

Martin Doll und Oliver Kohns (Hg.)

POLITISCHE TIERE

ZOOLOGIE DES KOLLEKTIVEN



Ästhetische FIGURATIONEN
des Politischen

TEXTE ZUR POLITISCHEN ÄSTHETIK

Herausgegeben von Oliver Kohns

Band 6

Herausgegeben von Martin Doll
und Oliver Kohns

POLITISCHE TIERE ZOOLOGIE DES KOLLEKTIVEN

WILHELM FINK

Gefördert vom



Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Martin Doll, Nicole Karczmarzyk und Oliver Kohns
Gestaltung und Satz: Sichtvermerk
Printed in Germany, Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6110-0

INHALT

Martin Doll und Oliver Kohns

7 Politische Tiere. Zur Einleitung

Stephan Zandt

**35 Hunde, Gänse, Philosophen, oder eine neue Kunst
des Versammelns**

Alexander Kling

**63 *Zoomorphic Visions*. Die Jagd als Praktik
und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation
im Kontext der Französischen Revolution**

Eva Johach

91 Die (offene) Ameisengesellschaft und ihre Feinde

Oliver Kohns

**117 »A noble animal«. Animalische und andere Tiere
in D. H. Lawrence' *St. Mawr***

Niels Werber

**137 Zoologie der Kunst. Ameisen, Evolution
& Ästhetik nach Darwin**

Jussi Parikka

**161 Die Biopolitik der Schwärme. Eine zeitgemäße
entomologische Architektur**

213 Martin Doll

**Appelle an eine symmetrische Anthropologie:
Die (Anti-)Sozialität der Insekten im Tierhorrorfilm
der 1970er Jahre**

247 Herbert Schwaab

**Animationen und Re-Animationen in Isao Takahatas
*Sero Hiki No Gôshu***

Jessica Nitsche

- 271 ***Hyènes* oder: Der Besuch der alten Dame im Senegal.**
Tiere als politische Allegorien im afrikanischen Kino

Lars Koch und Christina Rogers

- 303 **Das Kollektiv der Leerstellen. Auf den Spuren**
des Tasmanischen Tigers in Julia Leighs *The Hunter*

Roland Borgards

- 331 ***Battle at Kruger* (2007). Tiere, Metaphern**
und das Politische

- 353 Verzeichnis der Autoren

Oliver Kohns

»A NOBLE ANIMAL« ANIMALISCHE UND ANDERE TIERE IN D. H. LAWRENCE' ST. MAWR

I. DISKURSE DER KRISE

Der Erste Weltkrieg wurde in der Wahrnehmung der Zeitgenossen in Europa als eine Zäsur begriffen, durch die das gesamte soziale und politische Gefüge nachhaltig irritiert wurde. Die Realität der mechanischen Kriegsführung und des Grabenkriegs sowie die politischen Umwälzungen nach dem Krieg enttäuschten nicht nur die Erwartungen auf heroisches Soldatentum, sondern ließen auch hergebrachte Begriffe und Kategorien veraltet erscheinen. Walter Benjamin argumentiert in seinem Artikel über den »Erzähler« (1935/36), der Weltkrieg sei nicht in Erzählungen darstellbar, weil er sich nicht nach den Maßstäben menschlicher Erfahrung erleben ließ. Er habe vielmehr die Möglichkeit von Erfahrung grundsätzlich infrage gestellt: »Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber.«¹

Die kulturwissenschaftliche und historiographische Forschung der letzten Jahre hat die Wahrnehmung des Ersten Weltkriegs als einer politischen und sozialen Zäsur bestätigt. Der Erste Weltkrieg bewirkte, wie Lars Koch, Stefan Kaufmann und Niels Werber formulieren, eine Zäsur im Sinne einer »Unterbrechung der Kontinuität von sinnorganisierenden Narrationen, als Infragestellung von Traditionen und bislang unproblematischen Wissensbeständen, als

1 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 385–410, hier: S. 386.

Transformation oder Zerstörung von Wahrnehmungsformen, Welt- und Gemeinschaftsbildern«.² Diese Zäsur sei jedoch nicht als eine »starre Fixierung eines historischen Nullpunktes zu verstehen«:³ Anders als so manche der von der Apokalypse besessenen Zeitgenossen behauptet haben, war der Krieg kein »Untergang des Abendlandes«, kein kompletter Abbruch aller diskursiven Traditionen, kein Rückfall in eine vorzivilisatorische Barbarei und auch kein vollständiger kultureller Neuanfang. Anders auch als Benjamins Insistenz auf der Unmöglichkeit der »Erfahrung« suggeriert, resultierte der Weltkrieg keineswegs in diskursiver Verarmung und Sprachlosigkeit: Im Gegenteil, die Epoche während und nach dem Ersten Weltkrieg ist exzessiv damit beschäftigt, die Umbrüche in den sinnstiftenden Narrationen, den Wissensbeständen und Wahrnehmungsformen auszuloten und neue Sinnstiftungen zu finden.

Dies trifft zumal auf das Feld der politischen Theorie zu, wie Jan-Werner Müller ausführt. Durch den Krieg und seine Folgen sei Müller zufolge »schlechterdings jede institutionelle Regelung und jede politische Idee – oder auch nur moralische Intuition – in Frage«⁴ gestellt, auf der das vorhergehende Zeitalter beruht hatte. Die »optimistische liberale Weltanschauung«, die das 19. Jahrhundert geprägt hatte, fällt nach dem Krieg ebenso als Grundlage politischer Legitimation aus wie die konservativen Prinzipien des »Dynastizismus und Gottesgnadentum« auf der anderen Seite.⁵ Das Resultat ist eine allgemeine Krisendiagnose, die sich noch verschärft angesichts des Umstands, dass sie nahtlos an die Diskurse der Kulturkrise vor dem Krieg anknüpfen kann. »Vielleicht würde der Krieg mit all seinen Zerstörungen, Wirrnissen und Gefahren [...] nicht das erlebte Maß von Erschüttertheit bewirkt haben, wenn er nicht auf schon so angenagte, ihres Bestandes ungewiß gewordene Kulturformen getroffen hätte«,⁶ schreibt Georg Simmel 1916. Während der Krieg

2 Lars Koch, Stefan Kaufmann und Niels Werber, »Der Erste Weltkrieg: Zäsuren und Kontinuitäten«, in: dies. (Hg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 1–4, hier: S. 3.

3 Ebd.

4 Jan-Werner Müller, *Das demokratische Zeitalter. Eine politische Ideengeschichte Europas im 20. Jahrhundert*, aus dem Englischen von Michael Adrian, Berlin 2013, S. 32.

