

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Dagmar Burkhart

Komparatistik und Cultural Animal Studies

Das Paradigma Slaughterhouse in Literatur, Kunst und Film

Der Motivkomplex *Tiere und Tod* gehört zu den Kardinalthemen mit komparatistisch-kulturwissenschaftlichen, phänomenologischen und ethischen Dimensionen. Tiere sterben, auch wenn ihnen von Philosophen wie Heidegger nur ein ‚Verenden‘ zugebilligt wird, weil sie angeblich kein Bewusstsein von Sterben und Tod besitzen. Sie sind entweder die Beute von anderen Tieren (Prädatoren, Carnivoren) oder aber Opfer von Unfällen, Krankheiten oder Altersschwäche. Die Geschichte des Tier-Mensch-Verhältnisses indes ist weniger geprägt ‚vom natürlichen Tod von Tieren, sondern vor allem vom gewaltsamen Tod.‘¹ Menschen töten Tiere mit Absicht: Jagd, Opferrituale, Stier- und Hahnenkampf, Tierversuche, Pelztierzucht, Massentötung bei Seuchen, Sadismus, Euthanasie; oder aber eher unbeabsichtigt durch den menschlichen Lebensstil: Krieg, unsachgemäße Tiertransporte, Deprivation von Tieren in Zoo und Zirkus, Massentierhaltung/Käfighaltung, Überfütterung/Mästung. Die massenhafte Tötung jedoch, der als alltäglich und zwangsläufig hingenommene Tod von Tieren, geschieht in Form von Schlachtung durch den *homo necans*.

Tod durch Schlachtung

Tiere sind seit jeher geschlachtet worden, doch war die Schlachtung nach dem „Gedanken des *do ut des*“ begleitet von der Hoffnung auf „Erschließung eines Segensstromes zwischen Gott und Mensch“² und wurde deshalb in ein Opferritual eingebunden. Das heutige Schlachtfest in ländlichen Gegenden Europas, wo die Hausschlachtung noch üblich ist, stellt eine weitgehend säkulare Form des ursprünglichen Tieropfers dar. In Städten wurden eigene Schlachthäuser eingerichtet, die man jedoch v. a. wegen der olfaktorischen bzw. akustischen Belästigung und eventuell auch, um Schuldgefühle der Fleischkonsumenten zu kompensieren, zunehmend in die städtischen Randbezirke verlagerte. Seit der Industrialisierung der Nahrungsmittelproduktion ist es den Exploiteuren tierischer Körper schließlich gelungen, den Fleischproduktionsprozess, d. h. die Tötung von Tieren und die Verarbeitung zu Fleischwaren, vor den Augen der Öffentlichkeit gänzlich zu verbergen sowie die tierische Provenienz der Kaufprodukte Fleisch und Wurst in der Werbung oder bei der verführerischen Warenpräsentation zu verschleiern.

Dieses Phänomen hat auch in die Literatur Eingang gefunden.

1 Jessica Ullrich/Antonia Ulrich. „Tiere und Tod. Editorial“. *Tierstudien* 5 (2014): S. 7.

2 Manfred Lurker. „Opfer“. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner, 1988. S. 518-520, hier: S. 518.

Das Schaufenster eines Metzgerladens im Pariser Hallenviertel etwa beschreibt Émile Zola in seinem Roman *Le ventre de Paris* (1873, dt. *Der Bauch von Paris*)³ so:

L'enseigne, où le nom de Quenu-Gradelle luisait en grosses lettres d'or, dans un encadrement de branches et de feuilles, dessiné sur un fond tendre, était faite d'une peinture recouverte d'une glace. Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits Amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses; et ces natures mortes, ornées d'enroulements et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures.

Die Auslage des Fleischerladens gleicht einer üppigen Theaterkulisse mit raffiniert dekorierten Fleischstücken, Schinken und Würsten als ‚Protagonisten‘:

Puis, dans ce cadre aimable, l'étalage montait. Il était posé sur un lit de fines rognures de papier bleu; par endroits, des feuilles de fougère, délicatement rangées, changeaient certaines assiettes en bouquets entourés de verdure. C'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses. D'abord, tout en bas, contre la glace, il y avait une rangée de pots de rillettes, entremêlés de pots de moutarde. Les jambonneaux désossés venaient au-dessus, avec leur bonne figure ronde, jaune de chapelure, leur manche terminé par un pompon vert. Ensuite arrivaient les grands plats : les langues fourrées de Strasbourg, rouges et vernies, saignantes à côté de la pâleur des saucisses et des pieds de cochon; les boudins, noirs, roulés comme des couleuvres bonnes filles ; les andouilles, empilées deux à deux, crevant de santé; les saucissons, pareils à des échines de chantre, dans leurs chapes d'argent; les pâtés, tout chauds, portant les petits drapeaux de leurs étiquettes ; les gros jambons, les grosses pièces de veau et de porc, glacées, et dont la gelée avait des limpidités de sucre candi. Il y avait encore de larges terrines au fond desquelles dormaient des viandes et des hachis, dans des lacs de graisse figée. Entre les assiettes, entre les plats, sur le lit de rognures bleues, se trouvaient jetés des bocaux d'achards, de coulis, de truffes conservées, des terrines de foies gras, des boîtes moirées de thon et de sardines. Une caisse de fromages laiteux, et une autre caisse, pleine d'escargots bourrés de beurre persillé, étaient posées aux deux coins, négligemment. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement.

In eklatantem Gegensatz zu diesem ästhetisierenden Bild der Verlockung zum Fleischgenuss, das die unästhetischen und mit exorbitantem Tierleid verbundenen Entstehungsvorgänge der beschriebenen Fleisch- und Wurstwaren ausklammert, steht der 1892 veröffentlichte Text *Pervaja stupen'* (dt. 1892 *Die erste Stufe*) von Lev Tolstoj, dem Autor von *Krieg und Frieden*. Der unter dem

³ Émile Zola. *Le ventre de Paris*. Paris: Charpentier, 1873. S. 41-42.

Eindruck von Andrej Beketovs Aufsatz *Pitanie človeka* (1878, dt. *Die Ernährung des Menschen*) und Howard Williams' *Ethics of Diet* (1883) geschriebene 10-teilige Traktat ist halb Predigt, halb Narrativ. Werden im Predigtteil die (nach Meinung Tolstoj's) drei Grundlaster Völlerei, Müßiggang und fleischliche Liebe angeprangert, so schildert der Erzählteil in Kapitel IX die Abscheu erregende, grausame Tötung von Schlachttieren, andererseits aber auch die zum Teil gefährliche und jede emotionale Empathie abtötende Arbeit der Metzger im Schlachthof der russischen Stadt Tula⁴:

Viehhändler gingen im Hofe hin und her und bezeichneten mit Teer die ihnen gehörigen Tiere [...]. Alle waren sichtlich mit Geldfragen beschäftigt [...]. An dem Tag wurden etwa hundert Ochsen geschlachtet. Ich trat in das Schlachthaus [...]. Durch die Türe gegenüber [...] führte man einen großen und fetten Ochsen herein, zwei Männer zogen ihn herein. Er hatte kaum die Pforte überschritten, als einer der Schlächter mit einer langstielligen Axt ihn über dem Hals traf. Als ob seine vier Füße zu gleicher Zeit abgeschnitten worden wären, fiel der Ochse schwerfällig auf den Bauch, drehte sich sogleich auf die Seite und zuckte krampfhaft mit den Beinen und in den Hüften. Dann stürzte sich ein Schlächter auf ihn, indem er vorsichtig die Beine vermied, ergriff ihn an den Hörnern, drückte gewaltsam seinen Kopf zu Boden, während ein anderer Schlächter ihm die Kehle abschnitt. Aus der klaffenden Wunde floß wie ein Springbrunnen das dunkelrote Blut, welches in einem Metallgefäß von einem ganz mit Blut bedeckten Knaben aufgefangen wurde. Während der ganzen Zeit hatte der Ochse sich beständig gedreht und den Kopf geschüttelt und krampfhaft mit den Beinen um sich geschlagen [...]. Sobald das Blut zu fließen aufhörte, hob der Schlächter den Kopf des Ochsen auf und

4 „Gurtovščiki-torgovcy [...] chodili po dvoru, ili zamečaja mazkami degtja skotinu odnogo chozjaina, ili torgujas'. [...] Ljudi eti, očevidno, byli vse pogloščeny deneznymi oborotami. [...] Iz protivopoložnoj dveri toj, u kotoroj ja stojal, v eto že vremja vvodili boľšogo krasnogo sytogo vola. Dvoe tjanuli ego. I ne uspeli oni vvesti ego, kak ja uvidal, čto odin mjasnik zanes kinžal nad ego šeej i udaril. Vol, kak budto emu srazu podbili vse četyre nogi, grochnulsja na brjucho, totčas že perevalilsja na odin bok i zabilsja nogami i vsem zadom. Totčas že odin mjasnik navalilsja na pered byka s protivopoložnoj storony ego b'juščichsja nog, uchvatil ego za roga, prignul emu golovu k zemle, i drugoj mjasnik nožom razrezal emu gorlo, i iz-pod golovy chlynula černo-krasnaja krov', pod potok kotoroj izmazannyj mal'čik postavil žestjanoj taz. Vše vremja, poka eto delali, vol, ne perestavaja, dergalsja golovoj, kak by starajas' podnjat'sja, i bilsja vsemi četyr'mja nogami v vozduche. Taz bystro napolnajsja, no vol byl živ i, tjaželo nosja životom, bilsja zadnimi i perednimi nogami, tak čto mjasniki storonilis' ego. Kogda odin taz napolnilsja, mal'čik pones ego na golove v al'buminnyj zavod, drugoj – postavil drugoj taz, i etot stal napolnjat'sja. No vol vsě tak že nosil životom i dergalsja zadnimi nogami. Kogda krov' perestala teč', mjasnik podnjat' golovu vola i stal snimat' s nee škuru. Vol prodolžal bit'sja. [...] Potom drugoj mjasnik uchvatil byka za nogu, nadlomil ee i otrezal. V živote i ostal'nych nogach ešče probegli sodroganija. Odrezali i ostal'nye nogi i brosilili ich tuda, kuda kidali nogi volov odnogo chozjaina. Potom potašili tušu k lebedke i tam raspjali ee, i tam dviženij uže ne bylo.“ (Lev Tolstoj, „Pervaja stupen“. *Polnoe Sobranie Sočinenij* v 90 tt. (*Gesammelte Werke* in 90 Bd.), Bd. 29. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1954. S. 57-85, hier: 80-82).

