



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Argentinische Dohlen

Eine Untersuchung des Einflusses von Franz Kafkas Werk
auf argentinische Erzählungen mit Tierfiguren

verfasst von / submitted by

Romana Bito, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A 066 870

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

Masterstudium
Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

A M

CI

JY

K

E

S

Inhalt

1. Einleitung	5
1. 1. Der Mensch und das (literarische) Tier.....	6
2. Kafka und seine Tiere.....	10
2. 1. Übersicht über die behandelten Tierfiguren bei Kafka	10
2. 2. Das Tier im Leben Franz Kafkas	12
2. 3. <i>Die Verwandlung</i>	16
2. 4. <i>Ein Landarzt</i>	19
2. 5. Zusammenfassung.....	23
3. Die Verbreitung durch Jorge Luis Borges.....	26
3. 1. <i>El libro de los seres imaginarios</i>	30
3. 1. 1. „El Odradek“	32
3. 1. 2. „Una cruza“	34
3. 1. 3. „Un animal soñado por Kafka“	35
3. 2. Zusammenfassung.....	37
4. Silvina Ocampo: Metamorphose als Emanzipation	39
4. 1. Die Frau als Bestie	41
4. 1. 1. „Isis“	41
4. 1. 2. „Malva“	44
4. 1. 3. „La peluca“	47
4. 2. Subjekt, Objekt und die Liebe.....	50
4. 2. 1. „La sogá“	50
4. 2. 2. „Mimoso“	52
4. 2. 3. „Azabache“	54
4. 3. Traum und Werden	56

4. 3. 1.	„Hombres animales enredaderas“	56
4. 4.	Zusammenfassung.....	58
5.	Julio Cortázar: Das Tier im Menschen	60
5. 1.	„Axolotl“	62
5. 1. 1.	„Fuera de las jaulas“	67
5. 2.	„Bestiario“	68
5. 3.	„Cefalea“	77
5. 4.	„Carta a una señorita en París“	80
5. 5.	„Los Venenos“	84
5. 6.	Zusammenfassung.....	88
6.	Antonio Di Benedetto und die Absurdität der Liebe	91
6. 1.	„Mariposas de Koch“	92
6. 2.	„Nido en los huesos“	95
6. 3.	„Sospechas de perfección“	99
6. 4.	„Amigo Enemigo“	102
6. 5.	„Es superable“	106
6. 6.	Zusammenfassung.....	109
7.	Schluss	112
8.	Bibliografie	118
8. 1.	Primärliteratur	118
8. 2.	Sekundärliteratur	119
8. 3.	Onlinequellen	123
8. 4.	Wörterbücher.....	125
Anhang.....		126
Exposé		126

1. Einleitung

Süße Schlange, warum bleibst Du so fern, komm näher, noch näher, genug, nicht weiter, dort bleib. Ach für Dich gibt es keine Grenzen. Wie soll ich zur Herrschaft über dich kommen, wenn Du keine Grenzen anerkennst.¹

Das literarische Tier vermag es, Grenzen zu überschreiten, die den Menschen in sich einschließen. Es ist eng mit ihm verbunden, aber verwehrt sich den gesellschaftlichen Regeln des Menschen. Auf diese Art ist es in der Lage, ihm sein eigenes Ich vor Augen zu führen. Die Weise, in der Franz Kafka Tierfiguren in seinem Werk verwendet, ist bahnbrechend und übt großen Einfluss bis nach Argentinien aus. Dieser Aspekt hat in der Forschung bisher wenig Beachtung gefunden.

In der vorliegenden Masterarbeit soll der Einfluss von Franz Kafkas Werk auf argentinische Erzählungen untersucht werden. Die Auswahl der Texte beschränkt sich auf den Zeitraum der 1950er und 1960er Jahre, sowie vier herausragende Autor(innen) Argentiniens, die in Verbindung miteinander stehen: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar und Antonio Di Benedetto. Diese Schriftsteller(innen) weisen Tieren in ihren Werken eine hohe Bedeutung zu, wobei es motivisch viele Ähnlichkeiten zu Kafka gibt.

Der Fokus wird auf Funktion und Bedeutung der Tierfiguren innerhalb der Erzählungen gelegt. Von Interesse sind ihre Beschaffenheit und ihre Beziehung zu menschlichen Figuren, wie auch die Rolle, die sie einnehmen und das, was sich hinter dieser verbirgt.

Einleitend wird versucht, Kafkas Verhältnis zu Tieren darzustellen, um in weiterer Folge die Verwendung der Tierfiguren in seinen Texten nachvollziehbar zu machen. Es sollen zunächst Merkmale festgestellt werden, die dann als Maßstab für die Untersuchung von Parallelen zu den genannten argentinischen Schriftsteller(innen) herangezogen werden können.

In den nachfolgenden Kapiteln werden die Autor(innen) getrennt voneinander untersucht und einzelne Geschichten in Hinblick auf ihre Bedeutungen und Einflüsse durch Kafka analysiert. Dabei soll vor allem ein Zusammenhang erkennbar werden, der

¹ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hrsg. v. M. Pasley. In: Franz Kafka: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 416

zwischen den erwähnten argentinischen Schriftsteller(innen), und auch zwischen diesen und Kafka besteht.

Da ein Großteil der zu erörternden Erzählungen derzeit noch nicht in deutscher Übersetzung vorliegt, habe ich ihre Titel bei der ersten Erwähnung übersetzt. Die eingefügten Zitate, die den Originaltexten entstammen, werden bei Bedarf innerhalb der Analyse erklärt.

In dem Kapitel über Jorge Luis Borges wird auf die ersten südamerikanischen Auseinandersetzungen mit dem Werk Kafkas eingegangen und seine sich ausbreitende Einflussnahme verdeutlicht. Die anschließenden Kapitel widmen sich einer textorientierten Untersuchung, die auf Bereiche des Tierdiskurses beschränkt bleibt. Es stellt sich die Frage, wie stark Kafkas Wirkung auf die betreffenden Schriftsteller(innen) hinsichtlich der Tierfiguren tatsächlich nachweisbar ist, worin sie sich von ihm unterscheiden und welche Ähnlichkeiten untereinander bestehen.

Vorab wird ein kurzer Einblick in historische Hintergründe des literarischen Verhältnisses zwischen Mensch und Tier gegeben.

1. 1. Der Mensch und das (literarische) Tier

Der Mensch war seit jeher von Tieren umgeben, entfernt sich jedoch immer weiter von ihnen. Trotz der Faszination gegenüber Tieren findet immer eine Abgrenzung zum Menschen statt. Geschichtlich gesehen kann man das Tier nicht vom Menschen trennen, was sich in Kunst und Literatur erkennen lässt. Man denke nur an Höhlenmalereien, die eher dem Tier als dem Menschen gewidmet zu sein scheinen. Auch in Religionen kommt dem Tier eine wichtige Rolle zu, wie schon in den Mythen der Antike festgestellt werden kann. In der damaligen Entwicklungsstufe des Menschen sieht er sich dem Tier noch unterlegen, weshalb mit Metamorphosen dieser Zeit der Gewinn von Stärke und Dominanz ausgedrückt wird.² Viele Götter antiker Kulturen sind bedrohliche, tierisch-menschliche Mischwesen, in Ägypten gleichermaßen wie in Südamerika. Allerdings beginnt früh die Entfernung vom Tier: So befiehlt

² Erich Ackermann: (Un-)Tiere und Tiergestaltige in Mythos und Märchen der Antike. In: Arnica Esterl (Hrsg.): *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*, Erich Röth Verlag, Regensburg, 1991, S. 48f

beispielsweise der Gott in der Bibel dem Menschen die Herrschaft über die Tiere.³ Durch Mythen und Religionen wird das Tier gleichermaßen idealisiert und verteufelt. Der Mensch schreibt ihm Bedeutungen zu, die für ein und dasselbe Wesen sehr gegensätzlich sein können. In der langen Tradition der Fabeln und Märchen dagegen bilden sich stereotypische Eigenschaften für bestimmte Tiere, beispielsweise die Schlaueheit des Fuchses oder die List der Schlange.

Eines der ersten uns bekannten Bestarien ist der sogenannte *Physiologus*, der um 200 n. Chr. in Alexandria entstand. Darin finden sich 48 Artikel naturkundlicher und religiöser Art über Tiere der Wildnis. Inbegriffen sind auch Fabel- und Monsterwesen, sowie einige Pflanzen und Steine. Dieses Werk wird in viele Volkssprachen und ins Lateinische übersetzt, wodurch es ab dem 5. Jahrhundert zu weiter Verbreitung kommt. Es ist Vorbild für viele folgenden Bestarien, vor allem französische Übersetzungen ab dem 12. Jahrhundert.⁴ Mit Beginn des 13. Jahrhunderts kommt es zu einem Aufschwung der Bestarien, der allerdings zum Ende des Jahrhunderts wieder abklingt.⁵ Tierfiguren lassen sich jedoch ohne Frage in allen Jahrhunderten jeder Schriftkultur der Welt finden. Die Bestarien-Forschung lebt seit den 1960er Jahren wieder auf⁶. Neben der Literaturwissenschaft spielen vor allem Strömungen der Human-Animal Studies⁷ eine wichtige Rolle in der Aufarbeitung des (literarischen) Verhältnisses zwischen Mensch und Tier.

Bei allen zu behandelnden Autor(innen) fällt auf, dass Tiere die Funktion haben, zwischen dem Menschen und seinem Ursprung zu vermitteln. Der Mensch weist große Ähnlichkeiten mit anderen Tieren auf, doch die Unmöglichkeit, über Sprache zu kommunizieren, baut eine Barriere auf, einen „Abgrund des Nicht-Verstehens“⁸.

Zwar hat sich schon vor etwa 10.000 Jahren die Vormachtstellung des Menschen herausgebildet, die mit der Landwirtschaft und der Domestizierung von Wildtieren

³ Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, St. Pölten, 1986, S. 17 (Genesis, 1,26)

⁴ Martina Neumeyer: Bestiaires – Überlieferung in neuer Aktualität. In: G. Febel u. G. Maag (Hrsg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, S.16f

⁵ Febel u. Maag, S. 29, 91

⁶ Neumeyer, S. 15

⁷ <http://www.human-animal-studies.de/>, 07.04.2019

⁸ John Berger: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Wagenbach, Berlin, 2015, S. 15

zusammenhängt,⁹ doch war der Mensch damals noch weit entfernt von der systematischen Ausbeutung des Tiers im Fleischhandel, in Zoos oder privaten Haushalten, wie sie erst seit wenigen Jahrhunderten praktiziert wird. Berger zufolge beginnt dieser Umbruch im 19. Jahrhundert mit der Rezeption von Descartes, der eine theoretische Trennung von Körper und Geist vornimmt. Da man Tieren keinen Geist oder eine Seele zusprach, wurden sie mit Maschinen gleichgesetzt und die Differenzierung von Mensch und Tier um ein Vielfaches erweitert.¹⁰ Doch nicht nur der Vergleich zwischen Tier und Maschine ist für die problematische Beziehung von Mensch und Tier verantwortlich. Auch die Ablösung des Tiers durch die Maschine, wodurch das Tier im Grunde völlig aus dem alltäglichen Leben des Menschen verschwindet, ist dabei von Belang. Das Zusammentreffen beschränkt sich meist auf voyeuristische Begegnungen, wie das Ansehen von Dokumentarfilmen und Besuche von tierischen Attraktionen. Die eindeutige Vorherrschaft des Menschen hat das Bild des Tiers verzerrt. Tatsächlich wird der Mensch erst in seiner ablehnenden Haltung dem Tier gegenüber menschlich, da er auf diese Weise seine eigene Animalität zu bezwingen in der Lage ist.¹¹

Das Tier, was für ein Wort!

Das ist ein Wort, das Tier, das ist eine Benennung, die Menschen eingeführt haben, ein Name, den dem anderen Lebenden zu geben, sie sich das Recht und die Autorität gegeben haben.¹²

In Derridas Zitat lassen sich für diese Masterarbeit wichtige Aspekte erkennen. „Mensch“ und „Tier“ sind Bezeichnungen des Menschen. Als eines unter vielen nicht pflanzlichen Lebewesen, nennt er sich „Mensch“ und fasst die anderen unter dem Begriff „Tier“ zusammen. Auch er selbst gehört zur zweiten Gruppe, doch mit dem Wunsch nach Erhebung über das Andere, wählt er für sich selbst einen eigenen Begriff. Somit wird eine (im Grunde falsche) Trennung zwischen Mensch und Tier vorgenommen, die den Menschen auf eine gesonderte Stufe stellt. Es entstehen nur schwer überbrückbare Grenzen, die in vielen der zu besprechenden Erzählungen zum Thema gemacht werden. Mit der eigenen Ausgrenzung versagt sich der Mensch den

⁹ Paul Münch: Freunde und Feinde. Tiere und Menschen in der Geschichte. In ZDF-nachtstudio (Hrsg.): *Mensch und Tier. Geschichte einer heiklen Beziehung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S. 21

¹⁰ Berger, S. 22

¹¹ Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 21

¹² Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, hrsg. v. Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien, 2010, S. 47

Zugang zu seinem Ursprung und seiner Tierhaftigkeit, was einen Konflikt des Menschen mit sich selbst zur Folge hat.

Literarische Tiere werden von Borgard als diegetische Tiere klassifiziert, demnach als solche, die sich „innerhalb der erzählten Welt“ befinden.¹³ Diese Definition ist wichtig für das Verständnis der hier zu untersuchenden Tierfiguren. Es handelt sich nicht um reale Tiere, sondern mit Bedeutungen versehene Elemente eines Textes, unabhängig davon, ob das beschriebene Tier ein als solches real in der Welt vorkommendes Tier oder ein Fantasiewesen darstellt. Das Tier wird wie ein schriftliches Zeichen behandelt und ist Bedeutungsträger menschlicher Thematiken und ihrer Auslegungen. Es steht niemals nur für sich selbst, sondern unterliegt stets Interpretationen und bezieht sich auf den Menschen einer bestimmten Zeit und Gegebenheit.¹⁴

¹³ Roland Borgards: Literatur. In: A. Ferrari u. K. Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2015, S. 225

¹⁴ Borgards, S. 227f

2. Kafka und seine Tiere

Ich glaube nicht, daß es Leute gibt, deren innere Lage ähnlich der meinen ist, immerhin kann ich mir solche Menschen vorstellen, aber daß um ihren Kopf so wie um meinen immerfort der heimliche Rabe fliegt, das kann ich mir nicht einmal vorstellen.¹⁵

- Kafka in seinem Tagebuch, 1921

Franz Kafka ist einer der meist diskutierten Autor(innen), der von den unterschiedlichsten geisteswissenschaftlichen Disziplinen und Strömungen behandelt wird. Seine Biografie und seine Texte sind umfangreich untersucht. Die Tierfiguren, die sein Werk beherrschen, sind indes lange Zeit wenig beachtet worden. Im Folgenden soll ein Überblick über ihre Charakteristika und Rolle in seinem Werk gegeben werden, um ihren Einfluss auf die in dieser Arbeit behandelten argentinischen Autor(innen) besser nachvollziehbar zu machen. Im Gegensatz zu den anschließenden Kapiteln wird jedoch keine Inhaltsangabe zu den Texten gemacht, da es im Kafka-Kapitel nicht um einzelne Werke geht, sondern um die Ausarbeitung eines besseren Verständnisses der Funktion von Tierfiguren bei Kafka. Auch die Weise, in der er sie einsetzt, soll zum Gegenstand gemacht werden, nicht aber die Bedeutung einzelner Texte, deren Interpretation hier zu weit führen würde.

2. 1. Übersicht über die behandelten Tierfiguren bei Kafka

Insgesamt nennt Kafka in seinem Werk mehr als sechzig verschiedene Tierarten, was einer genauen Zusammenstellung aller Texte mit den vorkommenden Tieren von Donna Yarri entnommen werden kann.¹⁶ Hier wird ein kurzer, in alphabetischer Reihenfolge geordneter Überblick über diejenigen Tierfiguren gegeben, die in der Masterarbeit besprochen werden. In Klammer wird der in weiterer Folge behandelte Text genannt, in dem das Tier auftritt. Die Titel in eckiger Klammer stammen nicht von Kafka, sondern sind für die Editionen aus dem Nachlass von den Editor(innen) gewählt worden. Bei Anspruch auf Vollständigkeit wird auf Yarris Liste in *Kafka's Creatures* verwiesen.

¹⁵ Franz Kafka: Tagebücher, hrsg. v. H-G. Koch, M. Müller u. M. Pasley. In: Franz Kafka: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 865f

¹⁶ Donna Yarri: Index to Kafka's Use of Creatures in His Writings. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, ab S. 278

Folgende (auch erfundene) Kreaturen Kafkas werden in der Masterarbeit genannt:

- **Affe** („Ein Bericht für eine Akademie“)
- **Dohle** (Biografie Kafkas, „Ein altes Blatt“)
- **Geier** ([Der Geier])
- **Hund** ([Forschungen eines Hundes])
- **Känguru-artiges Tier** ([Es ist das Tier ...])
- **Katze** ([Kleine Fabel])
- **Katzen-Lamm** („Eine Kreuzung“)
- **Krähe** ([Die Krähen und der Himmel])
- **Marder-artiges Tier** ([In unserer Synagoge ...])
- **Maulwurf** ([Der Riesenmaulwurf])
- **Maus** ([Kleine Fabel], „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“)
- **Odradek** („Die Sorge des Hausvaters“)
- **Pferd bzw. Reiter** („Ein Landarzt“, „Auf der Galerie“, „Das nächste Dorf“, „Ein altes Blatt“, „Der Aufbruch“, „Wunsch, Indianer zu werden“)
- **Rabe** („Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“)
- **Schakal** („Schakale und Araber“)
- **Tier im Bau** ([Der Bau])
- **Ungeziefer** (*Die Verwandlung*)

In den hier aufgelisteten Texten werden noch einige weitere Tierarten ohne eigene Rollen erwähnt, die nicht in die Liste aufgenommen wurden.

2. 2. Das Tier im Leben Franz Kafkas

Nun soll auf die Biografie Franz Kafkas (geb. 1883 in Prag, gest. 1924 in Kierling) eingegangen werden, beschränkt auf die für die Arbeit wichtigen Aspekte.

Das Tier findet sich bereits in Kafkas Namen, denn „kavka“ ist die tschechische Bezeichnung für „Dohle“¹⁷. Sein Name ist prägend für ihn und Vergleiche mit Tieren daher naheliegend. Gustav Janouch zufolge bringt er dies folgendermaßen zum Ausdruck: „Ich bin ein ganz unmöglicher Vogel (...). Ich bin eine Dohle - eine kavka. (...) Verwirrt hüpfte ich zwischen den Menschen herum.“¹⁸ Dass er die Nomaden in „Ein altes Blatt“ über Dohlenschreie kommunizieren lässt¹⁹ oder den Protagonisten aus „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“, Eduard Raban, althochdeutsch für „Rabe“²⁰, nennt, kann man durchaus als Anspielungen hierauf interpretieren. Vogelfiguren treten in seinem Werk wiederholt auf, erhalten allerdings nur in seinen unveröffentlichten Fragmenten wichtige Rollen.

In Kafkas Leben scheint vieles unmöglich. Er selbst ist es, der stets nur das Unmögliche sieht, seine Unfähigkeit bezüglich des Ehe- und Familienlebens, das er einerseits bewundert, sich aber für sich selbst nie vorstellen kann. Diese Unmöglichkeit weitet sich auf sein gesamtes Leben aus, verstärkt durch die Versuche zu heiraten, das zunehmende Alter und das Fortschreiten seiner Krankheit. Er trägt die Unmöglichkeit in sich, die einen „unmenschlichen“, ja man sollte meinen, animalischen Charakter aufweist. So heißt es am 16. Januar 1922 in seinem Tagebuch:

(...) Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang.²¹

¹⁷ Langenscheidts Taschenwörterbuch Tschechisch. Tschechisch-Deutsch, Deutsch-Tschechisch, hrsg. v. H. Henschel u. F. Kabesch, Berlin, 2000, S. 136

¹⁸ Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1961, S. 19f

¹⁹ Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, hrsg. v. W. Kittler, H.-G. Koch u. G. Neumann. In: Franz Kafka: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 264

²⁰ Gerhard Köbler: Althochdeutsch-lateinisches Wörterbuch, Musterschmidt-Verlag, Göttingen, 1974, S. 146

²¹ Tagebücher, S. 877

Laut Schneider verfolgen Kafkas Werke stets die Bewältigung des Unmöglichen, welche durch Verträge hergestellt werden soll. Die Notare dieser Verträge seien Tiere, die die Verträge umgehend ungültig werden lassen durch die Unmöglichkeit, mit Tieren Verträge abzuschließen.²² Das Unmögliche soll demzufolge durch Unmögliches bewerkstelligt werden und scheitert daran.

Eng mit dieser Unmöglichkeit ist auch Kafkas Beziehung zum Schreiben verknüpft, die er häufig in seinem Werk thematisiert und von Tierfiguren vertreten lässt. Sie stellen „die Existenzbedingungen von Kunst und Künstlern“²³ dar, zumal die Kunst wie Tiere in der Lage ist, der gegebenen Gesellschaftsordnung zu entkommen. Ein zweiter wichtiger Aspekt ist die Unsicherheit bezüglich seiner Texte und der Drang, sie zu interpretieren, den Kafka auf diese Weise verarbeitet.²⁴ In diesem Fall wären beispielsweise Odradek aus der „Sorge des Hausvaters“ und Josefine aus „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“ Stellvertreter für Kafkas Suche nach Sinn in seinen Texten.

Wenngleich er selbst keine Tiere hält, ist Kafka doch immer wieder von Tieren umgeben, vor allem auf dem Anwesen seiner Schwester Ottla 1917, wo er nach seinem Lungenblutsturz vorübergehend wohnt.²⁵ Abgesehen von einer Katze, über die er seitenlang berichtet, da er sich zwecks Mäuseplage mit ihr arrangieren muss, fallen seine Bemerkungen zu Tieren oft trocken und mit ironischem Unterton aus. Obwohl Kafka in seinem Werk und auch im privaten Leben als Vegetarier²⁶ den Tieren eine gewisse persönliche Neigung entgegenbringt, ist seine Beziehung zu ihnen nicht nur von Sympathie geprägt. In einem Brief an Max Brod aus dem Jahr 1917 schreibt er:

²² Manfred Schneider: Kafkas Tiere und das Unmögliche. In: R. Behrens u. R. Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995, S. 84, 88f

²³ Sebastian Lübcke: 'Tierliebhaber oder Geschäftsmann'. Kafkas späte Tier- und Künstlerfiguren zwischen Sozialdarwinismus und Sozialutopie. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas Tiere* (Band 4), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 335

²⁴ Ronald Speirs: 'Außerordentlich beweglich und nicht zu fangen'. Elusiveness in Kafka, *German Life and Letters*, 2017 (70/3), S. 322

²⁵ Kári Driscoll: „Ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals angesetzt“. Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas narrative Verfahren* (Band 3), Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S. 29

²⁶ Ritchie Robertson: *Kafka. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2004, S. 49

(...) und man sieht nur noch die Gänse undeutlich draußen im Teich, diese Gänse, die (davon könnte ich viel erzählen) sehr widerlich wären, wenn man nicht noch widerlicher mit ihnen umgehen würde. (Heute lag eine abgeschlachtete Stopfganz [sic!] draußen in der Schüssel, anzusehen wie eine tote Tante.)²⁷

Besonders interessant daran ist der Vergleich eines „widerlichen“ Wesens mit einem Familienmitglied. Es handelt sich obendrein nicht um eine bestimmte Tante, sondern eine beliebige, was in diesem Zusammenhang äußerst grotesk wirkt, gleichzeitig aber das Tier auf dieselbe Stufe wie den Menschen stellt. Es wird eine Verbindung hergestellt, die den Unterschied, der zwischen Mensch und Tier gemacht wird, zu überwinden vermag.

Mir geht es recht gut zwischen allen den Tieren. Heute nachmittag habe ich Ziegen gefüttert. (...) Diese Ziegen also - sind äußerlich vollkommen jüdische Typen, meistens Ärzte, doch gibt es auch Annäherungen an Advokaten, polnische Juden und vereinzelt auch jüdische Mädchen. Besonders Dr. Mühlstein, der Arzt, der mich behandelt, ist stark unter ihnen vertreten.²⁸

Vergleiche von Menschen und Tieren finden sich sehr häufig bei Kafka. Wie zu sehen ist, bezieht er menschliche Eigenschaften in die Beschreibung von Tieren mit ein. Von diesen privaten Bemerkungen ist es kein weiter Schritt mehr zur Integration der Tiere in seine Erzählungen. Dabei ist jedoch nicht von Freundschaft oder gar Seelenverwandtschaft zu Tieren die Rede. Es bleibt stets eine Grenzlinie zwischen Mensch und Tier erhalten.

Kafka hat große Angst vor Mäusen, was sich in mehreren Briefen aus 1917 erkennen lässt.²⁹ Dennoch macht er in „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ ausgerechnet eine Maus zur Hauptfigur, was zeigt, wie sich Kafka mit seinen Ängsten und Problemen auseinander setzt und diese in den Texten thematisiert, so auch das Verhältnis zu seinem Vater.

Angst, Unheimlichkeit und Absurdität sind sehr wichtige Bestandteile in Kafkas Werk. Sie haben häufig Konflikte als Voraussetzung und entfaltet sich durch diese. Die Verwendung von Tierfiguren kann als Lösungsstrategie gesehen werden, um Probleme nicht direkt ansprechen zu müssen, sie aber dennoch die Leserschaft verstehen zu lassen. So repräsentieren Tiere oft Unaussprechliches, vielleicht gar Unverständliches

²⁷ Franz Kafka: Briefe April 1914-1917, hrsg. v. Hans-Gerd Koch. In: Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit u. G. Kurz, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2005, S. 368

²⁸ Briefe April 1914-1917, S. 340

²⁹ Briefe April 1914-1917, S. 367, 373, 377

und eine Barriere zum Leben des Menschen, in dem so viele Regeln inbegriffen sind, die als Tier nicht zu befolgen sind.

Dabei haben auch die von Kafka häufig verwendeten Mischfiguren eine wichtige Funktion. Nicht nur in seinen Erzählungen, auch in seinen Briefen lässt sich Derartiges wiederfinden:

Besonders die Kleinheit gibt einen wichtigen Angstbestandteil ab, die Vorstellung z.B., daß es ein Tier geben sollte, das genau so aussehen würde wie das Schwein, also an sich belustigend, aber so klein wäre wie eine Ratte und etwa aus einem Loch im Fußboden schnaufend herauskäme - das ist eine entsetzliche Vorstellung.³⁰

Kafka nutzt diese Ideen in seinen Texten. Nicht nur Mäuse werden eingebaut, auch viele andere kleine Tiere, allen voran das Ungeziefer, das eigentlich klein, in der *Verwandlung* aber menschengroß ist. Die hier angesprochene Szene erinnert außerdem an den ersten Auftritt der Pferde in „Ein Landarzt“, die - viel zu groß für den kleinen Schweinestall - dampfend aus dem Loch hervorkommen.³¹

In auffällig vielen Erzählungen Kafkas sind Tiere von Bedeutung, dagegen in keinem einzigen seiner Romane. *Die Verwandlung* ist mit Abstand der längste Text, in dem das Tier-Sein thematisiert wird, allerdings ist sie auch das längste von Kafka selbst veröffentlichte Werk. Seine Romane hält er bekanntlich für unpublizierbar. Doch obwohl den Tieren in diesen keine eigenen Rollen zuteil werden, lassen sich dennoch einige Tier-Vergleiche finden. So wird etwa im *Proceß* der Klient des Advokaten zum Hund³² und der Schrei des geprügelten Franz wird gleichsam als Schrei eines Hundes ausgegeben.³³ Norris geht sogar so weit, die Protagonisten des *Urteils* und des *Schloßes* als animalisch-menschliche Opfer ihrer Umstände zu bezeichnen, von denen sie terrorisiert werden.³⁴

³⁰ Briefe April 1914-1917, S. 373

³¹ Kafka: Ein Landarzt. In: *Drucke zu Lebzeiten*, S. 253

³² Der Proceß, S. 265

³³ Der Proceß, S. 113f

³⁴ Margot Norris: Kafka's Hybrids. Thinking Animals and Mirrored Humans. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 30

2. 3. *Die Verwandlung*

Die Verwandlung (1912) ist sicherlich eines der bekanntesten Werke Kafkas und zugleich eines der wichtigsten im Hinblick auf seine Tiergeschichten. Vor allem im Bereich der Metamorphosen-Literatur ist es von hoher Bedeutsamkeit und Vorbild vieler Imitationen. Die meisten der hier zu behandelnden Texte beziehen sich auf die *Verwandlung*, wie im später Erwähnten zu sehen sein wird.

Zuallererst ist festzustellen, dass an keiner Stelle des Textes die Umwandlung in einen Käfer erwähnt wird, als der Gregor Samsa häufig dargestellt wird. Kafka wehrt sich in einem Brief an den Kurt-Wolff-Verlag vehement gegen eine genaue Abbildung des besagten Tiers auf dem Titelblatt,³⁵ weshalb das Werk mit einem Umschlag erscheint, auf dem nur eine verzweifelte Menschenfigur vor einer düsteren, geöffneten Tür zu sehen ist.³⁶ Stattdessen nennt er es „Ungeziefer“³⁷, nach einem Begriff seines Vaters, den dieser gegen seinen Freund Jizchak Löwy benutzt und den er gleichsam auf sich selbst bezieht.³⁸ Es fällt auf, dass Kafka Aussagen seines Vaters sehr wörtlich nimmt und diese in seinen Texten verwendet. Die negative Darstellung von Tieren hat somit gewiss mit Schimpfworten seines Vaters zu tun, der andere Personen zur Herabsetzung mit „Vieh“, Schweinen, Hunden oder Flöhen vergleicht.³⁹ Die Hunde lassen sich beispielsweise in „Forschungen eines Hundes“ und das Vieh als Schmähruf in „Ein Landarzt“ finden. Der wortgetreuen Wiedergabe begegnet man außerdem im *Urteil*, das den Verurteilungen des Vaters entspringt, sowie im *Schloß*, das sich aus der Verschlossenheit ableiten lässt.⁴⁰

Die Unbestimmbarkeit von Gregors Gestalt und Akzeptanz dieser als reale Gegebenheit von Seiten der Familie spricht für eine metaphorische Lesart als Gesellschaftskritik vor der Thematisierung des Tier-Seins. Dennoch bleibt auch letzteres ein wichtiges Thema. So wird man im Verlauf der Handlung auf den menschlichen Umgang mit Tieren

³⁵ Briefe April 1914-1917, S. 145

³⁶ Jahraus, S. 221

³⁷ Kafka: *Die Verwandlung*. In: *Drucke zu Lebzeiten*, S. 115

³⁸ Franz Kafka: Brief an den Vater. In: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. v. J. Schillemeit. In: Franz Kafka: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 154

³⁹ Brief an den Vater, S. 154f, 157

⁴⁰ Hans Helmut Hiebel: Franz Kafka: „Ein Landarzt“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984, S. 43

hingewiesen, wenn Gregor wie ein Tier in den Käfig beziehungsweise sein Zimmer getrieben wird⁴¹, von ihm berührtes und unberührtes Essen weggeworfen wird⁴² oder man ihn aus Angst und Abscheu bekämpft, anstatt ihn leben zu lassen⁴³. *Die Verwandlung* beschreibt einen „Kampf zwischen Mensch und Tier, bedingt durch eine Serie von Mißverständnissen bzw. Verständigungsschwierigkeiten“⁴⁴. Der Verlust von Gregors Sprachfähigkeit bedingt den Großteil der Probleme, neben seinem furchterregenden Aussehen und dem Fehlinterpretieren seiner Handlungen, vor allem seiner Neugier, die von den ihn umgebenden Figuren stets als Ausbruchsversuch verstanden wird. Doch nur aufgrund seiner Unfähigkeit zu sprechen kann die Handlung derart negativ voranschreiten. Wichtig ist demnach, dass sich das Tier-Sein Gregors niemals in einem Verlust von Vernunft äußert, sondern im Verlust der Sprache. Tiere bei Kafka sind nicht dumm, sondern abnorm oder in ihren Möglichkeiten eingeschränkt.

Die Verwandlung enthält sehr viele biografische Parallelen zum Autor. Die auffälligsten sind der Konflikt mit dem Vater und das damit verbundene Gefühl der mangelnden Wertschätzung in der Familie, die Eltern, die als Einheit auftreten, die Schwester als deren Verbündete, aber auch eine unglückliche Arbeitssituation und sein Junggesellendasein.

Ein großes Problem Kafkas ist seit Kindestagen sein Körper, den er als zu schwach und krank empfindet. Das Fremdsein im eigenen Körper lässt sich bestens durch den Gestaltwechsel in ein Tier darstellen.⁴⁵ Es findet jedoch nicht nur eine Entfremdung des Körpers und des eigenen Ich, sondern auch der Familie statt. Aus dem Menschen ist ein Tier geworden, was als Abwertung und plötzliche Last für alle Beteiligten zu verstehen ist. Gleichzeitig stellt Kafka hiermit Geist und Körper gegenüber, indem er dem Menschen seinen Körper raubt und ihm einen „unbrauchbaren“ Tierkörper gibt. Damit ist er nicht mehr in der Lage, seine Menschenpflichten zu erfüllen, denkt allerdings weiterhin wie ein Mensch. Was hier zutage tritt, ist die Kritik an einer modernen

⁴¹ Die Verwandlung, S. 141f

⁴² Die Verwandlung, S. 148

⁴³ Die Verwandlung, S. 164ff

⁴⁴ Hiebel, S. 10

⁴⁵ Alexandra Campana: Traum/a-Lektüren. Psychisches Trauma und literarischer Traumtext bei Heiner Müller, Ingeborg Bachmann, Franz Kafka und anderen, *The German Quarterly*, 2013 (86/1), S. 15

westlichen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, in der es zu funktionieren gilt und Andersartigkeit nicht akzeptiert werden kann.

Die Kritik an der Gesellschaft ist in vielen Werken gegeben. Ein gutes Beispiel ist die ironische Figur des Rotpeter in „Ein Bericht für eine Akademie“ aus dem *Landarzt*-Band. Hier soll ein in menschlicher Gesellschaft lebender Affe darüber berichten, wie es ist, ein Affe zu sein. Ähnlich der *Verwandlung* sind Tier und Mensch in ihm vereint. Doch an seine tierische Vergangenheit kann er sich nicht erinnern, weshalb er von seiner Menschwerdung und dem aktuellen Leben in der Gesellschaft erzählt, das im Wesentlichen aus Spucken, Rauchen und Trinken,⁴⁶ Festessen und der Befriedigung durch eine dressierte Schimpansin besteht.⁴⁷ In keinem anderen Text kritisiert Kafka die Gesellschaft derart unverblümt.

Warum nun wird ein Tier gewählt, um Samsas Zustand auszudrücken? Zum einen wurde bereits die Anspielung auf den Ausspruch des Vaters bezüglich des Ungeziefers festgestellt. Zum anderen kann sich die Familien- und Gesellschaftsproblematik somit in reichem Metaphorikschatz verstecken. Das Ausmaß der Schande und der Nutzlosigkeit lässt sich durch ein Ungeziefer bestens verdeutlichen, welches stets negative Gefühle in großer Bandbreite hervorruft. Kafka könnte mit Handlungen Gregors keine derartige Abscheu hervorrufen wie durch die simple Verwandlung in ein Ungeziefer. Die Leserschaft soll zudem nicht an Gregors Unschuld zweifeln, weshalb eine schuldfreie Transformation eine einfache Lösung ist, um den Liebesentzug der Familie zu erklären und Mitleid mit dem Protagonisten hervorzurufen.

Laut Poppe ist außerdem die Funktion des Parasiten von Bedeutung. Zu Beginn der Erzählung ist Gregor allein der Ernährer der Familie, die sich somit parasitär verhält. Mit der äußeren Verwandlung in einen Parasiten wird er zugleich selbst zum Parasiten und von der Familie nur noch als dieser gesehen, anstatt als der Mensch, der er im Inneren bleibt.⁴⁸ Der zweite wichtige Punkt nach Poppe ist die Isolation, die mit der

⁴⁶ Ein Landarzt, S. 308

⁴⁷ Ein Landarzt, S. 313

⁴⁸ Sandra Poppe: Die Verwandlung. In: Manfred Engel u. Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2010, S.171

Verwandlung einhergeht.⁴⁹ Abgesehen von der Sprachbarriere möchte man sich einem ekelerregenden Insekt in Menschengröße ungern nähern, was vor allem zur Distanzierung von der Mutter und Schwester führt. Doch die Vereinsamung wird auch durch die mangelnde Bewegungsfähigkeit Gregors in seinem für den Lebensraum unpraktischen Körper herbeigeführt. Er ist zu groß, zu starr, zu unbeweglich und zu ungeschickt im ungewohnten Körper. Trotz der vielen Beine gelingt es ihm nicht, wegzulaufen, und sich zu verstecken bringt er nur unter eigenem Leid zustande. Sein Panzer unterstützt sowohl den Eindruck der Trennung zwischen ihm und der Familie, als auch seine Isolierung, die man bereits im Namen „Samsa“ (tschech. „sám“ bedeutet „allein“)⁵⁰ angedeutet glauben könnte. Gleichzeitig ist der Panzer nicht in der Lage, ihn zu schützen, ja selbst ein Apfel kann ihn todbringend verletzen.⁵¹

2. 4. *Ein Landarzt*

Neben der *Verwandlung* ist der *Landarzt*-Band (1917) das einzige zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Werk Kafkas, in dem Tierfiguren eine große Rolle spielen, daher soll die Funktion der Tierfiguren auch anhand dieses Werks besprochen werden.

Unter anderem dienen die Tierfiguren Kafkas dem Illusionsaufbau eines märchen- oder fabelhaften Textes. Im Gegensatz zur Fabel oder dem Märchen folgen sie jedoch keinen Mustern. Sie geben nicht bestimmte Typen wieder, deren Eigenschaften hinlänglich bekannt sind, sondern befinden sich stets auf einer zwischenmenschlichen Stufe und haben eine gemeinsame Aufgabe: einen Ausweg zu finden.⁵² Dies zeigt sich bereits in der *Verwandlung*, aber auch in vielen Erzählungen besonders deutlich. In „Ein Bericht für eine Akademie“ wird sogar direkt darauf hingewiesen.