5 Vgl. ebd.

6 Georg Simmel, »Die Krisis der Kultur. Rede, gehalten in Wien, Januar 1916«, in: ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*, München/Leipzig 1917, S. 43–64, S. 55.

aus kulturkritischer Perspektive – zumal in Deutschland – in der Hoffnung auf eine ›kulturelle Katharsis‹ durch die imaginierte Reaktivierung von Heroik zunächst begrüßt wurde,⁷ führte die Zerschlagung dieser Hoffnungen im Laufe des Kriegs zu einer nochmals radikalisierten Krisendiagnose: »[N]ach dem Ersten Weltkrieg spitzt sich die von Nietzsche inaugurierte ›Umwertung‹ kritisch zu.«⁸ Als Folge dieser »Umwertungen« werden zahlreiche etablierte kulturelle Hierarchien infrage gestellt, und dies betrifft – wie unter anderem in D. H. Lawrence' Erzählung *St. Mawr* nachzulesen ist – auch die hierarchische Relation zwischen Mensch und Tier.

II. UN DURCHSICHTIGE AUGEN

D. H. Lawrence' Novelle *St. Mawr* (1925) stellt eine literarische Reflexion der Krisensituation nach dem Weltkrieg dar, die diese Situation in den semantischen Horizont der *politischen Tiere* rückt. Eine Zusammenfassung der Handlung dieser Erzählung ist aufgrund des episodenhaften Charakters der Darstellung nicht einfach. Im Hinblick auf die narrative Struktur erscheine die Erzählung als »chaos itself«, notiert Alan Wilde: »There is [...] no plot and very little story, and one might say [...] that anyone who read the book for its story would hang himself.«⁹ Zutreffend jedenfalls ist, dass die Erzählung weniger an einer überbordend spannenden Handlung interessiert zu sein scheint, sondern vielmehr an einem ›dialogischen‹ Ausagieren verschiedener Perspektiven zu zeitdiagnostischen und philosophischen Problemen.¹⁰ Wenig überraschend erscheint dann, dass eine Zusammenfassung des

7 Lars Koch, »Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis«, in: Niels Werber, Stefan Kaufmann und Lars Koch (Hg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 97–141, hier: S. 108.

8 Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989, S. 11.

9 Alan Wilde, »The Illusion of *St. Mawr*: Technique and Vision in D. H. Lawrence's Novel«, in: *PMLA* 79.1 (1964), S. 164–170, hier: S. 164.

10 In diesem Sinn unterstreichen Elizabeth Sargent und Garry Watson eine Affinität zwischen Lawrence' Theorie und Praxis des Erzählens zu Bachtins Theorie des polyphonen Romans. Vgl. M. Elizabeth Sargent und Garry Watson, »D. H. Lawrence and the Dialogical Principle: ›The Strange Reality of Otherness‹«, in: *College English* 63.4 (2001), S. 409–436, hier: S. 410 f.

Inhalts der Erzählung dürftig klingt. Die menschliche Hauptfigur der Erzählung ist die Amerikanerin Lou Witt, die eher unglücklich mit Rico, einem Künstler und Adligen, verheiratet ist. Ihr Leben nimmt eine neue Wendung in dem Moment, in dem sie die gewissermaßen animalische Hauptfigur der Erzählung, den Hengst St. Mawr, entdeckt und augenblicklich eine besondere Beziehung zu diesem entwickelt. Nachdem das Pferd ihren Mann bei einem Unglück schwer verletzt hat, reist sie zusammen mit ihrer Mutter in die Vereinigten Staaten zurück und erwirbt gegen Ende der Erzählung eine Ranch in New Mexico. Im zweiten Teil der Erzählung, die demzufolge in Amerika spielt, tritt die Figur des Pferdes weitgehend in den Hintergrund, was die Zweifel an der narrativen Geschlossenheit des *plots* in der Forschung wesentlich bestärkt hat.¹¹

Indem Lawrence' Erzählung wesentlich von der Beziehung ihrer Hauptprotagonistin zu einem Pferd erzählt, entwickelt der Text eine eigenwillige Perspektive auf den kulturellen Umbruch nach dem Ersten Weltkrieg. Das Zeitalter der Pferde »beginnt mit Napoleon und endet mit dem Ersten Weltkrieg«,¹² schreibt Ulrich Raulff. Der Krieg bringt noch einmal einen hohen »Verbrauch von Pferden«¹³ mit sich – und spätestens in der Nachkriegszeit kann die Trennung von Mensch und Pferd als ein weiteres Faktum der Modernisierung wahrgenommen werden. Pferde dienen fortan nur noch als »Sport- und Therapiegerät, Prestigesymbol und Assistenzfigur der weiblichen Pubertät«:¹⁴ Die besondere Stellung des Pferdes als wichtigstes Nutztier der Menschen ist damit nur noch Stoff für sentimentale Erinnerungen.

In Lawrence' Erzählung ist die Verabschiedung des Pferdes aus dem Alltagsleben vorausgesetzt: Die Protagonisten planen die Anschaffung eines Pferdes zunächst vorrangig zu dem Zweck, sich an den üblichen Lebensstil der englischen Oberschicht anzupassen. Entsprechend bildet sich ein Diskurs der gesellschaftlichen Repräsentation um Pferde: »Lou had to buy herself a horse and ride at her mother's side, for very decency's sake«,¹⁵ wird der aufkommende

11 Vgl. ebd.

12 Ulrich Raulff, *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, München 2015, S. 12.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 17.

15 D. H. Lawrence, *St. Mawr*, in: ders., *The Woman Who Rode Away / St. Mawr / The Princess*, hg. von Brian Finney u. a., London 1997, S. 39–175, hier: S. 46.

Wunsch Lous kommentiert, sich ein Pferd anzuschaffen (aufgrund des aggressiven Reitstils ihrer Mutter, der andere Reiterinnen und Reiter im Hyde Park erschreckte): Das Interesse am Tier beginnt aus Schicklichkeit. Gleichfalls auf gesellschaftliche Repräsentation zielt Lous Angebot an Rico, er als »gentleman who knew to handle him [St. Mawr, O. K.]« könnte »a very handsome figure«¹⁶ abgeben, wenn er im Park zusammen mit ihr ausreiten würde: Das Pferd erscheint somit zunächst als potentiell Prestigeobjekt und Medium für Oberschichtenspezifische Freizeitaktivitäten.

