

Martina Wagner-Egelhaaf

Vom Nachäffen.
Menschen und Affen in der Literatur¹

„Jahrtausende hindurch ist der Mensch das geblieben, was er für Aristoteles war: ein lebendes Tier, das auch einer politischen Existenz fähig ist. Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“, schreibt Michel Foucault im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit*.² Ebenso wie man im Menschen das Tier sehen kann, sind wir geneigt, im Tier den Menschen wahrzunehmen. Die Literaturgeschichte bietet hierfür Beispiele in Hülle und Fülle, sie ist, könnte man sagen, das reinste Bestiarium. Zu denken ist etwa an die Tradition der Fabeldichtung, die in didaktischer Absicht zur Vermittlung einer allgemeingültigen Lehre Tiere wie den Fuchs, den Wolf oder das Lamm stereotype menschliche Eigenschaften wie Schläue, Gier oder Vertrauensseligkeit verkörpern läßt, oder aber an den um 200 entstandenen *Physiologus*, der Eigenschaften und Verhaltensweisen von Tieren allegorisch in einen heilsgeschichtlichen Deutungszusammenhang bringt. Man könnte auch an das um 1180 entstandene Tierepos *Reinhart Fuchs* von Heinrich dem Glîchesære oder an Goethes Hexameterpos *Reineke Fuchs* von 1794 erinnern, nicht zu vergessen E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21), Heinrich Heines *Atta Troll* (1843), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) oder Rilkes berühmten Panther, dessen Blick „vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden“ ist, daß es ihm erscheint, als gäbe es „hinter tausend Stäben keine Welt“.³ Thomas Mann hat das Verhältnis von *Herr und Hund* (1920) gestaltet, George Orwell in *Animal Farm* (1945) die Bedingungen und Mechanismen totalitärer Herrschaft dargestellt. Als letzte – willkürlich herausgegriffene – Beispiele seien Günter Grass' Roman *Der Butt* (1977) und sein Endzeit-Buch *Die Rättin* (1986) angeführt. Ohne die Unterschiede zwischen diesen sehr verschiedenartigen Texten einebnen zu wollen, läßt sich festhalten, daß die Literatur im Tier den Menschen, die *conditio humana*, reflektiert. Offensichtlich bedarf es einer Differenz, der Andersartigkeit des Tieres, um der Eigen-Artigkeit des Menschen ansichtig zu werden.

Der Affe gilt als der nächste Verwandte des Menschen im Tierreich. An ihm läßt sich das angesprochene Wechselspiel von Identität und Differenz besonders anschaulich darstellen. Andreas Paul schreibt in der Einleitung seines Buches *Von Affen und Menschen. Verhaltensbiologie der Primaten*: „Niemand, der auch nur ein wenig

- 1 Eine erste Fassung dieses Beitrags wurde im Rahmen des Studium Generale in der Ringvorlesung *Der Mensch im Tier* im Wintersemester 2000/2001 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Vortrag gehalten.
- 2 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 1. Bd.: *Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulf und Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1977, S. 171.
- 3 Rainer Maria Rilke, ‚Der Panther. Im Jardin des Plantes‘, in: ders., *Neue Gedichte, Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1976, S. 479–554 (S. 505).

Biologie zur Kenntnis zu nehmen geruht, kann heute noch bezweifeln, daß der Mensch systematisch zur Ordnung der Primaten gehört und hier wiederum in die unmittelbare Nachbarschaft der afrikanischen Menschenaffen zu stellen ist.⁴ Die Einleitung seines Buches hat Paul übrigens ironisch-liebeswürdig mit „Die peinlichen Verwandten“ überschrieben.⁵ Und er fährt fort: „Menschen- und Schimpansen-DNA unterscheiden sich nur in 1,6 Prozent der Basenpaare (gener Bausteine, aus denen) das Riesennukleol zusammengesetzt ist), während der Unterschied zwischen Schimpansen- und Gorilla-DNA deutlich größer ist. Das weist darauf hin, dass Schimpansen- und Menschen näher miteinander verwandt sind als Schimpansen und Gorillas [...]. Zumindest aus phylogenetischer Sicht“, folgert er, „kann also von einer sauberen Trennlinie zwischen Menschen und Menschenaffen keine Rede sein.“⁶ Das alles wissen die Biologen natürlich viel besser, und die Literaturwissenschaft sollte sich hier auch gar nicht einmischen. Allerdings erscheint es doch bemerkenswert, daß der naturwissenschaftliche Befund eben jene kulturelle Trennlinie in Frage stellt, die in der Literatur immer schon übersprungen und problematisiert wird. Gerade der Affe, das wäre die Ausgangshese des vorliegenden Beitrags, erzeugt wegen seiner deutlichen Ähnlichkeit mit dem Menschen umso größere Befremdung, eine Befremdung, die Sigmund Freud in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* als „Kränkung der naiven menschlichen Eigenliebe“ beschrieben hat. Die erste Kränkung, die Freud zufolge der Menschheit im Laufe der Zeiten von seiten der Wissenschaft widerfahren ist, bildet die Erkenntnis, daß die Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist. Die zweite ereignete sich Freud zufolge „als die biologische Forschung das angebliche Schöpfungsvorrecht des Menschen zunichte machte, ihn auf die Abstammung aus dem Tierreich und die Unverletzbarkeit seiner animalischen Natur verwies.“⁶ Die dritte Kränkung schließlich bereitet dann die psychologische Forschung, die dem Ich vor Augen führt, daß es nicht „Herr im eigenen Hause“ ist.

Das kongenale Medium dieser Selbstbefremdung des Menschen ist seit jeher die Literatur gewesen. Es geht im folgenden nicht darum, lediglich einen Überblick über das Motiv des Affen in der Literatur zu geben – dies hat im übrigen in umfassender Weise Horst-Jürgen Gerigk in seinem Buch *Der Mensch als Affe getan*⁷ – vielmehr geht es um die spezifisch literarische Natur⁸ des Affen. D. h., es soll ein engeres, ein grundsätzlicheres Verhältnis zwischen Literatur und Affentum aufgedeckt werden; dieses Verhältnis gründet in dem genannten Wechselspiel von Identität und Differenz, das menschliche Selbstwahrnehmung offensichtlich erst ermöglicht. In seinem sprachlichen Ausagieren liegt der Reiz und, so soll hier behauptet werden, die spezifische Leistung des literarischen Mediums.

4 Andreas Paul, *Von Affen und Menschen. Verhaltensbiologie der Primaten*, Darmstadt 1998, S. 5 f.

5 Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 1–8.

