

KOMMT EIN KENTAUR IN EINE BAR

Über BoJack Horseman und andere Mischwesen

Jan Wilm



158

In einer der schmerzhafteren Ironien der Geschichte wird das Pferd als Wegbereiter der Moderne überholt durch das, was es selbst auf den Weg gebracht hat. Auf René Magrittes Gemälde »Der Zorn der Götter« ist diese Überholung durch eine Gleichzeitigkeit verbildlicht: Ein Pferd mit Reiter scheint über einem Automobil zu schweben, anmutig galoppierend, in der Statik des Gemäldes jedoch nicht vom Fleck kommend und in der Geschichte, die das Bild erzählt, obsolet – bloß vom Automobil getragen wie eine überdimensionierte Reklameskulptur. Das Pferd als Abkürzungszeichen für seine eigene Überholung, eine Sigle für die Vergangenheit.

Verloren ist die mythische wie ökonomische Gefährtschaft von Tier und Mensch. Bis ins 19. Jahrhundert waren die Tiere unmittelbar mit dem menschlichen Alltag verbunden – mit der Moderne setzt die Scheidung ein. Ein Bild für die alte Verschwisterung von Tier und Mensch ist das des Kentauren, jenem Mischwesen aus der griechischen Mythologie, halb Mensch, halb Pferd. Wie die Beziehung von Mensch und Tier allgemein, findet auch die spezielle kentaurische Symbiose ihren letzten Höhepunkt im 19. Jahrhundert. Danach bilden im Westen Mensch und Pferd keine innige, lebendige Gemeinschaft mehr.

Das gilt auch für die Kunst. Mit dem Modernismus wird aus dem vitalen Fabelwesen sehr rasch der weinende Pferdemann, das »überhetzte Rößlein« (Hermann Hesse). Der raufende und dionysische Kentaure wird zu einem absevierten Absteiger, aus dem lustvoll-rauschend Zechenden wird ein melan-

cholischer Trinker, der die innere Leere, die gesellschaftliche Nutzlosigkeit durch Suchtmittel zu betäuben versucht.

Die Moderne sorgt jedoch nicht nur für Trennungen, sondern auch für neue Annäherungen. Nicht nur der Mensch ist durch naturwissenschaftliche Entdeckungen als Teil der Tierwelt erkannt und seine tierische Natur psychologisch als salonfähig akzeptiert worden, auch die Tiere sind ein wenig zu Menschen geworden, und das nicht nur zum Vorteil der Tiere. Die anthropomorphisierten Tiere Walt Disneys etwa sind oftmals Leidende am Menschsein, Tiere, die ihres Tierseins beraubt werden – leicht erkennbar in populärkulturellen Darstellungen von Pferden im 20. Jahrhundert: Das von Disney und Ub Iwerks erfundene und erstmals 1929 auftretende Pferd Horace Horsecollar ist ein leicht erregbares und manchmal trauriges altes Pferdchen, das zu Beginn noch fröhlich tanzend einen Pflug durch den Acker zieht, in den folgenden Cartoons aber immer mehr zum Menschen aufgerichtet wird, immer öfter auf zwei Beinen stehen muss und zunehmend enervierter auf dieses vermenschte Pferdsein reagiert (vgl. Berger 1989). Auch das von der Konkurrenz Warner Brothers 1942 erschaffene Pferd in Chuck Jones' Cartoon »The Draft Horse« ist ein tatkräftiges Agrarpferd, das von der neuen Zeit zur Veränderung gedrängt wird. Es versucht darum, seine Tatkraft an die Armee zu verpfänden, wo es jedoch den Mühen der Musterung und den Strapazen des Schießplatzes nicht gewachsen ist, sprichwörtlich Angst vor den Maschinen der Moderne hat und flieht.

159

Horace Horsecollar und das Draft Horse sind anthropomorphisierte Vierbeiner, sie können sprechen und wie Menschenaffen gelegentlich auf zwei Beinen stehen oder staksen. Etwas anders sieht das bei der nicht animierten Serie um das bekannteste sprechende Pferd der amerikanischen Kulturindustrie aus, »Mr. Ed«, der sechs Staffeln lang von 1961 bis 1966 im US-Fernsehen plaudern durfte. Mr. Ed, bisweilen komplexer dimensioniert als sein Besitzer, steigt zu einem der ersten Helden der »counterculture« während der turbulenten 1960er Jahre auf (vgl. Heller 2009). Er erlebt unter anderem depressive Schübe, flirtet mit dem Bohème- und Beat-Lifestyle sowie der kubanischen Revolution und beginnt eine Psychoanalyse, die er, wie sich's gehörte, allerdings nicht abschließt. Bald erfahren wir über Mr. Ed, dass er ein »crazy, mixed-up 2-year-old« war, vielleicht ein Pferd mit schwerer Kindheit. Im Erwachsenenalter hat Ed es auch nicht leicht und muss sich vorwerfen lassen, er sei ein Faulenzer und lethargischer Zeitverschwender.