Dies ändert sich für Lawrence' Hauptprotagonistin jedoch, sobald sie in dem Pferd mehr als nur ein Prestigeobjekt erkennt. Ein Blick in die Augen des Tieres eröffnet ihr die Ahnung von nichts Geringerem als einer völlig anderen Welt:

»He [St. Mawr, O. K.] was so powerful, and so dangerous. But in his dark eye, that looked, with its cloudy brown pupil, a cloud within a dark fire, like a world beyond our world, there was a dark vitality glowing, and within the fire, another sort of wisdom. She felt sure of it: even when he put his ears back, and bared his teeth, and his great eyes came bolting out of his naked horse's head, and she saw demons upon demons in the chaos of his horrid eyes.«¹⁷

Indem Lou durch den Blick in die Augen des Hengstes eine umfassende Erkenntnis über sein Wesen gewinnt, spielt die Passage auf den traditionsreichen philosophischen Topos über die Augen als Fenster zur Seele an. Allerdings werden in der Applikation auf das Pferd entscheidende Inhalte des Topos in ihr Gegenteil verkehrt. Während der Blick in das Auge des anderen in der philosophischen Tradition »die Seele auf die *einfachste* Weise offenbart, da der Ausdruck des Auges das flüchtigste, gleichsam hingehauchte Gemälde der Seele darstellt«¹⁸ – so jedenfalls Hegel in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* –, eröffnet sich für Lous

¹⁶ Ebd., S. 48.

¹⁷ Ebd., S. 61.

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausgabe, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 10, S. 115 (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 401 Zusatz; Hervorhebung im Original).

Blick in die Augen des Pferdes gerade keine klare Sicht, sondern nichts als reine Undurchsichtigkeit (»cloudy«, »dark eye«, »dark fire«, »dark vitality«) und unergründliche, gespenstische Kräfte (»demons upon demons«, »chaos«).¹⁹ Diese Undurchsichtigkeit spielt womöglich auf den trivialen Umstand an, dass der Augapfel des Pferdes in der Regel – und offenbar auch bei St. Mawr – dunkelbraun ist (im Unterschied zum weißen Augapfel des Menschen). Entscheidend ist aber, dass die Undurchdringbarkeit des animalischen Auges es ihr ermöglicht, eine radikale Alterität (»like a world beyond our world«) zu erkennen bzw. zu erfühlen (»She felt sure of it«). Das »chaos«, das Lou in den Augen des Hengstes zu erkennen glaubt, bildet eine Allusion an die vielzitierte Sentenz aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883), der zufolge »man [...] noch Chaos in sich haben [muss], um einen tanzenden Stern gebären zu können«.²⁰ Die radikale Andersheit des Tiers wird so mit einer dionysischen Ästhetik des Wilden und Unberechenbaren assoziiert. Daher ist es nicht überraschend, dass Lou die Welt des Pferdes mit der des antiken Griechenland identifiziert: »She realised that St. Mawr drew his hot breaths in another world from Rico's, from our world. Perhaps the old Greek heroes had lived in St. Mawr's world.«²¹ Für Lawrence' Protagonistin ergibt sich eine neue Sicht auf das Tier in dem Moment, in dem sie es nicht mehr als Accessoire eines Oberschichtenlebens betrachtet, sondern in einer ästhetischen Perspektive. Diese folgt freilich keiner Ästhetik des Schönen, sondern knüpft an die Nietzscheanische Wiederentdeckung einer anti-klassizistischen Tradition im Namen des Dionysischen an.²² Vor diesem Hintergrund entwirft Lou eine Perspektive

19 Die Metaphern des Gespenstischen in *St. Mawr* hebt Margot Norris hervor – und formuliert pointiert: »*St. Mawr* is written quite deliberately as an ontological ghost story« (Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, & Lawrence*, Baltimore/London 1985, S. 172).

20 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 4, S. 19 (*Also sprach Zarathustra*).

21 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 48.

22 Vgl. Manfred Landfester, »Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹. Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie«, in: Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof (Hg.), *›Mehr Dionysos als Apoll‹. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt a. M. 2002, S. 89–111.

auf den in ihrer Epoche vollzogenen »Abschied von den Pferden«²³ und wertet ihn – imaginativ gewissermaßen den Blickwinkel der Pferde einnehmend – als Abschied von den *Menschen* um: »And the horse, is he to go on carrying man forward into this? – this gutter? No! Man wisely invents motor-cars and other machines, automobile and locomotive. The horse is superannuated, for man. But alas, man is even more superannuated, for the horse.«²⁴

III. SYMBOLISCHE AMBIVALENZEN

Die Voraussetzung dieser Umwertung ist der Umstand, dass die Titelfigur der Erzählung, der Hengst St. Mawr, als das vollkommen Andere wahrgenommen wird. Dies geschieht so konsequent, dass das Tier im Text stumm bleibt. Die Leserinnen und Leser erfahren, dem Erzählstil des Modernismus gemäß, der den Text prägt, viel über Lou Witts Wahrnehmungen, Gefühle und Gedankenketten, aber nichts über die Gedanken des Pferdes – nicht einmal, ob das Tier überhaupt Gedanken hat. Die Titelfigur spielt so eine eigenartig passive Rolle in der Erzählung: Ohne die Möglichkeit zu kommunizieren, ist es über weite Strecken des Textes kaum mehr als eine Projektionsfläche für die menschlichen Akteure, die in ihm – je nach ihrer Perspektive – ein geradezu göttliches Wesen oder eine entsetzliche Bestie erkennen.

Die Stummheit des Tieres im literarischen Text schließt an eine lange metaphysische Tradition an, derzufolge Tiere ihrem Wesen nach sprachlos und unfähig zur Mitteilung sind: Walter Benjamin zufolge ist die gesamte Natur und Tierwelt, seitdem sie von Adam »benannt« worden ist, zu »Stummheit« und »Sprachlosigkeit« verurteilt und daher von einer »tiefen Traurigkeit«²⁵ geprägt. Ein Emblem dieser Stummheit in der Literatur des 19. Jahrhunderts stellt der Wal in Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) dar. Wie Melvilles Erzähler im 42. Kapitel über die »Whiteness of the Whale« ausführt, signalisiert die »visible absence of colour«²⁶

23 Raulff, *Das letzte Jahrhundert der Pferde* (wie Anm. 12), S. 13.

24 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 104.

25 Walter Benjamin, »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916]«, in: ders., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–26, hier: S. 24. Vgl. auch Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Wien 2010, S. 41.

26 Herman Melville, *Moby Dick* [1851], London 1994, S. 196.

am Körper des Wals eine bedrohliche Unbestimmtheit und Unbegreiflichkeit: Die weiße Haut des Wals assoziiert die »white gliding ghostliness«²⁷ des weißen Hais; der weiße Wal erscheint als »nameless«²⁸ – und insofern sogar von Adams Akt der Benennung aller Tiere ausgenommen –, »elusive«²⁹ und »ineffable«,³⁰ als eine »dumb blankness, full of meaning«.³¹ Melvilles Text webt eine »resonantly ›playful‹ rhetoric of absence«³² um seine Titelfigur: Der Wal taucht schweigend und unbegriffen durch das Textmassiv des Romans und öffnet sich gerade aufgrund dieses Umstands für vielfältige und äußerst verschiedene Interpretationen. Die Opazität des Wals betont D. H. Lawrence in seinem Essay über *Moby Dick*, der in seinen *Studies in Classical American Fiction* (1923) erschien: »Of course he [Moby Dick] is a symbol«, schreibt Lawrence: »Of what? I doubt if even Melville knew exactly. That's the best of it.«³³ Ausgehend von der symbolischen Unbestimmbarkeit der zentralen Tierfigur findet Lawrence emphatische Worte für die Bedeutung des Romans (»a great book, a very great book«³⁴) und seines Autors (»a futurist long before futurism«³⁵) und trägt so wesentlich zur Renaissance Melvilles nach dem Ersten Weltkrieg bei.

