



Jörg Dünne

QUILTROLOGIE
Straßenhunde in der
chilenischen Literatur

konstanz | university press

Quiltrologie

Jörg Dünne

QUILTROLOGIE

Straßenhunde in der chilenischen Literatur

Konstanz University Press

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0 lizenziert (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>).



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Jörg Dünne, Professur für Romanische Literaturen
Institut für Romanistik, Humboldt-Universität zu Berlin

Publikation: Konstanz, Konstanz University Press 2026
www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH
Geiststr. 11, 37073 Göttingen
info@wallstein-verlag.de

Umschlagabbildung: Graffito an einer Häuserwand in
Valparaíso, Chile 2022, Photographie des Verf.

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9197-0
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8184-1
DOI <https://doi.org/10.46500/83539197>

Me gusta la palabra »quiltra« porque no tiene traducción fuera de Chile, entonces nos obliga a pensar en nuestras particularidades. El *Diccionario de uso del español* de Chile define: »Quiltro,-a: (De origen mapuche). m y f. Perro que no es de raza«

Mir gefällt das Wort »quiltra«, denn es ist über Chile hinaus nicht gebräuchlich und zwingt uns daher, über unsere Besonderheiten nachzudenken. Im chilenischen *Diccionario de uso del español* findet sich die Definition: »Quiltro,-a: (aus der Sprache der *mapuche*). m. und w. Hund ohne bestimmte Rasse«

(Magda Sepúlveda Eriz)

Inhalt

Vorwort 11

Teil I: Einführung 15

- 1 Straßen, Hunde und Menschen in Valparaíso – eine Kontaktszene 17
- 2 *Quiltros* 23
Straßenhunde, global und lokal 23 | Was versteht man unter bzw. wie spricht man von »Straßenhunden«? 27 | Chile und seine *quiltros* 30
- 3 Kontaktzonen – Kontaktszenen 38
Mary Louise Pratt, Donna Haraway und die Kontaktzone 38
Von der Kontaktzone zur Kontaktszene 46
- 4 Literarische Modelle für Kontaktszenen 56
Materiell-semiotische Knoten 56 | Cipión und Berganza als *quiltros*: Von Cervantes zur Hunde-Pikareske 60 | Hunde-Chroniken: Von Pariser Friedhöfen zu chilenischen Vorstädten 66

Teil II: Exemplarische Kontaktszenen 75

- 5 Spiel- und Schlafplätze teilen: Distanz und Nähe in zwei Hundefilmen 77
Hunde- und Menschenspiele im Skatepark (*Los Reyes*) 77
Jäger und Sammler an den Rändern der Stadt (*La mujer de los perros*) 87

- 6 Benennen: »Nom d'un chien« 94
Ein Name am Rand der symbolischen Ordnung: Bobby (Emmanuel Levinas) 96 | Ein halbierter Name: Bobi (Carlos Droguett) 99
Ein Name im Plural: Boby (Pedro Lemebel) 104
- 7 Theater spielen: Hunde auf der Bühne 108
Die Sorge des Theaterdirektors: *quiltros* als *comediantes* 108
Zur narrativen Inszenierung interspezifischer Freundschaft (Daniel Barros Grez) 114
- 8 Meuten bilden: Mit Straßenhunden durch die Nacht 125
Familiertiere, Meutentiere 125 | Ich möchte Teil einer Hundebewegung sein (Cristian Geisse) 131 | Tier-Werden als Fluchtlinie (Carlos Droguett) 135
- 9 Begleiten: Spirituosen und interspezifische Spiritualität 141
Erscheinungen: Die Hunde von Mister Jones (Horacio Quiroga) 141
»Spirits«: Nächtliches Geleit für Trinker (Jean Rolin) 145
- 10 Opfern: Dienstmädchen, die Hündinnen töten 152
Domestizierung und läufige Hündinnen (Pilar Quintana) 155
»Hay un límite«: Häusliche Dramen und Hundepfer (Alia Trabucco Zerán) 160
- 11 Legenden bilden: Politisch-religiöse Ikonographien des *quiltro* 167
Das Jahr des Hundes 167 | Lokalheilige: von Cuatro Remos zum »Negro Matapacos« 170 | Zur politisch-religiösen Ikonographie des »Negro Matapacos« 175
- 12 Ignorieren, Betrauern, Konservieren: Überfahrene Straßenhunde 181
Moses und das Trauerkollektiv (Pedro Lemebel) 183 | »Mas não sei teu nome« (Nuno Ramos) 185 | Hunde verbrennen, Hunde konservieren (Antonio Becerro) 189

13 Extreme Schönheit und transspezifische literarische
Gemeinschaften 197

Eine Poetik der Fürsprache für Straßenhunde 198 | Durchlässig für
die extreme Schönheit (Enrique Winter) 202 | Transspezifische und
transtemporale (Er-)Zählgemeinschaften (Cristian Geisse) 209

Teil III: Ausblick 219

14 Von den *quiltros* zur Quiltrologie 221

Kynologie, Philologie und Quiltrologie 223 | Literatur, Feldforschung
und materielle Kultur 226 | Quiltrisierung des Kanons und von
Gattungstraditionen 228

Abbildungsnachweise 235

Literaturverzeichnis 237

Vorwort

Der vorliegende Essay wurde nicht von einem ›Hundeliebhaber‹ verfasst; sein Autor hat nie einen Hund besessen und kann daher auch nicht von Erlebnissen mit ihm berichten. Mein Versuch stellt auch keinen Aufruf zum besseren Umgang mit Vierbeinern aus der Perspektive des Tierschutzes dar, obwohl es dafür eine Vielzahl von guten Gründen gäbe. Ihren Ausgang nehmen die folgenden Überlegungen vielmehr bei der in Mitteleuropa kultivierten Erwartung, mit der auch der Verfasser aufgewachsen ist, dass Hunde in ›festen Beziehungen‹ leben, eine Halterin oder einen Besitzer haben, in deren bzw. dessen Wohnung, Haus oder Hof sie leben, dass sie meist an der Leine geführt werden, wenn sie diesen abgegrenzten Raum verlassen, und für Ernährung, Pflege und Gesellschaft auf ›Herrchen‹ oder ›Frauchen‹ angewiesen sind. Gegenüber diesem Normalfall gelten Straßenhunde als Ausnahme (was sie zumindest zahlenmäßig nicht sind, denn weltweit scheint ihre tatsächliche Verbreitung sogar größer zu sein als die von reinen Haushunden), als Problem in puncto Hygiene oder Sicherheit, das es zu lösen gilt.

Die Gründe, warum die massive Existenz von Hunden auf den Straßen moderner und gegenwärtiger (Groß-) Städte aus tierethischer Sicht wie auch für das Funktionieren menschlicher Gesellschaften problematisch ist, liegen auf der Hand. Doch verstellt die alleinige Konzentration auf *diese* Frage möglicherweise eine *andere*, die weniger normativ gefasst ist, nämlich die Frage, welche unterschiedlichen Formen von Sozialität und Zusammenleben zwischen Menschen und Tieren genau in diesen scheinbaren Ausnahmesituationen existieren, die an

vielen Orten und in vielen Regionen der Erde de facto der Normalfall sind.

Dass bei der Untersuchung dieser Frage hier vor allem Hunde-Literatur aus Lateinamerika im Zentrum steht, hat mit dem Beruf des Verfassers als romanistischer Literaturwissenschaftler mit einem Schwerpunkt auf Lateinamerika zu tun. Literarische Texte und auch Filme aus Lateinamerika, insbesondere aus Chile, um die es in diesem Essay geht, machen bestimmte Formen der Beziehung zwischen Menschen und Straßenhunden allererst sichtbar. Sie vermitteln so jenseits von normativen Annahmen, wie ein ›gutes‹ Hundeleben auszusehen hat, eine Vorstellung davon, wie Straßenhunde in prekären Verhältnissen leben und Allianzen mit nicht weniger marginalen menschlichen Akteuren eingehen. Literatur wird dabei nicht nur im Sinn fiktionaler Erzählliteratur verstanden, sondern auch als eine Art von dokumentarischer Feldforschung, welche die Aufmerksamkeit auf besondere Phänomene des Sozialen lenkt, die anderen Disziplinen und Diskursen möglicherweise entgehen.

Dennoch ist nicht mein komplettes Wissen von bzw. meine komplette Erfahrung mit Hunden über Texte vermittelt – die vielleicht wichtigste physische Begegnung hat, wie es sich für diese Studie gehört, in Lateinamerika stattgefunden. Dort hat meine Familie und mich ein Straßenhund auf einer mehrtägigen Trekkingtour durch Ecuador begleitet, ohne dass er von uns dazu eingeladen oder aufgefordert worden wäre: Er selbst hat sich uns anscheinend als seine Begleiter:innen ausgesucht. Nachdem wir am Beginn unserer Tour noch vergeblich versucht hatten, ihn in sein vermeintliches Heimatdorf zurückzulotsen, in dem er uns am Abend vorher zum ersten Mal begegnet und uns seitdem nicht mehr von der Seite gewichen war, haben wir sein Angebot angenommen und ihn, wie sich das für einen *compañero* (wörtlich: jemand, mit dem man sein Brot teilt) auf einer längeren Reise gehört, mit Wasser und Resten unseres Essens versorgt. Wir haben uns anei-

nander gewöhnt, miteinander gespielt und wir Menschen haben ihn – in kompletter Unkenntnis der Bedeutung des entsprechenden *quichwa*-Ausdrucks – mit dem Namen »Cunga« angesprochen (nach der in der Nähe gelegenen Stadt Latacunga). Wir haben aber außerdem angefangen, uns die Frage zu stellen, was wir mit ihm machen würden, wenn wir, am Ziel angekommen, irgendwann wieder zurück in einen Bus nach Quito steigen müssten. Doch auch diese Frage hat Cunha für uns beantwortet: Sobald wir am Zielort angekommen waren, an dem er sich offensichtlich bestens auskannte, ist er zielstrebig in Richtung einer kleinen Ansiedlung am Ortsrand verschwunden, ohne sich noch einmal nach seinen Begleiter:innen auf der zurückliegenden mehrtägigen Reise umzublicken. Zugegebenermaßen waren wir im ersten Moment fast ein wenig enttäuscht und es hat eine Zeitlang gedauert, bis wir verstanden haben, dass wir in Cunha wohl an einen Profi der vorübergehenden Gefährtschaft geraten waren: Er war gerade nicht auf der Suche nach festen Besitzer:innen, wie wir das befürchtet, insgeheim vielleicht aber auch erhofft hatten, sondern nach Gefähr:innen auf Zeit, die er zugunsten anderer Formen des Zusammenlebens mit anderen Menschen bei sich bietender Gelegenheit wieder verlassen würde. Um Hunde wie Cunha geht es in diesem Essay; ich weiß nicht, ob es sinnvoll ist, einem Hund ein Buch zu widmen – auf jeden Fall habe ich beim Schreiben ab und zu an ihn gedacht.

Dieser Essay beruht noch weit mehr als meine bisherigen Bücher auf dem intensiven Austausch mit zahlreichen Wegbegleiter:innen in den Jahren 2019 bis 2025. Mein Dank gebührt Wolfgang Bongers für die Initialzündung bei einem Kinobesuch, Pablo Faúndez für die Gefährtschaft während des *estallido social* 2019 in Valparaíso, den Mitarbeiter:innen des MECILA (insbesondere den

Direktor·innen Susanne Klengel und Peter Schulze sowie dem wissenschaftlichen Koordinator Tomaz Amorim) und den Co-Fellows des Jahres 2022 (vor allem Daniela Vicherat Mattar und Ana Carolina Torquato) für die vielen Hinweise sowie die Meutenbildung in São Paulo, Nuno Ramos für seine Gedanken zu Hunde-Seife und vieles mehr, Antonio Becerro für die Auskünfte zur Geschichte der »Perrera Arte«, Bettina Perut und Iván Osnovikoff für den Austausch über und mit Chola, Cristian Mora Valenzuela für seine Einführung in das »patrimonio callejero« von Valparaíso, den Mitarbeiter·innen des »Refugio Cumming« in Valparaíso für Einblicke in die Arbeit mit Straßenhunden, Raúl Rodríguez Freire und seinem Forschungskolloquium an der PUCV für Diskussionen über Domestizierung und Eigennamen, Rike Bolte und den Teilnehmer·innen der Projektemacherei 2024 für einige unverzichtbare Last-minute-Lektüretipps, meiner SHK Claire Pollok an der HU Berlin für ihre Unterstützung bei der Einrichtung des Manuskripts, Alexander Schmitz und Konstanz University Press für den wiederholten Unterschlupf, den sie meinen Büchern gewähren und dem Publikationsfonds der HU Berlin für die finanzielle Unterstützung der Open Access-Publikation. Ebenso danken möchte ich den hier nicht namentlich genannten Kolleg·innen, Nachbarn und Bekannten für die zahlreichen Hunde-Geschichten, die sie mir erzählt haben, und *last, but not least* den vielen Straßenhunden, die mir in diesen Jahren im Modus des *being alongside* begegnet sind, für die Momente ihrer Aufmerksamkeit.

Teil I: Einführung

1 *Straßen, Hunde und Menschen in Valparaíso –
eine Kontaktszene*



Abb. 1: Aufnahme aus Sergio Larrain, *Valparaíso* (1963) [© Sergio Larrain/
Magnum Photos]

Die Szene zeigt im Vordergrund einen Hund auf einer Straße. Sein magerer, langgestreckter Körper bewegt sich von links nach rechts durch das Bild, dessen gesamte untere Hälfte er einnimmt. Sein Fell wird von der Sonne angestrahlt, während der Hund scheinbar teilnahmslos zu Boden blickt. Im Hintergrund, in einem Türrahmen im Schatten stehend, sieht man, mittig im Bild platziert, ein Mädchen in einem weißen Kleid, das an einem Eis lutscht und in die entgegengesetzte Richtung blickt.

Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Bildaufteilung mit den ungewöhnlichen Größenverhältnissen, die einen Hund im Vergleich mit einem Menschen in den Fokus rückt: Der Hund hört auf, Teil einer Umgebung zu sein, die sich

überwiegend über menschliche Beziehungen definiert und wird vielmehr selbst zum zentralen Akteur, während die menschliche Figur in den Hintergrund rückt. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass die Kamera, mit der das Bild aufgenommen wurde, in etwa auf der Höhe postiert ist, aus der ein Hund die Welt betrachten würde.

Doch handelt es sich nicht um den Versuch, eine subjektive Hundeperspektive einzunehmen, vielmehr schneidet sich die Blickachse der Kameralinse mit der Blick- und Bewegungsrichtung des Hundes mehr oder weniger rechtwinklig. Generell ist das Bild streng geometrisch komponiert und durch eine Reihe oppositioneller Beziehungen strukturiert: der große Hund im Vordergrund in der unteren Bildhälfte, das kleine Mädchen im Hintergrund in der oberen; die Sonne auf dem Hundekörper und das im Schatten stehende Mädchen, das sich nur durch sein weißes Kleid von der Hauswand absetzt; die bereits erwähnten unterschiedlichen Blick- bzw. Bewegungsachsen.

Die hier beschriebene Aufnahme stammt aus der Sammlung *Valparaíso* des chilenischen Photographen Sergio Larraín, die aus einer gemeinsamen Reportage mit dem wohl bekanntesten chilenischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, Pablo Neruda, hervorgegangen ist. Der Text Nerudas in deutscher Übersetzung und eine kleine Auswahl von Photographien Larraíns wurden erstmals 1961 in der in Zürich erscheinenden Kulturzeitschrift *Du* publiziert; erst zu Beginn der Neunzigerjahre veröffentlichte Larraín dann eine umfassende Sammlung seiner Photographien aus *Valparaíso*, die teils auch noch späteren Ursprungs sind.¹ Bei den Photographien, wie auch bei dem Text Nerudas, handelt es sich um eine Hommage an die chilenische Hafenstadt, die in den Sechzigerjahren bereits seit einiger Zeit von den wichtigsten Knotenpunkten des Weltverkehrs abgetrennt

1 Sergio Larraín/Pablo Neruda: »Valparaíso«. In: *Du/Atlantis* 26/300 (1966), 95–109; Sergio Larraín: *Valparaíso*. Paris: Éditions Hazan 1991.

war: Über die von Larraín versammelten Ansichten von Straßen, Menschen und vor allem den immer wiederkehrenden Aufzügen und Treppen legt sich so die Melancholie des langsamen Verfalls. Valparaíso ist, wie aus zahlreichen Photographien des Buchs hervorgeht, die Stadt der Straßenhunde schlechthin: Auf den zahlreichen Hügeln der Stadt finden sie bis zum heutigen Tag ideale Schlupfwinkel, um ein Leben in der Nähe, aber nicht in direkter Abhängigkeit von den menschlichen Stadtbewohner:innen zu führen. Die Straßenhunde von Valparaíso haben ihre habituellen Wege über Hügel, Treppen und Straßen – auf ihnen begegnen sie auch Menschen, die sie bisweilen mit Wasser und Nahrung versorgen, aber sie haben kein festes Dach über dem Kopf und sind nicht Teil einer häuslichen Umgebung.

Innerhalb der Sammlung *Valparaíso* ist das besprochene Hunde-Bild insofern die Ausnahme, als es sich um die einzige Aufnahme handelt, in der ein Hund so deutlich in den Vordergrund tritt und somit von der Begleiterscheinung zum eigentlichen Bildmotiv wird. Es ist aber dennoch exemplarisch, weil es eine Verhältnisbestimmung erlaubt, die auch in anderen Photographien erkennbar wird: Den Straßenhund und das Mädchen trennt auf den ersten Blick mehr als sie verbindet, die Straße fungiert dabei als Medium, das einen distanzierten Kontakt ermöglicht, der jedoch von keiner der beiden Figuren bewusst als solcher wahrgenommen wird. Die Beziehung zwischen dem Hund und dem Mädchen² wird erst durch die Bildkadrierung und durch den so gelenkten Blick auf die Szene hergestellt – im Medium der Photographie erfolgt eine Art Vermessung von Nähe- und Distanzverhältnissen.

Diese Herangehensweise an Mensch-Tier-Beziehungen steht mit ihrer Inszenierung von Distanz statt von Nähe in

² Zur Beziehung zwischen Tieren und Kindern in der Photographie Larraíns vgl. Valeria de los Ríos: »Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín«. In: *Vida animal: Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados 2022, 83–95.

einer bemerkenswerten Komplementarität zumindest zu Teilen der *human-animal studies* in der gegenwärtigen Kulturwissenschaft. Als exemplarisch hierfür können Donna Haraways Überlegungen zum interspezifischen Kontakt im Modus des *being with* herangezogen werden, um das Verhältnis von Hunden und Menschen zu beschreiben. Sie bauen auf einem Paradigma der (affektiven wie auch kognitiven) Nähe auf, das mit der Formel *thinking with* auch in den theoretischen Diskurs der Kulturwissenschaften im Zeichen symmetrischer Anthropologie und flacher Ontologien Einzug gehalten hat. In ihrem einflussreichen *Companion Species Manifesto* und ihrer daraus hervorgegangenen Studie *When Species meet*³ nimmt Haraway die Beobachtung der Interaktion mit ihrer eigenen Hündin Miss Cayenne Pepper zum Ausgangspunkt einer Untersuchung der Ko-Evolution von Menschen und Tieren als *companion species*.

In ihrer Auseinandersetzung mit Haraway hat die britische Soziologin Joanna Latimer⁴ hervorgehoben, in Haraways Ansatz bestehe die Tendenz, die von ihr selbst postulierte »significant otherness«⁵ in der Interaktion zweier *companion species* zugunsten einer »emphasis on a dyadic and totalizing, if intermittent, connectivity«⁶ hinsichtlich der Mensch-Hunde-Beziehung zu vernachlässigen. Ob dies tatsächlich zutrifft bzw. inwiefern etwa in Haraways Darstellung der besonderen Nähe zu ihrer Hündin nicht auch eine gehörige Portion Selbstironie mitschwingt,⁷ sei

3 Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.

4 Joanna Latimer: »Being Alongside: Rethinking Relations amongst Different Kinds«. In: *Theory, Culture & Society* 30/7–8 (2013), 77–104.

5 Vgl. dazu Haraway: *When Species Meet*, 15 u. passim.

6 Latimer: »Being Alongside«, 80.

7 Vgl. etwa in dem augenzwinkernden »Sündenbekenntnis«: »We have had forbidden conversation; we have had oral intercourse; we are bound in telling story on story with nothing but the facts. We are training each other in acts of communication we barely understand. We are,

hier dahingestellt; in jedem Fall macht Latimers Diskussionsbeitrag klar, dass Haraway in ihrer Beschreibung der Interaktion von *companion species* wesentlich von der Interaktion mit Hunden als Haustieren ausgeht.

In den detaillierten Ausführungen Haraways zum Hundesport Agility, den sie mit ihrer Hündin praktiziert, zeigen sich stark domestisch geprägte, de facto weitgehend unilateral von Menschen bestimmten Regeln des Zusammenlebens. Demgegenüber bieten punktuelle Begegnungen mit Straßenhunden, wie sie bei Sergio Larraín im Bild festgehalten werden, die Chance für die Beschreibung von anderen, weit weniger emphatisch verstandenen Formen des interspezifischen Kontakts. Latimer beschreibt solche Begegnungen nicht als *being with* im Sinn von Haraway, sondern als ein *being alongside* – ein Verhältnis der Distanz bzw. der nicht unmittelbaren Bezogenheit, das dadurch sicherlich weniger intensiv ist, möglicherweise aber auch der Gefahr entgeht, durch menschliche Spielregeln dominiert zu werden.

Sergio Larraíns Bild von einem teilnahmslos durch eine Straße von Valparaíso ziehenden Hund, der mit dem Mädchen im Hintergrund in keinen aktiven Kontakt tritt (und umgekehrt), ist ein Beispiel einer solchen distanzierten Beziehung des *being alongside*, das für verschiedenste Formen der Konvivenz unterschiedlicher Spezies jenseits der häuslichen Sphäre charakteristisch ist. Um diese scheinbare Teilnahmslosigkeit jedoch überhaupt als eine Form von Beziehung erkennbar zu machen, bedarf es neben derjenigen des Hundes und des Mädchens einer weiteren Perspektive, wie sie in diesem Fall durch die Kamera etabliert wird – erst dieser Blick, der bei Larraín die unterschiedlichen Blick- und Bewegungsachsen von Hund und Mädchen durch ihre

constitutively, companion species. We make each other up, in the flesh. Significantly other to each other, in specific difference, we signify in the flesh a nasty developmental infection called love. This love is a historical aberration and a naturalcultural legacy.« (Haraway: *When Species Meet*, 16)

Kadrierung in einem gemeinsamen Bild verbindet, gibt Anlass dazu, über das Verhältnis beider in dieser konkreten Situation nachzudenken.

Deswegen bildet diese Photographie den Auftakt meiner Untersuchung über das Verhältnis von Hunden und Menschen vor allem in der chilenischen Literatur und Kultur. Ich möchte in den nächsten beiden Kapiteln dieses Essays zunächst erläutern, was Straßenhunde – und insbesondere Straßenhunde in Chile, die dort auch *quiltros* genannt werden – als Untersuchungsgegenstand so besonders macht (Kap. 2). Im darauffolgenden Schritt möchte ich Formen der (Nicht-)Begegnung zwischen Straßenhunden und menschlichen Lebewesen, wie sie durch Literatur, Film und Photographie beobachtbar werden, mit dem Konzept der »Kontaktszene« näher beschreiben (Kap. 3). Damit sind die Voraussetzungen geschaffen für die weiteren Analysen dieses Essays, der sich auf der Grundlage bestimmter literarischer Modelle (vgl. dazu Kap. 4) als ein Streifzug durch die Geschichte der Hunde-Literatur bis hin zur Gegenwart versteht. Die ab Kapitel 5 untersuchten filmischen und vor allem literarischen Kontaktszenen sind grob auf einer Skala angeordnet, die von Distanz – wie die hier eingeführte Szene, in der zwei Lebewesen einfach aneinander vorbeilaufen – zu Nähe bzw. von der Begegnung zwischen lebenden bis zum Gedenken für tote Gefährten reicht.

In den einzelnen Kapiteln, die jeweils bestimmte Kontaktszenen zwischen Menschen und Straßenhunden untersuchen – vom Teilen von Nahrung über das Benennen und Spielen bis zum Betrauern –, geht es somit jeweils darum, materielle Praktiken und symbolische Aneignungen der Figur des *quiltro* in der Alltagskultur sowie in literarischen bzw. filmischen Traditionen miteinander engzuführen, um die Bedeutung von Straßenhunden in der chilenischen Gegenwartskultur zu erfassen. Meine Überlegungen bleiben dabei nicht auf Chile beschränkt, sondern schlagen ausgehend von der dort erkennbaren spezifischen Bedeutung von Straßenhunden

immer wieder vergleichend Brücken zu anderen, zumeist lateinamerikanischen, aber auch europäischen Kontaktszenen zwischen Menschen und Straßenhunden und somit auch zu anderen literarischen sowie filmischen Traditionen.

Zwar stehen viele dieser Texte in Kontakt mit einer langen Tradition dessen, was man ›Hundeliteratur‹ nennen könnte – doch der besondere Fokus auf Straßenhunde und die damit verbundenen spezifischen Erzähl- und Beschreibungsmuster sorgen dafür, dass die in dieser Studie herangezogenen literarischen und kulturellen Bezugspunkte kaum weniger peripher und marginal anmuten als die städtischen oder auch ländlichen Orte, an denen sich die in ihnen dargestellten menschlichen und tierischen Akteure herumtreiben. In einem abschließenden Ausblick (Kap. 14) möchte ich versuchen, eine ›Quiltrologie‹ ins Leben zu rufen, die einen neuen Umgang mit der Tradition der Philologie, auf die sie sich bezieht, in ihrem kulturwissenschaftlichen Gebrauch begründet: Statt einer Beschränkung auf die reine Text- und Literaturimmanenz der philologischen Tätigkeit wird die ›unreine‹ Praxis einer Literaturwissenschaft vorgeschlagen, die bereit ist, sich mit nicht kanonisierten Gegenständen der Alltagskultur einzulassen – eine Form der Literaturforschung, die die Auseinandersetzung mit Texttraditionen auf der einen mit Praktiken der Feldforschung auf der anderen Seite verknüpft.

2 Quiltros

Straßenhunde, global und lokal

Straßenhunde sind in vielen Regionen der Welt und auch in Lateinamerika im Stadtbild sowie in ländlichen Gegenden allgegenwärtig. Ihre starke Verbreitung ist dabei traditionellerweise mit der Vorstellung von Unterentwicklung verbunden. Gerade in jüngerer Zeit kann ihre massenhafte

Existenz auch mit der Häufung von Krisen- und Konfliktgebieten auf der ganzen Erde in Verbindung gebracht werden. Diese Verbindung ist Gegenstand einer literarischen Reportage des französischen Schriftstellers und Journalisten Jean Rolin, die zunächst 2009 erschienen ist. In *Un chien mort après lui*⁸ nimmt Rolin die Existenz von Straßenhunden als Indiz für konflikt- und gewaltgeprägte Formen des Zusammenlebens an so unterschiedlichen Orten wie Haiti, Palästina und Ruanda, die von Hunger, Krieg oder sogar Völkermord heimgesucht werden – Orte, an denen sich Hunde in großen Meuten versammeln und bisweilen sogar von menschlichen Leichen ernähren. Die Fokussierung auf Straßenhunde als Krisenindikatoren, die Rolin in den Blick nimmt, macht ansonsten verborgene Aspekte dessen sichtbar, was man als die dunkle Seite der Globalisierung bezeichnen könnte.

Rolins eindrückliche Reportage ist geprägt von einer Distanz, ja sogar Phobie vor Meuten von Straßenhunden, die für Menschen, die sich ihnen nähern, bedrohlich werden können. Diese Phobie beruht einerseits auf persönlichen Erfahrungen, was sich in seinem Text in der wiederholten detaillierten Beschreibung von Szenen äußert, in denen er von Hunden angegriffen wird.⁹ Sie weist andererseits auf das Problem hin, dass die massive Präsenz von Straßenhunden in urbanen wie in ländlichen Räumen nicht nur ein Hygiene-, sondern auch ein Sicherheitsproblem darstellt.¹⁰ Natürlich ist aber nicht jede menschliche Interaktion mit

8 Jean Rolin: *Un chien mort après lui*. Paris: Gallimard 2010 (im Folgenden im laufenden Text als CM zitiert). Zur lateinamerikanischen »crónica«, mit deren Gattungsmerkmalen man Rolins Text durchaus in Verbindung bringen können, vgl. Kap. 4.

9 Vgl. insbesondere eine Szene am kaspischen Meer (CM, 21), in der Rolin den Angriff eines Hundes metaphorisch als »Filmriss« beschreibt.

10 Vgl. auch die von Hunden ausgehende Ansteckungsgefahr durch Tollwut, die aber in Chile kaum verbreitet ist – dies mag einer der Gründe dafür sein, dass Straßenhunden dort in der Regel freundlicher begegnet wird als in anderen Ländern.

Straßenhunden von vornherein von Angst und möglicherweise sogar Gewalt geprägt – der vorliegende Essay möchte vielmehr ein breites Spektrum von Formen des Kontakts ausloten, die sich im weitesten Sinn unter dem Verständnis von ›Gefährtschaft‹ nach Donna Haraways inzwischen weit verbreitetem Begriff der *companion species* subsumieren lassen – ein Begriff, der allerdings für die Beschreibung der möglichen Beziehungsformen zwischen Menschen und Straßenhunden¹¹ etwas anders zu fassen ist als Haraway es vorschlägt.¹²

Doch zunächst noch einmal zurück zu Jean Rolins Straßenhund-Studie: So aufschlussreich diese – u. a. aus seinen Reisen und Recherchen als Kriegsreporter hervorgegangene – Reportage zu Hunden an verschiedensten Orten der Welt auch ist, so reduktiv ist es möglicherweise, die Geschichte der Straßenhunde nur als eine desillusionierte Globalisierungsgeschichte zu erzählen. Was Rolin nämlich an allen Orten, an denen er unterwegs ist, umtreibt, sind so genannte »chiens féraux«, d. h. ehemals domestizierte, aber durch Krieg und Hunger verwilderte Hunde, denen er an vielen Orten begegnet und die er sogar auf ein mehr oder weniger ähnliches Erscheinungsbild zurückführen zu können glaubt, das er als »chien jaune« oder »chien paria«¹³

11 Zum Gebrauch von ›Mensch‹ und ›Hund‹: Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass die kategorische Unterscheidung von Mensch vs. Tier einen menschlichen Exzeptionalismus vermuten lassen könnte, weil auch Menschen natürlich zu den (Säuge-)Tieren gehören; mangels eleganter sprachlicher Alternativen werde ich aber weiterhin darauf zurückgreifen, wenn auch im Wissen, dass die Unterscheidung problematisiert werden muss.

12 Vgl. dazu in Kap. 3 die Überlegungen zu »Kontaktszenen«.

13 Die Bezeichnung »Pariahund« wird dabei unterschiedlich verwendet – entweder als Herkunfts- bzw. Rassenbezeichnung (vgl. Rudolf Menzel/ Rudolfine Menzel: *Pariahunde*. Wittenberg: Ziemsen, 1960) oder aber als bezüglich des sozialen Umgangs marginalisierter, weil als ›unreiner‹ Aasfresser geltender Hund (in Anlehnung an die indische Kaste der Pariah) – oft mischen sich diese Bedeutungsebenen. Vgl. James Serpell: »From Paragon to Pariah: Cross-Cultural Perspectives on Attitudes to

beschreibt (CM, 9). Ausführlich diskutiert Rolin dabei die Frage, inwiefern diese »chiens féraux« in der Evolution der Spezies zurückführen könnten zu einem Ur-Typus, ähnlich den ersten Hunden, die sich aus der Gattung Wolf heraus entwickelt haben, und ob verwilderte Hunde auch wieder zu so einer evolutionären Stufe regredieren könnten. Gegen diese Verwilderungsgeschichte, die man als Hinweis nicht nur auf eine skeptische Anthropologie, sondern auch eine damit einhergehende skeptische Kynologie bei Rolin verstehen könnte,¹⁴ möchte ich am stärker lokal geprägten Beispiel chilenischer Straßenhunde die große Diversität von menschlichen und tierischen Umgangsformen untersuchen, die sich in dem breiten Spektrum zwischen der bei Rolin ebenso gesuchten wie gefürchteten ›Wildheit‹ auf der einen und der ›Domestiziertheit‹ der Haltung von Haushunden auf der anderen Seite entfaltet. Dabei wird sich auch zeigen, dass Rolin selbst in seinen Ausführungen zu chilenischen Straßenhunden ein genauer Beobachter lokaler Traditionen und Narrative ist, die er aber immer wieder seinem globalen Verwilderungs-Phantasma unterordnet.¹⁵

Bevor ich darauf eingehe, weswegen ich mich ausgerechnet für chilenische Straßenhunde interessiere, möchte ich mich der terminologisch-klassifikatorischen Frage widmen, was im Rahmen dieses Essays eigentlich unter ›Straßenhunden‹ verstanden werden soll. Die Antwort darauf wird mit einem wortgeschichtlichen Überblick über verschiedene Be-

Dogs«. In: Ders. (Hg.): *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior and Interactions with People*. Cambridge: Cambridge University Press 2016, 301–315.

14 Gegen die Hypothese von der Regression von Hunden zu einem ›wilden‹ Urzustand vgl. das Gedankenexperiment zweier Evolutionsbiolog-innen, die von einer differenzierten Weiterentwicklung hündischer Lebensformen in einer hypothetischen Welt ohne Menschen ausgehen: Jessica Pierce/Marc Bekoff: *A Dog's World: Imagining the Lives of Dogs in a World without Humans*. Princeton: Princeton University Press 2021.

15 Vgl. dazu Kap. 9, wo ich auf eine Chile-Episode bei Rolin ebenso näher eingehen werde wie auf das, was man seinen »Aktäon-Komplex« nennen könnte.

zeichnungen für Straßenhunde in unterschiedlichen Sprachen verbunden, der mich schließlich zu den chilenischen *quiltros* bringt.

Was versteht man unter bzw. wie spricht man von ›Straßenhunden‹?

Auf der Erde leben derzeit wohl bis zu einer Milliarde Hunde.¹⁶ Unter diesen finden sich Haushunde in der Form, wie man sie gemeinhin in Mitteleuropa antrifft, d. h. Hunde, die im unmittelbaren häuslichen Umfeld menschlicher Halter·innen leben und die sich zumeist angeleint oder zumindest in Begleitung durch den außerhäuslichen Raum bewegen. Daneben existiert die Kategorie der Hunde außerhalb solcher Besitzverhältnisse, die sich aber – im Unterschied zu verwilderten Hunden (also den »chiens féraux« nach Rolin, engl. *feral dogs*) – in urbanen oder ländlichen Räumen aufhalten, in denen sie zumindest potenziell mit Menschen in Kontakt stehen. Die Zahl dieser Hunde umfasst schätzungsweise zwischen einem Viertel und einem Drittel der globalen Hundepopulation.

Diese Hunde, zu der wohl auch der von Sergio Larraín in Valparaíso photographierte Hund (vgl. Kap. 1) gehören dürfte, bilden jedoch nur einen Teil der Gesamtmenge, die hier als ›Straßenhunde‹ bezeichnet werden soll. Denn zu ihnen gesellt sich auch eine große Anzahl von Hunden, die zwar Besitzer·innen¹⁷ haben, sich aber dennoch frei auf der

16 Vgl. Joeline Hughes/David W. Macdonald: »A Review of the Interactions between Free-Roaming Domestic Dogs and Wildlife«. In: *Biological Conservation* 157 (2013), 341–351. Zur Kategorisierung von Hunden vgl. außerdem auch ICAM-Coalition: *Humane Dog Population Management Guidance* (2019). <https://www.icam-coalition.org/wp-content/uploads/2019/09/2019-ICAM-DPM-guidance-Interactive-updated-15-Oct-2019.pdf>.

17 Zum besonderen Fall der Hunde, um die sich eine ganze Gemeinschaft von Menschen kümmert (*community dogs/perros comunitarios*), s. in diesem Kapitel die chilenische Gesetzgebung am Bsp. der sog. »Ley Cholito«.

Straße bzw. in anderen außerhäuslichen Räumen bewegen – im Englischen werden solche Hunde als *free roaming dogs* bezeichnet. Geht man davon aus, dass in der Gruppe der Straßenhunde sowohl herrenlose Hunde als auch *free roaming dogs* vertreten sind, kommt man auf einen sehr großen Bestand, der in globalen Zahlen deutlich über die Hälfte, möglicherweise sogar bis zu drei Vierteln der weltweiten Hundepopulation ausmacht.¹⁸ Straßenhunde sind aus dieser Perspektive also alles andere als ein marginales Phänomen – und sie bilden eine durchaus heterogene Kategorie, die vielfältige Formen der Koexistenz mit menschlichen Lebewesen und sehr unterschiedliche Grade der Nähe oder Distanz zwischen ihnen umfassen kann, vom distanzierten Nebeneinander im Modus des *being alongside* bis hin zu großer affektiver und physischer Nähe im Modus des *being with*.

Die Vielfalt möglicher derartiger Beziehungen und Formen der Konvivenz drückt sich auch in unterschiedlichen Bezeichnungen für Straßenhunde in verschiedenen Sprachen aus: Oft spricht man nämlich statt von Straßenhunden (*street dogs*, *chiens de rue*, *perros callejeros*) im Englischen von *stray dogs* und im Deutschen von ›streunenden‹ Hunden. Vom Gegenstand her beziehen sich auch diese Ausdrücke auf die breite Gruppe aller Hunde, die man freilau fend auf der Straße antreffen kann, die Wortwahl ist aber insofern interessant, als der Fokus hier nicht auf einem Ort liegt, an dem sich solche Hunde bevorzugt aufhalten (also ›die Straße‹ als *pars pro toto* für den gesamten urbanen oder ländlichen Raum, in dem sie sich bewegen), sondern auf einer Bewegungsform, d. h. dem ›Herumstreunen‹ oder gar ›Herumirren‹, wenn man an den französischen Ausdruck *chien errant* denkt. Das spanische Äquivalent dieser

18 Vgl. Aniruddha Belsare/Abi Tamim Vanak (2020): »Modelling the Challenges of Managing Free-Ranging Dog Populations«. In: *Scientific Reports*, 10 (2020), 18874. <https://doi.org/10.1038/s41598-020-75828-6>.

Ausdrücke lautet nun *perro vago*,¹⁹ wobei das Adjektiv *vago* zwei Bedeutungen hat, nämlich zum einen die (vom lateinischen *vagus* bzw. dem Verb *vagari* abgeleitete) Bedeutung des Umherziehens, der rastlosen Bewegung von einem Ort zum anderen – diese Bedeutung dürfte wohl diejenige sein, die zu dem Ausdruck geführt hat. Zum anderen schwingt in der Verwendung des Adjektivs aber auch die Zweitbedeutung ›faul‹ oder ›träge‹ (von lat *vacuus*, leer) mit²⁰ und evokiert damit etwa die Vorstellung von schlafenden Straßenhunden. In interlingualer Perspektive könnte man darüber hinaus sogar so weit gehen, die *perros vagos* im Spanischen mit dem französischen Ausdruck *terrain vague* (für ein Ödland oder eine Brachfläche) zu assoziieren²¹ – eine Assoziation, die insofern bedeutsam ist, als sie eine metonymische Beziehung zwischen den Bewegungsformen von Hunden und urbanen »Nicht-Orten«²² aufzeigt, die ihre Existenz in (nicht nur) chilenischen Städten ermöglichen. Insgesamt verweist der Ausdruck *perro vago* also noch deutlicher als der *perro callejero* auf urbane Raumpraktiken, die auch in die weiteren Überlegungen mit einbezogen werden.

Speziell in Chile gibt es aber für Straßenhunde noch eine weitere Bezeichnung, zu der kein direktes Äquivalent in anderen Sprachen oder auch in anderen regionalen Varianten des Spanischen existiert: Das ist der Ausdruck *quiltros*, dem ich mich nunmehr zuwenden will, um ausgehend von der Wortgeschichte die These zu vertreten, dass die Beschäftigung mit *quiltros* in Chile zwar die gleichen Lebewesen

19 Vgl. bereits den kurzen wortgeschichtlichen Exkurs zu Ausdrücken für Straßenhunde im Spanischen bei Jean Rolin, CM, 57.

20 Vgl. den Eintrag »vago« im *Diccionario* der Real Academia Española (<https://dle.rae.es/vago>).

21 Zur literatur- und filmwissenschaftlichen Untersuchung von »terrains vagues« im französischsprachigen Raum vgl. Wolfram Nitsch: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«. In: *Comparatio* 5 (2013), 1–18.

22 Vgl. Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil 1992.

meint, die man (wie Jean Rolin auf seinen Reisen) etwa auch in Istanbul oder Mexiko-Stadt antreffen könnte, aber doch andere Bedeutungsschichten und andere Formen des interspezifischen Kontakts evoziert, als es die Rede von ›Straßenhunden‹ tun würde. Es geht im Folgenden also nicht nur um die materielle Existenz von chilenischen Straßenhunden und ihrer Lebensbedingungen, sondern auch um die symbolischen Besetzungen, wenn von ihnen und ihren Begegnungen mit Menschen berichtet wird.

Chile und seine quiltros

In Chile sind Straßenhunde gemeinhin als *quiltros* bekannt, ein *chilenismo*, der wohl aus der indigenen Sprache *mapudungún* stammt und ursprünglich, folgt man dem jesuitischen Missionar Felipe Gómez de Vidaurre in seiner *Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*, bei dem er im 18. Jahrhundert zunächst verzeichnet ist, einen kleinen Hund mit wolligem Fell bezeichnet (»una casta de pequeños perros lanudos«²³), der in den Behausungen der indigenen *mapuche* gehalten wurde.

Dieser historische, zur Kolonialzeit existierende Sprachgebrauch entspricht nicht der heutigen Bedeutung des Wortes, die sich vermutlich erst gegen Ende des 19. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat.²⁴ Ein *quiltro* ist im heutigen Chilenisch zunächst einmal ein ›Mischlingshund‹, d. h. ein Hund, der gerade keiner *casta* oder Hunderrasse angehört, die bereits vor der Ankunft der Kolonialmacht Spanien existierte, sondern ein »perro mestizo«.²⁵

23 Zitiert nach Ricardo E. Latcham: *Los animales domésticos de la América precolombina*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes 1922, 60.

24 Vgl. Cristián Salazar Naudón: »Los canes nativos y domesticados entre las comunidades indígenas del territorio«. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbatorium1.rssing.com/chan-6153000/article182.html>.

25 Vgl. dazu sowie generell zur Geschichte der indigenen Hunde in Chile

Darüber hinaus werden als *quiltros* auch Straßenhunde bezeichnet – auf diese metonymische Bedeutungsverschiebung möchte ich mich im Folgenden konzentrieren. Interessant an der Wortgeschichte ist die Tatsache, dass auch im aktuellen Gebrauch des Wortes unterschiedliche Bedeutungsschichten aktualisiert werden können, also entweder der bewusste Rückgriff auf eine indigene Tradition oder aber auch ein allgemeinerer Kontext von *mestizaje*. Vor allem in letzterem schwingt zumeist eine Konnotation von Inferiorität oder Marginalität mit – von *quiltros* in diesem Sinn zu sprechen kann abschätzig gemeint sein; oft lässt der Gebrauch jedoch auch auf eine gewisse Affektivität und sogar Solidarisierung schließen,²⁶ was sich z. B. in dem Ausdruck *quilterrier* zeigt, mit dem man den für Chile typischen Straßen- bzw. Mischlingshund ironisch mit dem englischen Foxterrier überblendet.²⁷

Die besondere Aufmerksamkeit, die die Figur des *quiltro* seit einigen Jahren erfährt, zeigt sich nicht zuletzt im kreativen Umgang mit dem Wort im Vergleich mit anderen spanischsprachigen Regionen in Lateinamerika – auch dort existieren zwar spezifische Ausdrücke, wie etwa der *perro criollo* in Kolumbien, der *perro sato* in Puerto Rico oder der *viralata* in Brasilien,²⁸ sie haben aber zumeist nicht die

Sebastián Apesteeguía: »Perros del sur de Sudamérica: en casas de madera y cuero«. In: Ders./Stella Maris Alvarez (Hg.): *Perros y otros cánidos de las Américas. Origen, evolución e historia natural*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara 2023, 217–251. Zur Zäsur der Kolonialzeit in der Geschichte der Hunde in Amerika vgl. Kapitel 3.