Die Popkultur ist mithin nicht arm an Tieren, deren Leben mit der »dark night of the soul« flirten und die existentiell auf jene Weise notleiden, welche die Menschenspezies perfektioniert hat. So spricht Woody Allen in Eric Darnells und Tim Johnsons Animationsfilm »Antz« beispielsweise die anthropomorphisierte Ameise Z, die Allens fiktionale, neurotische Schlemihl-Persona teilt, Panik vor Gedränge und Massen im Ameisenstaat hat und in

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Psychoanalyse-Sitzungen über ihre Ameisenstaat-Neurose monologisiert. Nebenbei, Z liegt dabei auf einer Couch, die aus einem Grashalm besteht, der über eine halbe Nusschale gespannt ist.

Auch die jüngsten Updates des »Planet der Affen«-Franchise bestücken den Menschenaffen und Revolutionär Caesar mit menschlicher Zerrissenheit, wenn er sich angesichts politischer Umstürzungen in einer versehrten Welt in einem ethischen Dilemma befindet, dessen Komplexität und Lösung seine zerfranste Seele in die Nähe menschlicher Existenzkrisen rückt. Und in Wes Andersons Stop-Motion-Adaption des Roald-Dahl-Klassikers »Der fantastische Mr. Fox« ist der titelgebende Held ein in Tweed gehüllter, aufrecht gehender Fuchsmann, der inmitten seiner naturgemäßen Geflügeljagd in eine finanzielle und existenzielle Krise gerät, nachdem Mrs. Fox ihm offenbart, dass sie schwanger ist und sich wünscht, er möge einen anderen Beruf finden. Zwei Jahre (zwölf Fuchsjahre) später kommt es dazu. Doch als Kolumnist für eine Tageszeitung hat er wenige Leser und wenige finanzielle Freiheiten und lebt ein prosaisches Bürgerleben. Hinzu kommt ein pubertierender Sohn – »human dynamics in fox fur« (Wagner 2014: 13).

Über Jahrzehnte lebten in Animationsfilmen, in fantastischen Welten und in Science-Fiction-Universen Menschen und Tiere Seite an Seite, bald verfeindet, bald verbündet. Wie im Märchen sind die Tiere vermenschlicht, sie sprechen

und leben ihr Dasein wie die menschlichen Tiere selbst, tragen Kleidung, rauchen, trinken Kaffee, haben Berufe – sie sind zum menschlichen Tier geworden, zum Tier, das morgens aufsteht und zur Arbeit geht, wie der fantastische Mr. Fox in seiner gestreiften Krawatte.

Während die Popkultur ein vielfältiges Bestiarium aufweist, das zum Austausch zwischen Menschen und aller möglichen Tierspezies führt, scheint es immer wieder das Pferd zu sein, das, symbolisch mit Attributen von Klugheit und Weisheit sowie Gelassenheit bei sträubender Kraft besetzt, in die Nähe des menschlichen Tiers gerückt ist. Doch wie Mr. Ed und Horace Horsecollar hat das Pferd in seiner Nähe zum Menschen auch am meisten zu verlieren, wenn alles Menschliche im Tier zu sehr überhandnimmt.

Durchs Web galoppiert seit einiger Zeit ein gezeichnetes Meme, das einen Kentauren zeigt, der einem Kentauren-Kind die Augen zuhält, weil den beiden ein ganz anderes Mischwesen mit gutmütigem, aber selbstvergessenem Lächeln zuwinkt – ein Hybrid nämlich, der die kentaurische Ontologie auf den Kopf stellt. Während der Kentauren-Mann und sein Kind die gewöhnliche Anordnung des Pferdekörpers mit Menschenkopf aufweisen, ist das winkende Mischwesen ein aufrecht stehender Menschenkörper mit Pferdekopf. Sein Menschenkörper ist übrigens unbekleidet und macht den verkehrten Pferdemann zum Exhibitionisten. Die Bildüberschrift lautet »Nobody likes Reverse Centaur«.