Das Pferd St. Mawr weist eine symbolische Ambivalenz auf, die an Lawrence' Einschätzung von Melvilles *Moby Dick* erinnern kann. Dies zeigt sich bereits im ersten Auftritt des Pferdes im Text, der die Vielfalt der Perspektiven im weiteren Verlauf der Handlung vorbereitet:

»In the inner dark she saw a handsome bay horse with his clean ears pricked like daggers from his naked head as he swung handsomely round to stare at the open doorway. He had big, black, brilliant eyes, with a sharp questioning glint,

27 Ebd., S. 190.

28 Ebd., S. 196.

29 Ebd., S. 190.

30 Ebd., S. 189.

31 Ebd., S. 196.

32 William V. Spanos, *The Errant Art of Moby-Dick: The Canon, the Cold War, and the Struggle for American Studies*, Durham/London 1995, S. 129.

33 D. H. Lawrence, »Herman Melville's *Moby Dick*«, in: ders., *Studies in Classical American Literature*, London 1971, S. 153–170, hier: S. 153.

34 Ebd., S. 168.

35 Ebd., S. 154.

and that air of tense, alert quietness which betrays an animal that can be dangerous.«³⁶

Die Titelfigur der Erzählung wird so von Beginn an in ambivalenten Kategorien beschrieben, die zwischen ästhetischer Wertschätzung (»handsome«, »handsomely«) und potentieller Gefährlichkeit (»daggers«, »dangerous«) oszillieren. Das durch seine Wiederholung hervorgehobene Wort »handsome« stellt eine intertextuelle Relation zu einem weiteren Text Melvilles her: »And handsome is as handsome did it, too!«,³⁷ heißt es spöttisch in Melvilles *Billy Budd, Foretopman* (posthum 1924 publiziert) über den »schönen Matrosen« Billy Budd, der durch Zufall zum Mörder werden wird – wodurch die Erzählung die Möglichkeit einer vorhersagbaren, stabilen Beziehung zwischen Erscheinung und Handeln infrage stellt.³⁸ In Bezug auf St. Mawr erzeugt die Ambivalenz zwischen Schönheit und Gefahr – zumindest für die Protagonistin Lou Witt – keine Irritation, sondern sie steigert lediglich die Attraktivität des Hengstes. Lou erkennt augenblicklich, dass »somewhere deep in his animal consciousness lived a dangerous, half-revealed resentment, a diffused sense of hostility.«³⁹ Ihr Wissen über diese Feindseligkeit führt dazu, dass sie augenblicklich »already half in love with St. Mawr«⁴⁰ ist und beschließt, ihn als Reitpferd für ihren Mann zu kaufen.

Es fällt leicht, diesen Entschluss als Ausdruck für den Wunsch Lous zu verstehen, sich auf die eine oder andere Weise von ihrem enttäuschenden Ehemann zu trennen. Allerdings erhält das Pferd in ihren Augen eine Attraktivität, die jeden praktischen Nutzen erkennbar überbietet. Das Tier erscheint für Lou nunmehr als ein geradezu übernatürliches Wesen: Sowohl die Schönheit seiner Erscheinung als auch die Bedrohlichkeit, die er ausstrahlt, lassen ihn für Lawrence' Protagonistin buchstäblich als ein Wesen aus einer anderen Welt erscheinen. Sie beschreibt den Hengst als

36 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 48.

37 Herman Melville, *Billy Budd, Foretopman*, in: ders., *Billy Budd & Other Stories*, Ware 1998, S. 225–300, hier: S. 252.

38 Vgl. Barbara Johnson, »Melville's Fist: The Execution of Billy Budd«, in: dies., *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore/London 1992, S. 79–109, hier: S. 83.

39 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 48.

40 Ebd.

»Master of Doom«⁴¹ und als »real, the only thing that was real«,⁴² und folgert: »It was another world, an older, heavily potent world. And in this world the horse was swift and fierce and supreme, undominated and unsurpassed.«⁴³ Und einige Seiten weiter: »There was, perhaps, a curious barbaric exultance in bare, dark will, devoid of emotion or personal feeling.«⁴⁴ Ungezähmt, unbeherrscht, unübertroffen, wild, äußerst potent, ein Herrscher über das Schicksal: Die mit dem Pferd verbundenen Assoziationen verweisen auf die Sphäre der Macht – und, damit direkt verbunden, auf eine Semantik maskuliner Kraft, auf die Lou nur mit Unterwerfung antworten kann: »He was some splendid demon, and she must worship him.«⁴⁵ Im Unterschied zu Melvilles Billy Budd ruft die Ambivalenz von schöner Erscheinung und einer Aura der Gewalt und Bedrohung bei St. Mawr demzufolge keine Irritation hervor, sondern verstärkt eine geradezu sexuelle Anziehungskraft des Tieres. »He was so powerful, and so dangerous«,⁴⁶ heißt es pointiert über Lous Wahrnehmung des Pferdes.

IV. ZUSAMMENGEBOCHENE CODES

Dass die junge Amerikanerin eine so außergewöhnliche Bewunderung für einen Hengst entwickelt, erklärt sich im Roman nicht nur mit ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann, sondern auch der zu Männern insgesamt. Während das Pferd in der Erzählung symbolisch eine maskuline Rolle annimmt, wird (humane) Männlichkeit durchgehend als krisenhaft beschrieben. Gleich zu Beginn des Textes wird diese Krise in eine Verbindung mit dem gerade beendeten Krieg gebracht: Lous Mutter, so heißt es, liebe Männer zwar grundsätzlich, aber nur »real men«, und: »She never met any«.⁴⁷ Insofern sie, wie die Leser/innen gleichzeitig erfahren, während des Weltkriegs als Krankenschwester für das American Red Cross beschäftigt war, kann geschlossen werden, dass sie noch nicht einmal dort tatsächliche Männer angetroffen hat. »I get

41 Ebd., S. 51.

42 Ebd., S. 52.

43 Ebd., S. 55.

44 Ebd., S. 59.

45 Ebd., S. 51.

46 Ebd., S. 61.

47 Ebd., S. 44.

very tired of modern bare-faced men, *very!*«,⁴⁸ verkündet Ms. Witt einige Seiten später. Diese Wahrnehmung schließt ausdrücklich auch Lous Ehemann ein, den jungen Australier Rico mit adliger Abstammung und künstlerischen Ambitionen: Sowohl für Ms. Witt als auch für Lou selbst erscheint er als ein Prototyp des modernen, unmännlichen Mannes. Eine andere Rolle ist ihm allerdings auch nicht gestattet: Lawrence' Text ist weniger an der individuellen Persönlichkeit interessiert als vielmehr an einem Diskurs über Maskulinität in seiner Gegenwart.