Obwohl Kafka persönlich die Gerechtigkeit sehr wichtig ist,⁵³ erheben seine Erzählungen nicht wie klassische Märchen einen Gerechtigkeitsanspruch oder wollen wie Fabeln eine Lehre sein, wodurch der Erwartungshorizont der Leser(innen) zerstört

⁴⁹ Poppe, S. 172

⁵⁰ Langenscheidt Tschechisch, S. 360

⁵¹ Die *Verwandlung*, S. 193

⁵² Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, S. 20

⁵³ Wagenbach, S. 25

wird.⁵⁴ Gute Beispiele hierfür aus dem *Landarzt*-Band sind „Ein Landarzt“, „Schakale und Araber“ oder „Die Sorge des Hausvaters“. Am besten eignet sich jedoch ein Text aus dem Nachlass als Beispiel, der von Max Brod mit „Kleine Fabel“ betitelt wird:

„Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ - „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie.⁵⁵

Kafka lässt seine Leser(innen) entweder in völliger Ungewissheit – die auch durch die Unfertigkeit des Großteils seiner Texte bedingt ist – oder in Fehlschlag und Enttäuschung zurück. Nicht Auflösung und Erklärung sind das Ziel, sondern Verunsicherung.

Sehr kennzeichnend für die Erzählungen Kafkas ist, dass die Hauptfiguren ihrem Schicksal ausgeliefert sind und wenig Möglichkeiten haben, aktiv in die Handlung einzugreifen, um ein bevorstehendes Unglück abzuwenden. Sie sind hilf-, macht- und schutzlos, gefangen, unglücklich und schwach oder verhindert. Fremde Mächte beherrschen sie und stürzen sie ins Verderben. Diese fremden Kräfte und Welten werden oft von Tieren repräsentiert, wie beispielsweise in der traumhaften Erzählung „Ein Landarzt“. In dieser sind Pferde Stellvertreter für das Übernatürliche, das Unheimliche, das Nicht-Erklärbare. Sie sind mächtig und stark, erlahmen jedoch plötzlich, als der Protagonist dem Untergang geweiht ist, womit ihre enge Verbindung zum Arzt gezeigt wird. Pferde gehören zu den am häufigsten verwendeten Tierfiguren bei Kafka. Selten spielen sie eine solch wichtige Rolle wie im „Landarzt“, doch es ist häufig vom Reiten die Rede und dem Pferd als Motiv des Reisens. Allerdings fungiert es meist als Beförderungsmittel in eine negative Zukunft ohne Selbstbestimmung, wie dies zudem in „Das nächste Dorf“, „Auf der Galerie“ oder „Der Aufbruch“ aus dem Nachlass der Fall ist.

Interpreten und Interpretinnen bringen Kafkas Tierfiguren immer wieder mit Sexualität in Verbindung. So auch die Pferde in der Erzählung „Ein Landarzt“, die mit ihrer Macht

⁵⁴ Karl-Heinz Fingerhut: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele, Bouvier, Bonn, 1969, S. 164

⁵⁵ Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 343

und Stärke ebenfalls Potenz symbolisieren sollen. Nach Jahraus erinnert ihr erster Auftritt gleichermaßen an eine Geburt wie einen sexuellen Akt⁵⁶:

„Hollah, Bruder, hollah, Schwester!“ rief der Pferdeknecht, und zwei Pferde, mächtige flankenstarke Tiere schoben sich hintereinander, die Beine eng am Leib, die wohlgeformten Köpfe wie Kamele senkend, nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch, das sie restlos ausfüllten. Aber gleich standen sie aufrecht, hochbeinig, mit dicht ausdampfendem Körper.⁵⁷

Überdies bestünde bei Kafka ein Zusammenhang von „Pferd, sexuelle[r] Macht und Schreiben“, der sich in einzelnen Texten nicht sehen lasse, wohl aber mit Blick auf den gesamten Band.⁵⁸ Diese Feststellung sollte aber weder auf das Pferd beschränkt, noch verallgemeinert werden. Nicht jeder Ritt ist sexuell zu verstehen, so beispielsweise die Lebensweisheit des Großvaters in „Das nächste Dorf“.

Eine weitere sehr interessante Figur im „Landarzt“ ist der Stallknecht, der gleichfalls animalische Züge aufweist. Er ist im Schweinestall aufzufinden, bezeichnet die Pferde als seine Geschwister und scheint ihre Sprache zu sprechen. Nach Blank könnte man ihn als unbewussten Persönlichkeitsanteil⁵⁹ des Landarztes sehen, als seine triebhafte Seite, vor der er sich selbst oder das Dienstmädchen schützen will, und die erst durch unbedachte Handlungen, wie den wütenden Tritt gegen die Stalltür zum Vorschein kommt. Zugleich zeigt er ihm bisher nicht wahrgenommene Begierden, wie die Hingezogenheit zu Rosa auf. Der Landarzt selbst bezeichnet ihn als „Vieh“, da er sich dem Dienstmädchen gegenüber gewalttätig verhält.⁶⁰

Auch Hiebel zufolge kommt dem Animalischen bei Kafka häufig eine sexuelle Bedeutung zu. So küsst Josef K. im *Proceß* Frl. Bürstner „wie ein durstiges Tier“⁶¹ und K.s Zusammenkunft mit Frieda im *Schloß* gestaltet sich folgendermaßen: „wie Hunde verzweifelt am Boden scharren, so scharrten sie an ihren Körpern“⁶². Es lässt sich

⁵⁶ Oliver Jahraus: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Reclam, Stuttgart, 2006, S. 352

⁵⁷ Ein Landarzt, S. 253f

⁵⁸ Jahraus, S. 355f

⁵⁹ Juliane Blank: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: Manfred Engel u. Bernd Auerchs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2010, S. 228

⁶⁰ Ein Landarzt, S. 254

⁶¹ Franz Kafka: Der Proceß, hrsg. v. M. Pasley. In: Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1990, S. 48

⁶² Franz Kafka: Das Schloß, hrsg. v. M. Pasley. In: Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley u. J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1982, S. 75

durchaus eine versteckte sexuelle Tendenz in den Werken Kafkas feststellen, allerdings ist auch hier anzumerken, dass Kafka im Allgemeinen häufig Vergleiche zu Tieren zieht und diese nicht sexueller Herkunft sein müssen wie zum Beispiel im *Schloß* ein Sprung dem eines Lämmchens gleicht⁶³ oder die Ankläger der „Fürsprecher“ mit Füchsen, Wieseln und Mäuschen verglichen werden.⁶⁴

Obwohl die von Kafka verwendeten Tiere nicht immer einem bestimmten Geschlecht zugeordnet werden können, fällt Robertson ein Gegensatz zwischen dem Männlichen als dem Starken, Bestimmenden und dem Weiblichen als Natürlichen und Animalischen auf.⁶⁵ Viele Männer werden mit Uniform und distanziert beschrieben, wohingegen bei Frauen, vor allem Müttern und Schwestern, das Gefühlvolle zur Geltung kommt.

Bei Betrachtung des *Landarzt*-Bandes sollte man das Erscheinungsdatum 1917 nicht außer Acht lassen. Die einzelnen Texte werden ausnahmslos während des ersten Weltkrieges geschrieben,⁶⁶ über den Kafka folgende Aussage macht:

Der Krieg wurde eigentlich noch nie richtig dargestellt (...). Gewöhnlich werden nur Teilerscheinungen oder Erlebnisse (...) gezeigt. Das Schreckliche des Krieges ist aber die Auflösung aller bestehenden Sicherheiten und Konventionen. Das animalische Physische überwuchert und erstickt alles Geistige.⁶⁷

Unter Berücksichtigung dieses Zitats lassen sich die Tierfiguren im *Landarzt* nochmals aus einer anderen Richtung sehen. Das Animalische steht dem Geistigen als das Primitive, auch Zerstörerische und Tödliche, weil Kriegerische gegenüber. Obwohl Kafka den Tieren allein durch die oftmalige Verwendung in seinen Texten eine gewisse Anerkennung zukommen lässt, wird im Grunde stets das Menschlich-Geistige angestrebt. Die Rolle des Tiers ist bei Kafka oft an ein Scheitern des Menschen gebunden.

⁶³ Das Schloß, S. 66

⁶⁴ Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 379

⁶⁵ Robertson, S. 53

⁶⁶ Gregory B. Triffitt: Kafka's 'Landarzt' Collection. Rhetoric and Interpretation, Lang, New York, 1985, S. 200

⁶⁷ Janouch, S. 83f

2. 5. Zusammenfassung

Kafka kann man auf sehr viele Weisen interpretieren. Das Spektrum reicht unter anderem von biografischen Lesarten, über politische, metaphysische bis hin zu religiösen. Seine Motive, mit Tierfiguren zu arbeiten, lassen sich auf seine Biografie zurückführen. Zudem war er von der Philosophie beeinflusst, die sich in jener Zeit intensiv mit den metaphysischen Wurzeln des Menschen und dem Tier-Sein auseinander setzt.⁶⁸

Tomberg zufolge stellt Kafka mittels Tierfiguren die „Inhumanität der gesellschaftlichen Ordnung“⁶⁹ dar. Seine Figuren werden gleich ihrer sozialen Stellung zu Tieren, sind nicht in der Lage, sich ihre Menschlichkeit zu bewahren und werden Teil eines animalischen Gesellschaftskreises.⁷⁰ Der mustergültige Bürger des *Proceßes* wird zum folgsamen Hund, der Junggeselle, welcher als Ernährer nicht mehr funktioniert, zum Ungeziefer und der kleinmütige Arbeitnehmer ein Schakal. Im Grunde angestrebt wird „ein Leben her[zu]stellen, das den Menschen aus seiner gleichsam tierischen Existenz in ein humanes, und das heißt vernünftiges soziales und politisches Dasein hebt.“⁷¹ Dazu passt auch die These Schlingmanns, der die Apfel-Szene der *Verwandlung*, in der der Vater Gregor mit Apfelwürfen zu vertreiben versucht und ihn dabei tödlich verletzt, als „Umkehrung des Sündenfalls“⁷² interpretiert. Folglich wird Gregor nicht für die Erkenntnis und Menschwerdung bestraft, sondern für den Rückschritt in das Animalische, das Sinnliche und Nicht-als-Mensch-Funktionierende.

Neben all den Möglichkeiten zur Deutung von Kafkas Werken ist vor allem die Unmöglichkeit einer letztgültigen Interpretation zu bemerken. Kafka, in dessen Leben so vieles unmöglich war, lässt auch seine Texte unmöglich werden: Unmöglich im Sinne des Realitätsanspruches, unmöglich eine Lösung für die Hauptfigur zu finden und

⁶⁸ Julieta Yelin: Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro', *Anclajes*, 2011 (15/1), S. 85

⁶⁹ Friedrich Tomberg: Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien, Luchterhand, Neuwied, 1969, S. 123

⁷⁰ Tomberg, S. 127, 129

⁷¹ Tomberg, S. 128

⁷² Carsten Schlingmann: Die Verwandlung. In: R. Hirschenauer u. A. Weber (Hrsg.): *Interpretationen zu Franz Kafka*, Oldenbourg, München, 1968, S. 101

unmöglich für die Leser(innen) unzweifelhaft zu interpretieren. Dieser Aspekt ist einer von vielen Gründen für die weite Verbreitung und Faszination seiner Werke, die bis nach Argentinien reicht.

Eine eindeutige Funktion der Tierfiguren bei Kafka lässt sich nicht feststellen. Nicht immer sind sie ein Spiegel des Menschen, nicht immer die Figuration seiner Kunst, nicht immer Repräsentant für das Übernatürliche oder Unmögliche. Allerdings können durchaus Feststellungen zu Kafkas Motiven gemacht werden, Tierfiguren anstatt Menschen in seinen Texten zu verwenden. Sie können als Zeichen im fantastischen oder religiösen Sinn dienen, wie zum Beispiel das Tier in der Synagoge, das als Sinnbild für die Prophetin Huldah aus der hebräischen Bibel gelesen wird,⁷³ als Traumgestalt oder zur Unterstützung des Unheimlichen, wie im „Landarzt“. Viele von ihnen aber sind in erster Linie Identifikationsfiguren.⁷⁴ Dazu eignen sich Tiere vor allem durch die Option, sie auf bestimmte Attribute zu reduzieren und somit stellvertretend für einen ganz bestimmten Sachverhalt wirken zu lassen, wie dies in der *Verwandlung* der Fall ist.⁷⁵ Kafka spielt mit ihnen Probleme des eigenen Lebens durch und rettet sich somit selbst aus der jeweiligen Situation.⁷⁶ Dementsprechend dienen sie der Angstbewältigung und stehen häufig in Kontakt mit den für Kafkas Biografie so wichtigen Begriffen der Freiheit oder Körperlichkeit.

In seinen Erzählungen findet sich eine Ich-Krise, genauer das Verlieren des eigenen Selbst, welches sich im Tier-Werden ausdrückt.⁷⁷ Ähnlich dem Traum dient die Literatur der Verarbeitung und Bewältigung aufwühlender Zustände. Im Gegensatz zu einer menschlichen Figur kann sich das Tier leichter von einer gegebenen Situation distanzieren,⁷⁸ da es gewissermaßen einen Gegenpol zum Menschen darstellt. Es ist nie völlig in die Gesellschaft integriert und behält somit Abstand zum Kern der Problematik, sogar wenn indirekt in ihm der Kern enthalten ist, den der Autor zu zeigen versucht. Doch auch unter den Figuren selbst kann durch eine Gegenüberstellung von

⁷³ Martin Wasserman: Kafka's 'The Animal in the Synagogue'. His Marten as a Special Biblical Memory, *Studies in Short Fiction*, 1997 (34/2), S. 244

⁷⁴ Fingerhut, S. 33-44

⁷⁵ Fingerhut, S. 280

⁷⁶ Wilhelm Emrich: Franz Kafka, Athenäum, Frankfurt am Main, 1964, S. 122

⁷⁷ Tahia Thaddeus Reynaga: Agents of the Forgotten. Animals as the Vehicles of Shame in Kafka. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 76

⁷⁸ Fingerhut, S. 279

Mensch und Tier Distanz geschaffen werden. Es werden automatisch zwei Seiten gebildet, die in einem heiklen Verhältnis zueinander stehen. In diesem liegt neben dem Konflikt auch ein Streben nach dem Anderen, dem Fremden, dem Begehrten, aber Unerreichbaren. Sehnsucht und Widerwillen vermischen sich und erzeugen ein unüberwindbares Spannungsgeflecht.

Diese Entgegensetzung von Mensch und Tier lässt sich in allen Tiererzählungen Kafkas spüren, vermutlich am deutlichsten in der Erzählung „Schakale und Araber“. Tiere fungieren bei Kafka als Repräsentanten konträrer Gruppen: Als das Schauerliche, Furchtbare im „Landarzt“, als gegnerische Gesellschaftsgruppe in der *Verwandlung* oder als das Andere, Fremde in der „Kreuzung“. Mit Tier und Mensch stehen sich scheinbar gleichzeitig Körper und Geist, Vernunft und Instinkt, Gedächtnis und Vergessen, Schöpfung und Imitation, Berechnung und Spontanität gegenüber,⁷⁹ was mit leichter Ironie und einem gewissen Vorwurf an der Gesellschaft präsentiert wird. Niemals aber ist dies als Idealisierung des Menschen, sondern als Kritik zu verstehen. Kafkas Tiere und Menschen lehnen gleichermaßen ihr Leben und ihre Existenz ab, beide Seiten sind unvollständig. Es schwingt eine Verheimlichung des eigenen Selbst mit, die niemals gut endet. Was fehlt, ist eine Vereinigung, die Zusammenführung all dieser Gegensätze und ein daraus resultierendes Selbstbewusstsein, das bei Kafka natürlich unmöglich ist.

⁷⁹ Julieta Yelin: Hablar el animal. Las performances kafkianas, Tropelías. Revista de la Teoría de Literatura y Literatura Comparada, 2015 (23), S. 526

3. Die Verbreitung durch Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges (geb. 1899 in Buenos Aires, gest. 1986 in Genf) ist in Bezug auf Kafkas Tierfiguren vor allem durch seine Vermittlungsfunktion wichtig. Wegen seines frühen Interesses an Kafka ist er einer der ersten im spanischsprachigen Raum, die sich mit ihm beschäftigen und seine Texte verbreiten. Im Schulzeitalter in Genf lernt er Deutsch, um deutsche Philosophen im Original lesen zu können. Deutsch bleibt eine von ihm sehr geliebte Sprache, der er mehr Bedeutung zumisst als der Literatur, die sie hervorgebracht hat.⁸⁰ Dennoch liest er bereits ab 1916 oder 1917 Texte von Kafka⁸¹ und sieht in ihm einen großen Autor des 20. Jahrhunderts: „Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo.“⁸²

Die erste kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Kafkas auf Spanisch wurde 1927 von Ramón María Tenreiro in der *Revista de Occidente*, einer spanischen Zeitschrift, veröffentlicht. Dabei handelt es sich um eine Rezension der 1925 und 1926 von Max Brod herausgegebenen Ausgaben des *Proceßes* und des *Schloßes*. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Borges diese Rezension kannte, da er sich zu jener Zeit mit Kafka beschäftigte und selbst in der Zeitschrift veröffentlichte. Von ihm stammt letztendlich die erste Abhandlung zu Franz Kafka in Südamerika, die er 1935 in *La Nación* unter dem Titel „Las pesadillas y Franz Kafka“ veröffentlicht.⁸³ Das Alptraumhafte ist demnach das erste Element in Kafkas Texten, mit dem sich Borges kritisch auseinandersetzt.

Bezüglich der Verbindung von Borges zu Kafka ist besonders Borges' Übersetzungstätigkeit von Bedeutung. Sehr bekannt ist die Übersetzung der *Verwandlung*, die 1938 unter Borges' Namen im Editorial Losada in Buenos Aires erschien. Nach einer anonymen Übersetzung ist diejenige von Borges eine der ersten in spanischer Sprache, die zur *Verwandlung* veröffentlicht wird. Allerdings sind die anonyme Übersetzung aus dem Jahr 1927 und die von Borges ident und es gibt klare

⁸⁰ Jorge Luis Borges u. Norman Thomas di Giovanni: Autobiografía, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, S. 44, 46

⁸¹ Sarah Roger: Borges and Kafka. Sons and Writers, Oxford University Press, Oxford, 2017, S. 36

⁸² Jorge Luis Borges: Franz Kafka. América. Relatos Breves. In: Jorge Luis Borges: *Obras Completas IV (1975-1988)*, Emecé, Barcelona, 1996, S. 454

⁸³ Julieta Yelin: La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2015, S. 28f

Hinweise darauf, dass diese nicht von Borges stammt. Zum einen passt der Sprachgebrauch in der Übersetzung nicht zu dem von Borges und zum anderen kritisiert er selbst die Titelübersetzung, die seiner Meinung nach „La Transformación“ anstatt „La Metamorfosis“ hätte lauten müssen.⁸⁴ Die genaue Angabe des Übersetzers nimmt Borges generell nicht so ernst und veröffentlicht beispielsweise Übersetzungen, die seine Mutter von Werken Virginia Woolfs oder William Faulkners angefertigt hat, unter eigenem Namen, weil diese als Übersetzerin nicht genannt werden will.⁸⁵ Obwohl es sich in Borges' Fall nicht gänzlich eruieren lässt, ob er alle unter seinem Namen erschienen Werke selbst übersetzte, heißt das nicht, dass man ihn nicht dennoch als einen Übersetzer Kafkas bezeichnen kann. Zwischen 1938 und 1967 veröffentlicht er achtzehn Übersetzungen Kafkas, die unter anderem in Zusammenarbeit mit Margarita Guerrero, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo entstehen.⁸⁶ Zu den Übersetzungen der Texte, die er in seine Anthologien aufnimmt, gibt er keinen Übersetzernamen an, jedoch nimmt sein Freund und Mit-Herausgeber vieler Anthologien Adolfo Bioy Casares an, dass er die in den Anthologien publizierten Texte selbst übersetzte.⁸⁷ Von den fünf Anthologien, in die er Texte Kafkas übernimmt, findet man in dreien Tierfiguren: *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Libro del cielo y del infierno* (1960) und *El libro de los seres imaginarios* (1957/1967). Einzelne Prosatexte aus dem letztgenannten Band sollen im nächsten Kapitel genauer besprochen werden.

Die *Antología de la literatura fantástica* (dt. *Anthologie der fantastischen Literatur*), die Borges gemeinsam mit Bioy Casares und Silvina Ocampo herausgibt, enthält über siebzig fantastische Kurzgeschichten, Gedichte und andere kurze Texte. Neben eigenen Texten veröffentlichen die Autoren und die Autorin darin Texte von Lewis Carroll, Julio Cortázar, G. K. Chesterton, Chuang Tzu, Macedonio Fernández, James Joyce, Edgar Allan Poe, H. G. Wells und anderen. Von Kafka werden die Erzählungen „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“ und „Vor dem Gesetz“ aufgenommen. „Vor dem Gesetz“ enthält abgesehen von den Flöhen des Türhüters keine Tierfiguren und spielt

⁸⁴ Cristina Pestaña Castro: ¿Quién tradujo por primera vez *La metamorfosis* de Franz Kafka al castellano?, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 1999 (11), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>, 20.9.2018

⁸⁵ María Esther Vázquez: Borges. Esplendor y derrota, Tusquets, Barcelona, 1996, S. 29f

⁸⁶ Roger, S. 37

⁸⁷ Stefan Kutzenberger: Jorge Luis Borges und die deutsche Kultur, Dipl.-Arb. Universität Wien, 1997, S. 28

daher in diesem Kontext keine Rolle. „Josefine (...)“ wird unten im Kapitel zu Antonio Di Benedetto besprochen.

Das *Libro del cielo y del infierno* (dt. *Das Buch von Himmel und Hölle*), eine gemeinsame Publikation von Borges und Bioy Casares, hat einen ähnlichen Aufbau. Auch hier werden verschiedene Textsorten von unterschiedlichen, bekannten Schriftsteller(innen) zusammengestellt. Es finden sich Texte von Fjodor Dostojewski, Heinrich Heine, Victor Hugo, Aldous Huxley, Virgilio Piñera, Mark Twain, Voltaire und anderen. Kafka ist mit einem posthum benannten Text aus dem Nachlass vertreten: [Die Krähen und der Himmel], veröffentlicht als „Los cuervos y el cielo“. Es handelt sich um ein paar wenige Zeilen, die den unverwechselbaren, als „kafkaesk“ bezeichneten Stil enthalten:

Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeuten eben: Unmöglichkeit von Krähen.⁸⁸

Der Versuch, Kafkas Literatur zu interpretieren, kann stets sehr weit führen, wie sich an diesem Beispiel erkennen lässt. Es wird eine These aufgestellt, die gleich im nächsten Satz negiert wird und den Leser oder die Leserin in Ungewissheit und Frustration zurücklässt, da die Unmöglichkeit alles vereinnahmt.

Die Krähe repräsentiert nicht sich selbst, sondern den Menschen, seinen Überlegenheitsglauben und seine Niederlage. Ob Kafka diesen Kurztext auf sich selbst und möglicherweise seine Kunst bezog, oder auf die Gesellschaft beziehungsweise eine bestimmte Person, wird sich nicht mehr eruieren lassen. Was bleibt, ist ein Eindruck seiner Tierfiguren, die Kafka gleichermaßen zum Scheitern verurteilt, wie den Menschen, der hinter ihnen steht.

Neben der Aufnahme von Texten Kafkas in Anthologien, trägt Borges zur weiteren Verbreitung Kafkas Werk bei, in dem er Abhandlungen zu Kafka in Form von Vorworten, Essays oder Biografien verfasst, die in Zeitschriften und Anthologien publiziert werden, darunter das oft zitierte Essay „Kafka y sus precursores“. In

⁸⁸ Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 120

Interviews spricht er von dem großen Einfluss, den der Autor auf ihn ausgeübt hat. Laut eigener Aussage ist dieser am stärksten in den Erzählungen „La biblioteca de Babel“ und „La lotería en Babilonia“ zu finden, in denen er versucht hat, den Stil Kafkas nachzuahmen, allerdings wurde ihm nach der Niederschrift von „La lotería en Babilonia“ bewusst, dass es ihm nicht möglich war, Kafka zu sein.⁸⁹

Es ist jedoch weniger der Stil Kafkas, der Borges beeinflusst, als vielmehr Motive und Ideengehalte. Beide Autoren beschäftigen sich in ihren Werken mit Religion, Traum, Unendlichkeit, Labyrinthen, Zufall und dem Tod.⁹⁰ Daneben existiert überdies ein sehr persönlich behaftetes Thema, aufgrund dessen Borges nie aufhört Kafka zu lesen: die Auseinandersetzung mit der Beziehung zum Vater. Kafkas Texte helfen Borges nach dem Tod seines Vaters, das Verhältnis zu jenem zu verstehen und sich als Autor zu etablieren.⁹¹

An den unterschiedlichen Abhandlungen Borges' zu Kafka lassen sich zwei Kategorien erkennen, in die er Kafkas Geschichten unterteilt: (Alp-)Träume einerseits und Parabeln, Allegorien und Fabeln andererseits.⁹² Seiner Meinung nach handeln Kafkas Werke von der Beziehung eines nicht zu verstehenden Gottes mit dem Individuum, was er in der Erzählung „La lotería en Babilonia“ behandelt.⁹³ Nicht zur Geltung kommt bei Borges die in Kafkas Werk sehr präsente, intime Beziehung zwischen Mensch und Tier, die auch in *El libro de los seres imaginarios* nicht gegeben ist, meint Yelin.⁹⁴

In Kafkas Erzählungen findet häufig eine Verschmelzung von Realität und Fiktion statt, die sich in seinen traumhaften Texten oder der Einbeziehung unwirklicher Elemente in ein sonst real mögliches Geschehen, wie beispielsweise die Sprachfähigkeit der Schakale in „Schakale und Araber“, zeigt. Einige der südamerikanischen Autor(innen), die Kafkas Werk kannten, haben sich davon beeinflussen lassen. So stellt man in der Literaturkritik oft erste Züge des magischen Realismus bei Borges zu jener Zeit fest, zu

⁸⁹ Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, Agalma, 1993, S. 147

⁹⁰ Rainer Just: Kafka und Borges. Eine hermeneutische Konfrontation, Dipl.-Arb. Universität Wien, 1997, ab S. 47

⁹¹ Roger, S. 81

⁹² Roger, S. 44

⁹³ Roger, S. 70

⁹⁴ Julieta Yelin: Kafka en Argentina, Hispanic Review, 2010 (78/2), S. 271

der er mit den Übersetzungen Kafkas beginnt.⁹⁵ Er schätzt die vielen Bedeutungsmöglichkeiten in Kafkas Werk, die er zu einem Hauptelement der eigenen Literatur werden lässt.

Borges zählt in seiner Kurzbiografie zu Kafka zwölf Erzählungen auf, die er für die wichtigsten hält. In der Hälfte von ihnen spielen Tierfiguren eine Hauptrolle: [Der Bau], [Forschungen eines Hundes], [Der Geier], [Der Riesenmaulwurf], „Schakale und Araber“ und „Die Sorge des Hausvaters“.⁹⁶

3. 1. *El libro de los seres imaginarios*

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades.⁹⁷

Die Anthologie *El libro de los seres imaginarios* (dt. *Das Buch der imaginären Wesen*) von Borges und Margarita Guerrero wurde 1967 veröffentlicht. Es handelt sich um die erweiterte Ausgabe des zehn Jahre zuvor von ihnen herausgegebenen *Manual de zoología fantástica* (dt. *Handbuch der phantastischen Zoologie*), in der 82 von Vásquez Pérez als „Artikel“⁹⁸ bezeichnete, kurze Texte zu finden sind, die nun auf 116 Texte erweitert wurde. Somit ist sie ein Beispiel des ständigen Umschreibens bei Borges. Das oben vorangestellte Zitat ist der einzige Satz, der aus dem Vorwort des *Manual* ins *Libro* übernommen ist.

Im *Libro de los seres imaginarios* ist jeder „Artikel“ einer fantastischen Kreatur gewidmet. Diese entstammen den Vorstellungen unterschiedlichster Kulturkreise und Epochen. Vier Jahrtausende und eine Vielzahl an Orten weltweit werden auf diese Weise abgedeckt. Das Werk handelt von Religion, der Entstehung der Welt,

⁹⁵ Werner Müller: Lateinamerikanischer Zauber - Europäische Sachlichkeit? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kurzprosa von Robert Musil, Franz Kafka, Heimito von Doderer - Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier und Gabriel García Márquez, Rombach Druck- u. Verlagshaus, Freiburg, 2011, S. 242

⁹⁶ Jorge Luis Borges: Textos Cautivos. In: *Obras Completas IV*, S. 326

⁹⁷ Jorge Luis Borges u. Margarita Guerrero: *El libro de los seres imaginarios*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1978, S. 7

⁹⁸ Juan Carlos Vásquez Pérez: *El libro de los seres imaginarios*, silva de varia lección, Variaciones Borges, 2018 (45), S. 41

verschiedenen Kulturen und ihren Unterschieden im Denken und Sein.⁹⁹ Bei Borges findet man im Allgemeinen viele philosophische Fragen, wie Überlegungen zu Zeit und Raum, zu Vernunft und Sprache, der Identität eines Individuums, seines freien Willens und gleichzeitig der Existenz anderer Universen.¹⁰⁰ Dabei lässt er sich von vielen anderen Denkern beeinflussen, wie bereits oben festgestellt wurde.

Das „Handbuch“ aber will nicht belehren, sondern vermitteln. Nicht Fakten zeigt es auf, sondern Fantasien, die jedoch sehr aussagekräftig in Bezug auf das Wesen des Menschen sind. Anstatt eines Verweises auf die Realität geht es Borges um die Vorstellungskraft des Lesers bzw. der Leserin. Er verändert oder kürzt Textstellen, sodass oft wichtige Informationen zu einem eindeutigen Verständnis fehlen. Damit liegt es an der Leserschaft, diese Leerstellen zu füllen.¹⁰¹

Die Tierfiguren beschreiben die Fantasie des Menschen, seine Geschichte, seine Hoffnungen und Ängste. Ein und dasselbe Wesen erscheint manchmal in unterschiedlichen Kontexten, wodurch eine Verbindung zwischen den Kulturen hergestellt wird. Allerdings gibt es kaum Handlungen in den Texten, sondern nur kurze Präsentationen der Tiere. Ihre Darstellung bleibt oft auf die Beschreibung von Äußerlichkeiten und die Erklärung ihrer Funktion beschränkt. Viele Tiere sind in Religionen oder Mythen negativ besetzt und werden als Ungeheuer dargestellt. Manche werden höllenartig beschrieben, viele bringen Unheil. Die meisten Kreaturen sind Mischwesen, so auch diejenigen Kafkas, die von Borges in den Band aufgenommen wurden. Sie erscheinen undefinierbar und können weder einer Zeit, noch einem Raum zugeordnet werden. Borges übersetzt Kafka wortgetreu, weshalb die Texte in der deutschen Fassung durch die Originale ersetzt wurden.¹⁰² Zum besseren Verständnis einiger Erzählungen aus den folgenden Kapiteln soll kurz auf die drei Kafka-Texte im *Libro de los seres imaginarios* eingegangen werden. Zitiert wird dabei aus dem Originalwerk.

⁹⁹ Vázquez Pérez, S.56

¹⁰⁰ Jesús Aguilar: Philosophy and Latin American Literature. In: S. Nuccetelli, O. Schutte u. O. Bueno (Hrsg.): *A Companion to Latin American Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden 2010, S. 386

¹⁰¹ Max Grosse: Imaginäre Enzyklopädie: El libro de los seres imaginarios von Jorge Luis Borges. In: G. Febel u. G. Maag (Hrsg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, S. 131, 136

¹⁰² Editorische Notiz in der deutschen Ausgabe des *Libro de los seres imaginarios*: Jorge Luis Borges: Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1993, S. 201

3. 1. 1. „El Odradek“

Den Text „Die Sorge des Hausvaters“ (*Ein Landarzt*, 1917) übernimmt Borges unter dem Titel „El Odradek“ in seine Anthologie. Darin geht es um ein Fantasiewesen, das wie eine „flache sternartige Zwirnspeule“¹⁰³ mit Beinen aussieht, jedoch menschliche Züge – hauptsächlich durch seine Fähigkeit zu sprechen – aufweist. Niemand weiß, woher Odradek stammt, was vor allem über die Unsicherheit bezüglich der Herkunft seines Namens zum Ausdruck gebracht wird. In erster Linie aber kennzeichnet Odradek seine Zwecklosigkeit. Er sieht aus, als wäre er zerbrochen und hätte dadurch seinen Nutzen verloren, gleichzeitig ist er auf seine Weise vollendet: „(...) das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.“¹⁰⁴ Wie das Tier in der Synagoge lässt er sich nicht näher bestimmen, da er schnell und nicht zu fangen ist. Ebenfalls an das Tier in der Synagoge erinnern seine Anwesenheit im Haus, die damit verbundene Unerwünschtheit bei den Menschen dort, sowie seine Handlungsunlust.¹⁰⁵ Diese undefinierbarkeit in vielerlei Hinsichten lässt sich auch bei Borges häufig finden. Sowohl Borges als auch Kafka lassen viele Interpretationsmöglichkeiten zu und grenzen ihre Tier- beziehungsweise Mischfiguren nicht eindeutig ein.

Des Weiteren eignet sich Odradek als Repräsentant von Interkulturalität.¹⁰⁶ Die Fadenstücke, mit denen er bezogen ist, sind „verschiedenster Art und Farbe“¹⁰⁷, was seine Vielfältigkeit unterstreicht und seine Klassifizierung erschwert. Kafka war ein deutsch-tschechisch-jüdischer Autor und schafft mit Odradek eine Figur, die slawische, deutsche oder völlig andere Wurzeln haben könnte. Auch Borges beherrschte mehrere Sprachen fließend und lebte in unterschiedlichen Ländern.¹⁰⁸ Es ist nicht verwunderlich, dass er sich für Kafkas Erzählungen mit eben jener Thematik interessierte. Außerdem passt der Odradek-Text mit Hinblick auf die Vermischung von Kulturen und

¹⁰³ Kafka: Die Sorge des Hausvaters. In: Drucke zu Lebzeiten, S. 282

¹⁰⁴ Die Sorge des Hausvaters, S. 283

¹⁰⁵ Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 406f

¹⁰⁶ Wolfgang Emmerich: Odradek - ein Bewohner des dritten Raums. Mit Franz Kafka unterwegs zu transkulturellen Lektüren. In: A. Goodbody, P. Ó Dochartaigh und D. Tate (Hrsg.): *Dislocation and Reorientation: Exile, Division and the End of Communism in German Culture and Politics*, Rodopi, Amsterdam, 2009, S. 87f

¹⁰⁷ Die Sorge des Hausvaters, S. 283

¹⁰⁸ Borges: Autobiografía, S. 24, 41

Zeiträumen sehr gut in das *Libro de los seres imaginarios*. Vielfalt und Offenheit sind Leitmotive dieses Werks.

Der Erzähler, der im Titel als „Hausvater“ gekennzeichnet wird, womit abermals ein Vaterkonflikt angedeutet ist, scheint sich Odradeks Tod zu wünschen, obwohl er sich kurz zuvor noch besorgt fragt, was aus ihm werden soll.¹⁰⁹ Obschon er von Odradeks Harmlosigkeit überzeugt ist, will er sich nicht vorstellen, dass ihn Odradek überleben könne, woraus die im Titel genannte Sorge besteht. Gleichzeitig stellt er sich die Frage, ob Odradek überhaupt sterben kann, da alles, was stirbt, ein Ziel gehabt haben muss, welches Odradek fehlt.¹¹⁰

Walter Benjamin bringt Odradek mit dem Vergessen in Verbindung:

Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt. Entstellt ist die „Sorge des Hausvaters“, vor der niemand weiß, was sie ist, entstellt das Ungeziefer, von dem wir nur allzu gut wissen, daß es den Gregor Samsa darstellt, entstellt das große Tier, halb Lamm halb Kätzchen, (...) ¹¹¹

Das Katzen-Lamm wird im nächsten Kapitel thematisiert, bleiben wir aber noch bei der Theorie der Vergessenheit: So könnte Odradek eine Erinnerung symbolisieren, die der Hausvater sowohl befürchtet weiterzugeben, als auch sie zu vergessen. Der abgenutzte Odradek wirkt tatsächlich wie etwas, das früher benutzt und gebraucht worden ist, nun aber in Vergessenheit gerät. Genau dem scheint Borges im *Libro de los seres imaginarios* gegensteuern zu wollen, indem er verschiedenste Mythen ausgräbt, an die man sich längst nicht mehr erinnert, und sie in das Buch integriert. Odradek nimmt darin eine sehr wichtige Stellung ein. Einerseits wegen Borges' Bewunderung von Kafkas Texten, welche gut die Merkwürdigkeit der menschlichen Vorstellungskraft darstellen, wofür Odradek ein großartiger Repräsentant ist. Andererseits durch seine Dinghaftigkeit, womit er sich von den anderen Wesen in dem Buch deutlich unterscheidet, und klar die Menschlichkeit der Unmenschlichkeit gegenüberstellt, wie das Subjekt dem Objekt.