NOBODY LIKES BOJACK HORSEMAN

In der von Raphael Bob-Waksberg kreierte und von Lisa Hanawalt designte, animierte Netflix-Serie »BoJack Horseman« verkörpert das titelgebende Vollblut seit 2014 in bislang vier Staffeln die kentaurische Vermischung von Mensch und Pferd in seiner Person und seiner Serie. Niemand mag den umgedrehten Kentauren – ein Problem, das den Charakter BoJack Horsemans seit Kindertagen und bis ins Erwachsenenalter prägt. Der von Will Arnett gesprochene 50-jährige Pferdemann agiert in einem Hollywoodverschnitt mit anderen tierischen und menschlichen Figuren und schaut nach einer gescheiterten Schauspielkarriere in einem Sud aus Alkohol, Drogen, Depression, Promiskuität und selbstverständlicher Selbstverachtung dem Vergehen der Zeit zu. BoJack ist einer jener ruinösen Helden, die die Glücksindustrie durchgekaut hat und jetzt wiederkaut.

Der Abspann-Song, der die meisten Folgen der Serie beschließt, schlägt in Mock-Indie-Manier in diese Kerbe und hält eine Prise Pavement und Modest Mouse bereit, wenn ein Sänger in aller Kürze den Kontext der Serie zusammenkrächzt: »Back in the '90s I was in a very famous TV show / I'm BoJack the horse / BoJack the horse / Don't act like you don't know«. Damit ist ein Generalproblem des Pferdehelden skizziert. In den 1990ern war er ein erfolgreicher Sitcom-Star in der Serie »Horsin' Around«, einer Parodie auf die Sitcom

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

»Full House«, die von 1987 bis 1995 im amerikanischen Fernsehen zu sehen war und gerade von Netflix als »Fuller House« recycelt wird. »Horsin' Around« handelt von einem Pferd, das drei menschliche Waisenkinder adoptiert. Die Pferde-Prämisse ist mithin nur weniger weit hergeholt als jene von »Full House«, wo die Figur Danny Tanner nach dem Tod seiner Frau das im Titel beschworene Haus neben seinen drei Töchtern ausgerechnet mit seinem Partyboy-Schwager und einem befreundeten Stand-up-Comedian füllt. Wie »Full House« hatte »Horsin' Around« seinen Sendestart 1987 und hielt neun Staffeln lang durch.

Die erste Folge von »BoJack Horseman« spielt im Jahr 2013, als BoJack zu Gast in der Talkshow von Charlie Rose ist. Er spricht über seinen früheren Erfolg. Wir erfahren, dass auf »Horsin' Around« aus schauspielerischer Sicht nichts Substantielles folgte und BoJack heute aus dem Kielwasser des früheren Erfolgs bloß die vorbeitreibenden Tantiemen herausfiltert, die ihm erlauben, seine postmoderne Villa in den Hügeln von L.A. und große Mengen an Drogen und Alkohol zu finanzieren: »I weigh over twelve hundred pounds«, sagt er in dieser ersten Folge: »It takes a lot of beer to get me drunk.« Zu Be-

ginn der Serie verbringt BoJack seine Zeit scheinbar am liebsten damit, die alten Folgen von »Horsin' Around« anzuschauen, um in den Szenen der Serie nostalgisch das Gespenst früherer Lebensmöglichkeiten, früheren Glücks zu suchen.

Doch bald schon beginnt eine übergeordnete Erzählung Form anzunehmen. Den Rahmen dafür schafft ein Memoir über BoJacks Leben, das von der Schriftstellerin Diane Nguyen geschrieben werden soll, um BoJacks eingesumpfte Karriere aus dem Morast zu bugsieren. Diane, eine menschliche Frau in dieser Mensch-und-Tier-Welt, ist als Memoiristin für ein Huftier bestens geeignet, weil sie bereits ein Sachbuch über das Rennpferd Secretariat verfasst hat. Secretariat war ein real existierendes englisches Vollblut, das als eines der erfolgreichsten Rennpferde der amerikanischen Geschichte gilt und 1973 die Triple Crown aus Kentucky Derby, Preakness Stakes und Belmont Stakes gewann.