begann, die Haut davon abzuziehen. Das Tier schlug noch immer um sich [...]. Dann ergriff ein anderer Schlächter den Ochsen am Bein, zerbrach es und schnitt es ihm ab: auf dem Bauch und den anderen Beinen dauerten noch die krampfhaften Zuckungen fort. Dann schnitt man ihm die übrigen Glieder ab und warf sie auf den Haufen, wo die Beine der anderen Ochsen desselben Besitzers lagen. Darauf zog man das geschlachtete Tier nach der Rolle und zog es in die Höhe, dann erst gab das Tier kein Lebenszeichen mehr.⁵

Tolstoi verfolgte mit seinem schonungslosen Text eine persuasive Wirkung hin zur ersten Stufe eines Lebens der ethischen Selbstvervollkommnung: nämlich Verzicht auf den Verzehr von Fleisch, weil daran der Makel des Tiermordes haften und weil er zur Verrohung des Menschen führe. Er wollte nicht länger die blutige Realität der Fleischproduktion und des unethischen Verzehrs von Fleisch verdrängen, denn, so die Kernaussage in Kapitel X, der Mensch könne leben und gesund sein, ohne dass er zu seiner Ernährung Tiere tötet. Wenn er also Fleisch isst, so mache er sich mitschuldig am Mord von Tieren, nur um seinem Geschmack zu schmeicheln. So zu handeln, sei unmoralisch.⁶ Aber weil die Mehrzahl noch am Fleischgenuss hängt, so halten ihn die Menschen für gerechtfertigt.

Der Autor geriet aufgrund seiner selbst geschaffenen Religion, die eine säkulare Selbsterlösung verhieß, einerseits in Konflikt mit der orthodoxen Kirche oder Religionsphilosophen wie Vasilij Rozanov. Andererseits beeinflusste er damit russische Schriftsteller wie Nikolaj Leskov, Anton Čechov, Boris Pilnjak und Vladimir Majakovskij, stärkte die Vegetarismusbewegung und verhalf der in Russland verfolgten Sekte der Duchoborcy (dt. Geistkämpfer), die den Militärdienst und überwiegend auch den Fleischverzehr ablehnten, zur Auswanderung nach Kanada.

Lev Tolstoj und ein Teil seiner Familie, zwei Töchter, eine Nichte und ein Sohn, praktizierten seit Mitte der 1880er Jahre einen vegetarischen Lebensstil, um den sich eine Reihe von Anekdoten rankt. Als zum Beispiel eine als notorische Fleischesserin bekannte Verwandte zu Besuch auf das Gut von Tolstoj kam, ließ er neben ihr Gedeck ein riesiges Küchenmesser legen und am Bein ihres Stuhls ein lebendes Hähnchen anbinden. „Da wir wissen“, sagte Tolstoj zu dem Gast, „dass du gern lebende Wesen verspeist, haben wir dir dieses Hähnchen zugedacht. Aber da keiner von uns hier einen Mord begehen will, haben wir dir dieses tödliche Instrument bereit gelegt, damit du es selber tust.“⁷

1903 veröffentlichte Lev Tolstoj unter dem Titel *Bezubojnoje pitanie ili vegetarianstvo (Die tötungsfreie Ernährung oder der Vegetarismus)* einen Sammelband von 250 Kurztexten bekannter Schriftsteller und Philosophen, die sich dem

5 Leo Tolstoi. *Die erste Stufe*. Übersetzt von Wilhelm Henckel. Berlin: Otto Janke, 1895, 67 S., hier: S. 42-44.

6 „Pervoe, ot čego budet vozderžat'sja čelovek, budet vseгда upotreblenie životnoj pišči [...], tak kak trebet protivnogo nravstvennomu čuvstvu postupka – ubijstva, i vyzyvaetsja tol'ko žadnost'ju, želaniem lakomstva.“ (wie Anm. 4, S. 84)

7 Peter Brang. *Ein unbekanntes Russland. Kulturgeschichte vegetarischer Lebensweisen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar: Böhlau, 2002, S. 98.

Schlachten von Tieren und dem Fleischverzehr gegenüber ablehnend geäußert hatten, z. B. Plutarch, Ovid, Rousseau, Lamartine, Schopenhauer, Shelley. 1911, ein Jahr nach Tolstoj's Tod, erlebte der Band eine Neuauflage.

Orte des Schlachtens

In Anlehnung an Michel Foucaults Denkfigur der „espaces autres“⁸ kann man m. E. Schlachthäuser wie psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Lager, Sanatorien, Bordelle, Friedhöfe etc. zu den Heterotopien zählen, also real existierenden ‚anderen Räumen‘, in denen die Gesellschaft Abweichendes auslagert: Der ‚andere Raum‘ vereint eigentlich Inkommensurables, der Zugang zu ihm wird durch ein System von Öffnen und Schließen bestimmt, und er übernimmt Funktionen eines Illusions- bzw. Kompensationsraums. Das Schlachthaus ist ein Ort der Grenzüberschreitung, ein Ort des Übergangs vom Leben zum Tod, ein Ort extremer Nähe von Schlachter und Tier, Täter und Opfer, und gleichzeitig ein Ort extremer Entfernung, d. h. vom Schlachtvorgang zur Gesellschaft der Fleischkonsumenten. Im Laufe der Entwicklung des Schlachtens von der Hauschlachtung zum zentral im Ort gelegenen Schlachthaus wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts das industrielle Schlachten in großen Schlachthöfen an die Peripherie oder außerhalb von Städten verlagert.

Als Ausdruck industrieller Macht dient die prachtvolle, Kathedralen oder Schlössern ähnliche Architektur vieler Schlachthöfe, mit einem pompösen Börsen- und Speisesaal als Herz, wie beispielsweise in Berlin: „Im Nordosten der Stadt zwischen der Eldenaer Straße über die Theaterstraße weg über die Landsberger Allee bis an die Cotheniusstraße die Ringbahn entlang ziehen sich die Häuser, Hallen und Ställe vom Schlacht- und Viehhof. Er bedeckt eine Fläche von 47,88 ha“, heißt es in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Auf der anderen Seite ziehen sich „die Geleise der Ringbahn 15 Kilometer. Aus den Provinzen rollt das Vieh ran, Exemplare der Gattung Schaf, Schwein, Rind, aus Ostpreußen, Pommern, Brandenburg, Westpreußen. Über die Viehrampen mähen, blöken sie herunter.“⁹ Nicht umsonst von einem Arzt, dem Pathologen und Hygieniker Rudolf Virchow, als Abgeordnetem 1864 vorgeschlagen, aber wegen politischer Querelen erst 1881 eröffnet, bedeuteten die nunmehr hygienischen Schlacht-Bedingungen in den neuen Berliner Schlachthäusern einen enormen Fortschritt – allerdings nur für die Verbraucher: Die Tiere wurden nicht mehr in Schmutz, geronnenem Blut und Exkrementen geschlachtet, sondern konnten aufgehängt, sterilisiert, von einem Fleischbeschauer geprüft und in Kühlräumen gelagert werden.¹⁰

8 Michel Foucault. „Of Other Spaces: Heterotopias/ Des Espaces Autres“. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): S. 46-49.

9 Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz* (1929). München: dtv, 1965, S. 117-118.

10 Zur Geschichte des Berliner Schlachthofs vgl. *Berlin-Central-Viehhof: Eine Stadt in der Stadt*. Hg. Susanne Schindler-Reinisch. Berlin: Aufbau, 1996.

Die ersten industriellen Schlachthöfe mit einer einfachen Fließbandproduktion entstanden um 1845 in Cincinnati. Berühmt für ihre gigantischen Ausmaße und die perfektionierte Fließbandarbeit waren die Schlachthöfe von Chicago, die Union Stockyards, die bis 1971 betrieben wurden. 1864 erwarb ein Konsortium von neun Eisenbahngesellschaften 130 Hektar im Südwesten Chicagos. Später umfasste das Areal 2.300 Pferche sowie Hotels, Restaurants, Saloons, Banken und Verwaltungsgebäude. Zwischen 1865 und 1900 wurden etwa 400 Millionen Tiere auf dem Gelände geschlachtet. 1921 beschäftigten die Yards 40.000 Arbeiter, und das nun 190 Hektar große Gelände verfügte über 80 km Straße und 208 km Eisenbahnschienen für die Kühlwaggons. Die Yards produzierten 82 Prozent des amerikanischen Fleisches und Corned Beefs. Da jedoch täglich rund 1,9 Millionen Liter Wasser aus dem Chicago River in die Yards gepumpt wurden, war der südliche Arm des Flusses bald derart durch Abwässer verschmutzt, dass er aufgrund der entstehenden Gase den Spitznamen „Bubbly Creek“ erhielt. Im Jahr 1900 ließ die Stadt die Fließrichtung des Chicago Rivers umkehren, um zu verhindern, dass die Abwässer des Yard den Lake Michigan und damit das Trinkwasserreservoir der Stadt verschmutzten.¹¹

Der mechanisierte Prozess mit Tötungsrad und Förderbändern gab der Automobilindustrie die Anregung für ihre Fertigungsbander. Rund um die Yards siedelten sich Unternehmen an, die Leder, Seife, Dünger, Kleber, Gelatine, Schuhpolitur, Horn-Knöpfe, Elfenbeinimitat und Violsaiten herstellten. Hier werde überhaupt nichts vom Schwein ungenutzt gelassen, bloß für das Quicken habe man noch keine Verwendung gefunden – „They use everything about the hog except the squeal“¹² –, heißt es ironisch in Upton Sinclairs Roman *Jungle* (1906), wo eine Führung durch die Yards geschildert wird:

It was a long, narrow room, with a gallery along it for visitors. At the head there was a great iron wheel, [...] with rings here and there along its edge. Upon both sides of this wheel there was a narrow space, into which came the hogs at the end of their journey; [...] and then the men upon each side of it sprang to work. They had chains which they fastened about the leg of the nearest hog, and the other end of the chain they hooked into one of the rings upon the wheel. So, as the wheel turned, a hog was suddenly jerked off his feet and borne aloft. At the same instant the ear was assailed by a most terrifying shriek...; at the top of the wheel he [the pig] was shunted off upon a trolley, and went sailing down the room. [...] The uproar was appalling. [...] It was too much for some of the visitors, and they stood, the blood rushing to their faces, and the tears starting in their eyes. Mean-time, heedless of all these things, the men upon the floor were going about their work.¹³

11 Vgl. Dominic Pacyga. *A Slaughterhouse: Chicago's Union Stock Yard and the World It Made*. Chicago: University of Chicago Press, 2015; „Union Stock Yard & Transit Co.“ *Encyclopedia of Chicago*. Hg. James R. Grossman/ Ann Durkin Keating/ Janice L. Ruff. Chicago: University of Chicago Press, 2004, S. 947.