6 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe Bd. 1, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1982, S. 283 f.

7 Vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hüringenwald 1989.

Zunächst aber sei darauf aufmerksam gemacht, in welchem Ausmaß der Affe sprachlich präsent ist. Wir sprechen von einer ‚Affenliebe‘, wenn wir eine bedingungs- und distanzlose, nährische Liebe meinen; der Ausdruck ‚Affentheater‘ beschreibt einen überflüssigen, unkoordinierten und letztlich leerlaufenden Aktivismus; wenn jemand einen ‚Affenzahn‘ drauf hat, ist er oder sie ziemlich schnell, bewegt sich mit gleichsam ‚affenartiger‘ Geschwindigkeit; eine ‚Affenschande‘ ist selten zu sprechen. In allen diesen Zusammensetzungen erfährt das Grundwort durch den Zusatz ‚Affe‘ eine Steigerung – im positiven wie im negativen Sinn. Die Übersteigerung läßt also das in der menschlichen Wahrnehmung Übliche und Normale zumindest sprachlich in den Bereich des Affischen kippen. Jemand der ‚affig‘ ist, erscheint uns auf alberne Weise gefallsüchtig; und was los ist, wenn jemand ‚einen Affen‘ hat, wissen wir. Wer ‚Maulaffen feilhält‘, steht nur – mit offenem Mund – untätig glotzend herum.⁸ Auch im ‚Schlaffenland‘ steckt der Affe; das spämielthochdeutsche ‚slur-affe‘ bezeichnet nämlich einen liederlichen Faulenzer. Alle diese Metaphern führen uns menschliche Verhaltensweisen im Bild des Affen vor Augen.

Anstatt einen nur kurzsichtigen Überblick über viele literarische Beispiele zu geben, sollen im folgenden einige wenige Texte etwas genauer betrachtet werden, um die These von der ‚literarischen Natur‘ des Affen begründen und aufzeigen zu können, wie die literarischen Signifikationsprozesse in einzelnen funktionieren. Das erste Beispiel stammt von E. T. A. Hoffmann; es handelt sich um einen kurzen Text, der unter der Überschrift ‚Nachricht von einem gebildeten jungen Mann‘ 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde. Dieser Text wird durch einen Erzähler eingeleitet, der auf den Fortschritt der Kultur hinweist und in diesem Zusammenhang eine Bekanntheit erwähnt, nämlich die eines höchst gebildeten jungen Mannes, der von Hause aus – ein Affe ist. Dieser hat im Hause eines Kommerzienrats sprechen, lesen, schreiben, musizieren gelernt und wurde dort in die Wissenschaften eingeführt. Zum Beleg von dessen hoher Kultiviertheit fügt der Erzähler ein Schreiben aus der Feder dieses jungen Mannes bei unter der Überschrift ‚Schreiben Millo, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nordamerika‘. In diesem Schreiben berichtet der Affe Millo, wie er in menschliche Gefangenschaft geriet: Ein schlauer Jäger hatte unter den Bäumen, auf dem der Affe Millo gerade, wie es im Text heißt, „mit vielem Appetit eine Kokosnuß verzehrte“, ein Paar anscheinliche Stiefel gestellt. Millo schreibt:

Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die den zurückgelassenen ganz ähnlichen Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgerichsten Stiefeln für mich so etwas Grandioses und Imposantes – nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, ebenso stolz

8 Die Bezeichnung ‚Maulaffe‘ geht vermutlich auf die im Mittelalter gebräuchlichen Kienspanhalter aus Ton, in deren Maul man den Kienspan steckte, zurück; vgl. *Das Herkunftsregisterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, hg. von der Dudenredaktion, Duden Bd. 7, Mannheim u. a. 2001, S. 515. Vgl. auch: ‚Maulaffe‘, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 12, Leipzig 1885, Sp. 1796 f.

wie jener in neuen Stiefeln einherzugehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlessly Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die unge- wohnte Bekleidung anzuzwingen wußte?⁹

Doch, kaum in den Stiefeln, zeigt sich, daß Milo damit gar nicht laufen kann und der Jäger leichtes Spiel hat, ihn zu fangen. Der „Nachahmungstrieb“ also, der, wie diese sagt, „unserm Geschlecht eigen“¹⁰ ist, führt ihn in Gefangenschaft, aber eben diese Gefangenschaft öffnet ihm den Weg zur Kultur. Und hier erweist sich Milo als gelehriger Schüler:

Ebenjener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Ästhetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. [...] Wie sehnlich wünschte ich, sprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da [also den Menschen] von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum dem Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urteilen wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu sein? –Sowie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Ästhetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. Sie werden selbst erstanen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Sunda Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt [...] Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. [...]“¹¹

Der gesellschaftliche Erfolg bleibt nicht aus, und Milo wird zum geschätzten Unterhalter und angesehenen Klaviervirtuosen. Zwei Dinge sind an dieser Geschichte bedeutsam: einmal die Rolle der Sprache und des Sprechens, zum anderen Milos affischer Nachahmungstrieb. Der Sprache, die üblicherweise als diejenige Fähigkeit betrachtet wird, die den Menschen vom Tier unterscheidet, mißt Milo schon zu Anfang seines Briefes an Pipi große Bedeutung zu, wenn er schreibt:

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Geminnungen meines Herzens nicht anders als durch unsichliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mifftönende, weinerliche „Ae, Ae!“, das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen wohlbeharrten Brust regte, andeuten?¹²

Milo überwindet also die Sprachbarriere und damit das traditionelle Differenzkriterium zwischen Mensch und Tier. Mit der Aneignung und gekommen Beherrschung der Sprache schafft er zugleich die Voraussetzung für sein Literaturtum, als dessen – im wahren Sinne des Wortes sprechender – Beweis eben der Text dienen kann, der die Geschichte Milos, des Affen, erzählt, das „Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nordamerika“. Nun könnte man natürlich sagen, das Licht, das hier auf Kunstproduktion und Wissenschaft geworfen wird, sei nicht das allergünstigste, denn offensichtlich geht es dabei nur um nachgeahmtes, leeres Geschwätz, um die virtuose Beherrschung mechanischer Fertigkeiten. Tatsächlich ist Hoffmanns Text, der, wie erwähnt, in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien, ein ironischer Kommentar zum auf die Spitze getriebenen Salonvirtuosentum seiner Zeit, und sein Spot trifft hier nicht so sehr Milo, den Affen, als vielmehr das Publikum, das den virtuosen Künstler bewundert und sein Genie feiert. Aber zeigt sich in Milos nachahmerischem Talent doch auch ein Moment echter Kunstbegehung. Namentlich aus der Perspektive einer modernen Poetik ist offenkundig, daß es in der Kunst nicht ohne Handwerk und ohne Mechanik geht. Darauf weist schon Edgar Allan Poe hin, wenn er in seinem Essay „Die Methode der Komposition“ schreibt:

