. Butterworth Ltd.
- Nabokov, Vladimir (2000) [1955] *Lolita*, in Vladimir Nabokov / Alfred Appel (Hg.) (2000) [1970] *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 1-309.
- . (2000) [1956] „On a Book Entitled *Lolita*”, in Vladimir Nabokov / Alfred Appel (Hg.) (2000) [1970] *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 311-317.
- . (2016) [1967] *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. London: Penguin Books.
- . (2011) [1973] *Strong Opinions*. London: Penguin Books 2011.
- . (1982) *Lectures on Literature*, hg. v. Fredson Bowers, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- . (1997) [1974] *Lolita. A Screenplay*. New York: Vintage International.
- Nicolson, Nigel / Trautmann, Joanna (Hg.) (1975) *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf*, Vols. 1-6, London: Hogarth Press.
- Rajewsky, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Stuttgart: UTB.
- Roosevelt, Theodore (1926) [1907] “Men Who Misinterpret Nature”, in Theodore Roosevelt / Hermann Hagedorn (Hg.) *The Works of Theodore Roosevelt*. New York: Scribner, 368-369.

Sackville-West, Vita (1985) *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, hg. v. Louise DeSalvo / Mitchell Leaska, New York: Morrow.

Schnitzler, Arthur (1901) *Leutnant Gustl*. Berlin: S. Fischer Verlag.

Stables, Gordon (1877) *The Practical Kennel Guide, with Plain Instructions. How to Rear and Breed Dogs for Pleasure, Show, and Profit*. London: Cassell Petter & Galpin.

--. (1895) *Our Friend the Dog*. London: Dean and Son.

Woolf, Leonard (1989) *Letters of Leonard Woolf*, hg. v. Frederic Spotts, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Woolf, Virginia (1986) [1905] „On a Faithful Friend“, in Andrew McNeillie (Hg.) *The essays of Virginia Woolf. Volume 1*. London: Hogarth Press, 12-15, 12, verfasst am 8. Dezember 1904 in einem Brief an Violet Dickinson, erstveröffentlicht im *Guardian*, 18. Januar 1905, KP Co4.

--. (2016) [1928] *Orlando*. London: Penguin Vintage Classics.

9.2 Filme

Effi Briest (2009) Regie: Hermine Huntgeburth, Deutschland.

Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen (1974) Regie: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland.

Lolita (1962) Regie: Stanley Kubrick, USA.

Lolita (1997) Regie: Adrian Lyne, USA / Frankreich.

Orlando (1981) Regie: Ulrike Ottinger, Deutschland.

Orlando (1992) Regie: Sally Potter, Großbritannien/Frankreich/Italien/die Niederlande/Russland.

White Dog (1982) Regie: Samuel Fuller, USA.

White Fang (1990) Regie: Randal Kleiser, USA.

White Fang (2018) Regie: Alexandre Espigares, Frankreich/Luxembourg/ USA.

9.3 Bildquellen

O.V. (1981) „Freak Orlando (1981)-OIII-5-.jpg“, in *ulrikeottinger.com* (k.A.),
<https://www.ulrikeottinger.com/en/film-details/freak-orlando-2> (27.02.2020).

Sir Edwin Landseer (1856) “Saved,” in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie* (14.01.2006),
[https://de.wikipedia.org/wiki/Landseer_\(Hunderasse\)#/media/Datei:Landseer_Saved.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Landseer_(Hunderasse)#/media/Datei:Landseer_Saved.jpg) (12.02.2020).

9.4 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Dombrowski, Lisa (2008) „Every Dog Has Its Day. The Muzzling of Samuel Fuller’s *White Dog*“, in: *Film Comment*, November-Dezember 2008, Vol. 44 (6), 46-49.

Fuller, Samuel (1982) „The White Dog Talks – To Samuel Fuller“, in *Framework*, 19, 1. Januar 1982, 21-25.

Gary, Romain (1970) “White Dog”, in *LIFE*, Bd. 69, Nr. 15, 9. Oct. 1970, 58-74.

Grafe, Frieda (2012) [1981] „Freak Orlando“, in *Süddeutsche Zeitung*, 7./8.11.1981, nachgedruckt in Norbert Grob / Hans Helmut Prinzler / Erik Rentschler (Hg.) *Neuer Deutscher Film*. Stuttgart: Reclam, 308-312.