26 Vgl. dazu bereits Rolin, CM, 57: »un mot spécifiquement chilien, emprunté au mapuche, une langue indienne, et dont la connotation est presque toujours amicale« [ein spezifisch chilenisches Wort, das von den *mapuche* entlehnt und fast durchgängig positiv konnotiert ist].

27 Als »quilterrier«, wird z. B. der Hund Washington in dem bekannten chilenischen Comic *Condorito* beschrieben; vgl. Cristián Salazar Naudón: »La restauracion moral del quilterrier chilensis«. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbanoramica.wordpress.com/2010/01/16/la-restauracion-moral-del-quilterrier-chilensis/>.

28 Der *vira-lata* im brasilianischen Portugiesisch (wörtlich: ein Hund, der

gleiche Bedeutungsvielfalt wie der *quiltro* und seine Ableitungen. So findet man – häufig in metaphorischer Übertragung von Hunden auf andere Lebewesen oder Gegenstände – im Chilenischen seit einigen Jahren zunehmend häufiger das Wort *quiltro* als Adjektiv: Der Titel einer der wichtigsten jüngeren Studien zur zeitgenössischen chilenischen Lyrik, die sich auf Santiago de Chile bezieht, lautet beispielsweise *Ciudad quiltra*. Magda Sepúlveda Eriz, die Autorin dieser Studie, begründet zu Beginn der Einleitung ihre Wahl des Titels folgendermaßen: »Me gusta la palabra ›quiltra‹ porque no tiene traducción fuera de Chile, entonces nos obliga a pensar en nuestras particularidades [Mir gefällt das Wort ›quiltra‹, denn es kennt keine Übersetzung jenseits von Chile und zwingt uns so, über unsere Besonderheiten nachzudenken].«²⁹ Nach einem kleinen lexikologischen Überblick über verschiedene Wortbedeutungen³⁰ erläutert sie mit der Übertragung des Adjektivs von Hunden auf Menschen auch das Ziel ihrer Studie, nämlich die Auseinandersetzung mit einer »subjektividad quiltra«, d. h. einer Subjektivität, die sich als Bewegung durch Räume der Stadt in der Tradition der Flanerie des 19. Jahrhunderts versteht und dabei die Perspektive der Marginalisierten in den Mittelpunkt stellt, wobei Sepúlveda Eriz bewusst die indigene Tradition

leere Dosen umdreht, um in ihnen nach Essensresten zu suchen) würde u. a. deswegen eine eigene Untersuchung verdienen, weil das Wort in Brasilien zur nationalen Allegorie für einen spezifisch brasilianischen Minderwertigkeitskomplex geworden ist (im Anschluss an: Nelson Rodrigues: »Complexo de vira-latas«. In: *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras 1993, 51–52).

29 Magda Sepúlveda Eriz: *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973–2013)*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio 2013, 13.

30 Ebd. Die Autorin weist auch auf weitere Ableitungen vom Substantiv *quiltro*, wie z. B. das Verb *quiltrear* hin, das wohl bereits 1916 im *Diccionario de chilenismos* von Manuel Antonio Román auftaucht – und zwar mit der Bedeutung »importunar con súplicas o majaderías y siguiendo en pos, como los quiltros« [jemandem durch aufdringliche Bitten belästigen und ihm hinterherlaufen, wie die *quiltros*].

des Wortes aktualisiert und die indigenen Stimmen der neueren chilenischen Lyrik umfänglich berücksichtigt.

Man könnte die Liste von Beispielen, in denen *quiltro* als Adjektiv gebraucht wird, jederzeit verlängern.³¹ Auch weitere, von *quiltro* abgeleitete Wortneuschöpfungen wurden bereits vorgeschlagen – wie z. B. von dem chilenischen Schriftsteller und Performancekünstler Pedro Lemebel, der im Titel einer seiner urbanen Chroniken, auf die ich noch ausführlich zu sprechen kommen werde (vgl. Kap. 6 und 12), den »quiltraje urbano« erfunden hat, um vom großen Kollektiv der Straßenhunde (und generell der Marginalisierten) einer Stadt zu sprechen. Ich möchte aus all diesen Wortneuschöpfungen der jüngsten Zeit (von denen sich im Übrigen auch der Titel dieses Essays inspirieren lässt) die These ableiten, dass die gesteigerte sprachliche Aufmerksamkeit mit all ihren metaphorischen Übertragungen auf eine kulturelle und literarische Wiederaneignung der Figur des *quiltro* selbst hindeutet, die die chilenische Hochkultur aus einer sub- oder gegenkulturellen Perspektiv ›gegen den Strich‹ zu lesen versucht.³² Vielleicht das bekannteste Beispiel dafür, dass *quiltros* (bzw. *quiltras* in der bewusst gewählten weiblichen Form³³) zu Identifikationsfiguren einer

31 Nicolás Cruz Valdivieso: *Narraciones quiltras*. Santiago: Ed. Oxímoron 2017.

32 Darauf, dass diese gegenkulturelle Inanspruchnahme des *quiltro* bereits in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts, d. h. noch während der Militärdiktatur existierte, deutet die Studierendenzeitschrift mit dem Titel *El Quiltro* hin, die von 1982–1986 an der Pontificia Universidad Católica de Valparaíso erschienen ist. Von der Zeitschrift wurde 2005 eine Faksimile-Ausgabe veröffentlicht: Bernardita Cancino Díaz u. a.: *El Quiltro: Periódico Estudiantil. Valparaíso. 1982–1986*. Santiago: Ed. Vertiente 2005.

33 Vgl. insbesondere einen Essay der chilenischen Schriftstellerin Lina Meruane, der den Titel *El coloquio de las quiltras* trägt und damit den Titel der bekannten exemplarischen Novelle von Miguel de Cervantes, »El coloquio de los perros«, aus Sicht einer *quiltra*, also einer Straßenhündin beschreibt, wobei die marginalen ›Hündinnen‹ gegen die etablierten Stimmen männlicher ›Hunde‹ aufbegehren. Ich komme darauf in Kap. 4 noch einmal zurück.

(vor allem jugendlichen) Protestkultur werden können, ist der Straßenhund, der unter dem Namen »Negro Matapacos« bekannt geworden ist und der die Studierendenproteste in Santiago de Chile im Jahr 2011 begleitet hat, um dann bei den erneuten Protesten des Jahres 2019 posthum zu einer Art Ikone des Widerstands gegen die Obrigkeit zu werden (vgl. dazu ausführlicher Kap. 11).

Dieser kreativen sprachlichen Arbeit am Wort *quiltro* und der symbolischen Aneignung der Figur des Straßenhundes für verschiedene Formen der Protestkultur steht eine Entwicklung gegenüber, bei der sich die tatsächliche Präsenz der Straßenhunde in Chile in den letzten Jahren etwas reduziert zu haben scheint, auch wenn es 2021 in Chile immer noch ca. drei Millionen von ihnen gegeben haben soll.³⁴ Umso stärker macht sich ihr – und sei es auch nur zeitweises – Verschwinden aus dem öffentlichen Raum an bestimmten symbolisch wichtigen Orten des Landes bemerkbar, allen voran rund um den »Palacio de la Moneda«, den Präsidentenpalast von Santiago de Chile, dessen umliegende Grünanlagen traditionell einer großen Anzahl von *quiltros* Zuflucht geboten haben³⁵ – es existiert zu den »quiltros de La Moneda« (bzw. des Zentrums von Santiago de Chile) ein eindrücklicher Photoband von Jorge Castro, dessen Titel *Raza chilena*³⁶ vor allem mit der biologisch-rassengeschichtlichen Bedeutung des

34 Gobierno chileno: »Primer estudio de población animal en Chile revela que hay 12 millones de perros y gatos con dueños y 4 millones sin supervisión« (2022). <https://www.gob.cl/noticias/primer-estudio-de-poblacion-animal-en-chile-revela-que-hay-12-millones-de-perros-y-gatos-con-duenos-y-4-millones-sin-supervision/>. Zählt man zu den Straßenhunden auch *free-roaming dogs*, so ist die Zahl vermutlich noch größer, denn laut der Studie sind auch ca. 20 Prozent der auf ca. 8 Millionen geschätzten Hunde, die einen Halter oder eine Besitzerin haben, unbeaufsichtigt auf der Straße unterwegs.

35 Zumindest nach der Covid-Pandemie Ende 2022 waren dort aber keine Straßenhunde (mehr) zu sehen.

36 Jorge Castro: *Raza chilena*. Santiago: Ocho Libros Editores 2009. Das



Abb. 2: Frontcover von Jorge Castro, *Raza chilena* (2009)

Wortes *raza* sowohl bei Menschen als auch bei Hunden spielt und dessen Frontcover einen aufmerksam in der Bildmitte vor einem Absperrgitter vor dem Palacio de la Moneda sitzenden großen schwarzen *quiltro* von hinten zeigt (vgl. Abb. 2).

Es haben vor dem Palast jedoch auch immer wieder ›Säuberungsaktionen‹ stattgefunden, die mit der Tötung von Straßenhunden einhergingen und zu massiven Protesten führten. Eine dieser Aktionen, die 2006 unmittelbar vor der Amtsübergabe an die neue Präsidentin von Michelle Bachelet stattfand, soll nur ein Straßenhund namens »El Rucio« überlebt haben, der später – wie dies wiederum Jean Rolin berichtet – zu einer lokalen Berühmtheit vor dem Palast werden sollte.³⁷

Buch enthält u. a. ein kurzes Vorwort des Künstlers Antonio Becerro, auf dessen Arbeiten ich in Kap. 12 zurückkommen werde.

³⁷ Vgl. Rolin, CM, 55–62. Diese Beschreibung endet jedoch wiederum mit der (Fast-)Attacke der Straßenhunde vor dem Palast, die sich, so Rolin, urplötzlich zu einer wilden Meute zusammenschließen und auf ihn losgehen, nur um ihn im letzten Moment zugunsten eines anderen unschuldigen Opfers zu verschonen.

Doch es gibt im Umgang mit den chilenischen *quiltros* nicht nur die anonyme Masse auf der einen und wenige ikonische Individuen auf der anderen Seite (vgl. auch Kap 11). Die Normalität liegt auch hier in einem Zwischenbereich, der von einer bemerkenswerten Anpassung von *quiltros* an den urbanen Alltag geprägt ist – eine Anpassung, die, bei allen oft tödlichen Gefahren durch den Verkehr von motorisierten Fahrzeugen, auch die Anpassung an Ampelphasen oder gar die Nutzung von Bussen und anderen öffentlichen Verkehrsmitteln beinhaltet.³⁸ Besonders ausgeprägt ist die Präsenz von Straßenhunden vor allem in Städten mit einer bestimmten Topographie – so leben besonders viele von ihnen in den steilen Hügeln von Valparaíso, wo der Straßenverkehr begrenzt ist und wo es viele Brachflächen (*terrazas vagas*) gibt, in denen sie als *perros vagos* Unterschlupf finden können. *Quiltros* gehören in der Hafenstadt Valparaíso, wie bereits das eingangs besprochene Photo von Sergio Larraín zeigt, derart zum Stadtbild dazu, dass ihre Anwesenheit bisweilen (mehr oder weniger ironisch) als Teil des Weltkulturerbestatus der Stadt betrachtet wird.³⁹

Doch unabhängig davon, dass die *quiltros* von Valparaíso für die zahlreichen Touristen inzwischen fest zur *instagramability* des Stadtbilds dazugehören, stellt sich die Frage, wie ihr alltägliches Überleben sich gestaltet und wie die dabei entstehenden Kontakte zu menschlichen Stadtbewohner:innen beschaffen sind. Gerade in Valparaíso, aber auch an vielen anderen Orten Chiles werden sie von den dort Lebenden zumeist entweder stillschweigend geduldet oder aber auch aktiv (mit-)versorgt. Damit sind

38 Auf das Sozialverhalten von Hunden in Städten werde ich in Kap. 11 noch einmal zurückkommen.

39 Zu einer ironischen Bezugnahme bei Cristian Geisse vgl. Kap. 8, sowie zu einer durchaus ernst gemeinten Anspielung ein Buch mit dem Titel *Quiltros. Radiografía al patrimonio callejero de Valparaíso* (Valparaíso: Pesh Ediciones 2017), in dem der Psychologe Cristian Mora Valenzuela den täglichen Wegen von über 30 *quiltros* durch die Stadt nachgeht.

auch die zahlreichen Tierschutzorganisationen gemeint, die sich um Straßenhunde kümmern, sie sterilisieren und zur Adoption zu vermitteln versuchen.⁴⁰ In Chile hat sogar die Gesetzgebung auf die Initiative von Tierrechtsbewegungen hin auf die große Anzahl von Straßenhunden im Alltag reagiert – dies hat im Jahr 2017 zu einem Gesetz namens »Ley de Tenencia Responsable de Mascotas y Animales de Compañía« geführt, das besser unter der Bezeichnung »Ley Cholito« bekannt ist – es stammt von dem Namen eines Straßenhunds, der von einer Gruppe von Einwohnern von Santiago de Chile brutal zu Tode geprügelt wurde. Neben anderen Bestimmungen führt das Gesetz insbesondere eine neue rechtliche Kategorie von Hunden ein, die die oben bereits vorgestellte Typologie noch um eine weitere Untergruppe von Straßenhunden erweitert, nämlich die so genannten *perros comunitarios* (Gemeinschaftshunde).⁴¹ Das sind Hunde, die auf der Straße leben, aber nicht komplett ohne menschliche Bezugspersonen sind: Sie werden von einer größeren Zahl von Anwohner:innen z. B. einer Straße oder eines Viertels versorgt, die sich organisieren, um den Hunden Wasser oder Futter zu geben, für sie Schlafplätze oder sogar (teils kommunal geförderte) »refugios de perros comunitarios« einzurichten, wie etwa das »Refugio Cumming« auf dem Cerro Castillo in Valparaíso (vgl. Abb. 3).

Wie auch immer dieses Gesetz in der Praxis funktioniert, das Hunden, die auf der Straße leben, besseren Schutz gewähren soll, lässt allein schon der Status von *perros comunitarios* neue Formen des Zusammenlebens zwischen Menschen und Tieren jenseits der häuslichen Umgebung

40 Vgl. etwa der bereits bei Jean Rolin erwähnte Verein OPRA (Organización por la Protección y Respeto a los Animales, vgl. <https://www.oprachile.cl/>).

41 Zur juristischen Definition eines »perro comunitario«, vgl. Ministerio de Salud de Chile: »Ley 21020 sobre tenencia responsable de mascotas y animales de compañía« (2017). tít. I, art. 2. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1106037>.



Abb. 3: Hundehütte im »Refugio Cumming« in Valparaíso

erahnen. Der Frage, wie diese Formen der Konvivenz insbesondere in literarischen Texten und Filmen anhand des Konzepts der »Kontaktszene« sichtbar gemacht werden, widmet sich das nächste Kapitel.

3 Kontaktzonen – Kontaktszenen

Mary Louise Pratt, Donna Haraway und die Kontaktzone

Als Mary Louise Pratt 1991 den inzwischen in den Geistes- und Sozialwissenschaften weit verbreiteten Begriff der *contact zone* einführte, ging es ihr dabei um »social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today«. ⁴² Als Litera-

⁴² Mary Louise Pratt: »Arts of the Contact Zone«. In: *Profession* (1991),

turwissenschaftlerin hatte sie in erster Linie die Literatur der Kolonialzeit in Lateinamerika im Blick, wobei ihr neben sozialen und politischen Asymmetrien auch eine in medienhistorischer Hinsicht asymmetrische Konstellation wichtig war, nämlich das Verhältnis zwischen Oralität und Schriftkultur, das sie am Beispiel des peruanischen Autors Guaman Poma de Ayala erläuterte. Gut drei Jahrzehnte nach der Publikation ihres Aufsatzes kommt Pratt im siebten Kapitel ihres Buchs *Planetary Longings* (2022) auf die »Mutations of the Contact Zone«⁴³ zu sprechen, denen dieses *traveling concept* in der Zwischenzeit ausgesetzt war – und konstatiert als eines der wichtigsten aktuellen Anwendungsfelder des Begriffs die Auseinandersetzung mit dem, was sie als »Interspecies Contact Zone« beschreibt.⁴⁴

Ihr hauptsächlicher Bezugspunkt ist dabei eine Tagung von Zoogeograph:innen aus dem Jahr 2017 mit dem Thema *The Contact Zone: Where Species Meet*,⁴⁵ das Erkenntnisinteresse dieser Tagung beschreibt Pratt folgendermaßen:

The geographers applied this paradigm to interactions among humans and more-than-human entities. What

33–40, hier 34.

43 Mary Louise Pratt: »Mutations of the Contact Zone. From Human to More-Than-Human«. In: *Planetary Longings*. Durham, NC: Duke University Press 2022, 125–136.

44 Vgl. ähnlich auch die »biocontact zone« nach Jens Andermann: *Entranced Earth. Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press 2023, 35, in Anlehnung an Londa Schiebinger (dort ist der Begriff aber nicht auf den direkten Umgang zweier Spezies miteinander bezogen, sondern vielmehr auf den »contact between European, Amerindian, and African naturalists in a context that highlights the exchange of plants and their cultural uses« auf dem amerikanischen Kontinent im 17. und 18. Jahrhundert – vgl. *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge: Harvard University Press 2007, hier 83).

45 Publiziert in Jenny R. Isaacs/Ariel Otruba (Hg.): *More-Than-Human Contact Zones* (= Themenheft von *Environment and Planning E: Nature and Space* 2/4 [2019]).

gets decentered is the human. The contact zone helps displace anthropocentrism, as it did Eurocentrism in its original context. You shift the center of analysis to the sites of engagement, interaction, and entanglement between humans and nonhuman entities.⁴⁶

Sicher nicht zufällig spielt der Titel der Tagung neben Pratt auch auf Donna Haraways für die *human-animal studies* wegweisende Studie *When Species Meet* aus dem Jahr 2008 an, in der sie das bekannte und seitdem viel diskutierte Konzept der *companion species* einführt (bzw. die Überlegungen ihres bereits zuvor erschienenen *Companion Species Manifesto* wieder aufnimmt). In ihrer Studie setzt sich Haraway mit den unhintergehbaren affektiven wie auch körperlichen Verbindungen zwischen Spezies als Möglichkeitsbedingungen ihrer gemeinsamen Entwicklung über die lange Dauer der Evolutionsgeschichte hinweg auseinander – eine Entwicklung, die die Opposition von (tierischer) Natur und (menschlicher) Kultur dekonstruiert:⁴⁷ Für Haraway und die an sie anschließenden *human-animal studies* lässt sich die Entstehungsgeschichte des Hundes nicht durch eine einseitig von Menschen herbeigeführte Domestizierung erklären, sondern es handelt sich um eine auf Gegenseitigkeit beruhende Ko-Evolution von Menschen und Tieren, bei der sich auch die menschliche Kultur verändert.

In ihrer Beschreibung des *companionship* zwischen Menschen und Hunden beruft sich Haraway explizit auf Pratts *contact zone*, allerdings in durchaus eigenwilliger und für sie typischer Weise hergeleitet aus einer in ihrer persönlichen Geschichte situierten Erfahrung: Mit ihrer Hündin Miss Cayenne Pepper hat Haraway über Jahre hinweg die

46 Pratt: »Mutations of the Contact Zone«, 131.

47 Vgl. dazu Haraways Konzept der »natureculture« (*When Species Meet*: 16, 32), auf das sich auch die aktuelle Debatte um das Anthropozän in ihrer Kritik an der unilateralen Entgegensetzung von (menschlicher) Kultur und (tierischer) Natur immer wieder zurückbezieht.

Hundesportart Agility betrieben – dort sind *contact zones* markierte Bereiche, die die Hunde beim Überqueren bestimmter Hindernisse berühren müssen. Haraway passt diesen Fachausdruck zwanglos in ihr eigenes theoretisches Setting ein, um die Interaktion zwischen Hunden und ihren menschlichen Partnern zu beschreiben, die es ihnen gemeinsam erlaubt, die Regeln des Sports einzuhalten.⁴⁸ So produktiv diese Analogie zwischen einer Hundesportart und Pratts ursprünglichem Untersuchungsfeld, der Kolonialgeschichte, auch sein mag, beziehen sich die Interaktionen und auch die Asymmetrien, die dabei impliziert sind, doch auf ein mehr oder weniger vollständig domestiziertes Verhältnis von Menschen und Hunden, das in dem stark strukturierten Setting einer mit komplexen Regeln versehenen wettkampftartigen Veranstaltung erfolgt. Man kann sich fragen, ob es Haraways Annahme von der gemeinsamen Ko-Evolution von Hunden und Menschen nicht eigentlich entgegengesetzt müsste, wenn die Untersuchung nicht auf die Beziehung zu (Haus-)Hunden und so stark strukturierten Interaktionsformen wie Hundesport beschränkt bleibt, sondern auf andere Formen der Koexistenz bzw. der Ko-Evolution beider Spezies ausgedehnt wird.

Bezieht man die Kontaktzone nicht nur auf den häuslichen Raum oder seine Transformation in von Menschen für Hunde gebauten Sportstätten, so ist auch die von den beiden Zoogeographinnen Jenny R. Isaacs und Ariel Otruba gestellte Frage nach den Orten, »where species meet« (die wiederum Mary Louise Pratt zu ihren Reflexionen über die »Mutations of the Contact Zone« veranlasst hat) anders zu fassen. Aus dem farbig markierten Teil eines Hindernisses für Hunde wird dann die Frage nach den Zonen im urbanen Raum, in denen sich Menschen und Straßenhunde begegnen und mehr oder weniger intensiv bzw. dauerhaft miteinander interagieren. Solche Kontaktzonen

48 Vgl. *When Species Meet*, 216–220.

können transitorische Orte wie Plätze, Bahnhöfe, Märkte oder Einkaufspassagen sein. In ihnen finden in der Regel meist flüchtige Kontakte zwischen Menschen und Straßenhunden statt (z. B. wenn Hunde sich auf einem Platz zum Schlafen niedergelassen haben, während Menschen an ihnen vorbeilaufen oder -fahren).

Möglicherweise gilt es aber nicht nur nach menschlichen Raumpraktiken auf der einen Seite und nach denen von Hunden auf der anderen zu fragen. Die Kategorie der ›Begegnung‹ zwischen Vertreter-innen zweier Gattungen allein ist noch zu unscharf, um die besonderen Dynamiken der Begegnungen mit Straßenhunden zu untersuchen, die stets auch ein Indikator für die interspezifische Konvivialität unter Bedingungen sozialer Ungleichheit sind.⁴⁹ Bezüglich urbaner Kontaktzonen scheint es etwa aufschlussreich zu beobachten, welche Menschen bestimmte urbane Räume in ähnlicher Weise nutzen wie Straßenhunde: Häufig sind es Obdachlose, die sich, wie auch Straßenhunde, länger an transitorischen Orten aufhalten, diese mit Straßenhunden teilen und zu ihnen eine besondere affektive Beziehung aufbauen.⁵⁰ Damit wird die Frage nach Kontaktzonen insbesondere im urbanen Raum lateinamerikanischer Großstädte und Megalopolen auch zu einer biopolitischen Frage, wie Gabriel Giorgi im Rahmen seiner Studie *Formas comunes* ausführt. Für Giorgi, der an den von Michel Foucault geprägten Begriff und an Giorgio Agambens Unterscheidung von nacktem und sozialem Leben (*zoé/bios*) anschließt, ist die Beobachtung des Lebens von Tieren in der Stadt besonders aufschlussreich im Hinblick auf biopolitische Regime, die Formen der Inklusion oder Exklusion im urbanen Leben prägen.⁵¹

49 Vgl. das Forschungsprogramm des Merian-Zentrums MECILA: *Research Programme* (2019). https://mecila.net/wp-content/uploads/2020/11/Mecila-Research_Programme-Main_Phase-1.pdf.

50 Vgl. etwa die soziologische Studie von Leslie Irvine: *My Dog always Eats First: Homeless People and Their Animals*. Colorado: Rienner 2013.

51 Vgl. Gabriel Giorgi: *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*.

Solche Regime tragen seiner Ansicht nach nicht zwangsläufig dazu bei, ontologische Grenzziehungen zwischen Tieren und Menschen als Spezies zu verstärken; vielmehr machen sie politische Grenzen zwischen Akteuren sichtbar, denen eine legitime und sozial ›lesbare‹ Existenz (im Sinn eines *bios* nach Giorgio Agamben) zugestanden wird, und solchen, die davon ausgeschlossen und auf ihr ›nacktes‹, sozial opak bleibendes Leben (*zoé* nach Agamben) reduziert werden:

[L]a oposición ontológica entre humano y animal, que fue una matriz de muchos sueños civilizatorios del humanismo, es reemplazada por la distribución y el juego biopolítico, es decir arbitrario e inestable, entre persona y no-persona, entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad.⁵²

[An die Stelle des ontologischen Gegensatzes von Mensch und Tier, der die Grundlage zahlreicher zivilisatorischer Träume des Humanismus bildete, tritt die willkürliche und instabile Verteilung bzw. das biopolitische Spiel zwischen Person und Nicht-Person, zwischen sozial erkennbaren und lesbaren Leben und solchen, die für die Rechtsordnung der Gemeinschaft opak bleiben.]

Straßenhunde, wie sie in der Literatur und in der Kunst im zeitgenössischen städtischen, aber auch im ländlichen Umfeld beschrieben werden, könnten ein exemplarischer Fall jener ›opaken‹ Lebensformen sein, von denen Giorgi spricht. Sie teilen dabei ihre Existenz als ›Nicht-Personen‹ mit bestimmten Menschen, was die zeitgenössische Stadt

Buenos Aires: Eterna Cadencia 2014, 13: »el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político« [das Tier wird in immer expliziterer Weise zu einem politischen Zeichen].

52 Giorgi: *Formas comunes*, 30. Vgl. Giorgio Agamben: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri 2002.

zu dem biopolitischen Raum *par excellence* macht, in dem solche Formen der Existenz produziert und zugleich in einem spezifischen Sinn marginalisiert, d. h. an den Rand der Wahrnehmbarkeit gedrängt werden.

An Orten, an denen die Existenz von Straßenhunden mit der marginalen Existenz von Menschen auf der Straße oder zumindest außerhalb einer stabilen häuslichen Sphäre einhergeht (vgl. v. a. Kap. 4, 5 und 12), können sich alternative Formen der Geselligkeit an den Rändern der neoliberalen Gesellschaften und ihrer biopolitischen Regime entwickeln. Literarische Texte und Filme haben in dieser Situation möglicherweise die Funktion, solche ›opaken‹ Lebensformen aus ihrer Unsichtbarkeit herauszuholen und aus den ›Nicht-Personen‹ Akteure des sozialen Lebens zu machen, gerade in ihrer prekären Allianz von menschlichem und nicht-menschlichem *companionship*.

Neben der Frage nach sozialer Zugehörigkeit, die sich in der Terminologie der *cultural studies* am ehesten mit der Kategorie *class* identifizieren ließe, spielen in Bezug auf die biopolitisch ›opaken‹ marginalen Allianzen mit Straßenhunden in Lateinamerika natürlich auch die komplementären Kategorien *gender* und *race* eine entscheidende Rolle.⁵³ Kontakte mit Straßenhunden beruhen in der Regel, wie sich in den folgenden Analysen zeigen wird, auf unterschiedlich gegenderten Formen von *companionship*: Die Bandbreite reicht hier von individuellen männlichen bzw. weiblichen Allianzen⁵⁴ über dominant als männlich gelesene Hunde-Meuten (wie bei Jean Rolin) und ihnen entgegengesetzten weib-

53 Vgl. allgemein im Überblick Juno Salazar Parreñas (Hg.): *Gender: Animals*. Farmington Hills: Macmillan 2017; sowie Bénédicte Boisseron: *Afro-Dog. Blackness and the Animal Question*. New York: Columbia University Press 2018.

54 Männliche Gemeinschaften finden sich, wie sich zeigen wird, nicht nur bei Jean Rolin (Kap. 9), sondern insbesondere auch bei Cristian Geisse (Kap. 8, 13); weibliche Allianzen dagegen etwa im Film *La mujer de los perros* (Kap. 5) sowie bei Pilar Quintana und Alia Trabucco Zerán (Kap. 10).

lich zu lesenden Kollektiven bis hin zu gender- bzw. auch »spezies-fluiden«⁵⁵ Gemeinschaften. Ein weiterer Aspekt der interspezifischen Kontaktzone von Hunden und Menschen betrifft die Frage, ob bzw. in welcher Weise diese Beziehungen in Bezug auf die Kategorie von *race* markiert sind, die bereits in der heutigen Grundbedeutung von *quiltro* als Mischlingshund anklingt. Bénédicte Boisseron untersucht in ihrer vor allem der Karibik gewidmeten Studie *Afro-Dog* den Zusammenhang von menschlichen und tierischen Rassezuschreibungen in kolonialer Tradition und stellt dabei Mechanismen der Exklusion fest, die Nicht-Menschlichkeit in interspezifischen Beziehungen in ähnlicher Weise als minderwertig markieren wie Nicht-Weißheit bei Menschen:

Nonhuman animal species are defined in relation to the normative »human«, as much as the black is defined in opposition to the compounded »white human«. The intersection of race and animality is based on a shared status of nonrelevance as nonhuman and nonwhite.⁵⁶

Mit der Verschiebung des Blicks auf marginal beschreibbare biopolitische Kontaktzonen geht schließlich tendenziell eine weitere Verschiebung einher, nämlich die von der Wahrnehmung sozialer Akteure als mehr oder weniger selbstbestimmte Individuen hin zu einer Bildung von Kollektiven. So gehen etwa die Akteur-Netzwerk-Theorie oder auch bestimmte anthropologische Ansätze davon aus, dass Kollektive immer schon mehr-als-menschliche Gefüge sind, in denen interspezifische Beziehungen eine entscheidenden Rolle spielen.⁵⁷ Aus dieser Perspektive könnte die von

55 Vgl. zu dem in Analogie zu *gender fluidity* geprägten Ausdruck »species fluidity« Boisseron: *Afro-Dog*, 91 f.

56 Boisseron: *Afro-Dog*, 108.

57 Vgl. in Auseinandersetzung mit dem Verständnis von »Kollektiv« nach Bruno Latour Philippe Descola: »Anthropologie de la nature: Figures des relations entre humains et non-humains (suite)«. In: *Résumé des cours*, 2002–

Jean Rolin gefürchtete Meutenbildung von Hunden nicht nur als bedrohlicher Angriff von Tieren auf Menschen verstanden werden: Literarische Texte, die sich mit chilenischen *quiltros* beschäftigen, zeigen, wie sich Kollektive auch über Grenzen einzelner Spezies hinweg etablieren (vgl. dazu Kap. 8).

Um die Besonderheiten des literarischen Zugangs zu Straßenhunden besser erfassen zu können, gilt es allerdings, auf konzeptueller Ebene noch einen Schritt über die sozialräumliche Beschreibung von ›Kontaktzonen‹ hinauszugehen. Ich möchte deswegen den Begriff der interspezifischen ›Kontaktszene‹ einführen und so versuchen, die besondere ästhetische, aber auch epistemologische Qualität literarischer (bzw. filmischer oder photographischer) Begegnungen zwischen Menschen und Straßenhunden zu beschreiben – dazu gehört auch ihre komplexe Zeitlichkeit.

Von der Kontaktzone zur Kontaktszene

Wenn ich hier vorschlage, den Begriff der interspezifischen Kontaktzone durch den der ›Kontaktszene‹ zu erweitern, gilt es zunächst zu klären, in welchem Sinn ›Szene‹ verstanden werden soll und welche Perspektivierung des Verhältnisses von Menschen und Straßenhunden dadurch möglich wird.⁵⁸ Als ›Szenen‹ möchte ich allgemein mediale Konstel-

2003. Paris: Collège de France 2003, 605–623. https://www.college-de-france.fr/sites/default/files/documents/philippe-descola/UPL35678_descola_courseo203.pdf. Vgl. dazu Verf.: »Interspecific Contact Scenes. Humans and Street Dogs in the Margins of the City«. *Mecila Working Paper Series* 54 (2013). São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, 5–6. <https://dx.doi.org/10.46877/dunne.2023.54>.

58 Die ›Szene‹ ist ein schillernder Begriff, der in letzter Zeit, wie auch die ›Zone‹, eine große Konjunktur in geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen erfahren hat, zumeist als Kompositum in Verbindung mit einer anderen Bestimmung, mit der er in mehr oder weniger metaphorische Ausdrucksweise zusammengeführt wird, wie z. B. in der literatur-

lationen beschreiben, die die Beobachtbarkeit von bestimmten Ereignissen herstellen, indem sie sie für ein Publikum inszenieren oder ausstellen. Abgeleitet von der ursprünglichen, aus dem Theater herkommenden architektonischen Bedeutung⁵⁹ hat sich die Szene in der Theatersprache als Segmentierungseinheit einer Theateraufführung etabliert, welche durch Auf- und Abtritte von Schauspieler:innen definiert ist,⁶⁰ die sich im Rahmen einer Szene auf der Bühne begegnen. Von dieser basalen Konstellation möchte ich in Bezug auf die Begegnung von Straßenhunden und Menschen auch in diesem Essay ausgehen, allerdings in einer Übertragung des Szenenbegriffs vom Theater auf den Film (dort vor allem im Begriff der *mise en scène*) und auf die Erzählliteratur.⁶¹

In der Erzählforschung versteht man unter einer ›Szene‹ üblicherweise eine besondere literarische Darstellungsweise, die den Modus des Zeigens (*showing*) im Gegensatz zum raffenden Erzählen (*telling*) betont. In traditionellen Erzählsituationen ist szenisches Zeigen dem handlungsorientierten Erzählen in der Regel untergeordnet, aber Szenen können viel mehr sein als nur funktionale Elemente für die Narration einer Reihe von Ereignissen: Oft gehen sie über

wissenschaftlichen Erforschung der »Schreibszene« (vgl. grundlegend Rüdiger Campe: »Die Schreibszene: Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik: Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp 2012, 269–282), aber auch schon zuvor in der psychoanalytischen »Urszene« (ausgehend von Sigmund Freud: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose«. In: *Studienausgabe*, Bd. 8: *Zwei Kinderneurosen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000, 125–232).

59 Im griechischen Theater ist die *skene* eine Hütte oder ein Zelt hinter der Bühne im ›Schauraum‹ des Theaters (*theatron*).

60 Vgl. Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014.

61 Vgl. zum Film im Überblick Jacques Aumont: *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin 2006; sowie zur Narrativik Tobias Klauk/Tilman Köppe: »Telling vs. Showing«. In: Peter Hühn (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University 2013. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>.

die Funktion der Inszenierung einer kohärenten Erzählung hinaus und verweisen auf andere Zusammenhänge, etwa verborgene, ›tiefere‹ Sinnstrukturen jenseits der Erzählung eines einzelnen Ereignisses (so etwa die psychoanalytische ›Urszene‹).

Welche Relevanz hat dieses Bedeutungsspektrum der ›Szene‹ nun für den Begriff der Kontaktszene, den ich hier etablieren möchte? Im Sinn der erwähnten ursprünglichen theatralen Bedeutung geht es dabei um singuläre Momente der Begegnung von Menschen und Straßenhunden, die im Rahmen einer Szene literarisch oder filmisch beobachtbar werden. Mit dieser Akzentuierung erlaubt sich meine Untersuchung, sich weniger auf erzählte Geschichten oder Plotstrukturen in ihrer Gesamtheit als auf einzelne Elemente daraus zu konzentrieren und sehr unterschiedliche solcher Szenen miteinander zu kombinieren.

Diesen Verlust an textimmanenter Kohärenz durch meinen sprunghaften Zugriff auf einzelne Textausschnitte hoffe ich dadurch ausgleichen zu können, dass der Begriff der Kontaktszene eine zusätzliche Bedeutungsdimension eröffnet. Mir geht es dabei vor allem darum, neben der raumbezogenen Analyse, die der Begriff der ›Kontaktzone‹ eröffnet, eine zeitliche Dimension in den Fokus zu rücken.⁶² Ästhetische Figurationen von Kontaktszenen zwischen Menschen und Straßenhunden sind nämlich, so meine These, nicht nur singuläre Ereignisse, die sich in einen gegebenen Erzählzusammenhang einordnen. Vielmehr möchte ich sie als hypothetische ›Anfangsszenen‹⁶³ lesen, die sich

62 Vgl. dazu auch die wissenschaftssoziologische Auseinandersetzung mit den Begriffen ›Kontaktszene‹ und ›Kontaktzone‹ bei Lars Koch/Solvejg Nitzke: »Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissenskommunikation«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 52 (2022), 411–421.

63 Ich vermeide dabei bewusst den Gebrauch des Begriffs der ›Urszene‹, um mich von nicht intendierten psychoanalytischen Konnotationen abzusetzen.

paradigmatisch für die Geschichte von Mensch und Hund als *companion species* in ihrer gemeinsamen Geschichte über mehrere tausend Jahre verstehen lassen. Die hier untersuchten Kontaktsszenen machen in ihrer literarischen oder filmischen Inszeniertheit diverse Aspekte der historischen Ko-Evolution von Hunden und Menschen über verschiedene zeitliche Dimensionen hinweg sichtbar. Sie erzählen also immer schon andere, auf ›tieferen‹ Zeitskalen angelegte Geschichten mit. Ich möchte hier vor allem zwei zeitliche Dimensionen skizzieren: eine erste, die die Kolonialgeschichte Amerikas mit ihren Voraussetzungen und Folgen betrifft; und eine zweite, die noch weiter in die Vergangenheit zurückreicht und sich auf die gemeinsame Evolutionsgeschichte von Hunden und Menschen bezieht.

Zunächst zur Kolonialgeschichte: Im Begriff der ›Kontaktsszene‹ klingt der ethnographische Begriff der »first contact scene«⁶⁴ an, der häufig in ähnlichen kolonialgeschichtlichen Kontexten verwendet wird wie Mary Louise Pratts Begriff der *contact zone*. Bezieht man sich speziell auf die Geschichte der Eroberung und Kolonialisierung Amerikas, wird man auf der Suche nach solchen Erstbegegnungsszenen zwischen Hunden und Menschen bei der Eroberung des amerikanischen Kontinents durch spanische Soldaten bei den so genannten »perros de la conquista« fündig.⁶⁵ Das bedeutet nicht, dass es vor der Ankunft der Konquistadoren auf dem amerikanischen Kontinent keine Hunde gegeben hätte, aber sehr wohl, dass das Auftreten der »perros de la conquista« als ein Ereignis gelten muss, das das gesamte Feld der zuvor etablierten Mensch-Tier-Beziehungen in Amerika verändert hat.

64 Vgl. dazu Klaus Scherpe: »First Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden«. In: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: Fink 2000, 149–166.

65 Vgl. John Grier Varner/Jeanette Johnson Varner: *Dogs of the Conquest*. Norman: University of Oklahoma Press 1983.

Wann genau die Spezies *canis lupus familiaris* in Amerika auftauchte und welches ihre unmittelbaren Vorläufer sind, ist unter Fachleuten umstritten.⁶⁶ Man kann aber davon ausgehen, dass es auf dem amerikanischen Kontinent schon mindestens seit 8.000 v. Chr. Hunde gegeben haben muss, in sehr unterschiedlichen Formen des Zusammenlebens, die teilweise weit von der heute vorherrschenden Haustierhaltung entfernt waren. So wurden in einigen Kulturen Hunde gemästet, um sie – meist in rituellen Zusammenhängen – zu verzehren, in anderen waren sie Teil von Mythen und Übergangsriten in die Unterwelt.⁶⁷ Gemeinsam ist diesen vielfältigen materiellen und symbolischen Allianzen, dass die Funktion der Hunde nirgends so klar auf menschliche Kontrolle und Domestikation bezogen zu sein scheint wie in den europäischen Formen der Haustierhaltung.

Vor diesem Hintergrund wurde das Auftreten von dressierten und zum Kampf abgerichteten Hunden an der Seite der Konquistadoren nicht nur aus der Sicht der spanischen Geschichtsschreiber der Kolonialzeit, sondern auch in überlieferten indigenen Codices als ein unerhörtes Ereignis beschrieben, das in der Darstellung der Szene des »aperreamiento«, also des Loslassens von Kampfhunden auf die indigene Bevölkerung kulminiert (vgl. Abb. 4).⁶⁸ Bereits auf der zweiten Reise von Kolumbus hatte die erste Hundehatz stattgefunden – und in Mexiko wie auch in Peru wurden Hunde, ebenso wie Pferde, schnell Teil der militärischen Strategie der Konquistadoren auf dem gesamten Konti-

66 Für einen Überblick und zum Folgenden vgl. Marion Schwartz: *A History of Dogs in the Early Americas*. New Haven: Yale University Press 1997, v. a. 1–28. Vgl. außerdem Sebastián Apesteguía/Stella Maris Alvarez (Hg.): *Perros y otros cánidos de las Américas. Origen, evolución e historia natural*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara 2023.

67 Vgl. Schwartz: *History of Dogs*, 66–92.

68 Vgl. zur detaillierten Analyse des in Abb. 1 dargestellten Codex Perla Valle: »Manuscrito del Aperreamiento. Suplicio ejecutado por medio de perros de presa contra los caciques cholultecas«. In: *Dimensión Antropológica* 22/65 (2015), 101–123.



Abb. 4: Ausschnitt aus dem »Manuscrito del Aperreamiento« (ca. 1560)

nent.⁶⁹ Hunde, die von den ersten Spaniern nach Amerika gebracht wurden, wurden dabei als reinrassige Tiere und in Analogie zu den menschlichen Soldaten als Kriegshelden beschrieben.⁷⁰

Die Analogie zwischen spanischen Hunden und spanischen Eroberern findet ihre Entsprechung in der Darstellung der Beziehung zwischen indigenen Einwohnerinnen und originär auf dem Kontinent lebenden Hunden, die als nicht domestiziert und zugleich als kleine, unterwürfige Mischlingshunde dargestellt wurden, die nicht bellen können – so etwa bei Gonzalo Fernández de Oviedo in seiner

69 Zur großen Zahl der in der spanischen Kolonialgeschichtsschreibung dargestellten Szenen vgl. Varner/Johnson Varner: *Dogs of the Conquest*, 5/14; sowie weiterhin: Alfredo Bueno Jiménez: »Los perros en la conquista de América: Historia e iconografía«. In: *Chronica Nova* 37 (2011), 177–204; Lucía Orsanic: »Imágenes caninas hispanoamericanas del período de conquista y colonización: textos y contextos«. In: *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 9 (2017), 27–53.

70 So z. B. »Becerrillo« bei Gonzalo Fernández de Oviedo (*Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Primera parte. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia 1851 [1535], 483 [Teil I, Buch XVI, Kap. 11]. Vgl. zur Verbindung dieser Beschreibungen mit der spanischen Obsession der »limpieza de sangre« Varner/Johnson Varner: *Dogs of the Conquest*, 14.