Die meisten Verfasser – insbesondere die Poeten – möchten gern so verstanden sein, als arbeiteten sie in einer Art holden Wahnsinns – einer ekstatischen Intuition –, und sie würden entschieden davor zurückschauern, die Offenlichkeit einen Blick hinter die Kulissen tun zu lassen: auf die verschlungene und unschlüssige Unfertigkeit des Denkens – auf die erst im letzten Augenblick begriffene wahre Absicht – auf die unzähligen flüchtigen Gedanken, die nicht zu voller Erkenntnis reifen – auf die ausgereiften Ideen, die verzweifelt als nicht darstellbar verworfen werden – auf die vorsichtige Auswahl und Ablehnung – auf das mühsame Streichen und Einfügen – kurz, auf die Räder und Getriebe – die Maschine für den Kulissenwechsel – die Trittleitern und Versenkungen – den Kopfputz, die rote Farbe und die schwarzen Flecken, die in neunundneunzig von hundert Fällen die Requisiten des literarischen *Histrionens* ausmachen.¹³

9 E. T. A. Hoffmann, „Nachricht von einem gebildeten jungen Mann“, in: ders., *Fantastische in Carllos Manners. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Berlin, Weimar 1982, S. 365–376, S. 541 f.; hier: S. 368.

10 Hoffmann, „Nachricht“ (Anm. 9), S. 369; vgl. dazu auch Rudolf und Susanne Schenda, „Affe“, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 1, Berlin 1977, S. 137–146 (S. 140).

11 Hoffmann, „Nachricht“ (Anm. 9), S. 370 f.

12 Hoffmann, „Nachricht“ (Anm. 9), S. 367.

13 Edgar Allan Poe, „Die Methode der Komposition“, in: ders., *Werke*, Bd. 4, hg. von Kuno Schumann, Olen und Freiburg 1973, S. 531–548, S. 532 f.

Wenn man, wie die moderne Literaturwissenschaft, den ‚linguistic turn‘, also die sprachwissenschaftliche Wende, nachvollzogen hat und deren Bewußtsein von der sprachlichen Konstitution des vermeintlich vorsprachlich Gegebenen teilt, sieht man, daß die Qualitätskriterien der Genesistheorie, also ‚Innerlichkeit‘, ‚Tiefe‘, ‚Authentizität‘ und ‚Originalität‘ ebenfalls sprachlich-diskursiv erzeugte und konventionalisierte Wertbegriffe sind, die – auch das demonstriert Millo auf das schönste – mit einer gewissen sprachlichen Virtuosität ins Werk gesetzt werden können. Denn dieses ‚tiefe, innige Gefühl‘¹⁴ in seiner wohlbehalteneren männlichen Brust, das er in seiner vorsprachlichen Zeit noch nicht artikulieren konnte, wird ja eben erst im Medium der Sprache zu dem, was es zu sein vorgibt, nämlich zu jener vorsprachlichen Tiefe und Innigkeit. Auch der ‚finstere, tiefschauende Charakterblick‘, den sich Millo am Ende seines Briefes zuschreibt,¹⁵ wie er selbst zu verstehen gibt, ein virtuos gemachter.¹⁶ So fällt das kritische Licht des äftischen Schreibens¹⁵ im gleichen Maße auf das scheinbar hohle Virtuosenamt wie auf ihr Gegenbild, die angeblich genuin- und bedeutungsvolle Seelenrede.

Die Nachahmungsgabe des Affen zieht sich als konstantes Motiv durch die Literatur. Sie scheint jedoch eher ein kultureller Topos zu sein als der biologischen Wirklichkeit zu entsprechen. Andreas Paul äußert sich bezüglich der tatsächlichen Nachahmungsfähigkeit der Affen skeptisch. Offenbar/funktioniert Lernen bei Affen weniger durch Nachahmung als etwa durch Versuch und Irrtum. Paul berichtet von zwei Affen auf Cayo Santiago, die lernten, Kokosnüsse zu knacken, indem sie sie auf Steine schlugen. Obwohl sie dabei von anderen Tieren beobachtet wurden, übernahm keiner der 1000 übrigen Affen auf der Insel das Verhalten.¹⁶ Trotzdem spricht auch die Sprache den Affen Nachahmungsalten zu. Das Deutsche kennt das Wort ‚nachaffen‘, das bei der obigen kleinen sprachlichen Affenrevue ausgespart wurde; auch die Engländer sagen to ape, die Franzosen ‚singer‘, die Italiener ‚scimmioare‘, die Portugiesen ‚maequar‘.¹⁷ Für den vorliegenden literarischen Argumentationszusammenhang ist diese in der Sprache hergestellte Verbindung von Affe und Nachahmung deshalb von Bedeutung, weil der Begriff der ‚Nachahmung‘ in der abendländischen Dichtungslehre die zentrale Kategorie darstellt. Grundgelegt wurde der Begriff in der Poetik des Aristoteles, der das Wesen der Dichtkunst auf die Nachahmung, Mimesis, zurückführt. Weil der Begriff der ‚Nachahmung‘ eine bestimmte Poetik so bestimmend war, nannte der Romanist Erich Auerbach sein berühmtes gewandenes, im türkischen Exil geschriebenes Buch, das Analysen von Homer bis Virginia Woolf enthält, schlichtweg *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.¹⁸ Aristoteles – um auf ihn zurückzukommen – argumentiert durchaus anthropologisch, wenn er schreibt:

Denn erstens ist das Nachahmen den Menschen von Kindheit an angeboren; darin unterscheidet sich der Mensch von den anderen Lebewesen, daß er am meisten zur Nachahmung befähigt ist und Lernen sich bei ihm am Anfang durch Nachahmung vollzieht; und außerdem freuen sich alle Menschen an den Nachahmungen.¹⁹