¹⁰⁹ Die Sorge des Hausvaters, S. 284

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Walter Benjamin: Franz Kafka. In: *Gesammelte Schriften II (2)*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 431

3. 1. 2. „Una cruza“

„Una cruza“ ist die wörtliche Übersetzung des Textes „Eine Kreuzung“ (*Nachlass*, 1917). Dieser handelt von einem Mischwesen aus Katze und Lamm, das auch hündische Züge aufweist. Ähnlich wie Odradek lässt es sich nicht einer einzigen Gattung zuordnen und es ist unklar, wie es entstanden ist. Allerdings wird mehrmals erwähnt, dass es ein Erbstück des Vaters sei.¹¹² In erster Linie fällt es durch seine Gegensätzlichkeit auf. Es ist Räuber und Opfer zugleich und dadurch weder das eine noch das andere: „(...) vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen (...)“¹¹³ Durch seine Heterogenität ist es unfähig zu einem glücklichen Leben, was sich in seiner ständigen Unruhe bemerkbar macht. Mit der Vielfältigkeit von Kafkas Mischwesen geht häufig auch Unreinheit einher¹¹⁴, was auch auf Odradek zutrifft. Diese Unreinheit kommt aus dem Nichts, denn die Tiere besitzen keinen Stammbaum, sind einfach plötzlich da wie das Katzenlamm oder immer schon dagewesen wie Odradek oder das Tier aus der Synagoge. Dadurch zeigen sie laut Helms einen Konflikt zwischen Individuum und Geschichte, der vor allem bei den menschlichen Figuren Kafkas eine Rolle spielt. Helms bringt Odradek und das Katzenlamm mit den beiden Arten der Angst von Kierkegaard in Verbindung, dessen Werk Kafka kannte. Demzufolge würde Odradek die Angst vor Geschichte und Kontinuität repräsentieren und das Katzenlamm die Angst vor Freiheit und Möglichkeit.¹¹⁵

Borges sieht vor allem zwei Ideen in Kafkas Werk: die Unterordnung und das Unendliche.¹¹⁶ Beide Elemente kommen in den von ihm ausgewählten Texten für das *Libro de los seres imaginarios* sehr deutlich zum Vorschein. Das Motiv der Unendlichkeit zeigt sich im Bezug zur Geschichte, zur Vergessenheit und zur Unmöglichkeit einer zeitlichen Einordnung von Kafkas Tieren. Die Unendlichkeit findet sich auch bei Borges, nicht dagegen die Unterordnung, die eine Eigenheit Kafkas

¹¹² Franz Kafka: Eine Kreuzung. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, S. 372

¹¹³ Eine Kreuzung, S. 373

¹¹⁴ Elisabeth Strowick: Man ist nicht als Kreuzung geboren, sondern wird es. Kafkas intensive Raster und Poetik der Kreuzungen. In: T. Nusser u. E. Strowick (Hrsg.): *Rasterfahndungen. Darstellungstechniken - Normierungsverfahren - Wahrnehmungskonstitution*, Transcript, Bielefeld, 2003, S. 142

¹¹⁵ Eleanor Helms: The Difficult Task of Being Real. Odradek, the Kittenlamb, and the Historical Individual. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 82, 89

¹¹⁶ Jorge Luis Borges: Franz Kafka. La Metamorfosis. In: *Obras Completas IV*, S. 97f

Literatur bleibt. Das Tiersein, vor allem die undefinierbarkeit des Wesens, drückt die für Kafka typische Vorstellung von Minderwertigkeit aus (siehe auch die *Verwandlung*), die oft mit Unterordnung einher geht. Mischwesen zu sein und damit keiner Gruppe vollständig anzugehören, ist Thema von beiden zuvor besprochenen Texten. Oft wird darüber in Verbindung mit dem Tod gesprochen – einem Tod als Erlösung. Diese Texte Kafkas mit einem Tier als „dem Anderen“, „dem Fremden“ bezwecken eine Auseinandersetzung mit Akzeptanz und Respekt. Ein Leben-lassen oder simples Sein-lassen wird angestrebt, obwohl gleichzeitig vom Tod die Rede ist. Der Tod wird jedoch nur als Ausweg präferiert, weil das beschriebene Leben unerträglich erscheinen soll.

3. 1. 3. „Un animal soñado por Kafka“

Den kurzen Text über das känguruartige Tier mit dem langen Schweif aus Kafkas Nachlass nennt Borges „Un animal soñado por Kafka“ (dt. „Ein von Kafka erträumtes Tier“). Er gibt im *Libro de los seres imaginarios* an, dass er aus dem Fragment „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ stamme. Heute ist er in Fragmenten aus Heften und losen Blättern zu finden, die als Konvolut nachgelassener Schriften und Fragmente zusammengefasst sind.

Wie schon die beiden zuvor besprochenen Mischwesen lässt sich das Tier keiner Gattung eindeutig zuordnen, wird als „känguruhartig“¹¹⁷ [sic!] mit einem „langen, fuchsartigen Schweif“¹¹⁸ bezeichnet. Es scheint mit dem Erzähler zu spielen, bietet ihm seinen Schwanz, zieht ihn aber jedes Mal schnell zurück, sobald der Erzähler danach greift. Dies hat mit der für Kafka typischen Unmöglichkeit, Unerreichbarkeit und Undefinierbarkeit zu tun.

Das känguruartige Tier wird auf vielerlei Arten interpretiert, sogar als Mischung aus Sirene und Vampir.¹¹⁹ Hat man allerdings Kafkas Briefe aus 1917 gelesen, so erinnert der Text doch sehr an ein Problem Kafkas mit Felice Bauer, das er Max Brod schildert: „F. hat sich mit ein paar Zeilen angekündigt. Ich fasse sie nicht, sie ist außerordentlich,

¹¹⁷ Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S.335

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ Fingerhut, S. 141

oder besser: ich fasse sie, aber kann sie nicht halten.“¹²⁰ Zu dem Zeitpunkt hat Kafka bereits zwei Verlobungen und eine Entlobung mit Felice hinter sich und ist kurz davor, auch seine zweite Verlobung mit ihr zu lösen.¹²¹ Ein weiteres Indiz für eine Anspielung auf sein Problem mit der Ehe ist die Beschreibung des Tiers mit einem „(...) fast menschlich flachen, kleinen, ovalen Gesicht, nur seine Zähne haben Ausdruckskraft, ob es sie nun verbirgt oder fletscht.“ Die Ähnlichkeit dieser Darstellung mit Fotografien von Felice Bauer ist schwer von sich zu weisen.

Es fällt auf, dass alle drei Figuren, die von Borges in das *Libro de los seres imaginarios* aufgenommen wurden, undefinierbare Mischwesen sind, mit denen eine gewisse Unzufriedenheit beziehungsweise Unbefriedigung einhergeht. Die Verbindung unterschiedlicher Merkmale bringt keine Vorteile, was bei den meisten anderen Tierfiguren in dem Band durchaus der Fall ist. Das verleiht ihnen Macht über den Menschen und ein starkes, beeindruckendes Dasein. Kafkas Figuren hingegen sind immer unvollständig, sogar in der Kombination verschiedener Gestalten und Wesenszüge.

Jede der in diesem Kapitel besprochenen Tierfiguren Kafkas könnte Interkulturalität und Selbstkonflikte verkörpern. Auf die Interkulturalität legt Borges in seinen Werken hohen Wert. Nach Emrich sind Kafkas Tiere ein „Ausdruck des Selbstwiderspruchs im Menschen“¹²². Sie alle repräsentieren einen Teil im Menschen selbst, nach dem er strebt, der jedoch unerreichbar und verborgen bleibt. Dementsprechend lassen sich die Tiere nicht fangen, wie Odradek, das Tier in der Synagoge oder jenes zuletzt beschriebene Tier. Immer ist eine gewisse Trennung zwischen dem Menschen und dem Tier (in ihm) gegeben.

¹²⁰ Briefe April 1914-1917, S. 323

¹²¹ R. Hermes, W. John, H.-G. Koch u. A. Widera (Hrsg.): Franz Kafka. Eine Chronik, Klaus Wagenbach, Berlin, 1999, S. 116, 119, 132, 147

¹²² Emrich, S. 140

3. 2. Zusammenfassung

Borges ist in Bezug auf die Verbreitung von Kafkas Werk in Argentinien von fundamentaler Bedeutung. Ohne seine Essays und Übersetzungen von Kafkas Texten wäre eine derartige Rezeption schon Mitte des 20. Jahrhunderts in Südamerika kaum möglich gewesen. Er machte viele Schriftsteller(innen) auf Kafka aufmerksam und förderte auf diese Weise die Entwicklung des neofantastischen Genres.

Yelin zufolge ahmen die Tiergeschichten von Ocampo, Cortázar und Di Benedetto „Borges' Kafka“ nach.¹²³ Dabei bezieht sie sich auf die beiden gegensätzlichen Kafka-Interpretationen von Max Brod einerseits und Walter Benjamin andererseits. Benjamin konzentriert sich stark auf die Technik und Form von Kafkas Texten und weniger auf dessen Lebensumstände, wie Brod es getan hat. Obwohl unklar bleibt, ob Borges Benjamins Abhandlungen kannte, interpretiert er Kafka in einer sehr ähnlichen Weise und gibt diese Sichtweise an seine Leser(innen) weiter.¹²⁴

Borges' eigenes Schreiben aber hat wenig mit Kafka zu tun. Er übersetzt und integriert dessen Texte in Anthologien und hat, wie bereits festgestellt, sogar versucht, Kafkas Stil nachzuahmen, dennoch unterscheidet sich sein Werk deutlich von demjenigen Kafkas. Kafka nutzt die Tierfiguren zur Verdeutlichung menschlicher Probleme und bringt sie eng mit dem Menschen in Verbindung. Derartiges ist bei Borges kaum zu finden. Für ihn sind die Tiere Teil eines großen Ganzen. Er konzentriert sich mehr auf die Darstellung von Geschichte und Universum als auf persönliche Problematiken. *El libro de los seres imaginarios* ist dafür ein gutes Beispiel, in dem Tiere wie Kategorien abgehandelt werden, aber keine Handlungsträger sind. Das soll jedoch nicht heißen, dass das Tier keinen hohen Stellenwert hätte. Demgemäß findet sich beispielsweise in der Erzählung „La escritura del dios“ (*El Aleph*, 1949) die geheime Botschaft Gottes im Fell des Jaguars, doch die Tierfigur selbst ist abermals nur ein passives Instrument der Veranschaulichung dieser Botschaft.

Die Literatur Borges' ist von Ordnung und Überlegung geprägt, Gefühl geht dabei oftmals verloren. Auch die Absurdität, die für Kafka so charakteristisch ist, lässt sich in

¹²³ Yelin: Kafka en Argentina, S. 270

¹²⁴ In einem Gespräch mit Julieta Yelin am 25.1.2019 in Rosario

Borges' eigenen Werken nicht finden, obwohl er sie in Texten anderer Autor(innen) zu schätzen scheint und gerade solche in seine Anthologien aufnimmt.

Yelin bezeichnet Borges' Schreibweise als „cerebral“¹²⁵, also „kopflastig“, wohingegen Kafkas Werk eines des Körpers sei. Trotz ihrer durch Borges vermittelten Kenntnis von Kafkas Texten setzen die anderen hier besprochenen Autor(innen) den Einfluss durch Kafka völlig anders um als Borges und entfernen sich auf diese Weise von Borges' Interpretation. Ocampo, Cortázar und Di Benedetto stellen andere Verbindungen zwischen dem Menschen und dem Tier in ihren Texten her, als es Borges tut. Nichtsdestoweniger stellt er eine wichtige Brücke zwischen Kafka und Argentinien dar.

¹²⁵ ebd.

4. Silvina Ocampo: Metamorphose als Emanzipation

Qué insulsos resultan los cuentos de *Las mil y una noches*, los policiales de Chesterton, los tan sensibles de Stevenson, los de Dino Buzzati, que no todos me gustan, los de Kafka. ¡No! Los de Kafka nunca dejan de ser los mejores del mundo, podrían competir con cualquier cuento mío perdido en un cofre mágico (...) ¹²⁶

- „Del color de los vidrios“ (*Cornelia frente al espejo*, 1988)

Mit diesem Zitat, das die Bedeutung, die Ocampo Kafkas Werk zukommen lässt, deutlich zeigt, wird ein kleiner Sprung von Borges zu Silvina Ocampo (geb. 1903 in Buenos Aires, gest. 1993 in Buenos Aires) gemacht. Bedingt durch die enge Freundschaft zwischen Borges und ihrem Ehemann Adolfo Bioy Casares, stehen Ocampo und Borges in engem Kontakt. Bei ihrer Hochzeit 1940 ist Borges Trauzeuge und von da an für die nächsten 44 Jahre beinahe täglich in ihrer Wohnung zum Abendessen.¹²⁷ Der dabei zustande gekommene intellektuelle Austausch und gegenseitige Einfluss lässt sich leicht in den Werken finden. Ein gutes Beispiel hierfür ist die *Antología de la literatura fantástica* (1940), die – wie oben bereits festgestellt – eine gemeinsame Herausgabe von allen drei Autor(innen) ist. Um das Ehepaar hat sich im Laufe der Zeit ein kultureller Zirkel gebildet, der bei der Verbreitung von Kafkas Werk mit Sicherheit eine große Rolle spielte.

Ähnlich wie Borges schreibt Ocampo hauptsächlich kurze Texte, in erster Linie Lyrik und kurze Erzählungen, deren Inhalt oft schwer in Zeit und Ort zu situieren ist. Geprägt sind diese Texte von einer traumhaft-vagen Vieldeutigkeit. Ein klarer Gegensatz zur Schreibweise Borges' ist das Fehlen von systematischen Konstruktionen und der Fokus auf Emotion und Weiblichkeit. Ocampo nutzt das fantastische Genre, um ein reales Problem darzustellen, das sich hinter Traum, Wahn und Verrücktheit verbirgt.¹²⁸ Mit der Verbindung Traum und Tierfigur, die in ihren Texten häufig gemeinsam auftreten, ist sie Kafka sehr nahe.

Abgesehen davon ist Ocampos Werk von Widersprüchlichkeit und absurden Dialogen, von Metamorphosen oder Doppelgängern geprägt.¹²⁹ Die Handlung bleibt dabei meist

¹²⁶ Silvina Ocampo: Cuentos completos II, Emecé, Buenos Aires, 1999, S. 263

¹²⁷ Vázquez, S. 162, 167

¹²⁸ Daniela Díaz Larralde: El enigma, ¿estrategia o autenticidad? Una aproximación a la Narrativa de Silvina Ocampo, Atenea, 2016 (1/513), S. 37

¹²⁹ Patricia N. Klingenberg: *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Bucknell University Press, London, 1999, S. 22, 32

sehr beschränkt und konzentriert sich auf ein wesentliches Element. Auch die Gesellschaftskritik nimmt eine große Rolle ein, allerdings in weniger persönlicher Form als bei Kafka. Ocampo ist bemüht, ihr Privatleben in ihren Texten nicht durchscheinen zu lassen und behauptet, ihr Leben habe mit ihrer Arbeit nichts zu tun.¹³⁰ Dies darf man ihr nicht zur Gänze glauben, dennoch ist hier ein klarer Unterschied zu Kafka festzustellen, dessen Biografie sich mühelos in seiner Literatur erkennen lässt. Klingenberg merkt an, dass sich Ocampo bei der obigen Aussage wohl auf ihr Leben als intellektuelle Erwachsene beziehe, das Kind in ihr aber durchaus im Werk zu finden sei.¹³¹

Eine weitere Verbindung von Kafka zu Ocampo ist durch die Literaturzeitschrift *Sur* gegeben, deren Gründerin und Herausgeberin Silvina Schwester Victoria Ocampo ist. Diese über Argentinien hinaus sehr einflussreiche Zeitschrift spielt bei der Verbreitung Kafkas in Südamerika eine wichtige Rolle und verbindet alle hier besprochenen Autor(innen). Neben José Ortega y Gasset veröffentlichen darin auch Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares und Jorge Luis Borges, wobei Borges in der *Sur* niemals etwas zu Kafka publiziert. 1936 taucht Kafkas Name zum ersten Mal in der Zeitschrift auf. Der Schriftsteller Eduardo Mallea übersetzt für die *Sur* einige seiner Texte und veröffentlicht kurz darauf ein einleitendes Essay mit dem Titel „Introducción al Mundo de Kafka“, auf das noch einige weitere Abhandlungen folgen.¹³² Man kann davon ausgehen, dass Kafka von diesem Zeitpunkt an einem größeren Publikum in Südamerika ein Begriff war, was sicherlich auch für Silvina Ocampo galt.

¹³⁰ Klingenberg, S. 15

¹³¹ ebd.

¹³² Yelin: Kafka en Argentina, S. 252

4. 1. Die Frau als Bestie

Auffallend bei Ocampos Tierfiguren ist die Gefährlichkeit, die ihnen innewohnt, speziell in Geschichten, in denen es zu Metamorphosen kommt. Favorisierte Tierfiguren sind Katzen, Hunde und Schlangen, wobei zu den Katzen auch allerlei Großkatzen wie Tiger oder Leoparden und zu den Hunden Wölfe zu zählen sind. Häufig stellt das Tier eine Bestie dar und ist damit Repräsentant für Natur, Trieb, Freiheit, Gefahr und Stärke. Wie auch bei Kafka steht jedoch gleich der Bestialität des Tiers immer der Mensch in der Kritik.

4. 1. 1. „Isis“

„Isis“ aus dem Band *Las invitadas* (1961) ist die Geschichte eines einsamen Mädchens, das ihr Leben damit verbringt, am Fenster zu sitzen und das Geschehen zu beobachten. Sie erblickt einen Zoo und baut eine Verbindung zu einem Tier auf, welches nicht näher beschrieben wird und das sie (so vermutet die Erzählerin) ohne Blickkontakt sehen kann. Ihre Unbeweglichkeit wird mit der eines Adlers oder eines Jaguars verglichen.

Die Leute halten das Mädchen für dumm oder glauben, sie gebe vor, dumm zu sein. Mit ihren großen grünen Augen, die immer wie geblendet wirken, warte sie darauf, etwas Auffallendes zu sehen. Sie aber schaut nicht hin, wenn etwas vor dem Fenster passiert. Man versucht, sie abzulenken und nimmt sie zu Spaziergängen mit, an denen sie wenig Interesse zeigt, bis auf ein einziges Mal, bei dem sie mit ihrer Freundin, der Erzählerin, in den Zoo gehen möchte. Dort sehen sie ein Tier, das nicht real zu sein scheint und in dessen großen Augen sie sich spiegeln. Die Erzählerin versteht plötzlich, dass Isis stets nur dieses Tier angeschaut hat und auch von ihm angeschaut worden war. Sie möchte Isis die Hand geben, doch das Mädchen befindet sich bereits im Vorgang der Metamorphose.

In der Erzählung lassen sich einige sehr klare Parallelen zu Kafkas Tiergeschichten ziehen: Zunächst findet eine Kritik an der Gesellschaft statt, das Aufzeigen von Missbilligung und Verurteilung von Andersartigkeit, die im Grunde die Hauptrolle in diesem Text spielen. Die Unmöglichkeit eines erfüllten Lebens in einer Gesellschaft, in

der man nicht in das vorherrschende Muster passt, ist in jeder Zeile lesbar. Gleichzeitig herrscht das Verlangen nach dem Anderen, nach einer verborgenen Sehnsucht, die niemandem gesagt oder gezeigt werden kann. Auch Unerreichbarkeit spielt eine große Rolle, wenn auch nicht im selben Ausmaß wie in Kafkas Werk. Isis gelingt die Selbstverwirklichung, doch ist sie damit gleichermaßen unerreichbar für ihre Welt wie zuvor, da die Distanz zwischen ihrem einsamen Dasein und ihrem Umfeld durch die Tiergestalt erweitert wurde. Ihre beiden Welten bleiben demnach getrennt, was stark an Kafkas *Verwandlung* erinnert, in der Gregor durch die Metamorphose von seiner Bürde als Familienerhalter erlöst wird, jedoch gleichzeitig die Verbindung zu seiner Familie verliert und sich abermals allein wiederfindet.

Die wohl offensichtlichste Gemeinsamkeit ist die Metamorphose selbst, die jedoch in „Isis“ völlig anders umgesetzt wird als in der *Verwandlung*. Ein bedeutender Unterschied ist die gewollte, beinah gezielte Umsetzung der Metamorphose. Zwar wird nicht explizit ausgesagt, Isis wolle sich verwandeln, doch steuert sie auf den Zoo und des Weiteren auf das rätselhafte Tier zu. Sie ist sich über ihr Handeln im Klaren und erwartet den Vorgang bereits. Bei Beginn der Metamorphose ist sie – im Gegensatz zu Gregor – gänzlich bereit.

Was danach mit ihr passiert, erfahren wir nicht, wodurch sich der Text erneut von denjenigen Kafkas unterscheidet: Bei Kafka geht es um den Zustand des Verwandelt-Seins. Das Tiersein bedeutet Ausgeschlossen- oder vielmehr Eingeschlossen-Sein. In jedem Fall wird es als Problem beschrieben. Bei Ocampo jedoch bildet es einen Ausweg. Die Verwandlung in ein Tier führt zum Ende sozialer Kritik, da sich die Figur mit der Verwandlung von gesellschaftlichen Regeln befreit. Sie emanzipiert und befreit sich. Bei Kafka dagegen beginnt mit der Metamorphose der Vorgang der Verurteilung durch die Gesellschaft. Es können einige Überschneidungen mit Kafkas Texten festgestellt werden, allerdings ist zu bemerken, dass Ocampo im Vergleich mit Kafkas Werk der Tierfigur eine gegensätzliche Funktion gibt. Das Tier ruft nicht die Kritik hervor, sondern bereitet ihr ein Ende. Aus dem merkwürdigen, herablassend behandelten Mädchen wird ein mysteriöses, vermutlich jaguarartiges Geschöpf. Im Tier-Sein erfolgt eine Vollendung ihres Seins, wohingegen bei Kafka dadurch die Probleme erst anschaulich werden.

In den besprochenen Tierfiguren steckt immer etwas Essenzielles, das verborgene Tatsachen ans Licht bringt. Wie bei Kafka stehen sie auch bei Ocampo für Andersartigkeit, Fremdheit und gleichzeitig für Erfüllung von Sehnsucht und Darlegung des wahren Selbst (angedeutet in „Isis“ hauptsächlich durch die Ähnlichkeit der Augen, die sich sozusagen gegenseitig finden), bloß mit der Möglichkeit auf einen positiven Ausgang. Die Erzählung endet nicht mit einer Katastrophe, womit das Recht auf Selbst-Sein aufgezeigt wird. Kafka konzentriert sich in seinen Texten häufig auf Vorwürfe gegen die Gesellschaft und verzichtet auf eine Umsetzung dessen, was seine Figur zu erreichen anstrebt. Ocampo will die Möglichkeit des Selbst-Seins aufzeigen, Kafka dessen Un-Möglichkeit. Die Gesellschaftskritik bleibt dieselbe, wird jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven unternommen. Bei Ocampo werden oftmals Situationen von Frauen hervorgehoben. Wiederholt erzählt sie Geschichten, in denen sich Frauen in Bestien verwandeln, Beispiele hierfür sind „Isis“, „Malva“ oder „El diario de Porfiria Bernal“. In allen drei Geschichten ist eine unglückliche Frau die Protagonistin, die ihre Wünsche oder Bedürfnisse nicht ausleben kann und im Zuge ihrer Befreiung aus der Unterdrückung eine Metamorphose durchmacht. Die letztgenannte Geschichte wird hier nicht eigens besprochen, da sie nicht genug Parallelen zu Kafkas Texten aufweist.

Connor zufolge wird mit dem offenen Ende von „Isis“ die Möglichkeit auf Normalität realisiert,¹³³ doch dieser Auslegung möchte ich widersprechen. Der Text zielt nicht auf Normalität, sondern auf Freiheit ab und das Ende muss zudem nicht als offen bezeichnet werden. In der Verwandlung von Isis steckt die Erfüllung des Textes, der danach keiner weiteren Handlung mehr bedarf. Weiterführend hebt Connor eine Besonderheit der Metamorphose bei Ocampo hervor, die unbedingt bedacht werden muss: Es soll kein Horror hervorgerufen werden, sondern Verwirklichung, durch die das Mädchen Kontrolle über sich selbst und ihren Körper erhält.¹³⁴ Niemand wird verletzt und trotz des Schreckens der Erzählerin, hat Isis' Verwandlung doch keine weiteren Einflüsse auf sie. Zudem ist die Metamorphose nicht sexuell konnotiert,¹³⁵ es geht dabei allein um die Befreiung von dem Nicht-gehört- und Nicht-gesehen-Werden, dem Nicht-ernst-genommen-Werden und die Möglichkeit zur Selbststeuerung. Das soll nicht

¹³³ Anne Connor: Taking the Bite out of the Vagina Dentata. Latin American Women Authors' Fantastic Transformation of the Feline Fatale, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2013 (24/1), S. 54

¹³⁴ Connor, S. 54

¹³⁵ Connor, S. 57

heißen, dass sich in den Tierfiguren bei Ocampo nie sexuelle Andeutungen finden lassen, was beispielsweise in ihrer Erzählung „Keif“ der Fall ist, in der man den gleichnamigen Tiger, das Haustier der Protagonistin, als Stellvertreter für ihren Ehemann interpretieren könnte. Verbindungen zu Kafka gibt es hier jedoch nur durch die angestrebte Freiheit und das Künstler-Motiv.

4. 1. 2. „Malva“

Die Geschichte „Malva“ (*Los días de la noche*, 1970) wird von einer Erzählerin wiedergegeben, die glaubt, das Erzählte geträumt zu haben, es aber gleichzeitig als bewiesen ansieht. Wie in „La sogá“ ist die Protagonistin nach einer Blume benannt (Malve) und durchläuft eine rätselhafte Transformation. Aufgrund verschiedener Situationen, in denen sie zu warten angehalten oder nervlich belastet ist, beißt sie sich selbst Körperteile ab: erst den kleinen Finger, dann das Knie, die Schulter und so weiter. Mit der Zeit wird sie immer ungeduldiger und verliert letztendlich schon bei einem glühenden Zigarettenstummel auf dem Teppich die Kontrolle. Ähnlich einer Schlange beugt sie sich zu ihrer Ferse, reißt sie heraus und frisst sie vor versammelter Gesellschaft auf. Ihr Ehemann schleppt sie nach draußen, wonach sie von den Gästen nicht mehr gesehen wird. Kurz darauf wird ihr Tod bekannt gegeben, allerdings findet die Erzählerin in Malvas Zimmer Knochen, unmenschliches Haar und Fußspuren, die von einem Hund oder Wolf stammen müssten. Da auch der Sarg leer ist, kann davon ausgegangen werden, dass Malva nicht tot, sondern vertrieben, eingesperrt oder geflüchtet ist. Der Text endet mit folgender Bemerkung der Erzählerin: „No ha muerto, pensé, y esta sospecha me pareció más horrible que la certidumbre de su muerte.“¹³⁶ Sie sei sicher, dass Malva am Leben sei und dies erscheine ihr schrecklicher als von ihrem Tod zu wissen. Das Ende erinnert sehr an Kafkas „Die Sorge des Hausvaters“, in der eine ähnliche Furcht vor dem Überleben Odradeks zum Ausdruck kommt: „Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.“¹³⁷ Zwar bezieht der Erzähler die Sorge hier auf sich selbst, doch schildern in beiden Fällen die erzählenden Personen Vorkommnisse eines

¹³⁶ Ocampo: CC II, S. 77

¹³⁷ Die Sorge des Hausvaters, S. 284

Wesens, mit dem sie eng in Kontakt stehen und dem sie den Tod wünschen, was beide Male erst im letzten Satz klargestellt wird. Malva wie Odradek bilden Störfaktoren für ihr Umfeld, obschon sie keiner anderen Figur schaden. Sie können aber auch nicht akzeptiert werden, weil ihr Verhalten nicht den gesellschaftlichen Standards angepasst ist.

Obzwar die Motive für den Selbstverzehr völlig andere sind, erinnert Ocampos Text mehr noch an die Erzählung „La carne“ (dt. „Das Fleisch“) des kubanischen Autors Virgilio Piñera. Dieser ist ebenfalls von Kafka beeinflusst und veröffentlicht 1945 das Essay „El secreto de Kafka“. Darin schreibt er unter anderem über Borges' Thesen zur formalen Kraft der Leere bei Kafka, womit Kafkas charakterlose Figuren, die unübersetzbaren Symbole und die Distanz gemeint sind.¹³⁸

„La carne“ wird 1956 in dem Band *Cuentos fríos* veröffentlicht, am Ende eines über zehn Jahre dauernden Aufenthalts Piñeras in Argentinien.¹³⁹ Die Erzählung handelt von einer Gesellschaft, die an Fleischmangel leidet und sich dann, um sich nicht mit dem Vegetarismus begnügen zu müssen, letztendlich selbst aufisst, nachdem ein Mann als Beispiel vorangegangen ist. Offenkundige Parallelen zu Kafka bei Piñera – abgesehen von der Absurdität der Erzählung – sind das Problem mit dem eigenen Körper, der Hunger und die Selbstablehnung.

Ein sich selbst konsumierendes Tier lässt sich bei Kafka nicht finden, allerdings das Hungern als wiederkehrendes Motiv. Am deutlichsten kommt dies im „Hungerkünstler“ hervor, doch auch Gregor Samsa aus der *Verwandlung* verweigert Nahrung und stirbt daran. Zudem finden wir das Zerfleischen bei lebendigem Leib in „Ein altes Blatt“ oder [Der Geier]. Die Tendenz zur Selbstzerstörung zieht sich wie ein roter Faden durch Kafkas Werk und zeigt sich entweder im aktiven Handeln der betroffenen Figur selbst, oder im bloßen Geschehen-Lassen von Krankheit oder Tod.

Wie bereits in „Isis“ spielt die Verurteilung durch die Gesellschaft auch in „Malva“ eine große Rolle. Gleich zu Beginn erfahren wir, dass die Leute über Malva sagen, sie könne sich nicht beherrschen. Als das Fehlen ihrer Körperteile offensichtlich wird, werden

¹³⁸ E. Martínez Salazar u. J. Yelin (Hrsg.): Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, S. 18

¹³⁹ Virgilio Piñera: Cuentos completos, Alfaguara, Madrid, 1999, S. 14

abstruse Geschichten erfunden, wie dies zustande kommen konnte. Darauf folgt der Satz: „El mundo es perverso, pero Malva ignoraba lo que decían de ella.“¹⁴⁰ (dt. „Die Welt ist pervers, aber Malva ignorierte, was sie über sie sagten.“) In dem Satz steckt eine klare Gesellschaftsanklage. Es fehlt jedoch eine Kritik an Malvas Verhalten, die immer weiter in extreme Handlungsmuster verfällt und sich selbst auffrisst. Als „perverso“ wird nicht Malvas Selbstverzehr bezeichnet, sondern das Umfeld, in dem sie lebt. Der Text besticht durch seine Absurdität.

Dass sich Malva in ein Tier verwandelt haben soll, vollendet den Eindruck des Grotesken. Zuerst wird sie in ihrer Biegsamkeit mit einer Schlange verglichen, am Ende scheint sie sich in ein wolfsähnliches Tier verwandelt zu haben. Doch bei genauerem Hinsehen ergibt die Verwandlung mehr Sinn als alles zuvor. Das Tier repräsentiert eine unterdrückte Seite in Malva, die sich nicht länger zurückhalten lässt. Animalische Gelüste kämpfen gegen den Regeln gehorchenden Menschen an und eliminieren ihn nach und nach.

Hinzu kommt eine Andeutung auf die Wolfsähnlichkeit anderer menschlicher Figuren. So spricht Malvas Ehemann zur Erzählerin mit einem „Wolfslachen“ („risa de lobo“¹⁴¹), das sie schon von Malva kennt und manchmal an sich selbst bemerkt. Damit wird die Ungewöhnlichkeit von Malvas Entwicklung entschärft und auf die Animalität anderer Personen hingewiesen.

Wie schon in „Isis“ hat auch die Hauptfigur in dem hier besprochenen Text keine Angst vor der Metamorphose. Trotz der Selbstzerstörung wehrt sich Malva nicht gegen ihren Zustand. Sie hadert nicht mit sich selbst, erfindet keine Erklärungen für ihr Aussehen und steuert auf die Eskalation ihrer Situation zu. Sie versteckt sich nicht, wie dies ein Gregor Samsa tun würde. Ihre Metamorphose bedeutet Emanzipation. Eine Verurteilung durch die Gesellschaft findet gleich Kafkas Erzählungen statt, doch Ocampos Figur schämt sich nicht und kann der Verurteilung letztendlich entkommen.

¹⁴⁰ Ocampo: CC II, S. 76

¹⁴¹ Ocampo: CC II, S. 77

Ähnlich dem Werk Kafkas fällt bei Ocampo die Wertschätzung des Trivialen, Niederträchtigen und Lächerlichen auf.¹⁴² Das Schreckliche, von der Allgemeinheit als unangenehm Empfundene, wird hervorgehoben und ausgearbeitet. Gewalt und Grausamkeit sind stets präsent, genauso wie Verachtung und Unterdrückung. Das Schreckliche kann sich ins Schöne verkehren wie das Schöne ins Schreckliche. Ihr Werk ist von Paradoxie, Ironie, Satire und Oxymora geprägt. Die Realität vereint sich mit Phantastischem und Groteskem und formt das Bild eines Menschen zwischen Unsicherheit und Geheimnis, Gemeinheit und Unschuld.¹⁴³ All das wird mit einer großen Menge an Humor und Moralismus präsentiert und erinnert dadurch stark an Kafka.

4. 1. 3. „La peluca“

Die Erzählung „La peluca“ (dt. „Die Perücke“, *Las invitadas*, 1961) thematisiert die Liebe zu einer Bestie und die Beziehung zweier Menschen. Hier kommt es nicht zu einer Metamorphose, sondern ähnlich dem „Diario de Porfiria Bernal“ lassen sich in einer Frau von Anfang an bestialische Züge erkennen, welche diese zu vertuschen versucht. Zunächst gelingt ihr das mit einer Perücke, die ihr die Liebe des in der Erzählung angesprochenen Mannes einbringt. Doch auch nach Erkennen des Betrugs wird die Bestie geliebt, trotz ihres animalischen Verhaltens und den Verletzungen, die sie dem Mann zufügt. Der Mann beendet seine Beziehung zur Erzählerin und zieht mit der Bestie in eine abgelegene Gegend, in der es in weiterer Folge zu Vorfällen von Kannibalismus kommt. Einige Zeit später erhält die Erzählerin eine Nachricht des Exfreundes mit der Bitte zu ihm zu kommen. Wie sich herausstellt, hat nicht die Bestie ihm geschadet, sondern er selbst hat die Bestie aufgegessen mit der Erklärung: „Si ella era un animal, es natural que yo la comiera.“¹⁴⁴ Da es sich bei besagter Bestien-Frau um ein Tier gehandelt haben soll, sei es normal, sie zu essen. Letztendlich ist es somit nicht die Bestie, die tötet, sondern ein Mensch. Die Erzählerin heiratet den Mann, bekommt

¹⁴² Graciela Tomassini: *El Espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1995, S. 95

¹⁴³ Tomassini, S. 18, 96

¹⁴⁴ Ocampo: CC I, S. 401

aber zunehmend Angst vor ihm und schreibt den vorliegenden Text nieder, um ihm klar zu machen, dass sie ihn durchschaut habe. Der Text endet mit der Aussage:

Los hombres se comen los unos a los otros, como los animales: que lo hagas de un modo físico y real, no te volverá más culpable ante mis ojos, pero sí ante el mundo, que registrará el hecho en los diarios como un nuevo *caso de canibalismo*.¹⁴⁵

Der Unterschied zwischen Menschen und Tieren werde ausgemerzt, da sich Menschen gleichermaßen gegenseitig aufessen würden. Nicht vor der Erzählerin mache sich der Mann dadurch schuldig, sondern vor der Welt, die ein solches Verhalten als Kannibalismus bezeichnet.

Schein und Wirklichkeit sind der wichtigste Gegensatz in dieser Erzählung. Zunächst täuscht die Bestie das Pärchen, dann der Mann die Erzählerin und letztendlich wird die gesamte Welt betrogen, die nach einer Scheinmoral lebt. Schon im ersten Satz wird auf den Betrug hingewiesen, indem Lüge und Wahrheit gegeneinander ausgespielt werden: „Para engañarme me decías siempre la verdad; para decirte la verdad yo siempre te mentía.“¹⁴⁶ Auch die Erzählerin selbst befindet sich demnach in einem Lügengeflecht. Dass sich ihr Mann in die Perückenträgerin, und somit in eine Täuschung, verliebt, ist ein wichtiges Indiz für die Bedeutung des Scheins in der Erzählung. Alle Figuren täuschen sich gegenseitig und werden getäuscht. Niemand von ihnen erkennt den Betrug bevor er aufgedeckt wird, oder will ihn nicht erkennen, sondern wahren. Die Benennung der Erzählung nach der Perücke hebt die Bedeutung des Scheins zusätzlich hervor.

Der Text enthält Gesellschaftskritik von weit größerem Ausmaß als die zuvor besprochenen. Hier geht es nicht mehr nur um Anklage und Verurteilung, sondern um Vernichtung, die das Einverleiben von anderen, also auch das Sich-aneignen des Anderen umfasst. Mit der Beschreibung der Bestie als einer Deutschen, blond, groß und schlank, ist eine klare Andeutung auf den Nationalsozialismus und seine Idealisierung dieses Erscheinungsbildes gemacht. Der im Text angesprochene Mann verliebt sich in diese Bestie und wird damit selbst zur Bestie. Man könnte auch Rache oder Selbstverteidigung als Motive annehmen, was allerdings am Ende durch die Fortdauer des kannibalischen Verhaltens negiert wird. Gleichzeitig aber ist nicht der

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ Ocampo: CC I, S. 400

Kannibalismus das Schockierende, sondern die Erklärung des Mannes für seine Tat. Ocampo dreht den Spieß um und hinterfragt damit das Töten und Essen von Tieren im Allgemeinen. Normalität wird zum Schrecken, der Schrecken normal.

Das Motiv des Aufessens begegnet uns demnach bereits ein zweites Mal und steht klar mit Körperlichkeit in Verbindung, die bei Kafka immer ein wichtiges Thema ist. Die Ablehnung des Körpers beinhaltet auch eine Ablehnung von Nahrungsaufnahme, was klar im „Hungerkünstler“ oder in der *Verwandlung* zu sehen ist.

Die Nahrungsaufnahme ist bei Kafka und Ocampo häufig mit Schuld verbunden. Im Gegensatz zu Kafka konzentriert sich Ocampo in „La peluca“ aber nicht auf das Opfer, sondern auf den Täter. Zunächst wird dieser mit der Bestie gleichgesetzt, die sich erschreckend unzivilisiert verhält und beispielsweise einen Vogel auf bestialische Art rupft und isst;¹⁴⁷ dann aber definiert er sich über den Mann, der die Bestie gegessen hat. Schuld wird hier eindeutig auf das Essen bezogen. Wie bei Kafka ist der Hungernde Opfer, der Essende Täter. Ocampo lenkt dabei gekonnt den Vorwurf von einer offensichtlichen Bestie auf den Menschen, der sich – wie sich im Laufe der Erzählung zeigt – exakt gleich verhält wie die Bestie. Dass auch der Mensch Vögel rupft und isst, fällt nach erster Lektüre gar nicht auf. Die „Schuld“ wird erst durch den Verzehr der Bestie erkannt. Doch im Grunde steckt von Anfang an in der Bestie der Mensch und der Mensch in der Bestie.

Ein zweiter sehr wichtiger Aspekt der Erzählung, der jedoch wenig mit Kafka in Verbindung zu bringen ist, ist jener der Liebe. Die Erzählerin weiß, dass sich ihr Partner nicht mit der Bestie trifft, um wie vereinbart Deutsch, sondern um die Sprache der Liebe zu lernen. Auf die Frage, ob er sich von ihr befreit habe, antwortet er ihr, dass er sie gegessen habe.¹⁴⁸ Das lässt, wenn man vom physischen Essen absieht, sehr an ein Einverleiben von Erinnerung und Erfahrung denken. Auch die Behauptung, Menschen würden sich gegenseitig essen, verweist in diese Richtung. Liebe hat sehr viel mit dem Einverleiben des anderen zu tun, sei es physisch oder psychisch. Die Liebe steckt in beinahe allen Erzählungen Ocampos und soll aus diesem Grund nicht außer Acht gelassen werden. Sie wird auch in den weiteren Erzählungen eine große Rolle spielen.