Tunney, Tom (1991) “White Fang”, in *Sight and Sound*, Juni 1991, Vol. 1(2), 65.

9.5 Internetquellen

Adney, Tappan (1901) “The Sledge Dogs of the North”, in *Outing* (April-September 1901), Vol. 38, 129-138, 130, verfügbar in *archive.org* (18.10.2011), <https://archive.org/details/outing38newy/page/130> (09.09.2019).

Fontane, Theodor (1894) *Meine Kinderjahre*. Berlin: F. Fontane & Co., 283, verfügbar in *UB Bielefeld* (k.A.), <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1681036/291/> (16.08.2019).

Foucault, Michel (1976) « Histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir, Chapitre V », in *Socio-anthropologie* [En ligne], 40, 2019 (mis en ligne le 08.01.20), <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/6345> (04.02.20).

Freud, Sigmund (2009) [1917] „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 1917, 1-7, 3, in *gutenberg.org* (11.06.2009), <http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm> (16.08.2019).

London, Jack (1908) “The Other Animals”, in Jack London (1910) *Revolution and Other Essays*. London: Mills & Boon, k.A., verfügbar in *Project Gutenberg* (11.07.2011), https://ebooks.adelaide.edu.au/l/london/jack/revolution_and_other_essays/chapter11.html (14.02.2020).

O.V.: „A Western Fan. Interview with Alexandre Espigares, director of WHITE FANG, nominated for European Animated Feature Film“, in *europeanfilmawards.eu*

(12.03.2019), https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/interview-with-alexandre-espigares, 2:23-3:27 (03.10.2019).

O.V.: „Freak Orlando“, in *ulrikeottinger.com* (k.A.), <https://www.ulrikeottinger.com/de/filmdetails/freak-orlando> (26.02.2019).

O.V.: „Freak Orlando. Eine künstlerische Gesamtkonzeption“ (Auszug aus dem Katalog zur Ausstellung der DAAD-Galerie, Berlin 16. November – 21. Dezember 1982), in *ulrikeottinger.com* (k.A.), <https://www.ulrikeottinger.com/index.php/texte.315/articles/auszug-aus-den-katalog-zur-ausstellung.html> (06.11.2019).

O.V.: „White Fang“, in *humanehollywood.org* (k.A.), <http://humanehollywood.org/index.php/movie-archive/item/white-fang> (30.09.2019).

Parry, Tyler: „Attack Dogs and the History of Racial Violence“, in *aaihs.org* (05.02.2019), <https://www.aaihs.org/attack-dogs-and-the-history-of-racial-violence/> (17.12.2019).

Potter, Sally: „Notes on the Adaptation of the Book, Orlando by Virginia Woolf“, in *sonyclassics.com*, (k.A.), https://www.sonyclassics.com/orlando/orlando_presskit.pdf (11.11.2019).

Turner, Frederick Jackson (1921) *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company, verfügbar in *Project Gutenberg* (14.10.2007), <http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm> (09.09.2019).

Turri, Nicola: „In jeder Zeit eine Berechtigung. Hermine Hutgeburth sieht starke Effi“, in *filmreporter.de* (15.02.2009), <https://filmreporter.de/stars/interview/1715-Hermine-Huntgeburth-sieht-starke>, (30.08.2019).

Winter, Max: „Humanity Through Animation. Director Alexandre Espigares on Netflix’s ‘White Fang’“, in *nofilmschool.com* (13.07.2018), <https://nofilmschool.com/2018/07/white-fang-director-alexandre-espigares-netflix> (03.10.2019).

9.6 Sekundärliteratur

9.6.1 Monographien

- Adams, Maureen (2007) *Shaggy Muses. The Dogs Who Inspired Virginia Woolf, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, Edith Wharton, and Emily Brontë*. New York: Ballantine Books.
- Bell, Quentin (1972) *Virginia Woolf. A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bellos, David (2010) *Romain Gary. A Tall Story*. London: Random House.
- Corliss, Richard (1994) *Lolita*. London: British Film Institute Publishing.
- Dombrowski, Lisa (2005) *The Films of Samuel Fuller. If You Die, I'll Kill You! Middletown*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Driscoll, Kári / Hoffmann, Eva (Hg.) *What Is Zoopoetics?* Cham: Palgrave Macmillan.
- Foster, Edward Halsey (1975) *The Civilized Wilderness. Backgrounds to American Romantic Literature, 1817-1860*. New York: Free Press.
- Hansen-Löve, Aage A. (2019) *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Homans, John (2012) *What's a Dog For? The Surprising History, Science, Philosophy and Politics of Man's Best Friend*. London: Penguin.
- Howell, Philip (2015) *At Home and Astray. The Domestic Dog in Victorian Britain*. Charlottesville: University of Virginia Press.