Im Laufe der ersten Staffel der Serie ist Secretariat eine Art stummes Gespenst, das durch BoJacks Gedanken geistert. Nachdem Diane am Ende der Staffel ihr Buch über BoJack publiziert hat – es trägt den Titel »One Trick Pony« –, ist BoJack durch neue Aufmerksamkeit und etwas neuen Ruhm von einer Euphorie beflügelt, die ihn zum Versuch bewegt, einen Film über Secretariats Leben zu drehen und unter dieser Folie seine eigene Lebensgeschichte mitzuerzählen. Allerdings taucht BoJack durch diesen in der zweiten Staffel tatsächlich verwirklichten Film nur immer tiefer ab in Depression, Selbstzerstörung und in die Unterwelt seiner Vergangenheit.

FULL OF RUN

Als Rennpferd verkörpert Secretariat naturgemäß das Phänomen des Laufens, in der Fiktion wie in der Wirklichkeit. Nach seinem ersten Rennen am Independence Day 1972 gelang es dem echten Secretariat noch nicht, sich Freiheit zu erlaufen, denn das Vollblut wurde im Rennen nur Vierter. Nach dem Lauf wirkte das Pferd jedoch kaum erschöpft; die Zeitung »Daily Racing Form« schrieb über Secretariat sogar, das Pferd sei noch »full of run« (zit. n. Scanlan 2007: 144). Auch das fiktive Pferd Secretariat ist »full of run« und sein Sich-Freilaufen sowohl wörtlich als auch metaphorisch zu verstehen. Die Metapher gilt auch für BoJack, der zeitlebens vor seiner miserablen Kindheit flieht. Durch sein toxisches Familienumfeld, in dem konstruktive Elternfiguren fehlen, wirft sich das Kind in eine verklärende Heldenidealisierung von Secretariat und verwirklicht in seinem Leben unbewusst auch den selbstzerstörerischen Impetus von Secretariats Fluchtimpuls.

Besonders in der zweiten, dritten und zu Beginn der vierten Staffel werden die vielfältigen Ausformungen von BoJacks Fluchtimpuls manifest. Obwohl sein Weglaufen eine Flucht in die Zukunft darstellt, läuft BoJack unablässig in die Vergangenheit zurück. Wie seine Serie »Horsin' Around« steckt auch BoJack im ewigen Gestern fest. BoJacks Serie selbst ist in ihrer Ästhetik, die

an naive Kunst oder Outsider Art erinnert, ebenfalls durch die Animationsgeschichte geprägt. BoJack bleibt so auf doppelte Weise in den Koppeln vergangenheitsorientierter Serien eingesperrt: Zum einen intra-diegetisch durch seine Verklärung der Serie »Horsin' Around«, die durch den Bezug zu »Full House« noch auf einen selbst mit sentimentaler Nostalgie durchsetzten Inter-text verweist; zum anderen ist er als Figur mit speziell nostalgischem Charakter in der Retro-Ästhetik der nach ihm benannten Serie gefangen.

Vielleicht sind alle fiktionalen Figuren Gefangene der Welten, in denen sie leben, und vielleicht sitzen animierte Figuren ganz besonders in der Falle einer gezeichneten Ontologie. Einmal ist BoJack auf dieselbe Weise gefangen wie Daffy Duck in dem Looney-Tunes-Cartoon »Duck Amuck« von Chuck Jones aus dem Jahr 1953, wo der Entenmann sich in einem Kampf mit dem ontologisch hochgefährlichen Bleistift seines Erschaffers herumschlagen muss, der sich schließlich als Bugs Bunny herausstellt. Während eines Drogentrips am Ende der ersten Staffel befindet sich BoJack, wie immer, auf der Flucht: Er läuft wortwörtlich durch einen weißen Raum, der mehr und mehr die Gestalt eines zerknitterten und wieder entfaltenen Papiers annimmt – er ist auf der Flucht vor der vergehenden Zeit, »full of run«. Während er als Figur auf dem Papier davonläuft, durchläuft er einen Regress, der ihn in einer Devolution in seine anatomisch-animatorische Herkunft zerlegt, bis er schließlich, wie Daffy Duck vor ihm, von einem Zeichner flugs ausradiert wird. Diese Rückbildung des Pferdemanntes in sein anatomisches Grundgerüst lässt ihn schließlich zu einem Strichmännchen werden, als wäre das Pferd BoJack untergründig doch nur ein Mensch – es scheint, als hätten wir es mit einem Prozess zu tun, den man, frei nach Isaak Babel, mit dem Begriff der »Entpferdung« bezeichnen könnte.