¹⁴⁷ Ocampo: CC I, S. 400

¹⁴⁸ Ocampo: CC I, S. 401

4. 2. Subjekt, Objekt und die Liebe

4. 2. 1. „La sogá“

Viele Parallelen zu Kafkas Texten finden sich auch in „La sogá“ (dt. „Das Seil“, *Los días de la noche*, 1970). Darin geht es um einen Jungen, der gefährliche Spiele liebt und mit einem alten Seil zu spielen beginnt, das sich zusehends in eine Schlange verwandelt. Das Seil wirkt nicht, als ob es jemandem schaden würde, doch wird es merkbar flexibler, dunkler, schleimiger und unbehaglicher.¹⁴⁹ Trotzdem will es Antoñito nur für sich allein haben. Als er mit dem Seil eine Katze erhängen will, weigert sich das Seil. Er beschließt, dass es Vegetarier sei, gibt ihm Wasser und Gras zu fressen und tauft es auf den Namen „Prímula“ (dt. „Primel“). Mittlerweile hat das Seil eine Zunge bekommen und einen Schwanz, der als drachenähnlich beschrieben wird. Es gehorcht Antoñito wie ein Hund und darf bei dem Jungen im Bett schlafen. Eines Tages wirft er das Seil wie gewöhnlich in die Luft, weicht aber aufgrund einer Ablenkung durch die Sonne nicht zurück, als das Seil zurückschwingt. Der Kopf Prímulas trifft ihn auf der Brust und ihre Zunge schlägt in seine Bluse. Antoñito stirbt und das Seil bleibt über ihn wachend an seiner Seite liegen.

Diese Erzählung bietet einige sehr interessante Aspekte: Zunächst sticht erneut die Metamorphose ins Auge, dieses Mal die Verwandlung von einem Ding in ein Tier, ein Ding mit Seele, was stark an Odradek aus der „Sorge des Hausvaters“ erinnert. Der Unterschied ist, dass Odradek immer schon eine belebte Zwirnschleife gewesen ist und nicht erst dazu gemacht wird. Wie das Tier in der Synagoge führt er keine richtigen Handlungen durch, sondern ist bloß anwesend, was auf das Seil nicht zutrifft. Es wird zum Freund des Jungen – ähnlich dem Katzenlamm in der „Kreuzung“ – und gehorcht, versagt aber eigenständig eine Handlung, die es nicht machen will, wodurch es einen selbstständigen Charakter erlangt. Auch das Ende der Erzählung deutet auf seine Feinfühligkeit hin, die in Kafkas Tierfiguren selten gegeben ist, jedoch durchaus in der „Kreuzung“.

¹⁴⁹ Ocampo: CC II, S. 57

Eine weitere Ähnlichkeit zur „Kreuzung“, die sich auch bei Borges oft finden lässt, ist die Einbindung von weiteren Tierzügen in das jeweils beschriebene Tier. Das Katzenlamm fängt an, sich wie ein Hund zu verhalten¹⁵⁰ und das Seil wird zunächst zur Schlange, weist durch seinen Schwanz und seinen Bart drachenähnliche Züge auf, verhält sich aber Antoñito gegenüber wie ein treuer Hund. Außerdem trägt es den Namen einer Blume, wie Malva aus der zuvor besprochenen Erzählung. Flora und Fauna sind somit in ihm vereint und ähnlich der Geschichte „Isis“ scheint es gar nicht wichtig zu sein, welche Tiergestalt im Speziellen angenommen wird. Kafka lässt zwar stets einen großen Spielraum an Bedeutungsmöglichkeiten, Tierarten wählt er aber sehr bedacht und meist mit Bezug auf seine Biografie, was man bei Tieren wie dem Ungeziefer, der Maus, dem Vogel oder dem Hund feststellen kann. Dabei schafft er mit einer bestimmten Tierfigur gewollt ein ganz bestimmtes Bild. Natürlich geschieht dies gewissermaßen mit der Nennung jeder Tierfigur, allerdings sehen wir bei Ocampo, dass die Schlange sehr viel mehr als eine Schlange repräsentieren soll. Sie bricht mit althergebrachten Vorstellungen einer bestimmten Tierfigur, indem sie die im herkömmlichen Sinn falsche, listige Schlange gutartig sein lässt.

Über die genaue Bedeutung des Seils lässt uns Ocampo im Dunkeln. Bevor Antoñito das Seil findet, wird es zum Verschließen von Truhen und zum Hochziehen von Eimern aus Brunnen verwendet.¹⁵¹ Es scheint nicht abwegig, darin eine Ähnlichkeit zum Bewahren von Geheimnissen beziehungsweise zum Hervorbringen des Innersten aus dem Verborgenen zu sehen. Durch sein hohes Alter steht es im klaren Gegensatz zu dem siebenjährigen Jungen, ferner durch den Charakter, da es stets in Ruhe lebt, wenn Antoñito nicht mit ihm spielt. Entgegen den bisher besprochenen Erzählungen von Ocampo verwandelt sich das Seil nicht selbstständig, sondern wird von Antoñito dazu gebracht. Auch den Pflanzennamen erhält es von Antoñito, somit ist seine Identität von Antoñito erzwungen. Antoñito ist auf sehr aktive Art dominant und gefährlich. Das Seil gehorcht ihm widerwillig, wird zu seinem Instrument, bleibt aber auf seine eigene Weise eine Gefahr. Mit der Andeutung, dass es immer dunkler und unangenehmer werde, bekommt man gleichermaßen den Eindruck, es würde dem Grauen zunehmend ähnlich. Dennoch weigert es sich, die Katze zu töten, einer Katze, die sich dem Seil

¹⁵⁰ Eine Kreuzung, S. 374

¹⁵¹ Ocampo: CC II, S. 57

nicht nähern will, weshalb sich verzückte Kröten zwischen seinen Schlingen finden lassen. Es scheint, als sei das Seil ein Beschützer und zuletzt schützt es die Welt vor Antoñito.

Man könnte die Geschichte – wie meist bei Ocampo – als Gesellschaftskritik interpretieren, die in diesem Fall auf den bösen Antoñito abzielen würde, der durch das Seil Macht bekommt, die er mit niemandem teilen will und sie weiter ausreizt. An den gefährlichen Spielen, die ihm so gefallen, stirbt er letztendlich. Wir finden auch eine eindeutige Kritik am Umgang von Menschen mit Tieren, die ihre Wünsche auf das Tier projizieren, es manipulieren und dressieren. Obwohl das Kind stirbt, bleibt der Vorwurf bei ihm anstatt dem „Tier“.

Ein weiterer Aspekt ist das Heraustreten aus der Normalität, die bei Ocampo sehr oft gegeben ist (und im Grunde Teil jeder Metamorphose ist). Der ursprüngliche Zustand ist beengend, feindlich, unerträglich; die Flucht daraus führt zu Freiheit und Emanzipation. Das Seil allerdings wird im Gegensatz zu den zuvor behandelten Protagonistinnen zu seiner neuen Gestalt gezwungen. Spielt Antoñito nicht mit ihm, liegt es ruhig auf dem Tisch oder dem Boden. Es ist ein Seil und keine Schlange; auch kein Hund, was es in dem Moment beweist, in dem es sich gegen Antoñito wendet. Mit der Beibehaltung der ursprünglichen Funktion und Gestalt des Seils, wäre niemandem etwas passiert, doch das Seil musste werden, was sich Antoñito wünschte.

4. 2. 2. „Mimoso“

Einem ähnlichen Prinzip folgt die Erzählung „Mimoso“ (*La furia*, 1959), in der eine Frau ihren Hund nach seinem Tod ausstopfen lässt und ihm in diesem Zustand noch mehr Zuwendung entgegenbringt als zuvor, da er nun vollkommen ihren Wünschen entspricht. Der Hund wird geliebt, aber als Individuum nicht wertgeschätzt. Er hat seiner Rolle als Wachhund, Streicheltier, Anwesender und Dekorationsgegenstand zu entsprechen, welche er im ausgestopften Zustand besser erfüllt als im lebendigen. Seine Existenzberechtigung besteht im Zufriedenstellen seines Frauchens. Zunehmend wird man sich der psychischen Erkrankung der Frau bewusst, die den Unterschied zwischen tot und lebendig vergisst und bereit ist, einen Mord zu begehen.

Keine andere Erzählung Ocampos kritisiert so direkt den Umgang des Menschen mit dem Tier. Ähnlich dem Falle des Kannibalismus in „La peluca“ spricht sie für uns normale Gegebenheiten an, nämlich die Taxidermie, die uns in naturhistorischen Museen oder traditionellen österreichischen Wirtshäusern begegnet. Mit viel Ironie und scheinbarer Abnormalität führt sie dem Menschen seine eigene Absurdität vor Augen. Schon während Mimosos Ringen mit dem Tod, wird an das Ausstopfen gedacht und mit dem Tierpräparator telefoniert. Kosten und Erscheinungsbild des Hundes spielen dabei eine wichtige Rolle.

Betrachten wir die Erzählung genau, so finden wir abermals eine Metamorphose, nämlich eine vom Tier in ein Ding. Wie in „La saga“ geschieht die Verwandlung ungewollt. Mimoso stirbt, aber darf nicht sterben. Er stirbt als Hund und wird von seinem Frauchen zu einer Statue gemacht. Als Ding erfüllt er seine Aufgaben besser denn als Tier, so wie das Seil Antofito als Tier mehr entspricht denn als regloses Ding. In beiden Erzählungen haben wir ein klares Machtverhältnis gegeben, mit dem Unterschied, dass das Seil in der Lage ist, sich zur Wehr zu setzen und triumphiert, wohingegen der Hund hilflos und passiv ist.

Ähnlich den Erzählungen Kafkas findet eine Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, einer Figur mit Macht und einer machtlosen Figur, statt. Der große Unterschied hierbei ist jedoch, dass das Tier bei Kafka nicht immer Machtlosigkeit repräsentiert, allerdings Teil eines negativen Prozesses ist. Es reitet mit dem Landarzt in den Tod, führt Verachtung durch die Verwandlung hervor oder ist allein aufgrund seiner Existenz ein Störfaktor wie Odradek oder das Tier in der Synagoge. Ocampos Tierfiguren dagegen stehen für eine notwendige Veränderung. Sie emanzipieren ihre weiblichen Figuren, bekämpfen das Böse (Seil) oder bilden einen Ausweg, selbst wenn dieser im Tod bestehen sollte. Der Mensch verliert gegen das Tier, bei Kafka aber gewinnt immer der Mensch, auch wenn das Tier sein Innerstes repräsentiert. Eine Vereinigung dieser beiden Seiten ist bei Ocampo eher möglich als bei Kafka, wo niemals eine Auflösung der Gegensätze stattfindet. Durch das Gelingen einer „erfolgreichen“ Metamorphose, soll heißen einer gewünschten, findet bei Ocampo durchaus eine Verschmelzung von Mensch und Tier, von Mensch und Natur statt.

In den letzten beiden Beispielen kommt es zu einer erzwungenen Metamorphose, die ein Subjekt-Objekt-Verhältnis herstellt. Im Gegensatz zu Kafka finden wir in diesem bei Ocampo häufig eine Liebesbeziehung. Das Auftreten der Tierfigur als Objekt der Liebe,¹⁵² lässt sich bereits in „La saga“ bemerken, in dem das Seil bei Antoñito im Bett schlafen darf und er es liebkost,¹⁵³ bevor er es in die Luft wirft.

Deutlicher noch sehen wir dies in „Mimoso“, „Keif“, „La peluca“ oder „Azabache“. Die letzten beiden genannten Geschichten beziehen sich explizit auf ein Liebesverhältnis, wohingegen „La saga“, „Mimoso“ oder „Keif“ die Beziehung eines Menschen zu seinem Haustier behandeln, die sich ungewöhnlich intensiv vollzieht und tragisch endet.

4. 2. 3. „Azabache“

Einer von Kafkas bevorzugten Tierfiguren, dem Pferd, wird eine Hauptrolle in Ocampos „Azabache“ (dt. „Gagat“, *La furia*, 1959) zuteil. Hier verliebt sich der Erzähler in Aurelia, ein sehr elegantes Hausmädchen mit schwarzen Augen und schwarzem Haar. Es kann zwar kaum lesen und schreiben, zeichnet jedoch unentwegt Pferde, denen es Namen gibt. Ihr Lieblingsspferd ist Azabache, mit schwarzem, widerspenstigem Wesen. Der Erzähler kauft ein paar Kühe und Pferde, zieht mit Aurelia aufs Land und heiratet sie. Schnell fällt ihr tierisches Verhalten und ihre besondere Bindung zu den Pferden auf, mit denen sie immerzu spricht. Eines erhält den Namen Azabache. Als Aurelia mit einem Vagabunden über Pferde spricht, sperrt der Erzähler sie aus Eifersucht ein und erzählt ihr, wie Menschen und Tiere von Krebsen getötet würden. Im Zuge seines aggressiven Verhaltens verlässt Aurelia das Haus, wird von ihm festgehalten und verletzt, doch sie setzt ihren Weg fort. Sie steuert auf den Fluss zu, das krebssreiche Gebiet, in dem Azabache bereits bis zum Bauch versunken ist. Bei dem Versuch, ihn zu retten, gehen beide unter und der Erzähler ist nicht mehr in der Lage, ihr zu helfen.

Abermals wird eine klare Verbindung eines Menschen zu einem Tier thematisiert. Das Tier, das sich in ihm widerspiegelt, ist hier sogar direkt angesprochen, ähnlich der

¹⁵² Yelin: *La letra salvaje*, S. 113

¹⁵³ Ocampo: *CC II*, S. 57

Erzählung „Isis“ mit besonderer Wertlegung auf die Augen: „Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejando en ellos.“¹⁵⁴ Doch nicht erst am Ende wird die Verbindung deutlich: Bereits das Zeichnen, die physischen Ähnlichkeiten und die Bevorzugung durch den Namen stellen einen Zusammenhang her. Aurelia ist mehr Tier als Mensch, was sich in ihrem tierischen Verhalten wie dem Zuckerschlecken aus der Handfläche oder ihrem Analphabetismus zeigt. Zudem spricht sie als Mensch kaum und kommuniziert stattdessen mit Pferden.

Motivisch ähnelt die Erzählung Kafkas „Wunsch, Indianer zu werden“ (*Betrachtung*, 1912), da es in beiden Texten zu einer Verschmelzung von Mensch und Pferd kommt. Inhaltlich aber haben die Texte nichts gemein, zumal Kafkas Text keine Handlung hat.

In Azabache findet sich wie in den meisten Tierfiguren bei Ocampo und Kafka ein Teil des menschlichen Ichs. Sein Untergehen zeitgleich mit dem ehelichen Streit, bringt Aurelias erdrückende Situation mit dem eifersüchtigen Mann, der mit ihrem wahren Wesen nicht zurecht kommt, zutage. Als sie Azabache erreicht, ist sie bereits gleichermaßen dem Untergang geweiht. Auch bemerkt der Erzähler, sie sei nicht überrascht, als sie Azabache in dem Gewässer sieht. Die Rettung ist von Anfang an ausgeschlossen, doch sie weiß, wo Azabache zu finden sein würde, da sie ihn in sich selbst trägt.

Eine weitere wichtige Rolle übernehmen die Krebse, die die Ausweglosigkeit ihres Lebens repräsentieren. Der Erzähler warnt Aurelia vor ihnen, doch sie ist von ihrem Weg nicht abzubringen. Sie lässt die Unfreiheit ihrer Ehe hinter sich und entscheidet sich bewusst für den Tod. So versucht sie ihr eigenes Ich zu retten, welches bereits verloren ist. Den Krebsen kommt dabei eine Art Todesengel-Rolle zu, ähnlich den Pferden in Kafkas „Landarzt“. Sie fungieren als mächtige, letztendlich tötende Instanz, aber bieten gleichzeitig einen Ausweg aus einer furchtbaren Lage.

Den Tierfiguren kommt eine oft tragische, doch höchst persönliche und wichtige Rolle zu. Sie verkörpern das Reine, Wahre, Innerste. Die oftmals schreckliche Wahrheit, das Unaussprechliche, das Zu-Unterdrückende und Zu-Verheimlichende kann auf diese Weise dargestellt werden. In jener Hinsicht überschneidet sich die Verwendung der

¹⁵⁴ Ocampo: CC I, S. 245

Tierfiguren bei Ocampo und Kafka vollkommen, mit dem einen Unterschied, dass es bei Ocampo häufig ein befreiendes Ende gibt. „Azabache“ nimmt ein für Ocampos Werk ungewöhnlich trostloses Ende.

4. 3. Traum und Werden

Eine weitere deutliche Ähnlichkeit zu Kafkas wie auch Borges' Texten ist die Traumartigkeit vieler Erzählungen Ocampos. Ein häufig verwendetes Motiv ist die Schlafwandlerin, die sich zwischen Schlaf- und Wachzustand befindet und nicht so sehr ein Ich, sondern eine Sie beschreibt.¹⁵⁵ Wiederholt gibt es eine homodiegetische Erzählerin, die die Hauptfigur kennt und das Geschehen von außen betrachtet, gleichzeitig aber Sympathie für die Hauptfigur zeigt. Am besten lässt sich das in „Malva“, „Keif“ oder „Los sueños de Leopoldina“ sehen.

„Los sueños de Leopoldina“ (dt. „Leopoldinas Träume“, *La furia*) soll hier nicht eingehend behandelt werden, fällt aber durch eine Besonderheit auf: Ocampo lässt normalerweise kein Tier als Erzähler auftreten, hier jedoch erfahren wir am Ende der Geschichte, dass der Erzähler ein Hund ist, was an Kafkas „Forschungen eines Hundes“ erinnert, mit dem Unterschied, dass bei Kafka von Anfang an klar ist, wer erzählt.

4. 3. 1. „Hombres animales enredaderas“

Obwohl in „Hombres animales enredaderas“ (dt. „Menschen, Tiere, Schlingpflanzen“, *Los días de la noche*, 1970) nicht explizit eine Tierfigur eine entscheidende Rolle spielt, lässt sich hier eine deutliche Gemeinsamkeit mit Kafkas Werk bemerken: Der passive Vorgang des Werdens. In dem Text erzählt ausnahmsweise die Hauptfigur selbst, ist allerdings unzuverlässig, in traumartigem Zustand. Der Erzähler hat einen Flugzeugabsturz überlebt und findet sich allein in einer Umgebung wieder, in der er stetig von dem Duft einer Schlingpflanze betäubt wird, die dort alle anderen Pflanzen verdrängt. Das für Ocampo charakteristische Augenmotiv finden wir in Form von wiederkehrenden Erinnerungen an ein Augenpaar. Mit steigender Intensität der

¹⁵⁵ Natalia Biancotto: Escenas singulares de una infancia compartida. Las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo, Anclajes, 2015 (19/1), S. 9

Betäubung durch die Pflanze, die für eine Pflanze viel zu schnell wächst und daher mit einer Schlange verglichen wird, werden die Gedanken an das Augenpaar weniger. Es wird für die Hauptfigur immer schwieriger, wach zu bleiben, und der Wille, sich gegen die Pflanze zu wehren, sinkt gleichermaßen. Wie auch kennzeichnend für Kafkas Texte, findet ein passives Mit-Sich-Machen-Lassen statt, das zwar von kleinen Widerstandsversuchen, primär aber von Hilflosigkeit geprägt ist. Die schlangenartige Pflanze übernimmt die Macht über den Erzähler wie die Pferde im „Landarzt“ über den Arzt. Außerdem erinnert die Geschichte an Kafkas [Der Geier], in der sich der Erzähler auf passive Art von einem Geier die Füße zerhacken lässt, da er nicht will, dass ihm noch Schlimmeres angetan wird. Als ein Passant anbietet, sein Gewehr zu holen, um den Geier zu erschießen und der Erzähler zustimmt, hört der Geier dies mit und tötet daraufhin den Erzähler mit einem Sturzflug in seinen Mund, was der Erzähler wiederum als befreiend empfindet.

Kafkas Figuren mangelt es immer an Durchsetzungsvermögen. Halbherzige Versuche, die Pflanze an der Ausbreitung beziehungsweise der Tötung des Erzählers zu hindern, finden wir auch bei Ocampo, mit dem Unterschied, dass ihre Figur berauscht und somit unzurechnungsfähig ist. Der Erzähler weiß nie, wie lange er geschlafen hat und wann er das nächste Mal einschlafen wird oder ob alles ein Traum ist. Der Traum wird direkt thematisiert, indem der Erzähler seine Angst vor dem Schlafen äußert, das mit Alpträumen einher geht. Die Passivität vermischt sich mit dem Traumhaften, beziehungsweise wird sie dadurch hervorgerufen. Darin stecken Hilflosigkeit und Ratlosigkeit, die sich in der Erzählung durch vielerlei vom Erzähler gestellte Fragen äußern.

Abgesehen von der Schlangen-Pflanze spielen auch einige weitere Tiere eine kleine Rolle in dem Text. Es existiert eine fortwährende Angst vor Raubtieren, obwohl diese nie in Erscheinung treten. Das Gezwitscher der Vögel hilft beim Einschätzen der Zeit, die sich einer genauen Fixierung entzieht.

Die Pflanze nimmt den Erzähler mehr und mehr in Besitz, sodass er schließlich selbst zur Pflanze wird. Abermals kommt es zur Metamorphose, die zwar in diesem Fall mehr an Ovids *Metamorphoses* erinnert, aber durch den traumhaften Vorgang mit Kafka

verbunden bleibt. Erneut fällt die Vermischung von Mensch, Tier und Pflanze ins Auge. Die Opposition des Menschen zur Natur wird bei Ocampo aufgehoben.

4. 4. Zusammenfassung

Der Einfluss Kafkas auf Silvina Ocampo lässt sich an vielerlei Elementen festmachen. Sie verkehrt in einem gesellschaftlichen Kreis, der Kafka liest, übersetzt, rezensiert und rezipiert. Zwar gehört sie nicht wie Borges oder ihr Ehemann Bioy Casares zu denjenigen, die explizit Abhandlungen zu ihm verfassen, doch äußert sie ihre eigene Begeisterung Kafka gegenüber, sowohl durch deutliche Einflüsse als auch explizite Äußerungen, wie in dem Zitat am Beginn des Kapitels gezeigt wurde.

Ähnlich wie Kafka schreibt Ocampo kurze Erzählungen mit einfacher Handlung, aber großer Bedeutungsvielfalt und Komplexität. Sie sind häufig traumhaft, kritisieren die Gesellschaft und thematisieren Unfreiheit, Andersartigkeit und Körperlichkeit. Im Unterschied zu Kafka gibt es in der Regel eine homodiegetische Erzählerin und die Protagonist(innen) sind meist Kinder oder Frauen. Generell steht das Thema Emanzipation und Weiblichkeit im Vordergrund. So auch bei der Metamorphose, die prinzipiell an Kafka angelehnt ist, aber stets der Selbstbefreiung dient und nicht einer Verschlimmerung der Situation. Die Liebe spielt in Ocampos Texten eine weit größere Rolle als bei Kafka. Auch den Verlust der eigenen Identität drückt Ocampo über die Liebe aus. Die Persönlichkeit wird nicht über den Körper oder den Tod definiert, sondern über die Kunst und die Liebe.¹⁵⁶ Mit Subjekt-Objekt-Verhältnissen haben wir es allerdings in beiden Fällen zu tun: Das Mächtige steht dem Machtlosen gegenüber, welches meist durch ein Tier repräsentiert wird, als unterdrückter Teil des Menschen. Vervielfältigt wird dies oft durch Tiervergleiche oder weitere Tierfiguren, die in der thematisierten Tierfigur zum Vorschein treten.

Sowohl Kafka als auch Ocampo symbolisieren mit dem Tier-Werden eine Besinnung auf innerste Bedürfnisse, einen möglichen Ausweg aus dem unglücklichen Leben. Doch nur bei Ocampo kann die Möglichkeit tatsächlich realisiert werden. Scheinbar

¹⁵⁶ Klingenberg, S. 234

unüberbrückbare Grenzen lassen sich überwinden, wohingegen Kafka alle Möglichkeiten negiert und seine Hauptfigur daran zugrunde gehen lässt.

Ocampo präsentiert in ihren Texten Tiere und Mädchen oder Frauen als Protagonist(innen), die sozial und politisch an unterster Stelle stehen. Es geht um einen Befreiungsversuch, um ein Ausbrechen aus der vorherrschenden Ordnung. Dieser Wunsch auszubrechen ist auch bei Kafka zu spüren, allerdings ohne die Möglichkeit, erfüllt zu werden. Es findet in jedem Fall eine Identitätskrise statt, die sich in der Verwandlung, dem (Selbst-)Mord oder einem Spiegelmotiv manifestiert. Die grotesk oder absurd wirkende Präsentation all dessen stellt eine weitere Parallele des Schriftstellers zu der Schriftstellerin dar.

5. Julio Cortázar: Das Tier im Menschen

Im Gegensatz zu den anderen besprochenen Autor(innen) ist Julio Cortázar (geb. 1914 in Brüssel, gest. 1984 in Paris) in beinahe allen schriftstellerischen Genres tätig. In dieser Arbeit werden nur seine Kurzgeschichten besprochen, doch er schrieb auch Essays, Theaterstücke, Romane – darunter sein bekanntestes Werk *Rayuela* (1963) – und andere Textsorten. Einige seiner frühesten Schreibversuche gehören der Poesie an und schon in diesem Genre beschäftigt er sich mit Tieren, der Metamorphose und dem anderen Ich. Seine Kurzgeschichten lassen sich nach Stavans in zwei Kategorien unterteilen: die der allegorischen, fantastischen Geschichten, die hauptsächlich vor 1968 entstehen, und die der politischen, häufig von Gewalt und menschlichem Leid geprägten Erzählungen, die danach folgen.¹⁵⁷ Tierfiguren lassen sich hauptsächlich in der ersten Kategorie finden, speziell in den Bänden *Bestiario* (1951) und *Final del juego* (1956).

Das Werk Cortázars ist von einer sehr experimentellen Herangehensweise geprägt und weist Ähnlichkeiten zu dem Werk Kafkas auf, beispielsweise im Pessimismus, der Beschreibung von Normalität als absurd, dem zwanghaften Festsitzen in einer Situation, der Traumhaftigkeit, der Ich-Krise und im Spiel mit dem Tod. Die Verwendung von Hybriden als Erzählfiguren ist auf seine eigene Identitätskrise zurückzuführen,¹⁵⁸ was wir schon bei Kafka gesehen haben.

Cortázar beginnt verhältnismäßig spät zu veröffentlichen und verwendet davor sehr viel Zeit mit der Lektüre anderer großer Autoren und Autorinnen. Neben Kafka und vielen anderen war er vor allem Edgar Allan Poe sehr zugetan. Seine Neigung zur Heterodoxie lässt sich jedoch sicherlich von der Lektüre Samuel Becketts, Roberto Arlts, Leopoldo Marechals oder Franz Kafkas ableiten.¹⁵⁹ Ein gutes Beispiel für diesen selbstzerstörenden Stil nach den erwähnten Autoren ist sein Roman *El examen*.

Zwar ist Cortázar nicht eng mit Borges befreundet wie Ocampo, doch eine starke Verbindung ist auch hier zu sehen. In der von Borges' geleiteten Zeitschrift *Los Anales de Buenos Aires*, die zu dem Zeitpunkt ähnlich einflussreich wie die *Sur* ist,

¹⁵⁷ Ilan Stavans (Hrsg.): Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction, Twayne Publishers, New York, 1996, S. 32

¹⁵⁸ Stavans, S. 61

¹⁵⁹ Miguel Herráez: Julio Cortázar. El otro lado de las cosas, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001, S. 105, 103

veröffentlicht Cortázar 1946 sowohl seine erste Kurzgeschichte „Casa tomada“ (illustriert von Borges' Schwester Norah Borges), als auch 1947 seine zweite Erzählung „Bestiario“,¹⁶⁰ die weiter unten genauer besprochen wird. Insgesamt erscheinen von Cortázar in Borges' Zeitschrift 6 Texte, darunter das Theaterstück „Los Reyes“ und Lyrikübersetzungen von G. K. Chesterton und Francis Thompson.¹⁶¹

Ein Großteil der argentinischen Schriftsteller(innen) des zwanzigsten Jahrhunderts ist von Borges beeinflusst, da dessen Präsenz im Land und speziell in Fachkreisen sehr stark ist. So lassen sich auch bei Cortázar Ähnlichkeiten zu Borges' Werk finden, allerdings sind die Unterschiede demgegenüber markanter, die Alazraki hauptsächlich auf „Weltanschauung, Stil und erzählerische Textverarbeitung“¹⁶² zurückführt. Cortázar ist ein Autor, der sich zwar intensiv mit dem Werk anderer Autoren und Autorinnen auseinandersetzt und Ideen durchaus aufnimmt, der aber dennoch versucht, seine Vorbilder hinter sich zu lassen und sie nicht nachzuahmen.

Biografisch vereint Borges, Cortázar und Kafka ein schwieriges Verhältnis zum Vater. Cortázars Vater verlässt die Familie als sein Junge sechs Jahre alt ist und lässt nie wieder von sich hören. Erst nach seinem Tod erfährt die Familie von seiner Existenz, die bis in die 1950er Jahre andauert hatte.¹⁶³ Zur Schwester dagegen pflegen Cortázar wie Kafka ein sehr enges Verhältnis, das sich in ihren Texten in inzestuösen Anspielungen zeigt, beispielsweise in der *Verwandlung* von Kafka und „Casa tomada“ oder „Bestiario“ von Cortázar.

¹⁶⁰ Jaime Alazraki: Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994, S. 58

¹⁶¹ Annick Luis: La iniciación a lo fantástico. Julio Cortázar, Los Anales de Buenos Aires y la Antología de la literatura fantástica. In: Roland Spiller (Hrsg.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Erich Schmidt, Berlin, 2016, S. 45

¹⁶² Alazraki: Hacia Cortázar, S. 59

¹⁶³ Herráez, S. 31

5. 1. „Axolotl“

Eine Metamorphose nach dem Vorbild der *Verwandlung* lässt sich bei Cortázar in der Erzählung „Axolotl“ (*Final del juego*, 1956; Erstpubl. 1952 Zeitschrift *Buenos Aires Literaria*) finden, in der eine Mischung aus Dante und Kafka gesehen wird.¹⁶⁴

Ein homodiegetischer Ich-Erzähler, der Axolotls in einem Aquarium des Pariser Zoos beobachtet, verwandelt sich in weiterer Folge selbst in eines der beobachteten Tiere, was am Beginn der Erzählung in Form einer Analepse festgestellt wird. Möglichen Überraschungseffekten wird somit gleich der *Verwandlung* vorgebeugt und der Fokus auf den Vorgang der Metamorphose gelegt.

Nach seiner ersten Begegnung mit den Tieren ist der Erzähler dermaßen beeindruckt, dass er von diesem Zeitpunkt an in Gedanken mit ihnen verbunden ist, sie regelmäßig besucht und sich über sie informiert. Er studiert ihren Körper, findet ihre Füße menschlich und ihre Kiemen pflanzlich. Die beweglichen Kiemen, die mit roten Zweigen verglichen werden, ähnlich Korallen¹⁶⁵, seien das einzig Lebendige an den Axolotl, da sie sich sonst sehr ruhig und bewegungslos verhalten. Auf die Körperlichkeit wird also wie schon bei Kafka und Ocampo großer Wert gelegt. Mit der Beschreibung des Körpers findet eine Vereinigung des Tiers mit Mensch und Pflanze statt.

Während der Beschreibung kommt es plötzlich zu einer Erklärung aus Sicht der Axolotl für ihre mangelnde Bewegung: „Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; (...)“¹⁶⁶. Aus einem Ich ist ein Wir geworden, womit die Trennung zwischen dem Erzähler als Mensch und den Axolotl völlig aufgehoben ist. Er ist beeindruckt von ihrer Ruhe und glaubt, ihren geheimen Willen zu verstehen – durch ihre völlig gleichgültige Unbeweglichkeit werden Raum und Zeit aufgehoben.

Ähnlich den Texten Ocampos besteht eine starke Fokussierung auf den Augen. Im Gegensatz zu Fischen, in deren Augen der Erzähler Dummheit sieht, zeigen ihm die

¹⁶⁴ E. C. Graf: 'Axolotl' de Julio Cortázar: Dialéctica entre las mitologías azteca y dantesca, Bulletin of Spanish Studies, 2002 (79/5), S. 630

¹⁶⁵ Julio Cortázar: Cuentos completos I, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, S. 382

¹⁶⁶ ebd.

„Goldaugen“¹⁶⁷ der Axolotl ein anderes Leben, eine andere Art zu blicken. Sie werden als völlig rein beschrieben, haben keine Iris und auch keine Lider, weshalb sie immer offen sind und niemals zu schauen aufhören. Gewissermaßen machen sie ihm Angst, gleichzeitig faszinieren sie ihn. In diesem Zusammenhang kommt es zu einem weiteren Motiv, das schon bei Ocampo sichtbar gemacht wurde und mehr noch bei Kafka: Der Zoowärter, welcher den Erzähler bereits durch seine vielen Besuche kennt, macht die Bemerkung, er esse die Axolotl mit den Augen. Es findet demnach eine Einverleibung der Tiere statt, die auch umgekehrt funktioniert: „No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro.“¹⁶⁸ Laut Erzähler sind es somit die Axolotl, die *ihn* verschlingen, nicht umgekehrt. Er nennt dies einen „goldenen Kannibalismus“. Durch diese Wortwahl setzt er sich selbst mit den Axolotl gleich, da er sich als Teil ihrer Art bezeichnet. Die Thematisierung des Kannibalismus lässt sich, wie bereits gesehen, auch bei anderen Autor(innen) dieser Zeit in Argentinien beobachten. Ocampo war diesbezüglich möglicherweise sowohl von Piñeras „La carne“ als auch von Cortázers „Axolotl“ beeinflusst, die im selben Jahr veröffentlicht werden.

Ein wichtiges Element der hier stattfindenden Metamorphose beziehungsweise Einverleibung ist die aktive Rolle der Axolotl. Schon zu Beginn der Erzählung wird deutlich, dass sich die Axolotl nicht nur beobachten lassen, sondern auch selbst die Zoobesucher betrachten. Wie das mysteriöse Tier in „Isis“ halten sie den Erzähler aus weiter Entfernung gebannt und üben Einfluss auf ihn aus. An dem Körpertausch scheinen sie aktiv beteiligt zu sein.

Cortázar spielt mit den Bedeutungen des Namens Axolotl, die durchaus vielfältig sind. „atl“ meint „agua“, also Wasser, was noch nicht näher untersucht werden muss. „Xolotl“ ist der Name einer mythologischen Figur, die manche mit „muñeco o juguete del agua“¹⁶⁹ übersetzen (dt. „Puppe oder Spielzeug des Wassers“). Viel interessanter aber ist der Hinweis auf die Larvenform des Axolotls und damit auf die Möglichkeit, sich zu verwandeln, obwohl der echte Axolotl seine Gestalt nicht wechselt. Er

¹⁶⁷ Cortázar, S. 383

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Diccionario de aztequismo o sea jardin de las raices aztecas palabras del idioma Nahuatl, Azteca o Mexicano. Introducidas al idioma castellano bajo diversas formas, Ediciones Fuente Cultural, México D. F., ca. 1953, S. 19

durchläuft nicht die für Amphibien übliche Metamorphose, was in der Phantastik und der Mythologie nicht akzeptiert wird. Seiner Namensherkunft zufolge verwandelt sich der Axolotl unter speziellen Umständen, verliert seine Kiemen und wird zu einem Landtier.¹⁷⁰ „Xolotl“ aber kann auch „glotón“ meinen, „Vielfraß“¹⁷¹ oder einen verbrecherischen Gott,¹⁷² was eine Parallele zur Macht und Bedrohung von Cortázar's Axolotl wäre. Gleichzeitig wird er mit den Wörtern „ojo“ (dt. „Auge“) und „vigilante“ (dt. „wachsam“, „Wächter“¹⁷³) in Verbindung gebracht, was zu Cortázar's Augenmotiv in dem Text passen würde und mehr noch zu der Stelle, an der der Erzähler meint, von den Augen der Axolotl gefressen zu werden.

Immer wieder werden Menschlichkeit und Unmenschlichkeit der Axolotl gegeneinander ausgespielt. Trotz der Feststellung der offensichtlichen Verschiedenheit von Menschen und Axolotl, werden die Axolotl wiederholt vermenschlicht. Die Vermenschlichung beginnt mit der Behauptung, sie seien Mexikaner, wird in der Beschreibung ihres Körpers mit menschlichen Füßen und aztekischen Gesichtern fortgeführt, und zeigt sich besonders deutlich in der seltsamen Verbindung, die der Erzähler zu ihnen zu haben scheint. Er stellt sie sich bei vollem Bewusstsein vor, als Sklaven ihres Körpers, ihn bittend, sie zu retten. „Xolo“ kann man auch mit „Diener“ oder „Sklave“ übersetzen,¹⁷⁴ was erneut dafür spricht, dass sich Cortázar intensiv mit der Herkunft des Namens der Axolotl beschäftigte. Die Sprachfähigkeit bringt die Axolotl dem Menschen am nächsten. Allerdings sprechen sie nach Levinson nicht als Axolotl, sondern verkörpern seine Sehnsucht danach, sich selbst zu kennen.¹⁷⁵

Bereits zuvor sieht der Erzähler in den Axolotl eine Metamorphose: „Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad.“¹⁷⁶ Es entsteht der Eindruck, als seien die Axolotl in der Auffassung des Erzählers verwandelte Menschen, deren Metamorphose ihre Menschlichkeit nicht habe auslöschen können.

¹⁷⁰ Diccionario de aztequismo, ebd.

¹⁷¹ Pons Wörterbuch Studienausgabe. Spanisch – Deutsch, Deutsch – Spanisch, Pons GmbH, Stuttgart, 2012, S. 521

¹⁷² Diccionario de aztequismo, S. 23

¹⁷³ Pons Wörterbuch, S. 1053

¹⁷⁴ Diccionario de aztequismo, ebd.