Beschreibung der Hunde auf der Insel Española: »eran todos estos perros, aquí en esta e las otras islas, mudos e aunque los apaleasen ni los matasen, no sabían ladrar; algunos gañen o gimen bajo cuando les hacen mal.«⁷¹ [All diese Hunde sowohl auf dieser als auch auf anderen Inseln waren stumm und konnten nicht bellen, auch wenn sie geschlagen oder getötet wurden. Einige winseln oder stöhnen leise, wenn man ihnen weh tut.]

Stimmlose Subalternität⁷² und Rassenmischung sind also die gemeinsamen Nenner der häufig hergestellten Verbindung zwischen indigenen Menschen und indigenen Hunden in der frühen kolonialen Historiographie zu Lateinamerika, während den europäischen Soldaten und ihren reinrassigen und gut ausgebildeten Soldatenhunden eine heroische Überlegenheit zugeschrieben wird. Diese Opposition, die jeweils auf der Analogie zwischen den Menschen und ihren Hunden auf europäischer sowie auf indigener Seite beruht, rekonfiguriert das symbolische Feld der Geschichte des Zusammenlebens zwischen Menschen und Hunden in Amerika vor Kolumbus und hinterlässt auch in späteren Epochen im Hinblick auf die Beschreibung chilenischer *quiltros* ihre Spuren.

Es wäre jedoch unangemessen, in den Kontaktszenen zwischen Straßenhunden und Menschen ausschließlich Spuren der Kolonialgeschichte mitzulesen, selbst wenn die Wahrnehmung von chilenischen *quiltros* wesentlich durch die Opposition zu den spanischen *perros de la conquista* mitgeprägt ist. Darüber hinaus verweisen Kontaktszenen in einer zeitlichen Dimension, die noch weiter in die ›Tiefenzeit‹ ausgreift, auch auf die gemeinsame Evolutionsgeschichte von Hunden und Menschen bzw. machen sie überhaupt erst vorstellbar.

71 Fernández de Oviedo: *Historia general*, 390 [Teil I, Buch XII, Kap. 5].

72 In Anlehnung an den bekannten Aufsatz von Gayatri Chakravorty Spivak: »Can the Subaltern Speak?«. In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press 1988, 271–313.

Eine viel diskutierte Hypothese bezüglich dieses Ursprungs stammt von den Hundeforscher:innen Raymond und Lorna Coppinger und kann als ›Kommensalismus-Hypothese‹ bezeichnet werden.⁷³ Die Coppingers gehen davon aus, dass heutige Straßenhunde (vor allem die Hunde, die sie *village dogs* nennen) den ersten Hunden ähneln, die vom Wolf abstammen. Sie nehmen weiterhin an, dass die Evolution von Wölfen zu Hunden sich in einer Kontaktzone am Rand früher menschlicher Siedlungen abgespielt haben muss, die man, wenn auch unter veränderten Bedingungen, heutzutage noch in ähnlicher Form antreffen kann. Interessant in Bezug auf die aktuellen *human-animal studies* ist an der Hypothese der Coppingers die Annahme, dass Hunde nicht aktiv von Menschen domestiziert wurden, sondern sich selbst in solche Kontaktzonen zu Menschen begeben haben, die man in Bereichen verorten kann, wo Abfälle entsorgt wurden.⁷⁴ Die Coppingers gehen in ihren eigenen Feldforschungen davon aus, dass man auch an heutigen Mülldeponien ähnliche Bedingungen antreffen könne wie zur Zeit der Evolution der ersten Hunde – dies führt sie zum Beispiel zu einer Untersuchung auf einer großen Müllhalde in der mexikanischen Grenzstadt Tijuana.⁷⁵ Bemerkenswerterweise behaupten die Coppingers von der Müllhalde in Tijuana jedoch, dass es nicht nur um die tatsächlichen Beobachtungen im Feld gehe, sondern auch um

73 Vgl. Raymond Coppinger/Lorna Coppinger: *Dogs: A Startling New Understanding of Canine Origin, Behavior, and Evolution*. New York: Scribner 2001.

74 Wie Bénédicte Boisseron: *Black Dog*, 106, unter Bezug auf Raymond und Lorna Coppinger hervorhebt, ist die kommensalistische Mensch-Hunde-Beziehung demzufolge nicht notwendigerweise eine, die auf gegenseitigem Nutzen beruht und, sondern sich durchaus auch auf die distanzierte Beziehungsform beschränken kann, die weiter oben als »living alongside« beschrieben wurde (vgl. Kap. 1).

75 Was im Übrigen auch Jean Rolin dazu veranlasst hat, sich auf diese Spur zu begeben. Vgl. zu Rolins Auseinandersetzung mit den Coppingers v. a. CM, 215–221.

das Imaginieren möglicher Kontaktszenen: »This dump ist perfect for filming a fantasy about the Mesolithic origin of dogs.«⁷⁶ Das bedeutet nichts Anderes als dass bereits sie vorschlagen, die literarische bzw. filmische Imagination in den Dienst eines *reenactments* von hypothetischen Anfangsszenen des Zusammenlebens von Hunden und Menschen zu stellen.

Aus evolutionsbiologischer Sicht lautet eine Kritik an den Coppingers, dass sie mit der Anfangsszene der dörflichen Mülldeponie einen relativ späten, weniger als 10.000 Jahre zurückliegenden Beginn der Evolution von Hunden im Mesolithikum, d. h. nach der Sesshaftwerdung und dem Beginn des Ackerbaus annehmen. Dagegen setzen andere Forscher·innen⁷⁷ die Evolution von Hunden bereits im Paläolithikum, d. h. in Jäger- und Sammler-Gemeinschaften an und gehen damit in der Geschichte bis zu 50.000 Jahre hinter die Gegenwart zurück: Sie sehen nicht den Kommensalismus als uranfängliche Kontaktszene zwischen Wölfen und Menschen, sondern nehmen an, dass der Kontakt zwischen den beiden Spezies dort beginnt, wo sich Menschen um junge Tiere kümmern, indem sie sie säugen und bei sich aufziehen, wodurch Jungtiere zu zahmen menschlichen Spielgefährten, aber nicht zu Haustieren im engeren Sinn werden, die sich ausschließlich in einer häuslichen Umgebung fortpflanzen bzw. gar dafür gezüchtet werden.

Für den Zweck meiner Überlegungen geht es nicht darum, sich für eine dieser Thesen zu entscheiden, sondern

76 Coppinger/Coppinger: *New Understanding*, 319. Allerdings schränken die Autor·innen die Tauglichkeit einer Müllhalde für ein solches Szenario selbst wieder ein, da sich dort zu viele unterschiedliche Arten von Straßenhunden mischen würden – gerade die gegenwärtige Diversität der Lebensformen von Straßenhunden stellt sich somit also als ein Problem dar, das aus der historischen Rekonstruktion idealerweise ausgeschlossen werden soll.

77 Vgl. hierzu v. a. James A. Serpell: »Commensalism or Cross-Species Adoption? A Critical Review of Theories of Wolf Domestication«. In: *Frontiers in Veterinary Science* 8/662370 (2021), 1–10.

beide werden als mögliche Anfangsszenen interspezifischer Konvivialität gleichberechtigt behandelt. Das fünfte Kapitel setzt sich explizit mit Kontaktszenen, die als Kommensalismus- oder Spiel-Szenen verstanden werden können, auseinander. Was dabei aufgegriffen wird, ist die in der »film fantasy« der Coppingers auf einer Müllhalde in Tijuana implizierte Annahme, dass solche Anfangsszenen mittels bestimmter Formen literarischer oder filmischer Darstellung ›ausimaginiert‹ werden müssen, um greifbar zu werden. Evolutionsgeschichtliche Anfangsszenen können damit in den Dienst wissenschaftlicher Hypothesenbildung treten;⁷⁸ umgekehrt lässt sich vermuten, dass viele literarische Kontaktszenen zwischen Menschen und Hunden zumindest hypothetisch auch als interspezifische Anfangsszenen verstanden werden können – dazu kann man bei etwas weiterer Fassung des Begriffs beispielsweise auch Szenen der Namensgebung oder der Trauer um verstorbene Gefährten zählen. Auf dieser Grundlage muss nicht die gesamte Geschichte menschlicher Sozialisation neu erzählt werden, sehr wohl kann aber die Perspektive auf diese tiefenzeitliche Dimension des Verhältnisses von Menschen und Hunden zu einem anderen Verständnis marginaler Allianzen im urbanen Raum Lateinamerikas (und anderswo) beitragen.

Bevor ich mich im zweiten Teil dieser Untersuchung verschiedenen Kontaktszenen ausführlicher widme, gehe ich in einem letzten vorbereitenden Kapitel darauf ein, welche nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch literarischen Modelle für die imaginative Ausgestaltung von interspezifischen Kontaktszenen mit Straßenhunden zur Verfügung stehen bzw. wie diese Modelle in der Auseinandersetzung mit Straßenhunden in Lateinamerika transformiert werden.

78 Auch kulturelle Anfangsfiktionen wie Rousseaus Fiktion eines Naturzustands oder Freuds Annahme einer Urhorde funktionieren letztlich nach diesem Modell.

Materiell-semiotische Knoten

Hunde sind neben Affen die vielleicht prominentesten Tierfiguren der Literaturgeschichte, so dass man von einer weltliterarischen Tradition der »Hundeliteratur« sprechen kann,⁷⁹ zu der auch wichtige Texte der lateinamerikanischen Literatur zu zählen sind.⁸⁰ Doch die Auseinandersetzung mit Straßenhunden als literarischen Figuren überschneidet sich nur zum Teil mit der langen Tradition der Hundeliteratur generell, daher erfordert die Präsenz der marginalen Figur des Straßenhundes auch eine Suche nach anderen bzw. eine Relektüre von bestehenden literarischen Traditionen.

Die Beschäftigung mit literarischen Formen, in denen Kontaktszenen zwischen Menschen und (Straßen-)Hunden imaginiert werden, impliziert weiterhin, dass es nicht in erster Linie um Hundefiguren geht, die metaphorisch oder allegorisch für bestimmte menschliche Eigenschaften oder Charakterzüge stehen, wie dies etwa in der Tierfabel oder im Märchen vorherrscht; vor allem geht es um eine metonymische Beziehung der ›Nachbarschaft‹⁸¹. Damit

79 So Roland Borgards: »Tiere und Literatur«. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, 225–244, hier 228. Zur daran anschließenden literarischen »Kynologie« im Verhältnis zur hier propagierten »Quiltrologie« vgl. auch das Schusskapitel dieses Essays (Kap. 14).

80 Zu nennen wären hier etwa Mario Vargas Llosas Großstadt-Roman *La ciudad y los perros* (Peru 1963), Adolfo Bioy Casares' phantastische Hunde-Erzählung *Dormir al sol* (Argentinien 1973), die fünfbandige Autobiographie *El río del tiempo* (Kolumbien 1985–1993) des Menschenskeptikers und Tierschützers Fernando Vallejo sowie Mario Bellatins Roman *Perros héroes* (Mexiko 2003). Vgl. aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Bernardo Subercaseaux u. a.: *El mundo de los perros y la literatura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales 2014; sowie in knapperer Form: Ders.: »Perros y literatura: Condición humana y condición animal«. In: *Atenea* 509 (2014), 33–62.

81 Als Trope in der Rhetorik ist die Metonymie die Figur der Nachbar-

rückt die Frage ins Zentrum, inwiefern Tiere als Aktanten in literarischen Texten nicht als bloße Stellvertreter für Menschen, sondern mit eigener Handlungsmacht positioniert werden.⁸² An Mary Louise Pratt und Donna Haraway anknüpfend kann man literarische Texte selbst als Kontaktzonen verstehen, in denen »material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another«⁸³ in den Blick kommen. Diese Knotenpunkte sind, wie Haraway weiter ausführt, nur in Form von »figures« oder »figurations« greifbar,⁸⁴ die u. a. in literarischen Texten, aber auch in Filmen oder in anderen ästhetischen Praktiken entworfen werden können.

Auch wenn das Semiotische nach Haraway immer nur ein Teil des Knotens ist, der Menschen und Tiere miteinander in Kontakt bringt,⁸⁵ bleibt unbestreitbar, dass filmische und literarische Darstellungsformen hier eine wichtige Rolle spielen. Sie sind mitverantwortlich dafür, wie die Ko-Evolution zweier Spezies im Allgemeinen und der transitorische Kontakt zwischen Menschen und Straßenhunden im Besonderen imaginiert werden. Damit machen sie zugleich Vorstellungen für die weitere Evolution des

schaft im Gegensatz zur Metapher als Figur der Ähnlichkeit; zur Ausweitung der Dominanz metonymischer und metaphorischer Relationen auf literarische Formen vgl. die klassische Untersuchung von Roman Jakobson:

»Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances«. In: *Fundamentals of Language*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 1980, 67–96.

82 Vgl. zu Tieren als Akteuren Borgards: »Tiere und Literatur«, v. a. 236–238.

83 Haraway: *When Species Meet*, 4

84 Ebd. Zu einer differenzierten medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Haraways Verständnis von »figuration« vgl. Scott Wark: »In ›The Cloud‹: Figuring and Inhabiting Media Milieus«. In: Celia Lury/William Viney/Ders. (Hg.): *Figure. Concept and Method*. Singapur: Springer Nature 2022, 41–62. https://doi.org/10.1007/978-981-19-2476-7_3.

85 Vgl. ähnlich auch Anne Simons Verständnis der »zoopoétique«, die insbesondere die aktive Rolle tierlicher Semiotiken im Prozess der literarischen Kreativität hervorhebt (Anne Simon: *Une bête entre les lignes: essai de zoopoétique*. Marseille: Wildproject, 2021).

Zusammenlebens zwischen Hunden und Menschen verfügbar. Wie genau der materiell-semiotische Knoten, der Tiere und Menschen miteinander verbindet, ästhetisch gestaltet werden kann, lässt sich auf vielfältige Art untersuchen: Es handelt sich sowohl um eine Frage der Medialität als auch um eine Frage von unterschiedlichen Verfahren der Formgebung innerhalb einer bestimmten medialen Umgebung, die von stilistischen Details über besondere Erzählmuster bis hin zur Wahl bzw. Umgestaltung von bestimmten Gattungen und Textsorten reichen.

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits dargestellt, betont der ›Szenen‹-Charakter des interspezifischen Kontakts die mediale Dimension – so ist z. B. die konstitutive Audiovisualität des Filmmediums besonders gut geeignet, um einerseits Blick-Anordnungen, andererseits aber auch Phänomene der Sprache, Stimme oder Lautlichkeit zu untersuchen, die im Grenzbereich von Semiotizität und Materialität angesiedelt sind.⁸⁶ Bezüglich der narrativen Ausgestaltung von Kontaktszenen in Textform kann man mit Michail Bachtin annehmen, dass bestimmte typische raumzeitliche Situationen bzw. Szenen, mit denen Straßenhunde als marginale Gestalten Eingang in die (Hunde-) Literatur finden,⁸⁷ an bestimmte narrative Muster und Gattungstraditionen geknüpft sind. Sie gestalten somit den materiell-semiotischen Knoten, der Straßenhunde und Menschen miteinander verbindet, in spezifischen Formen aus, wodurch mögliche Anschlüsse in späteren Texten mit-

86 Vgl. dazu allgemein Sabine Nessel: »Tiere und Film«. In: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, 262–269. Zu Blickanordnungen vgl. auch Kap. 1 sowie zu Stimmlichkeit und Lautlichkeit in Filmen über Hunde Kap. 5 dieser Studie.

87 Ich schließe insofern an Bachtin an, als dieser von einem Nexus zwischen typischen raumzeitlichen Situierungen von Erzählsujets und bestimmten Gattungstraditionen ausgeht (Michail Bachtin: *Chronotopos*. Hg. von Michael C. Frank/Kirsten Mahlke. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008).

bestimmt werden. Zwar wäre es zu einfach anzunehmen, dass es spezifische ›(Straßen-)Hunde-Gattungen‹ gibt. Allerdings kann man sehr wohl beobachten, dass das Auftauchen von Straßenhunden zum einen von Gattungstraditionen begünstigt wird, die marginalen Figuren des urbanen Alltags einen Platz im Erzählen einräumen – und dass zum anderen diese Traditionen sich selbst mit ihren hündischen Protagonisten bzw. den in ihnen in den Fokus gerückten Kontaktszenen transformieren.

Dies möchte ich an zwei Beispielen untersuchen, mit denen bestimmte Gattungsformen hervortreten, die in der Folge für die Figuration von Kontaktszenen zwischen Straßenhunden und Menschen im spanischsprachigen Raum und darüber hinaus von besonderer Bedeutung sind.⁸⁸ Eine dieser Traditionen lässt sich bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgen und ist mit der fiktionalen Gattung des Schelmenromans sowie mit einer daran anknüpfenden exemplarischen Novelle von Miguel de Cervantes verbunden. Bei der zweiten handelt es sich um eine Form faktualen Erzählens,⁸⁹ wie sie sich in der vor allem in der in Lateinamerika seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert beliebten Gattung der sog. »crónica« manifestiert – hier möchte ich als Beispiel einen Text von Rubén Darío heranziehen.

88 Damit soll keineswegs behauptet werden, dass dies die einzigen genreartigen Formen sind, in denen Kontaktszenen zwischen Menschen und Straßenhunden entstehen können, ich konzentriere mich jedoch auf Gattungstraditionen, die für die folgenden Kapitel besonders relevant sind. Neben Gattungen als Makro-Formen könnte natürlich auch andere literarische Formgebungsprozesse untersucht werden, die bei der Gestaltung von Kontaktszenen eine Rolle spielen (vgl. zu stilistischen Fragen der Tier- und Hundeliteratur Simon, *Une bête entre les lignes*).

89 Zur Unterscheidung von fiktionalem und faktuellem Erzählen vgl. Gérard Genette: *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991.

Cipión und Berganza als quiltros: Von Cervantes zur Hunde-Pikareske

Miguel de Cervantes' »Coloquio de los perros«, eine der bekanntesten seiner *Novelas ejemplares*, die 1613 erscheinen, steht in einer langen Tradition der Tierliteratur, die sich bis zur menippeischen Satire der Antike zurückverfolgen lässt.⁹⁰ Zugleich profiliert sich der Hund als Protagonist einer spezifisch frühneuzeitlichen Gattungstradition, die ausgehend von Cervantes einen kaum zu unterschätzenden Einfluss auf die lateinamerikanische Literatur ausübt, nämlich die Pikareske in der besonderen Ausprägung dessen, was der chilenische Literaturwissenschaftler Bernardo Subercaseaux die sog. »picaresca perruna«, d. h. die Hunde-Pikareske nennt.⁹¹

Der pikareske Roman, der mit dem Mitte des 16. Jahrhunderts anonym erschienenen *Lazarillo de Tormes* begründet wird,⁹² etabliert sich ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts in Spanien als eine der wichtigsten Erzählgattungen. Er bietet insofern ein interessantes Erzählmodell für die Darstellung von Hunden, als hier prekäre Existenzen »infamer« Menschen am Rande der Gesellschaft in den Fokus rücken,⁹³ die in anderen literarischen Gattungen keine Exis-

90 Ich verwende folgende Ausgabe: Miguel de Cervantes: »El coloquio de los perros«. In: *Novelas ejemplares*, Bd. 2. Hg. v. Harry Sieber. Madrid: Cátedra 1994, 297–359. Zur Tradition der Tierliteratur bei Cervantes vgl. u. a. Michael Kohlhauser: »Wenn Hunde erzählen. Miguel de Cervantes' »Coloquio de los perros« und die Tierliteratur«. In: *Iberoromania* 56/2 (2002), 51–81.

91 Bernardo Subercaseaux: »Picaresca canina y portento de la palabra«. In: *Taller de Letras* 54 (2014), 89–108.

92 Anon.: *Lazarillo de Tormes*. Hg. v. Francisco Rico. Madrid: Cátedra 1990. Bereits im dem 1555 erschienenen zweiten Teil des *Lazarillo* tritt allerdings ein tierischer Protagonist auf, wenn der Pícaro dort in der Tradition der satirischen Tiermetamorphosen der Antike in einen Thunfisch verwandelt wird (Anon.: *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*. Hg. v. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra 2014).

93 Unter »Infamie« ist dabei zu verstehen, dass es sich um Menschen

tenzberechtigung oder zumindest kein Anrecht auf einen Protagonistenstatus haben. Der *pícaro* verbringt, wie auch der Straßenhund, den Großteil seines Lebens buchstäblich draußen auf der Straße, weil er auf der Suche nach Nahrung oder Obdach ist. Insofern sind auch Cervantes' berühmte Hunde nicht nur zwei Lebewesen, die eines Nachts, beseelt von der wundersamen Gabe der menschlichen Sprache, miteinander in einen philosophischen Dialog treten. Sie sind in ihrer materiellen Existenz in erster Linie Straßenhunde, die an der Schwelle zur Domestizierung leben – eine Schwelle, die im Übrigen auch mit den stetigen Namenswechseln des jüngeren Hundes Berganza einhergeht, der seine Geschichte erzählt, während sein älterer Gefährte Cipión zuhört und seine Kommentare dazu abgibt: Jedes neue ›Dienstverhältnis‹ bzw. jede neue von Berganza berichtete Kontaktszene mit menschlichen Wesen, zu denen er sich auf begrenzte Zeit gesellt, geht also mit einem neuen Namen einher.⁹⁴

Natürlich kann man Cervantes' Hunde als bloße Stellvertreterfiguren für menschliche Gesprächspartner verstehen – es wird in der Erzählung sogar gemutmaßt, dass sie möglicherweise verzauberte Menschen seien, womit ihr wacher Verstand und ihre plötzliche Redegabe erklärbar würden. Auch ihr ungebremsster Hang dazu, über ihre Gefährten zu lästern (span.: *murmurar*), stellt sie in eine menschliche Diskurstradition, die durch die literarische Gattung der Satire

handelt, die erst durch ihren Eintritt in bürokratische Prozesse Teil der historischen Überlieferung werden. Vgl. dazu grundlegend mit Bezug auf Prozessakten des 18. Jahrhunderts Michel Foucault: »La Vie des hommes infâmes« [1977]. In: *Dits et écrits*, Bd. 3. Hg. v. Daniel Defert/François Ewald. Paris: Gallimard 1994, 237–253. Zu den bürokratischen Hintergründen der frühneuzeitlichen Pikareske vgl. Robert Folger: *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*. Newark: Juan de la Cuesta 2009.

94 Vgl. dazu Verf.: »Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres: escenas de denominación en la picaresca canina«. In: Gloria Chicote/Ders. (Hg.): *Narrar convivialidades marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global*. *Philologie im Netz*, Beiheft 36 (2025), 36–51. <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft36/b36to4.pdf>; sowie zur Namensgebung bei Straßenhunden Kap. 6.

bzw. die philosophische Schule des Kynismus geprägt ist: Der ›Hundephilosoph‹ Diogenes ist eines der menschlichen Vorbilder der beiden cervantischen Hunde, die in ihrem Willen zur *parrhesia* auch unangenehme Wahrheiten aussprechen.⁹⁵ Dennoch sind die beiden Hunde mehr als bloße Allegorien menschlicher Handlungsträger, man erfährt bei Cervantes auch etwas über ›metonymische‹ Formen der Gefährtschaft zwischen Menschen und Hunden,⁹⁶ etwa wenn Berganza in seiner Zeit bei einem Kaufmann dessen Sohn auf dem Weg zur Schule begleitet und von seinem Verhältnis zu den Schülern folgendermaßen berichtet: »los estudiantes dieron en burlarse conmigo, y domesticuéme con ellos de tal manera, que me metían la mano en la boca y los más chiquillos subían sobre mí« [die Schüler vergnügten sich mit mir und wurde ich bei ihnen so zutraulich, dass sie ihre Hände in mein Maul stecken und die Jüngerer auf mir reiten konnten].⁹⁷

In einer Anspielung auf die für die Pikareske gattungskonstitutiven *burlas*, d.h. die Streiche, die der *pícaro* seinem Herrn spielt oder von ihm gespielt bekommt, wird hier eine Form der Konvivenz dargestellt, bei denen es nicht um Späße auf Kosten anderer (span.: *burlarse de*), sondern um gemeinsames Spiel und gegenseitiges Vergnügen (*burlarse con*) geht. In diesem Kontext ist auch die *domesticación* als zahmes Verhalten von Berganza zu verstehen, der sich gutmütig als Spielgefährte für die Kinder hergibt. Bereits bei Cervantes findet man also ein literarisches Wissen um interspezifische Kontaktszenen zwischen Hunden und Menschen wie diejenige des gemein-

95 Vgl. dazu Andreas Gelz: »El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes«. In: *Iberoromania* 78 (2013), 165–177.

96 Vgl. dazu auch Teresa Hiergeist: »Del perro en Berganza. ›El Coloquio de los perros‹ desde una perspectiva zopoética«. In: Mechthild Albert u. a. (Hg.): *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, 149–166.

97 Cervantes: »El coloquio de los perros«, 316 [Hervorhebungen J. D.].

samen Spiels, die in den Kapiteln dieses Essays genauer untersucht werden.

In gattungsgeschichtlicher Hinsicht ist es für Cervantes typisch, dass er die Beschäftigung mit seinen beiden hündischen Protagonisten nicht in ein einziges festes Gattungsschema einhegt, sondern vielmehr dazu nutzt, unterschiedliche Gattungsmodelle wie die Pikareske und den satirisch-philosophischen Dialog in ein Spannungsverhältnis zu setzen. Er erlaubt sich also mit seinen hündischen Protagonisten, die ständig die Frage aufwerfen, ob das, was sie selbst erleben, mit rechten Dingen zugehen kann,⁹⁸ auch literarische Freiheiten, die das »Coloquio« zu einem Experimentierfeld für neue, gattungshybride Modelle des Erzählens machen. So werden unterschiedliche intertextuelle Traditionslinien der Hundeliteratur begründet oder mitgeprägt, an denen später in ihrer »transkulturierenden« Aneignung in Lateinamerika weitergearbeitet wird.⁹⁹

Dass dabei ausgehend von Cervantes' »Coloquio« sehr unterschiedliche literarische Neuverschriftungen möglich sind, zeigt beispielsweise ein 2024 erschienener Essay der chilenischen Schriftstellerin Lina Meruane, die als Titel ihres *Coloquio de las quiltras* den beiden Hunden mit männlichen Namen bei Cervantes sehr bewusst zwei weibliche Hündinnen namens Lina und Luna gegenüberstellt. Als solche erscheinen in dem Essay Lina Meruane selbst und die spanische Schriftstellerin Luna Miguel, die ihrerseits bereits 2019 einen Essay mit dem Titel *El coloquio de las perras* veröffentlicht hatte.¹⁰⁰ Zwar dient für Meruane die

98 Zur Verhandlung des Verhältnisses von Magie und Empirie im »Coloquio« vgl. Bernhard Teuber: »Literarische Imagination statt Hexerei – Zur Dialektik von Verzauberung und Entzauberung in Cervantes' »Coloquio de los perros«. In: Gerhard Penzkofer/Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination – Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2005, 241–259.

99 Zum Konzept der »transculturación narrativa« vgl. Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno 1981.

100 Vgl. Lina Meruane: *Coloquio de las quiltras: argumentos caninos ante*

Figur der »perra« oder der »quiltra« in erster Linie als *alter ego* für ein autofiktionales Rollenspiel, um ihre eigene feministische Position auf rein menschliche Belange zu markieren – in dem Essay geht es um einen Kampf für die Präsenz weiblicher Stimmen in der Gegenwartsliteratur. Aber für den hier zu untersuchenden Kontext ist vor allem von Interesse, dass Meruane die Traditionslinie der cervantinischen Hunde bis zu den chilenischen Straßenhunden verlängert – womit implizit auch Cipión und Berganza eine produktiv-transkulturierende Relektüre als *quiltros*¹⁰¹ erfahren, an die ich hier anschließen möchte.

Während Lina Meruane die diskursiv-essayistische Seite des cervantinischen »Coloquio« betont, hat die lateinamerikanische – und insbesondere die chilenische – Literatur seit dem 19. Jahrhundert auch die Anregung eines kreativen Umgangs mit der europäischen Tradition der Pikareske in Hundeform aufgegriffen: Sie nutzt dabei den Protagonismus der Hundefigur, um eine marginale Perspektive bzw. Erzählstimme in die sich von europäischen Erzähltraditionen emanzipierenden lateinamerikanischen Literaturen einzubringen. Diese Traditionslinie, die von Cervantes u. a. nach Chile führt, hat Bernardo Subercaseaux in mehreren Aufsätzen sowie einer breit angelegten Studie zur Hundeliteratur in Lateinamerika eingehend untersucht. Wohl der gattungsmäßig am eindeutigsten vom Modell der Pikareske (in Kombination mit einem satirischen Antiklerikalismus) inspirierte chilenische Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist *Memorias de un perro escritas por su propia pata* von Juan Rafael Allende aus dem Jahr 1893, in dem ein Straßenhund mit dem sprechenden Namen »Rompecadenas«

las crisis del feminismo. Barcelona: Debate 2024; Luna Miguel: *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing 2019. Miguel wiederum bezieht sich als Vorbild für den Titel ihres Essays auf den gleichnamigen Titel einer Erzählung der puertorikanischen Schriftstellerin Rosario Ferré.

101 Vgl. dazu auch Subercaseaux: »Picaresca canina y portento de la palabra«.

[Kettensprenger] von seinem Leben als Diener vieler Herren berichtet und dabei auch den seit dem *Lazarillo de Tormes* gattungstypischen Aufstieg des Protagonisten zu einer Position relativer sozialer Stabilität vollzieht.¹⁰² Daneben entdeckt Subercaseaux pikareske Elemente in weiteren chilenischen Romanen wie *Las aventuras de Cuatro Remos* (1883) von Daniel Barros Grez und *Patas de perro* (1965) von Carlos Droguett, auf die ich selbst im Rahmen meiner eigenen Analysen noch eingehender zurückkommen werde. Und auch in anderen Literaturen Lateinamerikas¹⁰³ und des Globalen Südens stellt die Hunde-Pikareske ein in hohem Maß attraktives Erzählmodell zur Verfügung.¹⁰⁴

In ihrer prototypischen Form (von der es aber im weiten experimentellen Feld der »picaresca perruna« viele Abweichungen gibt) tritt der Protagonist in der Hunde-Pikareske auch als Erzähler auf, was ein Indiz für eine mehr oder weniger ausgeprägte Anthropomorphisierung zu sein scheint. Jedoch sollte die Kategorie der Erzählerstimme in dieser Hinsicht nicht überbewertet werden, denn die Fiktion nicht-menschlicher Erzählinstanzen¹⁰⁵ kann auch als Übung verstanden werden, die darauf abzielt, den menschlichen Logozentrismus zu hinterfragen: Indem sie scheinbar unmögliche Erzählsituationen proklamieren, können literarische Texte mit tierischen Erzählfiguren alternative

102 Vgl. ebd.; sowie zum Namen des Protagonisten Verf.: »Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres«.

103 Vgl. etwa die *Indiscreciones de un perro gringo* (2007) des puertorikanischen Autors Luis Rafael Sánchez oder die (wortspielerisch mit der »Pikareske« assoziierte) »novela sicaresca« des kolumbianischen Autors und Tierschützers Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), in der jugendliche Auftragsmörder (*sicarios*) in Diensten der Drogenkartelle kein Mitleid mit Menschen, sehr wohl aber mit Straßenhunden haben.

104 Vgl. z. B. den Roman *Temps de chien* (2001) des aus Kamerun stammenden Patrice Nganang: Dort lässt Nganang einen »philosophischen Hund« namens Mboudjak das menschliche Leben in Yaoundé beobachten.

105 Vgl. dazu die Beiträge in Joela Jacobs (Hg.): *Animal Narratology*. Basel: MDPI 2020.

Denkweisen über interspezifische Koexistenz vorwegnehmen oder sogar andere Ontologien entwerfen. Sie werden von der Anthropologie als »Perspektivismus« beschrieben und stellen die in der okzidentalen Welt übliche Annahme von Menschen als Teil der ›Kultur‹ und Tieren als zur ›Natur‹ gehörig in Frage.¹⁰⁶

In den folgenden Analysen sind hündische Erzählstimmen selbst eher randständig, auch wenn sie an manchen Stellen auftauchen und so immer wieder an eine bestimmte Tradition der Hundeliteratur erinnern. Wichtiger für meine Überlegungen ist jedoch, wie die Straßenhunde-Literatur Grenzbereiche zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Formen des Kontakts auslotet, die über die ›logozentrische‹ Frage einer nach menschlichem Vorbild an die Erzählstimme gebundenen Subjektivität hinausreichen.

Hunde-Chroniken: Von Pariser Friedhöfen zu chilenischen Vorstädten

Einen anderen Weg als denjenigen der fiktionalen Einnahme einer Hundeperspektive bzw. als das Erzählen mit der (wie auch immer narratologisch motivierten) Stimme eines Hundes schlägt die faktuale Beobachtung von Hunden in ihren urbanen Kontakten mit anderen Stadtbewohner:innen durch menschliche Beobachterfiguren ein. Als literarische »kleine Form«¹⁰⁷ für diese Art der Alltagsbeobachtung hat sich in Lateinamerika seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die Gattung der »crónica« etabliert.

106 Vgl. Eduardo Viveiros de Castro: »Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena«. In: *O que nos faz pensar* 14/18 (2004), 225–254; bzw. Philippe Descola: *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard 2005; sowie Kap. 9 dieser Studie.

107 Vgl. Maren Jäger/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 1–12.

Die lateinamerikanische »crónica«¹⁰⁸ ist an der Schnittstelle zwischen (fiktionaler) Erzählliteratur – als Vorbild dienen hier u. a. kostumbristische Beschreibungen des urbanen Alltags – und journalistischen Schreibformaten entstanden. Die *crónica* ist hier u. a. aus dem *fait divers*, d. h. den vermischten Notizen hervorgegangen. Die ersten prägenden Vertreter dieser Gattung, José Martí und Rubén Darío, schreiben u. a. für diverse Tageszeitungen, wobei ihre Chroniken einerseits stark von der Subjektivität ihrer menschlichen Beobachterperspektive, andererseits aber auch von einer Praxis der »Feldforschung« vor Ort geprägt sind. In thematischer Hinsicht verfolgt die *crónica* das Ziel einer Archäologie der Gegenwart (»arqueología del presente«) und dient für ihre Autoren unter literarischen Gesichtspunkten zugleich als stilistisches Experimentierfeld (»laboratorio de ensayo del estilo«)¹⁰⁹ – auch hier tut sich, wie in der Transkulturation der Pikareske in Lateinamerika, ein weites Feld von experimentellen Schreibweisen auf, denen hinsichtlich des Gegenstandsbereichs der *crónica* ein ebenso weites Feld sozialer Alltagsbeobachtungen entspricht.

Die argentinische Schriftstellerin Leila Guerriero, aktuell eine der wichtigsten Stimmen der lateinamerikanischen *crónica*, attestiert den so entstehenden, oft an urbane Schauplätze gebundenen Texten ein besonderes Interesse für die peripheren Orte des sozialen Lebens.¹¹⁰ Dass dieses Interesse bereits früh in der Geschichte des *crónica* auch auf Kontaktsszenen mit (Straßen-)Hunden ausgreift, möchte

108 Zur Abgrenzung der »kleinen Geschichten« in der »crónica modernista« von der »großen Geschichte« in der »crónica de Indias« vgl. Claudia Darrigrandi: »Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio«. In: *Cuadernos de Literatura* 17/34 (2013), 122–143, hier 136.

109 Vgl. dazu Susana Rotker: *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena 1992, 106 bzw. 96.

110 Vgl. Leila Guerriero: »La crónica es, por definición, un género que se ocupa de las periferias (Interview mit Miguel Ángel Lapuente)«. In: *Tres Puntos* (12. 5. 2022). <https://www.revistatrespuntos.com/la-crónica-es-por-definición-un-género-que-se-ocupa-de-las-periferias-leila-guerriero>.

ich an einer in Paris entstandenen Chronik des nicaraguanischen Begründers des »Modernismo« und Pioniers der *crónica* Rubén Darío aus dem Jahr 1902 aufzeigen. Da es sich bei den zahlreichen Chroniken Daríos um in großer Menge und hoher Frequenz für die Presse produzierte Texte handelt, geht es bei der hier vorgestellten Chronik mitnichten um einen intertextuell auch nur annähernd so prominenten Gründungstext wie im Falle der Hunde-Pikareske in Miguel de Cervantes' »Coloquio de los perros«. Dennoch erlaubt es auch dieses Beispiel, prägnante Bezüge zu den anderen in diesem Essay behandelten Texten herzustellen, die sowohl inhaltlich als auch stilistisch in der Tradition der kleinen Form der Chronik stehen.

Die in der argentinischen Zeitung *La Nación*, für die Darío seit 1900 als Korrespondent aus Paris schreibt, zunächst erschienene Chronik, auf die ich mich beziehe, trägt in der Erstfassung von 1902 den Titel »Duelos cínicos«¹¹¹ und berichtet von dem ersten bekannten (und heute noch existierenden) Hundefriedhof in der Pariser Vorstadt Asnières, gelegen auf einer Insel in der Seine. Bereits in der ausführlich beschriebenen Anreise stellt sich der Chronist und Erzähler in der Tradition des Typus des Pariser Flaneurs als Kenner der abgelegensten Kuriositäten der Großstadt dar. Der Eintritt in den Friedhof wird als eine Art *rite de passage* dargestellt, der die Welt der Lebenden von der der Toten scheidet und bei dem ein junges Mädchen, das das Eintrittsgeld kassiert, sowie ein Hund die Schwelle behüten. Bei der genauen Beobachtung der Hundegräber und der Grabinschriften weicht die anfängliche Empörung des sich als »Anarchisten« beschreibenden Chronisten über das dekadente bürgerliche

111 Rubén Darío: »Duelos cínicos«. In: *Parisiana. Obras completas*, Bd. 5. Madrid: Mundo Latino 1917, 203–210 (im Folgenden DC). Vgl. hierzu und zu weiteren Hintergrundinformationen zu dieser Chronik Juliana Piña: »Rubén Darío y la cuestión animal«. In: *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 16 (2024), 6–21, durch deren Artikel ich auf diesen Text aufmerksam geworden bin.

Phänomen der mit viel Geld und Aufwand nach menschlichem Vorbild gestalteten Gräber der Einsicht, dass man auf Friedhöfen durchaus etwas über die Gefährtschaft zwischen Menschen und Hunden lernen kann:

Me explico el hombre triste, solitario, hosco á golpes de la vida, desconfiado de sus semejantes, en esta inmensa selva de lobos bípedos en que vivimos y que llamamos mundo. Desengañado, herido, burlado por la amistad, desgarrado por el amor, desdeñado por la consecuencia, encuentra en un perro el silencio afecto, la caricia de los ojos, la cuasi palabra del ladrido inteligente, el salto que equivale á un apretón de manos. Y en sus horas amargas mira al compañero cuadrúpedo como que quiere participar de su dolor, como que le quiere consolar, como que busca la manera de hacerse entender y como que comprende las palabras y las miradas. (DC, 208)

[Ich stelle mir vor, dass die Menschen in diesem riesigen Dschungel von zweibeinigen Wölfen, in dem wir leben und den wir die Welt nennen, traurig, einsam, durch Schicksalsschläge verdrossen und misstrauisch gegenüber ihren Mitmenschen sind. Desillusioniert, verwundet, von der Freundschaft enttäuscht, von der Liebe zerrissen, daraufhin verachtet, finden sie in Hunden schweigende Zuneigung, liebevolle Augen, ein intelligentes Bellen, das fast schon Sprache ist, ein Anspringen, das einem Händedruck gleichkommt. Und in ihren bitteren Stunden schauen sie auf ihre vierbeinigen Gefährten, als wollten diese ihren Schmerz teilen, als wollten sie sie trösten, als würden sie nach einem Weg, suchen, sich verständlich zu machen und als verstünden sie die menschlichen Worte und die Blicke.]

Der Friedhof bietet dem Chronisten somit einen weiteren Einblick in das Leben der »infamen« Großstadtbewohnerinnen

im Sinn von Michel Foucault,¹¹² deren Leben keine anderen Spuren hinterlässt als etwa in den Inschriften auf den Gräbern ihrer geliebten Hunde. Die speziesübergreifenden Allianzen, die er dabei beschreibt, werden fast hundert Jahre später in einer der *crónicas* des chilenischen Autors Pedro Lemebel wieder aufgegriffen, wenn dieser den Gedanken einer »sociología animal« entwickelt und dabei die Opposition von Reichtum und Armut am menschlichen Umgang mit Haus- bzw. Straßenhunden festmacht.¹¹³

Doch bei Rubén Darío geht es in seiner Beschreibung des Friedhofs nicht nur, wie man das zunächst erwarten könnte, um verstorbene Haushunde, sondern es taucht auch ein lebendes Tier auf, das keiner festen häuslichen Umgebung zugewiesen ist und damit jenseits der bürgerlichen Trauerriten steht. Es handelt sich um eine Hündin namens Spera, die gemeinsam mit dem Mädchen den Friedhofseingang bewacht, also teilhat am *rite de passage*, der am Anfang wie auch am Ende der Chronik deutlich markiert ist. Diese Hündin individualisiert sich als ›Heldin‹ gerade dadurch, dass sie nicht zum sonst am Friedhof stets aufgerufenen häuslichen Umfeld gehört, sondern in der Gegend um den Friedhof frei herumläuft. Sie sei »conocida de todo el pueblo, y que es inteligente y ha realizado varias proezas« (DC, 209) [im ganzen Dorf bekannt, noch dazu intelligent und für verschiedene heldenhafte Taten verantwortlich], wie der Chronist in Form einer Anekdote, also einer anderen kleinen Form¹¹⁴, in seine Chronik einzuflechten versteht. Zu ihren

112 Foucault: »La vie des hommes infames«.

113 Vgl. dazu Kap. 5 und 12. In einer anderen Paris-Chronik von Rubén Darío kommt diese soziologische Betrachtungsweise, die ›reiche‹ und ›arme‹ Hunde auf einer Hunde-Ausstellung nach sozialen Klassen differenziert, ebenfalls zum Ausdruck – auch diese Chronik endet mit der Beschreibung eines Straßenhundes. Vgl. Rubén Darío: »[Exposiciones: Perros y flores]«. In: *La caravana pasa. Obras completas*, Bd. 1. Madrid: Mundo Latino 1917, 13–18.

114 Zur anekdotenhaften Form eines situationsbezogenen Tier-Wissens im Allgemeinen vgl. Esther Köhring: »Tiere und Theater, Performance,

Heldentaten gehört insbesondere die versuchte Rettung eines anderen Hundes, der von seinem Besitzer mit einem Gewicht um den Hals in der Seine ertränkt werden sollte. Auch wenn diese Rettung scheitert, will der Chronist dieser tapferen Hündin doch seine Reverenz erweisen, was zu folgender transitorischer Kontaktszene führt, mit der die *crónica* schließt: »A falta de un biefteack [*sic*] de despedida que ofrecerle, pasé á Spera la mano por el lomo. Y volví á París.« [Mangels eines Steaks, den ich ihr als Abschiedsgruß hätte anbieten können fuhr ich mit der Hand über Speras Rücken – und kehrte nach Paris zurück.] (DC, 210)

Es handelt sich hier um eine bescheidene Geste der Solidarität, die der Chronist mit der Hündin austauscht, wenn er ihr als Hüterin der Totenruhe der begrabenen Tiere nur seine Hand und kein Stück Fleisch als Gabe auf seinem Heimweg bieten kann. Er markiert damit nicht nur eine Solidarität zwischen ›peripheren‹ Gestalten des urbanen Lebens, sondern lässt auch eine lateinamerikanische Perspektive anklingen. Sie präsentiert die heldenhafte Pariser Hündin Spera als Nachfolgerin eines nicht weniger heldenhaften, an anderer Stelle der Chronik erwähnten¹¹⁵ lateinamerikanischen Straßenhunds namens Cuatro Remos, der in der chilenischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts

Tanz«. In: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, 245–261, hier 246.