In der Erzählung wird die Differenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit als ein *zusammengebrochener Code* beschrieben – d. h., mit einem Begriff Hans Ulrich Gumbrechts, einer von jenen diskursorganisierenden binären Codes, deren Differenz gegen Mitte der 1920er Jahre unsicher wird.⁴⁹ In seiner Analyse der kulturellen Codierungen des Jahres 1926 hält Gumbrecht insbesondere den Zusammenbruch der Codierung Männlich/Weiblich fest, infolge der »Angleichung zwischen den Geschlechtern« mit der »Kehrseite der Abschwächung des erotischen Spannungsverhältnisses«.⁵⁰ Der Verlust erotischer Spannung manifestiert sich in Lawrence' Erzählung in dem Zustand der Ehe zwischen Lou und Rico, welche sich alsbald zu einer »marriage, but without sex«⁵¹ entwickelt. Dieser Verlust an erotischer Energie ist es, der die eigenartige Attraktion des Hengstes St. Mawr ermöglicht: Das Tier rückt in die Rolle des ›Anderen‹, der als sexuell anziehend wahrgenommen wird.

Insofern Lou den enttäuschenden Zustand ihrer Ehe nicht auf ein individuelles Versagen ihres Mannes zurückführt, sondern als Anzeichen einer generellen Krise der Maskulinität interpretiert, wird die Beschreibung des veränderten Geschlechterverhältnisses in Lawrence' Text durchgehend in eine kulturkritische Perspektive gerückt. »Men are all women, knitting and crocheting words together«,⁵² fasst Lou den Zusammenbruch der Codierung Männlich/Weiblich im Gespräch mit ihrer Mutter bündig zusammen. Als Grund für diesen Befund nennt sie – und bietet gleichzeitig damit einen Grund für ihre obsessive Relation zu St. Mawr – die

48 Ebd., S. 57 f.

49 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 2001, S. 477 f.

50 Ebd., S. 328.

51 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 44.

52 Ebd., S. 81.

mangelnde Animalität der modernen Männer: »And in men like Rico, the animal has gone queer and wrong. And in those nice clean boys you liked so much in the war, there is no animal left in them. They're all tame dogs, even when they're brave and well-bred. They're all tame dogs, mother, with human masters. There's no mystery in them.«⁵³ Der Verlust an sexueller Spannung in der Beziehung zu Rico verweist so auf dessen *Zähmung*, die einen Verlust an animalischer Energie und Rätselhaftigkeit bewirkt hat. Lous Gleichsetzung von Männern mit »zahmen Hunden« einerseits und Frauen andererseits beinhaltet eine ironische Pointe: Sie konzipiert Frauen als gewissermaßen immer schon »zahme« Wesen, und imaginiert Männer in einer wenngleich höchst vage bestimmten Vergangenheit als »wilde« Tiere.

Lawrence' Protagonistin paraphrasiert hier ein Argument aus Friedrich Nietzsches *Genealogie der Moral* (1887). Im Zusammenhang seiner historischen Untersuchung des Ursprungs der Kategorie des »Bösen« erinnert Nietzsche geradezu genussvoll an die Gewaltexzesse der kriegerischen Klassen und prägt ein oft zitiertes Schlagwort:

»Auf dem Grunde aller dieser vornehmen Rassen ist das Raubthier, die prachtvolle nach Beute und Sieg lüstern schweifende blonde Bestie nicht zu verkennen; es bedarf für diesen verborgenen Grund von Zeit zu Zeit der Entladung, das Thier muss wieder heraus, muss wieder in die Wildniss zurück«.⁵⁴

Die »blonde Bestie«, die als »frohlockende[s] Ungeheuer«⁵⁵ ohne schlechtes Gewissen raubt, schändet und mordet, gehört in Nietzsches Perspektive freilich unwiderruflich der Vergangenheit an: Sie wurde durch die kulturelle Entwicklung domestiziert. So schreibt Nietzsche weiter:

»Gesetzt, dass es wahr wäre, was jetzt jedenfalls als »Wahrheit« geglaubt wird, dass es eben der *Sinn aller Cultur* sei, aus dem Raubthiere »Mensch« ein zahmes und civilisirtes Thier, ein *Hausthier* herauszuzüchten, so müsste man unzweifelhaft

53 Ebd.

54 Nietzsche, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 20), Bd. 5, S. 275 (*Zur Genealogie der Moral*).

55 Ebd.

alle jene Reaktions- und Ressentiments-Instinkte, mit deren Hilfe die vornehmen Geschlechter sammt ihren Idealen schliesslich zu Schanden gemacht und überwältigt worden sind, als die eigentlichen *Werkzeuge der Cultur* betrachten«. ⁵⁶

Der Mensch also als gezähmtes »Raubthier«: Nietzsches Analyse schließt formal an die traditionsreichen philosophischen Definitionen des Menschen im Vergleich zum Tier an (im Gefolge von Aristoteles' Formel des Menschen als »politischem Tier«), in denen der Mensch durch diese oder jene Eigenschaft vom Tier abgegrenzt wurde. ⁵⁷ Nietzsches Bestimmung des Menschen als »zahmes und civilisirtes Thier« ist jedoch nicht anthropologisch, sondern historisch: Erst durch den »züchtenden« Eingriff der »Cultur« wurde aus dem Raubtier ein zahmes Haustier, wurden die kriegerischen Werte durch die moderne »Skaven-Moral« ⁵⁸ verdrängt. Nietzsches Argument scheint auf den ersten Blick die metaphysische Tradition der abgrenzenden Definition zwischen Mensch und Tier fortzusetzen, tatsächlich jedoch formuliert es eine radikale Negation dazu: Die Abgrenzung zwischen dem (von Nietzsche in Anführungszeichen gesetzten) »Mensch« und dem »Tier« ist tatsächlich nichts anderes als eine Selbstdomestizierung im Namen der Kultur; ein Prozess, der bei Nietzsche in erster Linie als schmerzhaft und verlustreich erscheint. Die Differenz zwischen Mensch und Tier wird so als kulturelle Markierung genealogisch ausgehebelt. ⁵⁹

In Lawrence' Erzählung *St. Mawr* wird Nietzsches genealogische Dekonstruktion der Differenz zwischen »Mensch« und »Tier« aufgegriffen und umgeschrieben. Erstens, indem Nietzsches kulturkritische Parallelisierung zwischen »Raubtier« und kriegerischer Herrenmoral vs. »Haustier« und christlicher Skavenmoral auf die Geschlechterverhältnisse überträgt: Für Lou Witt sind nicht die Christen die Exempel des gezähmten Haustierdaseins,

56 Ebd., S. 276.

57 Vgl. Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, aus dem Portugiesischen von Inés Koebel, Frankfurt a. M. 2006, S. 153.