¹⁷⁵ Levinson, S. 10, 13

¹⁷⁶ Cortázar, S. 383

An die Thematisierung von Urteil und Prozess bei Kafka erinnert, dass der Erzähler die Axolotl als Zeugen und schreckliche Richter gleichermaßen bezeichnet. Alles an ihnen ist dermaßen konträr, dass keine eindeutige Bestimmung möglich scheint. Durch ihre dauerhafte Larvengestalt erfasst sie der Erzähler als Maske und Phantom zugleich. Sie flößen ihm mit ihren aztekischen, ausdruckslosen Gesichtern Angst ein. „larvado“ heißt auf Deutsch „verborgen, versteckt“¹⁷⁷, weshalb nach Levinson das Wort „larva“ auch mit „Maske“ in Zusammenhang gebracht werden kann.¹⁷⁸

Bei seiner letzten Konzentration auf das seltsame Mysterium der Augen der Axolotl sieht der Erzähler plötzlich sein eigenes Gesicht durch das Glas außerhalb des Aquariums. Es geschieht „sin transición, sin sorpresa“¹⁷⁹, also ohne einen erwähnenswerten Übergang. Längst schon ist die Verbundenheit so groß, dass der Körpertausch nicht überraschend eintritt. Leenhardt weist darauf hin, dass man das Glas des Aquariums als Spiegel interpretieren könnte.¹⁸⁰ Der Erzähler beobachtet durch das Glas den Axolotl, sieht jedoch sich selbst wie in einem Spiegel. Als ihm bewusst wird, dass er sich selbst ansieht, ist er zum Axolotl geworden.

Dennoch denkt der Erzähler weiter menschlich, was sehr stark an Gregor Samsa erinnert. Ebenfalls der *Verwandlung* ähnlich ist der Horror, der nun durch das Bewusstwerden, mit menschlichem Geist in einem Tierkörper zu stecken, einsetzt. Hinzu kommt das Eingesperrt-Sein, das auch bei Gregor zum Thema wird. Zwar ist Cortázers Erzähler nicht allein, allerdings ist er mit „criaturas insensibles“¹⁸¹ eingesperrt. Nach der Berührung von einem anderen Axolotl in seinem Gesicht aber fühlt er sich plötzlich verstanden und glaubt alle mit ihm gefangenen Axolotl in derselben Situation zu wissen: wie Menschen denkend, aber des Ausdrucks unfähig. Die Axolotl scheinen schon zuvor einen Teil seiner selbst in sich verborgen und ihn damit zu konfrontieren gewollt zu haben.

¹⁷⁷ Pons Wörterbuch, S. 610

¹⁷⁸ Brett Levinson: The Other Origin. Cortázar and Identity Politics, Latin American Literary Review, 1994 (22/44), S. 13

¹⁷⁹ Cortázar, S. 384

¹⁸⁰ Jacques Leenhardt: La americanidad de Julio Cortázar. El otro y su mirada, Revista de Literatura Hispanica, 1985 (22), S. 308

¹⁸¹ Cortázar, S. 384

Gleich Kafka oder Ocampo ist die Freiheit auch bei Cortázar ein wichtiges Thema. Der Freiheitsentzug tritt einerseits durch die Gefangenschaft im Aquarium auf, gleichzeitig durch die Gefangenschaft im Axolotl-Körper. Die Unfreiheit wird also sowohl durch einen physischen Käfig, als auch durch den Körper ausgedrückt. Aufgrund der Ausdruckslosigkeit des Axolotl-Gesichts ist zudem Kommunikation und Vermittlung von Botschaften oder Gefühlen unmöglich. Der Erzähler gerät in eine ähnliche Situation wie Gregor Samsa. Zwar ist seine Gestalt nicht so widerlich anzusehen, doch sind beide nicht mehr in der Lage, sich zu verständigen, was eine Trennung von den Menschen (in „Axolotl“ auch physisch durch das Glas) bedingt, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Damit wird ihnen ihre Menschlichkeit entzogen. Das Mensch-Sein ist unmöglich geworden und die Suche danach bleibt vergeblich.

Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt dieser Tierfigur ist die Vergangenheit, die sie repräsentiert. Cortázar deutet auf diese mehrmals hin, indem er die Tiere mit den Azteken in Verbindung bringt, sowohl durch ihr Aussehen als auch ihren Namen, der der Nahuatl-Sprache entspringt. Levinson zufolge steht der moderne Mann der prämodernen aztekischen Kreatur gegenüber, die trotz ihren Unterschieden zu ihm mit ihm verbunden und vielleicht identisch ist.¹⁸² Ähnlich der Theorie zu Kafkas Tierfiguren sieht Levinson im Axolotl einen unterdrückten Doppelgänger, der dem Erzähler gleichermaßen ähnlich und unähnlich ist. Er selbst – namenlos, arbeitslos und ohne Familie – trifft auf den Axolotl, der Name, Identität, Gesellschaft und Geschichte hat. Er könnte seine Wurzeln repräsentieren, was zur Biographie des Autors passen würde, der sich für Paris als Lebensort entscheidet und seine Heimat in Amerika zurücklässt. Durch einen solchen Orts- und Kulturwechsel kann es zu einer Verfremdung des eigenen Selbst kommen. Er muss erst das Andere werden, um wieder er selbst zu sein.¹⁸³ Doch mit dem Axolotl ist nicht nur eine persönliche Vergangenheit dargestellt. Die aztekische Geschichte steht der Gegenwart des Erzählers gegenüber. Laut Levinson repräsentiert der Axolotl Cortázars Lateinamerika. Die Rückkehr zu den lateinamerikanischen Wurzeln sei nicht als Möglichkeit, sondern als Verpflichtung und Verantwortung zu sehen.¹⁸⁴ Der Erzähler gewinnt durch die Metamorphose eine

¹⁸² Levinson, S. 7

¹⁸³ Levinson, S. 16

¹⁸⁴ Levinson, S. 11, 17

Vergangenheit, Gesellschaft und ein neues Ich. Gleichmaßen stellt sie eine klare Abgrenzung zu seinem früheren Selbst dar: „Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno de su vida de hombre.“¹⁸⁵ Mensch und Tier scheinen in der Erzählung so ähnlich zu sein, werden aber dennoch in diesem offenen und gleichmaßen abgeschlossenen Ende klar getrennt. Das Tier als Repräsentant von Vergangenheit, vor allem vergessener Vergangenheit, wurde bereits in Bezug auf „Die Sorge des Hausvaters“ von Kafka thematisiert. Walter Benjamin sieht in Odradek die Vergessenheit, wie Levinson im Axolotl.

5. 1. 1. „Fuera de las jaulas“

Dieselbe Art der Metamorphose findet in Silvina Ocampos „Fuera de las jaulas“ (dt. „Außerhalb der Käfige“, *Las invitadas*, 1961) statt. Auch hier verwandeln sich Menschen in Tiere, die sie zuvor im Zoo beobachtet haben. Allerdings geschieht dies im Zuge eines Befreiungsversuchs, den ein Lehrer mit seinen Schülern unternimmt. Die Tiere, zu welchen die Verbindung hergestellt wird, werden zunächst beobachtet und gezeichnet. Es kommt zur selben Art Identifikation wie in „Azabache“. Die Schüler suchen im Vorhinein ein Tier aus, das sie favorisieren, genauso wie es der Erzähler in „Axolotl“ tut. Im Gegensatz dazu erfolgt die Metamorphose bei Nacht, was die Traumartigkeit der Erzählung unterstützt. Eine wichtige Rolle spielt der Löwe, der als träumend beschrieben wird und durch dessen Sprachfähigkeit ein Wendepunkt eintritt. In „Axolotl“ werden zu Beginn ein hässlicher Löwe und ein schlafender Panther erwähnt. Der Löwe in „Fuera de las jaulas“ wirkt wie eine Erweiterung dieser beiden Figuren.

Der genaue Moment, in dem die Körper getauscht werden, ist gleich der Erzählung „Axolotl“ nicht feststellbar. Die Käfige werden geöffnet, die Tiere befreit, und es beginnt bereits der nächste Morgen, als sich der Lehrer und seine Schüler selbst hinter Gittern finden. Dieses Erwachen aus den Träumen am Morgen in Gestalt eines Tiers erinnert sehr an *Die Verwandlung*. Doch im Gegensatz zu Kafka, wie meist bei Ocampo, wird nicht der Zustand *nach* der Verwandlung thematisiert, sondern wie es zur

¹⁸⁵ Cortázar, S. 384

Verwandlung kommt. Sehr interessant ist der letzte Satz des Textes: „*Así somos los animales, pensaron; exactamente iguales a los hombres.*“¹⁸⁶ Als Tiere denken die Figuren, den Menschen gleich zu sein. Damit wird eine enge Verbindung zwischen Mensch und Tier hergestellt, mehr noch, sie werden völlig gleichgesetzt. Jeglicher Gegensatz wird aufgehoben, einerseits durch die Metamorphose, andererseits durch den ausgesprochenen Gedanken an sich. Gregor Samsa dagegen muss im Zuge der gesamten Erzählung mit den Gegensätzen zwischen ihm als Ungeziefer und seiner Familie kämpfen. Er ist nicht in der Lage zu kommunizieren und bleibt dadurch unverstanden.

Zu beachten ist außerdem, dass es in „Fuera de las jaulas“ und „Axolotl“ zu einem Austausch von Körpern und nicht zu einer Verwandlung kommt. Gregor Samsa wird zum Ungeziefer, steht diesem jedoch niemals gegenüber. Nach der Metamorphose existiert der Mensch, der er zuvor gewesen ist, nicht mehr. Dagegen sieht der Erzähler aus „Axolotl“ seine eigene Menschengestalt vor sich. Die menschliche Gestalt des Erzählers verlässt diesen, lebt allerdings weiter. Von Gregor sind nur die menschlichen Gedanken übrig, nicht aber sein ursprünglicher Körper. Eine entsetzenerregende Gefangenschaft im eigenen Körper findet in allen drei Erzählungen statt.

5. 2. „Bestiario“

In den Erzählungen aus Cortázers erstem Erzählband *Bestiario* gibt es immer ein übernatürliches Element, das als Metapher eines Aspekts aus der realen Welt fungiert.¹⁸⁷ In vier von den acht Geschichten spielen Tiere eine entscheidende Rolle und können als solche Metaphern beschrieben werden. Zusätzlich bilden die Tiere nach Alazraki je eine neurotische Komponente des Bands,¹⁸⁸ was sehr an Kafkas Werk denken lässt: Ein Tiger streift durchs Haus und bedroht alle darin lebenden Menschen, unheimliche Fabelwesen lösen Kopfschmerzen aus und erbrochene Kaninchen stellen die Ordnung der Wohnung auf den Kopf.

¹⁸⁶ Ocampo: CC I, S. 363

¹⁸⁷ Laura Arroyo Martínez: Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar. Análisis de tres cuentos, Castilla: Estudios de Literatura, 2010 (1), S. 476

¹⁸⁸ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 146

Der titelgebenden Geschichte „Bestiario“ (dt. „Bestiarium“, *Bestiario*, 1951) kommt eine besondere Bedeutung in dem Band zu. In ihr finden wir Verbindungen zu allen anderen Geschichten des Bands und sie enthält eine Vielzahl von Tierfiguren. Sie wird von einem heterodiegetischen Erzähler aus Sicht der Protagonistin Isabel geschildert, die ihre Ferien auf dem Landsitz von Verwandten verbringt. Aufgrund der Anwesenheit eines niemals in Erscheinung tretenden Tigers ist das Grundstück zu einem unsicheren Ort geworden.

In diesem wie in anderen Texten spielt Cortázar mit Erzählformen. Er lässt heterodiegetische Erzähler wie homodiegetische aussehen und wechselt innerhalb von Geschichten die Erzählform. In „Bestiario“ erhält man den Eindruck, Isabel erzähle die Geschichte. Diese Wahrnehmung wird durch die Unterbrechungen der Erzählweise von Isabels Briefen an ihre Mutter verstärkt. Nur der erste Brief ist deutlich markiert, alle anderen befinden sich direkt im Text und verschwimmen mit dem Erzählten.

Die Sorge von Isabels Mutter und Inés, die das Kind in die Ferien entlassen, gilt jedoch nicht dem Tiger, sondern dem „traurigen“¹⁸⁹ Haus und dem einsamen Jungen, der dort mit Isabel spielen würde. Zu diesem Zeitpunkt scheinen sie noch nicht zu wissen, dass eine weit traurigere Figur als ihr Cousin auf Isabel wartet, nämlich ihre Tante Rema, die ein düsteres Geheimnis verbirgt. Isabel fühlt sich zu ihr hingezogen und denkt schon vor ihrer Ankunft an Rema „en una caricia casi de muerte“¹⁹⁰. Es wird ein starker Fokus auf Rema, deren Traurigkeit und ihr rätselhaftes Verhältnis zu Isabels Onkel Nene gelegt.

Rema wandelt sich im Laufe der Erzählung von Isabels Tante zu ihrer Freundin, was mit dem Erwachsenwerden des Mädchens zusammenhängt. Darauf führt Alazraki den gesamten Gehalt der Erzählung zurück. Ihm zufolge geht es neben der Entwicklung Isabels um den Kampf zweier Frauen gegen männliche Gewalt.¹⁹¹ Dies mag eine korrekte Annahme sein, allerdings beinhaltet die Erzählung sehr viel mehr als diesen Aspekt. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf Interpretationen von Aspekten, die die Tierfiguren betreffen.

¹⁸⁹ Cortázar, S. 165

¹⁹⁰ Cortázar, S. 166

¹⁹¹ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 114

Zunächst fällt auf, dass nicht nur eine Tierfigur die Hauptrolle spielt (Tiger), sondern dass ein Tier auf das andere folgt, scheinbar ohne für den Inhalt von großer Bedeutung zu sein. Neben dem Tiger finden folgende Tiere einen Platz: Fisch und Frosch als Vergleichsobjekte zu Isabels Cousin Nino, ein Kardinalsfinke, ein Tausendfüßler, ein Schmetterling, Einzeller, Ponys, Hunde, Ameisen, Insektenschwärme, Schnecken und eine Gottesanbeterin.

Kurz nach ihrer Ankunft kommt Isabel mit einem Tausendfüßler in Kontakt, der sich aufgrund ihrer Berührung zu einer Kugel verkrümmt und im Rohr des Waschbeckens ertrinkt. Auf das Sterben dieses Tiers wird in keiner Weise näher eingegangen, wodurch die menschliche Distanz zur Insektenwelt gut zum Ausdruck gebracht wird, die in der gesamten Erzählung eine große Rolle einnimmt. Cortázar war persönlich sehr beeindruckt von dieser fremden Welt der Insekten, die, gleichsam lebend, in totaler Unfähigkeit zur Kommunikation mit dem Menschen existieren:

A mí lo que me fascina en el reino animal, sobre todo en las escalas inferiores, digamos en el mundo de los insectos, es el hecho de estar frente a algo que vive pero en un estado de incomunicabilidad total y absoluta conmigo.¹⁹²

Das Interesse des Menschen an Insekten äußert sich in „Bestiario“ hauptsächlich im Einsperren, Beobachten und Experimentieren. Anfangs beschäftigen sich Isabel und Nino mit Insektenlarven und sehen sie im Mikroskop an. Bald darauf legen sie eine Hausapotheke, ein Herbarium und ein Formicarium an, wodurch die Pflanzen- und die Tierwelt gleichermaßen untersucht werden. Vor allem auf das Formicarium wird großer Wert gelegt, mit dem sich Nino und mehr noch Isabel, sehr lange und intensiv auseinandersetzen. Sie erzeugen eine eigene kleine Welt der Ameisen, ein geradezu verstecktes „borgeanisches Labyrinth“¹⁹³. Die Ameisen sind Stellvertreter für die reale Welt beziehungsweise die Welt der Erwachsenen, was auf alle vorkommenden Tierfiguren dieser Erzählung zutrifft. Nach Schäffauer zeigt sich die Parallelwelt der Tiere zu den Menschen bereits das erste Mal in Isabels Bezeichnung von Nino als

¹⁹² Ernesto G. Bermejo: *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1978, S. 54

¹⁹³ Jorge Campos: *Fantasia y realidades en Cortázar*. In: Pedro Lastra (Hrsg.): *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, S. 328

Frosch oder Fisch. Sie benennt ihn nach den Tieren aufgrund einer Erinnerung, in der er als Kleinkind ein Tierbuch kommentiert.¹⁹⁴

Der folgende Ausschnitt zeigt, wie Isabel ihre eigene Welt auf die der Ameisen im Formicarium überträgt. Sie stellt sich einen kleinen Tiger in ihrer Labyrinth-artigen Welt vor, der wie auf Los Horneros durch die Gänge streift:

El formicario valía más que todo Los Horneros, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. Y le gustaba repetir el mundo grande en el cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor (...).¹⁹⁵

Kurz darauf wird Rema mit dem Formicarium in Verbindung gebracht: Ihre Schürze spiegelt sich im Glas, was wenig später den Eindruck erweckt, sie würde sich im Formicarium aufhalten. Rema scheint gedankenverloren hinein gefasst zu haben, denn als Isabel aus ihren Gedanken erwacht, laufen Rema Ameisen über die Hand.

Die Tierfiguren in „Bestiario“ stehen in sehr engem Verhältnis zu den menschlichen Figuren und ihren Problemen. Das zeigt sich besonders deutlich an den Figuren des Tigers und der Gottesanbeterin. Der Tiger stellt eine ständig präsente Gefahr dar, genauso wie Isabels Onkel „El Nene“, der zusammen mit Rema, deren Mann Luis und ihrem Sohn Nino auf dem Anwesen lebt. Von Anfang an fällt Nene negativ auf und scheint Rema unangenehm zu sein. Tatsächlich stellt sich heraus, dass er sie heimlich begehrt. Doch nicht nur für Rema hat er etwas von dem unangenehmen Tiger: Er stört die Harmonie des Hauses, ist immer schlecht gelaunt und schlägt zu, als Isabel und Nino aus Versehen sein Fenster zerbrechen. Der Tiger und Nene sind miteinander verbunden: Was der Tiger unsichtbar mit seiner Anwesenheit bedroht, bedroht Nene mit konkreten Handlungen.

Am Ende wird ausgerechnet Nene vom Tiger getötet, weil Isabel ihm bewusst eine falsche Information zum Aufenthaltsort des Tigers gibt und ihn somit in den Tod schickt. Für gewöhnlich weiß Nene genau, wo sich der Tiger aufhält, daher überrascht

¹⁹⁴ Markus Klaus Schäffauer: Gattungspassagen und Metaisierung am Beispiel des Bestiariums. In: J. Hauthal, J. Nadj, A. Nünning u. H. Peters (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen*, de Gruyter, Berlin, 2007, S. 274

¹⁹⁵ Cortázar, S. 169

das Gelingen von Isabels Tat. Luis dagegen weiß nie über den Aufenthaltsort des Tigers Bescheid, worin sich seine Unkenntnis bezüglich der Vorhergänge zwischen Nene und seiner Frau Rema manifestiert. Man könnte noch weiter gehen und an eine Selbstzerstörung des Nene glauben, was eine Gleichsetzung des Tigers mit Nene implizieren würde. Doch das ist gar nicht notwendig, um eine enge Verbindung zwischen den beiden Figuren anzunehmen. Die Tierfiguren sind dennoch nicht einer bestimmten Person zugewiesen, sondern spiegeln die auf Los Horneros vorherrschende Gefühlswelt wider.

Cortázar greift bei der Verwendung seiner Tierfiguren auch auf herkömmliche Metaphern zurück. So verrät er in einem Interview, dass Tiere wie der Stier oder Puma immer Symbole für Sexualität, Wille und Macht seien:

En mi territorio de lo fantástico, efectivamente, hay una gran circulación de animales. Creo que eso se refiere también al mundo onírico porque incluso los arquetipos jungianos: el tema del toro, el tema del león, suelen volver en los sueños y son siempre símbolos sexuales, o de voluntad o de poderío. En mí eso se da en el plano del cuento.¹⁹⁶

Den Tiger kann man demnach ähnlich wie bei Ocampo als eine Verbildlichung von Männlichkeit und Sexualität interpretieren. Die Kinder, die sexuell noch nicht aktiv sind, wissen nie, wo sich der Tiger aufhält und müssen daher immer einen Erwachsenen fragen. Wie ein Geheimnis steht er zwischen den Figuren. Er tritt nie physisch in Erscheinung, und ihm gegenüberzutreten, ist nicht erlaubt. Erst mit zunehmender Reife vertrauen die Familienmitglieder Isabel, wodurch sie in der Lage ist, Nene eine falsche Auskunft zu geben. Mehr noch aber wird der Tiger durch die Bindung an Nene mit Sexualität konnotiert. Wie bereits festgestellt wurde, ist das Tier als Stellvertreter für Sexualität auch bei Kafka zu finden. Die Sexualität spiegelt sich in den Pferden und dem Stallknecht des Landarztes und wird über verschiedene Tiervergleiche in Kafkas Romanen und anderen Erzählungen zum Ausdruck gebracht, wenn auch nicht mit klassischen Symbolen wie der Großkatze oder dem Stier.

Doch auch Cortázar weist in „Bestiario“ noch mit einer zweiten Tierart auf die Sexualität hin: Mit dem Auftritt der Gottesanbeterin kommt es zu einer Wende in der Erzählung. Zwar ist sie zunächst nur anwesend wie andere Kleintiere zuvor, allerdings sorgt sie von Anfang an für großes Interesse in der Familienrunde, das nicht nur auf die

¹⁹⁶ Conversaciones con Cortázar, S. 53

Kinder beschränkt ist, wie im Falle der Ameisen. Durch ihre Landung auf dem Tisch sorgt sie gleichermaßen für Ekel (bei Rema) wie Anerkennung (bei Luis, der ihre Fähigkeit, den Kopf zu drehen, bewundert). Mit der Drehbewegung des Kopfes wird das Augenmotiv verstärkt, da die Gottesanbeterin die Personen direkt anblickt. Beim Zubettgehen der Kinder ist sie anwesend und scheint Isabels Gedanken zu begleiten:

Se quedaron solas, con el mamboretá que las miraba. Vino Luis a darles buenas noches, murmuró algo sobre la hora en que los chicos debían irse a la cama, Rema le sonrió al besarlo.

– Oso gruñón - dijo, e Isabel inclinada sobre el vaso del mamboretá pensó que nunca había visto a Rema besando al Nene y a un mamboretá de un verde tan verde. Le movía un poco el vaso y el mamboretá rabiaba. Rema se acercó para pedirle que fuera a dormir.

– Tirá ese bicho, es horrible.

– Mañana, Rema.

Le pidió que subiera a darle buenas noches. El Nene tenía entornada la puerta de su estudio y estaba paseándose en mangas de camisa, con el cuello suelto. Le silbó al pasar.

– Me voy a dormir, Nene.

– Oíme: decile a Rema que me haga una limonada bien fresca y me la traiga aquí. Después subís no más a tu cuarto.

Claro que iba subir a su cuarto, no veía por qué tenía él que mandárselo.¹⁹⁷

Der obige Ausschnitt gibt viel von der gesamten Problemsituation der Geschichte wieder und zeigt die enge Verbindung der Tierfigur zum Menschen und zu den in ihm versteckten Bedürfnissen. Die Gottesanbeterin blickt Isabel und Rema an, als Luis kommt, um „Gute Nacht“ zu sagen. Rema küsst ihn lächelnd. Über die Gottesanbeterin gebeugt, denkt Isabel, dass sie nie gesehen hatte, wie Rema Nene küsst. Es entsteht der Eindruck, die Gottesanbeterin hätte sie darauf aufmerksam gemacht. Rema fordert Isabel ein zweites Mal dazu auf, die Gottesanbeterin hinauszuerwerfen, da sie sie schrecklich fände. Als Isabel schlafen gehen möchte, wird sie von Nene ersucht, Rema zu sagen, sie solle ihm eine Limonade anrichten und bringen. Danach solle sie unverzüglich in ihr Zimmer gehen. Isabel versteht nicht, warum er ihr dies sagt, da sie ohnehin vorgehabt hatte, in ihr Zimmer zu gehen.

Die Farbe Grün spielt an dieser Stelle eine fundamentale Rolle. Da sie Cortázar's Lieblingsfarbe ist, verwendet er sie recht häufig in seinen Texten, speziell mit Bezügen auf Erotik und Sinnlichkeit.¹⁹⁸ In dieser Erzählung markiert sie die sexuelle Begierde Nenes, die ihren Höhepunkt in der Limonaden-Szene erreicht.

¹⁹⁷ Cortázar, S.174

¹⁹⁸ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 123

Isabel fällt im selben Moment auf, dass Rema niemals Nene küsst und dass sie noch nie eine solch grüne Gottesanbeterin gesehen hat: „un mamboretá de un verde tan verde“¹⁹⁹. Die Farbe wird stark betont. Als sie das Glas bewegt, wird die Gottesanbeterin wütend. So wütend, wie kurz danach Nene, weil nicht Rema ihm den Limonadenkrug bringt. Rema bereitet die Limonade zwar wie aufgetragen zu, bittet jedoch inständig Isabel, sie ihm zu bringen. Der Limonadenkrug ist so grün wie die Gottesanbeterin, was zu einem Missverständnis bezüglich Remas Befinden führt: Isabel nimmt an, Remas schlechter Gemütszustand liege an der Gottesanbeterin und versichert ihr, dass sie diese bereits hinausgelassen habe. Auf die wiederholte Bitte Remas hin spürt Isabel ein intensives Verlangen nach Rema und wünscht sich, in ihren Armen zu sterben.

Die Gottesanbeterin weist schon bei ihrem ersten Auftritt auf das Schicksal Nenes hin: Bei ihrer Landung auf dem Tisch bekommt Isabel Lust, ihr den Kopf mit einer Schere abzutrennen. Sie tut es nicht, aber schickt am Tag danach Nene in den Tod. Somit steht die Gottesanbeterin einerseits für das Verlangen Nenes und andererseits für seinen Untergang. An dieser Stelle möchte ich auf das kannibalische Sexualverhalten dieser Tierart hinweisen, das Cortázar bei der Wahl seiner Tierfigur aller Wahrscheinlichkeit nach bedacht hat.

Konfrontiert mit der Farbe Grün, wird Isabel Remas Lage und ihre Liebe zu ihr bewusst und sie entscheidet sich, Rema zu retten. Die Lüge, die zu Nenes Tod führt, kann als Liebesakt Isabels interpretiert werden. Gleichzeitig handelt sie mit diesem Akt genauso bestialisch wie der Tiger, der Nene das Leben nimmt. Ob der Tiger tatsächlich eine eigenständige Figur ist, ein Symbol, oder nur in Isabels Gedanken existiert, lässt Cortázar offen.

Mit Sicherheit kann gesagt werden, dass die Tierfiguren Cortázars das Innenleben der Menschen repräsentieren und ihre Gefühle begleiten. Die Kinder erfreuen sich am Formicarium, verlieren aber plötzlich die Lust daran, was bei Isabel an der Szene festgemacht werden kann, in der sie die eigene Welt in der Welt der Ameisen entdeckt und sie beneidet, weil sie keine Angst vor einem Tiger haben müssen. Ungeachtet dessen sind auch die Ameisen nicht frei. Sie demonstrieren gleichermaßen ihre eigene Gefangenschaft hinter dem Glas wie auch die Unfreiheit Isabels aufgrund des Tigers.

¹⁹⁹ Cortázar, S. 174

Somit verwandelt sich das Formicarium zu etwas Negativem für Isabel. Sie will es nicht mehr sehen und sich von ihm befreien. Als sie dies tut, zerschlägt sie in einem Anflug von Glücksgefühl das Arbeitszimmerfenster des Nene. Bereits an dieser Stelle will sie Nene trotz ihrer Angst vor ihm schaden. Ob die Szene, in der Nene Nino für den Vorfall schlägt, der Wahrheit entspricht oder Isabels Träumen entstammt, ist nicht gewiss.

Freiheit ist ähnlich wie in der Erzählung „Axolotl“ ein wichtiges Thema in Bezug auf die Tierfiguren. Die Ameisen sind gleichermaßen unfrei wie der eingesperrte Kardinalsfinke, die Schnecken, die die Kinder in einer Schachtel halten, und die Gottesanbeterin, die gefangen und dann wieder ausgelassen wird. Auf der anderen Seite nimmt der Tiger den menschlichen Figuren ihre Freiheit, befreit die Familie aber von der Last des Nene, indem er ihn tötet. Die Erleichterung Remas und Isabels kann diesbezüglich nicht angezweifelt werden:

(...) rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia.²⁰⁰

Alazraki sieht im Tiger weniger eine Bedrohung, als vielmehr die Lösung der Situation.²⁰¹ Ihm zufolge zeigt sich die Welt der Erwachsenen im Tiger, der Traurigkeit und eine geschlossene Ordnung repräsentiert.²⁰²

Zuletzt kommt die Verbindung der Tierfiguren zur Gefühlswelt der Menschen durch die Schnecken zu Vorschein, die Nino und Isabel gesammelt haben. Nino will sie töten und trocknen, doch Isabel hat Mitleid mit ihnen. Sie hat soeben bezüglich des Aufenthaltsortes des Tigers gelogen und beobachtet die Schnecken nun mit großem Interesse. Abermals wird Rema mit den Tieren verknüpft. Beim Berühren einer Schnecke wird ihr Finger dieser ähnlich. Beinahe findet eine Metamorphose statt. Während Nene unter Schreien Opfer des Tigers wird, konzentriert sich Isabel auf die Schnecken, die wie Remas Hand aussehen.

²⁰⁰ Cortázar, S. 176

²⁰¹ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 109

²⁰² Alazraki: Hacia Cortázar, S. 117

(...) estudiando los caracoles que empezaban despacio a asomar y moverse, mirando de pronto a Rema, pero saliéndose de ella como una ráfaga, y obsesionada por los caracoles, tanto que no se movió al primer alarido del Nene, todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el nuevo grito ahogado del Nene, (...) ²⁰³

Rema drückt ihre Zustimmung zu Isabels Handlung über einen Blick aus, beruhigt das Mädchen aber mit den Fingern. Diese Finger werden von den Schnecken symbolisiert und verhelfen, in der Situation Ruhe zu bewahren.

Den vier wichtigsten Tierfiguren dieser Erzählung kommen fundamentale Rollen bei der Bewältigung der Familiensituation zu: Die Ameisen öffnen Isabel die Augen für die Beengtheit der Lage auf Los Horneros, kurz darauf zerschlägt sie Nenes Arbeitsfenster. Die Gottesanbeterin macht ihr die Liebe zu Rema bewusst und das Glück, das diese ohne Nene empfindet, was sich in ihrem Umgang mit Luis, Nino und Isabel zeigt. Der Tiger, der eigentlich eine unterschwellige Bedrohung für alle Familienmitglieder dargestellt hat, tötet Nene und befreit die Familie damit von Trauer und Bedrängnis. Zur Bewältigung ihrer schwerwiegenden Entscheidung und deren Folgen, treten die Schnecken auf, die mit ihren langsamen Bewegungen Ruhe symbolisieren und durch ihre fingerähnliche Form für Berührung und Zuwendung stehen.

Zwei bereits angesprochene Ähnlichkeiten zu Kafkas Werk sind die Unfreiheit, sowie die über die Tierfiguren vermittelte Sexualität. Die wichtigste Parallele jedoch besteht in der äußerlichen Distanz und der inneren Verbundenheit zum Tier. Wie bei Kafka bleibt eine Grenze zwischen Mensch und Tier bestehen. Keines der im „Bestiario“ vorkommenden Tiere wird als Freund oder Gefährte einer Person bezeichnet, sondern lebt eigenständig und in einer gewissen unüberbrückbaren Trennung zum Menschen, was Cortázar in dem Zitat zu den Insekten deutlich macht. Es findet keine Kommunikation zwischen Mensch und Tier statt. Das Einsperren und Beobachten der Tiere zeigt das Interesse, aber auch die unbedachte Grausamkeit des Menschen. Trotz alledem existiert ein unsichtbares Band zwischen Mensch und Tier. Das Tier symbolisiert Gefühle und Bedürfnisse des Menschen und bringt sie zum Vorschein, was bereits mehrfach bei Kafka thematisiert wurde.

²⁰³ Cortázar, S. 176

5. 3. „Cefalea“

In einer bisher nicht behandelten Weise treten die Tierfiguren der Erzählung „Cefalea“ (dt. „Kopfschmerz“, *Bestiario*, 1951) auf. Von Cortázar erfundene Fabelwesen, sogenannte Mancusprien, stellen eine Metapher für Krankheit dar. Man kann sie wie Kaninchen an Ohren und Pfoten halten, allerdings haben sie ein langes Rückenfell und geben quietschende Geräusche von sich.

Die Protagonisten, bestehend aus einem Paar, das die Geschichte in der Wir-Form erzählt, bemühen sich um Aufzucht und Mästung der Tiere, die sie zu verkaufen beabsichtigen. Dazu müssen die Mancusprien täglich gebadet und mit Hafer gefüttert werden. Zwei weitere Figuren, Chango und Leonor, helfen ihnen dabei, flüchten jedoch im Verlauf des Geschehens.

Die gesamte Erzählung ist von Symptomen verschiedener Krankheiten (intensiven Kopfschmerzen, Schwindel, Schlaflosigkeit und Halluzinationen), sowie den Namen von pflanzlichen Arzneimitteln durchzogen. Die Mancusprien werden gepflegt und umsorgt. Sie sind einerseits selbst krank und andererseits Ursache für Krankheiten der Protagonisten. Realität und Einbildung verschwimmen, sodass eine Verbindung zwischen Außen und Innen stattfindet: „(...) un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran a su alrededor. Como mancusprias.“²⁰⁴ Der Kopf sei voll lebendiger Dinge, die sich um ihn drehen, wie Mancusprien. Die Leser(innen) erfahren somit, dass zwar ein äußeres Geschehen mit den Mancusprien beschrieben wird, diese sich aber eigentlich in den Erzählern selbst befinden.

Räume sind bei Cortázar von großer Bedeutung. Sie beschreiben selten bloß einen realen Raum, sondern meist einen Körper oder Zustand. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die Geschichte „Casa tomada“, in der ein ehelich lebendes Geschwisterpaar durch unbestimmte Mächte innerhalb des Hauses bedroht wird. Die Ähnlichkeit zu dem Tiger aus „Bestiario“ fällt sofort ins Auge, genauso wie der inzestuöse Beiklang. In Bezug auf das Haus aber wird eine Anspielung auf die politische Problematik durch Juan Perón vermutet.

²⁰⁴ Cortázar, S. 136

Das Haus des Protagonistenpaares in „Cefalea“ unterstützt das von Cortázar so genial aufgebaute Spiel von Innen und Außen, Realität und Illusion. Neben seiner Funktion als realer Raum wird es stellvertretend für den Kopf eingesetzt: „Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancupias ahí afuera).“²⁰⁵ Mehrmals wird wiederholt, dass etwas Lebendiges im Kopf herumgehe. Nun aber wird das Haus mit dem Kopf gleichgesetzt und seine Fenster mit den Ohren, die das Gejaule der Mancusprien außerhalb wahrnehmen. Doch auch innerhalb des Hauses gibt es Lärm, der von Ratten verursacht wird.

Cortázar, jahrelang unter starker Migräne leidend,²⁰⁶ bedient sich der Tierfiguren zur Darstellung dieses Krankheitsbildes. Die Reaktionen auf den morgendlichen Kopfschmerz werden als „animalisch“ bezeichnet: „(...) el doctor Harbín nos ha prevenido contra las reacciones animales que atacan de mañana, no habíamos pensado que pudiera ser una cefalea así.“²⁰⁷ Das Animalische unterstützt den Horror, der hier zum Ausdruck gebracht werden soll. Er kann nicht verstanden werden und löst somit Hilflosigkeit aus. Am erneuten Auftreten der Krankheit wird am meisten eine „tierische Variante“ befürchtet: „Hasta que cesa, paulatina, dejándonos el temor de una repetición con variante animal, como ya una vez: tras de la abeja, el cuadro de la serpiente.“²⁰⁸ Nach der Wespe sei die Schlange gekommen, womit Bezug auf verschiedene Arten von Schmerz genommen wird, der an Wespenstiche oder Schlangenbisse erinnert. Gegen Ende nimmt der Kopfschmerz überhand und wird mit einer Schlange und ihrem Gift verglichen: „(...) dolores lancinantes agudos en sien derecha, esta terrible serpiente cuyo veneno actúa con espantosa intensidad (...)“²⁰⁹

Die Erzählung vollzieht sich äußerst alptraumhaft und steuert auf eine Katastrophe zu, die jedoch nicht genau benannt wird. Sie endet mit einem weiteren Hinweis auf das Lebendige, das im Kreis gehe, und auf das Geheule der vor Hunger sterbenden Mancusprien, die man durch die Fenster beziehungsweise Ohren hören könne. Nun stellt

²⁰⁵ Cortázar, S. 142

²⁰⁶ Herráez, S. 242

²⁰⁷ Cortázar, S. 141

²⁰⁸ ebd.

²⁰⁹ Cortázar, S. 143

sich die Frage, ob mit den Mancusprien auch die Erzähler sterben und ob die Mancusprien die Erkrankten oder die Krankheit darstellen.

Gewisse Unklarheiten, auch den Grund für das Züchten oder Verkaufen dieser kranken und krank machenden Tiere betreffend, bleiben bestehen. Zweifelsohne repräsentieren die Tierfiguren das Innenleben der Erzähler und sind Zeugnis ihrer Einbildung und Krankheit. Die Angst vor dem Unverstehbaren und deshalb Unbeschreibbaren kann nur über das Animalische dargestellt werden. Ähnlich Kafka ist die Tierfigur Stellvertreter für das Unsagbare. Weitere Parallelen zu Kafkas Werk sind die Traumhaftigkeit, die Körperlichkeit und die Krankheit, die im Körper steckt, sowie das Überhandnehmen einer Situation über die Protagonisten. Zwar können die Mancusprien nicht mit der Macht der Pferde in Kafkas „Landarzt“ mithalten, doch entreißen sie dem Protagonisten gleichermaßen die Kontrolle, obwohl sie im Grunde ein Teil von ihm sind. Wie Azabache gehen sie gemeinsam mit ihm unter.

Ähnlich anderen besprochenen Erzählungen von Ocampo und Kafka kommt es zu einer Vereinsamung der Protagonisten. Sie leben abgeschieden vom nächsten Dorf und von sozialen Kontakten. Mit der Flucht ihrer Mitarbeiter bleibt das Paar völlig allein. Aus Angst vor der Ansteckung mit Krankheiten will sich niemand ihrem Grundstück nähern. Neben der Krankheit ist die Einsamkeit ein fundamentales Thema dieser Geschichte: eine gemeinsame Einsamkeit. Die Intimität des Paares verstärkt sich durch das gemeinsame Leid und die Erzählung in der Wir-Form. Dennoch wird die Einsamkeit durch den jeweils anderen nicht vermindert. Es wirkt beinahe so, als würden die beiden Protagonisten einen gemeinsamen Menschen bilden.