12 Upton Sinclair. *The Jungle* (1906). New York: The Viking Press, 1950, S. 33.

13 Ebd. S. 34-35.

Die Besuchergruppe wird weiter geführt zu einem Gebäude, wo die Rinder geschlachtet und verarbeitet wurden – jede Stunde vier- bis fünfhundert Stück. Hier

the creatures were prisoned, each in a separate pen, by gates that shut, leaving them no room to turn around; and while they stood bellowing and plunging, over the top of the pen there leaned one of the „knockers“ [Betäuber], armed with a sledge hammer, and watching for a chance to deal a blow. The room echoed with the thuds in quick succession, and the stamping and kicking of the steers. The instant the animal had fallen, the „knocker“ passed on to another; [...] and so out of each pen there rolled a steady stream of carcasses, towards the „butcher“ [Stecher], the „headsman“ [Kopfschlächter] and the „floorsman“ [Enthäuter].¹⁴

Dann wurde jedes Tier auf dem Band zum Ausnehmen weitergeschickt dorthin, wo Arbeiter es in Empfang nahmen: „men to cut it, and men to split it, and men to gut it and scrape it clean inside.“¹⁵ Während ein normaler Schlachter mit seinen Gehilfen einen ganzen Tag arbeitete, um eine getötete Kuh zu zerlegen, dauerte dies in den Schlachthöfen von Chicago nur noch eine Viertelstunde – und kostete ganze 42 Cent. Der traditionelle Fleischer verlangte drei Dollar.

Auf Grund der heutigen Züchtungs-„Erfolge“, der Massentierhaltung und der industriellen Schlacht- und Verarbeitungsmöglichkeiten ist der Fleischkonsum weltweit in einem exorbitanten Maß gestiegen. Allein in Deutschland werden in Fleischfabriken jedes Jahr ca. 450 Millionen sogenannte Nutztiere geschlachtet bzw. verarbeitet. Das sind pro Tag mehr als 1,2 Millionen. Der Fleischkonsum pro Kopf beträgt etwa 60 Kg im Jahr. Obwohl die Verordnung zur Tierschlachtung vorsieht, dass Tierleid vermieden werden soll, erleiden wegen des erhöhten Tempos der Akkordarbeit in den Schlachthöfen immer mehr Tiere einen qualvollen Tod, weil die vorgeschriebene Betäubung nicht zustande kam.

Schlachthaus-Thema multimedial

Das komplexe komparatistische Thema „Schlachthaus“/„Schlachten“ wurde und wird medial verarbeitet vor allem in der Literatur¹⁶, aber auch in der bildenden Kunst und im Film. Dabei gilt: Künstlerische Medien können einen höheren Grad an emotionaler bzw. kognitiver Empathie erzeugen, komplexere Bezüge herstellen und einen größeren Erkenntnisgewinn schaffen, als bloß dokumentarisches Material, Fakten und Zahlen es vermögen.

Vorherrschende Motive sind: das Auge (der für den Schlachter schwer erträgliche Blick des Schlachttiers), der Schrei (grelle Todesangst- und Schmerzens-

14 Ebd. S. 38-39.

15 Ebd. S. 39.

16 Manuela Linnemann, Spezialistin für Tierrecht (siehe ihren entsprechenden Eintrag im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*), hat zum Motiv des Schlachtens eine repräsentative Anthologie von 43 literarischen Texten vorgelegt: *Der Weg allen Fleisches. Das Motiv des Schlachtens in der Literatur*. Erlangen: Harald Fischer, 2006.

schreie), das Blut (der aus dem Tierkörper quellende Blutstrom). Quintessenz: Das Schlachttier als leibliches Gegenüber kämpft gegen seine Auslöschung durch den Menschen, kann sich aber gegen den Schlachtschussapparat letztlich nicht wehren. Es leistet jedoch „einen ethischen Widerstand“¹⁷, weil es die Welt der Fleischesser grundsätzlich in Frage stellt.

1. Im Zeitalter der Aufklärung, in der gleichsam parallel zur Erklärung der Menschenrechte auch die Forderung nach Tierrechten und Schutz der Tiere vor Quälerei laut wurde, erschienen die ersten Texte, in denen die Tierschlachtung verurteilt wurde.¹⁸ So stehen im Zentrum von Jean-Jacques Rousseaus *Émile ou De l'éducation* (1762, *Aemil oder Von der Erziehung*) Fragen, welche die Unnatürlichkeit des Fleischessens für den Menschen (der physisch dafür gar nicht ausgerüstet sei) und die Einfühlung in das Schlachttier betreffen: „Wie haben die Augen den Anblick des Mordes ertragen, da das Thier geschlachtet, da ihm das Fell abgezogen, da es in Stücke zerhackt wurde? Wie hat die Nase den Geruch ertragen? Wie hat der Gräuel den Geschmack nicht abgewandt“, da er „das geronnene Blut tödtlicher Wunden eingeschlurft?“¹⁹ Bei Oliver Goldsmith muss in *The Citizen of the World or Letters from a Chinese Philosopher, residing in London, to his Friends in the East* (1762, dt. *Der Weltbürger oder Briefe eines in London weilenden chinesischen Philosophen an seine Freunde im fernen Osten*) ein gefräßiger Fleischesser nach seinem Tod vor ein aus Schlachttieren bestehendes Tribunal treten, die alle Vergeltung für die ihnen zugefügten Qualen fordern.

Die von dem Philosophen Jeremy Bentham gestellte und bejahte Frage „Können Tiere leiden?“ war Ausdruck einer erhöhten Sensibilisierung gegenüber Tierleid und lieferte wichtige Impulse für die aufkommende Tierschutzbewegung (Christian Adam Dahn, Albert Knapp u. a.). Dabei ging es vor allem um die zentrale Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Tier, nämlich Verletzlichkeit, Sterblichkeit und Schmerzempfinden. Der im pietistischen Milieu aufgewachsene Karl Philipp Moritz hat diese Frage der „Zerstückbarkeit“ von Mensch wie Tier in seinem Text *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (1785-1790) behandelt. Er schildert, wie sein Held seit der Rückkehr von einer öffentlichen Hinrichtung „den Unterschied zwischen sich und einem solchen Thiere, das geschlachtet wird, auszumitteln“ sucht. Und „zuweilen vergaß er sich bei dem anhaltenden Betrachten desselben so sehr, daß er wirklich glaubte, auf einen Augenblick die *Art des Daseyns* eines solchen Wesens empfunden zu haben.“²⁰

Bei Goethe findet sich in seinen *Schriften zur Kunst* (1800-1816) ein Narrativ, das *Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom* zum Thema hat. Der Dichter entschuldigt Tischbeins „Lust“ an der Darstellung dieses jeden Winter an der Via Sacra stattfindenden „allgemeinen Schweinemords“ mittels Einstoßens eines gekrümmten Drahtes ins Herz der Tiere damit, dass

17 Martin Huth. „Ihr Tod geht uns an. Eine Phänomenologie des Sterbens von Tieren“. *Tierstudien* 5 (2014): S. 59-74, hier: S. 69.

18 Linnemann, wie Anm. 16, S. 12.

19 Zit. n. Linnemann, wie Anm. 16, S. 17.

20 Ebd. S. 24-25.

das „Künstlerauge“ von dem „wilden unfaßlichen Getümmel“²¹ gefesselt sein musste.

In der Romantik mit ihrer Vorliebe für Schauerthematik nahmen die Brüder Grimm 1812 unter dem Titel *Wie die Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben* zwei Narrative²² in ihre Sammlung von *Kinder- und Haus-Märchen* auf, in denen die unschuldige Nachahmung von Erwachsenentätigkeiten, hier des Schweineschlachtens, durch spielende Kinder thematisiert wird. In der zweiten Auflage wurden die beiden Texte nach einer durch Achim von Arnim ausgelösten Diskussion über die Zutraglichkeit von Grausamkeiten für kindliche Rezipienten weggelassen. Romantisierend harmlos wirkt dagegen Bettine von Arnim, wenn sie in einem ihrer Briefe aus *Clemens Brentano's Frühlingskranz* (1844) eine „kleine elegische Scene“ schildert, als sie die „Hinrichtung eines Huhns“ in der Küche der Großmutter verhinderte: Indem sie der tauben Agnes mit dem „Huhn zwischen den Knien“²³ den Schemel wegzog, verhalf sie der Henne zur Flucht durchs Fenster und ließ Agnes fortan an Spuk glauben.

Mit seinem kühnen, politische Dimensionen eröffnenden Kurzroman *El matadero* (dt. *Das Schlachthaus*), zwischen 1838 und 1840 verfasst, aber erst 1871 publiziert, hat der Argentinier Esteban Echeverría den naturalistischen Roman im Stil Zolas vorweggenommen. Der gegen die blutige Diktatur von Juan Manuel Rosas gerichtete Text ist ein frühes Beispiel engagierter Literatur, die sich der Schlachthof-Metapher bedient. Signifikant erscheint die Vorliebe des Autors für minuziöse Beschreibungen der Grausamkeit gegenüber Menschen und Tieren, d. h. der Parallelsetzung von Foltern und Töten politischer Gegner und der Tötung junger Stiere. Das Verbindungsglied zwischen den beiden Sphären stellen die Schlachter dar, die einerseits zwischen Haufen von Eingeweiden, im Blut watend, das Schlachtvieh töten, enthäuten, ausweiden und zerlegen, und andererseits als Mitglieder der „Mazorca“, der Terrorbande des Diktators, die Stadt Buenos Aires gleichsam in ein Schlachthaus verwandeln. Semantisch verstärkend wirkt dabei die Farbsymbolik: rot leuchtet der Himmel, rot sind die Hauswände, Fenster und Türschwelle, vom Blut rot gefärbt die Bürgersteige, rot die Haarschleifen und Halsbinden der Stadtbewohner.