115 Vgl. DC, 208: »El perro del bandido será bandido, como el perro del ciego es limosnero, como el perro del artista es soñador. La heroicidad no es ajena á su instinto. Moustachu tiene aquí su estatua, como Cuatorremos, el bombero, es recordado en Santiago de Chile.« [Der Hund des Banditen wird ein Bandit sein, so wie der Hund des Blinden ein Bettler ist und der Hund des Künstlers ein Träumer. Heldentum ist seinem Instinkt nicht fremd. Moustachu hat hier seine Statue, so wie Cuatorremos, dem Feuerwehr-Hund, in Santiago de Chile gedacht wird.] Bei dem anderen namentlich erwähnten Hund handelt es sich um ein Tier, das der Alten Garde Napoleons in Frankreich angehört haben soll und von dem es heißt, er sei darauf dressiert gewesen, den Kaiser mit erhobener Pfote zu grüßen.

als Retter mehrerer Menschenleben bekannt geworden ist.¹¹⁶ Somit hält zumindest andeutungsweise in diese Chronik über den Friedhof von Paris auch die »periphere Modernität«¹¹⁷ Lateinamerikas Einzug. Es manifestiert sich im Blick des Chronisten auf dem Hundefriedhof von Paris zugleich eine andere Perspektive auf Formen des sozialen Zusammenlebens in Europa.

Im Unterschied zur Tradition der Hunde-Pikareske ist die Frage des Umgangs mit Tieren in der lateinamerikanischen Chronik bislang wenig untersucht. Es wäre auch deswegen vorschnell, aus einigen auffälligen Ähnlichkeiten zwischen einem Gelegenheitstext von Rubén Darío um 1900 und einer Chronik von Pedro Lemebel knapp 100 Jahre später Rückschlüsse auf eine ähnlich prominente Traditionslinie wie diejenige zu ziehen, die von Cervantes' »Coloquio« ausgeht.¹¹⁸ Doch es ist durchaus plausibel anzunehmen, dass die Figur des Straßenhunds, die als Bewegungsfigur bereits seit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts mit derjenigen des urbanen Flaneurs verbunden ist,¹¹⁹ auch in anderen lateinamerikanischen *crónicas* aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Spuren hinterlassen hat: So tauchen Straßenhunde in den Chroniken des brasilianischen Schriftstellers Lima Barreto, wenn er über die Hundefänger von Rio de Janeiro berichtet,¹²⁰ ebenso auf

116 Vgl. zu Cuatro Remos ausführlicher Kap. 7 dieser Studie.

117 In Anspielung auf einen bekannten Essay von Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión 1988.

118 Bei einem etwas weiteren, d. h. nicht nur auf Lateinamerika beschränkten Verständnis der Gattungstradition kann man auch die Kapitel von Jean Rolins Straßenhunde-Reportage *Un chien mort après lui* (vgl. v. a. Kap. 2 und 8) als Chroniken verstehen.

119 Man denke nur an Charles Baudelaires Prosagedicht »Les bons chiens« – vgl. dazu Kap. 13.

120 Vgl. dazu Ana Carolina Torquato: »Entre ruas e latidos: A influência cultural da »carrocinha« na literatura de Lima Barreto sobre os cães do Rio de Janeiro«. In: Gloria Chicote/Jörg Dünne (Hg.): *Narrar convivialidades*

wie bei einem der argentinischen Großstadt-Literaten *par excellence*, nämlich Roberto Arlt, der in einer der bekanntesten Chroniken aus seinen *Aguafuertes porteñas* im Jahr 1928 das skeptische Weltverhältnis der Straßenhunde als Grundvoraussetzung auch der menschlichen Lust am Umherschweifen betrachtet.¹²¹

Die beiden hier angedeuteten exemplarischen literarischen Gattungstraditionen bereiten jedenfalls das Feld für die chilenischen und lateinamerikanischen Straßenhunde und ihre Beziehungen zu menschlichen Gefährten, um die es in den Analysen des zweiten Teils dieses Essays geht.

marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global. Philologie im Netz, Beiheft 36 (2025), 52–62. <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft36/b36to5.pdf>.

121 »Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia.« [Um umherzuschweifen, muss man zunächst völlig frei von Vorurteilen sein und dann auch ein wenig skeptisch sein, skeptisch wie jene Hunde, die hungrig aussehen und auf Zuruf mit dem Schwanz wedeln, aber anstatt näher zu kommen, entfernen sie sich und legen einen respektvollen Abstand zwischen sich und die Menschen.] (Roberto Arlt: »El placer de vagabundear«. In: *Aguafuertes y notas periodísticas*. Hg. v. Laura Juárez. Buenos Aires: Eudeba 2017, 74).

Teil II: Exemplarische Kontaktszenen

5 *Spiel- und Schlafplätze teilen: Distanz und Nähe in zwei Hundefilmen*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Chola und Football (*Los Reyes*, Regie: Bettina Perut/Iván Osnovikoff, 2018)
- mehrere namenlose Hunde im Kollektiv (*La mujer de los perros*, Regie: Laura Citarella / Verónica Llinás, 2015)

In diesem Kapitel möchte ich dem filmischen Gebrauch zweier evolutionsgeschichtlicher Anfangsszenen des Kontakts zwischen Menschen und Hunden im urbanen Raum bzw. an seiner Peripherie nachgehen, die im vorangegangenen Kapitel als Szenen des Spiels sowie als Szenen des Teilens von Nahrung beschrieben wurden.¹ Die beiden hier untersuchten Filme, von denen einer aus Chile und einer aus Argentinien stammt, inszenieren unterschiedliche Anfangsszenen so, dass sich daraus exemplarische Formen des interspezifischen Verhältnisses von Menschen und Hunden auf einer Skala von großer physischer wie auch affektiver Distanz zu einer ebenso großen Nähe ablesen lassen; ebenso lassen sich an ihnen Szenarien von Individualisierung und Kollektivität unterscheiden.

Hunde- und Menschenspiele im Skatepark (Los Reyes)

»Los Reyes« ist der älteste Skatepark im Nordwesten von Santiago de Chile – es handelt sich um einen Ort, an dem sich Jugendliche aus einem eher marginalen sozialen Umfeld nicht nur zum Skaten treffen, sondern auch, um Joints

¹ Die Ausführungen dieses Kapitels beruhen auf den ausführlicheren Analysen in Verf.: »Interspecific Contact Scenes«.

zu rauchen und ihre Zeit damit zu verbringen, über ihre Probleme und Pläne zu sprechen. Von einem der Jugendlichen erfährt man, wie er gerade von seiner Familie aus dem Haus geworfen wurde, andere haben Ärger mit korrupten Polizisten und Drogendealern, ein offensichtlich minderjähriges Mädchen spricht über ihre Schwangerschaft und ein Junge träumt davon, einen Laden mit Cannabisprodukten zu eröffnen. Doch der Park ist nicht nur, wie in vielen Skater-Filmen, eine Krisenheterotopie² für heranwachsende Menschen; er ist auch das Zuhause von zwei Straßenhunden, die dort leben, wobei die jüngere Hündin, wie man aus dem Abspann erfährt, den Namen Chola und der ältere den Namen Football trägt. Beide Hunde sind in dem 2018 erschienenen chilenischen Dokumentarfilm *Los Reyes* von Bettina Perut und Iván Osnovikoff³ die eigentlichen ›Könige‹ des Skateparks, was eine interessante alternative Lesart des Filmtitels anbietet, der den beiden Hunden gewidmet ist.⁴ *Los Reyes* eignet sich zum Einstieg in die exemplarischen Analysen insofern besonders gut, als der Film eine der beiden exemplarischen Kontaktszenen aufgreift, die zur Ko-Evolution von Hunden und Menschen als *companion species* geführt haben, nämlich diejenige des gemeinsamen Spiels. An ihm lässt sich aufzeigen, dass das

2 Michel Foucault: »Des espaces autres« [1967/1990]. In: *Dits et écrits*, Bd. 4. Paris: Gallimard 1994, Bd. 4, 752–762, hier 756 f.

3 *Los Reyes* (2018). Regie: Bettina Perut/Iván Osnovikoff. Chile/Deutschland: Grasshopper Film 2024. Im Folgenden beziehe ich mich für Screenshots auf die deutsche DVD-Fassung des Films.

4 Ohne zu sehr über die anthropomorphe Kategorie der Königsherrschaft spekulieren zu wollen, besetzen Chola und Football ihr eigenes Territorium auf recht souveräne Weise: Sie sind zwar Straßenhunde, aber keineswegs streunende Hunde, sie residieren in »Los Reyes«, was man nicht nur daran erkennt, dass die Parkverwaltung für sie Hundehütten aufstellt, sondern auch, dass sie ihr Territorium gegen unerwünschte Eindringlinge verteidigen. Zum Titel des Films vgl. das Interview der Regisseure mit Miguel Ángel Gutiérrez: »Perut + Osnovikoff y el desafío de crear un lenguaje propio«. In: *Oropel* (2019), o. S. <https://revistaoropel.cl/index.php/2019/12/02/1112/>.

Spiel als Medium einer distanzierten Form der Konvivenz im Modus des *being alongside* genutzt werden kann.⁵

Näherhin geht es in diesem Film um Ballspiele, also eine scheinbar zutiefst menschliche Form regelgeleiteten Spiels, die aber von den beiden hündischen Protagonisten auf eigenwillige Art und Weise angeeignet und transformiert wird. Zu Beginn des Films spielt einer der Menschen im Skatepark mit einem Fußball mit den beiden Hunden. Nach dieser Anfangsszene und nachdem dem Fußball, mit dem sich die Hunde zunächst weiter beschäftigen, die Luft ausgegangen ist, setzen sie das Spiel mit verschiedenen wie von Geisterhand in ihren Besitz gekommenen Tennisbällen fort.⁶ Dabei macht sich der Gebrauch dieser Tennisbälle zunehmend unabhängig von den menschlichen Mitspielern, und die beiden Hunde spielen schließlich für sich selbst, indem sie sich menschliche Spielgeräte wie Bälle und menschliche Infrastrukturen wie die Einrichtungen des Skateparks für ihre Zwecke aneignen. Die Spielregeln sind dabei folgende: Während Football sie durch Bellen dazu auffordert, ist Chola diejenige, die die Bälle in Bewegung setzt, indem sie sie mit ihrer Nase von oben in die Halfpipe stößt (siehe Abb. 5a/b). Von diesem Moment an folgen die beiden Hunde gebannt der Bewegung des Balls, als ob er von einer autonomen Kraft beseelt wäre, die ihn zu ihnen zurückbringt, so wie die Skater immer wieder zum oberen Ende der Halfpipe zurückkommen. Die beiden Hunde spielen also ein anderes Spiel als die Skater oder menschliche Fußballer:innen, aber dieses alternative Spiel scheint nicht weniger strenge Regeln zu haben. Beide Spiele koexistieren, ohne in einer gemeinsamen Aktivität aufzugehen, *alongside*,

5 Vgl. zum interspezifischen Konvivenzmodus des *being alongside* im Unterschied zum Modus des *being with* Kap. 1.

6 Im persönlichen Gespräch mit dem Verf. im November 2022 erläutern Perut und Osnovikoff, dass sie die Tennisbälle mitgebracht und so eine Beziehung zu den Hunden aufgebaut haben. Die Hündin Chola haben sie nach Ende der Dreharbeiten adoptiert.



Abb. 5a/b: Ballspiele an der Halfpipe in *Los Reyes* (0:37:10/0:15:29)

also nebeneinander her an einem Ort, der sowohl den hündischen als auch den menschlichen Nutzer-innen die Gelegenheit gibt, ihren jeweiligen Interessen nachzugehen. Die dabei markierte Parallelität bei gleichzeitiger Distanz zweier Lebenswelten kommt auch in der Filmästhetik zum Ausdruck.

Der Eindruck, dass *Los Reyes* in erster Linie ein Film über Hunde als Akteure und nicht so sehr über Menschen in ihrer Interaktion mit Hunden ist, ergibt sich aus dem konsequenten Einsatz filmischer Mittel durch Bettina Perut, Iván Osnovikoff und ihr Team. Der Film sollte zunächst von Ska-

tern handeln und die Regisseure hatten bereits eine Finanzierung für dieses Projekt eingeworben. Erst mit Beginn der eigentlichen Dreharbeiten verschob sich ihr Interesse von den Skatern zu den beiden zufällig am Set auftauchen Hunden. Dies impliziert, wie sie in einem Interview erklären, eine völlig andere filmische Ästhetik, die auf der bewussten Wahl eines »entmenschlichenden« filmischen Blicks beruht:

Con *Los Reyes* tuvimos además un camino culebreado porque iba a ser sobre *skaters*, se había ido mucho para un lado docureality, usábamos GoPro, y eso ensuciaba el registro. Cuando aparecieron los perros, la elección de ese objeto para la película influyó sobre todo el lenguaje, tuvimos que cambiar la forma de hacer la película. Usamos cámara fija porque deshumaniza el registro, el aparato técnico adquiere autonomía, eso nos gustó. Si hacemos un registro de los perros con cámara en mano, el potencial de acceder a la subjetividad animal se diluye porque se siente la intervención humana en el plano. La cámara fija tiene esa virtud, una independencia de la subjetividad humana. La película misma, en ese sentido, va tomando sus propias decisiones.⁷

[Bei *Los Reyes* gab es außerdem einige Umwege, es ging zu sehr in Richtung *docureality*, wir haben eine GoPro-Kamera benutzt und das hat zu unsaubereren Aufnahmen geführt. Als die Hunde auftauchten, beeinflusste die Wahl dieses Gegenstands für den Film vor allem die Filmsprache, wir mussten die Art und Weise zu drehen ändern. Wir haben eine fest installierte Kamera verwendet, weil sie die Aufnahmen entmenschlicht, der technische Apparat erhält Autonomie und das hat uns gefallen. Wenn man die Hunde mit einer Handkamera aufnimmt,

7 Gutiérrez: »Perut + Osnovikoff y el desafío de crear un lenguaje propio«, o. S.

wird das Potenzial, Zugang zur Subjektivität der Tiere zu bekommen, verwässert, weil man den menschlichen Eingriff in die Einstellung spürt. Die fest installierte Kamera hat den Vorteil, unabhängig von der menschlichen Subjektivität zu sein. Der Film selbst trifft in diesem Sinn seine eigenen Entscheidungen.]

Man könnte gegen diese Aussage einwenden, dass es nicht so einfach ist, die menschliche Subjektivität ganz loszuwerden: Der Akt der Rahmung des filmischen Bildes, der Schaffung der Voraussetzungen für das, was auf der Leinwand erscheinen wird, ist nicht neutral im Sinne einer völlig ›entmenschlichten‹ Sicht. Was sich jedoch unbestreitbar ändert, wenn die beiden Hunde zu Protagonisten werden und sich die Aufmerksamkeit von den Skatern als menschlichen Akteuren löst, ist das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund. Während traditionell Hunde und andere Tiere in Filmen Teil einer Umgebung sind, aus der sich die menschliche Figur als individuelles Subjekt heraushebt, ist hier das Gegenteil der Fall: Chola und Football sind die einzigen Protagonisten mit einer klar hervortretenden Handlungsmacht, während alle menschlichen Akteure namen- und zumeist sogar gesichtslose Figuren im Hintergrund oder am Bildrand bleiben. Dies zeigt sich auch ganz konkret in der Bildkomposition: Während Chola und Football in der filmischen *mise-en-scène* in allen erdenklichen Bildgrößen auftauchen, werden die menschlichen Figuren nie direkt in Nahaufnahme gezeigt. Sie erscheinen nur in (Halb-)Totalen, oft aus der Vogelperspektive, als Schatten (Abb. 6a) oder in einer metonymischen Verschiebung vom Raucher eines Joints zu dem Gesicht, das auf einer Banknote dargestellt ist, die für die Zubereitung verwendet wird (Abb. 6b). Die menschlichen Akteure werden so in den Hintergrund der filmischen *mise-en-scène* gedrängt.

Die Dissoziation zwischen der Welt der beiden Hunde und der der Menschen im Skatepark zeigt sich noch deut-



Abb. 6a/b: Schattenhafte menschliche Präsenz in *Los Reyes*
(0:04:03/0:04:21)

licher in der akustischen Dimension des Films, die eine Art von medialer Umwelt⁸ zur visuellen Dimension des filmischen Handlungsraums der beiden Hunde bildet. Während man Football und Chola bei ihren habitualisierten Praktiken des Aufenthalts im Skatepark beobachtet, hört man die Skater:innen sprechen, ohne zu sehen, woher ihre Stimmen

⁸ Im Sinn der Unterscheidung von Welt und Umwelt, wie sie aus der Evolutionsbiologie Johann Jakob von Uexkülls in die Medienwissenschaft eingegangen ist. Vgl. Florian Sprenger: *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*. Bielefeld: transcript 2019.

kommen – sie sind nichts weiter als eine »akusmatische« Präsenz.⁹ Die Wirkung dieser phantasmatischen Gegenwart menschlicher Sprache ist eine doppelte: Zum einen dienen die Stimmen, deren Gesprächen man folgen kann, wenn man aufmerksam zuhört, als Informationsquelle über das Leben der Jugendlichen und machen ihre soziale Sphäre der Marginalität vorstellbar; zum anderen wird ihr Gespräch (vor allem, wenn diese Menschen zu betrunken oder zu be- kiff sind, um ihre Gedanken klar zu artikulieren) bisweilen zu einem bloßen Hintergrundgeräusch, das eine diffuse Ge- räuschkulisse bzw. die akustische Umwelt für das Leben von Chola und Football darstellt.

Jedoch sind letztlich auch die Hunde nicht davor gefeit, in der Ästhetik der beiden Regisseure zum Hintergrund bzw. zur Umwelt einer anderen tierischen Präsenz zu wer- den, die sich in der zweiten Hälfte des Films zunehmend in den Vordergrund schiebt. Diese Präsenz hat mit dem filmisch inszenierten Prozess des körperlichen Verfalls von Football, des älteren der beiden Hunde zu tun: Er wird im- mer stärker von Insekten geplagt, womit sich sein bevorste- hender Tod anzukündigen scheint.¹⁰ Die bereits früh immer wieder eingestreuten extremen Nahaufnahmen von Insek- ten auf dem Hundekörper tragen hier nicht nur zu einer ›dehumanisierenden‹, sondern, so könnte man sagen, auch zu einer ›decanisierenden‹ Perspektive bei, womit auch eine andere Form des filmischen Erzählens aufgerufen wird: Die zu beobachtende narrative Progression kann nicht mehr im Sinne einer anthropomorphen Biographie verstanden werden, die ereignishaft Veränderungen im Leben der beiden Helden darstellen würde (was das Standardmodell

9 Michel Chion: *L'Audio-vision*. Paris: Nathan 1993, 63–65.

10 Im persönlichen Gespräch stellen Perut & Osnovikoff klar, dass es sich nicht um eine teilnahmslose Beobachtung des tatsächlichen Sterbens von Football, sondern um einen filmischen Montageeffekt bei Aufnahmen handelt, die zum Zeitpunkt einer Fliegenplage einige Zeit vor Footballs Tod entstanden sind.



Abb. 7a/b: Nahaufnahmen von Footballs Pfote in *Los Reyes*
(1:05:00/1:05:38)

eines Plots für einen Roman oder einen Spielfilm wäre). Die Zeitlichkeit, die mit den Insekten auftritt, ist stattdessen eine Zeitlichkeit der *zoé*, des biologischen Lebens – ins Zentrum des Films tritt somit ein ›zoographischer‹ (und nicht ›biographischer‹) Prozess des materiellen Verfalls und des Todes eines der beiden Hunde.

Der Moment von Footballs Tod selbst scheint in einer visuellen Metonymie am Ende des Films erzählt zu werden, wenn in einer extremen Nahaufnahme ein Blutstropfen über seiner Pfote erscheint, genau an der Stelle, an der kurz zuvor noch ein Insekt saß (Abb. 7a/b); im gleichen

Moment setzt sein Atem, den man auf der Tonspur zuvor überdeutlich hören kann, aus. In dieser Szene kommt es zu einer neuerlichen Verschiebung der Aufmerksamkeit beim Betrachten der Filmbilder: Jetzt sehen wir nicht mehr Football. Die fragmentierten Teile seines Körpers bilden keine Gestalt mehr, die als Hund zu erkennen ist. Sein stockender Atem ist nun seinerseits Teil der nur noch akustisch präsenten Umwelt für das Leben der Insekten im Vordergrund des Bildes geworden: So geht es auf der *scala naturae* und auch in der Skalierung des Bildausschnitts immer weiter hinab von den Säugetieren zu den Insekten und zu den Prozessen des Lebens, die die Entmenschlichung des Films zu einem mikroskopischen Endpunkt führen.

Aber das sind noch nicht die letzten Einstellungen des Films: Etwas unerwartet taucht Football in der letzten Sequenz des Films wieder auf. Bettina Perut und Iván Osnovikoff beschreiben diese alternative Schlusszene als eine Phantasmagorie (»reaparición fantasmagórica«)¹¹, die mit der Trauer und darüber hinaus mit der Erinnerung verbunden ist, wie sie in der abschließenden Widmung an den verstorbenen Hund zum Ausdruck kommt. Mit diesem Schluss kehren die beiden Regisseur-innen nach der ›zoographischen‹ Beobachtung des körperlichen Verfalls und des Todes des Hundes zu einer ›biographischen‹ Perspektive zurück, mit der sich auch die menschliche Subjektivität wieder bemerkbar macht: Diese Rückkehr ist möglicherweise unvermeidbar, um das Leben eines Hundes zu einem ›betrauerbaren Leben«¹² zu machen, das in einen Prozess der Erinnerung eingeschrieben werden kann. Es ist jedoch wichtig, sich vor Augen zu führen, dass dieses zweite Ende, wie die Regisseure selbst es ausdrücken, phantasmagorische Gestalt hat. Es überschreibt nicht einfach den biologischen

11 Persönliches Gespräch mit dem Verf. im November 2022.

12 Vgl. Gabriel Giorgi: *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2014, 197–236, der sich seinerseits auf Judith Butler beruft. Vgl. dazu ausführlicher Kap. 3 und 11.

Tod von Football, wie dies im ersten Ende des Films gezeigt wird, sondern führt vielmehr eine unaufgelöste Spannung ein. Diese Spannung dekonstruiert den Anspruch der Regisseure auf Einnahme einer streng nicht-menschlichen Perspektive. Die auch filmästhetisch deutlich markierte Distanz von menschlicher und nicht-menschlicher Perspektive ist also somit letztlich doch von einer Beziehung affektiver Nähe durchzogen, die in dem nun untersuchten Film unter Rekurs auf andere grundlegende Kontaktszenen zwischen Menschen und Hunden sehr viel deutlicher hervortritt.

Jäger und Sammler an den Rändern der Stadt (La mujer de los perros)

La mujer de los perros von Laura Citarella und Verónica Llinás¹³ ist 2015 und damit drei Jahre vor *Los Reyes* erschienen. Obwohl es sich um einen Spielfilm handelt, lässt er sich im Sinn eines komplementären Einsatzes von ursprünglichen Kontaktszenen gewinnbringend mit dem soeben besprochenen chilenischen Dokumentarfilm vergleichen: Während es bei den beiden Hunden im Skatepark in *Los Reyes*, wie gezeigt, vor allem um Szenen des Spiels geht, wird in *La mujer de los perros* ein umfangreiches Set von Anfangsszenen inszeniert. Sie greifen die evolutionsgeschichtliche Kommensalismusthese (vgl. Kap. 3) auf, erweitern sie aber um eine Fiktion von interspezifischer Gemeinschaft im Modus des Jagens und Sammelns sowie einer am Rand der Stadt mit Zivilisationsabfällen neu erfundenen marginalen Häuslichkeit. Im Gegensatz zu der auch filmästhetisch markierten Distanz zwischen Hunden und Menschen bei Perut und Osnovikoff rückt bei Citarella und

¹³ *La mujer de los perros*. Regie: Laura Citarella/Verónica Llinás. Argentinien: El Pampero Cine 2015. Im Folgenden beziehe ich mich auf eine digitale Kopie des Films, der mir von den Regisseurinnen zur Verfügung gestellt wurde.

Llinás die Inszenierung von physischer wie auch affektiver Nähe ins Zentrum der filmischen Aufmerksamkeit, womit *La mujer de los perros* in gewisser Weise die andere Extremposition bezüglich der Ausgestaltung von interspezifischen Kontaktszenen besetzt: Aus dem *being alongside* wird ein emphatisches *being with* im Sinn von Donna Haraway, allerdings jenseits einer domestizierten häuslichen Umgebung im herkömmlichen Sinn.

La mujer de los perros erzählt – zumindest auf den ersten Blick, der von einer durch den Titel bestimmten Erwartungshaltung ausgeht – die Geschichte einer Frau,¹⁴ die unter äußerst prekären Bedingungen in der Nähe von La Reja lebt, d. h. am äußersten Rand der städtischen Zone, wo der immer weiter expandierende *conurbano* von Buenos Aires endet und sich zum unbesiedelten Land hin öffnet.¹⁵ Der Film begleitet die Frau etwa ein Jahr lang und zeigt ihr prekäres Leben mit ihren Hunden in den verschiedenen Jahreszeiten, aber auch, wie sie sich ein hohes Maß an Autonomie bewahrt, indem sie Plastik- und andere Abfälle recycelt, um eine kleine Hütte im Wald zu bauen. Außerdem beschafft sie den größten Teil der Nahrung für sich und die Hunde durch Jagen, Sammeln von Pflanzen und Früchten und auch durch gelegentliche Diebstähle aus nahe gelegenen Häusern.

14 De facto handelt es sich um einen Film, der nicht so sehr die menschliche Protagonistin, sondern von vornherein stärker das Kollektiv von Menschen und Hunden, aus dem heraus der Film entsteht, hervorhebt; vgl. dazu auch Kap. 8.

15 Die Ränder der Stadt (*orillas* auf Spanisch) verweisen u. a. auf den Neoregionalismus des *nuevo cine argentino* nach der Jahrtausendwende, in dem Regisseure wie Lisandro Alonso sich verstärkt für filmische Schauplätze außerhalb des städtischen Raums oder an dessen Rändern zu interessieren beginnen. *La mujer de los perros* steht in dieser neoregionalistischen Tradition nicht nur in der Wahl der Außenperspektive, sondern auch in einigen seiner thematischen und ästhetischen Merkmale; vgl. Diego Lerer: »*La mujer de los perros*, de Laura Citarella y Verónica Llinás«. In: *Micropsia* (31. 8. 2015), o. S. <https://www.micropsiacine.com/2015/08/estrenos-la-mujer-de-los-perros-de-laura-citarella-y-veronica-llinas/>.

Die erste Szene des Films führt die »mujer de los perros« in einer Umgebung ein, die an eine jener ursprünglichen Kontaktszenen erinnert, mit denen die Konvivenz zwischen Menschen und Hunden in der *longue durée* der Evolutionsgeschichte begonnen haben könnte: die Jagd und das Sammeln von Nahrung. Visuell beginnt der Film mit einer langsamen Aufblende, die von Dunkelheit und unscharfen Bildern zur Wahrnehmung von Bewegung durch den Wald führt. Eine Handkamera folgt den Bewegungen der Frau und ihrer Hunde, während sie auf der Jagd nach Vögeln (die Frau) und nach kleinen, unter der Erde lebenden Tieren (sowohl die Frau als auch die Hunde) sind. Wie Gabriel Giorgi gezeigt hat,¹⁶ ist die visuelle Perspektive des Films überwiegend bodennah und evoziert somit ein sensorisches Kontinuum zwischen der menschlichen und der tierischen Wahrnehmung. Zu Beginn scheint die Frau tatsächlich ein Mitglied der Hundemeute zu sein und damit weit entfernt von dem in der Geschichte der Haushunde geläufigeren Bild eines menschlichen Jägers zu Pferd, der seine Beute mit Hilfe abgerichteter Hunden erlegt.¹⁷ Dass wir es hier mit einer ›primitiven‹ Form der Jagd zu tun haben, wird noch deutlicher, wenn die Frau auf die Knie geht, um ein im Unterholz verstecktes Tier zu fangen, so wie es ihre Hunde tun, wenn sie in das gleiche niedrige Gebüsch eindringen (vgl. Abb. 8a). Anhand der wenigen einfachen Werkzeuge, die die Frau in Begleitung ihrer Hunde benutzt (eine Steinschleuder, ein Stück Stoff), scheint der Film in gewisser Weise die Geschichte der Entwicklung der Jagdtechniken, aber auch von Formen des Sammelns aufs Neue zu erzählen (vgl. Abb. 8b, die die Frau mit ihren Hunden beim Wasserholen zeigt), jedoch in einem gegenwärtigen Umfeld sozialer Prekarität.

16 Gabriel Giorgi: »La alianza precaria«. In: *Iberoamericana* 20/73 (2020), 73–81.

17 Vgl. hierzu Gesine Krüger (2015): »Geschichte der Jagd«. In: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2015, 111–121.



Abb. 8a/b: Beim Jagen und Wasserholen in *La mujer de los perros* (0:05:50 / 0:20:32)

Es soll hier, um Missverständnissen vorzubeugen, keineswegs eine ›primitivistische‹ Lesart von *La mujer de los perros* vorgeschlagen werden. Vielmehr lässt sich der Film auf zwei Ebenen der Historizität verstehen: einer der Geschichte der Evolution von höher entwickelten Lebensformen in der langen Dauer und einer anderen der Sozialgeschichte in einer kürzeren Dauer. Letztere gibt einen Einblick in eine Situation in Argentinien, in der die Folgen des Neoliberalismus und verschiedener Wirtschaftskrisen seit 2001 ihre Spuren hinterlassen haben. Aber, wie Gabriel Giorgi bereits bemerkt hat, beschränkt sich der Film nicht auf die sozialkritische

Darstellung der Lebenswirklichkeit eines menschlichen Individuums, das am Rande der Gesellschaft lebt. *La mujer de los perros* ist auch eine Suche nach alternativen Imaginarien von Gemeinschaft¹⁸ und rekurriert dabei auf andere Formen der Zeitlichkeit. Eine solche alternative Zeitlichkeit ist zum Beispiel in der ›atmosphärischen‹ Dimension des Films präsent – sie wird in der Zyklizität der Jahreszeiten evoziert, auf der die filmische Erzählung basiert.¹⁹ Natürlich hat auch diese ›mehr-als-menschliche‹ Zeit des Lebendigen ihre Geschichtlichkeit und ihre Narrative, nur dass diese in viel größeren Zeitskalen funktionieren. Beide Zeitskalen, d. h. die (im engeren, menschlichen Sinn) soziale und die auf die Konvivenz unterschiedlicher mehr-als-menschlicher Akteure bezogene ambientale Zeit, werden in *La mujer de los perros* zusammengeführt, was es nicht nur ermöglicht, moderne Erzählungen über die sozialen Dynamiken oder Krisen neu zu perspektivieren, sondern auch alternative Formen des Zusammenlebens aus interspezifischen Formen der Konvivenz zu entwickeln, die auf anderen möglichen Geschichten zwischen Menschen und Hunden basieren. Die Vorstellung alternativer sozialer Modelle rekurriert dabei auf Szenen der Konvivenz in der (imaginierten) Geschichte der Evolution zweier *companion species*.

Die Jagd ist bei weitem nicht die einzige Szene des Films, die an die gemeinsame Evolutionsgeschichte von Menschen und Hunden erinnert. In *La mujer de los perros* geht es auch um das Teilen von Nahrung (vgl. Abb. 9a) und das gegenseitige Beschützen beim Schlafen in der Hütte, wo es keine Unterscheidung zwischen dem Platz eines Menschen und eines Hundes gibt, außer der Tatsache, dass die Frau zumeist in der Mitte gezeigt wird, umgeben von ihren Hunden wie eine lebende Decke bzw. ein Schutzschild (vgl. Abb. 9b).

18 Vgl. Gabriel Giorgi: »Precariedad animal«. In: *Boca de sapo* 17/21 (2016), 50–55, hier 54.

19 Vgl. Giorgi: »La alianza precaria«, 79 f.

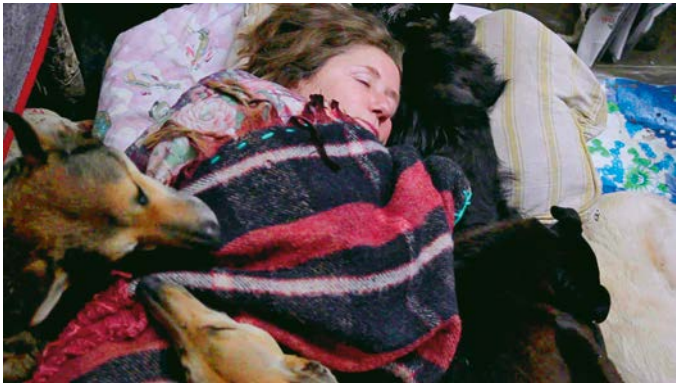


Abb. 9a/b: Beim Essen und Schlafen in *La mujer de los perros*
(0:33:25/0:52:42)

Die narrative Organisation dieser Szenen, vom Jagen und Sammeln über das Sesshaftwerden bis hin zum Teilen von Nahrung und Lebensräumen, erzählt die phylogenetische Geschichte der Gemeinschaft zwischen Menschen und Hunden auf einer ontogenetischen, d. h. an konkrete Einzelwesen gebundenen Ebene nach, ohne die Mitglieder des Kollektivs zu irgendeinem Zeitpunkt der Geschichte in einem für Narrative üblichen Sinn zu individualisieren, z. B. indem sie mit Namen oder einer Vorgeschichte ihres gegenwärtigen Lebens ausgestattet werden. Selbst die Frau bleibt den ganzen Film hindurch namenlos und sie spricht nicht,

was oft als hervorstechendstes Merkmal des ganzen Films hervorgehoben wird.²⁰ Auch ihre Hunde tauchen fast immer als Gruppe auf und individualisieren sich so gut wie nie. Es gibt nur eine Ausnahme in dieser Behandlung der Hunde als Kollektiv, und zwar in einer Szene, in der ein anderer Hund von seinem Besitzer in der Nähe des Ortes ausgesetzt wird, an dem sich die Frau niedergelassen hat. Dieser Hund, der zu schwach ist, um in das Rudel der anderen integriert zu werden, stirbt und wird in seinen letzten Stunden von der Frau begleitet: Dies ist der einzige Moment, in dem einer der Hunde aus dem Kollektiv herausgelöst erscheint und das Recht auf eine individuelle Begleitung erlangt.

All diese Szenen der Konvivenz sind von starker Affektivität und körperlicher Nähe geprägt (es gibt kaum eine Szene im Film, in der es nicht zu einem körperlichen Kontakt zwischen der Frau und ihren Hunden kommt, sei es, dass die Hände der Frau die Hunde streicheln oder die Zungen der Hunde die Hände oder das Gesicht der Frau ablecken). Wie stark *La mujer de los perros* auf solche symbiotisch-affektiven Szenen ausgerichtet ist, zeigt ein Vergleich mit den sehr viel distanzierteren Kontaktszenen in *Los Reyes*, wo die Interaktion zwischen Menschen und Hunden stets indirekt bleibt und nie symbiotisch wird, ja zum Teil sogar parasitäre Züge annimmt, wenn man an die sich vom Blut Footballs ernährenden Insekten denkt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Zusammenleben mit einem Hunderudel in *La mujer de los perros* keineswegs als ein Szenario der Regression in einen ›primitiven‹ Zustand und auch nicht als ein ›Tier-Werden‹ im Sinn von Gilles Deleuze und Felix Guattari²¹ verstanden werden

20 Vgl. u. a. Jens Andermann: »La ficción inmundá« (2018), o. S. <https://jensandermann.com/2018/05/27/la-ficcion-inmundá/>.

21 Gilles Deleuze/Félix Guattari: »1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible«. In: *Mille Plateaux*. Paris: Minuit 1980, 284–381. Vgl. dazu in Bezug auf die Meutenbildung in mehreren Hundetexten Kap. 8.

kann, sondern als möglicher Ausgangspunkt für die Imagination alternativer Szenen interspezifischer Gemeinschaft.

Die beiden in diesem Kapitel untersuchten Filme mit ihren Kontaktszenen decken das ganze Spektrum der Formen interspezifischen Konvivenz von Hunden und Menschen zwischen Distanz und Nähe, zwischen Individualität und Kollektivität ab. Da es sich um filmische Kontaktszenen handelt, stand dabei die audiovisuelle Schaffung von *environments* bzw. (medien-)ökologischen Umgebungen besonders stark im Fokus. Im Gegensatz dazu wende ich mich im nächsten Kapitel Kontaktszenen zu, die besonders von symbolischen Ordnungen geprägt erscheinen und daher auch im Medium literarischer Texte besonders gut beobachtbar sind, nämlich Szenen der Namensgebung. Es wird sich jedoch zeigen, dass die dabei implizierte Unilateralität der Benennungsgeste, die von Menschen als Subjekten ausgeht und sich auf Hunde als Objekte bezieht, nicht notwendigerweise mit einer Domestizierung und Aneignung einhergeht, wie man auf den ersten Blick vermuten möchte. Denn genau diese Aneignung kann in der Geste der Namensgebung auch durchkreuzt oder hinterfragt werden.

6 Benennen: »*Nom d'un chien*«

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Bobby (Emmanuel Levinas, »*Nom d'un chien ou le droit naturel*«, 1975)
- Bobi (Carlos Droguett, *Patas de perro*, 1965)
- Boby u. a. (Pedro Lemebel, »*Memorias del quiltraje urbano*«, 1998)

Szenen der Namensgebung sind Kontaktszenen, die – sicherlich nicht zu Unrecht – als besonders asymmetrisch wahrgenommen werden. Die Asymmetrie dieser Szenen besteht

darin, dass es sich dabei um einen einseitigen menschlichen Akt handelt, mit dem Tiere in eine symbolische Ordnung aufgenommen werden. Die Vergabe oder Benutzung von Eigennamen für Tiere durch Menschen ist insofern eine logozentrische performative Sprechhandlung.²² Sie ist darüber hinaus ein Akt der Domestizierung, der nicht nur symbolisch, sondern auch materiell geordnete Umwelten des Häuslichen von ungeordneten Räumen außerhäuslicher Wildheit abtrennt.²³ Die Namensgebung und die damit korrespondierende Domestizierung ist drittens auch mit einer Individualisierung von ausgewählten Tieren verbunden, die dadurch zu »animaux de compagnie« werden, zu häuslichen Begleitern von Menschen.²⁴

Doch wie verhält es sich mit den Namen von Straßenhunden? Möglicherweise lässt sich bei ihnen die beschriebene logo- bzw. anthropozentrische Asymmetrie, die Namensgebungsszenen mit sich bringen, hinterfragen bzw. daraufhin untersuchen, wie literarische Texte dazu beitragen, sie in Frage zu stellen. Während Haushunde in besonderer Weise von ihren menschlichen Namensgeber:innen abhängig sind, tragen Straßenhunde oft gar keine oder von Situation zu Situation wechselnde statt dauerhaft zugeordnete²⁵ Namen.

22 Vgl. dazu Roland Borgards: »Herzi-Lampi-Schatzis Tod und Bobbys Vertreibung. Tierliche Eigennamen bei Friedrich Hebbel und Emmanuel Levinas«. In: Michael Rosenberger/Georg Winkler (Hg.): *Jedem Tier (s) einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften*. Linz: Arbeitsgruppe WiEGe 2014, 68–83, hier 77–83. <https://doi.org/10.17883/wiege-bando7>.

23 Vgl. Erhard Schüttpelz: »Domestizierung im Vergleich«. In: *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 7/2 (2016), 93–109, hier 93.

24 Vgl. Christophe Blanchard: »Ce que les noms des chiens des sans-abris révèlent de leurs maîtres«. In: *Anthropozoologica* 50/2 (2015), 99–107, hier 100 f.

25 Im Sinn von Saul Kripkes Verständnis des Namens als eines »rigid designators« (*Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press 1982). Vgl. dagegen zur komplexen Semantik von (literarischen) Eigennamen Hendrik Birus: »Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 17 (1987), 38–51.

Es geht jedoch nicht darum, einen systematischen Gegenentwurf zum logozentrischen Modell der Domestizierung durch Namensgebung zu entwickeln, denn was in allen Namensgebungsszenen erhalten bleibt, ist die Tatsache, dass Hunde in ihnen zum Gegenstand menschlicher Handlungs- und Entscheidungsmacht werden. Allerdings können hündische Akteure in exemplarischen literarischen Kontakt-szenen das einseitige logozentrische Ausgangsmodell sehr wohl in unterschiedlicher Art und Weise durchkreuzen. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen zwei chilenische Texte, die sich beide um den Hundennamen drehen, der [ˈbobi] ausgesprochen, aber in beiden Texten unterschiedlich geschrieben wird (Bobi bzw. Bobby). Dieser Hundename verweist (vermutlich jedoch ohne direkte intertextuelle Bezüge) auf einen entfernten Doppelgänger in der europäischen Literatur und Philosophie, der bei Emmanuel Levinas auftaucht und dort – nochmals leicht abweichend – Bobby geschrieben wird; mit diesem Bobby möchte ich beginnen.

*Ein Name am Rand der symbolischen Ordnung: Bobby
(Emmanuel Levinas)*

In Emmanuel Levinas' im Jahr 1975 erschienenem kurzen Text mit dem Titel »Nom d'un chien ou le droit naturel«²⁶ spielt ein Tiername eine entscheidende, aber – trotz der vielen Kommentare, die der Text erfahren hat – wenig beachtete Rolle. Bereits mit dem Titel²⁷ wird auf den Akt der Namensgebung für einen Hund verwiesen. Nach einer theologi-

26 In: Emmanuel Levinas: *Difficile Liberté*. Paris: Albin Michel 1976, 199–202 [im Folgenden: NC; die deutsche Übersetzung folgt der Ausgabe von Frank Miething/Christoph von Wolzogen (Hg.): *Après vous. Denkbuch für Emmanuel Levinas*. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 2006, 55–59].

27 Der Ausdruck »nom d'un chien« ist im Französischen vor allem ein Fluch, bei dem die Gotteslästerung mit der Ersetzung des Namens Gottes durch alltägliche Ausdrücke wie »chien«, »pipe« o. ä. vermieden wird.

schen Vorüberlegung²⁸ erwähnt die Sprechinstanz, dass sie bei einem in der Bibel im Buch Exodus 22, Vers 31 erwähnten Hund vor allem an einen bestimmten Hund namens Bobby denkt. Dieser Hund bildet die autobiographische Grundlage des Textes und verweist auf die Zeit, in der Levinas im Zweiten Weltkrieg als jüdischer Kriegsgefangener in französischer Uniform im Stalag XI B in Fallingbommel interniert war. Die Begegnung mit dem Straßenhund, von der Levinas in der Folge berichtet, findet in diesem Lager statt und läuft auf die Pointe hinaus, dass ausgerechnet dieser Hund es sei, der als »[d]ernier kantien de l'Allemagne nazie« (NC, 202) [»letzter Kantianer in Nazideutschland«] den Lagerinsassen ihre Würde zurückgegeben habe: Anders als die anderen Menschen, die die Lagerinsassen animalisiert und sie als »Affenbande« [»bande de singes« (NC, 201)] behandelt hätten – habe er sie als Menschen anerkannt: »Pour lui – c'était incontestable – nous fûmes des hommes.« (NC, 202) [»Für ihn – das stand außer Zweifel – waren wir Menschen.«]

Für diese Anerkennung braucht Bobby keinen menschlichen Verstand und keine philosophische Ethik (das unterscheidet ihn von »echten« Kantianern), sondern nur seine »foi d'animal« (NC, 202), d. h. den Glauben eines Hundes, der seit alters her die Würde des Menschen bezeuge (vgl. NC, 201). In diesen im Rahmen der *human-animal studies* oft kommentierten und teilweise auch kritisierten Überlegungen zeichnet sich zwar eine Form der für Levinas' Philosophie konstitutiven Ethik der Alterität ab,²⁹ sie bemisst sich aber letztlich,

28 Vgl. dazu ausführlicher Verf.: »Drei Versionen von Bobbie: Literarische Hundenamen und die Grenzen der Domestizierung«. In: *Dritte Natur* 7/1 (2026), 111–126 – bei den hier vorliegenden Ausführungen handelt es sich um eine gekürzte und teilweise überarbeitete Fassung dieses Aufsatzes.