Die Einsamkeit zeigt sich in Kafkas *Verwandlung* gleichermaßen wie in seinen Romanen und Erzählungen. Seine Protagonisten stehen allein einer ausgeweglosen Situation gegenüber, gegen die sie machtlos sind. In einer ähnlichen Situation befinden sich Cortázars Paar-Erzähler. Sie sind zu zweit, aber können sich gemeinsam weder wehren noch befreien. Auch dem jeweils anderen können sie nicht helfen, allerdings wird diese Möglichkeit gar nicht in Betracht gezogen. Nie wird die Chance diskutiert, dass einer von ihnen entkommen und den anderen zurücklassen könnte. Sie trennen sich nicht und treten gemeinsam der Katastrophe entgegen. Einmal mehr würde dies die Annahme unterstützen, dass die beiden Erzähler nur einen einzigen darstellen.

Wie die Krankheit, so wird auch die Einsamkeit von den Mancusprien wiedergespiegelt. Die Erzähler sperren die Tiere in getrennte Käfige, was vor allem bei Muttertieren und ihren Jungen zu großem Kummer führt. Es entsteht der Eindruck, die Mancusprien seien zu einem Leben in Gesellschaft nicht fähig, vor allem mit zunehmendem Hunger greifen sie sich gegenseitig an. Gleichzeitig sind sie in ihrer Isoliertheit zutiefst unglücklich, was sie mit ihrem Geheul zum Ausdruck bringen. Brechen sie jedoch aus, sterben sie. Sie sind völlig schutz- und hilflos und können scheinbar ohne fremde Hilfe nicht überleben. Zusätzlich an Kafkas Texte erinnert der Hungertod, den die Mancusprien sterben. Den Erzählern gehen die Vorräte aus, die sie bei besserer gesundheitlicher Verfassung hätten beschaffen können. Das merkwürdige Verhalten der Mancusprien, ihre Ausbrüche und vermehrten Tode gehen mit der Verschlechterung des Gesundheitszustandes der Erzähler einher. Zugleich bedingt dieser nun den Hungertod der Tiere. Wenn man bedenkt, dass die Mancusprien ausschlaggebend für die Krankheit der Erzähler sind, könnte ihr Tod gleichermaßen Befreiung bedeuten.

5. 4. „Carta a una señorita en París“

Auch „Carta a una señorita en París“ (dt. „Brief an ein Fräulein in Paris“, *Bestiario*, 1951) kann mit Kafkas Werk verglichen werden. Die Erzählung ist geradezu herrlich absurd, schwermütig und unmöglich.

Ein homodiegetischer Erzähler schreibt einen Brief an seine Vermieterin Andrée, in welchem er ihr ein bestimmtes Problem schildert: Von Zeit zu Zeit erbricht er ein kleines Kaninchen. Dies weiß er seit langem gekonnt zu verheimlichen. Er baut eigenen Klee an und kümmert sich ungefähr einen Monat um das Kaninchen, bis es groß genug ist, es zu verschenken. In der Regel ist dies der Moment, in dem er bereits ein neues Kaninchen erbricht. Die Kaninchen kommen stets sehr klein, weiß und zufrieden auf die Welt und haben eine enge Bindung zum Erzähler. In Andrées Wohnung aber will er diese Gewohnheit nicht fortführen und beschließt beim Erbrechen eines Kaninchens im Aufzug, es zu töten. Der Versuch scheitert an der Liebe zu dem niedlichen Tier. Allerdings spuckt er noch in der gleichen Nacht ein schwarzes Kaninchen, wenige Tage später wieder ein weißes, dann ein graues. Die Kaninchen leben im Kleiderschrank, gut versteckt und zunehmend anstrengend zu halten. Mit dem elften Kaninchen kommt es

letztendlich zur Überforderung des Erzählers. Sie zerstören die Wohnung, um die er sich mehr sorgt als um sein stark vernachlässigtes Sozialleben. Die Erzählung endet damit, dass er die Kaninchen und sich selbst vom Balkon stürzt, immer noch mit dem Gedanken an die Umstände beschäftigt, die er damit bereitet, wie die Bergung der Leichen.

Schon des Erzählers Persönlichkeit lässt sehr an Kafkas Texte denken. Sie erinnert nicht nur an Gregor Samsa, sondern auch an andere Figuren Kafkas, die stark auf ihr Wirken und Funktionieren in der Gesellschaft bedacht sind, wie beispielsweise der Hungerkünstler oder der Landarzt, der seine „Pflicht bis zum Rand, bis dorthin, wo es fast zu viel wird“²¹⁰ erfüllt.

Der Erzähler erbricht Kaninchen nur in Phasen der Einsamkeit, was zeigt, dass bloß auf diese Art seine Absonderlichkeiten zum Vorschein treten können. Von da an entwickelt er Strategien, um niemanden von diesen Vorfällen wissen zu lassen. Allerdings pflegt er eine sehr emotionale Verbundenheit mit den Tieren:

(...) pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable ... Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumera: tan de uno que uno mismo ... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta.²¹¹

Kurz nach ihrer Geburt liebt er die Kaninchen sehr und fühlt sich den kleinen Tieren sehr nah, doch mit der Zeit werden sie größer, hässlich, ausgelassen und entgleiten seiner Kontrolle. Er vergleicht sie mit einem Gedicht, das zu Beginn völlig eins mit ihm ist und später in distanzierterm Verhältnis zu ihm steht. Auch ohne diesen Hinweis liegt es nahe, im Kaninchen ein Symbol für die Kunst zu sehen, wie einzelne Werke, auf die er zunächst sehr stolz ist und sie dann hinter sich lässt. In Andrées Wohnung aber gelingt ein derartiges Schaffen nicht, zu ordentlich und respektabel ist sie. Abermals ist dem Raum eine große Bedeutung zugemessen. Andrées Wohnung könnte für einen bestimmten Personenkreis stehen, vor dem es diese imperfekten Kaninchen zu verstecken gilt. Der gesamte Brief hat etwas sehr Entschuldigendes, Schamhaftes. Immer wieder repariert der Erzähler Dinge, die wegen der Kaninchen beschädigt wurden und bittet Andrée dafür um Verzeihung. Durch seine zunehmende Einsamkeit

²¹⁰ Ein Landarzt, S. 256f

²¹¹ Cortázar, S. 114

könnte man den Brief auch als Metapher für eine Depression sehen. Für die Depression eines Künstlers, der großartige Werke hervorbringt, die jedoch ihn und sein Umfeld zerstören.

Dieses unterschwellige und stets anwesende Schuldgefühl in dem Brief rührt von dem Bruch mit der Ordnung her, die von Andrée geschaffen wurde und von den Kaninchen zerstört wird. Der Erzähler tritt in eine bereits bestehende Ordnung ein, erbricht aber bereits im Aufzug auf dem Weg zur Wohnung das erste Kaninchen. Zunächst kann er eine Ersatzordnung herstellen und beherrschen, doch sie gerät außer Kontrolle, wodurch es zur Katastrophe kommt.²¹² Laut Alazraki wird der Erzähler vom Außerordentlichen in die Ordnung hinein begleitet, aber der Eindringling zerstört nicht die Ordnung, so wie er es selbst beschreibt, sondern wird von der Ordnung zerstört.²¹³ Man könnte noch weiter gehen und das Geschehen als eine Zerstörung seiner eigenen Ordnung sehen, die mit dem Vorhaben der Tötung des ersten Kaninchens beginnt.

Mit dem Verlust des Soziallebens des Erzählers werden Borges' Vornamen als Namen von Freunden genannt: „Ahora me llaman por teléfono, son los amigos que se inquietan por mis noches recoletas, es Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto.“²¹⁴ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Cortázar Borges mit diesem Satz eine Ehrung zukommen lassen wollte.

Wie in „Axolotl“ finden wir auch in „Carta a una señorita en París“ eine Anspielung auf das Menschliche im Tier:

(...) y ahora me quedo al lado para que ninguno la alcance otra vez con las patas (es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco; además usted habrá advertido - en su infancia, quizá - que se puede dejar a un conejito en penitencia contra la pared, parado, las patitas apoyadas y muy quieto horas y horas.)²¹⁵

Als sich die Kaninchen auf die Hinterbeine stellen, glaubt der Erzähler, sie würden versuchen, menschlich zu werden. Er sieht sich selbst als ihren Gott und vergleicht die

²¹² Carlos Yushimito del Valle: Pierre Menard, autor de Cortázar. Aproximaciones a lo neofantástico en “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2009 (41), <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/menacor.html>, 25.11.2018

²¹³ Jaime Alazraki: En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, Editorial Gredos, Madrid, 1983, S. 148

²¹⁴ Cortázar, S. 116

²¹⁵ ebd.

Kaninchen mit Menschen im Umgang mit diesem Gott. Die Welt der Tiere wird wie in „Bestiario“ und „Los Venenos“ auf die Welt der Hauptperson übertragen. Im weiteren Verlauf behauptet der Erzähler, es sei möglich, die Kaninchen zur Strafe aufrecht an die Wand zu stellen, wo sie stundenlang verharren würden. In ihrer Gesamtheit betrachtet, erwecken diese Schilderungen den Anschein einer Sündenfall-Szene, auf die auch Kafka in der *Verwandlung* anspielt.

Muñoz setzt den Erzähler mit dem modernen Künstler gleich. Kern der Erzählung sei ihm zufolge das poetische Schaffen und die Beziehung des Schöpfers zu dem Geschaffenen. Er sieht sogar im Öffnen des Fensters die Zukunft und im Hinausspringen die Ermöglichung einer neuen Kunst für die kommende Generation.²¹⁶ Diese Interpretation geht meinem Ermessen nach etwas zu weit, die Idee des poetischen Schöpfers allerdings lässt sich nicht von der Hand weisen.

Das Ende gibt weiteren Aufschluss über die Geschichte: „No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto (...).“²¹⁷ Nicht der Tod des Erzählers und seiner Kaninchen überrascht an dieser Stelle, sondern die Bemerkung, dass es nicht schwierig sei, die Kaninchen auf dem Pflaster einzusammeln und man sie vielleicht gar nicht bemerken werde. Der Erzähler lässt die Leser(innen) glauben, sein Körper wäre der auffälliger und der, den man schneller wegschaffen müsse. Doch im Grunde lässt dieser Satz vermuten, dass es die Kaninchen nie gegeben hat und der Erzähler einsam auf der Straße liegt. Zwar befindet er sich dort gemeinsam mit seinen kleinen Kaninchen (die an die Mancuspianen aus „Cefalea“ erinnern), diese aber sind nicht neben und um ihn verstreut, sondern in ihm selbst verborgen.

Dieses Verborgene, das durch die Tiere zum Vorschein gebracht wird, ist dem Werk Kafkas gleichermaßen ähnlich wie die Thematisierung des körperlichen Versagens. Der Erzähler aus „Carta a una señorita en París“ kann sich gegen das Erbrechen der Kaninchen nicht wehren. Wie eine Krankheit beherrscht es seinen Körper und muss überdies verheimlicht werden. Dazu kommt der Hang zur Selbstzerstörung, der bis zum Suizid ausgeweitet wird. Viele Figuren Kafkas sind dem Tode geweiht. Nie wird gegen

²¹⁶ Willy O. Muñoz: La alegoría de la modernidad en “Carta a una señorita en París”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1982 (15/4), S. 34, 38f

²¹⁷ Cortázar, S. 118

den Tod protestiert. Aufgrund eines unerträglich gewordenen Lebens, das von Einsamkeit und Scham geprägt ist, wird der Tod als das geringere Übel vorgezogen. Eine der Hauptfigur auferlegte Bürde ist von größerer Bedeutung als das (Über-)Leben der Figur in ihrer Aufgabe. So geht der Erzähler aus „Carta a una señorita en París“ an seinem schlechten Gewissen bezüglich der Zerstörung der Wohnung ebenso zugrunde wie Gregor Samsa angesichts des Verlustes seiner Stellung innerhalb der Familie. Durch das Scheitern am Funktionieren in der Gesellschaft kommt es zu gewollten Selbstschädigungen. Doch die Krise ist nicht allein Produkt der Gesellschaft, sondern auch einer Selbstkritik, die sich in erster Linie auf das Hervorbringen von Kunst bezieht. Mit dem Zweifel an dieser Kunst entsteht ein noch größeres Unglück als jenes, das von außen auf die Figur trifft. Den Bezug auf die eigene Kunst glaubt man bei Kafka in vielerlei Texten zu erkennen, besonders deutlich aber tritt er in „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“ zum Vorschein.

5. 5. „Los Venenos“

Die Erzählung „Los Venenos“ (dt. „Die Gifte“, *Final del juego*, 1956) enthält einige Ähnlichkeiten zu „Bestiario“ und Texten von Kafka. Wichtigster Handlungsstrang ist der Versuch einer Familie, schwarze Wanderameisen in ihrem Garten mit einer Ameisenvertilgungsmaschine auszurotten. Schnell stellt sich jedoch heraus, dass die Geschichte im Grunde das junge Leben des Protagonisten, seinen Stellenwert in Familie und Freundschaft, sowie seine erste Liebe beschreibt. Der Fokus liegt (wie schon zuvor bei Cortázar) auf einem Geschwisterpaar. Thematisiert wird ein Familienleben ohne Vater, der durch einen Onkel ersetzt wird.

Ähnlich dem Tiger in „Bestiario“ treten die Ameisen nie aktiv auf, sondern existieren nur als allgemeine Plage, der es ein Ende zu machen gilt. Dazu wird eine Maschine angeschafft, die Gift in die unterirdischen Gänge der Ameisen abgeben soll, bis alle qualvoll gestorben seien. Gleich zu Beginn sagt man den Kindern zur Abschreckung, es seien Menschen bei Berührung des Giftes unter Krämpfen gestorben, was später nochmals auf drei bestimmte Kinder bezogen wiederholt wird. Diese Bemerkung gilt zwar hauptsächlich der kleinen Schwester des Erzählers, die von Dummheiten abgehalten werden soll, doch deutet sie bereits auf weitere Ereignisse hin.

Der junge Erzähler bekommt mit der Bekämpfung der Ameisen eine Aufgabe, durch die er sich männlich fühlt. Er darf Schlamm auf alle Öffnungen schütten, aus denen das Gift austritt. In Bezug auf seine Schwester wird mehrmals das Frau- und Mann-Werden angesprochen. Dies verstärkt sich durch die ersten Liebeserfahrungen der Kinder. Die Schwester verliebt sich in den Cousin Hugo und der Erzähler in das Nachbarmädchen Lila. Allerdings ist Hugo ebenfalls in Lila verliebt und schenkt ihr zum Abschied eine zuvor als sehr wertvoll präsentierte Pfauenfeder, die der Erzähler mehrmals bewundert hatte. Erneut erfolgt eine starke Faszination für die Pflanzen- und Tierwelt, und die typisch kindliche Entdeckungslust kommt zur Geltung.

Sehr ähnlich dem Formicarium in „Bestiario“, dessen kleine Welt Isabel auf die reale Welt überträgt, zieht der Erzähler in „Los Venenos“ Parallelen zwischen den Ameisengängen und den Adern seines Körpers:

Pensaba en muchas cosas, pero sobre todo en las hormigas, ahora que había visto lo que eran los hormigueros me quedaba pensando en las galerías que cruzaban por todos lados y que nadie veía. Como las venas en mis piernas, que apenas se distinguían debajo de la piel, pero llenas de hormigas y misterios que iban y venían.²¹⁸

Die Ameisen werden gemeinsam mit Geheimnissen genannt, die unsichtbar unter seiner Haut kommen und gehen. Das Tier verdeutlicht demnach abermals ein im Menschen verstecktes Geheimnis. Die Ausrottung dessen wird nicht hinterfragt, da sie zu diesem Zeitpunkt noch auf die realen Ameisen bezogen ist, die angeblich den Garten zerstören. Allerdings ist längst offensichtlich, dass das Gift auch die zu schützenden Pflanzen angreift, und nicht bloß jene im eigenen Garten.

Gleich im Anschluss aber geht der Erzähler noch einen Schritt weiter und bezieht das Gift auch auf den Menschen: „Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia.“²¹⁹

Beide Kinder, sowohl Isabel aus „Bestiario“ als auch der Erzähler aus „Los Venenos“, sind allein, als sie die Welt der Ameisen mit ihrer eigenen vergleichen. Noch handelt es sich um erste Erkenntnisse, jedoch stellen diese Szenen Wendepunkte in den Erzählungen dar, nach denen die Handlung auf eine Aktion der Kinder zusteuert.

²¹⁸ Cortázar, S. 305

²¹⁹ ebd.

Zudem fällt auf, dass von dem Gift nur im Singular gesprochen wird, wohingegen die Geschichte nach den Giften im Plural benannt ist. Das reale Vertilgungsgift wird demnach im Titel von dem metaphorischen Gift der Liebe beziehungsweise der Eifersucht des Jungen getrennt. Er schenkt seiner Verehrten einen selbst gepflanzten Jasmin, der in weiterer Folge von dem Gift aus der Maschine angegriffen wird. Zunächst versucht er dies zu verhindern, gibt aber schlagartig auf, als er die Pfauenfeder in einem von Lilas Büchern entdeckt. Lila trägt denselben Namen wie die Farbe der Pflanze, die seine Liebe zu ihr repräsentiert. Diese Liebe will er nun vernichten, in dem er die Maschine mit zusätzlichem Gift anheizt:

(...) abrí la lata del veneno y eché dos, tres cucharadas llenas en la máquina y la cerré; así el humo invadía bien los hormigueros y mataba todas las hormigas, no dejaba ni una hormiga viva en el jardín de casa.²²⁰

Von dem Jasmin ist hier keine Rede mehr, sondern wiederum von den Ameisen, die es in ihren Gängen zu töten gilt. Abermals symbolisiert ein Raum, in diesem Fall der Familiengarten, das Innenleben der Figur. Weder das Mädchen noch der eingeräucherte Jasmin werden erwähnt. Stattdessen hat die Vernichtung der Ameisen oberste Priorität und zwar jener im eigenen Garten, obwohl der Jasmin in Lilas Garten steht. Der hauseigene Garten aber verkörpert den Erzähler selbst. Wie zuvor bemerkt, symbolisieren die Ameisengänge seine Adern, was nicht unbedingt den Körper meinen muss, sondern auch auf seine Gefühle bezogen sein kann. Mit dem Ausrotten der Ameisen tötet er gewollt einen Teil seiner selbst.

Eine Ähnlichkeit zu Kafka stellt das Labyrinth dar, das von den Tieren durch ihre Gänge produziert wird. Das Labyrinth ist schon in „Bestiario“ ein Thema und mag auch an Borges erinnern. Im Gegensatz zu „Bestiario“ aber wird es in „Los Venenos“ explizit von den Tieren geschaffen, wohingegen das Labyrinth in „Bestiario“ prinzipiell durch das Landgut gegeben ist, in dem sich der Tiger wie ein Minotaurus bewegt.

„Los Venenos“ lässt an zwei Geschichten Kafkas denken: einerseits an den [Bau] und andererseits an den [Riesenmaulwurf]. [Der Bau] wird aus Sicht des Tieres selbst erzählt, das sich darin aufhält und seine Gänge konstruiert. Daher unterscheidet es sich durch die Erzählperspektive und auch in der Handlung, die im [Bau] allein auf das Tier

²²⁰ Cortázar, S. 309

bezogen ist. Dennoch lässt das gigantische Konstrukt der vielen Gänge unter der Erde und die Angst um die ungeschützten Ausgänge an „Los Venenos“ denken. Außerdem ist der unterirdische Bau in beiden Texten von größerer Bedeutung als das Tier, das ihn bewohnt. Der Bau repräsentiert etwas viel Größeres und Bedeutungsvolleres, von dem das Tier selbst nur ein Teil ist, obwohl es ihn erbaut hat. In Kafkas Bau sieht Wiehl eine Metapher für den Ersten Weltkrieg oder Charles Darwins Theorie vom Existenzkampf.²²¹ Cortázars Bau aber ist eine Übertragung des Inneren des Erzählers auf einen äußeren Raum. Dies wird vor allem durch den Vergleich der Gänge mit den Adern des Erzählers zum Ausdruck gebracht. Doch auch bei Kafka kommt es zu einem sehr ähnlichen Vergleich: „Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage- und nächtelang. (...) Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, (...)“²²² Beide Baue haben demnach eine direkte Verbindung ins Innere des Erzählers (der sich bei Cortázar von den eigentlichen Erbauern, den Ameisen, unterscheidet). Die labyrinthartigen Gänge sind wie einzelne Wege in verborgene Winkel des Individuums. Sowohl bei Kafka als auch bei Cortázar sind die Tierfiguren eng mit dem Raum verbunden, den sie ihr Eigen nennen. Abgesehen von dem eben genannten Beispiel sehen wir dies auch an Kafkas Odradek, dem Tier aus der Synagoge oder Gregor Samsa. Alle Tiere aus den bisher besprochenen Erzählungen von Cortázar haben eine starke Raumverbindung: der Axolotl an sein Aquarium, der Tiger an das Landgut, die Kaninchen an die Wohnung. Die Mancusprien lassen sich nicht eindeutig in dieses Schema integrieren, da sie sowohl an ihre Käfige gebunden sind, als auch die Köpfe der Erzähler ihr Zuhause nennen. Dennoch kann man sie als raumbezogen bezeichnen.

Der Riesenmaulwurf wird aus fremder Perspektive beschrieben und tritt genauso wie der Tiger oder die Ameisen nie in Erscheinung. Darüber hinaus sind alle drei Tierarten mit einer gewissen Negativität behaftet. Kafka benutzt in Bezug auf den Maulwurf bereits im ersten Satz seines Textes die Worte „widerlich“²²³ und „Widerwillen“²²⁴, obwohl der Nachweis der Existenz des Tieres – und somit das Tier selbst – ein Ziel der

²²¹ Klaus Wiehl: Ein unscheinbares Kriegstier. Maulwürfe, Soldaten und die Biologie des Krieges in Franz Kafkas „Der Bau“. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas Tiere* (Band 4), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 486

²²² Franz Kafka: Der Bau. In: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 590f

²²³ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, S. 194

²²⁴ ebd.

Erzählung darstellt. Gleichmaßen verkörpern der Tiger und die Ameisen Cortázar etwas Unangenehmes, da sie eine Gefahr oder eine Plage symbolisieren. Doch im Gegensatz zu Kafkas Tierfigur tritt durch sie eine Veränderung in der Geschichte ein. Der Tod der Ameisen führt zum Tod des Erzählers Liebe. Die Ameisen haben den Boden derart vernetzt, dass eine gezielte Zerstörung nicht möglich ist: Mit der Zerstörung des einen werden auch andere mitgerissen, was eine Botschaft Borges' sein könnte.

5. 6. Zusammenfassung

Mithilfe der Tierfigur wird mit einer bestehenden Ordnung gebrochen, die es wieder neu herzustellen gilt. In allen von Cortázar besprochenen Texten sorgt das Tier für eine notwendige Veränderung. Ähnlich Ocampos Werk beinhalten Cortázars Tierfiguren zwei gegensätzliche Seiten. Bei beiden Autoren kommen mit den Tierfiguren neue Möglichkeiten zustande, die in einer Katastrophe enden können. Im Unterschied zu Ocampo findet bei Cortázar jedoch keine Befreiung, sondern eher ein Freiheitsentzug²²⁵ statt. So bietet der Axolotl Erkenntnis, bewirkt jedoch gleichzeitig die Einsperrung im Aquarium. Der Tiger schränkt gleich zu Beginn die Bewegungsmöglichkeiten im Haus ein, löst aber letztendlich selbst die bedrängende Situation auf. Die Mancuspian sorgen für den Lebensunterhalt der Erzähler, nehmen ihnen jedoch von Beginn an jede Freiheit und führen ihre physische und psychische Zerstörung herbei. Ähnlich verhält es sich mit den Kaninchen aus „Carta a una señorita en París“, die das Sozialleben des Erzählers stark einschränken, die Wohnung zerstören und letztendlich ihn selbst. Dabei ist zu überdenken, ob das Problem in dieser Erzählung wirklich die Kaninchen darstellen oder nicht eher die geordnete Wohnung, in der kein freies Leben möglich ist.

Der Verlust der Freiheit durch eine Tierfigur lässt sich bei Kafka beispielsweise in der *Verwandlung*, dem „Landarzt“ oder dem [Geier] sehen.

²²⁵ Andrea Gremels: La lógica animal como lógica alteritaria en los cuentos de Julio Cortázar. In: Roland Spiller (Hrsg.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Erich Schmidt, Berlin, 2016, S. 95

Sehr bezeichnend für Cortázers Umgang mit seinen Tierfiguren ist, dass ihre Beschreibung zwischen Zuneigung und Horror schwankt.²²⁶ Dies lässt sich an den Axolotl bemerken, die einmal als menschlich, einmal als unmenschlich bezeichnet werden. Auch den Kaninchen aus „Carta a una señorita a París“ haftet etwas Menschliches an. Ähnlich den Mancuspian sind sie niedlich und furchteinflößend zugleich. In „Bestiario“ werden zwar keine liebenswerten Tiere genannt, dennoch beinhaltet die Beschreibung der Tiere gleichermaßen Ekel und Faszination, was sich an den Ameisen, deutlicher noch an der Gottesanbeterin sehen lässt. Und auch die intensive Beschäftigung mit den Tieren, (vor allem mit den Ameisen und der Gottesanbeterin), zeugt von einer Art Hingezogenheit. Eine derartige Zuneigung zu den Tierfiguren lässt sich weder bei Kafka noch den anderen hier besprochenen Autor(innen) erkennen.

Im „Bestiario“-Kapitel wurde Cortázers Faszination von Tieren und der Grenze, die zwischen ihnen und dem Menschen besteht, gezeigt. Er erklärt dies am Beispiel der Insekten, die in absoluter Kommunikationslosigkeit zu ihm leben. Cortázar versucht in den Tieren zu finden, was der Mensch verloren hat, genauso wie Kafka. Die Tiere sehen, was der Mensch nicht zu sehen imstande ist.²²⁷ Sie decken immer ein Rätsel im Menschen auf, enthüllen ein intimes Geheimnis und lassen ihn völlig nackt zurück, was den eigentlichen Schrecken dieser Geschichten ausmacht.²²⁸ Das ist bei Cortázar wie Kafka sehr deutlich zu spüren.

It may be exaggerating to say that all completely successful short stories, especially fantastic stories, are products of neurosis, nightmares or hallucinations neutralized through objectification and translated to a medium outside the neurotic terrain. This polarization can be found in any memorable short story, as if the author, wanting to get rid himself of his creature as soon and as absolutely as possible, exorcises it the only way he can: by writing it.²²⁹

Wie bereits in den besprochenen Geschichten Cortázers gesehen wurde, bringen seine Tierfiguren verschiedene Arten der Selbstkrise zutage, die häufig mit Krankheiten oder schwierigen Lebenssituationen zusammenhängen. Das Zitat von Stavans passt zu Kafkas Werk gleichermaßen wie zu demjenigen Cortázers. Ein typischer Aspekt dieser

²²⁶ Gremels, S. 94

²²⁷ Alazraki: *Hacia Cortázar*, S. 264

²²⁸ Sebastián Salazar Bondy: *Julio Cortázar: „Bestiario“*. In: Pedro Lastra (Hrsg.): *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, S. 252

²²⁹ Stavans, S. 75

Texte ist das Tier im Menschen, das als Stellvertreter für ein Problem oder eine Neurose fungiert. Es drängt darauf, herauszutreten und eine Wahrheit ans Licht zu bringen, die zuvor verborgen war. Beide Autoren tragen ein Tier in sich, von dem sie sich durch den Schreibprozess zu befreien versuchen.

Ebenfalls sehr ähnlich der Texte Kafkas ist Cortázers Pessimismus und die undefinierbaren, oft traumhaft erscheinenden Ängste, die sein Werk beherrschen. Traum und Wirklichkeit werden vereint. Der Alptraum gibt einen Eindruck der Wirklichkeit, worin sich der Schrecken dieser Literatur manifestiert. Das Grauen wird durch die Gewalt gesteigert, die sich durch die Texte zieht. Wie bei Kafka meint das Monster das andere soziale Gegenüber, das anders Menschliche und den Eingang in ein Unglück.²³⁰ Das Andere aber wird bei Cortázar nicht gleichermaßen akzeptiert wie bei Borges, sondern stellt eine Herausforderung dar.²³¹

²³⁰ Sabrina Riva: Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en *Bestiario* de Julio Cortázar, *AnMal electrónica*, 2007 (23), S. 62

²³¹ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 64f

6. Antonio Di Benedetto und die Absurdität der Liebe

Auch der letzte zu behandelnde Autor Antonio Di Benedetto (geb. 1922 in Mendoza, gest. 1986 in Buenos Aires) ist trotz journalistischer Arbeit und vier Romanen vor allem für seine Erzählungen bekannt, von denen er mehr als hundert schrieb.

Sein Werk ist von einem einzigartigen, metaphorischen Stil geprägt und steht nach Néspolo im Dialog mit Kafka, Dostojewski und Borges, weist aber auch Züge philosophischer Ideen von Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Søren Kierkegaard und Arthur Schopenhauer auf.²³²

In seiner Jugend liest Di Benedetto regelmäßig die Zeitschrift *Sur*, wodurch er mit dem Genre der fantastischen Literatur vertraut wird. Sehr bald ist er überdies aufmerksamer Leser Kafkas, den er durch die Zeitschrift *Leoplán* kennenlernt. Großen Einfluss übt die *Verwandlung* auf ihn aus, die in Argentinien nach der Veröffentlichung der Übersetzung unter Borges' Namen weit verbreitet ist. In Bezug auf Tierfiguren ist er neben Kafka vor allem von Borges beeinflusst, da er sie wie dieser zur Nachahmung der Monster menschlicher Einbildungskraft einsetzt.²³³

Mundo animal (dt. *Welt der Tiere*) ist der erste Erzählband Di Benedetto und wird 1953 in Mendoza veröffentlicht. 1952 gewinnt er den Premio Municipal de Mendoza. Schon damals erkennt die Zeitschrift *Libros de hoy* eine Ähnlichkeit zu Kafkas Werk. In der Jury des Preises sitzt Jorge Luis Borges, zu dem Di Benedetto auch später Kontakt haben wird. So lädt dieser ihn beispielsweise 1958 zu einer Konferenz über fantastische Literatur in Buenos Aires ein.²³⁴

Die Geschichten werden alle in der ersten Person erzählt und sind erfüllt von Absurdität. Tierfiguren kommen wichtige Rollen zu, obschon die Protagonisten vorwiegend menschlich sind. Passende Erzählungen zur genaueren Untersuchung auszuwählen, fällt in diesem Band nicht leicht, da sich in jeder Geschichte Parallelen zu Kafkas Texten erkennen lassen.

²³² Jimena Néspolo: Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto, Adriana Hidalgo, Córdoba, 2004, S. 19f

²³³ Néspolo, S. 80f, 355

²³⁴ Néspolo, S. 37, 83

6. 1. „Mariposas de Koch“

„Mariposas de Koch“ (dt. „Kochs Schmetterlinge“) ist die erste Erzählung des Bandes *Mundo animal*. Sie handelt von einem Ich-Erzähler, der das ruhige Gemüt seines Esels beneidend, diesen imitierend weiße Margeriten isst. Dabei kommt ihm ein Schmetterling unter und er entscheidet sich, diesen mitzuessen. Der Schmetterling ist dem Tod geweiht, wohingegen zwei weitere, suizidale Schmetterlinge, die freiwillig in seinen Mund fliegen, in der Lage sind, erst in seinem Magen, dann in seinem Herzen zu überleben und sich dort zu vermehren. Als sie seinen Körper mit ihren Kindern über den Mund verlassen, sind sie blutbefleckt und können nicht fliegen, sondern fallen zu Boden, da sie durch die Dunkelheit im Körper blind geworden sind.

Die gesamte Erzählung ist eine subjektive Wahrnehmung des Erzählers. Gleich im ersten Satz erfährt man, wofür die Schmetterlinge tatsächlich stehen: „Dicen que escupo sangre, y que pronto moriré. ¡No! ¡No! Son mariposas, mariposas rojas. Veréis.“²³⁵ Die Schmetterlinge repräsentieren somit eine schwere Krankheit des Erzählers, aller Wahrscheinlichkeit nach Tuberkulose, was stark an Kafkas Biographie angelehnt ist. Die Tierfigur als Repräsentant für Krankheit haben wir bereits in Cortázers „Cefalea“ kennengelernt. Des Weiteren erinnert das Ausspucken von Tieren auch an „Carta a una señorita en París“. In beiden Erzählungen (und in allen anderen hier besprochenen Texten) ist der Protagonist nicht mit sich im Reinen. Das Ausgespuckte kommt aus dem Inneren und drängt darauf, beachtet zu werden, wird jedoch verleugnet. Cortázers Kaninchen werden verheimlicht und Di Benedettos Schmetterlinge als Vorwand benutzt. Beide Erzähler versuchen, aus den Tieren etwas zu machen, das sie nicht sind, um ihre bisherige Rolle in der Gesellschaft beizubehalten.

Des Weiteren ist der Esel für die Erzählung interessant, da er von seinem Herrn um seine Gemütlichkeit beneidet wird. Das Tier hat dem Menschen somit etwas voraus und wird sogar von ihm imitiert. Der Erzähler isst die Margeriten ihres unschuldigen Weißes wegen, was den Wunsch nach Schuldlosigkeit impliziert. Flora und Fauna werden als erstrebenswert angesehen, wohingegen es sich den Menschen gegenüber zu

²³⁵ Antonio Di Benedetto: Cuentos completos, hrsg. v. J. Néspolo u. J. Premat, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, S. 43

rechtfertigen gilt. Die für Kafka charakteristische Distanz zu anderen Menschen und eine darin begründete Hinwendung zur Tierwelt, ist an dieser Stelle deutlich sichtbar.

Auf seine Sterblichkeit weist der Erzähler bereits im ersten Satz hin, stellt sie jedoch zunächst in den Hintergrund und greift sie erst am Ende wieder auf. Trotz der Bedrohung durch den Tod, wird auf das Leben im Körper eingegangen, was durch den Versuch des Erzählers, seine Gesundheit zu beweisen, bedingt ist. Di Benedetto beruft sich mit der tierischen Metapher für ein körperliches Problem auf Kafka und dessen Werk: „Weil aber die vergessenste Fremde unser Körper – der eigene Körper – ist, versteht man, wie Kafka den Husten, der aus seinem Innern brach, „das Tier“ genannt hat.“²³⁶ Das Tier steht somit für die Entfremdung des eigenen Selbst, die häufig Teil von schweren Krankheiten ist. Es symbolisiert das Unverstehbare und die Angst davor.

Die Niederlassung der Schmetterlinge zuerst in seinem Magen, dann in seinem Herzen, zeugt von der Lebendigkeit des Erzählers. Auch im Spanischen existiert die Metapher „Schmetterlinge im Bauch haben“, wobei sie wortwörtlich mit „Schmetterlinge im Magen fühlen“ (span. „sentir mariposas en el estómago“²³⁷) übersetzt werden müsste. Im Gegensatz zum Deutschen wird hier also explizit auf den Magen verwiesen. Dem Verweis der Redewendung auf das Herz, mehr noch als auf den Magen, muss wohl kaum nachgegangen werden. Di Benedetto zieht eine klare Verbindung des Magens zum Herzen und verwendet die Schmetterlinge als Bindeglied. Sie sind Symbol für Liebe und Krankheit gleichermaßen. Das führt zu der Annahme, sie würden eine krank machende Liebe repräsentieren. Die Schmetterlinge kommen rot und blind aus dem Körper. Dies könnte einerseits eine Andeutung auf die Blindheit der Liebe und ihren Schmerz bedeuten. Die Farbe Rot spielt dabei eine wichtige Rolle, da sie Blut und Leid ebenso symbolisiert wie die Liebe. Andererseits erinnert dieses Bild an eine Geburt. Zuvor sind zwei Schmetterlinge gemeinsam in den Körper geflogen, um sich dort niederzulassen und zu vermehren. Ihnen wird eine eigene Liebesgeschichte zugedacht. Somit sind sie Protagonisten einer Liebesgeschichte und repräsentieren gleichzeitig die Liebe an sich. Infolge der Verliebtheit gründen die Schmetterlinge eine Familie und ihre Kinder werden durch den Erzähler geboren. Auch in Cortázers „Cefalea“ gründen krank

²³⁶ Benjamin, S. 431

²³⁷ Pons Online-Wörterbuch: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/deutsch-spanisch/Schmetterlinge+im+Bauch+haben>, 07.04.2019

machende Tiere eine Familie: Die Mancusprien pflanzen sich fort und leben zumindest zeitweise in familienähnlichen Verhältnissen mit ihren Jungen. Eine direkte Thematisierung der Familiensituation wie bei Kafka findet in diesem Text jedoch nicht statt.

Arce weist darauf hin, dass Di Benedetto mit seinen Geschichten dem Fantastik-Schema nach Todorov folgt, das besagt, es gäbe in der Fantastik immer ein reales und ein erfundenes Element. Das reale Element ist hier der kranke Körper und das erfundene die Schmetterlinge, die die Krankheit symbolisieren.²³⁸ Dieses Muster kann auf alle anderen besprochenen Erzählungen angewandt werden. Besonders deutlich sieht man es in Kafkas *Verwandlung* oder der „Sorge des Hausvaters“ sowie Cortázers „Cefalea“ oder „Bestiario“. In diesen Texten lassen sich Realität und Fiktion klar voneinander trennen. Doch auch, wenn eine Trennung nicht so einfach vorzunehmen ist, ist die Verbindung aus realen und fiktiven Elemente deutlich zu erkennen.

Ebenfalls sehr häufig bei Kafka ist die Gegenüberstellung von Figuren: Die Hauptfigur ist allein und die anderen Figuren bilden eine Gruppe, meist eine feindlich gesinnte. So kommt es häufig zu einem Subjekt-Objekt-Verhältnis, welches auch in Ocampos Geschichten festgestellt werden konnte. Eine Tierfigur steht oft einer Reihe von Menschenfiguren gegenüber. Zu sehen ist dies in der *Verwandlung*, dem „Bericht für eine Akademie“, der „Kreuzung“, [In unserer Synagoge ...] und der „Sorge des Hausvaters“. Zwar steht in „Mariposas de Koch“ ein menschlicher Erzähler einer menschlichen Gruppe gegenüber, dennoch ist er durch die zu ihm gehörenden Tierfiguren als Außenseiter markiert. Er ist ausgegrenzt; zunächst aufgrund seiner Krankheit, mehr noch aber durch die Tierfiguren, die nur er selbst wahrnehmen kann. Tiere als Teil des Menschen wurden bereits mehrmals thematisiert, beispielsweise die Mancusprien von Cortázar oder der Stallknecht bei Kafka. Die Tierfiguren symbolisieren somit einen bestimmten Teil des Menschen, oft einen wenig angesehenen, wie Krankheit, Lust oder beispielsweise die Ungeduld in Ocampos „Malva“. Ein bestimmter Aspekt trennt die Hauptfigur von anderen Menschen und dieser Aspekt wird von einer Tierfigur gekennzeichnet.