- Kuzniar, Alice A. (2000) *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Moe, Aaron M. (2014) *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Nottinger, Isabel (2003) *Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in L'Adultera, Cécile und Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Steiner, Gary (2013) *Animals and the Limits of Postmodernism*. New York: Columbia University Press.
- Zuberbühler, Rolf (1991) »Ja, Luise, die Kreatur.« *Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes Romanen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

9.6.2 Sammelbände

- Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.) (1989) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Almiron, Núria / Cole, Matthew / Freeman, Carrie P. (Hg.) (2016) *Critical Animal and Media Studies. Communication for Nonhuman Animal Advocacy*. New York, London: Routledge.
- Berkove, Lawrence I. (Hg.) (2011) *Critical Insights. Jack London*. Pasadena, California, Hackensack, New Jersey: Salem Press.
- Berman, Jessica (Hg.) (2016) *A Companion to Virginia Woolf*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd
- Bloom, Harold (Hg.) (2011) *Bloom's Modern Critical Views. Jack London*. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Bohnenkamp, Anne (Hg.) (2005) *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam.
- Borgards, Roland (Hg.) (2016) *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Castricano, Jodey (Hg.) (2008) *An Ethical Reader in a Posthuman World*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Chrulew, Matthew / Wadiwel, Dinesh Joseph (Hg.) (2017): *Foucault and Animals*. Leiden / Boston: Brill.
- Darier, Éric (Hg.) (1999) *Discourses of the Environment*. Oxford and Malden: Blackwell.
- Gregersdotter, Katarina / Höglund, Johan / Hållén, Nicklas (Hg.) (2015) *Animal Horror Cinema. Genre, History and Criticism*. London: Palgrave Macmillan.
- Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.) (1981) *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Königstein/Taunus: Athenäum.
- Hall, Stuart et. al. (Hg.) (2000) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford: Blackwell.
- Jennings, Michael W. / Eiland, Howard / Smith, Gary (Hg.) (1999) *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 2, Pt. 2 (1931– 1934). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Johnson, Christine M. / Herzing, Denise L. (Hg.) (2015) *Dolphin Communication and Cognition. Past, Present, and Future*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Morse, Kathryn / Cronon, William (Hg.) (2003) *The Nature of Gold: An Environmental History of the Klondike Gold Rush*. Seattle, London: University of Washington Press.

Münch, Paul / Walz, Rainer (Hg.) (1998) *Tiere und Menschen. Geschichte eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh.

Rosenbaum, Jonathan (Hg.) (1995) *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California Press.

9.6.3 Beiträge in Sammelbänden

Albersmeier, Franz-Josef (1989) „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik“, in Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15-37.

Benjamin, Walter (1999) [1934] “Franz Kafka: on the Tenth Anniversary of His Death”, trans. Harry Zohn, in Michael W. Jennings / Howard Eiland / Gary Smith (Hg.) *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 2, Pt. 2 (1931– 1934). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 794-818.

Buchner-Fuhs, Jutta (1998) „Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert“, in Paul Münch / Rainer Walz (Hg.) *Tiere und Menschen. Geschichte eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh, 275-294.

Castellanos, Michaela (2018) “‘Constituents of a Chaos’: Whale Bodies and the Zoopoetics of *Moby-Dick*”, in Kári Driscoll / Eva Hoffmann (Hg.) *What Is Zoopoetics?* Cham: Palgrave Macmillan, 129-147.

Cavalieri, Paola (2008) “A Missed Opportunity: Humanism, Anti-Humanism and the Animal Question”, in Jodey Castricano (Hg.) *An Ethical Reader in a Posthuman World*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 97-123.