29 Wenn auch dem Hund möglicherweise ein konstitutives Merkmal dieser Ethik fehlt, nämlich ein (menschliches) Gesicht; vgl. dazu Karalyn Kendall: »The Face of a Dog: Levinasian Ethics and Human/Dog Co-Evolution«. In: Noreen Giffney/Myra J. Hird (Hg): *Queering the Non/Human*. Farnham u. a.: Routledge 2008, 185–204.

so Roland Borgards³⁰, an der Richtschnur der Menschlichkeit, die das tierische Leben transzendiert und insofern klar als anthropozentrisch ausgewiesen ist. Die Frage ist nun, welche Bedeutung der Name »Bobby« für das spezifische Mensch-Tier-Verhältnis hat, das Levinas entwirft.

Bobby wird – was für den Aufbau der Kontaktszene mit ihm wesentlich ist – von den Lagerinsassen als streunender Hund beschrieben, »qui vivotait dans quelque coin sauvage, aux alentours du camp« (NC, 202) [»Er vegetierte in einem verlassenem Winkel irgendwo im Umkreis des Lagers.«] Die Begegnung zwischen Bobby und dem Erzähler mit seinen Mithäftlingen spielt sich im Nirgendwo (»nulle part«, NC, 202) in der Nähe des Lagers ab, das auch ein Niemandsland der Zivilisation ist. Hier versucht der Hund in der Nähe der Lagerinsassen zu überleben – und dies auch nur in einer kurzen Zwischenzeit, bis die Wachen ihn nach wenigen Wochen wieder verjagen.

Der entscheidende Akt, der diese Kontaktszene zwischen Menschen und Hund begründet, ist die Namensgebung: »Mais nous l'appelions Bobby, d'un nom exotique, comme il convient à un chien chéri.« (NC, 202) [»Wir aber nannten ihn Bobby, ein exotischer Name, wie man ihn seinen Lieblingen, den Hunden gibt.«] Es ist unklar, warum Levinas ausgerechnet einen »exotischen« Namen in dieser Situation als passend für einen streunenden Hund empfindet, dem er und seine Mithäftlinge Zuneigung entgegenbringen. Möglicherweise ist der Ausdruck auch in der etymologischen Bedeutung des Wortes als *exotikós*, d. h. ausländisch oder fremd klingend, zu verstehen und verweist somit konnotativ auf eine *englishness*, die das Andere des möglicherweise von deutschen Schäferhunden bewachten Lagers darstellt.

Fraglich bleibt aber letztlich, ob es überhaupt die mit dem Namen Bobby verknüpfte Semantik ist, die diese Namensgebungsszene ausmacht oder ob es eher um die Laute geht,

30 Borgards: »Tierliche Eigennamen«, 74–77.

die in der konkreten Benennungsszene den Namen ['bobi] formen. Die Doppelung der konsonantischen Anlaute der beiden Silben könnte für eine Lektüre auf dieser Ebene wegweisend sein. Die Namensgebung ist demnach unter Umständen nicht als souveräne adamitische Benennungsgeste zu verstehen, mit der sich die Lagerinsassen Bobby für ihre Zwecke zunutze machen, sondern als eine Konsequenz der Situation der Gefangenschaft, in der Menschen zu sprachlosen Wesen («êtres sans langage», NC, 201) werden, die auf eine »Affensprache («parler simiesque», NC, 202) – reduziert werden. Hinter der Konvention der bürgerlich-häuslichen Namensgebungsszene könnte sich somit im Akt der Namensgebung für einen streunenden Hund eine Reflexion auf den eigenen Verlust von Sprachmächtigkeit verbergen, die letztlich auf den beschädigten Logos der Lagerinsassen verweist und gerade darin auf eine minimale Ethik der vorsprachlichen gegenseitigen Anerkennung zwischen Menschen und Hunden angewiesen ist. Der Name Bobby wäre dann gerade keine Bestätigung der Herrschaft der menschlichen Kultur durch die symbolische Ordnung, sondern vielmehr ihre Infragestellung.

Ein halbierter Name: Bobi (Carlos Droguett)

Der Roman *Patas de perro* [dt.: *Hundepfoten*]³¹ des chilenischen Schriftstellers Carlos Droguett erscheint bereits 1965 und damit zehn Jahre vor Levinas' kleinem Essay – es geht hier aber auch nicht um direkte intertextuelle Beziehungen, sondern um unterschiedliche Benennungsszenen rund um den gleichen Hundennamen. In *Patas de perro* ist Bobi nur ein ›halber‹ Hund und mit seiner anderen Hälfte Mensch (darum kann er auch sprechen); dementsprechend ist sein Name,

31 Carlos Droguett: *Patas de perro* [1965]. Barcelona: Malpaso 2016 [im Folgenden PP; Übersetzung J. D.].

wie sich die Schriftstellerin Lina Meruane in ihrem Vorwort zu einer 2016 erschienenen Neuausgabe des Romans ausdrückt, auch nur ein »halber Name« (»medio nombre«).³²

In *Patas de perro* geht es um einen zu Beginn der Handlung etwa zehnjährigen Jungen, der mit den Beinen eines Hundes zur Welt kommt:

Desde luego, no era un muchacho deforme, no, su cuerpo era firme y esbelto, delgado y duro, casi atlético, a pesar de lo mal que se alimentaba, sus piernas eran un par de soberbias piernas de perro, robustas y orgullosas, enhietas y casi fieras y en la cintura se juntaban de un modo tan natural que parecía que había nacido de una generación muy antigua y refinada, de una maravillosa familia de seres humanos con patas de perro. (PP, 39)

[Er war alles andere als ein missgestalteter Junge, nein, sein Körper war fest und schlank, dünn und hart, fast athletisch trotz seiner schlechten Ernährung, seine Beine waren zwei prächtige Hundebeine, robust und stolz, lang und fast wild, und an der Taille waren sie so natürlich zusammengewachsen, dass es wirkte, als stamme er aus einer sehr alten und kultivierten Dynastie, aus einer wunderbaren Familie von Menschen mit Hundebeinen.]

Die körperliche Gestalt des Jungen ist keine Deformation im Sinn einer vererbten Fehlbildung. Vielmehr ist Bobi ein »Mischwesen« oder Monstrum im vormodernen Sinn, eine Laune der Natur, wie dies der Erzähler ausdrückt: »la mitad de hombre, la mitad de perro, dos mitades que se habían juntado caprichosamente« (PP, 42) [»zur Hälfte Mensch und zur Hälfte Hund – zwei Hälften, die auf eigenwillige Art zusammengewachsen waren«]. In Bezug auf zeitgenös-

32 Lina Meruane: »Prólogo: Patas por delante«. In: Droguett: *Patas de perro*, 5–18, hier 15.

sische Diskurse des *mestizaje* erscheint Bobi jedoch zugleich als *quiltro* zweiter Ordnung, indem seine Gestalt nicht nur das Resultat einer Rassen-, sondern auch einer Gattungsmischung darstellt.

Der Erzähler, dessen Vorname Carlos an den realen Autor Droguett denken lässt, ist selbst Teil der Geschichte. Als alleinstehender Mann adoptiert er Bobi als Jugendlichen, während dessen leibliche Eltern froh sind, ihn los zu sein. Doch auch ihm gelingt es trotz bester Absichten nicht, Bobi in die menschliche Gesellschaft zu integrieren, weil er ihn offensichtlich allzu sehr ›humanisieren‹ will – exemplarisch deutlich wird dieses Scheitern an seinem Versuch, Bobis ›untere‹, tierische Hälfte durch den Kauf von hohen Schafstiefeln zu kaschieren (vgl. PP, 25). Nach demütigenden Erfahrungen, etwa mit dem Lehrer seiner Schule, flieht Bobi aus seinem neuen Zuhause, befreit Wachhunde in den reichen Villenvierteln von Santiago aus ihren Zwingern und schlägt sich zunehmend auf die ›niedere‹ Seite seiner hündischen Existenz. Er macht gemeinsam mit einer Meute von streunenden Hunden die Straßen der Stadt unsicher, während der Erzähler mit dem Aufschreiben der Geschichte seines Lebens mit Bobi versucht, sich der Erinnerung daran zu entledigen und wieder Ruhe zu finden. Der Text selbst, in dem die Stimme Bobis und anderer Figuren immer wieder mit derjenigen des Erzählers interferiert, lässt jedoch kaum auf eine Beruhigung der Erzählerstimme schließen, sondern liest sich eher wie ein fortgesetzter Alptraum in Romanform.³³

Bobis untere, tierische Hälfte wird im Rahmen des Droguett zugeschriebenen sozialen Realismus in der Regel allegorisch als äußeres Zeichen seiner Zugehörigkeit zum Arbeiterproletariat interpretiert, die der bezeichnenderweise im Schlachthofviertel von Santiago geborene Junge

33 So der chilenische Schriftsteller Ariel Dorfman: »El Patas de Perro no es tranquilidad para mañana«. In: *Revista chilena de literatura* 2–3 (1970), 167–197, hier 167.

nicht abstreifen kann. Gegenüber solchen allegorischen Interpretationen hat in den letzten Jahren eine Lektüre zunehmende Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die Droguett im Zeichen der *human-animal studies* liest und die Frage der Klassenzugehörigkeit mit biopolitischen Fragen verknüpft.³⁴

Vor dem Hintergrund von Giorgio Agambens Überlegungen zum Verhältnis von Menschen und Tieren³⁵ könnte Bobis Existenz als Straßenhund als der Inbegriff eines »nackten« Lebens verstanden werden: Diese Animalisierung Bobis im Sinn des biopolitischen Ausschlusses tötbareren Lebens aus der menschlichen Existenz verweist auf eine fatale Logik, die allen sozialen Institutionen, die der Junge durchläuft (Schule, Krankenhaus, Gefängnis), inhärent ist. Sie kündigt sich bereits in der Szene der Namensgebung an, die – im Gegensatz zur Benennungsszene bei Levinas – nicht im Zeichen einer ethischen Anerkennung durch das Gegenüber des Hundes steht, sondern vielmehr im Zeichen einer Entmenschlichung. Der Unterschied zwischen dem »vollen« und dem »halben« Namen des Jungen spielt dabei eine entscheidende Rolle.

Der Junge hat einen anders lautenden Taufnamen, nämlich »Roberto«, während ihn seine Mutter mit »Bobi« anspricht. Allerdings ist diese Benennung zumindest im hier zu untersuchenden Zusammenhang weniger als Kose-name zu verstehen, sondern vielmehr als eine entmenschlichende Benennung, die »Roberto« durch die Entstellung seines Namens nicht nur auf Signifikantenebene, sondern auch hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zur menschlichen Gesellschaft gleichsam halbiert. Dies wird vor allem in der ersten Begegnung des Erzählers mit dem Jungen deutlich, die um die korrekte Ansprache kreist:

34 Eine Verbindung von kapitalismuskritischer und biopolitischer Lektüre findet sich z. B. bei Diamela Eltit: »Clases de cuerpo y cuerpos de clase«. In: *Aisthesis* 38 (2005), 9–20.

35 Vgl. Agamben: *Laperto*.

Buenas tardes, Bobi, dije yo. Me llamo Roberto, dijo él, sin mirarme. ¡Bobi!, gritó su madre. Buenas tardes, Roberto, dije yo. Buenas tardes, contestó él. Bobi, el señor busca una casa para arrendar, ¿sabes tú de alguna?, preguntó ella. (PP, 58)

[»Guten Tag, Bobi«, sagte ich. »Ich heiße Roberto,« sagte er, ohne mich anzusehen. »Bobi!«, schrie seine Mutter. »Guten Tag, Roberto«, sagte ich. »Guten Tag«, antwortete er. »Bobi, der Herr sucht ein Haus zur Miete, weißt du von einem?«, fragte sie.]

Den Versuch des Erzählers, dem Wunsch des Jungen auf Verwendung seines Taufnamens nachzukommen, durchkreuzt die eigene Mutter, indem sie ihn mit lauter Stimme weiterhin unbekümmert ›Bobi‹ nennt und damit dessen Bitte um den Respekt einer sozialen Konvention in den Wind schlägt. So hebt sie vielleicht unwissentlich, vielleicht aber auch durchaus bewusst seine Stigmatisierung noch zusätzlich hervor.

Bobi selbst führt schließlich den in seinem entstellten, halbierten Namen anklingenden Ausschluss aus der menschlichen Gesellschaft durch Animalisierung konsequent zu Ende, indem er den sozialen Raum des Hauses des Erzählers ganz verlässt und gemeinsam mit anderen Hunden auf der Straße lebt. Die Hunde schließen sich zu Meuten zusammen, die in ihrer sozialen Ortlosigkeit von Menschen als potenziell bedrohlich wahrgenommen werden – und so ist es nur konsequent, dass man am Ende nicht weiß, was aus Bobi wird: Er verschwindet in die prekäre Offenheit eines unbehausten Lebens jenseits menschlicher Sozialisationsformen.³⁶

36 Zu einer anderen möglichen Lektüre des Schlusses von *Patas de perro* nicht im Sinn eines biopolitischen Ausschlusses aus der Menschlichkeit, sondern im Sinn eines intensiven »Tier-Werdens« in der Meute nach Gilles Deleuze und Felix Guattari vgl. Kap. 8.

In den bisher analysierten Texten wurde der Tiername ['bobi] verwendet, um bestimmte Hunde, sei es »Bobby« (Levinas) oder »Bobi« (Droguett), zu individualisieren. Ihnen wird damit eine besondere Form von Identität zugesprochen, die sie im Rahmen einer symbolischen Ordnung aus der namenlosen Menge von Straßenhunden hervorhebt, wie sehr diese Ordnung im Akt der Namensgebung auch gleichzeitig bedroht oder fraglich erscheinen mag.

Diese individualisierende Funktion des Namens wird dagegen in Frage gestellt in dem letzten, wiederum sehr kurzen Text, in dem eine dritten Version von ['bobi] erscheint: »Boby« ist einer der Hundennamen, mit denen eine Chronik des chilenischen Autors und Performancekünstlers Pedro Lemebel (1952–2015) eröffnet wird.³⁷ Lemebel, der sich in seinen Großstadt-Chroniken sonst vor allem mit den marginalen sozialen Existenzen der queeren Subkultur von Santiago de Chile beschäftigt hat, wendet sich in seinen »Memorias del quiltraje urbano«³⁸ aus dem Jahr 1998 einer anderen Form der Marginalität zu, nämlich derjenigen des Lebens von Straßenhunden. Damit schließt Lemebel in gewisser Weise an Carlos Droguetts *Patas de perro* an – man könnte auf den ersten Blick den Beginn seiner Chronik fast als Hommage an Droguett verstehen, wäre da nicht die leicht differierende Schreibung, die der Verwendung des Hundennamens »Boby« eine weitere Wendung gibt:

Y se llaman Boby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desaforados lengüeteando la mano cariñosa

37 Zur generellen Bedeutung der lateinamerikanischen »crónica« für die literarische Figuration von Straßenhunden vgl. Kap. 4.

38 Pedro Lemebel: »Memorias del quiltraje urbano (o el corre que te pillo del tierra!«). In: *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile 1998, 162–164 [im Folgenden: MQU, Übersetzung J. D.].

que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón. (MQU, 162)

[Und sie heißen Bobby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón oder Pichintún, und wenn sie ihren Namen hören, bellen, laufen und springen sie wie wild und lecken die liebevolle Hand ab, die ihnen den Rücken voller Flöhe kraut, den Mischlingen und Straßenhunden, die trotz der Kälte und des Frosts, der sich auf ihre Behausung aus Lumpen und Pappe legt, auf die Welt gekommen sind.]

Bobby und die anderen Straßenhunde, von denen die Chronik handelt, tauchen hier nicht als einzelne, voneinander unterscheidbare Lebewesen auf, sondern in einer Reihung, die auf ein nicht abzählbares Kollektiv von Hunden verweist. Ihre Namen stehen nicht für besondere Individuen, die aus der Menge herausgehoben werden, vielmehr werden sie als typisch für chilenische Straßenhunde aufgeführt. Insofern sind auch ihre Merkmale und ihre Reaktionen auf eine sie streichelnde Hand (die bezeichnenderweise ebenfalls nicht individualisiert und somit einer bestimmten Person zugeordnet wird) erwartbar. Man kann dies, anders als die Einzelschicksale des Lagerhunds Bobby, insbesondere aber des ›halben‹ Hundes und halben Jugendlichen Bobi, für eine stereotype Beschreibung des Hundelebens halten. Doch gilt es hierbei die Perspektive zu beachten, die der Chronist einnimmt: Pedro Lemebel verfolgt in seinen »Straßenköter-Memoiren« das, was er als »Tiersoziologie« (»sociología animal«, MQU, 162) beschreibt. Dabei stellt er dem Kollektiv der Straßenhunde die Moden der Haltung von ›Rassehunden‹ als Haustieren in der reichen Oberschicht des neoliberalen Chile nach dem Ende der Militärdiktatur gegenüber. Auch in seiner Beobachtung wohlhabender Hundebesitzer typisiert Lemebel dabei bis hin zur karikaturhaften Überzeichnung, wenn er die Beziehung

zwischen Hunden und ihren Besitzer:innen als einen »perversen Spiegel« (»espejo perverso«, MQU, 163) abstrusere Ähnlichkeiten beschreibt. Zur Charakterisierung dieser Hunde eröffnet Lemebel ebenfalls eine Reihe typischer Namen, die allesamt auf -y enden: »la Fify, el Chofy, la Luly, el Puchy, el Pompy« (MQU, 163).

Auch »Boby« wird von Lemebel mit -y geschrieben, jedoch ohne den bestimmten Artikel, der die Beziehung der Besitzer:innen zu ihren Schoßhündchen bis in ihre sprachlichen Manierismen hinein charakterisiert. Dies verweist darauf, dass die Straßenhunde, die in den Elendsvierteln der Stadt leben – im Gegensatz zu den Hunden der Reichen – von vornherein ein interspezifisches Kollektiv gemeinsam mit den in Armut lebenden Menschen bilden: »Porque la pobreza y los perros son inseparables; entre más pobres hay más perros.« (MQU, 163) [Denn die Armut und die Hunde sind untrennbar miteinander verbunden, je mehr Arme, desto mehr Hunde.] Und nur in diesem Kollektiv kann auch eine Art der Solidarität entstehen, die bis hin zur Trauer um einen toten Gefährten reicht:

Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura, como si sus Bobys, Terrys, Mononas, Pirulines y Cholas, fueran una parte única de la familia, y ningún otro perro que llegue podrá reemplazar la memoria optimista de sus gracias. (MQU, 164)

[Wer weiß, warum die Armen ihre Hunde mit dieser Bitterkeit beweinen, ganz als ob ihre Bobys, Terrys, Mononas, Pirulines und Cholas ein einzigartiger Teil ihrer Familie wären und als ob kein anderer zukünftiger Hund die optimistische Erinnerung an ihre Anmut ersetzen könnte.]

Auf die Trauer um tote Hunde als spezifische Form der Kontaktszene werde ich in einem späteren Kapitel noch einmal

ausführlicher zurückkommen (vgl. Kap. 11) – hier möchte ich einstweilen nur festhalten, dass die Wiederkehr des Namens »Boby« am Ende des Textes nicht nur die Aufzählung vom Anfang der Chronik wieder aufnimmt, sondern dass die Verwendung des Plurals »sus Bobys« noch deutlicher als der Beginn der Chronik den kollektiven Charakter des Zusammenlebens von in Armut lebenden Menschen und Straßenhunden betont. Was die im Plural auftretenden »Bobys« bei Lemebel somit von dem einen »Bobby« bei Levinas und auch von »Bobi« bei Droguett unterscheidet, ist ihre Multiplizierbarkeit gemeinsam mit der Tatsache, dass das Kollektiv hier eines ist, das aus Menschen und Tieren besteht. Man mag diese Beschwörung des Kollektivs als Sozialkitsch abtun. Aber diese melodramatisch stilisierte kollektive Solidarität, die für Lemebels queere Ästhetik charakteristisch ist, ist doch zugleich ein Beispiel für das, was Donna Haraway als »cross-species kinship«³⁹ beschreibt: Die affektive Beziehung gewinnt somit in einem interspezifischen Kollektiv⁴⁰ die Oberhand über die symbolische Ordnung der Namen, die Individuen aus der Menge heraushebt.

Der Name ['bobi] erscheint somit in allen drei Texten als literarischer Kristallisationspunkt für die offene Form der Beziehung zwischen menschlichen und tierischen Lebensformen, die sich vor allem jenseits des häuslichen Raums entfaltet: Trotz der ansonsten manifesten Unterschiede zwischen den Texten, was Entstehungszeit, Gattung und Schauplatz der Handlung anbetrifft, eint die drei Versionen von Bobby/Bobi/Boby die Tatsache, dass Hunde hier nicht als Haustiere auftreten, deren Rolle als soziale Akteure

39 Haraway: *When Species Meet*, 140.

40 Zum grundlegend interspezifischen Charakter eines Kollektivs (in Abgrenzung von bzw. unterschiedlicher Akzentuierung gegenüber Bruno Latour) vgl. auch Descola: »Anthropologie de la nature«.

durch ihre Domestizierung und ihre Unterordnung unter Menschen als Haustiere beschränkt ist. Vielmehr eröffnet ihr Leben jenseits der häuslichen Sphäre Spielraum für die Neukonstellation interspezifischer Relationen, die anthropozentrische Formen des Sozialen auf der Grundlage der symbolischen Ordnung der Eigennamen in Frage stellen.

Von der sozialen Ordnung der Namen möchte ich im nächsten Kapitel zu einer Theatralisierung sozialer Rollen übergehen, bei denen die ›Szenen‹ des interspezifischen Kontakts nicht nur im übertragenen Sinn zu verstehen sind, sondern bei denen man anhand von zeithistorischen Dokumenten und literarischen Texten beobachten kann, wie Hunde physisch auf der Bühne agieren.

7 *Theater spielen: Hunde auf der Bühne*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Los perros comediantes (Linares, um 1930)
- Cuatro Remos (Daniel Barros Grez, *Las aventuras de Cuatro Remos*, 1883)

Die Sorge des Theaterdirektors: quiltros als comediantes

Professor Tenof weiß nicht weiter: Noch vor kurzem hat er mit großen Erfolg ein Vaudeville-Stück im Teatro Victoria in der chilenischen Provinzstadt Linares aufgeführt, doch in Folge eines verlängerten Aufenthalts in der Stadt, bei dem er sich ein wenig vom anstrengenden Leben als Direktor eines fahrenden Theaters erholen kann, löst sich seine Truppe nach und nach auf: Eines ihrer Mitglieder stirbt, ein anderes läuft davon und ein drittes vergisst seine Rolle, die es zuvor so gut beherrscht hat.

Das Besondere an der Geschichte, die in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts spielt, besteht darin, dass alle Mitglieder der Theatertruppe Hunde sind, die Tenof dres-

siert hat, auf der Bühne wie Menschen gekleidet und auf zwei Beinen zu agieren – zusammen führen sie als »perros comediantes« das Stück *Las bodas de Currito* auf, vermutlich eine Heiratskomödie, an dem ein junges Paar am Schluss gegen alle Widerstände zusammenfindet.

Hunde auf der Bühne sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts beileibe nichts Neues, sondern sie haben, wie andere gelehrige Tiere, also etwa Affen, Pferde und zeitweise sogar Schweine, eine lange, bis mindestens in die frühe Neuzeit zurückreichende Theatergeschichte⁴¹, die die Frage aufwirft, was es eigentlich bedeutet, wenn Tiere auf der Bühne auftreten bzw. welche Art von Kontaktszenen sich durch solche Auftritte ausbilden: Handelt es bei dem Auftritt von Tieren auf der Bühne ausschließlich um eine einseitige, d. h. von Menschen mehr oder weniger perfekt gesteuerte Form der Dressur, die in anthropomorphe Tableaus mündet, bei denen Hunde zu widernatürlichen Posen gezwungen werden und Menschen sich selbst im (grotesk anmutenden) Medium des Hundekörpers bespiegeln (vgl. Abb. 10)? Oder hat das theatrale Spiel – möglicherweise sogar das Spielbewusstsein – von Tieren eine interspezifische Dynamik im engeren Sinn, die diese Funktionalisierung von Tieren zur menschlichen Selbstbeobachtung übersteigt oder in Frage stellt, sowohl auf der Theaterbühne im engeren Sinn als auch in theatralisierten Alltagspraktiken?

Im Gegensatz zur Analyse des Films *Los Reyes* (vgl. Kap. 4), bei denen zwei Hunde dabei beobachtet werden, wie sie ihr eigenes Spiel entwickeln und vorführen, legt die Theaterszene rund um Professor Tenof zunächst einmal eine dominant anthropomorphe Perspektive nahe, bei der Hunde insofern eine Attraktion darstellen, als sie den

41 Vgl. dazu die Beiträge in Karen Raber/Monica Mattfeld (Hg.). (2017): *Performing Animals: History, Agency, Theater*. University Park: Pennsylvania State University Press 2017. Vgl. auch Esther Köhring: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«. In: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, 245–261.

Blick auf menschliche Gewohnheiten imitieren, dabei aber zugleich verfremden oder gar parodieren. Jenseits der Komik, die durch die adressierte Bewegung auf zwei Beinen und die Nutzung menschlicher Kleidung entsteht, gehört zu den besonders eindringlichen und auf Theaterplakaten immer wieder ausdrücklich beworbenen Effekten von Bühnenstücken mit Hunden (im Unterschied zu Zirkusnummern mit wilden Tieren) die Tatsache, dass gut dressierte Hunde in der Lage sind, allein, d. h. ohne die Anwesenheit ihres Dompteurs auf der Bühne zu agieren. Sie können somit die – jederzeit durchschaubare, aber nichtsdestoweniger verblüffende – Illusion erzeugen, man würde einen Blick auf eine vollständig autonome tierische Welt werfen, die eine Mimikry (bzw. Parodie) der menschlichen darstellt.⁴²

Doch in der Tatsache, dass Hunde auf der Bühne ein Stück aufführen, besteht noch nicht die eigentliche Pointe der hier referierten theatergeschichtlichen Anekdote, womit ich zur Sorge des Professors zurückkehren möchte: Die Anekdote entstammt einer Theaterchronik des chilenischen Schriftstellers und Journalisten Daniel de la Vega, die 1930 in einer Sammlung solcher Chroniken mit dem Titel *Luz de candilejas. El teatro y sus miserias* erscheint.⁴³ Im wohlkalkulierten Spiel mit der Erwartungshaltung der Leser·innen stellt die Chronik nicht die Szene des Auftritts der Hunde selbst ins Zentrum, auch wenn der Text mit einem Rückblick darauf eröffnet: »Fue

42 Vgl. zu Hunden als »Zeichen für das Prinzip der Dressur« Köhring: »Tiere und Theater«, 251. Solche Dressur-Szenen sind in bewegten Bildern noch im »Kino der Attraktionen« um die Wende zum 20. Jahrhundert zu beobachten, wo ebenfalls noch Hundenummern vorgeführt werden, wie z. B. *Les Chiens savants* (Pathé 1907). <https://www.youtube.com/watch?v=d815PRETmyY>.

43 Daniel de la Vega: »Los perros cómicos«. In: *Luz de candilejas. El Teatro y sus miserias*. Santiago de Chile: Ed. Nascimento 1930, 158–159 (im Folgenden im laufenden Text: PC). Vgl. zu dieser Chronik auch Cristián Salazar Naudón: »La curiosa compañía de quiltros chilenos de profesor Tenof«. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbatorium1.rssing.com/channel/6153000/article288.html>.



Abb. 10: Auftritt der Hunde von Profesor Tenof (ca. 1925)

un gran éxito. El Profesor Tenof con su troupe [*sic*] de perros comediantes, obtuvo un triunfo en el Teatro Victoria de Linares« (PC, 158) [Es war ein großer Erfolg. Professor Tenof mit seiner Hunde-Schauspieltruppe feierte im Victoria-Theater von Linares einen Triumph]. Was stattdessen erzählt wird, ist eine Geschichte, die hinter den Kulissen spielt und erst richtig beginnt, als, wie erwähnt, sich die Truppe auflöst und der einsame Theaterdirektor vor dem Problem steht, wie er nun weitermachen soll. Um aus seiner misslichen Lage herauszufinden, hat Professor Tenof den folgenden Einfall:

Entonces tuvo la peregrina ocurrencia de educar un grupo de perros de la provincia chilena. Y cogió a nuestro

perro callejero, a ese que se sienta filosóficamente en la puerta de las carnicerías, al otro que duerme anudado en un umbral, y a aquel que sale del conventillo a ladrarnos agresivamente. Y esos perros democráticos y cerriles han saltado graciosamente desde su vida de atorrantes al tinglado de la farsa, y ahora emprenden la aturdida romería del arte. (PC, 159)

[Dann verfiel er auf die seltsame Idee, eine Gruppe von Hunden aus der chilenischen Provinz zu trainieren. Und er nahm dafür unseren Straßenhund: einen, der philosophisch vor der Tür einer Metzgerei sitzt, einen weiteren, der eingerollt auf einer Türschwelle schläft, und noch einen, der aus dem Mietshaus kommt und uns aggressiv anbellt. Und diese demokratischen und widerspenstigen Hunde haben sich aus ihrem nutzlosen Leben anmutig in das Getriebe der Farce gestürzt und begeben sich nun leichtfertig auf Kunst-Wallfahrt.]

Tenof bedient sich also chilenischer *quiltros*, die als Schauspieler-innen für seine Truppe einspringen sollen. Es steht sogar zu vermuten, dass für ihn, der ursprünglich aus Barcelona stammt und dort die Hundedressur in einem Zirkus erlernt hat, bevor er mit seiner eigenen Truppe jahrzehntelang durch die Welt und insbesondere durch Lateinamerika reist⁴⁴, auf diese Weise überhaupt Welttourneen über große Entfernungen und lange Zeiträume hinweg möglich werden. Die Rekrutierung von hungrigen Straßenhunden zur Erneuerung seines Ensembles ist wohl kein einmaliges Ereignis, das hier der vorübergehenden Reiseermüdigkeit und der dann doch wieder erwachenden Theaterleidenschaft des Theaterdirektors zugeschrieben wird, son-

44 Vgl. zu einem seiner Auftritte in Lima Ángela Ramos: »Una amena charla con los perros comediantes«. In: *Mundial. Revista semanal ilustrada* 280 (Lima, 23. 10. 1925), o. S. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/revistas/mundial/1.285.pdf>.

dern ein Geschäftsmodell: Tenof weiß, dass Straßenhunde überall in Lateinamerika, wo seine Aufenthalte dokumentiert sind (z. B. in Mexiko, Peru und Chile), reichlich vorhanden und vermutlich gegen ein wenig Aufmerksamkeit und regelmäßige Verpflegung jederzeit bereit sind, bei ihm anzuheuern und sich in den Dienst seiner der Zirkustradition entsprungenen Theater-Nummer zu stellen.

Was das für die einzelnen Hunde bedeutet, erfährt man allerdings nicht, denn am Schluss wechselt Daniel de la Vegas Text noch einmal, wie zuvor bereits in einigen Passagen seiner Theaterchronik, die Interpretationsebene und lässt die *quiltros* speziesübergreifend zu idealtypischen Vertretern einer »chilenidad« werden.⁴⁵ Sie können fortan nicht nur in chilenischen Provinztheatern unter Beweis stellen, dass sie als marginale Gestalten – so eine in der Chronik anklingende Moral der Geschichte – in eine funktionierende soziale Ordnung integriert werden können. Sie bereiten sich sogar auf eine internationale Tournee als Bühnenstars vor und können nun fern der Heimat zeigen, dass sie zu etwas in der Lage sind, was man ihnen in Chile selbst nicht zutraut, denn das (nationale) chilenische Selbstbewusstsein ist offensichtlich nicht ausgeprägt genug: »Es condición nuestra dudar de sus valores propios. Nuestros aplausos suenan para las glorias extranjeras.« (PC, 159) [Es ist unser Schicksal, an eigenen Werten zu zweifeln. Wir applaudieren nur für ausländische Berühmtheiten.] So werden letztlich die chilenischen »perros comediantes« des Professor Tenof doch wieder zu Stellvertreterfiguren der menschlichen Bewohner·innen eines Landes, das man in Anlehnung an ein Phänomen, das der brasilianische Schriftsteller Nelson Rodrigues in seinem Heimatland als

45 Vgl. Eduardo Aguayo Rodríguez: »Animales patrios de la fauna simbólica chilena: el cóndor, el huemul y »El perro del regimiento«, de Daniel Riquelme«. In: Gabriela Cordone/Marco Kunz (Hg.): *Ficciones animales y animales de ficción*. Wien u. a.: LIT 2015, 307–318.

»complexo de vira-latas« diagnostiziert hat, als unter einem »*quiltro*-Komplex« leidend beschreiben könnte.⁴⁶

Was die Theaterchronik von Daniel de la Vega mit ihrer Geschichte von Professor Tenof und seinen Straßenhunden nicht zu erkennen gibt, ist ein Blick auf das Handeln der Hunde selbst, die sich nie aus dem (einem Theater- bzw. Zirkusdirektor unterworfenen und nur scheinbar autonom agierenden) Kollektiv einer Theater-Truppe lösen können – sie existieren also nur als »*animales de compañía*« im Sinn von Tieren der Theaterkompagnie. Anders verhält es sich damit bei einem um die Jahrhundertwende und darüber hinaus beträchtliche Popularität genießenden Straßenhund der chilenischen Literatur, der ebenfalls viele Qualitäten eines Theater – bzw. Zirkushundes mitbringt, der seine ›Nummern‹ aber für eine Performance von Authentizität im urbanen Lebensalltag nutzt, von denen man bei Professor Tenofs »*perros comediantes*« nichts erfährt. Damit komme ich zu einem Hund, der in Valparaíso, wo er seine letzten Lebensjahre verbracht haben soll, zu einer populären Legende geworden ist.

*Zur narrativen Inszenierung interspezifischer Freundschaft
(Daniel Barros Grez)*

»Cuatro Remos« ist der Name eines Straßenhunds, der in den Fünfzigerjahren des 19. Jahrhunderts geboren wurde und in Valparaíso in den Dienst einer Truppe allerdings nicht von Schauspieler-innen, sondern von Feuerwehrleuten in der Tercera Compañía de Bomberos getreten ist: Er soll die Feuerwehrleute zu zahlreichen Einsätzen begleitet und dabei sogar höchstselbst Menschenleben gerettet haben, wie z. B. in der Aufsehen erregenden Rettungstat, der

⁴⁶ Vgl. Rodrigues: »Complexo de vira-latas«. Zum »vira-lata« als Äquivalent des *quiltro* im brasilianischen Portugiesisch vgl. Kap. 2.

er seinem Namen verdankt: Es wird berichtet, dass er beobachtet haben soll, wie von einem der Boote im Hafen von Valparaíso ein kleines Kind ins Wasser fiel, worauf er sich in die Fluten stürzte und mit seinen vier Pfoten so schnell, als hätte er vier Ruder, zu dem Kind schwamm und es rettete.⁴⁷

Cuatro Remos avanciert somit zu einem populären Helden der urbanen republikanischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – in einem »cuadro de costumbres«, einem kostumbristischen Bild aus den Siebzigerjahren findet sich angeblich⁴⁸ eine Darstellung des Hundes, wie er aus dem Gewimmel einer Tanzszene heraus selbstbewusst direkt auf diejenigen blickt, die das Bild betrachten und damit, obwohl er nur ein Detail der gesamten Bildkomposition rechts unterhalb der Bildmitte darstellt, die Aufmerksamkeit auf sich zieht (vgl. Abb. 11). Die Schriftstellerin und Chronistin ihrer Heimatstadt Valparaíso Sara Vial schreibt zu diesem Bild mit dem Titel »La Zamacueca« (1873) des Malers Manuel Antonio Caro:

Y si usted quiere verlo [...], intacto, alerta, como si el tiempo no hubiera transcurrido, con toda su estampa de perro aquiltrado pero enhiesto, transparentando su pro-sapia callejera, acuda al conocido cuadro del pintor Caro La Zamacueca, pintado en la misma época de Cuatro Remos. Allí, sentado en primera fila, hacia el costado derecho, al pie de las cantoras y guitarreras, con sus orejas cortadas y su pelo manchado, mira a la cámara [*sic*] con sus despier-tos ojos, como si estuviera consciente de ser quien es.⁴⁹

47 Vgl. Bernardo Subercaseaux: »Narrativa perruna y picaresca en Chile: Condición humana y condición animal«. In: *Hispanamérica* 42/124 (2013), 41–49, hier 41–44.

48 Vgl. Sara Vial: »Cuatro Remos«. In: *Diario La Segunda* (21. 10. 1997), 11. Inwieweit es sich bei dem Hund im Bild tatsächlich um »Cuatro Remos« handelt, ist weder bei Vial noch in den zahlreihen im Internet kursierenden Hinweisen überprüfbar, Vial selbst lässt die Glaubwürdigkeit der Zuordnung im Unklaren.

49 Vial: »Cuatro Remos«.

[Und wenn Sie ihn [...] sehen wollen, unverseht und wachsam, als wäre keine Zeit seitdem vergangen, mit der Statur eines Hundes, der ein wenig aussieht wie ein *quiltro*, aber dennoch aufrecht seine Herkunft von der Straße verkörpert, dann werfen Sie einen Blick auf das bekannte Gemälde »La Zamacueca« des Malers [Manuel Antonio] Caro, das zu Lebzeiten von Cuatro Remos entstanden ist. Dort sitzt er in der ersten Reihe, auf der rechten Seite, zu Füßen der Sänger und Gitarristen, mit seinen kupierten Ohren seinem gefleckten Fell und blickt mit wachen Augen in die Kamera, als ob er genau wüsste, wer er ist.]

Die Beschreibung von Sara Vial erinnert⁵⁰ an einen Topos des Theaters des spanischen *siglo de oro*, mit dem üblicherweise die Standesehre beschrieben wird: »Sé quién soy« ist die Eigenschaft von Helden, die sich ihrer Herkunft und ihres Status bewusst sind, also eigentlich genau das Gegenteil eines namenlosen *quiltro*. Im Anschluss an diese Spur, die durch die Beschreibung eines Hundes als selbstbewusster Held in einem öffentlichen Schauraum gelegt wird, geht es nun um die theatrale Inszenierung seiner Heldentaten, auf die das Bild von Caro und seine Beschreibung durch Vial verweisen. Beobachtbar ist diese Inszenierung in einem Roman aus dem späten 19. Jahrhundert, welcher die Vorgeschichte von Cuatro Remos erzählt (bzw. hinzuerfindet) und somit maßgeblich zur Entstehung und Verbreitung seiner Legende⁵¹ beiträgt: *Las aventuras de Cuatro Remos*.

Bei den *Aventuras de Cuatro Remos* handelt es sich um einen von Februar bis Juli 1883 zunächst in Form von

50 Allerdings spricht Vial von einem Blick in die »Kamera« und scheint damit ein photographisches Blickdispositiv vorauszusetzen, das den Zuschauerkontakt steuert, und nicht so sehr ein theatrales, wie im Folgenden angenommen.

51 Zu den hagiographischen Zügen, die solche Hundelegenden annehmen können, vgl. Kap. 11.



Abb. 11: Manuel Antonio Caro, *La Zamacueca* (1873)

Feuilletons erschienenen und später in neuen Lieferungen fortgesetzten Roman des chilenischen Schriftstellers Daniel Barros Grez.⁵² Von seiner Plotstruktur her stellt dieser Text eine der zahlreichen pikaresken Hunde-Erzählungen in der Tradition von Miguel de Cervantes' »Coloquio de los perros« dar, die für die Entstehung der so genannten »picaresca canina« insbesondere in Chile, aber auch anderswo in Lateinamerika sowie in der Literatur des Globalen Südens verantwortlich sind.⁵³ Zwar kann der hündische Protagonist bei Barros Grez, anders als die philosophischen Hunde Berganza und Cipión, nicht sprechen, seine Biographie folgt aber dem bereits bei Cervantes etablierten Schema des Hundes als Diener vieler Herren, bei dem Straßenhunde zum Gegenstück der *andanzas*, d. h. der Irrfahrten eines *pícaro* werden: Cuatro Remos trägt im Laufe seines Lebens in Abhängigkeit von seinen jeweiligen Herren verschiedene

52 Verwendete Ausgabe: *Las aventuras de »Cuatro remos«*. Santiago de Chile: Impr. La Unión 1921 (im Folgenden im laufenden Text: ACR).

53 Vgl. Subercaseaux: »Picaresca canina y portento de la palabra«.

Namen (u. a. Chocolate, Tunante, Amigo)⁵⁴ und vollzieht dabei auch eine geographische Wanderschaft von seinem Geburtsort Santiago nach Valparaíso, wo er sich der »Tercera Compañía de Bomberos« anschließt und dort seinen letzten Namen Cuatro Remos erhält. Im Unterschied zur taktischen List des *pícaro*, der die Gemeinheiten seiner jeweiligen Herren und die Streiche (*burlas*), die sie ihm spielen, mit neuen Streichen (*contraburlas*) beantwortet, ist Cuatro Remos ein Vorbild an Ehrenhaftigkeit und Anständigkeit, was an der melodramatischen Grundkonstellation der Handlung liegt, in der grundgute Akteure gegen unverbesserliche Erzbösewichte antreten.

Einer der Bösewichte und als solcher auch Widersacher von Cuatro Remos ist Antonio, der Neffe des Pfarrers, in dessen Haus der Hund unter dem Namen »Amigo« im ersten Teil des Romans Aufnahme findet – doch Antonio, der den Hund zunächst misshandelt und ihn sogar töten will, weil er seiner Leidenschaft für die schöne Cousine Cecilia (die, wie er selbst, den Pfarrer zum Onkel hat) im Weg steht, wird von Cuatro Remos vor dessen Tod zum Guten bekehrt. Daraufhin betrauert er den Hund und erzählt dem als Herausgeber auftretenden Autor dessen Lebensgeschichte. In Bezug auf die Erzählinstanz folgt der Roman somit nicht dem pikaresken Modell im engeren Sinn, sondern schaltet aufgrund der Tatsache, dass Barros Grez' hündischer Protagonist nicht selbst sprechen kann, eine andere Erzählinstanz ein.