Doch Babel bezog den Begriff auf den durch die Industrialisierung in Gang gekommenen Prozess des Ausrangierens des Pferds als Nutztier, ebendies, was Ulrich Raulff historisch über das lange 19. Jahrhundert nachvollzieht und als langsame Aufkündigung eines Paktes zwischen Mensch und Pferd begreift, als den menschlichen Vertragsausstieg aus dem »kentauren Pakt« (Raulff 2015: 24f.). Er beschreibt diesen »Abschied von den Pferden« als eine »Phase im Auszug der Menschen aus der analogen Welt« (ebd.: 12f.).

Die Trennung, die Zerrissenheit einer Schicksalsgefährtschaft zieht in der Figur des Pferdemanntes BoJack ins individuelle Ego ein und konzentriert sich in einem einzelnen Doppelwesen. BoJack weist zum einen auf die frühere Nähe von Pferd und Mensch hin und kommentiert gleichzeitig die bestehende Trennung; zum anderen aber taugt die Figur als Einzelwesen zum Kommentar zur gegenwärtig gehuldigten Freundschaft und Gleichheit von Tier und Mensch, die man besonders durch die »Lobby der Tiere« (vgl. Brandt 2016) im Bereich der Tierethik und die ethischeren Zweige der Animal Studies zu einem rein positiven und produktiven Abschluss gebracht zu haben meint. Die

Gefährtschaft, die an BoJack Horseman beschreibbar wird, ist jedoch eine viel einsamere Gefährtschaft als jene, die Raulff zwischen Pferd und Mensch beschreibt, denn BoJack muss sie über die ersten drei Staffeln als Einzelner austragen, allein, vereinsamt, isoliert. Zwei völlig konträre Wesen konzentriert in einer einzigen Figur – eine Verschmelzung in Einsamkeit. Wenn schließlich wieder ein weiteres Menschenpferd in Staffel Vier in sein Leben tritt, kann BoJack erneut nicht anders, als mit der erlernten Technik der Einsamkeitserfüllung zu reagieren: Flucht. Bezeichnenderweise weist die von Menschen und Tieren bevölkerte Welt der Serie nur sehr wenige Pferde auf, und jedes von ihnen, wie Secretariat oder BoJacks Eltern, sind mit dem Staub der Vergangenheit belegt.

MODERNE EQUIDAE

In der Serie scheint der kentauren Pakt längst aufgekündigt. Das Mischwesen aus Pferd und Mensch aber existiert – und leidet an sich selbst. Vielleicht ist Distanz die Voraussetzung für Nähe, Unterschied die Voraussetzung für Gemeinsamkeit. Vielleicht war der kentauren Pakt zwischen Tier und Mensch bis zum Beginn der Moderne nur möglich, weil eine noch klar gesteckte Distanz zwischen Tier und Mensch bestand, die von einem Wesen wie BoJack Horseman aufgesprengt wird und auf die Spaltung und Isolation des Subjekts in der Moderne verweist.

Anders als Mr. Ed oder die Disney- und Looney-Tiere lebt BoJack in einer Welt, die einer noch eigenartigeren Ontologie folgt: Es ist eine Welt, in der BoJack eben nicht nur ein sprechendes Pferd oder ein vermenschlichtes Pferd ist, sondern immer nur als Pferd bezeichnet wird, auch wenn er uns als Pferdemannt erscheint. In seiner der unseren ganz ähnlichen Welt leben Menschen und Tiere auf eine Weise zusammen, in der Spezies-Grenzen gesellschaftlich unbedeutend zu sein scheinen. Und dennoch: BoJack ist eine Figur, deren Schwermut eben auch solch gravierende Schwere besitzen mag, weil BoJack als intertextueller Speicher gelesen werden kann für das komplexe und zerbrochene Tier-Mensch-Verhältnis, das hier skizziert wurde. Vielleicht ist der Modernismus wegen des ihm geschichtlich vorausgehenden Endes des kentauren Paktes geneigt, das sozial und ökonomisch entlaufene Pferd mit den Lasso der Kunst erneut einzufangen und anzueignen. Eine Reihe von epiphanisch ausgeformten Kernmomenten in der modernistischen Literatur deutet zumindest darauf hin, wenn in Texten der literarischen Moderne das Pferd vermenschlicht und der Mensch verpferdet wird, wie in Robert Musils auserzählter Frage »Kann ein Pferd lachen?«, in der Ausgestaltung des pferdisch starken, aber menschlich naiven Boxers in George Orwells »Farm der Tiere«, in den Schlüsselszenen mit Pferden in D.H. Lawrences »Liebende Frauen«, seiner Pferdenovelle »St. Mawr« oder in William Faulkners »Als ich im Sterben lag«, wo nicht nur auf erschütternde Weise das Ertrinken