Cudworth, Erika / Jensen, Tracey (2016) „Puppy Love? Animal Companions in the Media“, in Núria Almiron / Matthew Cole / Carrie P. Freeman (Hg.) *Critical Animal*

and Media Studies. *Communication for Nonhuman Animal Advocacy*. New York, London: Routledge, 185-201.

Hall, Stuart (2000) „The West and the Rest: Discourse and Power“, in Stuart Hall et. al. (Hg.) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford: Blackwell, 184-227.

Labor, Earle (2011) „Biography of Jack London“, in Lawrence I. Berkove (Hg.) *Critical Insights. Jack London*. Pasadena, California, Hackensack, New Jersey: Salem Press, 25-33.

Levy, Neil (1999) „Foucault’s Unnatural Ecology“, in Éric Darier (Hg.) *Discourses of the Environment*. Oxford and Malden: Blackwell, 203-216.

Rosenbaum, Jonathan (1995) „His Master’s Vice: Fullers White Dog“, in Jonathan Rosenbaum (Hg.) *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California Press, 295-300.

Ryan, Derek (2016) „Orlando’s Queer Animals“, in Jessica Berman (Hg.) *A Companion to Virginia Woolf*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 109-120.

Schmid, Eva. M. J. (1989) „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier »Effi Briest«-Verfilmungen“, in Franz-Josef Albersmeier / Volker Roloff (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 122-154.

Schwertfeger, Susanne (2015) „Re-Education as Exorcism: How a White Dog Challenges the Strategies for Dealing with Racism“, in Katarina Gregersdotter / Johan Höglund / Nicklas Hållén (Hg.) *Animal Horror Cinema. Genre, History and Criticism*. London: Palgrave Macmillan, 126-145.

Vilmar-Doebeling, Marion (2005) „Effi Briest (Theodor Fontane – Rainer Werner Fassbinder). Zum filmischen Spiegel-Portrait des weiblichen Subjekts und deren

Ausstreichung“, in Anne Bohnenkamp (Hg.) *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 136-144.

9.6.4 Beiträge in Fachzeitschriften

Daniellson, Karin Molander (2013) “White Fang as Ethological and Evolutionistic Bildungsroman”, in *Litteratur Och Språk : Rethinking Knowledge*, Nr. 9, 2013, 121-132.

Heinze, Carsten (2015) „Pierre Bourdieu und der / im Film. Vorüberlegungen zu den Konzepten der ‚Symbolischen Herrschaft‘, der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld“, in *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, 8 (2015), Nr. 12: Symbolische Herrschaft, 65-95.

Jakob, Hans Joachim (2014) „Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von ›Human-Animal Studies‹ und Erzählforschung“, in *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 8, 2014/1, 1-18.

Kaminski, Juliane / Piotti, Patrizia (2016) “Current Trends in Dog-Human Communication: Do Dogs Inform?”, in *Current Directions in Psychological Science*, 1 October 2016, Vol. 25 (5), 322-326.

Lundblad, Michael (2009) „From Animal to Animality Studies“, in *PMLA*, Vol. 124, Nr. 2, März 2009, 496-502.

Nyegaard, Ole (2005) “Uncle Gustave is Present: The Canine Motif in Lolita”, in *Nabokov Studies*, Volume 9, 133-155.

Spratt, Meg (2008) „When Police Dogs Attacked: Iconic News Photographs and Construction of History, Mythology, and Political Discourse”, in *American Journalism*, 2008, 25:2, 85-105.

Topál, József et al. (2009) “The Dog as a Model for Human Social Behavior”, in *Advances in the Study of Behavior*, 39, 2009, 71-116.

Trubikhina, Julia (2007) “Struggle for the Narrative. Nabokov and Kubrick’s Collaboration on the Lolita Screenplay”, in *The Slavic Review of Columbia University*, Vol.10, 149-172.