Nachgehmt werden in der Dichtung Aristoteles zufolge Handlungen, die Handlungen großer und edler Menschen beispielsweise. Bekanntlich ist Aristoteles weit davon entfernt, sein Konzept der ‚Nachahmung‘ im Sinne einer platten Wiedergebearbeitung der Wirklichkeit zu verstehen, davor bewahrt ihm schon sein generelles Dichtungsverständnis, demzufolge der Dichter darstellen soll, was geschehen könnte, während der Geschichtsschreiber berichten muß, was geschehen ist.²⁰ Auch die Tatsache, daß Aristoteles dezidierte Vorgaben macht, wie die dichterische Nachahmung auszuformen habe, weist darauf hin, daß sie ihren eigenen dichterischen Gesetzen viel mehr unterliegt als der nachgeahmten Vorlage. So muß die dichterische Nachahmung beispielsweise ein Ganzes sein, d. h. Anfang, Mitte und Ende haben, oder aber gewisse Regeln in der Anlage der Charaktere befolgen usw.²¹ Der Nachahmungsgedanke des Aristoteles wurde von seinen neuzeitlichen Rezipienten, die das Konzept auf die Nachahmung der antiken Schriftsteller und auf die Nachahmung der Natur verschoßen, oftmals in einem sehr viel rigideren Sinne gedeutet als von ihrem antiken Gewährsmann. Jedemfalls drehen sich die dichtungstheoretischen Debatten im 17. und im 18. Jahrhundert zentral um den Begriff der Nachahmung und um die Frage, woran sich die dichterische Nachahmung zu halten habe und welcher Freiheit sie sich bedienen dürfe. Und statt von ‚Nachahmer‘ redete man von ‚Nachaffen‘, so daß der Affe und seine vermeintliche Nachahmungsfähigkeit schon allein über den Sprachgebrauch in einen diskursiven Zusammenhang mit dem Literarischen gebracht wurde. So heißt es beispielsweise in Martin Opitz’ *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624 – die Anklänge an Aristoteles sind unüberhörbar –:

[...] und soll man auch wissen/das die ganze Poeterey im nachaffen der Natur bestehe/ und die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein/ als wie sie etwa sein köndten oder solten.²²

Daß das Mimesiskonzept am Ende des 18. Jahrhunderts und im Übergang zur Romantik seine Verbindlichkeit zu verlieren begann und anderen poetologischen Wertsetzungen Platz machte, im Realismus allerdings, wenigleich unter neuen Vorzeichen, wieder an die Tür pochte, ist im Hinblick auf die hier besprochenen romantischen und nachromantischen Texte insofern von Bedeutung, als erst in der

14 Vgl. Hoffmann, ‚Nachricht‘ (Anm. 9), S. 374.
15 Auf dem im Dickens House Museum in London zu sehenden Schreibisch von Charles Dickens bildet das Nebeneinander von Schreibutensilien und dem Lieblingssportzweckhandfen des Autors ein reizvoll-ironisches Arrangement. Den Hinweis darauf verdanke ich Jan C. Metzler.
16 Vgl. Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 230 f.
17 Vgl. Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 258.
18 Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, Basel 1994.

19 Aristoteles, *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1961, S. 26.
20 Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 19), S. 36.
21 Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 19), S. 33 f., S. 44 f.
22 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, hg. von Cornelius Sommer, Stuttgart 1991, S. 17. Reparatur im Sinne einer sklavischen Nachahmung gebraucht Kant den Begriff in der *Kritik der Urteilskraft* (vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Werke in zehn Bänden, Bd. 8, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 233–620 (S. 419)).

kritischen Distanz und im Bewußtsein der Traditionsgeschichte seine reflexive literarische Bearbeitung möglich wurde.

In welcher Weise das Konzept der Nachaffung ein wahrhaft literarisches Affentheater ermöglicht, soll am Beispiel von Johann Nestroy's Posse *Der Affe und der Brautgarn* vorgeführt werden.²³ In diesem dreiaktigen Stück geht es darum, daß ein Herr von Flachkopf seine Tochter Berta seinem Freund, dem Herrn von Mondkalb, versprochen hat, diese aber einem anderen, nämlich Wilhelm von Föhrenthal, lieb. Herr von Mondkalb, den Berta noch gar nicht kennt, reist zur Verlobungsfeier an. Die beiden alten Freunde, Flachkopf und Mondkalb, begrüßen sich aufs innigste, Mondkalb erkundigt sich bei seinem Freund, wohnt er wohl seiner künftigen Braut, um sie für sich einzunehmen, eine Freude bereiten könnte. Flachkopf antwortet:

Sie hat die sonderbare Passion, sich im Garten eine ganze Menagerie anzulegen, da hat sie türkische Gänse, indiamische Tauben, alle Gattungen Papageien, zwei Dammhirsche, etc. nun wäre Ihr sehnlichster Wunsch, einen Affen zu haben.

Darauf der Herr von Mondkalb:

Einen Affen? Ja, das wird jetzt so leicht nicht möglich sein. Vor der Hand muß sie schon so mit mir vorlieb nehmen. (*Stücke 11, 85*)

Da fällt ihm aber zum Glück ein, daß er, um anlässlich der Verlobung einen Maskenball geben zu können, einen ganzen Koffer voll Masken mitgebracht hat und sich darunter – Welch glücklicher Zufall – auch ein Affenkostüm findet. Dieses legt er flugs an und macht darn ein so gute, fauschend echte Figur, daß sein Diener Hecht kommentiert:

Nein, so natürlich – wirklich, wenn man Euer Gnaden so anschaue, so weiß man nicht, ist das eine Verkleidung, oder ist Ihr gnädiges Herrn-Gewand nur a Maske. (*Stücke 11, 93*)

Auch Berta glaubt, einen wirklichen Affen vor sich zu haben, und ist hell entzückt. „Sehr nun, Vater, freut sie sich, „was für possirliche Gesichter er schneidet!“ (*Stücke 11, 99*). Ihre Freude über Coko, wie sie den vermeintlichen Affen nennt, trübt sich aber, wenn sie an den Preis denkt, den sie dafür bezahlen muß: die Ehe mit dem ältlichen Herrn von Mondkalb, den sie natürlich noch nicht zu Gesicht bekommen konnte, da er ja im Affenkostüm steckt. Hinter den Kulissen haben sich allerdings bereits einige Entwicklungen ergeben, die den Fall noch verkomplizieren. Zum einen erfährt man, daß sich im Park des Flachkopfs Schlosses ein richtiger Affe tummelt, der gerade aus einem Zirkus ausgebrochen ist. Zum anderen trifft der verkleidete Herr von Mondkalb in seinem Aftengewand, noch bevor er sich