einer Pferdegruppe beim Überqueren eines Flusses geschildert wird, sondern man auch die Figur Onkel Billy sagen hören kann: »Seiner Ansicht nach unterscheidet ein Mensch sich nicht so sehr von einem Pferd oder einem Maultier, alles in allem genommen, außer vielleicht, dass ein Maultier oder ein Pferd ein bisschen mehr Verstand hat« (Faulkner 2014: 176).

Gleichwohl ist das vermenschte Pferd in der Literatur bei Weitem keine exklusiv modernistische Erscheinung. In der Antike, als die Tiere noch sprechen konnten, lernen wir beispielsweise in Homers »Ilias« von der beinahe augurischen Hellsicht des unsterblichen Xanthos, dem Pferd von Achill. Im frühen 18. Jahrhundert sind es in Jonathan Swifts »Gullivers Reisen« gar die Pferde selbst, die sprechend und vollkommen vernünftig im Zentrum der Welt stehen, als aufrichtige, gutherzige und friedliebende Wesen. Gleichwohl sind sie, wie auch die antiken Pferde, keine weinenden Tiere, wie der Mensch eines ist. In einer Besprechung von »BoJack Horseman« schreibt David Wagner (2016: 44) über »[d]ie spezifische Pferdetraurigkeit« und fragt: »sehen nicht alle Pferde per se traurig aus?« Die Antwort lautet natürlich: Nein, das tun sie nicht, und das nicht nur weil das Überstülpen der Glasglocke der Traurigkeit über alle Pferde eine anthropozentrische Entpferdung des Pferds bedeutet, sondern weil die vormodernistischen Pferde weniger Grund zum Trauern hatten als ihre Nachfahren. Sie sind noch energisch und weltgewandt – in »1001 Nacht« sind sie sogar »Zauberpferde« –; sie sind ganz gewiss nicht schwermütig. Gänzlich fremd sind ihnen noch die »massiven Hoch- und Tiefdruckgebiete [...] der Psyche« in der Moderne (Melle 2016: 10).

166

Paradoxerweise ist dem kentaurischen Pakt, dieser Nähe von Mensch und Pferd, selbst bereits eine klare Trennung eingeschrieben. Beide Gefährten hatten ihren Platz. Das Pferd arbeitete, der Mensch weinte. Erst die Aufkündigung des Paktes, diese Trennung, rückte das Pferd emotional näher an den Menschen heran. Der Mensch seinerseits verliebte sich das Pferd ein, wenn nicht kulinarisch, dann künstlerisch und machte aus dem Symbol von Freiheit und Stärke ein weinendes Wesen.

BoJacks Leiden ist ein modernes Leiden, ein Modernismuskamakel, der zurückzuführen ist auf die Zerrüttungen einer bestimmten Zeit und die darin vorgebrochenen Brüche im Subjekt, die scheinbar auch an Pferden nicht vorbeigegangen sind, zumindest nicht an Pferden wie BoJack. Zwar psychologisiert die Serie seinen Schmerz und seine Depression, doch in seinem Fall bedeutet dies eben auch, dass sein Leiden inhärent ist, ein Leiden nicht an dem, was er tut, sondern an dem, was er ist: ein Pferd – oder doch ein Mensch? Im schon angespielten Song des Abspanns heißt es weiter: »And I'm trying to hold on to my past, / It's been so long I don't think I'm gonna last / I guess I'll just try and make you understand / That I'm more horse than a man / Or I'm more man than a horse.«

In diesem Chiasmus liegt ein Teil der Verwirrungen des BoJack Horseman. Aus seinem ständigen Rückbezug auf die Vergangenheit kann man einen persönlichen wie geschichtlichen Vergangenheitsverlust herauslesen, der ihn heute zu dem depressiven Horseman macht, der er ist. Mit Alain Ehrenbergs Ausführungen über das erschöpfte Selbst in der unbehaglichen Gesellschaft lässt sich BoJacks Depression erfassen: »Die Depression ist das Geländer des führungslosen Menschen, sie ist nicht nur sein Elend, sondern das Gegenstück zur Entfaltung seiner Energie« (2004: 306). Die Depression des Pferdes in »BoJack Horseman« lässt sich also lesen als ein Verlust der Energie, die das vormoderne Pferd noch besaß, und als ein Verlust der Führungslosigkeit des Pferdes, nachdem der kentaurische Pakt aufgekündigt worden ist und das Pferd menschenlos, aber entpferdet in der Menschenwelt dahinexistieren muss. Allerdings ist auch diese Argumentation hoffnungslos anthropozentrisch und wird in ihrer binaristischen Logik von Mensch und Tier der komplexen Mischfigur BoJack Horseman kaum gerecht.