²³⁸ Rafael Arce: Del Símbolo a la Metonimia vía Kafka. Mundo Animal de Antonio di Benedetto, Acta Literaria, 2016 (52), S. 128

6. 2. „Nido en los huesos“

In „Nido en los huesos“ (dt. „Nest in den Knochen“, *Mundo animal*, 1953) findet eine der *Verwandlung* sehr ähnliche Thematisierung des Familienlebens statt. Die Erzählung besteht aus zwei Teilen: einem ersten, in dem ein Affe im Zentrum steht, und einem zweiten, mit Vögeln als zentralen Figuren.

Gleich zu Beginn behauptet der Erzähler, nicht der in der Geschichte vorkommende Affe zu sein. Er habe andere Ideen als dieser, obwohl er sich in derselben Situation befunden hätte: „Yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación.“²³⁹ Durch die Überschneidungen der äußerlichen Umstände der beiden Figuren kommt es zu einer Identifikation des Erzählers mit dem Affen. Des Weiteren könnte man sich als Leser(in) fragen, weshalb es überhaupt nötig ist, darüber aufgeklärt zu werden, dass der Erzähler kein Affe sei. Dies lässt nun erst recht an eine Gleichsetzung der beiden Figuren oder ihrer Erlebnisse denken.

Obwohl nicht so offen dargelegt wie in „Mariposas de Koch“, findet auch in „Nido en los huesos“ eine Rechtfertigung statt, die sich beginnend mit dem Satz „Yo no soy el mono“ (dt. „Ich bin nicht der Affe“) im nächsten Absatz wiederholen wird.

Der Vater bringt den Affen gemeinsam mit einer Palme in die Familie. Die Palme gefällt ihm zunächst sehr gut, da sie schön und jung ist. Doch sie wird immer größer und er hört auf sie zu mögen, „por inadaptada“²⁴⁰, meint er, weil sie zu „unangepasst“ sei. Der Erzähler glaubt jedoch, es liege daran, dass er sie aus den Augen verloren habe, schließlich blicke er nie zu ihr hinauf. In der Palme steckt bereits die erste metaphorische Kindfigur: Sie wird vom Vater in die Familie geholt, aber plötzlich nicht mehr wertgeschätzt, was eindeutig an ihrer dem Vater missfallenden Entwicklung liegt. Dasselbe geschieht gezwungenermaßen mit dem Affen, den sich der Vater nicht die Mühe macht zu erziehen, weshalb er immer scheu bleibt und kaum von seiner Palme herabsteigt. Er lebt im Grunde allein, wird widerspenstig und fordert die Strenge des Vaters heraus. Die Integration des Affen in die Familie ist gescheitert, woraufhin der

²³⁹ Di Benedetto, S. 49

²⁴⁰ ebd.

Vater die Palme fällen lässt. Der Affe kann sich zunächst zwischen einigen Kisten verstecken, wird aber in weiterer Folge von den Hunden zerfleischt.

Bis zu diesem Punkt ist die Ähnlichkeit zur *Verwandlung* unübersehbar. Sowohl in der Palme als auch im Affen findet sich ein Kind, das seinem Vater nicht genügt. Wie Gregor Samsa beginnen die Palme und der Affe den Vater mit ihrer bloßen Anwesenheit zu stören. Auch die Vaterfigur aus der *Verwandlung* ist anfangs stolz auf die ertragreichen Erfolge des Sohnes, kann ihn jedoch aufgrund seiner für die Familie negativen Entwicklung nicht mehr lieben und gelangt schließlich so weit, ihn zu bekämpfen.

Der Beginn des zweiten Teils zieht eine zusätzliche Parallele zur *Verwandlung*: Laut Erzähler sei ihm (wie dem Affen) der Zugang zum Familientisch vom Vater verwehrt worden. Seine Palme sei eine andere gewesen: sein Haus, seine Freunde, ein Buch, ein Spaziergang.

Mit des Erzählers Wunsch nach Nützlichkeit tritt eine Wende in der Erzählung ein:

„(...) he querido, en la medida de mis fuerzas, ser de alguna utilidad. Cuando comprendí la inutilidad del mono pude acercarme a lo que me pareció hacerse un destino útil, siquiera sea para los demás. Su cabeza hueca me sugirió el aprovechamiento de la mía. Quise hacer de ella, y fue sencillo hacerlo, un nido de pájaros.“²⁴¹

Dem Erzähler wird die Nutzlosigkeit des Affen bewusst. Er selbst aber möchte von Nutzen sein. Diese Nutzlosigkeit des Affen erinnert nicht nur an Gregor Samsa aus der *Verwandlung*, sondern mehr noch an die Figur des Odradek aus der „Sorge des Hausvaters“. Odradek lebt wie der Affe in einem Haus, in das er nicht integriert ist. Er ist anwesend, aber handelt nicht. Im Gegensatz zu dem Affen wird er nicht gewollt hereingebracht, sondern ist immer schon da gewesen. Er wird nicht ermordet, doch sein Tod scheint erwünscht zu sein. Die Sorge des Vaters, was nach dessen Tod aus ihm werde, gründet auf seiner Nutzlosigkeit, die über seine unpraktische, mangelhafte Gestalt definiert ist.

Um etwas Nützliches zu tun, beschließt der Erzähler, in seinem Kopf Raum für das Nest von Vögeln zu schaffen. Der Wunsch nach Familie, der schon in „Mariposas de Koch“ gegeben ist, zeigt sich hier deutlich in dem Wort „nido“ (dt. „Nest“). Es wird mit seiner

²⁴¹ Di Benedetto, S. 50

Nennung im Titel zusätzlich hervorgehoben. Ein solches Nest und die damit verbundene gewünschte Geborgenheit existieren nicht in seiner Familie, weshalb sie der Erzähler selbst erzeugen muss.

Die Mutter des Erzählers hat ihren ersten Auftritt, als sie den Erzähler tadelt, weil er vor Damen pfeift, was natürlich auf die Vögel in seinem Kopf zurückzuführen ist. Das Unverständnis und die Intoleranz der Eltern sind auch Themen der *Verwandlung*. Im Gegensatz zu Gregor aber leidet der Erzähler nicht, sondern fühlt sich wohl mit seiner animalischen Symbiose:

Con el cambio he dudado un tanto de que haciendo la felicidad de un pájaro haré la felicidad de todas las familias de los siglos venideros. Si todos pusiéramos nuestra cabeza al servicio de la felicidad general, tal vez podría ser. Pero nuestra cabeza, no sólo el sentimiento.²⁴²

Er weitete die Glückseligkeit eines Vogels auf alle Familien aus und will seinen Kopf dem Dienst eines allgemeinen Glücks widmen. Das Glück aller Familien sei jedoch nur möglich, wenn alle ihren Kopf in den Dienst einer allgemeinen Zufriedenheit stellen würden. Arce sieht hier den moralischen Anspruch der Geschichte, den Beigeschmack einer Fabel, der in allen Erzählungen des Bandes gegeben ist.²⁴³ Ein Vorwurf an der Gesellschaft lässt sich auch bei Kafka zwischen den Zeilen finden, doch ohne derart direkte Äußerungen.

Auf die Zufriedenheit mit der guten Tat des Erzählers folgt eine weitere Wende: Die Vögel fressen das Gehirn des Erzählers, stoßen bis zu den Knochen vor und fügen ihm starke Schmerzen zu. Es lassen sich Ähnlichkeiten zu Cortázars „Cefalea“ erkennen. Dabei stellt sich die Frage, ob es sich bei der Beherbergung der Tierfiguren im Körper des Erzählers abermals um eine Krankheit handelt. Zugleich erinnert die Stelle an Kafkas [Der Geier]. Im Gegensatz zu „Cefalea“ und dem [Geier] nimmt in „Nido en los huesos“ aber niemand außer dem Erzähler selbst Notiz von den Vögeln. Einerseits bleibt er mit seinem Problem allein und andererseits entsteht der Eindruck, er sei psychisch krank.

Arce zufolge vollzieht sich mit dem obigen Zitat und mit Blick auf das Ende der Erzählung ein Kreis: Das Nest, metaphorisch für die Familie stehend, verwandelt sich in

²⁴² Di Benedetto, S. 51

²⁴³ Arce, S. 130

ein reales Vogelnest. Die Familie hat im ersten Fall nicht funktioniert, weshalb sich der Erzähler eine eigene schaffen will, indem er metaphorisch ein Nest baut. Sein Vorhaben gelingt, das Nest wird jedoch real und für die Abkehr von der ursprünglichen Familie zahlt er nun mit Schmerz und Leid.²⁴⁴

Die Ähnlichkeiten zu Kafkas Texten sind unverkennbar. Bereits die Auswahl der Tierfiguren lässt an Kafka denken. Die Vögel kann man an Kafkas Namen anlehnen und finden sich wiederholt in seinem Werk. Der Affe erinnert an „Ein Bericht für eine Akademie“, in der sich ebenfalls ein aus seinem natürlichen Lebensraum gerissener Affe in die menschliche Gesellschaft integrieren soll, was im Gegensatz zum soeben besprochenen Text gelingt. Mit der Figur des Affen ist grundsätzlich eine starke Ähnlichkeit zum Menschen gegeben, wodurch sich Anspielungen auf das Tier im Menschen leichter nachvollziehbar machen. Besonders Kinder lassen sich mit Tieren leicht in Verbindung bringen, da sie Unwissenheit und Unschuld mit ihnen gemein haben. Der Affe in „Nido en los huesos“ repräsentiert die Kindheit des Erzählers. Er stellt sein naives, junges Ich dar, aus dem er heraustreten möchte. Der Affe ist dem Vater wehrlos ausgeliefert und lebt in unglücklichen Familienverhältnissen. Der Erzähler aber wünscht sich eine glückliche Familie. Sein junges Ich ist zugrunde gegangen und er selbst schlägt einen neuen Weg ein.

Mit der Familienproblematik kann man weitere Parallelen zu Kafka ziehen: Der Vater tritt als strenge Autoritätsperson auf und die Mutter nimmt eine passive, aber ebenfalls uneinsichtige Rolle ein. Das Unverständnis, die mangelnde Wertschätzung, die Verdrängung aus der Familie, die bis zum Tod reicht, und das Sich-wie-ein-Tier-Fühlen sind allesamt Elemente aus der *Verwandlung*.

²⁴⁴ Arce, S. 131

6. 3. „Sospechas de perfección“

„Sospechas de perfección“ (dt. „Verdacht auf Vollständigkeit“, *Mundo animal*, 1953) weist nach Arce unter den Erzählungen Di Benedettos am meisten Ähnlichkeiten zu Kafkas Werk auf.²⁴⁵ Aus diesem Grund soll der Text hier angesprochen werden, obwohl Tierfiguren darin keine derart große Rolle spielen wie in anderen Texten des Bandes.

Der Erzähler kommt in eine fremde Gegend, in der die Menschen nicht lesen können. Da er Bücher verkaufen will, bringt er ihnen erst das Lesen bei und wird aufgrund dessen zum Tode verurteilt. Das Gericht besteht aus maskierten Menschen, die auf von Fetzen bedeckten Bestien sitzen. Sein Urteil wird von Ameisen vollstreckt, die ihn auffressen, jedoch nicht in der Lage sind, sein Skelett zu essen. Aus diesem Grund werden spezielle flugfähige Ameisen geholt. Über Nacht beklagt er sich bei ihnen und sie erhören ihn. Sie fliegen mit ihm in ein anderes Gebiet, in dem er eine paradiesische Landschaft vorfindet. Hier ist ihm ein neues Leben geschenkt und er kann sein Fleisch wiederherstellen. Er durchläuft eine zweite Kindheit am Milchfluss und ein erwachsenes Dasein am Weinfluss. Abermals spielt das Familienleben eine Rolle:

Para comer y participar de la mesa familiar me bastaba presentarme en cualquier casa en el momento adecuado. La despedida, con su ritual de brindarse para una u otra ocasión que yo eligiese, hundía en mí el descontento como ante una sospecha de perfección que me resultaba ajena.²⁴⁶

Der Erzähler kann sich tagtäglich eine beliebige Familie zum Essen und Beisammensein aussuchen, in der er gut behandelt wird. Dies provoziert jedoch in ihm den Verdacht auf Vollständigkeit und er beschließt, kriegerisch das Gleichgewicht dieser Gesellschaft zu stören. Er versucht das Monument einer ihrer Gottheiten, der Musik, zu manipulieren, scheitert aber an dem Versuch. Abermals wird er vor ein Gericht gestellt. Dieses Mal kommt es allerdings zu keiner Verurteilung. Stattdessen wird er gefragt, was er sich wünsche. Ohne es zu denken, antwortet er mit „Liebe“²⁴⁷. Daraufhin lässt man ihn eine heiratswillige Frau auswählen, gibt ihm Arbeit und ein Haus. An dem Punkt, an dem er endlich glücklich sein könnte, wird ihm bewusst, dass es keine Milch- und Weinflüsse geben kann und der Weinfluss somit ein Fluss des Blutes sein muss. Er wird gefragt, ob

²⁴⁵ Arce, S. 140

²⁴⁶ Di Benedetto, S. 81f

²⁴⁷ Di Benedetto, S. 83

er einen erneuten Prozess wünsche und obwohl er Nein sagen will, bejaht er. Die Erzählung endet mit dem Beschluss, ihn in das erste Land zurückzuschicken.

Bereits die Inhaltsangabe zeigt die hohe Komplexität und Absurdität dieser Erzählung. Wie sich am Ende herausstellt, ist kein realer Aufenthalt des Erzählers in den beiden Gebieten anzunehmen, sondern eine traumhafte Reise ins eigene Ich. Der Text ist geradezu gefüllt mit Motiven Kafkas: Der Traum, die Gesellschaftskritik, die Familienproblematik, der Prozess und die Verurteilung, die Anspielungen auf die Religion (Paradies), die Machtlosigkeit und die Unmöglichkeit, das Ersehnte zu erreichen.

Die Erzählung handelt von Zivilisation, Bildung, Gerechtigkeit, Gewalt und den tiefsten Wünschen des Menschen. Tiere finden sich nur im ersten Wendepunkt: im Prozess und seiner Vollstreckung sowie der Befreiung. Häufig werden bei Di Benedetto Tierfiguren mit Nahrungsaufnahme in Verbindung gebracht. Wie die Vögel aus „Nido en los huesos“, fressen die Ameisen den Erzähler auf. In „Mariposas de Koch“ kommt es nach dem Verzehr von Margeriten und Schmetterlingen zu Krankheit. Die Schmetterlinge verlassen den Körper blutbefleckt über den Mund. Das Hungermotiv Kafkas wird bei Di Benedetto erweitert um verschiedene Formen des Nahrungsverzehr und die Einbeziehung der Tierfiguren in diesen. In der Regel handelt es sich dabei um Beschreibungen negativer Erfahrungen.

Die Bestien im Prozess sowie die Ameisen, die das Urteil vollziehen, stellen Werkzeuge der Menschen dar. Sie reiten auf den Bestien während der Urteilsverkündung, was ihre Macht über sie zeigt, und geben den Ameisen den Befehl zur Tötung. Interessant dabei ist ihre Verhüllung mit Masken und die der Bestien mit Fetzen. Durch das Nicht-gesehen-Werden entziehen sie sich gewissermaßen der Verantwortung für ihr Handeln und bleiben anonym. Die Schuld ist vor allem in Verbindung mit der Ungerechtigkeit ein sehr wichtiges Thema bei Kafka und Di Benedetto. Di Benedetto macht sie in dem Text „En rojo de culpa“ zum Gegenstand, in dem Menschen und Ratten gegeneinander ausgespielt werden.

Frei sind nur die flugfähigen Ameisen, die dem Erzähler sein Skelett, demnach seine letzten Überreste, rauben sollen. Wie das Seil bei Ocampo entscheiden sie sich gegen

den Befehl der Menschen und befördern den Erzähler in eine bessere Welt. Der Fokus liegt hier jedoch nicht auf den Tierfiguren, sondern auf Gesellschaften, die nicht nur über das erstgenannte Land kritisiert werden, sondern auch über das Verhalten des Erzählers: Er ist undankbar, lebt seine Zerstörungslust aus, verlangt nach mehr als einer Frau, gibt Geld als zweitgrößten Wunsch an und will nicht arbeiten.

Ein wichtiges Element vieler Erzählungen Di Benedettos ist der Traum. „Sospechas de perfección“ scheint ein einziger Alptraum zu sein und lässt in dieser Hinsicht an Kafkas „Landarzt“ denken. Bei beiden Autoren lassen sich Träume in Träumen oder der Traum als zweite Realität finden. Zu diesem Aspekt soll noch ein weiteres Beispiel aus dem Band *Mundo Animal* genannt werden:

In der Geschichte „Reducido“ erträumt der Erzähler einen mit diesem Namen versehenen Hund. Er bringt ihm viel Zuwendung entgegen, wird aber völlig von ihm vereinnahmt:

(...) mi Reducido, como una persistente pesadilla, que vuelve siempre, igual, torturante, y aunque él no puede considerarse de ningún modo una pesadilla y si lo fuera sería una pesadilla simpática, justamente como las pesadillas me tiene el corazón sobresaltado, (...) ²⁴⁸

Wie ein Alptraum kehrt Reducido immer wieder zum Erzähler zurück. Er ist ein Segen und eine Folter zugleich. Der Erzähler hat Angst vor ihm, obwohl er ihn gerne hat. Als Ausweg sieht er die Möglichkeit, Reducido ins wahre Leben zu holen. Er schlägt ihm vor, sein Hund im Wachzustand zu sein. Reducido macht ihm einen Gegenvorschlag: Er solle ihm in die Welt der Träume zu folgen. Damit endet der Text. Auch diese Erzählung lässt durch sein Ende an „Ein Landarzt“ denken, da die Pferde mit dem Landarzt in einen unbestimmten Zustand reiten. Traum und Tod liegen hier sehr nah beieinander. Vor allem der Alptraum kann häufig mit dem Tod in Verbindung gebracht werden. Der Hund „reduziert“ den Erzähler und ist gleichermaßen selbst reduziert auf den Traum und seine Gestalt. Durch seine tiefe Verbundenheit zum Ich des Erzählers kann abermals von der Repräsentation des Tiers als einem inneren Wunsch oder einer unterdrückten Seite ausgegangen werden. Einem Wunsch, der sich in der Realität nicht verwirklichen lässt und deshalb erträumt werden muss. Er wird von dem Ich selbst

²⁴⁸ Di Benedetto, S. 58

erzeugt und lässt es nicht los, bis er erhört wird. Der Wunsch ist ein Traum, wie der Traum ein Wunsch ist.

6. 4. „Amigo Enemigo“

In „Amigo Enemigo“ (dt. „Freund Feind“, *Mundo animal*, 1953), das in seiner Gesamtheit einem kafkaesken Albtraum gleicht, findet sich eine weitere problematische Vater-Sohn-Beziehung.

Der Erzähler verstummt mit neunzehn Jahren, nachdem er – im Zustand der Verliebtheit – seinen sich erhängten Vater findet. Nur einige chemische Bücher, mit deren Hilfe der Vater Weine und Liköre gefälscht hat, bleiben von ihm zurück. Wie zu sehen ist, werden sowohl bei Kafka, als auch bei Di Benedetto die Vaterfiguren stark kritisiert. Die Erzählung hat einen biografischen Hintergrund: Di Benedettos Vater, ein Apotheker mit einer Bibliothek, begeht Selbstmord, als Di Benedetto zehn Jahre alt ist, woraufhin dieser zu schreiben anfängt.²⁴⁹

Als eine Ratte beginnt, die Bücher des Vaters anzunagen, füttert sie der Erzähler mit Brotkrumen, um die Bücher zu schützen. Beim Kauf der Brotkrumen behauptet er, er würde sie für seinen Sohn kaufen, den er aus Spaß „Guerra“²⁵⁰ (dt. „Krieg“) nennt und der so alt wäre wie die Menschheit und noch ein bisschen älter. Die Namensgebung weist auf ein familiäres Verhältnis zwischen der Ratte und dem Erzähler hin und enthält eine moralische Anklage am Menschen (der den Krieg ernährt wie der Erzähler die Ratte). Wie in den zuvor besprochenen Erzählungen Di Benedettos wird aus dem Erzähler gewissermaßen ein Vater. Er nimmt eine väterliche Rolle der (vielleicht imaginären) Tierfigur ein, was bereits bei den Schmetterlingen aus „Mariposas de Koch“ und den Vögeln in „Nido en los huesos“ zu beobachten war. Di Benedetto präsentiert in einem Vater-Sohn-Konflikt nicht bloß die Sicht des Sohnes, wie es Kafka zu tun pflegt, sondern lässt die Söhne selbst zu Vätern werden. Hier ist anzumerken, dass Di Benedetto als einziger der besprochenen Autor(innen) selbst ein Kind hatte.²⁵¹

²⁴⁹ Franklin Rodríguez: Especulaciones sobre “Amigo enemigo” de Antonio Di Benedetto, *Romance Notes*, 2016 (56/2), S. 221

²⁵⁰ Di Benedetto, S. 47

²⁵¹ Néspolo, S. 360

Seine Erzähler werden allerdings nicht Väter von menschlichen Kindern, sondern von Tieren und scheitern an ihrer Aufgabe.

Eine weitere Ähnlichkeit zu den Vögeln und Schmetterlingen ist des Erzählers Vorstellung, die Ratte suche eine Partnerin und würde Nachkommen zeugen: „Quizás venga su compañera o alguna otra que le guste y hagan cría. Quizás de este modo desde mi pieza podría lanzar sobre toda la pensión, sobre toda la ciudad, una plaga de pericotes.“²⁵² Hier wird zum einen auf Partnerschaft und Familiengründung Bezug genommen, womit die Tierfigur Trägerin fundamentaler Wünsche ist. Zum anderen deutet der Hinweis der Rattenplage auf die Sage des Rattenfängers von Hameln hin, die wenige Zeilen zuvor ausdrücklich erwähnt wird.²⁵³

In der Sage vom Rattenfänger heißt es, die Stadt Hameln hätte unter einer Rattenplage gelitten, doch es sei ein bunt gekleideter Spielmann aufgetaucht, der mit der Stadt vereinbart habe, sie gegen Vergütung von der Plage zu befreien. Durch das Flöten auf seiner Pfeife folgen ihm alle Ratten nach draußen. In manchen Überlieferungen lässt er sie in ein Gewässer laufen und ertrinken, in anderen führt er sie in einen Berg. Da die Stadt – froh über die Befreiung – nun nicht mehr zu einer Zahlung bereit ist, geht er auf dieselbe Weise mit einer großen Anzahl (in den meisten Überlieferungen hundertdreißig) Kindern vor und führt sie aus der Stadt hinaus, oft in einen Berg. Die Kinder sowie der Mann werden nie wieder gesehen. Interessant für die Erzählung von Di Benedetto ist außerdem, dass in einigen Überlieferungen (beispielsweise aus den Jahren 1622, 1722 und 1816) ein stummes und ein blindes Kind zurückkehren. Aufgrund ihrer körperlichen Einschränkung sind sie nicht in der Lage zu erzählen, wie sich die Entführung genau zugetragen hat.²⁵⁴ Damit entsteht eine Parallele zwischen dem stummen Kind aus der Sage und dem stummen Erzähler, die beide eine traumatische Erfahrung gemacht haben, über die sie nicht sprechen können.

Eine Inhaltsangabe der Sage wird in der Erzählung nicht gemacht; ihr Inhalt wird sogar verfälscht: Der Erzähler kann sich nicht erinnern, wer Rache genommen hat und glaubt, es seien die Ratten, die sich rächen. Passend zu dieser Annahme seines Erzählers lässt

²⁵² Di Benedetto, S. 46

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ Wolfgang Mieder: Der Rattenfänger von Hameln. Die Sage in Literatur, Medien und Karikaturen, Edition Praesens, Wien, 2002, S. 35-53

Di Benedetto die kleine, Bücher fressende Ratte zu einem Monster werden, das sich scheinbar am Erzähler für die Mästung und die daraus resultierende widerwärtige Gestalt rächen will. Auf diese Entwicklung deutet bereits das erste Auftauchen der Ratte an einem kanalartigen Gewässer hin, an dem gelegentlich Kinder ertrinken. Darin ist ein Bezug auf die Sage enthalten, jedoch in verfälschter Weise. Das Schicksal der Ratten lässt Di Benedetto jenes der Kinder sein und das der Kinder das des Erzählers. Sogar der Titel der Erzählung passt zur Sage, in der sich der zunächst freundschaftlich gesinnte Spielmann zum Feind des Volkes entwickelt. Für die Erzählung selbst ist der Titel weniger bezeichnend, da die Ratte zwar am Ende als Feind gesehen wird, aber nie als Freund bezeichnet werden kann. Eher könnte man sie als Familienmitglied betrachten, zumal sie mit dem Erzähler unter einem Dach lebt, einen Bezug zu dessen Vater durch das Fressen seiner Bücher hat, und vom Erzähler als Sohn ausgegeben wird.

Nachdem aus der Ratte eine „bestia cebada“²⁵⁵, eine gemästete Bestie, geworden ist, und der Erzähler glaubt, dass sie Rache an ihm üben will, geht er mit einem Bleistift gegen sie vor. Er trifft sie am Rücken und gewinnt seine Stimme zurück. Die Parallelen zu Kafkas *Verwandlung* sind unübersehbar: Da sich der Erzähler als Vater der Ratte ausgibt, kommt es zu einem ähnlichen Vater-Sohn-Verhältnis wie in der *Verwandlung*. Die Ratte, ursprünglich normal und in ihrer Gestalt funktionstüchtig wie Gregor, verwandelt sich in ein Schrecken erregendes Monster, herbeigeführt durch das Verhalten des Vaters. In dieser Gestalt wird ihr bloßes Dasein als böswilliger Angriff interpretiert, der abgewehrt werden muss. Wie Gregors Vater geht auch der Erzähler aus „Amigo Enemigo“ kämpferisch gegen den Sohn vor und trifft ihn tödlich im Rücken. Danach setzt die Befreiung von der lästigen Plage ein: der *Verwandlungs*-Vater freut sich über den Neugewinn seiner perfekten Familie und setzt seine Hoffnungen auf Gregors Schwester. Der Erzähler aus „Amigo Enemigo“ kann endlich wieder sprechen. Bei Di Benedetto reicht die Schuld des Vaters sogar noch weiter, da alles Übel der Geschichte im Grunde vom Vater des Erzählers herbeigeführt wird. Sein Selbstmord führt zur Verstummung des Erzählers und seine Bücher bedingen den Konflikt zwischen dem Erzähler und der Ratte.

²⁵⁵ Di Benedetto, S. 47

Neben der *Verwandlung* ist noch ein zweiter Text Kafkas in die Erzählung eingeflochten, der sich hauptsächlich durch die Sage vom Rattenfänger erkennen lässt: Es handelt sich um die letzte von Kafka zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ aus dem Erzählband *Ein Hungerkünstler* (1924). Möglicherweise wusste Di Benedetto von Kafkas Mausphobie und hat aus diesem Grund eine Ratte zum Monster werden lassen. In erster Linie aber fallen Parallelen zwischen „Josefine (...)“ und der Sage vom Rattenfänger auf: Inhaltlich bearbeiten die Texte völlig unterschiedliche Themen, doch in beiden Texten steht die Musik im Mittelpunkt, genauer das Pfeifen. Das Flöten des Spielmanns ist der Gesang Josefines:

Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreibt, was umso höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt.²⁵⁶

Auf der nächsten Seite wird auf Sagen hingewiesen, in denen Gesangsüberlieferungen des Volkes zu finden sind, obwohl es unmusikalisch sei.²⁵⁷ Der weitere Verlauf widmet sich hauptsächlich der Kritik an Josefines Pfeifen, das sich im Grunde kaum vom Pfeifen aller anderen Mäuse unterscheidet, von ihr selbst jedoch als etwas Besonderes ausgelegt wird. Darin könnte man eine Missbilligung Kafkas an seiner eigenen Kunst sehen. Indem der Erzähler das Verhältnis Josefines zum Volk als dasjenige eines Vaters zu seinem Kind beschreibt, kristallisiert sich erneut eine Vater-Kind-Beziehung heraus.²⁵⁸ Die Gesellschaft wird dafür kritisiert, den Kindern keine Kindheit zuzusprechen. Josefines Gesang aber hätte „Etwas von der armen kurzen Kindheit“²⁵⁹, weshalb ihr in ernsten Zeiten nur noch die jungen Mäuse zuhören.

Es ist unwahrscheinlich, dass Kafka beim Schreiben dieses Textes an den Rattenfänger dachte. Dennoch ist eine Verbindung zwischen den beiden Texten klar gegeben und könnte von Di Benedetto gesehen worden sein, der sie in seinem eigenen Text vereint hat. Josefine kämpft ihr Leben lang vergeblich um Anerkennung für ihre Kunst und verschwindet schließlich, ohne je wieder gesehen zu sein, genau wie der Rattenfänger. Auch die Kunst des Rattenfängers wird zwar begrüßt, jedoch nicht vergütet, so wie

²⁵⁶ Josefine, S. 350

²⁵⁷ Josefine, S. 351

²⁵⁸ Josefine, S. 359

²⁵⁹ Josefine, S. 366

Josefine durch ihre Doppelbelastung als Künstlerin und Arbeiterin kein Nachlass der Arbeit gewährt wird. In der Stummheit lässt sich die letzte Gemeinsamkeit der drei Texte erkennen: „Leicht wird es uns ja nicht werden; wie werden die Versammlungen in völliger Stummheit möglich sein? Freilich, waren sie nicht auch mit Josefine stumm?“²⁶⁰

Der Erzähler aus „Amigo Enemigo“ ist das stumme Kind der Sage, das nicht berichten kann. Das Kind, er und Josefine haben etwas sehr Zerbrechliches, Schwaches an sich und stehen einer stärkeren Macht gegenüber. Alle drei Texte sind von einem Kampf geprägt, einem Existenzkampf, in dem die eigene Stellung verteidigt werden muss. So versucht Josefine Anerkennung für ihre Kunst zu bekommen, Di Benedettos Erzähler behauptet sich gegen seinen Vater und der Rattenfänger gegen das Volk aus Hameln. Aus dem Erzähler wird ein Vater wie derjenige aus der *Verwandlung*, der sein eigenes Kind zugrunde richtet und dadurch Befreiung erlangt. Er gewinnt seine Stimme zurück, wohingegen Josefine die ihre aufgibt. Am Ende ist nicht einmal mehr sicher, ob sie überhaupt je eine Stimme hatte oder nicht immer schon stumm gewesen ist wie das Kind aus der Sage. Die Tierfiguren sind in diesem Kreis immer die Verlierer: Sie sind eine Plage; ungewollt, ungeachtet, ungehört. Sie müssen bekämpft werden, da sie eine Bedrohung im Auge ihres Gegenübers darstellen. Durchweg sind alle dem Tode geweiht.

6. 5. „Es superable“

„Es superable“ (dt. „Es ist überwindbar“, *Mundo animal*, 1953) vereint viele zuvor besprochenen Elemente und behandelt Themen wie Tod, Suche nach Glück, Metamorphose, Religion, Ungerechtigkeit, Schuld und Unschuld.

Zu Beginn hat der Erzähler die Gestalt eines Kalbes, das eine glückliche Kindheit auf dem Land verlebt hat, aber geschlachtet werden soll. Auf dem Weg zum Schlachter verwandelt es sich in einen Menschen und wird eingesperrt. Als dieser soll es für eine ihm unbekannte Tat verurteilt werden. Nach der Zerstörung des Gebäudes durch einen Brand, transformiert sich der Erzähler in Brot. Auf der Straße herumliegend, wird es

²⁶⁰ Josefine, S. 376

von einem armen Kind gefunden, das es in Stücken isst, bis es ihm ein Bettler wegnimmt. Am Ende besteht der Erzähler nur noch aus Brotkrümeln, die von Vögeln in die Luft getragen werden.

Neben der an Kafka erinnernden Themenwahl gibt es einen direkten Bezug auf Kafkas *Proceß*. Der Roman handelt von einem Erzähler, der nicht weiß, für welche Tat er verurteilt wird. Kafkas Figur ist menschlich und so wird auch das Kalb zu einem Menschen. Es erhält dadurch größere Ähnlichkeit zu Kafkas Josef K..

Danach aber wandelt sich der Erzähler aus „Es superable“ zu einer Existenz ohne Leben um: einem Grundnahrungsmittel. Allerdings nicht zu Fleisch, das aus dem Kalb oder dem Menschen gewonnen hätte werden können, sondern zu Brot. Dies lässt unweigerlich an eine religiöse Anspielung denken, mehr noch durch die Vögel, die die Brotkrumen am Ende in den Himmel tragen. Plötzlich bekommt auch die Figur des Kalbes einen weiteren Sinn und der Mensch, der in diesem Kreis enthalten ist. Arce zufolge lässt sich „Es superable“ als Kritik an der Religion lesen. Er sieht in der Erzählung die Geschichte Jesu und in den einzelnen Abschnitten die Evangelien.²⁶¹ Tatsächlich erinnert die Erzählung an einige Stellen aus den Evangelien: Die glückliche Kindheit, das Brechen des heiligen Brotes beim letzten Abendmahl, die Gefangennahme und Verurteilung durch das jüdische Volk, die Auferstehung. Eines der wichtigsten Elemente der Christuserzählung ist, dass kein Tod stattfindet, sondern eine Auferstehung. Das Leben endet nicht, wenn es endet. Eben diese Versprechung veralbert Di Benedetto. Er lässt seinen Erzähler nicht nur auferstehen, sondern gibt ihm die Fähigkeit, Körpergestalten zu wechseln. Selbst ohne vollständigen Körper im Schnabel der Vögel ist der Erzähler Di Benedettos noch existent und endet die Erzählung mit der provokanten Aussage: „La vida es superable.“²⁶² „Superable“ kann gleichermaßen „überwindbar“ wie „verbesserbar“²⁶³ bedeuten. Di Benedetto spielt mit dieser Bedeutung und lässt seinen Erzähler ein Leben überwinden, das verbesserungswürdig ist.

²⁶¹ Arce, S. 137

²⁶² Di Benedetto, S. 57

²⁶³ Pons Wörterbuch, S. 968

Eine zweite wichtige Lesart nach Arce ist der Vorgang des Selbstverlustes, den das Subjekt mehrmals durchläuft.²⁶⁴ Der Selbstverlust ist im Grunde Teil jeder Metamorphose: Das Individuum gewinnt eine neue Gestalt und verliert gleichzeitig ihre alte. Di Benedettos Erzähler stürzt von einer Not in die nächste: Als Kalb ist er glücklich; an seinem Sein ist nichts auszusetzen. Doch diese Gestalt bedingt den Wunsch anderer, ihn zu schlachten, und so verwandelt er sich in letzter Sekunde in einen Menschen. Aber auch dieser Körper bietet keinen Schutz: Ihm wird Freiheit und Selbstbestimmung geraubt. Er verbrennt zu Brot, als das er zerstückelt und gegessen wird. Was am Ende von ihm übrig bleibt, hat keine vollständige Gestalt mehr. Dabei fällt die für Kafka typische Unmöglichkeit zu Selbstbestimmung und Freiheit ins Auge. Fremde Mächte, denen der Erzähler hilflos ausgeliefert ist, entscheiden sein Leben. In diesem Kreislauf der Fremdbestimmung verliert er sich immer wieder aufs Neue.

Machtlosigkeit und Unglück prägen diese Texte, für die sich Randfiguren wie Tiere, Kinder, Arme, Kranke oder Behinderte am besten eignen. Di Benedetto aber präsentiert die Erzählung mit einem humorvollen Beigeschmack. Der Erzähler nimmt sich und sein Schicksal nicht so ernst, wie es Gregor Samsa oder Josef K. tun würden. Dennoch bleibt eine Kritik an der Macht der Dominanten gegenüber den Schwachen bestehen, und sei es nur an der Vernunft von Erwachsenen, die der Unschuld und Sensibilität von Randfiguren gegenübersteht. Das angestrebte Ziel dieser Erzählung ist Gerechtigkeit, genauer das Aufzeigen der Ungerechtigkeit. Bei der Besprechung von „Nido en los huesos“ wurde auf den moralischen Anspruch hingewiesen, den Di Benedetto in vielen seiner Erzählungen erhebt. Gesellschaftliche Probleme werden offen genannt und in übertriebener Weise zur Eskalation gebracht.

Néspolo bezeichnet „Es superable“ als paradigmatisch für *Mundo animal*, aber gleichsam für das Gesamtwerk des Autors.²⁶⁵ Das Rätselhafte und Merkwürdige werden mit dem Existenzialismus verbunden. Das Subjekt wird mehrmals desintegriert und wieder neu definiert. Existentialistische Ansätze bei Di Benedetto finden sich beispielsweise in diesem Auszug:

²⁶⁴ Arce, S. 137

²⁶⁵ Néspolo, S. 177

Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía. Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si es que hace falta la angustia para poder pensar.²⁶⁶

Der Erzähler ist nicht sicher, ob die Angst vom Denken käme oder nötig sei, um überhaupt zu denken. Das Denken und die Angst aber sind Teil seines neuen Lebens als Mensch. Darin steckt ein gewisser Neid an der Existenz des Tiers, der schon in „Mariposas de Koch“ zu sehen war.

Die Nahrungsaufnahme wurde bereits bei Ocampo thematisiert und macht auch in dieser Erzählung ein wichtiges Element aus. Das Kalb soll geschlachtet werden, um es essen zu können. Es entkommt, aber verwandelt sich nach seiner Menschengestalt in ein essfertiges Nahrungsmittel, als das es gegessen wird. Somit sichert es das Überleben eines Kindes und eines Bettlers. Für diese gute Tat, sofern man es als eine solche bezeichnen will, wird es in den Himmel emporgehoben. Di Benedetto bringt seine Tierfiguren sehr häufig mit dem Essen in Verbindung, was in „Mariposas de Koch“, „Nido en los huesos“, „Sospechas de perfección“ und „Amigo enemigo“ zu sehen war. „Es superable“ ist die einzige hier besprochene Erzählung, in der das Tier diesbezüglich nicht negativ behaftet ist. Die Ratte aus „Amigo enemigo“ wird durch die Mästung mit dem Brot zum Monster, die Schmetterlinge werden nach dem Verzehr wieder erbrochen und in den beiden Texten „Nido en los huesos“ und „Sospechas de perfección“ fressen Tierfiguren die Erzähler auf.