seiner künftigen Braut präsentieren kann, auf seinen Nebenbuhler Wilhelm von Föhrenthal. Dieser steht, da er ein paar Zauberticks lehrreich, im Rufe, ein Schwarzkünstler zu sein, was Mondkalb auch bereits zu Ohren gekommen ist. Daher begnügt er seinem Widersacher recht ängstlich; dieser wirtet im mondkalbischen Aberglauben seine Chance und spielt sein Image als Schwarzkünstler voll aus. Dem verkleideten Mondkalb droht er an, er werde ihn unwiderruflich in einen echten Affen verwandeln, falls er ohne seine, Wilhelms, Erlaubnis das Affenkostüm ablege und auch nur ein einziges mondcalisches Wort spräche. Angervoll hält sich Mondkalb an dieses Gebot und spielt seine Rolle als Affe mehr schlecht als recht, wobei ihm der richtige Affe dann und wann zu Hilfe kommt, indem er mit akrobatischen Sprüngen, echt affenmäßig eben, durch die Szenen toll – natürlich immer dann, so will es die literarische Regie, wenn das verkleidete Affen-Mondkalb nicht im Bild ist. Natürlich wird der richtige Mondkalb alsbald verniimt, und er sinnt selbstverständlich auf Möglichkeiten, wie er seinem Freund Flachkopf seine vertraute Situation begreiflich machen kann. Das Problem besteht aber darin, daß er ja nicht sprechen darf. Aber ihm kommt die Idee, sich schriftlich an seinen Freund zu wenden, und so schreibt er ihm:

Ich bin der Affe, ich dein Freund und Schwiegersohn in spe. Furchtbare Verhältnisse mit Zauberei vermischt, binden meine Zunge. Ich nenne dir nur den Namen Föhrenthal, mehr wage ich nicht zu schreiben. Lebe wohl, und beklage deinen Freund Mondkalb, qua Affe allhier. (*Stücke 11, 105*)

Dieses Schreiben führt nun dazu, daß der richtige Affe von Flachkopf in der Folge mit aller Zuversicht behandelt wird, während der verkleidete Mondkalb als der vermeintlich echte Affe von den Zirkusleuten wieder eingetragten wird. Da der echte Affe den für Berta vorgesehenen Brautschmuck stibitzt, kommt es im dritten Akt zu einer gerichtlichen Vernehmung der gesamten dramatis personae, bei der sich die Verwicklungen auflösen. Zufällig sind nämlich auch die Zirkusleute mit ihrer Tierschau, u. a. dem gefangenen Herrn von Mondkalb, anwesend, weil sie die gerichtliche Erlaubnis, am Ort ihre Zelte aufzuschlagen zu dürfen, einholen wollen. Wilhelm, der ganz besonders im Verdacht steht, den Schmuck gestohlen zu haben, wird von Flachkopf gezwungen, dessen Freund Mondkalb von seinem Bann zu lösen, und er erteilt nun dem ebenfalls anwesenden echten Affen, den er wie alle anderen für den verkleideten Mondkalb hält, die Erlaubnis, wieder zu sprechen. Indessen: der echte Affe bleibt stumm, statt dessen meldet sich der verkleidete Mondkalb aus seinem Zirkuskäfig zu Wort. Wie gesagt: Alles löst sich auf, Flachkopf ist so froh, daß er seinen lieben Freund Mondkalb wieder hat, daß er darauf verzichtet, ihn mit seiner Tochter verheiraten zu wollen, und diese nun natürlich ihren Wilhelm bekommt.

Was an dieser absurden Geschichte, die man eigentlich nicht nachzerählen kann, sondern die man auf der Bühne sehen muß, im Hinblick auf die literarische Natur des Affen von Bedeutung ist, ist die Verdopplung und gleichzeitige Brechung des Nachahmungsspiels. Ein Mensch, Herr von Mondkalb, ahmt einen Affen nach, während der echte Affe auf der Bühne immer wieder gezeigt wird, wie er menschliche Verhaltensweisen nachahmt. So hat er beispielsweise Berta beobachtet, wie sie

23 Der Herausgeber von *Der Affe und der Brautgarn*, Jürgen Hein, weist in seinem Kommentar in der historisch-kritischen Ausgabe darauf hin, daß die Posse dem berühmten Tierdarsteller Edward Klischnigg (1813–1877) auf den Leib geschrieben wurde. Um auch im Sommer Theaterbesucher anzulocken, veranstalteten die Wiener Theaterdirektoren gerne spektakuläre Sonderdarbietungen wie Gaukelspiele und akrobatische Aufführungen verschiedenster Art. Hein verweist auch auf die lange Tradition der Affenrollen im europäischen Theater. Vgl. *Stücke 11, 77–139, 245–372* (S. 249 f.).

probeweise den Hochzeitschmuck anlegt; und kaum hat sie den Raum verlassen, schnappt er sich die Diamantenkette, legt sie sich um den Hals und entwischt damit. Das doppelte Spiel des Nachaffens wird so weit getrieben, daß für die Figuren auf der Bühne die Unterscheidung zwischen Nachahmung und Nachgehmtem nicht mehr möglich ist: Herr von Mondkalb wird für einen echten Affen gehalten und der echte Affe für den verzuberten Herrn von Mondkalb. Diese Veranschaulichung der Positionen qua Nachahmung erzeugt die Mechanik des dramatischen-literarischen Spiels, das mit seiner eigenen literarischen Verfahrenlichkeit spielt, indem es im Bild des Affen den Prozeß der täuschenden Nachahmung parodistisch auf die Bühne stellt. Nicht weniger signifikant ist die Rolle der Sprache in diesem Stück: Die Sprache als das konventionelle Unterscheidungsmerkmal zwischen Tier und Mensch wird dem verleiderten Affen Mondkalb verboten und erst am Ende, als er wieder Mensch sein darf, wiedergegeben. Im Hinblick auf die Selbstthematisierung des Literarischen ist es nicht bedeutungslos, daß dieses künstliche Verstümmeln des künstlichen Tieres mittels eines alle literarischen Register ziehenden Zauberspruchs ins Werk gesetzt wird. „Der berühmte Doktor Faust“, wirft sich der falsche Zauberer Wilhelm in Pose, „ist nur ein Primaner gegen mich und weit mehr leiste ich, als von ihm die Sage ist“ (*Stücke 11*, 96). Und er bannt Mondkalb mittels des folgenden Sprachzaubers:

·Rubicundus niger
Die Hölle bleibt Sieger,
·Infernal Elixir.
Der Mensch wird zum Thier,
Pocht die Nacht: Eins, Zwei, Drei,
Ist's humannum: vorbei. (*Stücke 11*, 97)

Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, daß sich im Bild des possenhaften Affen, der, wie Berta bemerkt, so „possirliche Gesichter“ schneiden kann, das literarische Genre der Posse selbst thematisiert (*Stücke 11*, 99).