58 Nietzsche, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 20), Bd. 5, S. 274 (*Zur Genealogie der Moral*).

59 Vgl. zur kritischen Funktion von genealogischer Historie: Raymond Geuss, *Privatheit. Eine Genealogie*, aus dem Englischen von Karin Wörmann, Berlin 2013, S. 22 f.

sondern Männer insgesamt. Durch die Referenz auf das Pferd St. Mawr nimmt Lawrence zweitens Nietzsches melancholische Erinnerung an eine Ära der ›Raubtiere‹ gewissermaßen beim Wort – und verschiebt sie zugleich ironisch, denn das Reittier St. Mawr ist eigentlich kaum für die Rolle als Raubtier qualifiziert. Pferde symbolisieren traditionell nicht nur Kraft und Schönheit, sondern auch ›Dozilität‹, wie Claudia Schmölders notiert.⁶⁰ Lou kommt nicht umhin, diesen Widerspruch im Gespräch mit ihrer Mutter zu bemerken. »We seem to be living off old fuel, like the camel when he lives off his hump«, sagt Lawrence' Protagonistin: »Life doesn't rush into us, as it does even into St. Mawr, and he's a dependent animal. I can't live, mother. I just can't.«⁶¹ Aufgrund seines erhöhten »animal consciousness«⁶² ist das domestizierte Tier unbezähmbar und wild, während der Mensch als das schwächere und eigentlich domestizierte Tier erscheint. Der Abwurf Ricos von St. Mawr – der in gewisser Weise die Klimax der relativ dürftigen Handlung der Erzählung darstellt⁶³ – inszeniert diesen Machtkampf, den das Pferd klar für sich entscheiden kann. Wie Margot Norris formuliert, wird in Lawrence' Text die »cardinal distinction between the human and the animal« ausgelöscht und »replaced by the transgeneric distinction of the wild and the domesticated.«⁶⁴

Die Abwertung des Menschlichen als des domestizierten Animalischen unterstreicht Lawrence' Heldin, indem sie dem Leben der Menschen den Charakter des Lebendigseins abspricht. Während das Pferd eine »dark vitality«,⁶⁵ eine dunkle Lebenskraft ausstrahlt und für Lou »slippery with vivid, hot life«⁶⁶ ist, scheinen ihre Londoner Mitmenschen gar keine lebendigen Wesen mehr zu sein: »People, all the people she knew, seemed so entirely contained within their cardboard let's-be-happy world. Their wills were fixed like machines on happiness, or fun, or the-best-ever. [...] The strange nonentity of it all! Everything just conjured up,

60 Vgl. Claudia Schmölders, »Pferd, das«, in: Christian Kassung, Jasmin Mersmann und Olaf B. Rader (Hg.), *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*, München 2012, S. 293–297, hier: S. 294.

61 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 81.

62 Ebd., S. 48. Vgl. Carrie Rohman, *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*, New York 2009, S. 129.

63 Vgl. Wilde, »The Illusion of St. Mawr« (wie Anm. 9), S. 166.

64 Norris, *Beasts of the Modern Imagination* (wie Anm. 19), S. 188.

65 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 61.

66 Ebd., S. 50.

and nothing real.«⁶⁷ Im Vergleich mit der Vitalität des Tieres erscheinen die Mitglieder der feinen englischen Gesellschaft als Maschinen, im Vergleich mit der unbestreitbaren Realität des animalischen Lebens wirkt das gesellschaftliche Leben unreal. Die Diskurse in Lawrence' Erzählung kreisen somit um immer weitere zusammengebrochene kulturelle Codes: Auch die Differenzen zwischen ›Leben‹ und ›Tod‹ sowie zwischen ›Realität‹ und ›Nicht-Realität‹ erweisen sich als brüchig und unzuverlässig. Es geht, wie Lou in einem anderen Kontext kommentiert, um eine »battle of wills«:⁶⁸ Die wilden Kreaturen auf der einen Seite mit hoher Willensenergie, die domestizierten Tiere auf der anderen Seite mit niedriger.

V. VERWANDELTE GESTALTEN

Es überrascht nicht, dass es vielfältige Versuche gegeben hat, dem Pferd in *St. Mawr* eine symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Mit Blick auf die oftmals diskutierte ›primitivistische‹ Ästhetik in Lawrence' Werk wurde *St. Mawr* etwa als Repräsentation der Leidenschaften sowie eines animistischen Primitivismus interpretiert.⁶⁹ Die Vielzahl der Konnotationen mit Bezug auf das Feld der Sexualität verweisen in der Tat auf eine traditionsreiche Symbolik des Animalischen – und präziser, des Bestialischen –, die in *St. Mawr* aufgerufen wird. »Die Sexualität wird meistens für tierisch/bestialisch an sich gehalten; das sexuelle Begehren, das ist das Tier [*bête*] im Menschen«,⁷⁰ schreibt Jacques Derrida. In diesem Sinn verweist die symbolische Referenz letztlich zurück auf den Menschen und nutzt das Tier als Medium, um auf das Tierische *im* Menschen zu verweisen. Was Joseph Vogl und Ethel Matala de Mazza im Blick auf ›politische Zoologie‹ formulieren, gilt deshalb für symbolische Tiere im allgemeinen: »Politische Zoologie ist [...] stets eine Lehre von zoo-politischen Metaphern, denen ein *tertium comparationis* ganz grundsätzlich fehlt«, schreiben Vogl und Matala

67 Ebd., S. 61f.

68 Ebd., S. 60.

69 Vgl. Kingsley Widmer, »The Primitivistic Aesthetic: D. H. Lawrence«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17.3 (1959), S. 344–353, hier: S. 350.