In der Nachfolge von Echeverrias Dokument des Grauens und Tolstoj's wirkmächtigem, gesinnungsethischem Traktat entstanden eine Reihe weiterer belletristischer Texte. An erster Stelle der im 20. Jahrhundert publizierten Literatur

21 Ebd. S. 23-24.

22 Es handelt sich um die im Märchentypen-Index von Anti Aarne und Stith Thompson unter Nr. 2401 aufgeführte Wandersage mit einem tragischen und einem versöhnlichen Ende. Im ersten Fall stößt die zornige Mutter dem „Metzger“-Kind das Messer ins Herz und tötet sich anschließend selbst, als sie ihr jüngstes Kind ertrunken im Badesüber findet. Die andere Märchen-Version endet mit einer Prüfung der Schuldfähigkeit des kindlichen „Metzgers“, indem ein Richter ihn zwischen einem Gulden und einem „schönen rothen Apfel“ wählen lässt. Das Kind ergreift lachend den Apfel und wird „also aller Strafe ledig erkannt.“ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Urfassung* (1812). Hamburg: Stromverlag, 1948, S. 71-72.

23 Wie Anm. 16, S. 25-26.

steht Upton Sinclairs sozialkritischer Schlachthof-Roman *The Jungle* (1906) über die Tier- und Menschenschinderei in den Stock Yards von Chicago, wo die maschinelle Produktion von Fleisch als Verbrechen („crime“) an den Tieren mittels angewandter Mathematik („porkmaking by applied mathematics“) bezeichnet wird und selbst der unsentimentalste Mensch („even the most matter-of-fact person“) nicht zusehen konnte „without becoming philosophical, without beginning to deal in symbols and similes.“²⁴ Sinclairs nach gründlichen Recherchen im Auftrag der sozialistischen Zeitung *Appeal to Reason* verfasster Roman, der auch die chemische Behandlung von verdorbenem Fleisch schildert, zeigte Wirkung: Weil die Nachfrage nach Fleisch rapide zurückging, wurden die Gesetze zur Lebensmittelüberwachung in den USA verschärft.

Sinclairs Roman beeinflusste u. a. den autobiographisch fundierten Text *Moe otkrytie Ameriki/Čikago* (dt. *Meine Entdeckung Amerikas/Chicago*, 1925) des russischen Schriftstellers Vladimir Majakovskij, wo es heißt: Diese Schlachthöfe „boten mir eines der abstoßendsten Schauspiele meines Lebens“. Sie hinterlassen „ihre Spuren. Wer dort gearbeitet hat, wird entweder zum Vegetarier oder zum kaltblütigen Mörder.“²⁵ Auch Bert Brechts antikapitalistisches Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) entstand unter dem Eindruck des sinclairischen Prätextes. In Boris Pilnjaks russischer Erzählung *Mutter feuchte Erde* (*Mat' syra zemlja*, 1924-25) kann der Protagonist seine Geliebte Arina nicht länger lieben, weil sie den ekelregenden Geruch des Schlachthofs ausströmt, in dem sie arbeitet. Kurt Tucholsky, der satirische Beobachter, schildert in seinem Text *Les Abattoirs* (1925) mit expressiven Bildern und analytischer Empathie das blutige Geschäft in dem Schlachthof des Pariser Arbeiterviertels La Villette. Da ist etwa ein dressierter Schafbock („ein gewerkschaftlicher Gelber“), der die Hammelherde in den Tod führt, da fließt Blut in Strömen, „erst dunkelrotes, später scharlachrotes, ein schreiendes Rot.“²⁶ Dass in der verbalen Darstellung das Schlachten (mit schmerzhafter Betäubung durch einen in den Tierkopf getriebenen Dorn) und das von einem Rabbiner durchgeführte Schächten (das Ausbluten-Lassen des lebenden Tiers ohne Betäubung) in Parallele gesetzt wird, potenziert die Gewalt der Tötungsvorgänge. Der im selben Jahr erschienene Text *Die Wandlung* der Schweizerin Cécile Lauber dagegen überhöht die Schlachtung von Lämmern und Schafen ins Religiöse, indem er um Christus-Symbole (Motiv des guten Hirten und des Gotteslamms) kreist.

24 Sinclair, *Jungle*, wie Anm. 12, S. 35-36.

25 Vladimir Majakovskij, „Meine Entdeckung Amerikas. Chicago“. *Werke* in 10 Bänden. Übersetzt von Hugo Huppert. Bd. IV/1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 180-187. Im Original: „Čikagskie bojni – odno iz gnušnejšich zrelišč moej žizni“. [...] Bojni ne prochođjat bessledno. Porabotav na nich, ili staneš vegetariancem ili budeš' spokojno ubivat' ljudej, kogda nadoest razvlekat'sja kinematografom.“ (Vladimir Majakovskij. „Moe otkrytie Ameriki/Čikago“. *Polnoe sobranie sočinenij* v 13 tt. (Gesammelte *Werke* in 13 Bd.), Bd. 7. Moskva: Gosud. Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, 1958, S. 332-334)

26 Kurt Tucholsky. „Les Abattoirs“. *Die Weltbühne* 21 (1925), S. 368.

Von besonderer Relevanz für das Thema ist Alfred Döblins Montageroman *Berlin Alexanderplatz* (1929), wo die Schlachthof-Passage²⁷ mit dem Motto „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh“ (*Prediger Salomo* 3, 19) als Allegorie menschlicher Existenz angelegt ist und der in sein Schicksal ergebene weiße Stier eine Parallele zu Franz Biberkopf nahelegt. Sarkastisch und mit grotesken Sprachmitteln ist die Schlachtung der Schweine dargestellt: „rosige Tiere, lustige Schenkel, lustige Ringelschwänze“. Ein

junger Mann von blasser Farbe, mit angeklebtem Haar, hat eine Zigarre im Mund. Siehe da, das ist der letzte Mensch, der sich mit euch beschäftigt! Denkt nicht schlecht von ihm, er tut nur, was seines Amtes ist. [...] Er nimmt aus der Ecke ein langes Beil. Es ist das Zeichen seiner behördlichen Würde, seines Rangs über euch.

Und dann die Verdinglichung des Lebewesens: „Sie heben einen Schieber an der Totschlagbucht hoch, ziehen das Tier heraus [...]. Ein langer Schnitt, ein sehr langer in den Hals, das Tier wird wie ein Sack geöffnet, tiefe tauchende Schnitte“. Jetzt sind wir „am Ende von Physiologie und Theologie, die Physik beginnt.“ „Etwas Heiliges ist erloschen“ und ergibt sich der Unbeweglichkeit“ heißt es dagegen in Carlo Emilio Gaddas *La meraviglie d'Italia* (1939, dt. *Die Wunder Italiens*) nach einem Besuch in dem Mailänder Schlachthof.²⁸

In der neueren Literatur wird die Schlachthaus-Thematik nicht abgeschwächt, sondern in ihrer Semantik des Abjekten eher verstärkt. Dies ist der Fall etwa in Thomas Bernhards von Lebensabscheu und Ekel vor dem Schlachten durchdrungenem Roman *Frost* (1963), in dem das Schlachthaus mit beißendem Spott als „das einzige grundphilosophische Schulzimmer“²⁹ bezeichnet wird. Den Männlichkeitswahn der Schlachter und die Weigerung eines Gelegenheitsarbeiters, sich ihm zu ergeben, hat Charles Bukowski in seiner Kurzgeschichte *Kid Stardust on the Porterhouse* (1967, dt. *Kid Stardust im Schlachthaus*) umrissen. Er knüpft damit an Texte wie Alberts Camus' *Le premier homme* (1994 posthum, dt. *Der erste Mensch*) an, wo der jugendliche Protagonist die Männlichkeitsprobe des Hühnerschlachtens verweigert. Von dem amerikanisch-jüdischen Nobelpreisträger und Vegetarier Isaac Bashevis Singer stammen Erzählungen wie *The Slaughterer* (1967, dt. *Der Schächter*), in der ein jüdischer Schlachter ob der Grausamkeit des Schächtens und der Schuld, die er damit auf sich geladen hat, wahnsinnig wird.

Dagegen erzählt Gabriele Wohmann in dem Narrativ *Schlachten* (1970) von einem kleinen Mädchen, das unbedingt dabei sein will, wenn sein Schwein geschlachtet wird. Dadurch dass das Kind, entgegen der Lesererwartung, den Schlachtvorgang mit nüchternem Interesse verfolgt, ja sogar selbst mitzutun verlangt, wird der so verfremdete Tötungsprozess in seiner ganzen Monstrosität herausgestellt: „Beim Auseinanderhacken packte das Verlangen nach

27 Alfred Döblin. *Berlin Alexanderplatz* (1929). München: dtv, 1965, S. 120-121.

28 Zit. n. Linnemann, wie Anm. 16, S. 100.

29 Thomas Berndhard. *Frost* (1963). Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1974, S. 271.

Bestätigung die Arme des Kindes. Es griff sich ein Beil und schlug in die stark duftende, glänzende Masse.“³⁰

Eine satirische Behandlung hat das Thema schließlich in Douglas Adams' *Hitchhiker's Trilogy* (1980) gefunden, wo eine Kuh sich den Restaurantgästen selbst anpreist und beteuert, sie werde beim Schlachten ‚human‘ vorgehen.