Die Nachahmung bildet auch das zentrale Motiv in Franz Kafkas, Bericht für eine Akademie: In dieser 1917 erschienenen Erzählung wendet sich der Affe Ropteter an die „Hohen] Herren von der Akademie“,²⁴ die ihn gebeten haben, einen Bericht über sein äffisches Vorleben abzugeben. Ropteter bedauert zwar, dieser Aufforderung nicht nachkommen zu können, da ihn mittlerweile nahezu fünf Jahre von seinem Affentum trennen, ist aber gerne bereit, über seine Entwicklung zum berühmten Varietékünstler Auskunft zu geben. Er berichtet von der Zeit auf dem Zwischendeck eines Schiffes, auf das er nach seiner Gefangennahme an der Goldküste gebracht worden war. In einem Käfig gesperrt, stimmt er auf einen Ausweg und hat bald begriffen, daß sein einziger Ausweg darin besteht, die Affennatur hinter sich zu lassen. Dies versucht er, indem er beginnt, die ihn umgebenden Schiffslente nachzuahmen. „Es war so leicht, die Leute nachzuahmen“, berichtet er. „Spuckte konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht.“²⁵

²⁴ Franz Kafka, Ein Bericht für eine Akademie, in: ders., *Erzählungen*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in sieben Bänden, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 7, S. 139–147.
²⁵ Kafka, Ein Bericht für eine Akademie (Anm. 24), S. 144.

Aber der Nachahmungsprozeß wird als schwieriger und qualvoller beschrieben, zumal er an einer Übung dargestellt wird, die Ropteter besonders unangenehm ist, nämlich am Schnapsstricken. „Die meiste Mühe machte mir die Schnapsflasche. Der Geruch peinigte mich; ich zwang mich mit allen Kräften; aber es verging Wochen, ehe ich mich überwand.“²⁶ Zweifellos steht hinter diesem Exempel die bereits erwähnte Redewendung, einen Affen haben, über die Ropteters Bericht den Gedanken nahelegt, daß die eigentlichen Affen die Menschen sind. Ropteter beobachtet sehr genau, welche Bewegungen der trinkfeste Matrose, der zu seinem Lehrmeister wird, ausführt. Erst nach hartem Training hat er Erfolg:

Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versenklich stehengelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schlugrecht entkorke, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut „Hallo!“ ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: „Hört nur, er spricht!“ wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte.²⁷

Im Augenblick der gelingenden Nachahmung ist Ropteter also Künstler und – beginnt zu sprechen. Er hat die Tier–Mensch–Grenze durchstoßen und zeigt sich als, wenn man so will, Sprachkünstler. Zugegeben: sein erstes Wort ist nicht sonderlich differenziert, ja, es hat noch nicht einmal eine distinkte Bedeutung, macht, so bescheiden bestimmen Sinn, genauso wenig im übrigen wie die Kunststücke eines Varietékünstlers oder eines Salonvirtuosen. Wie Ropteters „Hallo!“ adressieren sie ein Publikum und wollen im übrigen nichts als auf sich selbst aufmerksam machen. Dem entspricht, daß man das Spezifikum der literarischen Sprache im Vergleich zur zielgerichteten pragmatischen Alltagssprache in ihrer uneindeutigen, überschlüss-

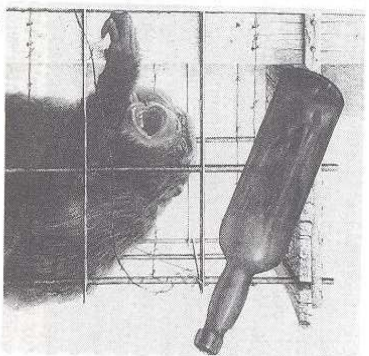


Abb. 1: Franz Kafka, Ein Bericht für eine Akademie, Bild von Andrea Di Genaro.

²⁶ Kafka, Ein Bericht für eine Akademie (Anm. 24), S. 144.
²⁷ Kafka, Ein Bericht für eine Akademie (Anm. 24), S. 145 f. Vgl. Abb. 1 aus: Franz Kafka, Ein Bericht für eine Akademie, Bilder von Andrea Di Genaro, Frankfurt a. M. 1996, o. S. (mit freundlicher Genehmigung des Alibabä Verlags).

gen, ungesicherten Bedeutungshaftigkeit sehen kann. Und Ropeter perfektioniert seine Sprachkunst auch noch: der uns vorliegende Bericht ist zweifellos ein Zeugniss für die versierte Autorschaft, die er erreicht hat. Der Behauptung, literarische Sprache sei unheimdeutig und ungesichert, könnte man entgegenhalten, der Bericht für eine Akademie' vermittele doch eine identifizierbare Bedeutung, die mit etwas literaturwissenschaftlicher Interpretationskunst zu ermitteln sei. Dem nun ist gerade nicht so: Denn was wäre *die* Bedeutung dieses vielfach interpretierten Textes? Die Aussage, daß die Menschen die eigentlichen Affen und die Affen die besseren Menschen seien? Das wäre ziemlich schnell zu sagen und dazu bedürfte es nicht des ganzen erzählerischen Raffinements, mit dem dieser Text aufwartet. Außerdem setzt eine solche eindeutige ‚message‘ Eindeutigkeit ihrer Begriffe voraus, und gerade die verweigert Ropeters Akademibericht. Gleich zu Beginn stellt Ropeter klar, daß er der Aufforderung, einen Bericht über sein äffisches Vorleben zu geben, nicht nachkommen kann, denn, wie gesagt, fünf Jahre trennen ihn von seinem Affentum. Als jemand, der seine Affennatur hinter sich gelassen und sich zum Menschen weiterentwickelt hat, kann er über sein Affendasein logischerweise keine Auskunft mehr geben. Menschen-Sprache und Affen-Wirklichkeit sind nicht kongruent; zwischen beiden besteht ein Verhältnis konstruierbarer Nachträglichkeit, insofern als die Menschensprache mit dem Wort ‚Affe‘ eine dem Wort vorausgehende Wirklichkeit behauptet. Auch Ropeters Bericht dessen, was ihm auf dem Zwischendeck des Schiffes widerfuhr, steht damit unter Vorbehalt, denn zum Zeitpunkt des Berichts ist er ja bereits ein anderer als auf dem Schiff. Diesen Vorbehalt formuliert er explizit:

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alle Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie [...]!²⁸

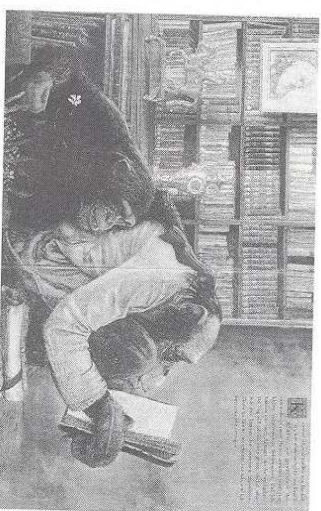
Nur die Richtung ist bezeichnet, Eindeutigkeit nicht zu erreichen. Genauso ist Ropeter auch nicht ‚eindeutig‘ Mensch geworden, was immer dies zu bedeuten hätte. Das Menschentum war allerdings auch gar nicht sein Ziel; mehrfach betont er, Sinn und Zweck seiner Nachahmungsübung sei es lediglich gewesen, einen Ausweg zu finden.²⁹ Es geht also nicht um einen zu erreichenden Zielpunkt, sondern lediglich um eine Bewegung weg von einem fixen Ort, weg von dem Ort, dem Käfig, der ihm festhält. Daß Ropeter nicht Mensch geworden ist, daß er gleichsam immer noch auf dem Zwischendeck fährt, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er sich als Geliebte eine Affin hält.

Komme ich spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, aus gemütlichem Beisammensein nach Hause, erwarte mich eine kleine halbdressierte Schimpansin und ich lasse es mir nach Affenart bei ihr wohlgehen.

28 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 141. Über die Inkommensurabilität menschlich-tierscher Kommunikation vgl. auch Manfred Schneider, ‚Kalkas Tiere und das Ummögliche‘, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung der Kreativtitten in modernen Romanen*, Würzburg 1995, S. 83–102.

29 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 141 u. ö.

Abb. 2: Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, Bild von Andrea Di Gennaro.



Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht erraten.³⁰

Hier wird eine grundsätzliche Gespaltenheit artikuliert, eine Spaltung zwischen tierschem Sichtwohlsinnes und einem Unbehagen des Bewußtseins. Ropeter verkörpert das Zwischen des Sowohl-als-auch; insofern ist das Zwischendeck seiner Nachahmungsübungen, auf dem sich das Erzählte hauptsächlich abspielt, ein im wahrsten Sinne des Wortes sprechender Ort: Ort der Bewegung und Veränderung, Ort des Dazwischen und des Sowohl-als-auch, ein Ort, der nur als literarischer bezeichnet werden kann.

Bei der ‚kleinen halbdressierten Schimpansin‘ sei allerdings nochmals eingeklickt, um abschließend einen Blick auf den Geschlechteraspekt in der literarischen Begegnung von Menschen und Affen zu werfen (vgl. Abb. 2).³¹ Ropeters Bericht seiner Entwicklung vom Affen zum Menschen lenkt die Aufmerksamkeit erst ganz am Ende darauf, daß es sich um die Geschichte eines männlichen Affen handelt, der semiotisch fortgeschrittenes Ich über die Abgrenzung von einer noch tierischen weiblichen Artgenossin definiert. Auch sie ist – vermutlich durch den Umgang mit ihm – dem ‚reinen Naturzustand‘ entrissen, diesem aber in ihrer ‚Halbdressiertheit‘ zweifellos noch näher als Ropeter selbst. Zwißatorisch steht er über ihr; ist er weiter als sie; gleichwohl braucht er sie des Nachts, wenn gleichsam die zwißatorischen Lichter abgeschaltet sind, um bei und mit ihr seine ‚Affenart‘ ausleben zu können. Wenn er allerdings bei Tagesanbruch den verwirrten Irrsinn ihres Blicks nicht zu ertragen vermag, so darf man wohl davon ausgehen, daß ihm die halbdressierte Schimpansin den Irr-Sinn der eigenen Existenz widerspiegelt, dem er nur durch Verdrängung im Tageslicht der Vernunft begegnen kann.

30 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 147.

31 Aus: Kafka, ‚Ein Bericht‘ (Anm. 27), Bilder von Andrea Di Gennaro, o. S. (mit freundlicher Genehmigung des Alibabä Verlags).

Im übrigen ist auch Milos Verhältnis zu seiner Freundin Pipi in Nord-Amerika von einer vergleichbaren Überlegenheitsgeste des männlichen Briefschreibers geprägt. So heißt es in Milos Brief:

Ich zweifle [...] nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angeborenen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe Dich auch etwas wenig auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich Dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Hal' unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken, und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüts! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten sein wirst als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann [...].³²



Abb. 3: Prof. Darwin; Karikatur aus *The London Sketch Book* (1874).

oder sie ihm doch die Möglichkeit geben, sich selbst als höherstehend definieren zu können. Die Frau als Affe des Mannes (vgl. Abb. 3).³³ Zumindest an einer Stelle rückt auch Berta in Nestroys Posse in diese Position ein. Berta hat gerade ihrem Vater erklärt, daß sie seinen Freund Herr von Mondkalb nicht heiraten könne, weil sie schon Wilhelm von Föhrental ihr Jawort gegeben habe.

FLACHKOPF (*zornig auf sie losgehend*). Abscheuliche, Entartete! Das sollst du – BERTHA (*ängstlich*). Aber Vater, Sie werden mich doch nicht gar schlagen wollen, wie den Coko? Ich bin ja kein Affe. (*Stücke 11, 104*)

Die topische Nähe von Weiblichkeit und Affentum kommt beispielsweise auch in der Illustration zu Ernst Haeckels Schrift *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*

32 Hoffmann, 'Nachricht von einem gebildeten jungen Mann' (Ann., 9), S. 368 f.

33 Prof. Darwin, Karikatur aus *The London Sketch Book* (1874); Die Pose, in der Mensch und Tier einander zugewandt sind, läßt an eine Mann-Frau-Konstellation denken, insofern als das weiblich konnotierte Attribut des Spiegels näher beim Affen ist, der damit feminisiert wird, und der unweiblich männliche Mensch in der Szene als der Aktive erscheint. Diese Lesart stützt sich freilich 'nur' auf kulturelle Kodierungen; in der Abbildung selbst gibt es keine 'eindeutigen' Hinweise auf eine Geschlechterdarstellung.