70 Jacques Derrida, *Das Tier und der Souverän I. Seminar 2001–2002*, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Wien 2015, S. 133.

de Mazza: »Es gibt kein politisches ›Tier‹.«⁷¹ In diesem Sinne ließe sich ergänzen: Es gibt auch kein symbolisches ›Tier‹, denn das Animalische bleibt hier reine Hülle für eine humane Substanz.⁷² Mit Bezug auf Lawrence' Erzählung: Eine Lektüre des Pferdes als symbolische Figur würde in »an anthropocentric viewpoint«⁷³ resultieren, wie Jamie Johnson schreibt. Ironischerweise wäre der Hengst St. Mawr durch eine symbolistische Lektüre wieder für Menschen nützlich gemacht und somit domestiziert. Unbestreitbar kann dem Hengst eine metaphorische Bedeutung – für phallische Potenz etc. etc. – beigemessen werden. Zweifellos ist St. Mawr jedoch mehr als nur ein Symbol, dessen Bedeutung auf diese oder jene Weise eingegrenzt werden könnte.⁷⁴ Es besitzt eine gewisse Ironie, St. Mawr metaphorisch als Signifikant für – letztlich – animalische Kraft zu interpretieren, insofern er letztlich genau dies – ein Tier – ist: Das Pferd ist eine »metaphor of itself«, schreibt Norris daher: »The truth of the metaphor of St. Mawr is its own literal residue, the wild animality of horse, the fullness of equine being.«⁷⁵

Ausgehend von Lawrence' Nietzscheanischer Dekonstruktion der Differenz zwischen ›Mensch‹ und ›Tier‹ kann ergänzt werden, dass auch die Wahrheit der humanen Akteure in ihrer jeweiligen Animalität liegt. In Lawrence' Text wird dies greifbar, indem die Protagonisten durchgehend tierhaft wahrgenommen und beschrieben werden, indem sie in Analogie zu Tieren gesetzt werden. »Rico

71 Joseph Vogl und Ethel Matala de Mazza, »Bürger und Wölfe. Versuch über politische Zoologie«, in: Christian Geulen, Anne von der Heiden und Burkhard Liebsch (Hg.), *Vom Sinn der Feindschaft*, Berlin 2002, S. 207–217, hier: S. 207.

72 Vgl. Wolfgang Brückle, »Tiervergleich«, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2011, Bd. 2, S. 430–439, hier: S. 430: »Der Tiervergleich setzt eine Gedankenfigur um. Ihr zufolge verhält sich der Mensch hinsichtlich bestimmter Eigenschaften und Handlungen als ein seiner Natur ergebendes Lebewesen. Dieses muß zuvor umgekehrt mit vermenschlichenden Eigenschaften und Antrieben ausgestattet worden sein.«

73 Jamie Johnson, »The Animal in D. H. Lawrence: A Struggle against Anthropocentrism«, in: Simonetta de Filippis (Hg.), *D. H. Lawrence: New Critical Perspectives and Cultural Translation*, Newcastle upon Tyne 2016, S. 145–163, hier: S. 146. Vgl. Norris, *Beasts of the Modern Imagination* (wie Anm. 19), S. 175.

74 Vgl. Norris, *Beasts of the Modern Imagination* (wie Anm. 19), S. 174.

75 Ebd.

was really more like a horse than a dog, a horse that might go nasty any moment«,⁷⁶ beschreibt Lou – für einen Moment überraschend positiv – ihren Mann zu Beginn des Textes; »When I speak to him, I'm not sure whether I'm speaking to a man or to a horse«,⁷⁷ sagt Ms. Witt (durchaus anerkennend) über den Pferdeknecht Lewis; »[J]ust an animal! No mind! A man with no mind!«,⁷⁸ sagt Lou einige Seiten später, ebenfalls über Lewis.

Nicht nur begegnen Menschen symbolisch als Tiere, auch das Pferd St. Mawr schlüpft in die Rolle eines Fisches oder einer Eidechse: »St. Mawr gave a great curve like a fish [...]«, und zwei Sätze später: »almost like some terrible lizard«. ⁷⁹ Im Laufe der Erzählung erscheint das Pferd abwechselnd als Schlange, Fisch, Eidechse, Dämon und Gott.⁸⁰ Dass, in Lawrence' Kosmos, »[o]ne can be an animal without *being* an animal«,⁸¹ bedeutet zugleich die stets gegebene Möglichkeit, dass ein Tier immer auch ein *anderes* Tier sein kann (ohne es zu sein). Am Ende der Erzählung schließlich blickt Lou von ihrer neu erworbenen Blockhütte in New Mexico aus auf die Wildnis und findet dort den »slight horror of the pre-sexual primeval world« vor: »The world where each creature was crudely limited to its own ego, crude and bristling and cold, and then crowding in packs like pine-trees and wolves.«⁸² Die Gesetze der Wildnis, die Lou in Amerika unverändert vorfindet – in überdeutlichem symbolischen Gegensatz zum überzivilisierten England natürlich – gelten ausdrücklich für alle *Kreaturen*, alle animalische Wesen, seien sie Wölfe, Pferde, Menschen oder sogar Kiefern.

Der fortwährende Gestaltenwandel aller Wesen und Arten ist bekanntlich immer schon ein Thema der Literatur. *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*, »Singen heißt mich das Herz von Gestalten, verwandelt in neue Leiber«,⁸³ lautet der Beginn des

⁷⁶ Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 47.

⁷⁷ Ebd., S. 58.

⁷⁸ Ebd., S. 79.

⁷⁹ Ebd., S. 96.

⁸⁰ Vgl. James Lasdun, »Introduction«, in: D. H. Lawrence, *St. Mawr*, in: ders., *Tshe Woman Who Rode Away / St. Mawr / The Princess*, hg. von Brian Finney u. a., London 1997, S. xi-xx, hier: S. xvii.

⁸¹ Norris, *Beasts of the Modern Imagination* (wie Anm. 19), S. 174.

⁸² Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 165.

⁸³ Ovid, *Metamorphosen*, übers. von Erich Rösch, München 1990, S. 27.

Proömiums von Ovids *Metamorphosen*. Während bei Ovid jedoch der Akt des Dichtens, der literarischen Fiktion, eine akzentuierte Rolle im Prozess des Gestaltwandels spielt,⁸⁴ liegt die Bedingung der Möglichkeit des Gestaltwandels bei Lawrence weder im Einwirken von Göttern noch in der gestaltenden Einbildungskraft eines Dichters, sondern schlichtweg in der animalischen Kraft, der Wildheit, der *Bestialität*. Als innere Kraft – *Lebenskraft*, von der in allen Beschreibungen St. Mawrs die Rede ist – ruht sie in den menschlichen und tierischen Tieren und wird in immer neuen Formen und Gestalten erkennbar, die nicht notwendigerweise identisch sind mit deren äußeren Erscheinungsformen. »If I am a giraffe, and the ordinary Englishmen who write about me and say they know me are nice well-behaved dogs, there it is, the animals are different«,⁸⁵ schreibt Lawrence. Auch diese Konfession ließe sich auf eine Metapher reduzieren: »Compared with his contemporaries, he *was* a giraffe: unexpected, unforgettable, and seeing a good deal further than most«,⁸⁶ formuliert Lawrence' Biograph John Worthen. Die polemische Analogisierung des Autor-Ichs mit einem wildem Tier (Giraffe) vs. der Kritiker mit einem Haustier (Hund) verweist jedoch auch auf den imaginären Raum der Erzählung *St. Mawr*, d.h. auf die Frage der Animalität und (jeweils unterschiedlichen) animalischen Energie auch von humanen Tieren: In diesem Sinn zitiert Deleuze den Satz aus Lawrence' Brief als eine Reflexion über das »Tier-Werden« des Schriftstellers.⁸⁷