Einen Höhepunkt stellt der Roman *Blösch* (1983) des Schweizer Autors Beat Sterchi dar, der selbst eine Metzger-Lehre absolvierte. Hier wird die Lebensbilanz des in der Fremde ausgebeuteten spanischen Arbeiters Ambrosio und der ehemals prächtigen, nun als Wrack zum Notschlachten bestimmten Milchkuh Blösch in einem sinnbildlichen Vergleich gebracht. Auch zwei andere Schlachter ziehen an Ambrosios letztem Arbeitstag Bilanz: Sie sehen sich entwürdigt durch eine Tätigkeit, die im Akkord und zunehmender Arbeitsteilung ausgeführt wird und die Tiere restlos verdinglicht. Während des mittäglichen Schweinemetzgens bleiben die drei aus Protest in der Kantine. Danach führen sie eine von ihnen geschmückte Kuh durch den Schlachthof, schlachten sie auf alte Weise und trinken von ihrem Blut. Weitere Schlachter eilen herbei und trinken mit: ein der Kommunion ähnliches, quasisakrales Ritual, das sie „eins werden lässt mit ihren Opfern.“³¹

In der postsowjetischen Erzählung *Mramornoe mjaso* (1998, dt. *Marmoriertes Fleisch*) von Viktorija Fomina dagegen dient eine groteske Szene am Anfang der Einstimmung des Lesers in die Brutalität des Schlachtens und die Profanität des Fleischverkaufs³²:

Ich habe im Laden den Kopf einer Kuh gesehen. Der Körper war zerstückelt und wurde kiloweise verkauft: das dampfende Fleisch, die warmen Därme, das Euter, die Innereien [...]. Die Kuh sah mit ihren bewimperten, schmachtenden Augen ihrem eigenen Verkauf zu.³³

In einer Reihe von Schlachthausnarrativen nicht nur von Camus und Bukowski, sondern auch von Tristan Egolf oder Bernard Mac Laverty wird der dort herrschende Männlichkeitskult (physische Stärke, psychische Abgebrühtheit) thematisiert. In dem Romantriptychon *Ch'angbi* (2007, dt. *Die Vegetarierin*) der Koreanerin Han Kang bringt der Machismo ihres gesellschaftlichen Umfelds die Protagonistin dazu, den Verzehr von Fleisch zu verweigern: Nach

30 Gabriele Wohmann. „Schlachten“. *Sonntag bei den Kreisands. Erzählungen*. Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1970, S. 19-24, hier: S. 24.

31 Stefan Hofer. „Die Verbindung von Tier-Ethik und Migrationsproblematik: Beat Sterchis *Blösch*“. 2010. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36587/35420>. (12.6.2017)

32 „Ja videla goluvu korovy. Tušu razdelali i prodavali na ves: mjaso – iz nego vychodil par, tepleye vnutrennosti, vymja i trebuchu. [...] Korova smotrela na sebja glazami s resnicami i povolokoj“ (Viktorija Fomina. „Mramornoe mjaso“. *Znamja* 4 (1998): S. 121-127, hier: S. 123)

33 Viktorija Fomina. „Marmoriertes Fleisch“. Übersetzt von Ulrike Zemme. *Vorbereitung für die Orgie*. Hg. Viktor Jerofejew. Köln: DuMont, 2000. S. 207-220, hier: S. 210.

wiederkehrenden Träumen, in denen sie vom Anblick aufgehängter, bluttriefender Tierkörper in einem Schlachthaus mitten im Wald gequält wird, setzt sie sich endlich zur Wehr: gegen ihren seit jeher violenten Vater, der ihr mit Gewalt Fleischstücke in den Mund schieben will, gegen ihren Mann, weil er einen Fleischgeruch ausströmt, und generell gegen den patriarchalischen Mythos, der Schlachten mit Normalität und Fleischessen mit Potenz verbindet. Als die junge Frau als größtes Glück eine pflanzliche Metamorphose zu verwirklichen sucht, wird sie von ihrer Familie in die Psychiatrie eingewiesen. Von besonderer Drastik, weil mit dem Defäkieren des erregten Schlachters verbunden, ist die Behandlung des Themas in Josef Bierbichlers drei Generationen umfassender Familienchronik *Mittelreich* (2011), die mit der unsentimentalen Bilanz schließt, die Erde raue nicht als Heimat.

Das Schlachthaus-Thema hat auch in die Unterhaltungsliteratur Eingang gefunden, etwa in den Kriminalroman *Am zwölften Tag* (2013) von Wolfgang Schorlau, in dem er den Detektiv Georg Dengler in eigener Sache ermitteln lässt: Als sein Sohn spurlos verschwunden ist, durchsucht Dengler dessen PC und stößt dabei auf heimlich im Schlachthof gedrehtes schockierendes Videomaterial, aus dem Off kommentiert von der Stimme seines Sohnes. Die Suche nach ihm konfrontiert Dengler nicht nur mit dem Leid der so genannten Nutztiere, sondern ihr Elend wird in Schorlaus Roman noch potenziert durch das der Arbeitssklaven aus Südosteuropa, auch sie Opfer der am Profit orientierten kriminellen Strukturen in der Fleischindustrie.

2. Das Sujet von Schlachtungsszenen, ursprünglich mit Opferritualen verbunden, reicht zurück bis in die Anfänge der Kunst. Die frühesten Darstellungen von Schlachtungen stammen aus Ägypten, beispielsweise in Form von Reliefs in der Mastaba des Ti (etwa 2400 v. Chr.). Auch in der griechischen Vasenmalerei und Skulptur (z. B. *Mithras tötet den Stier*) oder in römischen Reliefs wurde das Thema aufgegriffen. Ihre religiöse Überhöhung findet die Schlachtung dann in Bildern des geschächeteten Opferlammes, dessen Blut aus der Halswunde in einen Messkelch fließt (z. B. Van Eyks *Anbetung des Lammes*, 1432; Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars, 1505-15). Diese christologische, Jesus als Lamm Gottes imaginierende Vorstellung fundiert die Eucharistie, das Messopfer, als ‚Schlachtopfer‘, wobei die Reinheit, Wehrlosigkeit und Verletzlichkeit des Opfers semantisch dominieren. Im Barock ging das Thema Schlachten und Präsentation von Schlachterzeugnissen verstärkt in die bildende Kunst ein. Dabei füllten Schlachttiere „als bloßes Fleisch, d. h. in Form ihres geschlachteten Körpers, die ganze Bildfläche“³⁴, etwa bei Pieter Aertsen, Joachim Beukelaer, oder Rembrandt von Rijn. Pieter Aertsen setzte 1552 als Erster ein mächtiges Stück Fleisch in den Bildmittelpunkt setzte. Auf seinem Vanitas-Stilleben mit Christus bei Maria und Martha trat die biblische Erzählung in den Hintergrund. Das Fleischstück beherrscht das Gemälde. Fleisch war damals kein für alle erschwingliches Nahrungsmittel. Nur Reiche konnten

34 Jessica Ullrich. „Tiere und Bildende Kunst“. *Tiere*. Hg. Roland Borgards. Stuttgart: Metzler 2016. S. 195-215, hier: S. 197.

es sich täglich leisten, die niederen Stände höchstens an Festtagen. Zugleich waren es aber die Vertreter der unteren Schichten, welche die Tiere schlachteten, verkauften, zubereiteten. Diese auf Gemälden von Vincenzo Campi, Bartolomeo Passerotti und Annibale Caracci mit dem Fleisch Befassten, galten als triebhaft und roh. Deshalb erfreuten sich Markt-Stilleben und Küchenstücke großer Beliebtheit, in denen eine moralisierende Kritik am Fleischkonsum und der damit in Verbindung gebrachten Sittenlosigkeit (Kardinalsünden der *gula/Völlerei*, *Maßlosigkeit* und *luxuria/Genussucht*, *Ausschweifung*) zum Ausdruck gelangte. Vor allem aber wird im Barock das Thema fleischlicher Genüsse mit dem Gedanken der *voluptas carnis*, dem schwachen menschlichen Fleisch (*Matthäus 26, 41*)³⁵ und der Vergänglichkeit (*vanitas*) verbunden. Carracci (1580), Rembrandt (1655) und andere widmeten sich dem Thema des mit gespreizten Beinen aufgehängten Schlachttiers, um es allegorisch der Kreuzigung Christi anzunähern. Auch in der Folgezeit führt das Schlachtthema zu zahlreichen Stilleben, etwa Gustave Caillebottes *Nature morte* mit Kalbskopf und Ochsenzunge (1892).

Von Lovis Corinth, den Rembrandts Gemälde im Louvre beeindruckt hatte, stammen vierzehn das Schlachten thematisierende Bilder. Am bekanntesten ist sein mit expressiv wildem Pinselstrich in Schwarz-Weiß-Rottönen gemaltes Bild *Im Schlachthaus* (1893). Ihre nachdrückliche Wirkung erreichen solche Szenen durch die metaphorische Präsenz von menschlicher Grausamkeit und Tierleid bei höchstem visuellen Reiz. Auch nach den 1890er Jahren malte Corinth mehrfach Bilder mit Darstellungen von Schlachtereien oder aufgehängten Fleischteilen. Nach der ersten Version von 1892 entstand 1905 eine weitere und bekanntere Version des Sujets *Geschlachteter Ochse*, die als das opulenteste Gemälde der Schlachthausbilder gilt. Wie beim Vorbild Rembrandts ist bildfüllend ein an den Hinterbeinen aufgehängter und ausgeweideter, kopfloser Ochse dargestellt. Diesem wurde das Fell bis zur Hälfte abgezogen, welches so das rot leuchtende Fleisch mit dem deutlich weiß und perlmuttfarbenen dargestellten Fett umrandet. Der Schlachter sowie ein weiterer Körper sind im Hintergrund dargestellt. In diesem Rembrandt zitierenden Gemälde zeigt sich Corinths Faszination durch gehäutete Tierkörper und die Gleichzeitigkeit von Fleisch und Tod. Nicht von ungefähr weisen diese Gemälde eine gewisse Nähe zu seinen Aktbildern auf, denn – wie er immer wieder betonte: Der Mensch ist Fleisch. 1906 stellte Corinth auf dem Gemälde *Fleischerladen* mehrere an der Wand aufgehängte Schweinehälften dar, während er 1913 auf einem ebenfalls *Fleischerladen* benannten Bild die an der Wand hängenden Fleischteile nur noch als formlose Fleischbrocken malte. Der *Schlachterladen in Schäfllarn an der Isar* (1897) steht in der Regel gemeinsam mit *Im Schlachthaus* von 1893 und *Geschlachteter Ochse* von 1905 als zentrales Werk im Mittelpunkt der ikonografischen Betrachtung. Als wesentliche Aspekte der Deutung werden die Verarbeitung von Kindheitserinnerungen (Corinths Vater war Gerber), die

35 Vgl. Norbert Schneider. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*. Köln: Taschen, 1994. S. 35.

Faszination am Akt des Schlachtens selbst sowie die Sinnlichkeit des Fleisches und damit auch die übertragene „Fleischeslust“³⁶ genannt.