6. 6. Zusammenfassung

Di Benedetto weist von den hier besprochenen Autor(innen) die markantesten Bezüge zu Kafka auf. Sein Werk ist von Provokation, Absurdität und Allegorien geprägt. Ähnlich wie Cortázar verfügt er über einen sehr experimentellen Stil, der es den Leser(innen) zusätzlich erschwert, ein eindeutiges Verständnis der Erzählungen zu erlangen.

Die Verwendung seiner Tierfiguren überschneidet sich in vielerlei Hinsichten mit derjenigen Kafkas: Sie sind Teil von Träumen sowie Teil der erzählenden Figuren. Selbst Mischfiguren, die in diesem Kapitel nicht eigens behandelt wurden, treten in

²⁶⁶ Di Benedetto, S. 53

einer Kafka-ähnlichen Weise auf: Der Text „Volamos“ beispielsweise handelt von einem Tier, das Katze, Hund und Vogel in sich vereint. Ursprünglich als Katze bezeichnet, wird nach und nach je eine weitere Tierart hinzugefügt, was sehr an die „Kreuzung“ oder andere Texte Kafkas mit Mischwesen, wie das Tier in der Synagoge, erinnert.

Gleich Kafka, Borges und Cortázar hat Di Benedetto ein schwieriges Verhältnis zum Vater, das in vielerlei Geschichten zum Ausdruck kommt. Das Scheitern der Familie und der Versuch, eine eigene zu gründen, werden häufig thematisiert. Dabei schwingt stets der Wunsch nach Liebe mit, sowohl in der Familie, als auch in einer Beziehung. Im Gegensatz zu Kafka wird nicht nur die Perspektive des Kindes präsentiert, sondern auch die des Vaters, indem der Protagonist häufig selbst zum Vater wird. Entweder findet eine Reproduktion von Tieren statt, an der der Protagonist beteiligt ist, oder es kommt zu einer Art Adoption einer Tierfigur. Die Söhne, die zu Vätern werden, sind nicht Väter menschlicher, sondern tierischer Figuren. Ihre selbst geschaffenen Familien funktionieren ebenso wenig wie diejenigen, denen sie entstammen.

Häufig ist das Thema Schuld und das Aufzeigen des Bösen im Menschen ein wichtiges Thema. Wie bereits bei den anderen behandelten Autor(innen) zieht sich Gesellschaftskritik durch die Texte. Bocchino zufolge lässt sich Di Benedettos kafkaesker Stil der Unsicherheit und Wehrlosigkeit auf seine Gefängnis-Erfahrung zurückführen.²⁶⁷ Wie Kafka und Ocampo verwendet er Figuren ohne Stimme,²⁶⁸ womit Tiere, Kinder, aber auch kranke oder verrückte Menschen gemeint sind, die in der Gesellschaft kaum Mitspracherecht besitzen.

Mit Krankheit und Verstümmelung nimmt er auch auf die Körperlichkeit Bezug. Ähnlich Kafkas Texten sind die Figuren mit Schwäche, Angst und eigenem Unvermögen konfrontiert. Auch der Tod wird thematisiert und tritt meist in Folge eines kranken Körpers auf. Zwar ist das Hungern als Motiv nicht so stark vertreten wie bei Kafka, doch spielen Mund und Nahrungsaufnahme eine wichtige Rolle.

²⁶⁷ Adriana Bocchino: La persistencia de la variación. Sobre *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2014 (28), S. 45

²⁶⁸ Sofía Criach: Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo Animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto, *Anclajes*, 2018 (22/2),
<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1453/2863>, 26.12.2018

Di Benedetto verwendet weniger wilde Tiere (wie Ocampo und teilweise Cortázar) als vielmehr Haustiere als Figuren, wodurch eine nahe Verbindung zum Menschen hergestellt wird. Ähnlich Kafka und den besprochenen argentinischen Autor(innen) geht es immer um eine Konfrontation mit dem eigenen Ich und dem Verborgenen in ihm.²⁶⁹

Nicht außer Acht zu lassen ist der philosophische Ansatz in Di Benedettos Werk. Néspolo stellt ihn auf eine Stufe mit Kafka, Fjodor Dostojewski und Marcel Proust. In Verbindung mit Kafka erhält seine Literatur außerdem Züge Kierkegaards, in denen sich Schuld, Glaube und Einsamkeit finden. All das wird bei Kafka wie Di Benedetto mit etwas Abscheu und Spott präsentiert.²⁷⁰

Néspolo vergleicht neben einzelnen Erzählungen Di Benedettos vor allem den Geschichten-Roman *El pentágono* (1955) mit Kafka. Dieser weise eine Besonderheit auf, die auch für Kafka, Luigi Pirandello und William Faulkner bezeichnend sei: die Grenzen der Persönlichkeit und die Reflexion über das Bewusstwerden des eigenen Ichs aufzuzeigen.²⁷¹ Dies ist eine der wichtigsten Erkenntnisse in Bezug auf Kafka, aber auch auf die hier behandelten argentinischen Autor(innen). Tierfiguren spielen dabei immer eine vermittelnde Rolle zwischen dem Ich und seinen Lebensumständen. Sie führen das Subjekt zu sich selbst, auf gute wie schlechte Weise. Arce gibt den Hinweis, dass Di Benedettos Tierfiguren in *Mundo animal* „Metamorphosen der Menschheit ohne Menschlichkeit“²⁷² seien. Damit steht er vollständig in der Tradition Kafkas.

²⁶⁹ Néspolo, S. 51

²⁷⁰ Néspolo, S. 198, 219

²⁷¹ Néspolo, S. 74

²⁷² Arce, S. 142

7. Schluss

In dieser Masterarbeit habe ich versucht zu zeigen, dass das Werk der besprochenen argentinischen Autor(innen) demjenigen Franz Kafkas in vielerlei Hinsichten ähnelt und vor allem die Verwendung von Tierfiguren vergleichbaren Mustern folgt. Ihre Funktionen überschneiden sich ebenso wie die Themen, für die sie eingesetzt werden.

Zu einem persönlichen Austausch zwischen Franz Kafka und den anderen behandelten Autor(innen) ist es nicht gekommen. Allerdings ist Jorge Luis Borges früh von Kafkas Werk überzeugt und setzt sich für eine Verbreitung von dessen Texten ein, indem er sie übersetzt, bespricht und in Anthologien veröffentlicht. Die Zeitschrift *Sur* spielt dabei eine wichtige Rolle und verbindet die hier untersuchten Schriftsteller(innen).

Bedingt durch die gegenseitige Einflussnahme bildet sich in jener Zeit ein neues Genre, das von Alazraki als „Neofantastik“ bezeichnet wird. Zu seinen Vertretern zählt er Kafka, Borges und Cortázar.²⁷³ Die Neofantastik ordnet sich weder einem „naiven“ Realismus unter, der alle Aspekte des Lebens zu beschreiben können glaubt, noch will sie so entsetzlich und furchteinflößend wie die klassische Fantastik sein, deren Vertreter, etwa Edgar Allen Poe oder E.T.A. Hoffmann, ein Beispiel des Schreckens gesetzt haben. Nach Alazraki besteht der wesentliche Unterschied zwischen den genannten Gattungen darin, dass die Neofantastik jene Momente beschreibt, in denen das Irreale das Reale erschüttert und unterminiert.²⁷⁴ Nicht jede Realität ist erläuterbar oder das, was sie zu sein scheint.

Das Traumhafte vieler Texte unterstützt die Verschmelzung von Realität und Fiktion. Kafka legt großartige Beispiele mit der *Verwandlung* oder dem „Landarzt“ vor, die häufig in anderen Texten imitiert oder angedeutet werden. Aus der *Verwandlung* ist die Metamorphose das am öftesten zum Vorbild genommene Element. Yelin sieht in Kafkas Darstellung der Metamorphose einerseits eine ausgeprägte Negativität, andererseits etwas sehr Schöpferisches und auf die Subjektivität Bezogenes. Körper und Seele entfernen sich voneinander, was durch eine Gegenüberstellung von Animalischem

²⁷³ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 62

²⁷⁴ Alazraki: Hacia Cortázar, S. 63

und Menschlichem anschaulich gemacht wird. Das Menschliche aber wird erniedrigt und ermöglicht dadurch neue Wahrheiten.²⁷⁵

Das eigene Ich wird gleichermaßen hinterfragt wie die Gruppe, der es entstammt. Es kommt zur Kritik an Familie und Gesellschaft. So beobachtet Kafkas Bau-Tier „jene schrecklichen Wesen, die äusserlich mir gleichen, aber meine eigentlichen Todfeinde sind, mit denen keine Verständigung möglich“²⁷⁶ ist. Die Kommunikationsschwierigkeiten lassen sich aufgrund der Sprachbarriere zwischen Mensch und Tier gut mit Tierfiguren darstellen, was in Kafkas *Verwandlung*, aber auch bei Silvina Ocampo und Julio Cortázar zur Geltung kommt. Ihren Höhepunkt findet die Kommunikationsunfähigkeit im Verlust der Stimme, wie in Antonio Di Benedettos „Amigo enemigo“ gut zu sehen war.

Das Tier dient der Maskierung einer Gesellschaftskritik, die nicht offen geübt werden kann. Di Benedetto ist der einzige hier behandelte Autor, der in seinen Erzählungen menschliche Problematiken direkt anspricht. Zwar nutzt auch er Tierfiguren zur Unterstützung der Offenlegung eines gesellschaftlichen Missstandes, doch lässt er seine Figuren auf diesen direkt hinweisen. Kafkas Erzählungen dagegen gehen nach Benjamin „mit einer Moral schwanger (...), ohne sie je zur Welt zu bringen.“²⁷⁷ Aus diesem Grund seien sie sich selbst nie genug. Sie sind nicht in der Lage, die in ihnen enthaltene Unmöglichkeit zu bewältigen. Jene wird in vielen Texten Kafkas über Tierfiguren ausgedrückt, denen aufgrund ihrer Nichtmenschlichkeit viele Möglichkeiten verwehrt sind. Gregor Samsas Leben wird mit der Verwandlung in ein Ungeziefer unmöglich. Seine Gestalt verweigert ihm die Verständigung mit der Familie, die Ausübung seines Berufes und das Leben als Mensch im Allgemeinen. Auch Malva oder der Erzähler aus „Carta a una señorita en París“ sind mit Erscheinen der Tiere in ihnen zu ihrem bisherigen Leben nicht mehr fähig. Die Tiere bauen eine Grenze zwischen den menschlichen Figuren und ihrem Leben auf und lassen dieses dadurch unmöglich werden.

²⁷⁵ Julieta Yelin: Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal. E-misférica Bio/Zoo, 2013 (10/1), <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>, 30.11.2018

²⁷⁶ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband, hrsg. v. J. Schillemeit, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2002, S. 436

²⁷⁷ Walter Benjamin: Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: *Gesammelte Schriften II* (2), hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 679

Dabei fällt die Gegenüberstellung von Mensch und Tier ins Auge, die temporär verschmilzt. Es kommt zu einem tierischen Körper mit menschlichem Geist oder Tieren im menschlichen Körper, die Eigenschaften, Krankheiten oder Problemstellungen symbolisieren. An dieser Stelle spielen Körperlichkeit und Nahrungsaufnahme eine große Rolle. Tiere fressen den Menschen, was mehrmals bei Di Benedetto („Nido en los huesos“) behandelt wurde, aber auch bei Ocampo („Malva“) und Cortázar („Bestiario“) vorkommt. Umgekehrt sehen wir in Ocampos „La peluca“ das Tier als Nahrung eines bestialischen Menschen. Des Weiteren kommt es zu Fütterungen („Amigo enemigo“) oder dem Erbrechen von Tieren („Carta a una señorita en París“, „Mariposas de Koch“). Das Hungermotiv Kafkas wird demnach erweitert zur Thematisierung des Nahrungsverzehr verschiedenster Arten.

Mehr noch thematisieren Metamorphosen die Körperlichkeit, da sie den Körper in seinem gesamten Dasein verändern. Es findet eine Verfremdung des eigenen Selbst statt, die sich im Inneren der Figur vollzieht, jedoch durch den äußerlichen Gestaltwechsel anschaulich gemacht wird. Dies lässt sich in der *Verwandlung* und in „Axolotl“ erkennen. Die Umwandlung in ein Tier stellt eine Reise ins Ich dar. Im Tier steckt Geheimnis, Sehnsucht, Wahrheit. Es bringt unterdrückte oder verwehrte Bedürfnisse zum Vorschein, gleichsam die Emanzipation bei Ocampo oder den Familienwunsch bei Di Benedetto. Di Benedetto steht mit dem Scheitern seiner Figuren ganz in der Tradition Kafkas. Im Gegensatz zu Ocampo lässt er seine Erzähler nicht ihr Bestreben erreichen, sondern konfrontiert sie mit Schuld und Niederlage. Cortázars Figuren versagen nicht auf dieselbe Weise, doch auch sie sind häufig gehindert, ihre Wünsche zu erfüllen, wie die Erzähler aus „Los Venenos“ oder „Carta a una señorita en París“. Isabel gelangt an ihr Ziel, aber führt zugleich eine Katastrophe herbei. Das zuvor geführte Leben muss in jedem Fall aufgegeben werden.

Mit der Gegenüberstellung von Mensch und Tier werden zwei Seiten gebildet, die unüberbrückbare Gegensätze aufweisen, aber dennoch ein gemeinsames Ganzes bilden. Dies kann sich entweder im Individuum selbst vollziehen, oder in der Konfrontation mit einer anderen Gruppe, die häufig aus der Familie oder der Gesellschaft besteht. Im zweiten Fall ist ein menschliches Individuum über seine Animalität als Außenseiter definiert, wie Gregor Samsa, Isis, Malva oder das Erzähler-Paar aus „Cefalea“.

Zwischen den beiden Seiten manifestieren sich Unverständnis und Fremdheit, was sich in weiterer Folge zu einem Kampf entwickeln kann (*Die Verwandlung*, „Bestiario“, „Amigo enemigo“).

Die Fremdheit spielt jedoch auch dann eine große Rolle, wenn es zur Trennung der beiden Seiten innerhalb einer Figur kommt. So werden oft Körper und Geist oder Bedürfnis und Verpflichtung getrennt. Die Aufspaltung tritt durch den Eingang in eine verfremdende Situation zutage, die sich im Tier-Sein äußert. In vielen Erzählungen ist die Liebe in diesen Vorgang miteinbezogen („Los Venenos“, „Bestiario“, „Azabache“, „Sospechas de perfección“).

Der Person wird ein Spiegel vorgehalten, doch ihre Spiegelung zeigt keinen Menschen, sondern ein Tier. Am besten lässt sich dies in „Axolotl“ beobachten, in dem der Erzähler den Axolotl ansieht und plötzlich sich selbst erkennt. Das Tier vermittelt zwischen dem Menschen und seinem Innersten, worin sein Ursprung wie auch seine Gegenwart enthalten sind.

Die Folge dieser Spaltung ist eine innere Gebrochenheit des Menschen, die sehr bezeichnend für Kafka und für die behandelten argentinischen Autor(innen) ist. Der Mensch tritt nicht als Einheit auf, weder mit anderen noch mit sich selbst. Er ist stets nur ein Stück auf der Suche nach den restlichen Teilen. Die Tierfiguren unterstützen die Darstellung dieser innerlichen Zerrissenheit. Durch sie gelingt eine Erkenntnis, jedoch nicht die Vervollständigung. Obwohl das Tier den Menschen ergänzt, wird in den meisten Fällen keine Verschmelzung zustande gebracht. Ocampo bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme zu den verbleibenden Autoren: In ihren Texten vervollständigt das Tier den Menschen auf eine Weise, die Verwirklichung oder Befreiung nach sich zieht. Di Benedettos Figuren sind wie diejenigen Kafkas nicht in der Lage, all ihre Teile zusammenzusetzen. Sie unternehmen einen oder mehrere Versuche, aber scheitern an diesen. Auch Cortázers Figuren streben nach einer Auflösung ihrer problematischen Situation. Dabei bleiben sie nicht völlig erfolglos, doch das Erreichte ist stets mangelhaft. Der Wunsch nach Freiheit, der sich durch die meisten Werke zieht, lässt sich selten verwirklichen. Das Tier tritt in dieser Hinsicht des Öfteren als eine Art Fluch auf („Reducido“, „Carta a una señorita en París“), von dem sich der Protagonist nicht loszulösen imstande ist.

Die Krise mit dem eigenen Ich wurzelt häufig in der Kindheit, die in den meisten Texten eine Rolle einnimmt. Vor allem Cortázar und Ocampo verwenden Kinder als Protagonist(innen) („Los Venenos“, „Bestiario“, „Isis“, „La sogá“). Di Benedetto gibt Kindern zwar selten die Hauptrolle, doch das ist gar nicht notwendig, um sie in seinen erwachsenen Figuren zu finden. Nach Art Kafkas hadern diese mit ihrer Kindheit und dem Verhältnis zu den Eltern. Besonders deutlich kommt das in „Nido en los huesos“ oder „Amigo enemigo“ zur Geltung. Das Kind ist mit dem Tier durch eine Art Unschuld und Unterdrückung verbunden. Es steht der Vernunft des erwachsenen Menschen macht- und wehrlos gegenüber, übt jedoch eine fundamentale Auswirkung auf seine Gefühlswelt aus.

Kafka wird wiederholt (unter anderen von Borges)²⁷⁸ dafür kritisiert, keine tiefgründigen Personen zu beschreiben, sondern mit „Karikaturen“ zu arbeiten.²⁷⁹ Dies kann einerseits auf die Kürze und Traumartigkeit vieler Texte zurückzuführen sein. Andererseits lässt sich auch in vollendeten Werken einer gewissen Länge die Oberflächlichkeit der Charaktere bemerken. So sind auch Kafkas Tierfiguren auf wenige Wesenszüge beschränkt.

Literarische Tierfiguren werden oft auf Symbole und Metaphern reduziert, ohne Rücksicht auf ihre individuellen Eigenschaften zu nehmen.²⁸⁰ Sie sind Teil gesellschaftlicher oder persönlicher menschlicher Probleme und dürfen selten ein reales Individuum darstellen. Der Kern ihres eigenen Wesens interessiert nicht, da sie zum Verständnis menschlicher Thematiken eingesetzt werden. Sehr deutlich zeigt sich dies in Tierfiguren, die Teil einer Metamorphose sind, wie dem Ungeziefer aus der *Verwandlung*, das kein Ungeziefer, sondern den verstörten Gregor Samsa darstellt. Doch auch Tiere, die Krankheiten symbolisieren, wie die Mancusprien aus „Cefalea“ oder die Schmetterlinge aus „Mariposas de Koch“, verkörpern nicht sich selbst.

²⁷⁸ Richard Burgin: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus Ediciones, Madrid, 1969, S. 81

²⁷⁹ Julieta Yelin: *El muro invisible. Sobre la recepción crítica de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano (1927-1965)*, Revista de Letras, 2011 (13), S. 7

²⁸⁰ R. Spannring, R. Heuberger, G. Kompatscher, K. Schachinger u. A. Oberprantacher: *Tiere - Texte - Transformationen. Das Mensch-Tier-Verhältnis im Wandel*. In: R. Spannring, R. Heuberger, G. Kompatscher, A. Oberprantacher, K. Schachinger u. A. Boucabeille (Hrsg.): *Tiere, Texte, Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*, transcript Verlag, Bielefeld, 2015, S. 17

Dasselbe trifft auf Tierfiguren zu, die auf einen bestimmten Aspekt reduziert werden, wie die Gottesanbeterin in „Bestiario“ oder das Kalb in „Es superable“.

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die hier behandelten Autor(innen) den Tierfiguren mit der Verwendung dieser in ihren Erzählungen zwar einen hohen Stellenwert beimessen, die Literatur aber eine vom Menschen geschaffene ist. Ihr Interesse gilt dem Menschen, nicht dem Tier. So verhält es sich auch mit der Kritik, die häufig über das Tier präsentiert wird. Einige Tiere verweisen auf Gewalt und Gesetzlosigkeit, wie der Tiger in „Bestiario“ oder die Bestie, die über Malva Besitz ergreift. Andere zeigen Fehlerhaftigkeit auf, beispielsweise die Mancuspian oder Mimoso. Doch jeder dieser Mängel, die Angst, Unsicherheit oder einen Kampf auslösen, ist menschlich. Der Mensch wird nackt, unverstellt und fehlerhaft vorgeführt. Es handelt sich um vielfach deutbare Gleichnisse, in deren Zentrum immer der Mensch steht, auch wenn das Tier die Hauptrolle spielt. Benjamin schreibt in Bezug auf Kafkas Tierfiguren sehr passend: „Sie sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht.“²⁸¹

²⁸¹ Benjamin, S. 430

8. Bibliografie

8. 1. Primärliteratur

- Benjamin, Walter: Franz Kafka. In: *Gesammelte Schriften II (2)*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 409-438
- Borges, Jorge Luis u. Norman Thomas di Giovanni: *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999
- Borges, Jorge Luis: *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, hrsg. v. I. Vegh u. V. Dreidemie, Agalma, 1993
- Borges, Jorge Luis u. Margarita Guerrero: *Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1993
- Borges, Jorge Luis u. Margarita Guerrero: *El libro de los seres imaginarios*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1978
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas IV (1975-1988)*, Emecé Editores, Barcelona, 1996
- Cortázar, Julio: *Cuentos completos I (1945-1966)*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995
- Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*, hrsg. v. Peter Engelmann, Passagen Verlag, Wien, 2010
- Di Benedetto, Antonio: *Cuentos completos*, hrsg. v. J. Néspolo u. J. Premat, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, St. Pölten, 1986
- Kafka, Franz: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. W. Kittler, H.-G. Koch u. G. Neumann
 - Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. v. M. Pasley
 - Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. v. J. Schillemeit
 - Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband*, hrsg. v. J. Schillemeit
 - Kafka, Franz: *Tagebücher*, hrsg. v. H-G. Koch, M. Müller u. M. Pasley

- Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. v. J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit u. G. Kurz, S. Fischer, Frankfurt am Main
- Kafka, Franz: Briefe April 1914-1917, hrsg. v. H.-G. Koch, 2005
 - Kafka, Franz: Das Schloß, hrsg. v. M. Pasley, 1982
 - Kafka, Franz: Der Proceß, hrsg. v. M. Pasley, 1990
- Ocampo, Silvina: Cuentos completos I, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000
- Ocampo, Silvina: Cuentos completos II, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999
- Piñera, Virgilio: Cuentos completos, Alfaguara, Madrid, 1999

8. 2. Sekundärliteratur

- Ackermann, Erich: (Un-)Tiere und Tiergestaltige in Mythos und Märchen der Antike. In: Arnica Esterl (Hrsg.): *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*, Erich Röth Verlag, Regensburg, 1991, S. 48-64
- Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- Aguilar, Jesús: Philosophy and Latin American Literature. In: S. Nuccetelli, O. Schutte u. O. Bueno (Hrsg.): *A Companion to Latin American Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden 2010, S. 383-396
- Alazraki, Jaime: Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994
- Alazraki, Jaime: En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, Editorial Gredos, Madrid, 1983
- Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Wagenbach, Berlin, 2015
- Bermejo, Ernesto G.: Conversaciones con Cortázar, Edhasa, Barcelona, 1978
- Blank, Juliane: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In: M. Engel u. B. Auerochs (Hrsg.): *Kafka- Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2010, S. 218-240
- Borgards, Roland: Literatur. In: A. Ferrari u. K. Petrus (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2015, S. 225-229
- Burgin, Richard: Conversaciones con Jorge Luis Borges, Taurus Ediciones, Madrid, 1969
- Campos, Jorge: Fantasía y realidades en Cortázar. In: Pedro Lastra (Hrsg.): *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, S. 326-332

- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976
- Driscoll, Kári: „Ohne Ergebnis wurde die Kralle wohl niemals angesetzt“. Überlegungen zu Kafkas Zoopoetik. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas narrative Verfahren* (Band 3), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 29-53
- Emmerich, Wolfgang: Odradek - ein Bewohner des dritten Raums. Mit Franz Kafka unterwegs zu transkulturellen Lektüren. In: A. Goodbody, P. Ó Dochartaigh und D. Tate (Hrsg.): *Dislocation and Reorientation: Exile, Division and the End of Communism in German Culture and Politics*, Rodopi, Amsterdam, 2009, S. 83-96
- Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Athenäum, Frankfurt am Main, 1964
- Febel, Gisela u. G. Maag (Hrsg.): Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997
- Fingerhut, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählerüste und Figurenspele, Bouvier, Bonn, 1969
- Gremels, Andrea: La lógica animal como lógica alteritaria en los cuentos de Julio Cortázar. In: Roland Spiller (Hrsg.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Erich Schmidt, Berlin, 2016, S. 87-96
- Grosse, Max: Imaginäre Enzyklopädie: El libro de los seres imaginarios von Jorge Luis Borges. In: G. Febel u. G. Maag (Hrsg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, S. 119-136
- Helms, Eleanor: The Difficult Task of Being Real. Odradek, the Kittenlamb, and the Historival Individual. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 81-99
- Hermes, Roger u. Waltraud John, Hans-Gerd Koch u. Anita Widera (Hrsg.): Franz Kafka. Eine Chronik, Klaus Wagenbach, Berlin, 1999
- Herráez, Miguel: Julio Cortázar. El otro lado de las cosas, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001
- Hiebel, Hans Helmut: Franz Kafka: „Ein Landarzt“, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984
- Jahraus, Oliver: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Reclam, Stuttgart, 2006
- Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1961
- Just, Rainer: Kafka und Borges. Eine hermeneutische Konfrontation, Dipl.-Arb. Universität Wien, 1997

- Klingenberg, Patricia N.: *Fantasies of the Femenine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Bucknell University Press, London, 1999
- Kutzenberger, Stefan: *Jorge Luis Borges und die deutsche Kultur*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 1997
- Lübcke, Sebastian: 'Tierliebhaber oder Geschäftsmann'. Kafkas späte Tier- und Künstlerfiguren zwischen Sozialdarwinismus und Sozialutopie. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas Tiere* (Band 4), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 335-360
- Luis, Annick: La iniciación a lo fantástico. Julio Cortázar, Los Anales de Buenos Aires y la Antología de la literatura fantástica. In: Roland Spiller (Hrsg.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Erich Schmidt, Berlin, 2016, S. 39-54
- Martínez Salazar, Elisa u. Julieta Yelin (Hrsg.): *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013
- Mieder, Wolfgang: *Der Rattenfänger von Hameln. Die Sage in Literatur, Medien und Karikaturen*, Edition Praesens, Wien, 2002
- Müller, Werner: Lateinamerikanischer Zauber – Europäische Sachlichkeit? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kurzprosa von Robert Musil, Franz Kafka, Heimito von Doderer – Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier und Gabriel García Márquez, Rombach Druck- u. Verlagshaus, Freiburg, 2011
- Münch, Paul: Freunde und Feinde. Tiere und Menschen in der Geschichte. In: ZDF-nachtstudio (Hrsg.): *Mensch und Tier. Geschichte einer heiklen Beziehung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S. 19-36
- Néspolo, Jimena: *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Adriana Hidalgo, Córdoba, 2004
- Neumeyer, Martina: Bestiaires – Überlieferung in neuer Aktualität. In: G. Febel u. G. Maag (Hrsg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, S. 15-28
- Norris, Margot: Kafka's Hybrids. Thinking Animals and Mirrored Humans. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 17-31
- Poppe, Sandra: Die Verwandlung. In: M. Engel u. B. Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2010, S. 164-174
- Robertson, Ritchie: *Kafka. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2004
- Roger, Sarah: *Borges and Kafka. Sons and Writers*, Oxford University Press, Oxford, 2017

- Salazar Bondy, Sebastián: Julio Cortázar: „Bestiario“. In: Pedro Lastra (Hrsg.): *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, S. 251-252
- Schäffauer, Markus Klaus: Gattungspassagen und Metaisierung am Beispiel des Bestiariums. In: J. Hauthal, J. Nadj, A. Nünning u. H. Peters (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen*, de Gruyter, Berlin, 2007, S. 263-281
- Schlingmann, Carsten: Die Verwandlung. In: R. Hirschenauer u. A. Weber (Hrsg.): *Interpretationen zu Franz Kafka. Das Urteil, Die Verwandlung, Ein Landarzt, Kleine Prosastücke*, Oldenbourg, München, 1968, S. 81-105
- Schneider, Manfred: Kafkas Tiere und das Unmögliche. In: R. Behrens u. R. Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995, S. 83-102
- Spannring, R. u. R. Heuberger, G. Kompatscher, K. Schachinger u. A. Oberprantacher: Tiere – Texte – Transformationen. Das Mensch-Tier-Verhältnis im Wandel. In: R. Spannring, R. Heuberger, G. Kompatscher, A. Oberprantacher, K. Schachinger u. A. Boucabeille (Hrsg.): *Tiere, Texte, Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*, transcript Verlag, Bielefeld, 2015, S. 9-21
- Stavans, Ilan (Hrsg.): Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction, Twayne Publishers, New York, 1996
- Strowick, Elisabeth: Man ist nicht als Kreuzung geboren, sondern wird es. Kafkas intensive Raster und Poetik der Kreuzungen. In: T. Nusser u. E. Strowick (Hrsg.): *Rasterfahrungen. Darstellungstechniken – Normierungsverfahren – Wahrnehmungskonstitution*, Transcript, Bielefeld, 2003, S. 139-157
- Thaddeus Reynaga, Tahia: Agents of the Forgotten. Animals as the Vehicles of Shame in Kafka. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 67-80
- Thermann, Jochen: Kafkas Kreuzungen. In: H. Neumeyer u. W. Steffens: *Kafkas Tiere* (Band 4), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 445-460
- Tomassini, Graciela: El Espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo, Plus Ultra, Buenos Aires, 1995
- Tomberg, Friedrich: Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien, Luchterhand, Neuwied, 1969
- Triffitt, Gregory B.: Kafka's 'Landarzt' Collection. Rhetoric and Interpretation, Lang, New York, 1985
- Vázquez, María Esther: Borges. Esplendor y derrota, Tusquets, Barcelona, 1996
- Wagenbach, Klaus: Franz Kafka, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008

- Wiehl, Klaus: Ein unscheinbares Kriegstier. Maulwürfe, Soldaten und die Biologie des Krieges in Franz Kafkas „Der Bau“. In: H. Neumeyer u. W. Steffens (Hrsg.): *Kafkas Tiere* (Band 4), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2015, S. 485-505
- Yarri, Donna: Index to Kafka's Use of Creatures in His Writings. In: M. Lucht u. D. Yarri (Hrsg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and other Fantastic Beings*, Lexington Books, Plymouth, 2010, S. 269-283
- Yelin, Julieta: La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2015

8. 3. Onlinequellen

- Arce, Rafael: Del Símbolo a la Metonimia vía Kafka. *Mundo Animal* de Antonio di Benedetto, *Acta Literaria*, 2016 (52), S. 125-144
- Arroyo Martínez, Laura: Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar. *Análisis de tres cuentos*, *Castilla: Estudios de Literatura*, 2010 (1), S. 473-493
- Biancotto, Natalia: Escenas singulares de una infancia compartida. Las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo, *Anclajes*, 2015 (19/1), S. 1-13
- Bocchino, Adriana: La persistencia de la variación. Sobre *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2014 (28), S. 31-48
- Campana, Alexandra: Traum/a-Lektüren. Psychisches Trauma und literarischer Traumtext bei Heiner Müller, Ingeborg Bachmann, Franz Kafka und anderen, *The German Quarterly*, 2013 (86/1), S. 4-24
- Connor, Anne: Taking the Bite out of the Vagina Dentata. Latin American Women Authors' Fantastic Transformation of the Feline Fatale, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2013 (24/1), S. 41-60
- Criach, Sofía: Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo Animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto, *Anclajes*, 2018 (22/2), <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1453/2863>, 26.12.2018
- Díaz Larralde, Daniela: El enigma, ¿estrategia o autenticidad? Una aproximación a la Narrativa de Silvina Ocampo, *Atenea*, 2016 (1/513), S. 35-51
- Graf, E. C.: 'Axolotl' de Julio Cortázar: Dialéctica entre las mitologías azteca y dantesca, *Bulletin of Spanish Studies*, 2002 (79/5), S. 615-636
- Human-Animal-Studies: <http://www.human-animal-studies.de/>, 07.04.2019
- Leenhardt, Jacques: La americanidad de Julio Cortázar: el otro y su mirada, *Revista de Literatura Hispanica*, 1985 (22), S. 307-315

- Levinson, Brett: The Other Origin. Cortázar and Identity Politics, *Latin American Literary Review*, 1994 (22/44), S. 5-19
- Muñoz, Willy O.: La alegoría de la modernidad en “Carta a una señorita en París”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1982 (15/4), S. 33-40
- Pestaña Castro, Cristina: ¿Quién tradujo por primera vez *La metamorfosis* de Franz Kafka al castellano?, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 1999 (11), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>, 20.9.2018
- Riva, Sabrina: Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en *Bestiario* de Julio Cortázar, *AnMal electrónica*, 2007 (23), S. 61-71
- Rodríguez, Franklin: Especulaciones sobre “Amigo enemigo” de Antonio Di Benedetto, *Romance Notes*, 2016 (56/2), S. 213-224
- Speirs, Ronald: 'Außerordentlich beweglich und nicht zu fangen'. Elusiveness in Kafka, *German Life and Letters*, 2017 (70/3), S. 321-332
- Vásquez Pérez, Juan Carlos: El libro de los seres imaginarios, *silva de varia lección*, *Variaciones Borges*, 2018 (45), S. 41-60
- Wasserman, Martin: Kafka's 'The Animal in the Synagogue'. His Marten as a Special Biblical Memory, *Studies in Short Fiction*, 1997 (34/2), S. 241-245
- Yelin, Julieta: El muro invisible. Sobre la recepción crítica de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano (1927-1965), *Revista de Letras*, 2011 (13), S. 35-50
- Yelin, Julieta: Hablar el animal. Las performances kafkianas, *Tropelías. Revista de la Teoría de Literatura y Literatura Comparada*, 2015 (23), S. 524-535
- Yelin, Julieta: Kafka en Argentina, *Hispanic Review*, 2010 (78/2), S. 251-273
- Yelin, Julieta: Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro', *Anclajes*, 2011 (15/1), S. 81-93
- Yelin, Julieta: Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal. *E-misférica Bio/Zoo*, 2013 (10/1), <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>, 30.11.2018
- Yushimito del Valle, Carlos: Pierre Menard, autor de Cortázar. Aproximaciones a lo neofantástico en “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2009 (41), <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/menacor.html>, 25.11.2018

8. 4. Wörterbücher

Diccionario de aztequismo o sea jardin de las raices aztecas palabras del idioma Nahuatl, Azteca o Mexicano. Introducidas al idioma castellano bajo diversas formas, hrsg. v. Cecilio Robelo, Ediciones Fuente Cultural, México D. F., ca. 1953

Köbler, Gerhard: Althochdeutsch-lateinisches Wörterbuch, Musterschmidt-Verlag, Göttingen, 1974

Langenscheidts Taschenwörterbuch Tschechisch. Tschechisch – Deutsch, Deutsch – Tschechisch, hrsg. v. H. Henschel u. F. Kabesch, Berlin, 2000

Pons Online-Wörterbuch: <https://de.pons.com>

Pons Wörterbuch Studienausgabe. Spanisch – Deutsch, Deutsch – Spanisch, Pons GmbH, Stuttgart, 2012

Anhang

Exposé

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit der Erforschung des Einflusses von Franz Kafkas Werk auf argentinische Erzählungen mit Tierfiguren Mitte des 20. Jahrhunderts. Die zu behandelnden Autor(innen) sind neben Franz Kafka Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar und Antonio Di Benedetto. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Tierfiguren und ihre Funktion im Text gelegt. Zunächst sollen Charakteristika von Kafkas Tierfiguren festgestellt werden und in weiterer Folge die Einwirkungen derer auf Texte der genannten argentinischen Schriftsteller(innen). Einzelne Erzählungen werden herangezogen und auf ihre Bedeutungen und Parallelen zu Kafka untersucht.

Borges nimmt eine Vermittlerrolle ein, da er Kafkas Werk einem breiteren Publikum in Argentinien bekannt macht, indem er ausgewählte Texte übersetzt, veröffentlicht und sich kritisch damit befasst. Außerdem stehen alle besprochenen argentinischen Autor(innen) mit ihm persönlich oder beruflich in Kontakt. Viele Tiere bereichern sein Werk, sogar diejenigen von Kafka. Ein direkter Einfluss Kafkas auf Borges' Tierfiguren ist jedoch noch zu untersuchen.

Dagegen haben Cortázars Tierfiguren der beiden Bände *Bestiario* (1951) und *Final del juego* (1956) oft eine symbolische Funktion, die derjenigen Kafkas offensichtlich ähnlich ist. In ihnen sind Krankheit, Sexualität und Selbstkonflikte enthalten. Zudem lassen sich direkte Einflüsse einzelner Erzählungen Kafkas erkennen, vor allem mit Themen wie der Freiheit oder Selbstverfremdung.

Ocampos Werk enthält zahlreiche Metamorphosen, die an die *Verwandlung* angelehnt sind, allerdings kehrt sie Kafkas Darstellung eines Minderwertigkeitskomplexes um und ermöglicht ihren in der Regel weiblichen Protagonistinnen durch die Verwandlung in ein Tier die Emanzipation. Es werden Kurzgeschichten aus den Bänden *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961) und *Los días de la noche* (1979) behandelt.

Am deutlichsten spiegelt sich Kafkas Literatur in Di Benedettos Erzählband *Mundo animal* (1953) wider. Die Absurdität, Symbolhaftigkeit und Themenbehandlung von Vaterproblemen, Religion, Krankheit und Selbstwert lassen klar an Kafka denken. Wie auch bei den anderen behandelten Autor(innen) unterstützen seine Tierfiguren die Darstellung von Konfliktsituationen.

Es soll gezeigt werden, dass das Werk der besprochenen Autor(innen) dem Kafkas in vielerlei Hinsichten ähnelt. Es findet eine Gegenüberstellung von Mensch und Tier statt, die sich im Individuum selbst vollzieht. Das Tier ist immer mit dem Menschen verbunden und konfrontiert ihn mit seinem eigenen Ich und dem Verborgenen in ihm. Dabei kommt der Wunsch nach Freiheit und Anerkennung hervor, die in der herrschenden familiären oder gesellschaftlichen Situation nicht gegeben ist. Ganz nach dem Vorbild Kafkas wird über das Tier meist eine körperliche Komponente wiedergegeben, in der sich manchmal Krankheit, Lust oder Sehnsüchte verbergen. Es fungiert als Spiegel des Menschen und deutet auf seine Zerrissenheit hin, aber auch auf das Böse und Fehlerhafte in ihm. Kritisiert wird jedoch stets der Mensch selbst. Der Mensch steht im Zentrum, auch wenn das Tier die Hauptrolle spielt.