Generell kann man mit Bernardo Subercaseaux feststellen, dass in gattungsmäßiger Hinsicht im Roman von Barros Grez unterschiedliche Gattungstraditionen aufeinandertreffen.⁵⁵ Bezüglich dieser Gattungsmischung, die in

54 Zur Kontaktszene der Namensgebung vgl. Kap. 6.

55 Subercaseaux: »Picaresca canina y portento de la palabra«, 97:

»[A]unque la voluntad de composición tiene como eje a la picaresca, operan también distintos códigos no siempre bien articulados entre sí.« [Obwohl die Komposition wesentlich von der Pikareske bestimmt ist, sind auch andere Codes am Werk, die nicht immer gut miteinander verbunden sind.]

gewisser Weise selbst in cervantinischer Tradition steht, möchte ich hier vor allem auf die bisher wenig untersuchten melodramatischen und theatralen Bezüge eingehen, die insofern naheliegen, als Barros Grez auch als Theaterautor für kostumbristische populäre Stücke bekannt war.⁵⁶

Die Nähe des Erzählens bei Barros Grez zum Theater bedeutet zum einen, dass die Abenteuer des Hundes als ›Szenen‹ im narrativen Modus des *showing* ausgestaltet werden: So bildet beispielsweise gleich im ersten Kapitel des Romans mit der Überschrift »Una pelea de perros« [Ein Streit unter Hunden] ein theaterähnlicher Schauplatz das Zentrum des Geschehens, selbst wenn die Handlung nicht *in medias res* beginnt, sondern von einer auktorialen Erzählinstanz wortreich mit einer Rechtfertigung der Tatsache gerahmt wird, warum ein Kampf von Straßenhunden überhaupt der Erwähnung wert sei. Die Beschreibung des Schauplatzes beginnt mit einer präzisen Ortsangabe, die sich auf Santiago de Chile bezieht: »El lugar de la escena era la Avenida de la Cañadilla, como cuatro cuadras al norte del puente de Calicanto.« (ACR, 8) [Schauplatz des Geschehens war die Avenida de la Cañadilla, etwa vier Straßen nördlich der Calicanto-Brücke]. Im Laufe der daran anschließenden detaillierten Beschreibung eines ineinander verbissenen Knäuels wild kämpfender *quiltros* stellt sich heraus, dass der Protagonist des Romans den Kern dieses Haufens bildet und sich heldenhaft gegen seine Widersacher verteidigt:

Ya apenas se distinguía el color natural de los encarnizados animales por el lodo de que se habían cubierto, cuando pareció de repente abrirse el nudo de la pelea, saliendo del centro un can cuya cabeza se alzó majestuosamente sobre la de sus furiosos enemigos. Entonces pudo

56 Vgl. Cedomil Goic: »El teatro costumbrista de Daniel Barros Grez«. In: *Teatro Chileno*. https://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Daniel_Barros_Grez/Articulos/Cedomil_Goic.html.

verse que el perro era el único objeto de la furia de todos los demás, pues todos los ojos y los hocicos se dirigieron contra él. Pero el tan cobardemente agredido era, sin duda, un perro de pelo en pecho, y tan esforzado como valiente, pues correspondiendo como bueno las tarascadas de sus adversarios, logró hacer una especie de vacío en torno de sí. (ACR, 8–9)

[Die eigentliche Farbe der blutrünstigen Tiere war kaum noch von dem Schlamm zu unterscheiden, mit dem sie bedeckt waren, als sich plötzlich das Knäuel des Kampfes zu öffnen schien und ein Hund aus der Mitte hervorstach, dessen Kopf sich majestätisch über die seiner wütenden Feinde erhob. Da konnte man sehen, dass der Hund das einzige Ziel der Wut aller anderen war, denn alle Augen und Schnauzen waren auf ihn gerichtet. Aber der so feige Angegriffene war zweifellos ein echter Kämpfer und ebenso zäh wie tapfer, denn er erwiderte die Angriffe seiner Gegner gekonnt und schaffte es, eine Art von Leerraum um sich herum zu erzeugen.]

Übertragen auf einen menschlichen Kampf könnte die hier geschilderte Szene aus einem Mantel- und Degen-Stück stammen. Die narrative Form erzeugt dabei einen spezifischen Evidenzeffekt,⁵⁷ der auf der Bühne so mit tierischen Akteuren gar nicht inszenierbar wäre, weil es sich hier nicht um eine Szene der geordneten Dressur, sondern zunächst einmal um eine Szene der wilden Unordnung handelt, aus der heraus erst allmählich ein ordnungsstiftendes Zentrum emergiert: Wie in einem *Tableau vivant* fixiert sich die Aufmerksamkeit in der beschriebenen Szene aus dem Gewühl heraus auf den edlen Hundekopf, vergleichbar mit der Prä-

57 Zur rhetorischen Tradition des »Vor-Augen-Stellens« vgl. Rüdiger Campe: »Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, 208–225.

senz des Hundes in dem Gemälde von Manuel Antonio Caro (wenngleich das Gewimmel dort ein menschliches und der Hund daran nicht unmittelbar beteiligt ist).

Außerdem – und darin liegt ein weiterer Theaterbezug bei Barros Grez – wird der hündische Protagonist der Handlung explizit als ein, wie weiter oben in Bezug auf eine lange Theatertradition erläutert, für seinen Auftritt auf der Bühne dressiertes Tier vorgestellt: Es ist in der Lage ist, verschiedene ›Nummern‹ aufzuführen, die sein erster Herr, der ihn grausam behandelnde Küster, mit ihm einstudiert hat. Der Held, der bei dem »sacristán« auf den Namen Tunante hört (in seiner semantischen Bedeutung als »Ganove« oder »Gauner« verweist dieser Name eher auf den Namensgeber als auf den Empfänger), wird von seinem Herrn mit reichlich Peitschenhieben dazu abgerichtet, ein einstudiertes Kunststück vorzuführen, dessen Inszenierung ganz der gewalttätigen Imagination seines Herren entspricht: Zunächst muss Tunante, den menschlichen Gang imitierend, auf seinen Hinterbeinen laufen und eine »zamacueca« tanzen (dabei handelt es sich um den Tanz, der in dem oben beschriebenen Gemälde dargestellt ist). Weiter soll er als ›Schuldiger‹ seinen König um Gnade bitten und wird, als diese Begnadigung nicht erfolgt, im Spiel durch Erschießen ›hingerichtet‹, worauf er regungslos am Boden liegenbleibt, bis sein Herr die Situation auflöst:

De repente el sacristan gritó: »¡Ya llegó el día del juicio, en que todos los muertos resucitan!« Y el animal entonces saltó y empezó a correr por el patio dando grandes ladridos, mientras la huasca del sacristán resonaba con amenazantes chasquidos. (ACR, 77)

[Plötzlich rief der Küster: »Der Tag des Gerichts ist gekommen, wo alle Toten auferstehen«, woraufhin das Tier aufsprang und laut bellend im Hof herumlief, während die Peitsche des Küsters bedrohlich knallte.]

Das einstudierte Spiel wird daraufhin in einer umgekehrten Konstellation wiederholt, d. h. nun stellt sich der Herr tot und der Hund muss vorgeben, um ihn zu trauern, bis auch sein Herr wieder ›aufersteht‹ und sein Hund ihn erleichtert auf seinen zwei Hinterpfoten stehend ›umarmen‹ kann, indem er ihm die Vorderpfoten auf die Schultern legt und der *sacristán* als Höhepunkt des Spiels die Freundschaft zwischen Mensch und Hund feiert: »¡Oh, mi amigo, mi fiel amigo!« (ACR, 78) [Oh mein Freund, mein treuer Freund!]

In beiden Situationen wird der Hund zu einem subalternen anthropomorphen Wesen zugerichtet (zunächst muss er um Gnade bitten, dann um seinen scheinbar toten Herrn trauern), das sich seinem Herrn unterwirft, wenn er seine Nummer aufführt. Auf den ersten Blick erscheint das gesamte Wissen und Können des Hundes somit als mit Hilfe von Peitschenhieben adressiert. Der *sacristán* verweist dabei explizit auf das Sprichwort »La letra con sangre entra« [in etwa: Lesen und Schreiben prägen sich der Körper durch blutige Züchtigung ein] und versteht somit letztlich alle (auch menschliche) Bildung als Resultat eines von Drill begleiteten Lernprozesses.⁵⁸

Doch diese beschränkte Sichtweise des Küsters, der im Roman als kostumbristischer Typus des *testarudo*⁵⁹ auftritt, greift bei dem hündischen Helden, der sich zuvor bereits mehrfach als eigentlicher Held der Handlung präsentiert hatte, zu kurz. Das zeigt sich insbesondere an seiner Bezeichnung als »Amigo«: Bereits zuvor hatte der Pfarrer bemerkt, dass der Hund positiv auf diese Ansprache reagiert und ihm fortan den Eigennamen »Amigo« gegeben (vgl. ACR, 24). Zugleich aber beschreibt der Pfarrer mit dieser

58 Man kann hier insbesondere an Goyas Gemälde einer Schulszene denken, das den Titel »La letra con sangre entra« (ca. 1780–1785) trägt.

59 Vgl. ACR, 80, wo von dem »testarudo sacristán« [starrköpfigen Küster] die Rede ist, sowie ein 1897 veröffentlichtes Stück von Barros Grez, das selbst den Titel *El testarudo* trägt (vgl. Goic: »El teatro costumbrista«, o. S.).

Namensgebung nicht nur ein adressiertes Verhalten, sondern er trifft ganz offensichtlich tatsächlich so etwas wie den Wesenskern des Hundes, der den Mitgliedern des Pfarrhauses von nun genau das sein wird, was sein Name anzeigt, nämlich ein treuer Gefährte und verlässlicher Freund. Sein theatrales Spiel, das gegenüber dem »sacristán« eine bloße Dressurnummer war, entpuppt sich gegenüber seinem neuen Herrn also als die Wirklichkeit, die hinter der *persona* des dressierten Hundes aufscheint.

Und mit dieser Aufrichtigkeit des in der melodramatischen Grundstruktur des Romans auf der guten Seite stehenden Helden besteht »El Amigo« von nun an alle seine Abenteuer: Er hilft Cecilia bei der Heirat mit dem für sie passenden Mann (die dabei nötige Überwindung von Hindernissen ist für ein Komödiensujet typisch) und stellt damit unter Beweis, dass er nicht nur ein abgerichteter Hund ist, der aus Angst vor dem nächsten Peitschenhieb agiert. Vielmehr wird er als detektivischer Spürhund bzw. sogar als Zeuge vor Gericht zu einer Helferfigur, der die entscheidende Peripetie zugunsten der jungen Liebenden herbeiführt. Damit löst er die Intrigen des bösen Rivalen Antonio in einer Art »Konkurrenz-Performance« zum Guten hin auf: Antonio wird als durchtriebener Spieler und Mitglied urbaner Salons eingeführt, in denen eine Kultur der Dissimulation herrscht. Daher ersinnt er wie in einem Mantel- und Degen-Stück Intrigen, er lügt und betrügt wiederholt und täuschend echt. Demgegenüber hat »Amigo« als Helferfigur, deren Fähigkeiten bisweilen sogar die von Menschen übersteigen, die Funktion, in melodramatischer Zuspitzung des Kampfs von Gut gegen Böse seine eigene Aufrichtigkeit und seine Treue zu den Menschen zu performieren.

Die Ambivalenz von Barros Grez' Roman besteht somit darin, dass er sich zwar zum einen klar auf die Tradition der »perros comediantes« beruft, um »Cuatro Remos« als Helden seines Feuilletonromans hervortreten lassen zu können. Zum anderen jedoch darf dieses Spiel des Helden, bei dem

die listenreichen Tricks des hündischen *pícaro* zugunsten der Verklärung des Hundes zum Heiligen im melodramatischen Kampf von Gut gegen Böse zurücktritt, nicht als bloß antrainiertes Spiel erscheinen, sondern muss in einer Art und Weise wirken, bei der der Hund als des Menschen bester Freund und Helfer diese Rolle als vorbildlicher Vertreter einer den Menschen freundschaftlich verbundenen *companion species* gleichsam authentisch ›inkarniert‹. Nur so kann er selbst seinen früheren Gegenspieler Antonio dazu bringen, ihn nach seinem Tod zu betrauern – das Konversionsmoment am Schluss des Romans betrifft, anders als in der Tradition der Pikareske in den späteren *Pícaro*-Romanen des 17. Jahrhunderts, nicht den sich von seinem früheren Leben distanzierenden Helden selbst, der bei Barros Grez nie etwas Böses getan hat, sondern seinen ärgsten Widersacher, den er schließlich auf den Pfad des richtigen Lebens führt.

Was sich somit in der Theatralität des Lebens von Cuatro Remos zeigt, ist die Inszenierung einer Kontaktszene, der zufolge sich (Straßen-)Hunde in der Tat als der Menschen beste Freunde erweisen und komplett in dieser Funktion aufgehen. Was das hündische Spiel bei Daniel Barros Grez zum Vorschein bringt, ist nicht bloß eine Mimikry von menschlichem Verhalten, sondern vielmehr einen idealen Typus von ›Hundheit‹, der bei aller eigenständigen Handlungsmacht von Cuatro Remos ganz auf das Funktionieren der menschlichen Gesellschaft bezogen bleibt. Dieser Typus ist somit Teil einer »anthropologischen Maschine« im Sinn von Giorgio Agamben,⁶⁰ die letztlich einer bestimmten Form der Menschwerdung dient. Genau gegenläufig dazu lässt sich das Verhältnis von Menschen und Hunden in den im nächsten Kapitel untersuchten Texten beschreiben, in denen es um die Bildung von Meuten geht und in denen das »Tier-Werden« die Oberhand über die menschliche Gemeinschaft gewinnt.

60 Giorgio Agamben: *L'aperto*, 34.

8 Meuten bilden: Mit Straßenhunden durch die Nacht

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Richie & Cofi (*Amores perros*, Regie: Alejandro González Iñárritu, 2000)
- eine un abzählbare Menge namenloser Hunde (*La mujer de los perros*)
- Terri (Cristian Geisse, *Ricardo Nixon School*, 2016)
- Bobi (Carlos Droguett, *Patas de perro*, 1965)

Familiertiere, Meutentiere

Gilles Deleuze und Félix Guattari unterscheiden Tiere, die man in eine Familie aufnimmt, von solchen, mit denen man eine Meute bildet. Die Grenze zwischen Familien- und Meutentieren verläuft dabei nicht zwischen unterschiedliche Spezies, sondern orientiert sich an der Frage, wie die Allianzen zwischen den Mitgliedern der jeweiligen Gruppe beschaffen sind: Familien-Tiere, zu denen eine individuelle emotionale Beziehung besteht, werden mit Possessivpronomina bezeichnet (»mon« chat, »mon« chien) – darin drücken sich für die beiden Autoren von *Mille Plateaux* narzisstische Selbstbespiegelungen bzw. ödipale Konflikte ihrer Besitzer:innen aus. Ihr wenig schmeichelhaftes Urteil über (Haus-)Tierliebhaber lautet daher: »tous ceux qui aiment les chats, les chiens, sont des cons« [alle Hunde- und Katzenliebhaber sind Dummköpfe].⁶¹ Die Tiere, die sie interessieren, sind diejenigen, die nicht individualisierbar sind, sondern nur als proliferierende Vielheit auftreten: »Dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité.« [Beim Tierwerden hat man es immer mit

61 Deleuze/Guattari: *Mille plateaux*, 294. Wenig erstaunlich ist daher auch die Kritik von Donna Haraway an der »profound absence of curiosity about or respect for and with actual animals« (*When Species meet*: 27) – womit sie sich aber selbst wiederum auf Kontaktzonen und -szenen in einem (für ihre Zwecke bewusst gewählten) Domestizierungskontext beschränkt.

einer Meute, einer Bande, einer Population, einem Bestand, kurz: mit einer Vielheit zu tun.]⁶² Meuten schließen, wie Deleuze und Guattari hervorheben, das Vorhandensein von hervorgehobenen Mitgliedern der Gruppe nicht aus, ihr Status beruht dann aber darauf, dass sie nicht als Individuen, sondern als »phénomène de bordure«⁶³, d. h. als Grenz- oder Randfiguren der Meute auftreten.

Meuten sind außerdem keine festen biosozialen Formationen. Sie bilden vielmehr – um ein in diesem Zusammenhang aufgerufenes Schlüsselkonzept der beiden Autoren aufzugreifen – eine »Fluchtlinie« »(ligne de fuite«), die Mitglieder unterschiedlicher Spezies zusammenführt. Insofern betrifft das Tier-Werden, das auf die Meutenbildung zuläuft, auch Menschen. Diese sind (ohne sich vollständig in Tiere zu verwandeln) möglicherweise besonders prädestiniert, zu Grenzgänger- oder Randfiguren der Meute zu werden. Die häufigste Erscheinungsform von Meuten oder Rudeln, in denen sich Vielheit artikuliert, ist in Film und Literatur von tierischen Kollektiven bestimmt, denen man von vornherein wenig Individualität zuschreibt, also etwa von einer Ansammlung von Ratten wie in dem amerikanischen B-movie *Willard*, mit denen das Kapitel »1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible« [Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden]⁶⁴ beginnt, oder einer Schar von Möwen, wie in den Strandszenen von Marcel Prousts *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Inwiefern auch Straßenhunde eine besondere Affinität zu Meutenbildungen haben können und welche Rolle in solchen Meuten menschliche Rand-Figuren spielen, möchte ich in diesem Kapitel untersuchen.

Bevor ich auf die beiden im Zentrum dieses Kapitels stehenden chilenischen Texte und ihre *quiltro*-Meuten eingehe,

62 Deleuze/Guattari: *Mille Plateaux*, 292.

63 Ebd., 299.

64 Ebd., 285.

zunächst noch zwei filmische Beispiele für familien- bzw. meutenförmige Allianzen zwischen Menschen und Hunden, die nicht aus Chile stammen. Ein Beispiel für familiäre Allianzen sind die Beziehungen zu Hunden in Alejandro González Iñárritus Erfolgsfilm *Amores perros* (2000).⁶⁵ Die Hunde in diesem Film sind als mimetische Doppelgänger – und auch Rivalen – ihrer menschlichen Besitzer-innen ganz auf diese bezogen und somit im Sinn von Deleuze und Guattari »Familienhunde«, die vor allem an narzisstischen bzw. ödipalen Beziehungskonstellationen beteiligt sind.⁶⁶ Dies trifft nicht nur auf den gehätschelten Schoßhund Richie zu, der mit dem Model Valeria ein Paar spekulärer Ähnlichkeit bildet, nie den geschlossenen Raum der Wohnung verlässt und dessen Eingesperrtsein unter dem Fußboden metaphorisch auf eine Tiefendimension der menschlichen Psyche verweist. Eine ähnliche Beziehung findet man auch in Bezug auf den Kampfhund Cofi. Zwar taucht hier vorübergehend eine Gruppe von Hunden auf, die man als meutenförmig wahrnehmen könnte: Nach dem Unfall, der die in dem Film erzählten Geschichten miteinander verknüpft, wird Cofi von dem Auftragskiller und ehemaligen Guerrillero »El Chivo« in die Gruppe von Straßenhunden aufgenommen, die er als scheinbar Obdachloser als eine Art Alphetier anführt (wobei die äußere Erscheinung de facto jedoch nur Tarnung für seine Tätigkeit als Auftragskiller ist). Doch Cofi integriert sich nicht in die Meute, sondern tut, nachdem er sich von seiner Verletzung erholt hat, das, was er als Kampfhund gelernt hat, d. h. er beißt alle anderen Hunde um sich herum tot – er spiegelt damit seinerseits die Tätigkeit von »El Chivo« als Killer. In der (wiederum nach Deleuze und Guattari, ohne jedoch deren Wertung mit zu

65 *Amores perros*. Regie: Alejandro González Iñárritu Mexiko: Altavista Films 2000.

66 Das Mimetische verstehe ich hier nach René Girard als Nachahmungsbegehren, das eine Rivalität zwischen imitiertem Modell und Imitierendem beinhaltet (vgl. dazu ausführlicher Kap. 10).



Abb. 12: Schlusszene von *Amores perros* (2:22:32)

übernehmen) ›narzisstischen‹ Logik des Films verweist Cofi somit darauf, dass sein interspezifisches Doppel »El Chivo« letztlich auch kein Mitglied eines Kollektivs ist, sondern ein Einzelgänger, der unter der Unmöglichkeit seiner Rückkehr in die Familiengemeinschaft mit seiner Tochter leidet und nur noch mit Cofi eine Art von narzisstischer Rest-Allianz bilden kann (vgl. Abb. 12). Egal, ob Schoß- oder Kampfhund – die Hunde in *Amores perros* fallen damit immer in die Kategorie ›mein Hund‹ und eignen sich daher auch in erster Linie zu Metaphorisierungen individueller menschlicher Zustände, wofür die Hunde vor allem *vehicles*, also Mittel zum Verständnis der Menschenschicksale, und keine eigenständigen Akteure sind, wie dies bereits der Titel des Films erkennen lässt.

Ein Gegenbeispiel sind die Hunde in Laura Citarellas und Verónica Llinás' Film *La mujer de los perros* (vgl. dazu ausführlicher Kap. 5) – dort bilden die menschliche Protagonistin und die im Film auftretenden Hunde eine »Meute« nach Deleuze und Guattari. Dies wird gleich in der Eingangssequenz des Films deutlich, in dem die Frau mit ihren Hunden gemeinsam im Unterholz auf der Jagd ist, wo sie sich als ein Kollektiv präsentieren, das kleineren Tieren auflauert;

ebenso beim Schlafen in dem gemeinsamen Unterschlupf, in dem die Hunde einen wärmenden Kreis um die kranke Frau bilden. Die Tatsache, dass die »mujer de los perros« in dem Film nie spricht, also keinerlei symbolischen Akt der Abgrenzung gegenüber ihren Hunden vornimmt, trägt ein Übriges zur ›Ansteckungskraft‹ der Meute in Bezug auf die kollektive Tier-Werdung bei, die ganz offensichtlich andere Standards von Gemeinschaft entwickelt als denjenigen sprachlicher Kommunikation, die man normalerweise von menschlicher Sozialität erwarten würde.

Vielleicht am deutlichsten zeigt sich die nicht-individualisierbare Vielheit der Meute im Trailer des Films:⁶⁷ Es handelt sich um eine Plansequenz, die Szene wird von einer statischen Kamera aus einem stark überhöhten Blickwinkel auf eine Landschaft in der argentinischen Pampa mit Bäumen und dem Horizont am oberen Bildrand erfasst, während mindestens vier Fünftel des Bildes von Grasland eingenommen werden (siehe Abb. 13). Vögel sind zu hören, während das Bild wie eingefroren wirkt. Erst nach knapp einer halben Minute erscheint auf dem Sandweg im Vordergrund ein Hund, der von rechts in den Bildrahmen eintritt, und unmittelbar nach ihm zwei, drei, vier weitere Hunde in der Abendsonne, die ihre Schatten auf das Gras werfen. Insgesamt werden mindestens acht Hunde im Bildausschnitt sichtbar – ihre genaue Anzahl ist kaum zu erfassen, da sie auf unabhängigen Pfaden von rechts nach links durch das Bild wandern und teilweise von Zeit zu Zeit aus ihm verschwinden, um dann einige Sekunden später wieder aufzutauchen. Im Trailer und auch im ganzen Film selbst hören die Hunde nie auf, eine un abzählbare Menge ohne erkennbare individuelle Merkmale zu sein, deren Elemente ständig in den Rahmen eintreten oder aus ihm herausfallen. Zwar bekommt man eine Ahnung davon, dass sich die Hunde

67 *La mujer de los perros* [Trailer]. <https://www.youtube.com/watch?v=gtO75lQwMrk>.

wohl in nicht genau erklärbaren Bahnen um die menschliche Person herum anordnen, die noch etwas später in den Bildrahmen eintritt und einen offensichtlich schwer beladenen Einkaufswagen hinter sich herzieht, mit dem sie den Raum langsam von rechts nach links durchquert. Man kann weiterhin vermuten, dass es sich bei dieser Person um die »mujer de los perros« handelt, die sich aber ansonsten nicht von der allgemeinen Bewegungsrichtung der Hunde abhebt und die mit ihnen einen zumindest dem Trailer selbst nicht entnehmbaren Ziel zustrebt, das eine prekäre und vorübergehende Unterkunft am äußersten Rand des urbanen Großraums von Buenos Aires darstellt. Sofern man den Trailer als eine Art Meta-Kommentar zum Film versteht, lässt sich aus ihm eine Aussage über das Verhältnis der in ihm auftretenden Figuren entnehmen, die auch eine Art Lektüeranweisung für den Titel gibt: »La mujer de los perros« ist nicht einfach die ›Frau mit den vielen Hunden‹ in dem Sinn, dass sie ihre Besitzerin ist, sondern es wäre wohl korrekter, den Titel so zu verstehen, dass die Frau ›zu den Hunden gehört‹ im Sinn der Bildung einer gemeinsamen, nicht über Possessivpronomen auszudrückenden Vielheit, bei der die anthropozentrische Sonderstellung der Frau zumindest teilweise nivelliert wird.⁶⁸

In der Folge geht es um literarische Vielheiten, die sich ebenso wenig ›possessiv‹ dem häuslichen oder familiären Umfeld einer menschlichen Person eingemeinden lassen, sondern die sich auf einer Fluchtlinie aus häuslichen familienähnlichen Gemeinschaften heraus- und auf eine – auch in narrativen Sinn – offene Lebensform auf der Straße zubewegen. Mit dem auf die Zugehörigkeit zu einer Meute zu-

68 Vgl. Valeria Meiller: »Dog Lady: Companion Species Utopias in Dystopian Landscapes«. In: Dana Khromov (Hg.): *Reframing Humans, Animals and Land in Contemporary Brazilian and Argentinian Cinema*. Philadelphia: Penn Program in Environmental Humanities 2019, o. S. <https://pfeh.sas.upenn.edu/field-notes/reframing-humans-animals-and-land-contemporary-brazilian-and-argentinian-cinema-essay-5>.



Abb. 13: Trailer von *La mujer de los perros* (0:00:58)

laufenden »devenir-animal« wird zugleich auch die Grenz-
ziehung zwischen Mensch und Tier in spezifischer Weise
neu verteilt – auch Menschen können nunmehr Teil einer
Meute von *quiltros* werden.

Ich möchte Teil einer Hundebewegung sein (Cristian Geisse)

Man kann Cristian Geisse Navarros Erstlingsroman *Ricardo Nixon School*⁶⁹ aus dem Jahr 2016 relativ anthropozentrisch als eine Kritik an der sozialen Ungleichheit im chilenischen Schulsystem verstehen, denn der (wie häufig bei Geisse, mit autofiktionalen Zügen versehene) Protagonist ist Aus-
hilslehrer an einer Schule in Viña del Mar, der Nachbar-
stadt von Valparaíso, die man als Brennpunktschule be-
zeichnen könnte. Doch eine sozialkritische Lektüre würde
zu kurz greifen, denn es handelt sich nicht nur (oder nicht
in erster Linie) um eine Sozialstudie, sondern auch um
eine *quiltro*-Geschichte. Sie lässt sich nicht ohne Weiteres

69 Cristian Geisse: *Ricardo Nixon School*. Buenos Aires: Emece 2016 [e-book].

in Metaphorisierungen einfangen, auch nicht in solchen sozialer Marginalität, sondern bewegt sich auf der deleuzo-guattarianischen Fluchtlinie des »Tier-Werdens«. ⁷⁰ Bewusst ausgespielt wird dabei ein sehr spezifisches lokales Setting, nämlich Valparaíso als Stadt der *quiltros* par excellence – oder, wie es der Erzähler des Romans ausdrückt: »Valparaíso es el patrimonio de la perrunidad« (RNS, 88) [Valparaíso ist die Stadt des Hunde-Weltkulturerbes]. ⁷¹

Die erzählte Handlung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Auslöser der Intrige im engeren Sinn ist das recht unvermittelte Einbrechen eines phantastischen Elements, das sich in Gestalt eines neuen Schülers des Protagonisten und Erzählers Arturo Navarro manifestiert: Der neue Schüler, der den Namen Terri trägt, ist nämlich ein Hund, der plötzlich im Klassenzimmer sitzt – und der Einzige, der sich darüber wundert, scheint der Erzähler selbst zu sein, während alle anderen Schüler und Kolleg-innen es als völlig normal zu empfinden scheinen, dass der Hund nun Schüler von Navarros Klasse ist:

El director me miraba con estupor.

- ¡Mire, Navarro, este es un colegio que respeta la diversidad, que promueve la tolerancia! ¡¿Qué tipo de lenguaje es ese para referirse a un alumno?!
- ¿¡Cuál alumno!? ¡Es un animal, un perro pulguiento!
- ¡Navarro, no puede referirse así a un alumno de este establecimiento! (RNS, 46)

⁷⁰ Vgl. dazu bereits Oscar Rosales Neira: »Perros del ›Paraíso‹: El imaginario de una ciudadanía quiltra en la narrativa de Valparaíso«. In: *Nueva Revista del Pacífico* 74 (2021), 385–408, auf dessen Lektüre die vorliegende Interpretation an vielen Stellen zurückgreift.

⁷¹ Vgl. Kap. 2 zu Chile und seinen *quiltros*. Aus dem Zitat ist erkennbar, dass Geisse sich als Teil einer Gegenkultur versteht, die ihren Blick auf Kehreite der touristischen Fassade der Weltkulturerbestadt Valparaíso aufzeigt – der Ausdruck »patrimonio de la perrunidad« ist somit auch als Gegenentwurf zum »patrimonio cultural« zu interpretieren.

[Der Schuldirektor sah mich entgeistert an.

— Sehen Sie, Navarro, dies ist eine Schule, die die Vielfalt respektiert, die Toleranz fördert! Was ist das für eine Sprache, um von einem Schüler zu sprechen?!

— Was für ein Schüler!? Er ist ein Tier, ein Hund voller Flöhe!

— Navarro, Sie können über einen Schüler dieser Schule nicht so sprechen!]

In der Folge entwickelt sich um Terri und Navarro zunächst eine Geschichte von mimetischer Rivalität, die darauf beruht, dass Terri zum Freund seiner attraktiven Mitschülerin Laura wird, auf die aber auch Navarro selbst ein Auge geworfen hat und für die er bereit wäre, seine kriselnde Beziehung zu seiner Freundin Andrea aufs Spiel zu setzen. Doch anders als beispielsweise im Film *Amores perros* geht es in Geisses Text letztlich nicht um die Neubildung einer wie auch immer gearteten individuellen Beziehung, sondern um die vollständige Flucht aus der Familienkonstellation. Dieser Fall tritt ein, als Navarro, dem sein Leben zunehmend entgleitet, von seiner Freundin auf die Straße gesetzt wird und nachts in Valparaíso loszieht, um sich zu betrinken und seine – zunächst metaphorisch beschriebene – *quiltritud* auszukosten: »Yo me sentía así: un quiltro sin dueño, que no sabía a dónde ir, qué hacer, dónde estar.« (RNS, 88) [Ich fühlte mich genau so wie ein herrenloser *quiltro*, der nicht wusste, wohin er gehen, was er tun und wo er sich aufhalten sollte.]. Doch die nächtliche Sauftour nimmt einen Verlauf, an deren Ende eine nicht bloß metaphorische Tier-Werdung angedeutet wird. Die Tour des Protagonisten durch seine Stadt wird sich mit kurzen Unterbrechungen am nächsten Tag fortsetzen, wobei seine Erinnerung immer fragmentarischer und unzuverlässiger wird und sich die interspezifischen Begegnungen häufen, zunächst mit einem einsamen schwarzen Hund und später mit einer ganzen Hundemeute, die er mit Hilfe von

gekauften Wiener Würstchen an sich bindet und so zu seiner ›persönlichen Meute‹ macht, die ihm bei seinen Streifzügen durch die Stadt folgt:

Pronto me vi caminando por las calles del plan de Valparaíso seguido por mi jauría personal. Yo era el macho alfa. Había un perro negro con un feo pelón en el lomo que estaba envidioso de mí, se podía ver claramente. Pero por ahora yo era el líder. (RNS, 99)

[Schon bald fand ich mich auf den Straßen der Unterstadt von Valparaíso wieder, gefolgt von meiner persönlichen Meute. Ich war das Alphatier. Es gab einen schwarzen Hund mit einer hässlichen kahlen Stelle auf dem Rücken, der neidisch auf mich war, das konnte man deutlich sehen. Aber im Moment war ich der Anführer.]

Gefolgt von seiner Meute begegnet er schließlich seinem Rivalen Terri und träumt von einem blutigen Kampf, bei dem Terri von den Hunden zerrissen wird und Laura sich in seine Arme wirft, während in Wirklichkeit nichts Derartiges geschieht und der Erzähler vielmehr weinend zusammenbricht, als er nach Terri auch Laura auftauchen sieht, die offensichtlich von ihrem Hunde-Freund schwanger ist.⁷² Dem Erzähler leisten ›seine‹ Hunde, auch wenn er sie nicht, wie geträumt in den Kampf führt, selbst nach dieser unblutig verlaufenden Begegnung noch Gesellschaft, indem sie ihm, wie es sich für echte chilenische *quiltros* gehört, nächtlichen Geleitschutz für Betrunkene gewähren (vgl. Kap. 9), bis er am Morgen danach auf der Straße aufwacht und mit Glück seiner Verhaftung durch Polizisten entkommt.

Die in *Ricardo Nixon School* erzählte Geschichte hat an

72 Wobei der Text kein größeres Interesse daran zeigt, die ›monströse‹ Paarung von Mensch und Hund weiter auszuimaginieren, d. h. (biologische) Gattungsgrenzen spielen bei Geisse offensichtlich eine untergeordnete Rolle.

sich wenig Originelles, sofern sie aus der Perspektive eines männlichen *slackers* von dessen Problemen beim Erwachsenwerden berichtet. Seine Besonderheit gewinnt der Roman, wie auch andere Hunde-Texte Geisses (vgl. Kap. 13), dadurch, dass er Allianzen zu *quiltros* aufbaut, die, anders als andere literarische Texte zur *quiltritud* als Gegenkultur, über die Metaphorisierung hinausgehen. Sie lösen eine meutenbildende Dynamik des Tier-Werdens aus, die allerdings zunächst durchaus durchsichtige egoistische Ziele verfolgt: Navarro verwirklicht seinen Traum von der Meutenbildung, indem er sich mit Würstchen seine Position als Alphantier in einer Hundemeute erkaufte, was der Erzähler durchaus selbstironisch als gescheiterte Allmachtsphantasie kenntlich macht. Nach dem kläglichen Ende seiner blutigen Rachepläne an seinem Rivalen kommt aber der eigentliche Moment der Meute, da die Hunde ihm auch dann noch folgen, als er planlos und sturzbetrunken durch die nächtliche Stadt irrt: Sein hündisches Geleit wird zum Ausdruck kollektiven Mitleids, womit der vorübergehende Ausnahmezustand des Erzählers ein glimpfliches Ende findet.

Noch einen Schritt weiter in der Meutenbildung und der Tierwerdung als Fluchtlinie geht ein anderer Roman, dem ich mich nun zuwenden will und den ich bereits an anderer Stelle eingeführt habe (vgl. Kap. 6), nämlich Carlos Droguetts *Patás de perro*.

Tier-Werden als Fluchtlinie (Carlos Droguett)

Bobi, der Junge mit dem halben Menschen- und dem halben Hundekörper aus Carlos Droguetts Roman *Patás de perro*⁷³ hat, wie bereits untersucht, nur einen ›halben Namen‹, der auf seinen Ausschluss aus der menschlichen

73 Der in Kap. 6 bereits eingeführte Roman wird weiterhin im laufenden Text mit der Sigle PP zitiert.

Gesellschaft hindeutet. Bobi selbst ist es, der am Ende des Romans den in seinem entstellten Namen anklingenden Ausschluss konsequent zu Ende führt, indem er den sozialen Raum des Hauses des Erzählers ganz verlässt und gemeinsam mit anderen Hunden zum *quiltro* wird. Im Roman schließen sie sich zu einer Meute zusammen, die von Menschen als potenziell bedrohlich wahrgenommen wird und auf die die städtischen Hundefänger Jagd machen um sie in den Krematorien der berüchtigten »Perrera municipal«, d. h. des Tierheims umzubringen (vgl. dazu auch Kap. 11). Auch Bobi wird vorübergehend in der »Perrera« festgehalten, von dort aber gegen Zahlung eines Lösegelds von dem Erzähler als seinem Adoptivvater befreit, bevor er sich endgültig der Meute der anderen Straßenhunde anschließt und auf einer deleuzianischen »Fluchtlinie« zu nächtllicher Stunde in die prekäre Offenheit eines unbehausten Lebens jenseits menschlicher Sozialisationsformen verschwindet.

Mit diesem offenen Schluss endet der Roman auf Geschichtebene. Die Frage ist jedoch nicht nur, ob diese Flucht Bobis in eine Existenz als Straßenhund dem entkommt, was man mit Giorgio Agamben als Teil einer »anthropologischen Maschine« beschreiben kann, die »nacktes Leben« als Abspaltung einer animalischen *zoé* von einem sozialen *bios* produziert.⁷⁴ Die Frage ist auch, ob der Text selbst der scheinbar alles bestimmenden Spaltung von ›höherer‹ menschlicher und ›niederer‹ tierischer Existenz entkommen kann. Der Erzähler jedenfalls kann diese Spaltung, so scheint es, zu keinem Zeitpunkt überwinden; er glaubt bis zum Ende seiner gemeinsamen Zeit mit Bobi offensichtlich noch an eine mögliche ›Rettung‹ durch eine Operation seiner Hundebeine, die Bobi zu einem normalen Menschen machen könnte. Diese Hoffnung, die außerdem mit dem Plan eines räumlichen Rückzugs an den Stadtrand von Santiago de Chile nach »Puente Alto« verbunden ist,

74 Vgl. Agamben: *Laperto*, 32.

wird jedoch dadurch zunichte gemacht, dass der Arzt, auf den der Erzähler an seinem letzten gemeinsamen Abend mit Bobi seine Hoffnungen setzt, nicht erscheint und stattdessen Bobi im Schlusskapitel des Romans in eine regnerische Nacht verschwindet, die alle seine Spuren endgültig zu löschen scheint. So bleibt dem Erzähler zum Schluss nur noch die Suche nach dem Vergessen.⁷⁵ Für ihn in seiner zutiefst menschlichen Perspektive gibt es keine Möglichkeit, die Fluchtlinie, auf die Bobi sich begibt, nachzuvollziehen.

Doch die Stimmen- bzw. Perspektivenvielfalt des Textes insgesamt beschränkt sich nicht auf den Erzähler – vielmehr ist der Roman durchlässig für lange Passagen von Bobis eigener Perspektive, und in diesen Passagen bricht sich eine andere Form des Tier-Werdens Bahn: Einerseits ist natürlich auch Bobi durch die Tatsache, dass er das Hundeleben mit seinem voll ausgebildeten Menschenverstand beschreibt, an eine menschliche Perspektive gebunden. Er erfährt somit seine Besonderheit in erster Linie als Ausschluss aus dem von ihm erstrebten Dasein als Hund. Es gibt aber andererseits dennoch einige Passagen im Roman, die andeuten, dass das Hundeleben für ihn zu einer Erfahrung werden könnte, die die menschlich instituierte symbolische Ordnung samt ihren materiellen Folgen verändert. Darauf deutet jedenfalls eine lange, listenartige Beschreibung hin, die Bobi dem Erzähler gegenüber von seiner Vorstellung der Hundewelt gibt, bevor er am Ende des Romans tatsächlich in eine solche Welt eintaucht. Es handelt sich um eine ungewöhnlich lange Aufzählung der Personen, Orte und Gegenstände, die den Hunden auf ihrem Weg durch die Stadt bis hin zu ihren Rändern begegnen und in der der Erzähler Bobis eigene Perspektive nachzuvollziehen scheint:

[...] me contaba su preferencia por los perros, por mirarlos, por verlos caminar, por observarlos cuando, al

75 Vgl. den Beginn des Schlusskapitels: »Escribo para olvidar ...« (PP, 293)

encontrarse una manada de perros vagabundos en la calle, se huelen con fruición, con verdadera ciencia y verdadero arte, abarcándose totalmente, reconociéndose, recordándose, sin gruñir, sin mostrarse los dientes, sólo esgrimiendo los olfatos como una lupa para buscarse y encontrarse y rodear calles, plazas, basurales, conventillos, zaguanes, cementerios, huertas, mendigos, ciegos, refugios, hospitales, líneas de tren, orillas de río, casas cerradas, puertas cerradas, ventanas cerradas, cerrojos, candados, cadenas, alambradas, espinares, collares, lazos, bozales, balas, botas, laques, cuerdas, horcas, insultos, escándalos, maldiciones, trozos de pan duro, toses, llantos, aullidos, nubes, lloviznas, barro, ciudades, aldeas, humos que se van volando, humaredas, llamas que se arrastran, gritos, insultos, alaridos, rezos, procesiones, banderas, lavaza, ollas, huesos, huesos, hocicos abiertos, colas que se van huyendo, patas que se van cojeando, tarros, vidrios, sangre, ropas mojadas, ropas duras, esqueletos, arañas, gallinas, gallos violentos, hombres furiosos, mujeres lúbricas, dormitorios, espejos, leche, leche, papeles, papeles oliendo a carne, papeles oliendo a pescado, papeles oliendo a remedio, vino, borrachos, pacos, pitidos, sirenas, bomberos, escombros, derrumbes, ayes solitarios, gritos sin boca, cuerdas sin perro, balas sin revólver, [...]. (PP, 92 f.)

[... er erzählte mir von seiner Vorliebe für Hunde, sie anzuschauen, ihnen beim Laufen zuzusehen, sie zu beobachten, wenn sie sich bei der Begegnung mit einem Rudel streunender Hunde mit Genuss beschnüffeln, mit wahrer Wissenschaft und wahrer Kunst, sich gegenseitig völlig erfassen, sich erkennen, sich erinnern, ohne zu knurren, ohne die Zähne zu zeigen, nur aufgrund der Witterung wie mit einem Vergrößerungsglas, um einander zu suchen und zu finden und durch die Straßen zu ziehen, Plätze, Müllhalden, Mietskasernen, Hinterhöfe,

Friedhöfe, Obstgärten, Bettler, Blinde, Unterkünfte, Krankenhäuser, Eisenbahnlinien, Flussufer, geschlossene Häuser, geschlossene Türen, geschlossene Fenster, Schlösser, Vorhängeschlösser, Ketten, Stacheldraht, Dornen, Halsbänder, Schlingen, Maulkörbe, Kugeln, Stiefel, Seen, Seile, Mistgabeln, Beleidigungen, Skandale, Flüche, harte Brotstücke, Husten, Schreie, Heulen, Wolken, Nieselregen, Schlamm, Städte, Dörfer, fliegender Rauch, Rauch, Rauch, kriechende Flammen, Schreie, Beleidigungen, Rufe, Gebete, Prozessionen, Fahnen, Lava, Töpfe, Knochen, Knochen, Knochen, offene Schnauzen, weglaufende Schwänze, hinkende Beine, Gläser, Glas, Blut, nasse Kleidung, harte Kleidung, Skelette, Spinnen, Hühner, gewalttätige Hähne, wütende Männer, lüsterne Frauen, Schlafzimmer, Spiegel, Milch, Milch, Milch, Papier, nach Fleisch riechendes Papier, nach Fisch riechendes Papier, nach Medizin riechendes Papier, Wein, Betrunkene, Polizisten, Pfeifen, Sirenen, Feuerwehrmänner, Trümmer, Erdbeben, einsame Schreie, Schreie ohne Mäuler, Leinen ohne Hunde, Kugeln ohne Revolver, ...].

Die hier geschilderte Begegnung der Hunde wird zwar noch von einem menschlichen Bewusstsein erzählt, das aber beobachtet, wie die gegenseitige Identifizierung der Hunde nicht mehr über ihre Namensnennung erfolgt, sondern ganz in der Wissenschaft bzw. Kunst der sinnlichen Erfahrung aufgehoben ist. Die Welt der *quiltros* wird somit zu einer Versammlung namenloser Singularitäten und sinnlicher Intensitäten: Unbelebte Gegenstände treten neben Tiere und Menschen, in einer nicht enden wollenden Liste olfaktorischer und anderer sinnlicher Eindrücke, welche jegliche Unterscheidung von ›Grund‹ und ›Figur‹ aufhebt, die eine menschliche Landschaftsbeschreibung prägen würde. Dies schlägt sich auch in der Sprachlichkeit des Textes nieder, dessen ansonsten laborierte Syntax sich in der

untersuchten Passage zumindest vorübergehend in eine parataktische Reihung von Elementen einer langen heterogenen Aufzählung auflöst.