Neben Corinth widmeten sich dem Thema auch der Genremaler François Bonvin mit seinem Gemälde *Das Schwein (Hof des Schlachters)* (1874), Max Liebermann mit seinem recht steril wirkenden *Schlächterladen in Dordrecht* (1877) und Max Slevogt mit dem Gemälde *Geschlachtetes Schwein* (1906).

Um 1925, dem Todesjahr Corinths, griff Chaim Soutine in Paris das Thema der Schlachthauszenen erneut auf und stellte diese in expressionistischer Weise mit roten und gelben Tierkörpern und blauen Tötungsapparaturen dar: eine Bilderserie ausgeweideter, quasi gekreuzigter Ochsenkörper (1925 bis 1929). Soutine, der weißrussische, nach Paris emigrierte jüdische Maler und Prophet der europäischen Apokalypse, ließ sich als Anschauungsmaterial Kadaver aus dem Schlachthof bringen, so dass Freunde und Nachbarn sein blutiges Atelier nur noch „bojnja“, Schlachthaus, nannten.

Einen Sonderfall stellt die Fotografin Dora Kallmus dar. Sie wurde 1881 in Wien als eine von zwei Töchtern einer wohlhabenden jüdischen Familie geboren. Nachdem sie als erste Frau Zutritt zu den Fotokursen an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt erhalten hatte, wurde sie bald zu einer der gefragtesten Porträt- und Modefotografinnen ihrer Zeit. Sie belieferte Frauenjournale und Kultur-Illustrierte mit glamourösen Fotos. Madame D’Ora, so ihr Künstlername seit 1907, als sie ihr Wiener Studio eröffnet hatte, prägte auch das Bild der neuen Frau in der Weimarer Republik. 1925 zog sie mit ihrem Atelier nach Paris, wo sie u. a. Marlene Dietrich, Coco Chanel, Maurice Chevalier oder die nackte Josephine Baker ablichtete. Die NS-Diktatur, die sie in einem Kloster und einem Bergdorf überlebte, während ihre Schwester in einem Vernichtungslager umkam, führte zu einer gravierenden Zäsur in ihrem Werk. Sie kehrte zwar mit über sechzig in ihren Beruf zurück und fotografierte noch einzelne Modestrecken und Porträts, aber nun wurden Tod und Vergänglichkeit, die unter dem Glamour ihrer früheren Fotos immer schon durchschimmerten, auf einmal sehr konkret. So fotografierte sie in Pariser Schlachthöfen „schockierende Serien von abgeschlagenen Kalbsköpfen, gehäuteten Schafskörpern und blutigen Muskelresten“³⁷ oder Embryos. Und sie inszenierte jetzt auf ihren Prominentenporträts die Präsenz des Todes in symbolischer, fast surrealistischer Form, indem sie die Schriftsteller, Regisseure, Tänzer und Choreografen etwa auf Friedhöfen, mit Kadavern umhängt, ablichtete.

Auch zahlreiche Bilder von Francis Bacon, vor allem *Figure With Flesh* (dt. *Figur mit Fleisch*, 1954) und das Triptychon *Crucifixion* (dt. *Kreuzigung*, 1965), dokumentieren die Affinität des irischen Malers zu Themen wie Krieg, Gewalt, Schlachthaus, Zerstörung und Verfall. Schlachtier-Kadaver, verkrüppelte

36 Michael Zimmermann. „Schlachthaus und Akt“. *Lovis Corinth*. Hg. Michael Zimmermann. München: Beck, 2008. S. 41-51, hier: S. 44.

37 Vgl. den Katalog *Madame d’Ora. Machen Sie mich schön!* zu der Kallmus-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2018, und Till Brieglebs hier zitierte Besprechung „Ganz leise Zärtlichkeit“ im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* vom 31.1.2018. <http://sz.de/1.3846692> (8.4.2018).

Körper und blutige Fleischmassen semantisieren die Schicksalhaftigkeit menschlicher Existenz, die für ihn ein Sein zum Tode ist.

Seit den 1960er Jahren sorgte der österreichische Künstler Hermann Nitsch mit seiner Aktionsmalerei und seinem *Orgien-Mysterien-Theater*, in dem er einen Konnex zwischen gekreuzigtem menschlichem Körper und Schlacht-tierkadavern herstellt, für Skandale. In einer der Performances etwa wühlen Männer und Frauen ekstatisch im Inneren eines aufgeschnittenen Schweins. Ihre weiße Kleidung, die Arme, die Gesichter sind mit Blut bespritzt. An einem Kreuz hängt eine nackte Frau, die Augen verbunden. Ihr wird aus einem Becher Blut eingefloßt. Es ertönt mystische Musik, die den Ritualcharakter der Vorführung unterstreicht. Die Sinne der Teilnehmer sollen bis aufs Äußerste angespannt und durch die Aktion Erkenntnisse über die *conditio humana* gewonnen werden.

In dieser Tradition steht Norbert Tadeusz, der 1983 ein aufgehängtes Rind malte und in einer Studie zu seinem großformatigen *Vorbölle – Abnahme* einem geschlachteten Tierkörper die Gestalt einer Frau gab. Auch in seinem *Volto Santo* haben die aufgehängten Tiere eine menschliche Gestalt. Katarzyna Kozyra ließ zwei Hähne und ein Pferd für die taxidermische Skulptur *Animal Pyramid* (1993) schlachten, um über den realen Tiertod die Frage der „gemeinsamen Endlichkeit menschlichen und tierlichen Lebens“³⁸ zu stellen. Während Rolf Stieger 1998/99 mit seinen Gemälden *Schlachthaus 1* und *Schlachthaus 2* abstrahierend, doch erkennbar das archetypische Rembrandt-Bild des geschlachteten Ochsen zitiert, sucht Inga Schnekenburger andere Lösungen. Ihr ursprünglich in Grautönen gemaltes Bild *Das Handtuch des Schlachters* wurde 2001 mit dem PC in Blutrot auf Weiß vor rötlichem Hintergrund verändert, wodurch eine von der Künstlerin gewollte christologische Konnotation zum Schweiß-tuch der Veronika entstand. Im gleichen Jahr stellte sie vorwiegend rot-schwarze Computermalerei mit Titeln wie *Der Tod der Rinder*, *Das Blut der Rinder* und *Kalb auf dem Weg zum Schlachthof* in das Internet. Als der amerikanische Maler und Filmemacher David Lynch 2000 an einer der Cow Parades in New York teilnehmen wollte, wurde sein als zu provokant empfundener Entwurf abgelehnt: Er hatte einer lebensgroßen, weißen Fiberglas-Kuh ein tiefes Loch in den Rücken gehackt für den abgetrennten blutroten Kopf; Messer und Gabeln in das Hinterteil gesteckt und die Flanke der Kuh mit der Aufschrift EAT MY FEAR versehen.

Schließlich hat das Thema des Abscheu erregenden Schlachtens auch in die Popkultur Eingang gefunden. Auf einem im Internet verbreiteten farbigen Cartoon von Piero Masztalerz etwa wird eine populäre TV-Serie, bei der die KandidatInnen Ekeleregendes zu sich nehmen müssen, mit dem abjekten Schlachtvorgang am Fließband in eine ironisierende Komparationsbeziehung gebracht. Dialog zwischen zwei blutbeschmierten Metzgern, die mit dem Ausweiden von aufgehängten schwarzbunten Rindern beschäftigt sind: „Guckst du heute Dschungelcamp?“ „Nee, ist mir zu eklig!“

38 Vgl. Ullrich. Tiere und Kunst (wie Anm. 34). S. 202.

3. Dokumentarfilme von Georges Franju *Le sang des bêtes* (1949, dt. *Das Blut der Tiere*), Nikolaus Geyrhalter *Unser täglich Brot* (2005) und Paul McCartneys für PETA kommentierter Videofilm *If slaughterhouses had glass walls everyone would be vegetarian* (2012) zeigen *deadly encounters* zwischen Tier und Schlachter in naturalistischer und damit besonders aufrüttelnder Weise.

In Spielfilmen dagegen wird Schlachthaus und Schlachten bevorzugt in eine metaphorische Beziehung zum Massaker an Menschen gebracht. So setzt Sergej Eisenstein im Finale seines ersten Films *Stáčka* (dt. *Der Streik*), der 1924 entstand und am 18.4.1925 in Moskau uraufgeführt wurde, das Hinschlachten streikender Arbeiter durch Soldaten mit einer blutigen Rinderschlachtung in Assoziations- oder Parallelmontage³⁹:

Zum ersten Mal in der Geschichte des Films wird von mir in diesem Film eine assoziative Montage-Methode verwendet. Zum Beispiel: Die Szene mit dem Blutbad unter den Massen, die in Totalen gebracht wird und mit Nahaufnahmen eines im Schlachthof gefilmten realen Todes montiert wird. Dies geschieht mit dem Ziel eines Eindrucks von größtmöglicher Intensität.