10. Abbildungsverzeichnis

Nr.	Name	Seite
1	<i>Zeitstrahl der in dieser Arbeit analysierten Primärtexte und deren Verfilmungen</i>	4
2	<i>Sir Edwin Landseer (1856) Saved</i>	29
3	<i>Wolf als White Fang (1)</i>	57
4	<i>Jed als White Fang (1)</i>	57
5	<i>Wolf als White Fang (2)</i>	58
6	<i>Jed als White Fang (2)</i>	58
7	<i>White Fang ist verärgert darüber, dass Gray Beaver ihn nicht ernst nimmt.</i>	63
8	<i>White Fang ist sich nicht bewusst, dass er die Scotts verärgert hat.</i>	63
9	<i>Orlando Capricho alias Orlando Orlanda alias Orlanda Zyklopa wird vom Heiligen Tribunal abtransportiert.</i>	86
10	<i>„A family group taken in our garden at Vyra by a St Petersburg photographer in August 1908 [...]. My mother has placed photophobic Trainy upon the iron table [...].“</i>	95
11	<i>„The author [Nabokov] aged nineteen, with his brothers and sisters, in Yalta, in November 1918. [...] Elena (firmly clasping Box II) is twelve.“</i>	95
12	<i>Der Pudel, der Charlottes Unfall verursacht hat als stiller und stummer Statist vor einem unruhigen Hintergrund.</i>	113
13	<i>Der Jack Russel Terrier kritisiert mit seinem Gebell Humberts Eintreffen in der Lawn Street.</i>	115
14	<i>Der Jack Russel Terrier jagt dem Auto der Hazes hinterher, als Lolita zum Sommercamp aufbricht.</i>	115
15	<i>Der erste Blick, den Humbert von Annabel erhascht: Sie führt ihren Cocker Spaniel an der Leine, und verführt später Humbert.</i>	117
16	<i>Lolita und Quiltys Cavalier King Charles Spaniel.</i>	117
17	<i>Quilty hat die Leine in der Hand.</i>	117
18	<i>Lolita liegt anstelle des Hundes vor Quiltys Füßen.</i>	117
19	<i>Eine Werbeplakat für Hundefutter (aus Keys' Perspektive), dessen Model ‚white dog‘ äußerlich so ähnlich sieht, dass der tatsächliche Unterschied zwischen ‚White Dog‘ und einem stereotypen Haushund in den Vordergrund tritt, insbesondere nach dem Schnitt zu Abbildung 20.</i>	139

20	<i>,White dog‘ nachdem er sein Opfer in einer Kirche getötet hat; seine Monstrosität tritt im Kontrast zu den ihn einrahmenden Einstellung in den Abbildungen 19 und 21 hervor.</i>	139
21	<i>Das Kirchenfenster mit dem Schutzheiligen der Tiere, Franz von Assisi, aus der Perspektive von ,white dog‘.</i>	139
22	<i>,White dog‘ als das Opfer von Julies Fahrlässigkeit.</i>	144
23	<i>‘White dog‘ als Opfer des Rassenkonflikts; sein Tod wird von beiden Seiten als Kollateralschaden in Kauf genommen.</i>	144

11. Anhang

11.1 Zusammenfassung

Vor dem ‚animal turn‘ fanden literarische Tiere in der Peripherie der literarischen Analyse meist entweder kaum Beachtung oder wurden lediglich als Metaphern oder Allegorien gelesen. Neuer Trend in den Literary Animal Studies ist es, die Verknüpfung zwischen literarischen Tieren und den materiellen Leben dieser Tiere aufzudecken und zu thematisieren. Ziel dieser Masterarbeit ist es, an der Schnittstelle zwischen Literatur und Film, der Literaturverfilmung, die Figuration nichtmenschlicher Tiere am Beispiel von Hunden daraufhin zu untersuchen, was mit der Repräsentation und Funktion dieser nichtmenschlichen Figuren im Übergang von Literatur und Film geschieht. Ausgangspunkt dafür sind zwei Arbeitshypothesen: (1) dass jede Darstellung von Hunden in literarischen wie filmischen Werken ebenso aus dem sozio-kulturellen Entstehungskontext, also den zeitgenössischen Diskursen um und über Hunde hervorgeht wie aus unmittelbaren, persönlichen Kontaktzonen zwischen Mensch und Hund; (2) dass das Medium Film im Vergleich zum Medium Text, aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Filmtechniken, die in einer Produktion zusammenkommen, eine direktere Verbindung zwischen dem Materiellen und dem Semiotischen, dem Leben der an der Produktion beteiligten Hunde und dem Film als Kunstwerk und Beitrag im Diskurs über Hunde erlaubt, als es dem Medium Text möglich ist. Um diese Thesen zu überprüfen, werden fünf gänzlich unterschiedliche literarische Werke mit verschiedenen historischen Entstehungskontexten sowie deren Verfilmungen auf die Darstellung und Funktion derer hündischen Figuren untersucht. Das theoretische Fundament für diese Analyse bilden Michel Foucaults Diskursanalyse, Jacques Derridas Dekonstruktion, Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Donna Haraways Konzept der ‚companion species‘. Die Untersuchung der sozio-kulturellen Entstehungskontexte wie auch der persönlichen, zwischenartlichen Kontaktzonen, aus denen die Romane hervorgehen, konnte das Zusammenspiel des Materiellen und des Semiotischen in den Texten verdeutlichen. Jeder der untersuchten Romane spiegelt in der Darstellung derer hündischen Figuren einen Teil des zeitgenössischen Diskurses über Hunde und die individuellen, persönlichen Beziehungen der AutorInnen zu realen – oder im Einzelfall Theodor Fontanes, zu abstrakten – Hunden wieder. Die Darstellung hündischer Figuren in Verfilmungen speist sich, in Abhängigkeit der individuellen Herangehensweisen von Regisseuren und