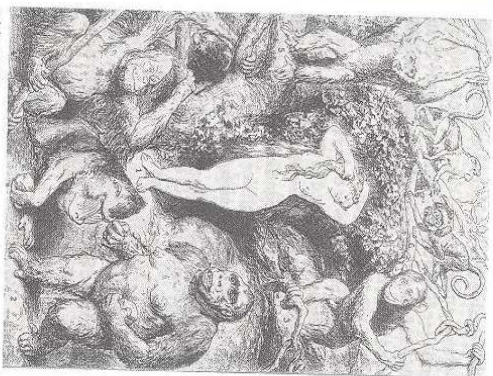


Abb. 4: Illustration zu Ernst Haeckels Schrift *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*.

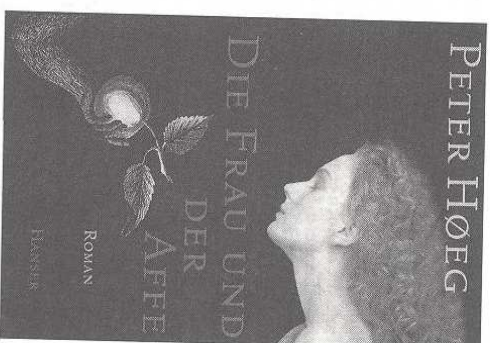


Abb. 5: Peter Høeg: *Die Frau und der Affe*.

(Abb. 4) zum Ausdruck.³⁴ Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang auch ein in einem südamerikanischen Märchen tibetlierter Schöpfungsbericht, demzufolge der Affe just in dem Moment, in dem Gott Eva erschaffen wollte, Adams Rippe stahl, so daß der Schöpfer an ihrer statt den Schwanz des Affen nehmen mußte. Seitdem, so die Erzählung, ist der Menschaffe schwanzlos – und die aus dem Affenschwanz geschaffene Frau erscheint in der Seinshierarchie als noch unter den Affen gestellt.³⁵

An die diskursive Nähe von Frau und Affe knüpft auch der 1997 erschienene Roman des dänischen Autors Peter Høeg *Die Frau und der Affe* an (Abb. 5).³⁶ In diesem Roman geht es darum, daß eine mit einem berühmten Wissenschaftler verheiratete Frau, der nicht zufällig den Namen Adam trägt, einen als Versuchstier gehaltenen Menschenaffen aus den Fängen der Wissenschaft befreit. Das Tier geht

34 Vgl. Ernst Haeckel, *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*, Jena 1906. Den Hinweis auf diese Abbildung verdanke ich Kathrin Stegemann, auf deren meiner Leitung angefertigte Staatsexamensarbeit ausdrücklich verwiesen sei: Kathrin Stegemann, *Die Frau und der Affe. Zur literarischen Wahrnehmung einer diskursiven Konstellation*, unveröff. Staatsarbeit, München 2000.

35 Vgl. Schenda, 'Affe' (Ann., 10), S. 138.

36 Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Carl Hanser Verlags: Peter Høeg, *Die Frau und der Affe*, Roman, aus dem Dänischen von Monika Wesemann © 1997 Carl Hanser Verlag München – Wien.

um des menschlichen Erkenntnistriebs willen qualvollen Versuchen entgegen; die – und hier werden gängige kulturelle Klischees aufgerufen – der Kreatur nähere mitleidige, männlichem Ehrgeiz und männlicher Rationalität ferner stehende Frau greift hier ein und macht sich mit dem Affen auf und davon. Madelene, so heißt die Protagonistin,³⁷ und Erasmus – so heißt, die abendländisch-humanistische Bildungstradition aufrufend, ironischerweise der Affe – erleben einige Paradiesische Tage, die sie auch erotisch zueinander führen. Die der Frau wie dem Affen kulturell zugesehriebene Listertheit³⁸ wird in Høegs Roman gegen den Narzißmus des männlichen Kulturschaffenden zurückgewendet, insofern als dieser akzeptieren muß, daß seine Frau ihm einen Affen vorzieht und unmißverständlich deutlich wird, daß der Affe Erasmus der bessere Liebhaber ist als Adam, der Mann. Diese so kitschige wie ironische Paradiesgeschichte wird allerdings überschrieben und – wenn man so will – gegengelesen mittels einer weiteren Erzählung, und zwar mit der Weitererzählung jener Geschichte, die uns die Evolutionstheoretiker erzählen. Es zeigt sich nämlich, daß Erasmus, der nicht nur ein ganz fantasischer Liebhaber, sondern auch außergewöhnlich sprachbegabt ist, mitnichten einer Spezies angehört, die der Mensch glaubt, evolutionsgeschichtlich hinter sich gelassen zu haben. Vielmehr stellt sich heraus, daß Erasmus Vertreter einer Spezies ist, die den Menschen in der Evolution bereits überholt hat. Der Arzt, der Erasmus' DNA analysiert hat, eröffnet ihm, daß

Ihre Vorfäter, Ihre Spezies, nachdem sie sich vor einer Million Jahren am Turkanasee von uns getrennt hat, nach Norden gewandert ist. Und danach haben Sie uns überholt. [...] Wir haben geglaubt, wir würden Auskunft über einen der Hominden erhalten, die dem Menschen vorausgegangen sind. Aber Sie sind nicht das, was dem Menschen vorausgeht. Sie sind eher das, was danach kommt.

So erscheint der alte Adam als evolutionäres Auslaufmodell, während seine Frau an der Hand des Affen bzw. Post-Hominiden Erasmus den Weg in eine evolutionsgeschichtliche Zukunft beschreitet.³⁹ Auch diese Geschichte ist zu schön, zu kitschig, zu ironisch, um wahr zu sein, aber immerhin – eine im Zeichen des Affen erzählte Geschichte vom Menschen, in der sich konkurrierende Erzählungen von der Entstehung des Menschen, die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte von der Evolution, zu einer dritten Geschichte verbinden. Als ein literarisches Sowohl-als-auch bewegt sich diese dritte, von Høeg erzählte Geschichte *zwischen* den überlieferten Lesarten von der Entstehung des Menschen, die sie gleichzeitig nachahmt und äffisch verstellt.

³⁷ Der Name läßt an die Sündlerin Maria Magdalena denken.

³⁸ Vgl. Schenda, *Affe* (Anm. 10), S. 138.

³⁹ Freilich wäre die Frau auch in dieser utopischen Zukunft entsprechend dem Verhältnis von Körper und seiner halbdressierten Schimpanse wieder die evolutionsgeschichtlich Rückständigere.