Zu dem Zeitpunkt, zu dem Bobi dem Erzähler von seinem Wunsch berichtet, in die Welt der Hunde einzutauchen, ist er von diesem Ziel noch weit entfernt – die Meute der Straßenhunde, der er sich immer wieder annähert, nimmt ihn nicht als einen der Ihren auf; die Hunde verbellen und beißen ihn zunächst sogar. Anders als Navarro in Geisses *Ricardo Nixon School*, der sich Zuneigung durch Bestechung sichert, bleibt Bobi jedoch ausdauernd und schafft es schließlich, das Misstrauen der Hunde zu überwinden und seine Randständigkeit in der Meute von einem Merkmal des Ausschlusses in ein Zeichen seiner Inklusion zu verwandeln, wenn er begeistert berichtet, wie er gemeinsam mit den Straßenhunden im Park geschlafen habe, »todos juntos, abrazados« [alle gemeinsam in Umarmung] (PP, 269). Entscheidend ist für ihn dabei das Aufgehen in einer »multitud«, einer großen Menge von Lebewesen, die der Erzähler auch bei anderer Gelegenheit beobachtet, als er Bobi bei einer Demonstration in Begleitung eines Blinden erblickt (vgl. PP, 256–260).⁷⁶ Auch wenn diese Menge durchaus Züge eines kommunistischen Kollektivs trägt, weist das Modell, das sich hier abzeichnet, über die Beschwörung der Solidarität der Arbeiterklasse hinaus auf ein transhumanes Modell der Kollektivbildung, das den offenen Horizont des ganzen Romans bildet. Es übersteigt das, was der Erzähler rational erfassen kann, was sich in den Text aber dennoch als eine

76 Auch dort bricht sich die Beschreibung der Menge wieder in einem mehr als zwei Druckseiten langen Satz Bahn (PP, 256–258), der nun aber aus der Perspektive des Erzählers selbst (und nicht aus derjenigen Bobis) geäußert wird, aber wo sich das Wahrgenommene offensichtlich so eindrücklich für ihn gestaltet, dass die syntaktische Struktur dieses »Mitgerissenseins« von der (in diesem Fall vor allem menschlichen) Menge, die an einer kommunistischen Demonstration teilnimmt, sich in seiner Ausdrucksweise niederschlägt.

ästhetische Erfahrung der simultanen Präsenz unterschiedlichster Sinneseindrücke einschreibt.

Unklar bleibt allerdings zumindest aus menschlicher Sicht, ob das begeisterte Aufgehen in der Hundemeute, das Bobi feiert, für ihn nicht tödliche Konsequenzen haben wird. Zumindest scheint der Erzähler dies zu befürchten, während er Bobi zu vergessen versucht: Zu präsent ist die biopolitische Gefahr der Tötung nackten Lebens, die wie eine latente Drohung den gesamten Text durchzieht und die Euphorie des Aufgehens in der Meute auf einer Fluchtlinie des Tierwerdens abschließend mit einer ambivalenten Note versieht.

9 *Begleiten: Spirituosen und interspezifische Spiritualität*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Old, Milk u. a. (Horacio Quiroga, »La Insolación«, 1917)
- Snoopy (Hualpén, ca. 2010–2013)
- Popular (Valparaíso, ca. 2006)

Erscheinungen: Die Hunde von Mister Jones (Horacio Quiroga)

Die Hunde von Mister Jones haben ein besonderes Gespür für übersinnliche Erscheinungen: Sie sehen klar und deutlich, wie sich der Tod wiederholt an ihren Herrn herannmacht – während er sich zunächst mit einem Pferd begnügt, bringt er, als weiß gekleideter Doppelgänger seines Opfers auftretend, Mr. Jones wenig später tatsächlich um, als er ihm bei stechender Hitze begegnet und ihn durch die Begegnung unrettbar zusammenbrechen lässt. Aus der Perspektive der Hunde, durch die die Erzählung fokalisiert wird, tritt der Tod also als Geist in Erscheinung, während man aus einer menschlichen Perspektive, die einen medizinischen Blick auf das Geschehen wirft, wohl eher einen

Sonnenstich als Todesursache vermuten kann – dies legt zumindest der Titel der Erzählung »La Insolación« von Horacio Quiroga (aus seinen 1917 erschienenen *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*⁷⁷) nahe, um die es hier geht.

Die Geschichte spielt nicht in Chile, sondern im Tiefland des argentinischen Teils des »Gran Chaco« mit seinem subtropisch heißen Klima, und auch die Hunde von Mr. Jones sind (wie der Protagonist einer anderen Hunde-Erzählung Quirogas mit dem Titel »Yaguai«) Foxterrier: Als domestizierte und speziell für die Jagd gezüchtete Hunde haben sie damit zunächst einen Ort und auch eine bestimmte Funktion im häuslichen Umfeld ihres Herrn. Doch in dieser spezifischen Lebenswelt nehmen sie Phänomene wahr, die für ihren Herrn nicht zugänglich sind, wie das Herannahen seines eigenen Todes, vor dem ihn die Hunde wiederum nicht warnen können, da sie sich zwar untereinander verständigen, nicht aber mit Menschen kommunizieren können. So hat ihr Bellen und Heulen etwas von einem tragischen Chor, der vergeblich vor dem warnt, was er kommen sieht, es aber nicht verhindern kann. Die Kunst der Phantastik Quirogas besteht, wie Jens Andermann ausführt, in der Einnahme eines »floating, interspecies point of view«⁷⁸, der die Frage danach aufwirft, in welcher spirituellen – und nicht nur körperlichen – Form von Gemeinschaft Hunde und Menschen stehen. Diese Frage schließt an neuere anthropologische Forschungen im Gefolge des sog. »Multinaturalismus« von Eduardo Viveiros de Castro⁷⁹ an, der mit seinen Untersuchungen zu indigenen Kosmologien in Amazonien diesen an die Stelle des Multikulturalismus der »Modernen« (im Sinn Bruno Latours) rückt. So tritt an die Stelle einer »naturalistischen« Trennung von tierischen und menschlichen Umwelten, die Animalisches

77 Horacio Quiroga: »Insolación«. In: *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*. México: Grupo Tomo 2008, 83–92 [im Folgenden im laufenden Text: I].

78 Andermann: *Entranced Earth*, 56.

79 Vgl. Viveiros de Castro: »Perspectivismo e multinaturalismo«.

auf dem Raum der ›Kultur‹ (im Unterschied zur ›Natur‹) ausschließt, eine »animistische« Gemeinschaft.⁸⁰

Wie der Anthropologe Eduardo Kohn in seinen Aufsatz »How Dogs Dream«⁸¹ ausführt, geht es dabei um die Anerkennung eines Subjektstatus sowie eines semiotischen Prozesses, mit dem Hunde sich die Welt in ähnlicher Weise vorstellen, wie dies auch Menschen tun. Von Quiroga wird dieser Prozess als Dialog unter Hunden in einfacher Sprache modelliert. Es stellt sich dabei jedoch die Frage, ob und wie umfassend die Vorstellungswelten von Hunden und Menschen ineinander übersetzbar sind. Wie Kohn zeigt, ist das Wissen über die Träume von Hunden und die Kommunikation mit ihnen, die bei den Runa im Oberen Amazonas in Ecuador über bestimmte schamanische Rituale erfolgt, nicht immer erfolgreich, sondern von scheiternden Versuchen der Verständigung geprägt – unabhängig von der Überzeugung einer gegenseitigen Spiritualität, die grundsätzlich als gegeben vorausgesetzt wird.

Bei Quiroga verfügen wir – in einer signifikanten Umkehrung erwartbarer Fokalisierungstechniken – nur über die Hundeperspektive und deren als normal dargestellte spirituelle Welt, während Mr. Jones in den letzten Tagen bzw. Stunden vor seinem Tod nach seinem regelmäßigen Vollrausch verkatert und von der brennenden Sonne betäubt seiner Wege geht, ohne den auf ihn zukommenden Tod zu bemerken: »[...] [p]orque su patrón continuaba caminando a igual paso, como un autómata, sin darse cuenta de nada« (I, 91) [weil sein Herr gleichmäßigen Schrittes weiterging wie ein Automat und nichts bemerkte]. Ironischerweise wird dabei die traditionelle cartesianische Zuschreibung, Tiere seien seelenlose Automaten⁸², umgekehrt und auf den

80 Vgl. Descola: *Par-delà nature et culture*, v. a. 402–422.

81 Eduardo Kohn: »How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of Transspecies Engagement«. In: *American Ethnologist* 34/1 (2007), 3–24.

82 Vgl. René Descartes: *Discours de la méthode*. In: *Œuvres*, Bd. VI. Hg. v. Paul Adam/Charles Tannery. Paris: Cerf 1902, 1–78, hier 45–60.

menschlichen Part dieser interspezifischen Allianz im Moment seiner Agonie bezogen.

Dies könnte den Eindruck erwecken, als seien in Quirogas Erzählung die Hunde letztlich eigentlich gar nicht auf ihren Besitzer Mr. Jones angewiesen – doch es wird in der Erzählung von Anfang an bereits angedeutet, dass dem nicht so ist:⁸³ Auch wenn sie ihrem menschlichen Herren spirituell überlegen scheinen, sind sie doch in ihrem physischen Wohlbefinden auf die gute Ernährung angewiesen, was sich an der abschließenden Wendung der Erzählung zeigt: Nach Mr. Jones' Tod und der Auflösung seiner *chacra* verwildern sie und fallen somit aus der »interspecies alliance«⁸⁴ des englischen Siedler-Kolonialismus heraus, deren Teil sie zuvor waren: »Los indios se repartieron los perros, que vivieron en adelante flacos y sarnosos, e iban todas las noches con hambriento sigilo a robar espigas de maíz en las chacras ajenas.« (I, 92) [Die *indios* teilten die Hunde auf, die fortan abgemagert und räudig lebten und jede Nacht ausgehungert und heimlich Maiskolben von den anderen Feldern stahlen.] Ihre Empfänglichkeit für übernatürliche Phänomene scheint also letztlich gerade an die Bedingung eines weitgehend domestizierten Lebens in engem Kontakt mit einem Herrn gebunden, der sie versorgt.

Daraus ergibt sich die Frage, ob eine solche Bindung in Form einer spirituellen Gemeinschaft in punktuellen Kontaktszenen mit Straßenhunden jenseits der häuslichen Gemeinschaft überhaupt entstehen kann. Wenn ich mich nach diesem Vorspiel im Chaco nun wieder auf die andere Seite der Andenkordillere begeben, ist damit nicht nur ein Wechsel des geographischen Orts bzw. Klimas, sondern auch des »shared transspecies habitus«⁸⁵ verbunden: Welche spirituelle Gemeinsamkeit, so die Frage, könnte Straßenhunde

83 Zur generellen Frage, was aus Hunden in einer Welt ohne Menschen werden würde, vgl. Pierce/Bekoff: *A Dog's World*.

84 Andermann: *Entranced Earth*, 56

85 Kohn: »How Dogs Dream«, 7.

und Menschen im urbanen Raum in Chile miteinander verbinden? Dabei spielt ein Faktor eine Rolle, der bei Quiroga nur nebenbei eingeführt wird, der aber in den chilenischen Kontaktszenen, auf die ich nun eingehen will, eine wichtige verbindungsstiftende Funktion hat: der (von Menschen konsumierte) Alkohol und dessen Auswirkungen auf die Gefährtenschaft mit Hunden. Damit komme ich zu Snoopy und Popular.

»Spirits«: *Nächtliches Geleit für Trinker* (Jean Rolin)

Ungeachtet seines Namens ist der »Snoopy«, um den es nun geht, nicht einem Comic-Panel entsprungen, sondern es handelt sich bei ihm um einen Hund, dessen Bewegungsradius und dessen Sozialkontakte der Geograph Hugo Capellà Miternique und die Psychologin Florence Gaunet⁸⁶ im Rahmen einer Feldstudie zu Straßenhunden in einem Vorort der chilenischen Stadt Concepción beobachtet haben. Snoopy – so der Name, der ihm von den Bewohner:innen dieses Ortes gegeben wurde – war ein »perro comunitario« (vgl. Kap. 2) ohne festen Besitzer, aber mit mehreren Anwohner:innen, die sich um ihn gekümmert haben. Dies führte dazu, dass Snoopy, so die Gesprächspartner der Forscher:innen, sich offensichtlich für die Menschen in seinem Umkreis verantwortlich fühlte, was vom Schutz vor Fremden bis hin zur angeblichen Warnung vor Erdbeben reichte.⁸⁷ Außerdem bemerken die Autor:innen (ohne

86 Hugo Capellà Miternique/Florence Gaunet: »Coexistence of Diversified Dog Socialities and Territorialities in the City of Concepción, Chile«. In: *Animals* 10/2 (2020), Art. 298, 1–25. <https://doi.org/10.3390/ani10020298>.

87 Vgl. Capellà Miternique/Gaunet: »Dog Socialities and Territorialities«, 14. In Chile und anderen Andenländern kursieren vor allem in den sozialen Medien zahlreiche Videos, die zeigen wollen, wie Hunde als »Frühwarnsysteme« für Erdbeben agieren. Ein Projekt des Max-Planck-Instituts für Verhaltensbiologie in Konstanz-Radolfzell geht der durchaus umstrittenen Frage nach, inwiefern Hunde und andere Tiere tatsächlich

jedoch nähere Informationen darüber preiszugeben, woher sie diese Information haben):

It should be noted that he would occasionally protect neighborhood children from unfamiliar stray dogs and even accompany neighbors who were drunk. All this reinforced his charisma among neighbors. Snoopy developed into a kind of night watchman and guardian of the street, thus adapting perfectly to his new habitat.⁸⁸

Insbesondere der Hinweis der nächtlichen Begleitung von Betrunknen auf ihrem Weg zurück nach Hause betrifft eine physische wie auch spirituelle Form der Begleitung, die in unterschiedlichsten Zusammenhängen in Bezug auf das Verhältnis zwischen Hunden und Menschen behauptet wird: So kursiert etwa in Zentralamerika die verbreitete Legende vom »Cadejo«⁸⁹, einem Geistwesen in Hundegestalt, das nachts auftritt und sich zu nächtlichen Trinkern gesellt, um sie zu verbellen. In dieser Tradition ist der Cadejo (zuweilen wird auch unterschieden zwischen einem »guten« *Cadejo blanco* und einem »bösen« *Cadejo negro*) eine »moralisierende« Instanz, die sozial abweichendes Verhalten sanktioniert und Trinker zu einem anständigen Lebenswandel zurückführen soll. Auch anthropologische Untersuchungen zu indigenen Traditionen stellen eine explizite Verbindung zwischen Hunden, Geistern und Alkoholkonsum her: So berichtet Bruno Silva Santos in seiner Studie zu den mbayaguaraní in Brasilien, dass Hunde dort die Funktion hätten, nachts von den *angué*, d.h. vor potenziell gefährlichen

kurz bevorstehende Erdbeben vorhersagen können, indem sie eine mit Bewegungssensoren messbare ungewöhnliche Unruhe zeigen. (Vgl. dazu Martin Wikelski: *The Internet of Animals. Discovering the Collective Intelligence of Life on Earth*. Vancouver: Greystone 2024.)

88 Capellà Miterrique/Gaunet: »Dog Socialities and Territorialities«, 14.

89 Eduardo Zepeda-Henríquez: »El cadejo: mito nicaraguense«. In: *Nueva estafeta* 8 (1979), 52–57.

Geistern von Verstorbenen zu schützen, dass aber Alkoholkonsum die Körper der Betrunkenen für den Einfall solcher Geister anfällig mache und daher die Hunde eine besondere Schutzfunktion gerade für solche Personen hätten.⁹⁰

Ob bzw. inwiefern eine solche Verbindung zu Legenden oder Geistergeschichten auch im Fall des hilfreichen *quiltro* Snoopy vorliegt, der die nachts heimkehrenden Trinker begleitet, lässt sich aus dem zitierten Aufsatz nicht entnehmen. Außerdem wird hier natürlich kein direkter Einfluss bestimmter populärer oder indigener Traditionen über ganz unterschiedliche Kulturräume hinweg behauptet – es geht mir vor allem um die Tatsache, dass das Gespür der Hunde für übernatürliche Phänomene, vor allem solche, die nachts auftauchen, in unterschiedlichsten Kontexten immer wieder erwähnt wird, sowie um die ebenfalls gehäuft beobachtbare Tatsache, dass es vor allem Trinker-Figuren sind, in Bezug auf deren nächtliche Kontakt-Szenen mit Straßenhunden solche Fragen erörtert werden.

Eine weitere solche Kontaktszene möchte ich nun in der Hauptstadt der *quiltros*, d. h. in Valparaíso untersuchen – sie stammt aus Jean Rolins bereits eingeführtem Straßenhunde-Buch *Un chien mort après lui* (vgl. Kap. 2).⁹¹ Der – ungeachtet einiger selbstironischer Distanzierungstechniken – mehr oder weniger mit den realen Autor zusammenfallende Erzähler zeichnet sich im Allgemeinen nicht durch eine besondere spirituelle Empfänglichkeit aus. Vielmehr kultiviert er einen distanziert-kalten Blick des Kriegs- und Krisenberichterstatters, der seinen Globalisierungs-Report aus der Hundeperspektive prägt, der aber auch Rolins persönliche Obsessionen und Phobien erkennbar werden lässt. Zu ihnen zählt u. a. das, was man einen modernen ›Aktäon-Komplex‹ nennen könnte, nämlich die

90 Bruno Silva Santos: »Dó e alegria: Relações entre os Guarani-Mbya e seus cães no Jaraguá/SP«. In: *Ambivalências* 5/10 (2017), 49–81. <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v5n10p49-81>.

91 Ich zitiere daraus weiterhin im laufenden Text mit der Sigle CM.

Angst, von einer Meute wilder Straßenhunde angegriffen und zerfleischt zu werden.⁹² Außerdem handelt es sich bei *Un chien mort après lui* um die Geschichte eines (sicherlich ebenfalls mit einer ironischen autofiktionalen Distanz versehenen) Trinkers. Dies ist bereits an der Anspielung im Titel des Textes erkennbar, die sich auf den Roman eines Trinkers bezieht, nämlich auf den Schlusssatz von Malcom Lowrys *Under the Volcano*, in dem die Geschichte des britischen Konsuls Geoffrey Firmin erzählt wird.⁹³

Während sich Rolins Straßenhund-Reportage ansonsten eher als eine Globalisierungsgeschichte im Zeichen der Furcht bzw. der Distanz zwischen Menschen und Hunden präsentiert, kommt es in dieser Valparaíso-Episode unerwartet zu einer lokalen Episode der Solidarität zwischen einem Straßenhund und einem sich nachts durch die Stadt bewegenden Menschen. Diese Solidarisierung erfolgt nicht direkt im Namen des Erzählers, sondern wird einer anderen Erzählinstanz zweiter Ordnung zugeschrieben. Es geht um die Geschichte des *qiltro* Popular: Popular ist nach Aussage eines Freundes des Erzählers, eines Historikers namens Ronald Smith, ein weiser alter Hund, der den Namen einer alten Arbeiter-Bar in der Unterstadt von Valparaíso

92 Eine nicht ganz unbegründete Angst, glaubt man den in *Un chien mort après lui* geschilderten zahlreichen Szenen, in denen der Erzähler von Hunden angegriffen wird (vgl. Kap. 2). Zum Aktäon-Mythos bei Rolin vgl. auch Anne Simon: »Chercher l'indice, écrire l'esquive: l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin«. In: Lucie Campos u. a. (Hg.): *La question animale. Entre science, littérature et philosophie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2016, 167–181. <https://books.openedition.org/pur/38521>.

93 Der Schlusssatz von Lowrys Roman lautet: »Somebody threw a dead dog after him down the ravine.« (Malcolm Lowry. *Under the Volcano*. New York: Harper Collins 2007, 391). Zur Tradition des »Phantom Dog«, die bei Lowry im Verweis auf Hunde anklängt und die selbst wiederum mit derjenigen des »Cadejo Dog« verwandt ist, vgl. Charles Hoge: »Phantom Priapus: The Phantom-Dog Tradition in *Under the Volcano*«. In: Richard J. Lane/Miguel Mota (Hg.): *Malcolm Lowry's Poetics of Space*. Ottawa: University of Ottawa Press 2016, 71–84.

in der Gegend der Markthalle trägt und der regelmäßig, so Smith weiter, die letzten Gäste der Bar (allesamt schwere Gewohnheitstrinker) nachts auf seinem Heimweg durch die Stadt begleite. Er biete dabei nicht nur Schutz vor allen möglichen Gefahren, sondern fungiere für das ganze Viertel (wie bereits aus dem Bericht von Snoopy in Concepción bekannt) auch als eine Art moralische Instanz, die dafür Sorge, dass bestimmte habituelle Umgangsregeln im sozialen Miteinander nicht überschritten werden: »Le chien a toutes sortes de règles« (CM, 198) [Hunde haben alle möglichen Regeln]. In Verallgemeinerung dieser spezifischen Fallgeschichte macht Smith dem Erzähler deutlich, dass alle *quiltros* in Valparaíso nachts eine besondere Aufgabe hätten:

La nuit, enchaîne Smith, les chiens ont une tâche spécifique (a special job) [Englisch im französischen Original, J.D.] qui consiste à prendre soin des gens seuls, et surtout des ivrognes, pour les raccompagner chez eux sans rien attendre en retour. Ils sont comme des anges gardiens. Dans la journée, les chiens redeviennent des animaux et nous les envisageons de nouveau comme un problème. (CM, 198)

[Nachts, so Smith, haben die Hunde eine besondere Aufgabe (a special job), nämlich sich um einsame Menschen zu kümmern, vor allem um Trinker, und sie nach Hause zu bringen, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Sie sind wie Schutzengel. Tagsüber werden die Hunde wieder zu Tieren und wir sehen sie wieder als ein Problem.]

Was Smith hier in religiösem Vokabular beschreibt, lässt sich als spirituelle Gemeinschaft, aber auch als eine von Arbeiterklassen-Solidarität geprägte An-Ökonomie der Gabe verstehen: Nachts bieten die Hunde ihre Dienste den Menschen an, ohne eine Gegengabe (wie etwa Nahrung oder Unterkunft) zu erwarten.

Es bleibt jedoch nicht beim Bericht des Informanten Smith, sondern im zweiten Teil der Valparaíso-Episode bezieht nunmehr der Erzähler Jean Rolin diese Geschichte auf sich selbst und seine eigene Anwesenheit in der Stadt. Er ist allerdings kein ständiger Bewohner mit einer Einbindung in ein traditionelles soziales Gefüge der – im Zuge der Erlangung des Weltkulturerbe-Status zunehmend touristischen – Stadt;⁹⁴ außerdem ist er selbst nicht unbedingt ein Hundeliebhaber. So ist er durchaus skeptisch, als er kurz darauf selbst in einer Bar namens »Café Vinilo« auf dem touristischen »Cerro Alegre« von Valparaíso sitzt und dort umgeben von einer Reihe junger Hipster Rum trinkt. Daher fragt er sich in Bezug auf seinen bevorstehenden Heimweg, »s'il est vrai, comme Ronald Smith le prétendait, que les chiens errants, habituellement si hargneux à mon endroit, témoignaient à l'égard des ivrognes d'une bienveillance angélique, et les raccompagnaient chez eux sans rien attendre en retour.« (CM, 202) [ob es stimmt, wie Ronald Smith behauptete, dass die streunenden Hunde, die sonst so grimmig zu mir waren, den Betrunkenen ein engelsgleiches Wohlwollen entgegenbrachten und sie nach Hause begleiteten, ohne eine Gegenleistung zu erwarten.]

Rolins Erzählerfigur hofft also auf eine wohlwollende Form der Begleitung, auch wenn er sich nicht sicher ist, ob die *quiltros* von Valparaíso ihm wirklich ihren Schutz anbieten. In seiner Imagination ist auch diese nächtliche Szene nicht frei von Skepsis gegenüber einem Angriff durch einen oder mehrere Straßenhunde. Nachdem er (wiederum von seinem Freund Smith) gehört hat, dass *quiltros* in Valparaíso keine Gefahr für Menschen darstellen, außer »pour les ›emmerdeurs‹ ou pour les ›idiots‹, et en general pour tous les gens ›qui dégagent beaucoup d'adrénaline« (CM, 198 f.) [für ›Störenfriede‹ oder ›Idioten‹ und generell für alle Menschen,

94 Vgl. zu *quiltros* und der (Ent-)Patrimonialisierung der nächtlichen Stadt auch Kap. 8.

die ›viel Adrenalin absondern‹], beginnt er sich zu fragen, ob er so oft von Hunden angegriffen wird, weil er zu einer der ersten beiden Kategorien gehört. Doch dann taucht ein weiteres mögliches Opfer auf, das zur dritten Kategorie gehört: Während er in der Bar auf dem Cerro Alegre seinen Rum trinkt, bemerkt der Erzähler einen jungen Mann, wahrscheinlich einen Künstler, der im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der schönen jungen Frauen um ihn herum steht, was den Erzähler, trotz seines viel höheren Alters, ziemlich eifersüchtig macht, wie er offen zugibt. Aber er wird sich rächen (zumindest in seiner Vorstellung): Auf dem schwarzen T-Shirt des jungen Mannes steht nämlich ausgerechnet das Wort »Adrénaline« – und der Erzähler kommentiert: »et je me réjouissais secrètement à l'idée qu'à peine sorti du bar, tout infatué du succès dont il m'aurait privé, il serait aussitôt, tel Actéon, dévoré par les chiens« (CM, 201) [und ich erfreute mich insgeheim an dem Gedanken, dass er, kaum dass er die Bar verlassen hätte, voller eitler Freude über den Erfolg, den er mir vorenthalten hatte, sofort wie Aktäon von den Hunden aufgefressen werden würde].

Der Aktäon-Komplex, den ich oben als prägend für Jean Rolins gesamte Reportage eingeführt habe, ist also nach wie vor präsent, aber diesmal auf ein anderes Opfer umgelenkt, das verhindern soll, dass der Erzähler selbst angegriffen wird. Natürlich ist die ganze Episode mit ihrem nächtlichen Pathos und ihren imaginären Gewaltszenarien eindeutig (auto-)ironisch zu verstehen, aber was in diesen Zeilen trotz allem durchscheint, ist die – wie auch immer auf Distanz gebrachte – Vermutung einer nächtlichen Verbindung zwischen Straßenhunden und Menschen, die ebenso im Zeichen von inkommensurabler Gewalt wie auch von bedingungsloser Solidarität stehen kann. Hunde treten in diesem Zusammenhang nicht nur als Begleiter von Menschen auf, die sich angefüllt mit hochprozentigen Spirituosen auf die Straße begeben, sondern auch als Mittlerfiguren einer unbestimmt bleibenden, aber nichtsdestoweniger stets

präsenten Spiritualität, für die sie offensichtlich ein besonderes Gespür haben – insbesondere da, wo sie die Alkohol-fahne ihrer menschlichen Gefährten, von Mister Jones bis Jean Rolin, riechen können.

10 *Opfern: Dienstmädchen, die Hündinnen töten*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

– Chirli (Pilar Quintana, *La perra*, 2017)

– La Yany (Alia Trabucco Zerán, *Limpia*, 2023)

Komplementär zu den dominant männlichen Allianzen mit nächtlichen Trinkern, die im vorangegangenen Kapitel untersucht wurden, geht es nun um spezifisch weibliche Beziehungen von Hausbediensteten zu Hündinnen ohne festes Zuhause. Dabei wirken Diskriminierung von Frauen und Gewalt gegen Tiere in einer charakteristischen Form zusammen, bei der die getöteten Hündinnen zu stellvertretenden Opfern einer Gewalt werden, die sich zunächst gegen Frauen richtet, die aber von diesen an die Tiere weitergegeben wird. In beiden Fällen entstehen Kipp-Punkte, an denen die Sorge um eine tierische Gefährtin in einen Ausbruch inkommensurabler Opfergewalt umschlägt, die den konkreten Anlass weit überschießt. Diese Szenen verweisen auf eine tiefer liegende, erst durch den Ausbruch von Gewalt sichtbar werdende soziale Asymmetrie in Gestalt einer interspezifisch kodierte Kontaktszene, die in diesen literarischen Texten sichtbar wird.

Die Funktion der Opferung von Hunden verkehrt sich in den untersuchten Szenen im Vergleich zur rituellen Funktion des Tieropfers z. B. in der Antike oder auch in präkolumbischen Traditionen Amerikas:⁹⁵ Statt einer einheitsstiftenden Stabilisierung menschlicher sozialer Ord-

95 Vgl. Schwartz: *History of Dogs*, v. a. 60–92.

nung durch die Opferung von Tieren, wie dies anthropologische Opfertheorien annehmen, lässt das Hundeopfer in den beiden hier analysierten Fällen vielmehr die Konflikte, die zur Marginalisierung einzelner Mitglieder des Kollektivs geführt haben, noch schärfer hervortreten. Zugleich liegen der Dynamik, die zur Opferung führt, mimetische Beziehungen bzw. Rivalitäten im Sinn von René Girard zu Grunde,⁹⁶ die jedoch nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Menschen und Hunden bestehen können.

In räumlicher Hinsicht, d. h. hinsichtlich der Kontaktzonen, in denen solche Hundeopfer stattfinden, haben offensichtlich die Orte, an denen in den beiden hier untersuchten Texten die Fürsorge für Hunde in deren gewaltsame Opferung umschlägt, mit der Überschreitung der Grenze zwischen dem häuslichen und dem außerhäuslichen Raum der Straße oder des Waldes zu tun. Nach Jurij Lotman gehen mit konkreten topographischen Grenzziehungen in literarischen Raummodellen immer auch soziale Grenzen mit festen Überschreitungsregeln einher, deren Verletzung als Störung der Ordnung wahrgenommen wird.⁹⁷ In beiden untersuchten Fällen geht die Verletzung der Ordnung von Hündinnen aus, die eine Grenzüberschreitung (oder eine von ihren menschlichen Gefährtinnen als solche interpretierte Überschreitung) vollziehen, die sich die Frauen selbst nicht erlauben können. Die Gewalt bricht dabei aus, wenn (in unterschiedliche Richtung) die Grenze zwischen dem Haus und dem davon abgetrennten Außenraum überschritten wird: Im Roman *La perra* von Pilar Quintana erfolgt die Überschreitung von Innen nach Außen, wenn eine Hündin den häuslichen Raum verlässt, in dem sie eingehegt werden soll. In Alia Trabucco Zeráns *Limpia* löst

96 Vgl. besonders René Girard: *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset 1972.

97 Vgl. dazu grundlegend Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink UTB 1989, 311–347.

dagegen gerade das Eindringen einer Straßenhündin in den Innenraum des Hauses eine Kettenreaktion aus, die zu ihrem gewaltsamen Tod führt.

In der textuellen Raumordnung der beiden Opferkonstellationen, bei denen jeweils die Hündinnen die Geopferten und die Frauen trotz ihrer affektiven Beziehung zu ihnen die Opfernden sind, zeigt sich, dass die soziale Ordnung nicht nur ein hochgradig von Machtbeziehungen bestimmter Raum ist, der regelt, wer sich unter welchen Voraussetzungen im Raum der Ordnung aufhalten darf und wer nicht. Es wird auch deutlich, dass unter Umständen gerade diejenigen Frauen, die sich mit ihren tierischen Gefährtinnen solidarisieren und sich um sie kümmern, auch zu denjenigen werden, die die selbst erlittene Gewalt an ihre nicht-menschlichen Gefährtinnen weitergeben.⁹⁸ Die zwei Hündinnen werden, so die Vermutung der folgenden Analysen, geopfert, weil die Raumordnungen, die in den beiden Texten aufgezeigt werden, gerade keine liminalen Kontaktzonen zwischen dem häuslichen Innen und dem Außen als seinem Gegenraum zulassen, sei es in der chilenischen Hauptstadt oder in einem Fischerdorf an der Pazifikküste Kolumbiens: Die Opferkrise entsteht dadurch, dass zwei unterschiedliche und dennoch in ihren Folgen miteinander vergleichbare Domestizierungsversuche dramatisch scheitern.

98 Es ließen sich auch andere vergleichbare Opferkonstellationen in der Literatur des ›Globalen Südens‹ heranziehen, etwa in Luís Bernardo Honwana's Erzählung *Nos matamos o Cão-Tinhoso* (São Paulo: Kapulana 2017 [1964]), wo die Allianz der Marginalisierten in der Kolonialgesellschaft Moçambiques zwischen einem Jungen und einem rüdigem Straßenhund (»o cão-tinhoso«) besteht – dennoch beteiligt sich der Junge maßgeblich an der grausamen Tötung des Hundes.

La perra der kolumbianischen Autorin Pilar Quintana (2017)⁹⁹ ist eine scheiternde Domestizierungsgeschichte, die auf einer langen literarischen Tradition beruht, in der Anfangsszenen der Scheidung von Zivilisation und unzivilisierter Wildheit bzw. Barbarei in Lateinamerika imaginiert werden.¹⁰⁰ Im Gegensatz zum urbanen Setting der meisten hier untersuchten Texte geht es in dem Roman um den Versuch, einen geschützten häuslichen Raum am Rand der *selva*, d. h. Urwalds aufzubauen, jedoch in einem Umfeld, wo die (weiße, bürgerliche und patriarchale) Norm der Häuslichkeit von Anfang an für die Protagonistin, die danach strebt, unmöglich zu erreichen ist. Der – auf Ebene einer interspezifischen Kontaktszene ausagierte – Domestizierungskonflikt ist dabei ebenso grundlegend für das Verständnis des Textes wie das Drama der Mutterschaft, als das der Roman zumeist interpretiert wird.¹⁰¹

Gegenstand des Textes ist das Leben des kinderlosen afro-kolumbianischen Paares Rogelio und Damaris, das in einem kleinen, schwer zugänglichen Dorf an der kolumbianischen Pazifikküste lebt: Damaris, die selbst als Waise aufgewachsen und zum Zeitpunkt der Romanhandlung um die 40 Jahre alt ist, kümmert sich um eine Hündin, deren Mutter wohl vergiftet wurde und zieht sie wie die eigene Tochter groß, die sie nie bekommen konnte («como la hija que nunca tuve»; P, 28). In dieser supplementären Mutterschaft manifestiert sich ein mimetisches Begehren, das sich exemplarisch an dem Namen zeigt, den Damaris ihrer Hündin

99 Pilar Quintana: *La perra*. Bogotá/Barcelona: Penguin Random House 2023 [2017] (im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle P zitiert).

100 Vgl. im Überblick Maristella Svampa: *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus 2006, v. a. 33–44.

101 Vgl. dazu u. a. Marcelo Carosi: »Reproductive Debility and the Animal Within: Narrating Black Womanhood in Pilar Quintana's *La perra*.« In: *Hispanófila* 193 (2021), 3–16.

gibt: Sie nennt die Welpen »Chirli« – es handelt sich dabei um die entstellte Fassung des Namens einer kolumbianischen Schönheitskönigin namens Shirley Sáenz Starnes, die einem »weißen« Schönheitsideal der Oberschicht entspricht und 1977 zur Miss Columbia gewählt wurde. Diese Shirley erklärt Damaris zum Modell für ihre eigene Tochter, auch wenn es für sie vollständig unerreichbar bleibt.¹⁰²

Dies hindert Damaris jedoch nicht daran, ihr Idealbild ohne Rücksicht auf Grenzziehungen zwischen unterschiedlichen Spezies in der Erziehung ihrer Hündin »Chirli« umsetzen zu wollen. Im transspezifischen mimetischen Begehren von Damaris werden wie in einem Zerrspiegel die intersektionalen Diskriminierungen sichtbar, denen Damaris in ihrem Leben als afro-kolumbianische Frau ausgesetzt ist und in die sie aufgrund ihrer Bindung an den häuslichen Raum verwickelt bleibt. Aufgrund dieser Bindung bekommt auch die mimetische Zurichtung der Hündin Chirli zu der idealen Ersatz-Tochter erste Brüche, als diese heranwächst und, wie man im Deutschen sagt, »läufig« wird, wobei sie längere Zeit in den das Dorf umgebenden undurchdringlichen Urwald verschwindet. Damaris braucht nach ihrer unerwarteten Rückkehr einige Zeit, bis sie bemerkt, dass die Hündin bald Junge auf die Welt bringen wird, was sie wiederum an ihre eigene Kinderlosigkeit erinnert. Die Hündin erweist sich auch mit Nachwuchs als widerständig gegen jegliche Formen von Domestizierung im Sinn einer Einhegung in den Raum der häuslichen Umgebung, was von Damaris in anthropomorphen Kategorien von Promiskuität, Herumtreiberei und schlechter Mutterschaft interpretiert wird. Der außerhäusliche Raum, in den Chirli immer wieder entkommt, ist aus der Perspektive ihrer transspezifischen Pflegemutter, aus der der ganze Roman erzählt wird, als

102 Wie Mai Hunt formuliert: »Shirley Sáenz represents everything that she [Damaris] is not: cosmopolitan, affluent and white.« (»Ahogarse en un mar verde«. In: *Chasqui* 52/1 (2023), 73–92, hier 77.)

Raum der Wildheit und der (auch sexuellen) Transgression semantisiert; die Bewegung über die Grenze des Hauses hinaus wird von Damaris als bedrohlich, aber latent auch als faszinierend empfunden.

Warum aber ist Damaris so sehr an den häuslichen Raum gebunden? Sie arbeitet – und darin besteht trotz aller sonstigen Unterschiede eine wichtige Gemeinsamkeit mit dem Roman von Alia Trabucco Zerán, um den es als zweiten Bezugstext dieses Kapitels gehen wird – als Hausangestellte in einem leerstehenden Landgut. Das Anwesen gehört der Familie ihres Kindheitsfreunds Nicolasito, der beim gemeinsamen Spiel außerhalb des Hauses an den nahen Meeressklicken von einer Welle erfasst und getötet wurde, wofür sich Damaris schuldig fühlt. Während die Familie Reyes, d. h. die Eltern von Nicolasito, das Haus von diesem Zeitpunkt an nie wieder bewohnen, übernimmt Damaris die Instandhaltung. Als einzige Gegenleistung bewohnt sie gemeinsam mit ihrem Mann Rogelio das Haus des Gutsverwalters (nicht jedoch das Gutshaus selbst). Durch diese Sorge um das Haus bindet sich Damaris an ihre Kindheitserinnerungen mit Nicolasito, denn es ist vor allem sein Kinderzimmer, dessen Instandhaltung sie sich mit Hingabe widmet.

Die Beziehung zu ihrer Hündin Chirli kippt endgültig, als diese die frisch gewaschenen und zum Trocknen aufgehängte Vorhänge von Nicolasitos Zimmer zerfetzt. Dies löst bei Damaris die gewalttätige Reaktion aus, die dazu führt, dass sie Chirli mit einer sich selbst zuziehenden Schlinge («nudo corredizo»; P, 123), die sie ihr um den Hals legt, eigenhändig erwürgt.¹⁰³ In psychoanalytischer Perspektive könnte man behaupten, dass Chirli das Kindheitstrauma

103 Eine ähnliche Situation taucht schon zuvor im Roman auf, als Damaris ihrer Hündin irrtümlich einen solchen Knoten angelegt hat (vgl. P, 85–86), jetzt tut sie es mit voller Absicht. Auf sprachlicher Ebene verweist der Ausdruck «corredizo» (vom spanischen Verb *correr*: laufen) auf die ambivalente Konnotation jeglicher Form von transgressiver Bewegung im Roman.

von Damaris aufbricht und sie nach vielen Jahren erneut mit dem Tod von Nicolasito konfrontiert.¹⁰⁴ In dieser Konfrontation wird – und damit möchte ich den Bogen zurück zur eingangs erwähnten Thematik des interspezifischen Domestikationsnarrativs schlagen – auch ein bestimmtes Verständnis der Grenze zwischen Haus und dem das Haus umgebenden wilden Urwald bzw. dem als nicht weniger wild semantisierten Raum des Meeres in Frage gestellt, das selbst in einer langen literarischen Tradition steht.

Pilar Quintanas Roman beruht auf der Tradition der lateinamerikanischen »novela de la selva«, des Urwald-Romans, insbesondere auf *La Vorágine* von José Eustasio Rivera (1924). Damaris' eigene Perspektive auf den außerhäuslichen Raum ist (auch wenn sie vermutlich selbst keine Kenntnis von dem Roman hat) ganz von der dort herrschenden Opposition zwischen Zivilisation und gefährlicher Wildheit geprägt, die im Raum des Urwalds erscheint. Dies zeigt sich darin, dass sich Damaris' eigene Angst, aber zugleich auch ihre geheimen Wunschvorstellungen gleichsam als Echo auf den berühmten Schlusssatz des Romans von Rivera lesen lassen, der mit dem endgültigen Verschwinden des Helden Arturo Cova und seiner Gefährten im Urwald endet – der Schlusssatz von *La Vorágine* lautet: »¡Los devoró la selva!« [Der Urwald hat sie verschlungen].¹⁰⁵ In *La perra* wünscht sich Damaris bereits nach dem Tod von Nicolasito, der von Meer verschluckt wurde, der Urwald möge sich auch sie einverleiben (»que la selva se la tragara«; P, 35): Der offene Schluss des Romans bringt erneut diesen Wunsch zum Vorschein und verstärkt damit in markanter Weise den »Echo-Effekt« im Verhältnis zu *La vorágine* und zur *novela de la selva*: »Así que pensó que tal vez debería irse al monte [...] para perderse como la perra y el niño de las cortinas de Nicolasito,

104 Vgl. zu einer solchen Lektüre Hunt: »Ahogarse en un mar verde«.

105 José Eustasio Rivera: *La vorágine*. Hg. v. Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra 2006, 385.

allá donde la selva era más terrible.« (P, 132) [Also dachte sie, dass sie vielleicht in den Wald gehen sollte [...], um sich zu verirren wie die Hündin und der Junge auf Nicolasitos Vorhängen, dorthin, wo der Dschungel noch schrecklicher war.]

Mit dem »niño de las cortinas de Nicolasito« drängt sich schließlich als nur scheinbar nebensächliches Detail der Wohnungseinrichtung des Gutshauses noch eine weitere intertextuelle Folie auf, die für Damaris die Sicht auf die Außenwelt wie ein Schleier überblendet: Die von Chirli zerfetzten, in Nicolasitos ehemaligem Kinderzimmer hängenden Vorhänge sind nämlich mit Bildern des Jungen Mowgli aus der 1967 erschienenen Disney-Verfilmung von Rudyard Kiplings *The Jungle Book* versehen. In fast schon überdeutlicher Plakativität bietet Pilar Quintana mit den Vorhängen von Nicolasito und dem *Dschungelbuch* also eine weitere Deutungsfolie für ihren Roman an, die auf ein kolonial geprägtes Zivilisations- und Domestikationsnarrativ bezogen ist.

Was beide Intertexte von *La perra* und den Roman selbst bei aller Unterschiedlichkeit¹⁰⁶ eint, ist die strikte Grenzziehung zwischen dem Urwald als Ort der Wildheit und der menschlichen Behausung als Ort der Zivilisation – ein Narrativ, das Damaris so sehr verinnerlicht hat, dass sie sich ihre Hündin Chirli, die als *free-ranging dog* ein Leben als Grenzgängerin zwischen diesen beiden Räumen führt, nur als ein Lebewesen vorstellen kann, das ganz im Bereich des Hauses existieren müsse. Die Opferlogik besteht darin, dass Chirli getötet wird, als Damaris zu erkennen glaubt, dass ihre Hündin die Seite gewechselt hat und nunmehr dem gefährlichen und zugleich reizvollen Urwald angehört. Das Imaginäre des Ausbruchs in die Wildnis, das zu dem der Ersatztochter als Schönheitskönigin komplementär ist,

106 Während im Urwald des *Dschungelbuchs* die interspezifische Allianz mit einigen Tieren des Urwalds mit dem Jungen Mowgli diesen letztlich wieder in den häuslichen Raum der Menschensiedlung zurückführen, bestraft der Urwald von *La vorágine* die menschliche Grenzüberschreitung des Eindringens in die Wildnis unwiderruflich mit dem Tod.