Drehbuchautoren, größtenteils aus jenen der literarischen Textvorlagen, aber auch die Entstehungskontexte der Filme, die technischen, zeitlichen und monetären Möglichkeiten sowie nicht zuletzt die hündischen Darsteller selbst stellen wichtige Faktoren dar. Die materiellen Lebenswelten der Hunde, die auf die Entstehung der Romane eingewirkt haben, haben indirekt weiterführenden Einfluss auf die Repräsentationen und Funktionen hündischer Figuren in den Verfilmungen. Wie weit dieser Einfluss wie auch der unmittelbare Einfluss der an der Produktion der Filme beteiligten Hunde selbst auf das Kunstwerk als Diskursbeitrag über Hunde reicht, hängt jedoch stark von der Interpretation und der Herangehensweise der jeweiligen RegisseurInnen ab.

11.2 Abstract

Prior to the ‚animal turn‘, literary animals were predominantly situated at the periphery of literary analysis. Oftentimes, their significance was either not noted, or they were read primarily as metaphors or allegories. A new trend has emerged within literary animal studies, which concerns itself with uncovering and addressing the connection between literary animals and the material lives of these animals. The objective of this master’s thesis is to investigate the figuration of nonhuman animals at the intersection of literature and film, the film adaptation. Using the example of dogs, this work analyses what happens to the representations and functions of nonhuman figures in the various transformation processes taking place during the adaptation of literary works to film. This research question builds upon two working hypotheses: (1) that every canine figure in literature and film emerges from its socio-cultural contexts, the discourses around and about dogs that took place at the time of their creation as well as immediate, personal contact zones that dogs and authors share with one another; (2) that, compared to the medium text, the medium film and the various techniques and devices that come together in a film production allow for a more immediate connection between the material and the semiotic, between the lives of the dogs involved in the production on the one hand and the film as a work of art as well as a contribution to the discourse about dogs on the other. In order to verify these hypotheses, the author of this thesis analyses five different literary works, their respective contexts of origin as well as their film adaptations with respect to the presentation and function of the canine figures involved in these works. This undertaking builds upon the theoretical foundation

provided by Michel Foucault's discourse analysis, Jacques Derrida's idea of deconstruction, Bruno Latour's Actor-Network Theory and Donna Haraway's concept of 'companion species'. An exploration of the varied socio-cultural contexts of origin alongside the personal, interspecies contact zones from which the works arise enable the author to shed light on the interplay between the material and the semiotic within the texts. Each of the texts reflects in the presentation of their canine figures a fraction of the respective contemporary discourses about dogs as well as the individual, personal relationships the authors maintained with real – or, with the exception of Theodor Fontane, conceptual – dogs. Depending on the respective screen writer's and director's individual approach, the presentations of canine figures in film adaptations are partly derived from the presentations of their literary counterparts, while the films' respective contexts of origin, the technical, temporal and monetary scope as well as the canine performers themselves pose as important factors. Thus, the material lives of the dogs, which had previously made an impact on the genesis of the literary works and the figuration of dogs within these works, continue to influence the presentation and function of canine figures in film adaptations. However, the degree of immediate influence that the material lives of the dogs directly or indirectly involved in the film production have on the film as a work of art and as a contribution to the discourse about dogs remains highly dependent on the interpretation and approach of the respective director.