Eisensteins finale Schlachtszenen, zu denen ein Regie-Protokoll⁴⁰ existiert, stehen als extradiegetische Einschübe noch neben der Handlung, während in dem nach der gleichnamigen Erzählung (1964) gedrehten Fernsehfilm von Thomas Bernhard *Der Italiener* (1972) die geschilderte Ermordung einer Gruppe von Polen durch eine NS-Einheit in semantische Nähe zu den von Kindern beobachteten blutigen Tötungsvorgängen in einer Schlachtereie gebracht wird.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht hier mit der Verfilmung von Martin Sperr *Jagdscenen aus Niederbayern* (1966) durch Peter Fleischmann (Cannes 1969), wo eine der entscheidenden Szenen in einem Schlachthaus spielt. Barbara, die Mutter des von der Dorfgemeinschaft ausgegrenzten und gehetzten Homosexuellen Abram, rechtfertigt sich: „Ich hab getan, was ich konnt, dass er ein anständiger Mensch wird. Geschlagen⁴¹ hab ich ihn, geschlagen, dass mir die Hand geschwollen ist.“ Das sagt sie zur Metzgerin, während ein geschlachtetes Schwein am Haken hängt und ausgeweidet wird. Die Metzgerin antwortet: „Vielleicht war’s nicht genug. Mancher braucht die doppelte Portion.“ Darauf die Mutter: „Ich hab ihn halbtot geschlagen früher. Kann ich dafür, dass eine Drecksau draus geworden ist.“ Die Magd zeigt Mitleid mit dem Sohn: „Dass du als Mutter so was sagst, Barbara, des is net natürlich. Ist doch dein Sohn“. Was

39 Sergej Eisenstein. *Schriften* Bd. 1. *Streik*. Übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, 1974. S. 212-213.

40 Ebd. S. 71-72: Regieausarbeitung des Finale. Außerdem wurde von Gloria Behrens ein 111 Druckseiten umfassendes Gesamtprotokoll des Films *Streik* erstellt, vgl. ebd. S. 73-184 und 298-299.

41 Das Verb „schlagen“ ist etymologisch verwandt mit „schlachten“. Der Dialog zwischen Barbara und der Metzgerin im Film basiert auf der erlebten Rede Barbaras im Text, vgl. Martin Sperr. *Jagdscenen aus Niederbayern* (1971). Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1980. S. 37-38.

bei der Metzgerin zu dem kritischen Schluss führt: „Vielleicht is er deshalb so worn.“

Alexej Sagerers Streifen *Aumühle* (1973) wurde 2017 wegen seiner nach wie vor gültigen Parabelhaftigkeit restauriert und digital aufbereitet. Der nach einer Zeitungsmeldung von 1969 entstandene subversive Film thematisiert die Vorgänge in einem Dorf der Gemeinde Fürsteneck, wo sich die Bewohner mit brachialer Gewalt gegen eine geplante Behinderten-Einrichtung in ihrem Dorf wehrten: Sie schlugen den künftigen Heimleiter krankenhausesreif, beschimpften den Arzt Dr. Löw als „Judensau“ und zündeten das Gebäude an. *Aumühle* nun zeigt mit den filmsprachlichen Mitteln der semantischen Parallelisierung ein ununterbrochenes Schlachten, auch in Nahaufnahme durch die Beine eines Schlachters gefilmt, vor dessen Holzbock sich die Dorfbewohner mit Geflügel anstellen. Die Vögel werden abgelegt, am Schnabel festgehalten, das Beil trennt den Kopf vom Körper, der bis zum Tod zuckt, um dann in einer Grube verscharrt zu werden: das Schlachten als Selbstzweck. Es folgen Szenen, in denen ein Schwein, verdinglicht zur Schubkarre, auf den Dorfplatz befördert, mit einer Sense niedergemetzelt und dann ausgeweidet wird. Das Bild wiederholt sich immer wieder, eine Allusion auf Pogrome gegen alle Andersgearteten. Den Schweinekopf setzt man einer gekreuzigten Frau auf, Inkarnation der Judensau, wie sie als antijüdische Skulptur an einer Reihe spätmittelalterlicher Kirchen bezeugt ist, und „leibhaftige Erinnerung an den Hexenprozess, der 1703 in Fürsteneck“⁴² stattgefunden hat.

Die Schlachthofsequenz in Rainer Werner Fassbinders Film *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) verweist die in den Handlungsablauf integrierte Schlachthofsequenz auf die Passion der Hauptfigur Elvira Weishaupt, welche später Suizid begeht. Elvira, vor ihrer Geschlechtsumwandlung Erwin, führt die Hure Zora durch den Schlachthof, in dem sie bzw. er früher gearbeitet hat. Sie erzählt dabei ihr elendes, vergeblich nach Liebe gierendes Leben, und rezitiert – wodurch die Situation noch zusätzlich verfremdet wird – den verzweifelten Schlussmonolog von Goethes *Tasso*, den sie von einem befreundeten Schauspieler gelernt hat. Der Boden schwimmt in Blut und Wasser, und die am Laufband aufgehängten Schlachttiere zucken, bis ihnen von den Metzgern die Köpfe abgetrennt werden. Der Verlauf der Sequenz demonstriert nicht nur die serielle Vernutzung von entindividualisierten Tierkörpern, sondern setzt Elvira analog zu dem toten Fleisch in seiner Vergänglichkeit. In Francis Coppolas Anti-Kriegsfilm *Apocalypse Now* (1979) ist eine rituelle Büffelschlachtung in einer Parallelhandlung in die Diegese eingebunden, während der vom Geheimdienst entsandte Captain Willard den abtrünnigen Colonel Walter Kurtz durch Machete-Hiebe tötet.

Bekannter als der 1988 veröffentlichte Roman *The Silence of the Lambs* (*Das Schweigen der Lämmer*) von Thomas Harris wurde 1991 die Verfilmung von Jonathan Demme mit Judie Foster als FBI-Ermittlerin Clarice Starling und Anthony Hopkins als Psychiater Dr. Hannibal Lecter. Der kannibalistische

42 Eva-Elisabeth Fischer. „Sagerers Schlachtfest“. *Süddeutsche Zeitung* vom 29.4.2017. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-sagerers-schlachtfest-1.3482839>. (25.7.2017)

Mörder Lecter kooperiert bei der Suche nach dem Serienmörder „Buffalo Bill“ unter der Bedingung, für jede Information, die er Starling gibt, etwas aus ihrem Privatleben zu erfahren. Es zeigt sich, dass Clarice unter einem Trauma leidet: Nachdem sie als Zehnjährige ihren Vater verlor, wurde sie von ihrer Mutter auf die Ranch von Verwandten geschickt. Nach sieben Monaten flüchtete sie, weil dort ein Schlachthaus für Pferde und Schafe betrieben wurde und sie die Schreie der Tiere nicht länger ertragen konnte. Nun hört Clarice die Lämmer immer noch schreien, wenn sie bei Dunkelheit aufwacht. Lecter äußert die Vermutung, sie träume davon, mit der Verhaftung von „Buffalo Bill“ ihr Trauma überwinden zu können, damit die Lämmer endlich schweigen.

Nach Donna Leons Kriminalroman *Beastly Things* (2012, dt. *Tierische Profite*) wurde 2013 ein TV-Spielfilm gedreht. *Tierische Profite* prangert wie die Romanvorlage die Missstände in italienischen Schlachthöfen an: Nach der Ermordung eines Veterinärmediziners, der im Schlachthaus von Mestre arbeitete und gegen die durch Profitgier motivierte Schlachtung kranker Rinder und Schweine ankämpfte, muss sich Commissario Brunetti erstmals mit dem Thema Schlachtung und Tierleid beschäftigen. Im Film, nicht im Buch, ist seine Tochter Chiara Mitglied einer Tierschutzorganisation, die im Schlachthof heimlich Videoaufnahmen gemacht hat, deren Veröffentlichung der Schlachthausbesitzer um jeden Preis verhindern möchte. Der Film wirkt sowohl vom Sujet her als auch in der Bildgestaltung und Musik schwärzer als frühere Donna-Leon-Adaptionen. In der zentralen Szene werden Brunetti und Commissario Vianello, ein Vegetarier, durch den Schlachthof geführt, und das wie eine Höllenvision Erlebte erschüttert die beiden bis ins Mark. Tiere, die sich wehren, wenn sie in der Tötungsbox dem Schlachter in die Augen sehen, die ihre Todesangst hinausbrüllen, sie werden vor Brunettis und Vianellos Augen plötzlich zu Individuen. Weniger das allgegenwärtige Blut, der Gestank und die Kakophonie von Maschinenlärm und Schreien, sondern v. a. diese Individualisierung bewirkt bei den beiden Ermittlern eine elementare Verstörung, die sie für eine lange Zeit verstummen lässt.

Bei den Filmfestspielen in Cannes wurde 2017 der Netflix-Film *Okja* des Südkoreaners Bong Joonho gezeigt – eine Mischung aus Märchen, Science Fiction und Horrorfilm: In den idyllischen Wäldern Koreas lebt ein Mädchen auf einem Bauernhof. Seine Spielgefährtin ist das Riesenschwein Okja (im Film mittels 3-D-Computergrafik erzeugt), ungefähr dreimal so groß wie ein Nilpferd. Das Tier, gentechnisch hochgezüchtet, um Riesenschnitzel zu produzieren, gehört einem Weltkonzern, der es nach erfolgreicher Mast abholen lässt. Tierschutz-Aktivistinnen versuchen, Okja zu entführen. Schließlich aber landet sie in der Hölle der industriellen Schweinefleischproduktion. Der Film gerät zum Albtraum mit einem Ende, das vom Klacken der Bolzenschussgeräte bestimmt wird. Auch bei der Berlinale 2017 sorgte ein Film mit Schlachtszenen für besondere Aufmerksamkeit: *On Body and Soul* der ungarischen Filmemacherin Ildiko Enyédi. Er wurde mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet.