RUN, BOJACK, RUN

Am Ende der dritten und besten Staffel der Serie hat BoJack den Film »Secretariat« abgedreht, wenngleich er während der Dreharbeiten erneut davonlief und der Film durch einen computergenerierten BoJack fertiggedreht wurde. Da dieses Computerpferd aber viel besser schauspielern konnte als BoJack selbst, entschied der Produzent kurzerhand, BoJack im gesamten Film durch sein computergeneriertes Ebenbild, durch einen Geist, zu ersetzen, wodurch die bereits angedeutete Nostalgisierung BoJacks auf ihren Zenit getrieben wird. Erneut ist BoJack veraltet und obsolet gemacht worden: ein Pferd unter Menschen, ein abgehalfterter Sitcom-Schauspieler in der schönen neuen Tech-Welt von Hollywood. Nach einer Reihe weiterer persönlicher Verluste und Fluchten in die Vergangenheit ist die Bewältigung des Präteritums aber auch in der Hinsicht noch nicht abgeschlossen, als dass es eine Fortsetzung von »Horsin' Around« geben soll, in deren Zentrum ein weiteres Adoptivkind des von BoJack gespielten Pferdes stehen soll, nämlich die Figur Ethan, gespielt von einem Kinderstar namens Bradley Hitler-Smith. Während des Drehs zum Spin-off »Ethan Around« fühlt BoJack erneut, wie die Phantome der Vergangenheit ihre Kreise enger um sein Leben ziehen. Er stürmt nach einer Panikattacke aus dem Studio, setzt sich ins Auto, verlässt Kalifornien, und zu Nina Simones Version von Janis Ians »Stars« wird er ein weiteres Mal zu dem Fluchttier, das er ist.

In seinem Tesla rast er durch die kalifornische Wüste und versucht den Impuls zur Flucht auszureizen, tritt aufs Gas und schließt suizidal die Augen, während sein Wagen durch die Kargheit rauscht. Doch erstmals ergeben sich Veränderungen. BoJacks Flucht folgte auf Secretariats Rat hin bisher ausschließlich einer binären Logik: »You keep running forward, no matter what«

und »there's nothing for you behind you« waren die Worte des Vollbluts, die Secretariat als Antwort auf einen Leserbrief des neunjährigen BoJack wie ein Lebensmotto in den kindlichen Kentaurenkopf einpflanzte. Innerhalb dieser zwei Möglichkeiten spielte sich BoJacks bisheriges Leben ab, ausschließlich vorwärts und rückwärts. In dieser letzten Szene der dritten Staffel aber bricht BoJack ganz subtil aus jener binären Rennpferd-Logik aus, wenn sein Wagen zunächst leicht zur Seite und von der Straße abdriftet und er dann nicht nur das Auto abrupt anhält, sondern auch noch das Steuer in die entgegengesetzte Richtung herumreißt – ein Schlingern, das symbolisch ist. Gleichzeitig ist BoJack bewegt von einer Herde Wildpferde, die in Joggingbekleidung anmutig neben der Straße läuft und in ihrem Zusammenschluss als Gruppe eine Art vormodernes Runner's High verkörpert. In diesem epiphanischen Moment, der die dritte Staffel beschließt, erkennt sich BoJack als Teil einer Gruppe des Herdentiers, das er ist, und nicht allein als das in die Subjektivität gepresste Individualwesen, das er bis zu diesem Punkt darstellte. Darüber hinaus wird die Bedeutsamkeit dieses Moments jeder sprachlichen und also rein menschlichen Logik entzogen, weil BoJack in dieser Szene ausschließlich beobachtet, ohne zu sprechen. Und auch die beobachteten Pferde sind entsprachlicht. Somit bleiben auch diese Pferde, was sie sind. Aber was sind sie? Sind diese joggenden Rennpferde andere Wesen als BoJack, da sie doch auch aufrecht laufende Fluchttiere sind, da sie doch auch Sportbekleidung wie Menschen tragen?