84 Vgl. Karlheinz Stierle, »Fiktion«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 2, S. 380–428, hier: S. 385: »Aber die Verwandlung endet nicht hier, sie kommt erst ganz zu sich selbst in der Fiktion des Dichters, der dem Übergang von Form zu Form erst seine übergängliche narrative Gestalt und sprachliche Plastizität gibt.«

85 D. H. Lawrence, Brief an John Middleton Murry, 20. 5. 1929, in: *The Letters of D. H. Lawrence*, hg. von Keith Sagar und James T. Boulton, Cambridge 1993, Bd. 7, S. 294.

86 John Worthen, *D. H. Lawrence. The Life of an Outsider*, London 2006, S. xxii.

87 Vgl. Gilles Deleuze, »Die Literatur und das Leben«, in: ders., *Kritik und Klinik*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, S. 11–17, hier: S. 13. »Tier-Werden« ist bei Deleuze nicht als literaler Prozess der Metamorphose zu verstehen: »Es geht darum, die Elemente, die den Körper bestimmen [...] in neue Arrangements zu überführen, um Routinen zu durchbrechen, neue Sensitivitäten zu entwickeln« (Lutz-Henning Pietsch, »»The Fall of the Empire«. Der

St. Mawr ist ein Roman der politischen Tiere in mehrfacher Hinsicht. Zunächst, indem die Frage animalischer Kraft und Potenz in die Thematik der politischen Herrschaft eingeschrieben wird. Das Pferd *St. Mawr* wird nicht nur durchgehend mit einer Semantik der Herrschaft und Unterwerfung adressiert, sondern auch ausdrücklich als Vorbild für die politische Elite imaginiert. »He really is a noble animal«, verkündet Lou: »If I ever am made a Lord – which heaven forbid! – I shall be Lord *St. Mawr*. [...] Don't you think mother [...] there is something quite noble about *St. Mawr*? He strikes me as the first noble thing I have ever seen.«⁸⁸ Implizit wird hier eine Frage adressiert, die den politischen Diskurs in England bereits im 19. Jahrhundert dominiert: Die Alternative zwischen der politischen Führung durch eine mathematische Majorität oder durch die Autorität eines aristokratischen Anführers.⁸⁹ Indem er als *wirklichen* Anführer und Adligen ausgerechnet das Pferd *St. Mawr* einführt, gibt Lawrence diesem politischen Diskurs eine ironische Wende.

Auf der Suche nach einer politischen Restauration entwirft Lawrence über die Frage politischer Herrschaft hinaus etwas, was als eine *gebiopolitische Phantasmagorie* beschrieben werden könnte.⁹⁰ Sämtliche Protagonistinnen und Protagonisten der Erzählung stammen aus »lands in which the decadence of civilization is not yet far enough advanced to extinguish their racial capability for vitality«:⁹¹ *St. Mawr* und Lewis stammen aus Wales, Rico ist ein »colonial«⁹² aus Australien, Lou und Mrs. Witt aus Amerika, der Reitknecht Phoenix ist gleichfalls Amerikaner, genauer ein »real half-breed«,⁹³ ein »half indian« mit »Navajo eyes«,⁹⁴ der in Lous

post-freudianische Körper bei Deleuze/Guattari und in Clive Barkers *Books of Blood*«, in: Jochen Fritz und Neil Stewart [Hg.], *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 99–132, S. 129).

88 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 58 f.

89 Vgl. Oliver Kohns, »Fiktionen politischer Existenz: Skizze zum Politiker als Schriftsteller. Bismarck – Disraeli – Goebbels«, in: Patrick Ramponi und Saskia Wiedner (Hg.), *Dichter und Lenker. Die Literatur der Staatsmänner, Päpste und Despoten von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, Tübingen 2014, S. 49–72, hier: S. 63 f.

90 Vgl. Niels Werber, *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München 2007, S. 219.

91 Norris, *Beasts of the Modern Imagination* (wie Anm. 19), S. 176.

92 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 54.

93 Ebd., S. 45.

94 Ebd., S. 55.

Perspektive als »an animal of a different species«⁹⁵ erscheint. Norris' Interpretation der imaginären Geographie der Erzählung lässt sich somit präzisieren: Das Personal des Texts stammt nicht nur aus (in englischer Perspektive) nicht vollständig zivilisierten Ländern, sondern sämtlich aus den Randgebieten des anglophonen Sprachraums, und also des britischen Imperiums. Dieser Umstand erzeugt eine weitere, etwas subtilere Parallele zu Melvilles *Moby Dick*: Die Besatzung der *Pequod* ist bunt zusammengestellt und umfasst Seeleute aus Nantucket ebenso wie aus Holland, Frankreich und vielen anderen Ländern – unter amerikanischer Flagge. »Die *Pequod* repräsentiert die USA oder genauer: das Empire«, schreibt Niels Werber daher: »Die Multinationalität der Mannschaft ist [...] als Symbol des *transnationalen* Empires zu deuten«.⁹⁶ Analog dazu repräsentiert das Personal von Lawrence' Erzählung die vergangene Glorie des britischen Empires, mit Figuren aus ehemaligen Kolonien und Randzonen Großbritanniens. Was sie im Zentrum des Imperiums vorfinden, ist dessen Niedergang. Die kulturkritische Perspektive auf die Domestizierung der humanen Tiere wird immer wieder durch die Referenz auf das »débâcle of the war«⁹⁷ ergänzt, das selbst in der Provinz noch als tödliche Kraft spürbar bleibt: »Even on this countryside, the dead hand of the war lay like a corpse decomposing.«⁹⁸ Die Zusammenkunft des Erzählpersonals aus den Peripherien des Imperiums kann als die Utopie einer Regeneration des Imperiums durch Zufluss von frischer animalischer Energie gelesen werden. Lous Flucht nach Amerika in der zweiten Hälfte des Romans, in welcher sogar das majestätische Pferd St. Mawr in den Weiten von New Mexico aus dem Blick gerät und folglich aus der Erzählung verschwindet, entwirft allerdings keine allzu optimistische Perspektive auf eine Regeneration Englands.

95 Ebd., S. 71.

96 Werber, *Die Geopolitik der Literatur* (wie Anm. 90), S. 129.

97 Lawrence, *St. Mawr* (wie Anm. 15), S. 44.

98 Ebd., S. 90.