Sinnbildlichkeit des Schlachthauses

Nicht nur das total verdinglichte Schlacht tier, das sich nicht gegen Schlagbolzen und Messer in Menschenhand wehren kann, sondern auch der Mensch selbst stellt ein *animal vulnérable* dar. Die Allegorie der kreatürlichen, d. h. verletzlichen und vergänglichen fleischlichen Existenz menschlicher wie tierlicher Lebewesen ist von allgemeiner Gültigkeit. Siehe Döblins *Prediger-Salomo*-Zitat „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch“. Wenn daher „ein Mensch ein Tier sterben sieht“, heißt es in dem Roman *Vojna i mir* (1869, dt. *Krieg und Frieden*) von Lev Tolstoj, „so ergreift ihn Entsetzen: ein Leben, wie es ihm selbst innewohnt und ihn zu dem macht, was er ist, wird da vor seinen Augen vernichtet und hört auf zu sein.“⁴³ Um Betroffenheit und Mit-Leiden zu vermeiden, flüchten sich Menschen in eine Art Trotz, mit dem der Blick eines tödlich verwundeten Tiers weggeschoben wird: „es ist ja bloß ein Tier.“ Und dieser Trotz „wiederholt sich unaufhaltsam in den Grausamkeiten an Menschen.“⁴⁴

Schlachthäuser sind Orte des Todes, eines Tier-Sterbens, dem Schmerz, Leiden und Panik vorausgegangen sind. Das Schlachthaus als Sinnbild führt zu der Parallele Tierschlachtung-Menschenschlachten. Davon zeugen eine Reihe von einer Semantik des Abscheus vor der Schlachtung geprägte politische Schriften. So hat der Pazifist Magnus Schwantje im Ersten Weltkrieg Analysen zum Zusammenhang von Tiermord und Menschenmord veröffentlicht. Der Anarchist Elisée Reclus forderte nach eigenen Schlachthaus-Erlebnissen eine Verzichtsethik mit vegetarischer Lebensweise ein. Die Feministin, Anarchistin und Juristin Clara Wichmann stellte eine Rechtstradition in Frage, die Tiere mit Sachen gleichsetzte. Und Willi Eichler, Mitglied des Internationalen Jugendbunds, sah Schlacht tier und Schlachter gleichermaßen als „bedauernswerte Opfer der Ausbeutung“, d. h. der „Missachtung der Interessen anderer Wesen.“⁴⁵

Nachdrücklicher noch als politologische oder sozialphilosophische Texte wie die von Krakauer, Horkheimer, Traverso u. a., in denen Schlachthäuser mit dem Menschen-Schlachten in Beziehung gesetzt werden, zeigen künstlerische Texte, Werke der bildenden Kunst und Filme die Problematik, weil sie einen ästhetischen Mehrwert aufweisen. Tucholskys *Abattoirs*-Text etwa endet damit, dass der Ich-Erzähler beim Verlassen des Schlachthofs als Pointe eine den Gefallenen des I. Weltkriegs von den Großschlächtereien gewidmete erzene Tafel entdeckt: „La Boucherie en gros – 1914-1918“ steht da. „Die Parallele

43 Leo Tolstoj. *Krieg und Frieden*. Übersetzt von Hermann Röhl. 4 Bde. Leipzig: Insel, 1922, hier: Bd. 4, S. 265. Im Original: „Kogda čelovek vidit umirajuščee životnoe, užas ochvatyvaet ego: to, čto est' on sam – suščnost' ego, v ego glazach očevidno uničtožaetsja – perestaet byt“ (Lev Tolstoj. *Vojna i mir* v 4 tt. (1869). *Polnoe Sobranie Sočinenij* v 90 tt. (Gesammelte Werke in 90 Bd.), Bd. 9-12, hier Bd. 12. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1940. S. 171)

44 Theodor W. Adorno. *Minima Moralia*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 133.

45 *Das Schlachten beenden. Zur Kritik der Gewalt an Tieren*. Hg. Lou Marin/Johann Bauer. Heidelberg: Graswurzelrevolution, 2010. S. 152-153.



„Von dem Ochsen, der nicht mehr Ochse sein wollte und Metzger wurde.“
 Russischer Ein-Blatt-Druck (Holzschnitt, 1730er Jahre).
 Quelle: Dmitrij Rovinskij. Russkie Narodnie Kartinki v 5 tt.
 (Russische populäre Ein-Blatt-Drucke in 5 Bd.). St. Petersburg: Tipografija
 Imperatorskoj Akademii Nauk (Druckerei der Kaiserlichen Akademie
 der Wissenschaften), 1881, Bd. IV, S. 289, Nr. 176.

ist vollständig⁴⁶, bemerkt der Erzähler sarkastisch. Der Weltkrieg als großes Menschen-Schlachten.

Den II. Weltkrieg hat der als blutjunger US-Soldat 1945 von ebenso blutjungen Deutschen („children“) gefangen genommene Kurt Vonnegut in seinem während des Vietnam-Kriegs publizierten postmodernen Roman *Slaughterhouse-Five, or, The Children's Crusade* (1969, dt. *Schlachthaus 5 oder Der Kinderkreuzzug*) allegorisch verarbeitet. Sein Narrativ ist über zwanzig Jahre nach dem die Stadt Dresden verheerenden Feuersturm verfasst, den Vonnegut ausgerechnet in einem stillgelegten Schlachthof überlebte. In einem metafiktionalen, das *ineffabile* (das Unsagbare) thematisierenden Passus heißt es, das Buch sei deshalb „so short and jumbled and jangled because there is nothing intelligent to say about a massacre.“⁴⁷ Was vorliegt, ist eine Collage aus Erinnerungsbruchstücken, dem Lebenslauf seines durch den Krieg und ein Flugzeugunglück traumatisierten Helden Billy Pilgram sowie Visionen von einer Zukunft auf einem fernen Planeten. Über das Dresden-Massaker selbst wird in *Slaughterhouse-Five* wenig berichtet: Da ist lediglich ein Absatz über die Körper von Schulmädchen, die in einem Keller wie Tiere in einem Schlachthaus zu Tode verbrüht wurden: „bodies of schoolgirls who were boiled alive.“⁴⁸ „So it goes“⁴⁹ lautet das refrainartig wiederholte Vanitas-Leitmotiv des Romans.

Aber der Mensch ist nicht nur Opfer, sondern vor allem Täter, denn Schlachthäuser werden von Menschen betrieben, und Tiere von Schlachtern getötet.

Isaac Bashevis Singer lässt in seinem Roman *Enemies* (1966, dt. *Feinde*) den Protagonisten Herman Boder, einen KZ-Überlebenden, beim durchdringenden Schrei eines Schlachthuhnes an das allgegenwärtige Treblinka denken. Und Herman wiederholte für jeden, der es hören wollte, dass der Mensch dem Tier antat, was die Nazis den Juden angetan hatten. In der Erzählung *The Letter Writer* (1968, dt. *Der Briefschreiber*) fasste Singer das quasi selbstverständliche Töten von Tieren in den provozierenden Satz: „In relation to them all people are Nazis; for the animals, it is an eternal Treblinka.“⁵⁰ Auch in J. M. Coetzees fiktionalem Text *The Lives of Animals* (1999) ist die Rede von den Schlachtstätten, in denen sich jeden Tag ein Holocaust ereigne. Die Hauptfigur Elizabeth Costello, die in einer ihrer Gast-Vorlesungen diesen Vergleich verwendet, wird jedoch von einem jüdischen Dichter kritisiert: „If Jews were treated like cattle, it does not follow that cattle are treated like Jews. The inversion insults the memory of the dead. It also trades on the horror of the camps in a cheap way.“⁵¹

46 Tucholsky. *Abattoirs* (wie Anm. 26). S. 370.

47 Kurt Vonnegut. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (1969). New York: Dell Publishing, 1991. S. 19.

48 Ebd. S. 116.

49 Ebd. S. 24, 27, 183.

50 Isaac Bashevis Singer. „The Letter Writer“. *The New Yorker*, Jan. 13 1968: S. 26.

51 John Maxwell Coetzee. *The Lives of the Animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999. S. 53.

Elias Canetti, für den sich alles auf dem Schrecken des Schlachthauses gründet, wünschte sich nichts sehnlicher als einen Aufstand der Schlachttiere. In seinen *Aufzeichnungen 1942-1985* schreibt er 1949⁵²:

Es schmerzt mich, dass es nie zu einer Erhebung der Tiere gegen uns kommen wird, der geduldigen Tiere, der Kühe, der Schafe, alles Viehs, das in unsere Hand gegeben ist und ihr nicht entgehen kann. Ich stelle mir vor, wie eine Rebellion in einem Schlachthaus ausbricht und von da sich über eine ganze Stadt ergießt [...]. Ich mag es nicht wahrhaben, dass das nie geschehen kann; dass wir vor ihnen, gerade ihnen allen, nie zittern werden.

Mit schwarzem Humor hat der britische Autor norwegischer Herkunft Roald Dahl in seinem Gedicht *The Pig* aus der Sammlung *Dirty Beasts* (1983) eine absurde Gegenwelt entworfen, in der die Rollen von Täter und Opfer vertauscht werden: Als das kluge und belesene Schwein nach einigem Nachdenken zu der Einsicht gelangt, dass der Sinn seines Lebens nur auf der Tatsache beruht, Lieferant von schmackhaften Fleischstücken zu sein, fasst es einen überraschenden Entschluss. Bevor es selbst geschlachtet und verzehrt wird, ergreift es die Initiative und frisst seinerseits den Schlächter.

Visualisiert wurde diese Verkehrte-Welt-Vision in europäischen Grafik-Drucken, etwa in dem russischen Lubok *Von dem Ochsen, der nicht mehr Ochse sein wollte und ein Metzger wurde*.⁵³ Es handelt sich um einen kolorierten Holzschnitt-Druck aus den 1730er Jahren, der immer wieder als Kupferstich nachgedruckt und von der zaristischen Obrigkeit verboten wurde, weil man darin eine politische Sinngebung vermutete – die Auflehnung der Unterdrückten gegen das autokratische System, die Verkehrte Welt als Utopie.

Doch nicht dieser utopische Täter-Opfer-Wechsel bedeutet die Vermeidung von Tierleid, sondern allein ein Umdenken bei der industriellen Fleischproduktion und vor allem beim Fleischkonsum. Denn sowohl ein konsequenter Vegetarismus, wie etwa Lev Tolstoj ihn propagierte, könnte Schlachthäuser überflüssig machen, als auch, wie 2013 von dem niederländischen Physiologen Mark Post an Hand eines Burgers demonstriert, die Züchtung von schmackhaftem In-Vitro-Fleisch aus Stammzellen-Produktion.

52 Elias Canetti. *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1985*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1976. S. 128.

53 Eine Beschreibung des Ein-Blatt-Drucks *Byk ne zachotel byt' bykom, da i sdelajsja mjasnikom* (Nr. 176) mit der Darstellung des Ochsen als Fleischer, der einen aufgehängten menschlichen Körper ausweidet, findet sich bei Rovinskij Bd. I, S. 412-414, die Abb. in Bd. IV, S. 289. Vgl. Dmitrij Rovinskij. *Russkie Narodnie Kartinki v 5 tt.* (*Russische populäre Ein-Blatt-Drucke in 5 Bd.*). St. Petersburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1881.