170

Der zuvor zitierte Chiasmus des Songs in den meisten Abspann-Szenen »I'm more horse than a man / Or I'm more man than a horse« stellt auch eine Überkreuzung dar, die wie die verschränkten Arme einer Figur fungieren, die sich gegen einen zu einfachen hermeneutischen Blick sperrt. Denn wie betrachtet man, wie spricht man von dieser Doppelkreatur, diesem Mischwesen, ohne in anthropozentrische Logiken und Binarismen zu flüchten, oder ohne diese mit bewusster Vermeidung zu umgehen? Analytisch unzufriedenstellende Zugänge anthropomorphisieren, was das Zeug hält, und ein Teil der Animal Studies würde kritisch sehen, dass dieser vermenschende Zugang zur De-Personalisierung oder zur De-Animalisierung dargestellter Tiere instrumentalisiert wird (vgl. DeMello 2012: 269). Doch ebenso lässt sich die Frage stellen, ob man einen Text auf eine einschränkende Weise animalisiert oder vertiert und sich zufrieden glaubt, einen Text so wunderbar tierisch-personalisiert zu haben, wenn man in einem literarischen Text über Pferde plötzlich von einer »trottenden« Prosa spricht oder im ersten Teil von Patti Smiths Song »Land« ihres Albums »Horses« das Mickey-Mousing der Gitarre hört, wenn sie Smiths Lyrics »Horses – Horses – Horses« galoppierend-nachäffend begleitet.

Vielleicht bin auch ich – zweifellos, jedoch leider, mehr Mensch als Pferd – in diesem Essay über »BoJack Horseman« schuldig geworden, dem menschlichen

Blick nicht genügend entflohen zu sein, wenn ich das Fluchttier Pferd als Analyselinse für eine Serie über einen motivisch flüchtenden Pferdemann verwendet habe. Oder als Frage formuliert: Betrachte ich den flüchtenden BoJack Horseman, weil Pferde Fluchttiere sind, oder betrachte ich das Fluchttier Pferd, weil ich mich mit einem flüchtenden Pferd in einer Animationsserie befasse? Vielleicht war die immer mitgaloppierende Frage eben diese: Erschaffe ich mir einen hermeneutischen Zirkel, in dem ich gefangen bin wie ein Hund, der seinem eigenen Schwanz hinterherjagt oder wie BoJack seiner traumatischen Vergangenheit, wenngleich er doch nichts mehr will, als ihr zu entkommen? Eine Antwort versucht die vierte Staffel der Serie zu geben, allerdings indem sie wiederum fragt, ob BoJack vielleicht gar nicht seiner Existenz entkommen will, so wie der Schwanz vielleicht auch nicht dem Hund entfliehen will, selbst wenn er ständig vor ihm wegläuft. Vielleicht ist auch heute der hermeneutische Zirkel noch »full of run«. ♦

L I T E R A T U R

- BERGER, JOHN** (1989): Warum sehen wir Tiere an? [Why Look at Animals?, 1980], in: ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin. ♦ **BRANDT, REINHARD** (2016): Die Lobby der Tiere, in: Merkur, Nr. 806, S. 5-16. ♦ **EHRENBERG, ALAIN** (2004): Das erschöpfte Selbst [La Fatigue d'être soi, 1998], Frankfurt am Main. ♦ **HELLER, NATHAN** (2009): Trojan Horse, in: http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2009/12/trojan_horse.html [24.7.2017]. ♦ **DEMELLO, MARGO** (2012): Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies, New York. ♦ **FAULKNER, WILLIAM** (2014): Als ich im Sterben lag [As I Lay Dying, 1930], Reinbek. ♦ **MELLE, THOMAS** (2016): Die Welt im Rücken, Berlin. ♦ **RAULFF, ULRICH** (2015): Das letzte Jahrhundert der Pferde: Geschichte einer Trennung, München. ♦ **SCANLAN, LAWRENCE** (2007): The Horse that God Built: Secretariat, the World's Greatest Racehorse, New York. ♦ **WAGNER, ERICA** (2014): Vulpine Nature. Essay zur Criterion Collection DVD von Fantastic Mr Fox, Regie: Wes Anderson. New York, S. 11-16. ♦ **WAGNER, DAVID** (2016), Pferdemädchenvermutung, in: Cargo, Nr. 8, S. 43-44.