überschreibt somit letztlich das, was die geopfertete Chirli wohl eigentlich gewesen ist, nämlich eine Bewohnerin der Kontaktzone *zwischen* den von den prägenden Gründungsnarrativen Lateinamerikas hervorgebrachten Seiten der binären Opposition von Zivilisation und Barbarei.

»Hay un límite«: *Häusliche Dramen und Hundeeopfer* (Alia Trabucco Zerán)

Auf den ersten Blick steht in Alia Trabucco Zeráns Roman *Limpia* (2022)¹⁰⁷, im Unterschied zu Pilar Quintanas *La perra*, keine Hündin im Zentrum der Handlung, sondern ein menschliches Wesen. Dennoch spielt ein Hundeeopfer ebenfalls eine entscheidende Rolle: Die weibliche Stimme einer ebenfalls nicht mehr ganz jungen Hausangestellten erzählt von ihrer besonderen Verbindung zu einer Hündin, die sie auf den Namen »La Yany« tauft. Ich möchte mich hier weitgehend auf diesen »Hundeplot« und die dabei implizierte gegenderte Solidaritätsbeziehung konzentrieren, der jedoch mindestens ebenso viel über Mechanismen der Aufrechterhaltung sozialer Ordnung verrät wie die zwischenmenschlichen Beziehungen in dem Roman.¹⁰⁸

107 Alia Trabucco Zerán: *Limpia*. Barcelona: Lumen 2023 (im Folgenden im laufenden Text: L; die Übersetzung ist angelehnt an die deutsche Ausgabe mit dem Titel *Mein Name ist Estela*. Übers. v. Benjamin Loy. München: Hanser Berlin 2024).

108 Vgl. dazu Trabucco Zerán in einem Interview: »En determinado momento supe que uno de los personajes del libro no iba a hablar: me di cuenta que la Yany era un personaje fundamental de la trama, que desestabiliza el rumbo de la novela.« [Von einem bestimmten Punkt an wusste ich, dass eine der Figuren des Buches nicht sprechen würde: Mir wurde klar, dass Yany eine grundlegende Figur in der Handlung ist, die den Verlauf des Romans destabilisiert.] Natalia Ginzburg: »Alia Trabucco Zerán: »La empleada doméstica es prácticamente muda en la sociedad« (Interview). In: *Clarín* (3.10.2023). https://www.clarin.com/cultura/alia-trabucco-zeran-empleada-domestica-practicamente-muda-sociedad_o_pAWkBWaGic.html.

In einem durch und durch urbanen Setting wird auch bei Alia Trabucco Zerán mit der Frage, wo Straßenhunde sich aufhalten dürfen und wo nicht, ein dezentrierter Blick auf soziale Grenzziehungen in menschlichen Gesellschaften geworfen – und auch hier sind unterschiedliche Kategorien der Diskriminierung und Benachteiligung, also Klassenfragen und Geschlechterpositionen, intersektional miteinander verbunden. Die »kritische«, letztlich gewaltsam sanktionierte Bewegungsrichtung ist hier jedoch nicht der Ausbruch aus dem häuslichen Raum, sondern umgekehrt das unautorisierte Eindringen in ihn.

Es geht in *Limpia* um die aus Chiloé im Süden Chiles stammende Hausangestellte Estela und um den Verdacht, sie habe die Tochter der Familie, bei der sie in Santiago arbeitet, getötet, nachdem diese ertrunken im Pool des Familienhauses aufgefunden wurde. Die konkrete Erzählsituation des Romans ist offensichtlich ein Verhör, in dem Estela in einer stilisierten Form von Mündlichkeit zu den gegen sie erhobenen Vorwürfen Stellung nimmt und dabei ihre gesamte Lebensgeschichte erzählt. In ihrer Aussage, für deren Zuverlässigkeit es keinen Beleg gibt, wird der Tod des Kindes durch zwei weitere Todesfälle überlagert: zum einen denjenigen der Mutter Estelas im fernen Chiloé und zum anderen denjenigen der Hündin »La Yany« in dem Raum, in dem Estela arbeitet und lebt. Die Darstellung dieses Raums ist bei Trabucco Zerán in einer theatral anmutenden Konzentration auf das Haus beschränkt, in dem sie nicht nur arbeitet, sondern wo sie in einem Hinterzimmer der Küche auch schläft. *Limpia* steht daher keineswegs zufällig in der Tradition von Hausangestellten-Dramen: Die Raumgestaltung betrifft die Ebene der erzählten Geschichte, die (mit Ausnahme der Schlusswendung, auf die ich noch eingehen werde) fast vollständig auf den aus der Dienstmädchenperspektive beschriebenen häuslichen Innenraum beschränkt bleibt und damit die literarische Tradition des *huis clos* auf-

greift.¹⁰⁹ Sie ist aber auch für die Erzählsituation von Bedeutung, die sich offensichtlich in einem geschlossenen, verglasten Verhörer Raum abspielt,¹¹⁰ weswegen man den Text auch als einen ununterbrochenen dramatischen Monolog verstehen kann.¹¹¹

»La Yany«, die *quiltra*, um die es hier geht, begegnet Estela wiederholt auf ihren gelegentlichen Besorgungsgängen außerhalb des Hauses an einer Tankstelle, deren Tankwart später ihr Geliebter werden wird, und beim Einkaufen. Die Hündin kann aufgrund ihres mageren Körpers durch die Gitterstäbe des Gartenzauns des vornehmen Hauses von Estelas Arbeitgeber·innen schlüpfen und wird von Estela mit Essen versorgt und gepflegt. Aus Angst davor, dass ihr Kontakt mit einem von der Straße kommenden Tier entdeckt wird, als die Hündin aufgereggt losbellt, um mehr Essen zu bekommen, beschimpft Estela sie als »perra de mierda« und bringt sie mit einem unerwarteten Fausthieb zum Schweigen (vgl. L, 115) – damit ist eine Beziehung vorweggenommen, die bei aller gegenseitigen Zuneigung von Anfang an bis zum Tod der Hündin von einer latenten Atmosphäre der Gewalt geprägt ist.¹¹²

109 Vgl. etwa Jean Genets Hausmädchen-Drama *Les bonnes* (1947), aber auch Leila Slimanis Roman *Chanson douce* (2016), dessen Plot dem von *Limpia* teilweise stark ähnelt.

110 In Chile werden diese Zellen als »cámara Gesell« bezeichnet, benannt nach dem »Gesell dome«, den der US-amerikanische Kinderpsychiater Arnold Gesell zur Beobachtung seiner Patient·innen erfunden hat. Vgl. dazu mit Bezug auf den Roman Matías Celedón: »Limpia de Alia Trabucco Zerán: Causas e inicios no son lo mismo«. In: *Revista Nomadías* 31 (2022), 373–377. <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/download/69462/72218/258016>.

111 Es ist daher nur konsequent, dass der Roman bereits 2024 für eine Bühneninszenierung im Teatro Nacional Chileno adaptiert wurde.

112 Vgl. dazu auch den Beitrag von Vera Lucía Wurst bei der Tagung »Literatura chilena contemporánea en diálogo« am 30. 1. 2026 am Lateinamerika-Institut der FU Berlin, der die ansteckende Logik der Gewalt in dem Roman im Hinblick auf die Semantik der weiblichen »rabia«, d. h. der (Toll-)Wut, untersucht.

Der Opfertod von »La Yany« trägt denn auch folgerichtig Züge einer tragischen Wendung, die den eigentlichen Handlungshöhepunkt darstellt: Zwar kommen in *Limpia* mehrere Lebewesen zu Tode, insbesondere die Estela anvertraute Tochter ihrer Arbeitgeber·innen. Auf dem ›Schauplatz‹ der erzählten Geschichte gezeigt, d. h. direkt von Estela erzählt wird aber nur der Tod der Hündin. Die Hündin stirbt, so kann man vermuten, in Estelas Erklärung stellvertretend für die Tochter, von der nur beschrieben wird, wie sie leblos im Pool aufgefunden, während die Hündin dem Bericht Estelas zufolge gleich zweimal zum Opfer eines schließlich tödlichen Angriffs wird: Bevor ihr – in Wiederaufnahme des bereits berichteten Fausthiebs – Estela mit einer Pistole den Gnadenschuss gibt, wird sie von der Hausherrin beim Versuch, sie mit Wasser aus dem Gartenschlauch zu verscheuchen, an dem Elektrozaun des Hauses getrieben, wo eine – im dramatischen wie auch im technischen Sinn – spektakuläre Katastrophe passiert:

Apuntó al pecho de la Yany y abrió la llave al máximo. Empapada, así quedó la perra, y comenzó a ladrar. Fue un ladrido triste, desesperado, que me rompió el corazón, pero eso no frenó a la señora. Le tiró el chorro de agua directamente a los ojos, y la perra, entreabriendo los párpados, estilando, sin saber qué hacer, finalmente se rindió y se escabulló entre las barras de la reja.

En ese instante se pausó el tiempo. Registren eso en sus papeles. Que el tiempo se estancó o a lo mejor yo me quedé fuera de un tiempo que seguía su curso sin mí. Porque cuando la Yany estaba a punto de salir de la casa, con medio cuerpo fuera y medio dentro, la cola en el jardín y la cabeza en la vereda, todas oímos, la señora, la niña y yo, eso golpe seco, clac, como un latigazo. Vino del cerco electrificado, de los cables de alta tensión, de los alambres de púa que coronaban los muros de la casa. Y junto con el ruido saltaron chispas blancas, rojas y amarillas. (L, 199)

[Sie zielte auf Yanys Brust und drehte den Hahn voll auf. Die Hündin triefte vor Wasser und begann zu bellen. Es war ein trauriges, verzweifeltes Bellen, das mir das Herz brach, aber das bremste die Señora nicht. Sie hielt den Strahl genau auf ihre Augen gerichtet, und die Hündin, die blinzelnd dastand, ohne recht zu wissen, was sie tun sollte, gab schließlich auf und schlüpfte durch die Gitterstäbe des Tors nach draußen.

In diesem Augenblick blieb die Zeit stehen. Notieren Sie das in Ihren Unterlagen. Die Zeit stockte oder vielleicht fiel ich aus der Zeit, die ohne mich weiterlief. Denn als Yany kurz davor war, zu entkommen, den halben Körper schon draußen und die andere Hälfte noch drinnen, den Schwanz im Garten und den Kopf auf dem Gehweg, hörten wir alle, die Señora, das Mädchen und ich, diesen dumpfen Schlag, klack, wie das Knallen einer Peitsche. Er kam vom Elektrozaun, von den Hochspannungskabeln, vom Stacheldraht auf den Mauern. Und mit diesem Geräusch zischten weiße, rote und gelbe Funken.]

Die eigentliche Ursache des Todes von La Yany ist also kein intentionaler Akt der Opferung, sondern ein Unfall, bei dem die moderne Überwachungstechnik versagt – und dennoch folgt ihr Tod einer Opfer-Logik der Restitution von Ordnung durch Eliminierung eines unerwünschten Eindringlings, was sich fast überdeutlich an der Raumsemantik des Textes zeigt: Die Straßenhündin stirbt genau im Moment der Überschreitung der Grenze, mit dem Vorderkörper im Außen- und mit dem Hinterteil im Innenraum des Grundstücks – in dem mit Hilfe von modernster Sicherheitstechnik zu einer Festung hochgerüsteten Wohnhaus ist die Grenze zwischen Innen- und Außenraum des Hauses eine Linie, die keinerlei ›Kontaktzone‹ zwischen beiden Teilräumen zulässt. Die durch die Straßenhündin erfolgende Grenzüberschreitung (in diesem Fall von Außen nach Innen und nicht, wie bei Pilar Quintana, in umge-

kehrter Richtung von Innen nach Außen) führt zu einer tödlichen Sanktion. Diese streng gezogene Grenze wird kurz darauf noch einmal auf abstrakter Ebene bestätigt, indem Estela von ihren Arbeitgeber-innen mit einem letzten Scheck und der Bemerkung »Hay un límite« (L, 205) [Es gibt eine Grenze] entlassen und selbst wie eine *quiltra* auf die Straße geschickt wird. Diese Grenze zwischen den Hausbesitzern und ihrem Dienstmädchen ist also topographisch durch den Elektrozaun des Hauses markiert, aber sie ist auch sozialer Art – bestraft werden alle, die es wagen, die Grenze unbefugt zu überschreiten, und seien es dürre, räudige Straßenhündinnen.

Doch erstaunlicherweise endet die Geschichte, die Estela erzählt, nicht mit dieser Szene (und damit mit der Restitution der neoliberalen kapitalistischen Ordnung im zeitgenössischen Chile), sondern es schließt sich noch eine weitere, durchaus überraschende Schlusswendung an: Diese Wendung führt Estela, gefolgt von dem Tankwart Carlos, bei dem sie ihre Hündin zum ersten Mal getroffen hat, mehr oder weniger orientierungslos ins Zentrum von Santiago de Chile, wo – so muss man zumindest annehmen – gerade die Protestaktionen des Herbst 2019 ausbrechen, die dem Roman seinen zeitgeschichtlichen Index verleihen. Und bevor die Polizei Estela im Zuge dieser Unruhen festnimmt, um sie schließlich auch wegen ihrer möglichen Schuld am Tod des ertrunkenen Mädchens ihrer Arbeitgeber zu vernehmen, wird sie beiläufig noch Zeugin folgender Szene:

Comencé a correr entre la gente y vi que Carlos seguía a mi lado. Me agarró la mano y tiró de ella para que corriera junto a él. Otros gritaban, huían, se acuclillaban tras los autos. Habían cortado la calle, se oían disparos, se olía el humo. Entre unas llamas vi que un quiltra le gruñía a los policías. Uno de ellos se acercó y largó una patada a la cabeza del animal. El perro enmudeció. Retrocedió espantado. (L, 222)

[Ich begann, mit all den Leuten zu rennen, und sah, dass Carlos weiter an meiner Seite war. Er packte mich an der Hand und zog mich mit sich, während wir rannten. Andere schrien, liefen weg, duckten sich hinter Autos. Sie hatten Straßensperren errichtet, Schüsse waren zu hören, es roch nach Rauch. Zwischen den Flammen erspähte ich einen Streuner, der die Polizisten anknurrte. Einer von ihnen ging zu ihm hin und trat dem Tier gegen den Kopf. Der Hund verstummte. Erschrocken wich er zurück.]

Noch ein weiteres Mal wird also ein Straßenhund Opfer von Gewalt (der Fußtritt des Polizisten erinnert an den Faustschlag, den Estela selbst bei ihrem ersten Eindringen ins Haus La Yany versetzt hatte) – und doch ist die Situation hier eine andere: Aus dem individuellen Drama einer Familie und ihres Hausmädchens hat sich der Schauplatz nun in eine kollektive Kontaktszene verwandelt, die – so viel Straßenhund-Wissen kann man bei Alia Trabucco Zerán voraussetzen¹¹³ – nicht zuletzt an den bekannten *riot dog* »Negro Matapacos« erinnert (vgl. dazu das nächste Kapitel). Ob diese Öffnung des streng bewachten häuslichen Raums auf ein urbanes Kollektiv, das Alia Trabucco Zerán in einem Interview als Äquivalent des Tragödienchors bezeichnet hat,¹¹⁴ tatsächlich auf eine dauerhafte Transformation sozialer Ordnung schließen lässt, sei dahingestellt. Doch diese abschließende Öffnung steht in jedem Fall in bemerkenswertem Kontrast nicht nur zur gefängnisartigen Struktur des Hauses, in dem Estela zuvor an Dienstmädchen tätig war, sondern auch zur überwachten und kontrollierten

113 Zumal *quiltros* auch bereits in Trabucco Zeráns Roman *La resta* (2015) eine bedeutende Rolle spielen, wo sich Felipe, einer der Protagonisten, bei seinen Wanderungen durch die Stadt Santiago als König der zufriedenen Straßenhunde (»rey de los quiltros satisfechos«; Alia Trabucco Zerán: *La resta*. Barcelona: Lumen 2023, 108 f.) imaginiert.

114 Vgl. das bereits erwähnte Interview mit Natalia Ginzburg: »La empleada doméstica es prácticamente muda«.

Sprechsituation in der polizeilichen Verhörzelle. Während in *La perra* von Pilar Quintana die sich abschließend ebenfalls abzeichnende Flucht ins Offene von der binären Opposition von Zivilisation und Barbarei geprägt bleibt, ist die abschließende Öffnung in *Limpia* möglicherweise eine, die trotz der tatsächlichen Einsperrung von Estela eine Perspektive auf die mögliche Überwindung dieser strengen Binarität eröffnet und den *quiltros*, die sich auf der Straße bewegen, ebenso wie den dort protestierenden Menschen trotz aller ihnen angetanen Gewalt neue Handlungsperspektiven eröffnet – so zumindest die latente Hoffnung, die sich in der Schlusszene von Trabucco Zeráns Roman auszudrücken scheint.

11 *Legenden bilden: Politisch-religiöse Ikonographien des quiltro*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Loukanikos (Athen, um 2011)
- »Negro Matapacos« (Santiago de Chile, um 2011)
- Cuatro Remos (Daniel Barros Grez, *Las aventuras de Cuatro Remos*, 1883)

Das Jahr des Hundes

Als das *Time Magazine* im Jahr 2011 den »Protestor« zur »Person of the Year« kürte,¹¹⁵ war der griechische Straßenhund »Loukanikos« eines der vielen Gesichter dieses sozialen Typus (vgl. Abb. 14).¹¹⁶ Als *riot dog* und Begleiter

115 Kurt Andersen: »The Protester. Person of the Year 2011, Cover Story«. In: *Time Magazine* (14. 12. 2011). https://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2101745_2102132_2102373-1,00.html.

116 Es handelt sich bei diesem Entwurf allerdings nicht um das tatsächlich im Druck veröffentlichte *Time*-Cover, auf dem eine verummte und dadurch anonymisierte protestierende menschliche Person abgebildet ist.



Abb. 14: Entwurf zum Cover des *Time Magazine* für die »Person of the Year« 2011

der Demonstrierenden auf dem Athener Syntagma-Platz zur Zeit der Euro-Krise sowie zahlreicher anderer Protestbewegungen weltweit war Loukanikos ein exemplarischer Vertreter der »Person of the Year«: In ihm artikulierte sich eine charakteristische Spannung zwischen Individualisierung und Kollektivbildung, die für Straßenhunde generell typisch ist.¹¹⁷ Es stellt sich dennoch die Frage, warum es

¹¹⁷ Das zeigt sich, wie bei vielen Straßenhunden – auch an seinem Namen (vgl. Kap. 6): Loukanikos ist als sprechender Name zu verstehen, den die Demonstrant-innen dem Hund wegen seiner Vorliebe für Würstchen – so die deutsche Übersetzung – gegeben haben.

ausgerechnet ein Hund ist, der die Menschenansammlungen bei den Demonstrationen und die politischen Überzeugungen, für die dort gekämpft wird, offensichtlich in so emblematischer Art und Weise verkörpern konnte, dass er gemeinsam mit den zahlreichen menschlichen Mitgliedern des Kollektivs von Demonstrant-innen, die den Syntagma-Platz in Athen, den Tahrir-Platz in Kairo, die Gegend um die Wall Street in New York oder die Puerta del Sol in Madrid bevölkerten (um nur einige der Protestschauplätze des Jahres 2011 herauszugreifen), im *Time Magazine* gelandet ist. Betrachtet man beispielsweise die Reaktionen im Internet und den sozialen Medien, die *riot dogs* wie Loukanikos weltweit hervorgerufen haben, könnte man sogar auf die Idee kommen, sie seien mehr als bloße Begleiter-innen von Menschen, sondern vielmehr selbst diejenigen, um die herum sich die Mengen scharen, als hätten sie eine gemeinschaftsstiftende Funktion für menschliche Kollektive.

Dass dieser Gedanke nicht so abwegig ist wie er auf den ersten Blick scheinen mag, möchte ich vor dem Hintergrund bereits analysierter interspezifischer Kontaktszenen am Beispiel eines chilenischen Straßenhunds zeigen, der ebenfalls erstmals im Jahr 2011 als *riot dog* auftritt und im chilenischen Kontext eine ähnliche Bekanntheit erlangt hat wie sein griechisches Pendant Loukanikos für Athen – sein Name lautet »Negro Matapacos«. Es gilt bei dieser Analyse einerseits den Kontext der zahlreichen globalisierungskritischen Protestbewegungen des Jahres 2011 rund um die Banken- und Wirtschaftskrise zu berücksichtigen, die vergleichbare Figuren des Protests an ganz verschiedenen Orten hervorgebracht hat, welche sich gegen eine bestimmte Form der Globalisierung richteten; auch die zunehmende Verbreitung sozialer Medien spielt natürlich in diesem Zusammenhang eine nicht zu unterschätzende Rolle. Andererseits ist die mediale Verbreitung populärer Bilder und Geschichten von Hunden wie Loukanikos und »Negro Matapacos« aber immer auch lokal gebunden und muss daher auf

eine situierte Genealogie ihrer Wirksamkeit bezogen werden. Darauf gehe ich am Beispiel des »Negro Matapacos« vor allem insofern ein, als ich die politische und religiöse Ikonographie untersuchen möchte, die sich um seine Vita rankt.

Lokalheilige: von Cuatro Remos zum »Negro Matapacos«

Der »Negro Matapacos« war ein *quiltro*, der bis 2017 im Zentrum von Santiago de Chile lebte und regelmäßig sowohl auf dem »Paseo Ahumada«, einer Fußgängerzone im Zentrum der Stadt, sowie auf dem Campus der USACH (Universidad de Santiago de Chile) auftauchte, weswegen er vielen Studierenden bekannt war und weswegen sein Bild auch in sozialen Netzwerken geteilt wurde (vgl. Abb. 15a/b¹¹⁸). Zu seinem Erkennungszeichen avancierten dabei die – zumeist roten – Halstücher, mit denen er von seinen Bezugspersonen ausgestattet wurde. Es handelte sich bei ihm um einen frei laufenden Hund, der zwar eine Besitzerin und mehrere weitere Personen hatte, die sich auf seinen Wegen durch die Stadt um ihn kümmerten.¹¹⁹ Bekannt geworden ist er aber vor allem dadurch, dass er Studierende bei den auf weite Teile der Gesellschaft ausgreifenden Protesten des Jahres 2011 begleitet und dabei immer wieder Polizisten und Wasserwerfer verbellt und attackiert hat – daher stammt wohl sein Name, zu deutsch »Schwarzer Bullenkiller«, der in seiner hyperbolischen Drastik sicherlich ebenso vom subkulturellen ACAB-Jargon wie von Superhelden-Phantasien

118 Die Abbildungen stammen von der inzwischen nicht mehr online verfügbaren Website <https://matapacos.cl>, eine archivierte Fassung der Präsenz findet sich unter <https://web.archive.org/web/20191127204121/https://matapacos.cl/>.

119 Vgl. u. a. den Dokumentarfilm *Matapaco* (2013). Regie: Victor Ramírez. Chile 2013; sowie die »Homestory« zur Dokumentation des Lebens des damals bereits bekannten Hundes von Carlos Martínez: »La otra vida del Negro Matapacos«. In: *The Clinic* (6. 11. 2012). <https://www.theclinic.cl/2012/11/06/la-otra-vida-del-negro-matapacos/>.



Abb. 15a/b: Häufig geteilte Photographie des »Negro Matapacos« und daraus hervorgegangene Grafik

zehrt. Er erinnert aber aus einer literaturgeschichtlichen Perspektive auch an die melodramatische Heldengeschichte des Straßenhundes »Cuatro Remos« aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, an die ich hier noch einmal anschließen möchte, bevor ich auf die spezifische Ikonographie eingehe, die sich um den »Negro« entwickelt hat.

Wie in Kapitel 7 zu Hunden als Heldendarstellern bereits ausgeführt, klingt am Ende von Daniel Barros Grez' Roman *Las aventuras de Cuatro Remos*¹²⁰ eine Art Apotheose des Protagonisten dieses Romans an, die ansatzweise hagiographische Züge trägt, wenn er seinen menschlichen Widersacher Antonio schließlich zum Guten bekehrt. Dieser trauert um den Hund nach dessen Tod wie um einen geliebten Menschen, attestiert ihm dabei bewundernswerte Taten (»hechos admirables«) und spricht von einem Tier mit übernatürlichen Zügen (»portentoso animal«; ACR, 5 f.). In beiden Formulierungen klingt die Semantik des (religiösen) Wunders an, die sich, wie sich zeigen wird, in der Legende vom »Negro Matapacos« explizit in Richtung einer Art von Hagiographie verschiebt.

Die Voraussetzung für eine solche Sakralisierung besteht, folgt man dem Roman *Aventuras de Cuatro Remos*, in der Verschriftlichung der Taten des Hundes, was tatsächlich den Bedingungen für die Entstehung einer Legende entspricht:¹²¹ Die Legende von Cuatro Remos entsteht im Roman durch einen Bericht, den der als fiktiver Herausgeber auftretende Erzähler aus den Aufzeichnungen des trauernden Antonio übernommen haben will. Dieser soll angeblich das Leben des Hundes in Manuskriptform aufgeschrieben haben und wird somit als Augenzeuge seiner Taten zu Lebzeiten zu seinem ersten Hagiographen nach dem Tod. In der Folge lebt die literarische Figur »Cuatro Remos«

120 Im Folgenden im laufenden Text weiterhin mit dem Kürzel ACR zitiert.

121 Vgl. zur Bedeutung der schriftlichen Fixierung für die Legendenbildung am Beispiel der katholischen Heiligenlegende die klassische Studie von Andre Jolles: *Einfache Formen*. Tübingen: Niemeyer 1982, 23–61.

in Text und Bild in zahlreichen Kinderzeitschriften, Comics und sogar in einem Spielfilm fort.¹²²

Die Geschichte des »Negro« hat dagegen (zumindest bislang) keine fiktionalisierte literarische Form gefunden. Dass der »Negro Matapacos« dennoch zum »patron saint of protestors«¹²³ des »estallido social« in Chile im Jahr 2019 werden konnte, hängt damit zusammen, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwei Jahren nicht mehr am Leben war, dass seine Präsenz in den Straßenprotesten von 2011 aber in diesem Kontext wiederaufgenommen und unter anderen medialen Bedingungen »resemiotisiert« werden konnte.¹²⁴ Sicherlich haben in diesem Zusammenhang vor allem soziale Medien zu seiner sich geradezu viral verbreitenden Bekanntheit beigetragen. Diese Verbreitung ist jedoch nur in ihrer Reterritorialisierung komplett verständlich und mit wenigen Ausnahmen¹²⁵ an ganz bestimmte urbane Räume und Anlässe in Santiago de Chile gebunden,

122 Vgl. ein anonymes Photo von Cuatro Remos der Zeitschrift *El Peneca* 3/113 (16. 1. 1911), o. S. *Memoria Chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98650.html>; sowie die in zahlreichen Fortsetzungen erscheinende »historieta« *Cuatro Remos* von Walterio Millar in der Zeitschrift *El Cabruto* 1–34/49–75 (1941–1943). *Memoria Chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-349096.html>; vgl. auch Vial: »Cuatro Remos«.

123 So Lili Almási Szabó: »Negro Matapacos: Street Dog, Hero or Patron Saint of Protestors?« In: *Antro-pólos* 3–4 (2020), 37–62.

124 Vgl. dazu (mit dem Mythos-Begriff von Roland Barthes als konzeptuellem Rahmen der Analyse) Camila Cárdenas-Neira/Carolina Pérez-Arredondo: »La construcción de una narrativa mítica multimodal del Negro Matapacos tras las protestas del 18-O en Chile«. In: *Literatura y lingüística* 47 (2023), 433–456, hier 443. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.47.2700>.

125 Dazu gehört z. B. das Auftauchen der Ikonographie des »Negro« bei den Protesten gegen die Verstärkung von Kontrollen gegen Schwarzfahrer-innen in der Metro von New York im Jahr 2019; vgl. Alexandra Isfahani-Hammond: »How a Chilean Dog Ended Up as a Face of the New York City Subway Protests. In: *The Conversation* (8. 1. 2020). <https://theconversation.com/how-a-chilean-dog-ended-up-as-a-face-of-the-new-york-city-subway-protests-129167>.

in denen die Heiligenlegende performativ so ausgestaltet werden konnte, dass der »Negro Matapacos« den Status eines lokalen Schutzheiligen zugesprochen bekam.¹²⁶

Was sich von der Geschichte des Cuatro Remos am Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zum »Negro Matapacos« im 21. Jahrhundert außerdem verschiebt, ist die Zuweisung der jeweiligen Attribute der semantischen Basisopposition von ›Gut‹ und ›Böse‹, die, wie dargestellt, bereits in der melodramatischen Sujetstruktur der Abenteuer von Cuatro Remos angelegt ist: Cuatro Remos stellt sich mit seiner Zugehörigkeit zu den Feuerwehrleuten von Valparaíso am Ende seines Lebenswegs in den Dienst einer fortschrittlichen, aber durchaus disziplinierenden republikanischen Ordnung, um diejenigen unter Kontrolle zu halten, die den Aufbau oder den Erhalt einer solchen Ordnung behindern.¹²⁷ Im Gegensatz dazu haben sich bei den kulturellen Narrativen, die um *riot dogs* des 21. Jahrhunderts herum entstanden sind, die Vorzeichen verkehrt und es tritt gegen die zunehmend domestizierte oder sogar domestizierende Position des Hundes in Bezug auf die soziale Ordnung die anarchische Ungebundenheit des *quiltro* in den Vordergrund. Die öffentliche Ordnung wird dabei als repressives System eines autoritären Polizeistaats denunziert, das dem protestierenden Kollektiv von nicht systemkonformen Aufständischen

126 Das Modell scheint jedoch prinzipiell übertragbar, d. h. es tauchen auch in anderen Städten während des »estallido social« teilweise andere Hundegestalten nach dem Vorbild des »Negro« als Lokalheilige auf, wie z. B. ein Hund namens »El Vaquita« in Antofagasta. Vgl. Rocío Marín Lacazette: »El Vaquita«: Perrito símbolo de las protestas en Antofagasta«. In: *El Diario de Antofagasta* (5. 11. 2019). <https://www.diarioantofagasta.cl/regional/antofagasta/110841/el-vaquita-perrito-simbolo-de-las-protestas-en-antofagasta/>.

127 Zur Ordnung im Sinn einer »libertad vigilada« stiftenden Funktion der Literatur nach Barros Grez mit dem Ziel einer »domesticación del hombre bravo« vgl. Aedo Fuentes: »El sistema de panópticos de Daniel Barros Grez. Literatura nacional y régimen penitenciario en Chile en el umbral del siglo XX«. In: *Atenea* 514 (2016), 227–246.

gegenübersteht. Die klare Oppositionsbildung von Gut und Böse, die auch in diesem Kontext erfolgt, ist zweifellos eine der treibenden symbolischen Formen von Widerstandsnarrativen und als solche natürlich durchaus diskutabel; sie erklärt aber noch nicht *per se* die Stilisierung des »Negro« zum Heiligen, auf die ich nun näher eingehen will.

Zur politisch-religiösen Ikonographie des »Negro Matapacos«

Worin besteht das hagiographische Element¹²⁸ in der Zirkulation der Geschichte des »Negro Matapacos« und inwiefern hat es eine gemeinschaftsstiftende Funktion? Es erscheint, so möchte ich behaupten, in doppelter Ausprägung als bildgestützte Ikonisierung und als erzählungsgestützte Herausbildung einer legendären Lebensgeschichte. Die Sakralisierung widerspricht dabei keineswegs der Politisierung der Hundefigur, ganz im Gegenteil: Die gemeinschaftsstiftende Funktion, die dem tierischen Heiligen in diesem Zusammenhang zugeschrieben wird, erweitert das Panorama der interspezifischen Kontaktszenen, die im Rahmen dieser Studie untersucht werden, um eine weitere Dimension, die die *human-animal studies* nicht nur auf das Feld der »Politischen Zoologie«¹²⁹, sondern sogar auf dasjenige der Politischen Theologie ausgreifen lassen.

Zunächst zur Ikonographie des »Negro«: Während die Photostrecke mit Loukanikos im *Time Magazine* ironisch als politischer Auftritt eines Staatsmanns inszeniert wird (s. o., Abb. 14), hat die Darstellung des »Negro« nach seinem Tod im Jahr 2017 zunehmend hagiographische Züge angenommen, wovon nicht zuletzt zahlreiche bildliche Darstellungen

128 Hagiographie wird hier tendenziell in einer christlichen Tradition der Heiligenverehrung verstanden; zu nichtchristlichen Formen der spirituellen Gemeinschaft mit Hunden vgl. Kap. 9.

129 Vgl. dazu Anne von der Heiden/Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.

zeugen, die ihn mit einem Heiligenschein zeigen (vgl. Abb. 16a). Es handelt sich dabei möglicherweise um eine – nur unzureichend als ›postmodernes‹ ironisches Zitat zu erklärende – postsäkulare Neuaneignung einer christlichen hagiographischen Tradition, die sich entfernt auf bestimmte Elemente aus dem Leben des Hundes berufen kann, wie z. B. den Segen, den seine Besitzerin María Campos dem Hund bei jedem seiner Ausflüge auf die Straße erteilte.¹³⁰ Doch die nach dem Tod des »Negro« einsetzende medialisierten Ikonographie reicht über diese eher spärlichen Elemente hinaus. Die meisten dieser Darstellungen kursieren dabei nicht nur bis zum heutigen Tag im Netz, sondern sind auch mit ganz bestimmten Schauplätzen der Straßenproteste in Chile verbunden, deren Zentrum die Plaza Italia in Santiago darstellte. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Graffiti, mit denen eine symbolische Aneignung bestimmter urbaner Orte erfolgt. Während der Protesttage im Herbst 2019 bildeten insbesondere die Wände des unweit des Platzes gelegenen Kulturzentrums »Centro Gabriela Mistral«, die mit unterschiedlichsten Graffiti und anderen Abbildungen des »Negro Matapacos« versehen wurden, einen solchen Ort. Dort war vorübergehend u. a. eine in Paste-up-Technik erstellte Grafik des Street-Art-Künstlers Caiozzama (Claudio Caiozzi) zu finden. Der »Negro« erscheint darauf als Engelsfigur im Himmel (vgl. Abb. 16b) und wirft, so die damit einhergehende Suggestion, aus dem Jenseits seinen wohlwollenden und beschützenden Blick auf die Protestierenden.¹³¹

130 Vgl. den Dokumentarfilm *Matapaco* (Regie Victor Ramírez).

131 Caiozzama: »Qué feliz debe estar el Negro« (2019). <https://www.instagram.com/p/B4f4xARHU4C/>. Vgl. dazu Caiozzi selbst im Gespräch mit Sebastián Flores: »busqué una manera de que él siguiera presente, unido a la lucha de una forma divina.« [ich habe nach einem Weg gesucht, ihn (d. h. den Negro) gegenwärtig und dem Kampf in göttlicher Form verbunden zu erhalten]. »Caiozzama sobre el Negro Matapacos: Quiltros somos todos«. In: *The Clinic* (26. 12. 2019). <https://www.theclinic.cl/2019/12/26/columna-de-caiozzama-quiltros-somos-todos-el-negro-matapacos/>.

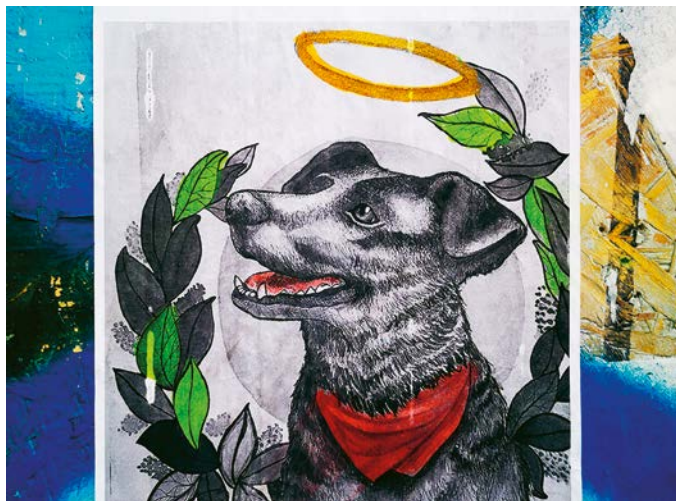


Abb. 16a/b: Graffiti des »Negro Matapacos« mit Heiligenschein und als Engelsfigur bei Caiozzama

Doch der »Negro« wurde nicht nur als himmlischer Beobachter, sondern in gewisser Weise selbst als gemeinschaftsstiftender Protagonist der Protestzüge wahrgenommen: Seine Institution als Schutzheiliger der Protestierenden kulminiert im wiederholten Versuch, auf der »Plaza Italia«,

die von den Demonstrierenden zu »Plaza Dignidad« umbenannt wurde, eine Statue des »Negro« an der Stelle der Reiterstatue des Generals Baquedano zu installieren, zunächst im November 2019 noch während der Proteste und im Anschluss daran in wiederholten Aktionen *in situ* oder digitalen Simulationen.¹³² Die Errichtung einer Statue für den »Negro«, die auch an anderen Orten der Stadt für zumeist nur kurze Zeit versucht wurde,¹³³ hat eine besondere Bedeutung im Rahmen der politischen Ikonographie von Tierdarstellungen: Sie ersetzt das Bildnis eines Pferdes, das seit der Kolonialzeit als mit der Macht der Kolonisatoren bzw. des Staates oder der Polizeimacht verbunden gilt,¹³⁴ durch die Statue eines *quiltro* mit seiner Konnotation von Subalternität und Widerstand (vgl. Kap. 2). Diese dominant politische Ikonographie des Standbilds wird ihrerseits performativ von einer religiösen Bedeutung ergänzt, denn die Demonstrationen, die zur Errichtung der Statuen des »Negro« führen, wurden als prozessionsartige Märsche inszeniert, bei denen bewusst mit der Doppelgestalt des Hundes als Lokalheiliger und als politischer Held gespielt wurde.

Nicht weniger bedeutsam als die – nicht zuletzt über soziale Medien und Websites unterstützte – Herausbildung einer spezifischen Ikonographie ist die auf narrativem Weg operierende Legendenbildung. Sie lässt sich vor allem darin erkennen, dass viele der in Interviews von Augenzeugen gesammelten Aussagen über den »Negro« dessen Vorbildrolle im Straßenkampf betonen und dabei als Versatzstücke eines Heldennarrativs immer wieder anführen, dass er

132 Vgl. ausführlich zu den Aktionen rund um die von dem Aktivistin und Künstler Marcel Solá entworfene Statue Alexander Ulrich Thygesen: »Contentious Memories of a Riot Dog: The Matapacos Statue Intervention During the 2019/2020 Social Uprising in Chile«. In: *Memory Studies* 17/5 (2024), 1125–1141.

133 Vgl. dazu auch Anon.: »Quiltro Negro Matapacos«. In: *Museo del estallido social*. <https://museodelestallidosocial.org/matapacos/>.

134 Vgl. vom Verhältnis von Hunde- und Pferdefiguren zur Zeit der Conquista Subercaseaux u. a.: *El mundo de los perros y la literatura*, 93–96.

in erster Reihe und mit besonderer Tapferkeit gegen die Wasserwerfer der Polizei protestiert habe.¹³⁵ Damit wird dem »Negro«, wie auch Cuatro Remos und anderen Hunden als Helden, in teilweiser Anthropomorphisierung eine menschliche Motivation unterstellt, wo es wohl de facto vor allem die Versammlung eines Kollektivs selbst ist, die den »Negro« und auch viele andere Straßenhunde auf die Straßen treiben (in Filmausschnitten, wie z. B. aus dem bereits erwähnten Dokumentarfilm *Matapaco*, sieht man ihn selten allein, sondern fast immer gemeinsam mit anderen Straßenhunden die Protestierenden begleiten¹³⁶). Der »Negro« wird also, um die Typologie von Heiligenfiguren nach Hans Ulrich Gumbrecht zu bemühen, zum Faszinationstyp des »ethischen Virtuosen«¹³⁷ stilisiert, dessen Handeln von menschlichen Protestierenden als nachahmenswert dargestellt wird. Abhängig ist die Legendenbildung rund um den »Negro Matapacos« als Figur, um die herum sich ein Protestkollektiv bilden kann, dabei jedoch von einer ständigen wachgehaltenen Erinnerungspraxis, die vermuten lässt, dass es sich bei der gemeinschaftsstiftenden Funktion um ein prekäres Gebilde handelt.

Im Rückblick mit einigen Jahren Distanz zeigt sich in der Tat, dass die Gemeinschaft der Protestierenden, die durch den »Negro« gestiftet wurde, in ihrer Bindungskraft und in ihrer Dauer offensichtlich recht ephemere war: Ein Grund für die Kurzlebigkeit ist sicherlich in der Tatsache zu suchen,

135 Vgl. z. B. den Dokumentarfilm *Negro Matapaco*, aber auch Cárdenas-Neira/Pérez-Arredondo: »Narrativa mítica multimodal«.

136 Vgl. auch die Feldstudie zum Sozialverhalten von *quiltros* in der chilenischen Stadt Concepción von Capellà Miternique/Gaunet: »Dog Socialities and Territorialities«; sowie dazu Kap. 9.

137 Hans Ulrich Gumbrecht: »Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie«. In: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Stuttgart: Metzler 1979, 37–84, hier 54. Die komplementäre Funktion als »magischer Helfer« ist beim »Negro Matapacos« so eher nicht zu finden.

dass die Versuche, den »Negro Matapacos« als Statue im öffentlichen Raum zu etablieren und ihn damit zum Teil einer offiziellen Erinnerungskultur zu machen, aufgrund der politischen Polarisierung Chiles und spätestens mit dem Rechtsruck durch die Präsidentschaftswahlen 2025 gescheitert sind; auch zuvor wurde sein Name von einem Teil der chilenischen Bevölkerung bereits als diffamierend empfunden.¹³⁸ Ein weiterer Grund scheint darin zu bestehen, dass die prekäre Allianz von Menschen und Hunden bei Straßenprotesten zumindest zu keiner dauerhaften Traditionsbildung geführt hat, die die Weiterverbreitung der Ikonographie bzw. der Legende über soziale Medien, aber auch über physische Erinnerungsorte am Laufen halten würde. Somit ist die schnelle Überholtheit der Heiligenlegende des »Negro«, im Unterschied zu der größeren Dauer der Überlieferungsgeschichte der Legende von Cuatro Remos, wohl die Kehrseite ihrer viralen Popularität: Graffiti und soziale Medien im 21. Jahrhundert haben offensichtlich andere Halbwertszeiten als eine zumindest zu Anfang dominant literarische Überlieferung im ausgehenden 19. Jahrhundert. Dennoch bleibt die Tatsache, dass ein Hund die »Person of the Year« verkörpern konnte, ein besonders eindrückliches Beispiel für das imaginäre Potenzial von Kontaktszenen zwischen Menschen und

138 Vgl. zur Infragestellung des Heldenstatus des »Negro Matapacos«, dessen Name von Teilen der chilenischen Gesellschaft als direkter Aufruf zum gewaltsamen Widerstand gegen die Polizei verstanden wird, Ana María Sanhueza: »El símbolo de la protesta en Chile de 2019, el »perro matapacos«, al banquillo tras los homicidios a policías«. In: *El País* (29. 4. 2023). <https://elpais.com/chile/2023-04-29/el-simbolo-de-la-protesta-en-chile-de-2019-el-perro-matapacos-al-banquillo-tras-los-homicidios-a-policias.html>. Auch der bis März 2026 amtierende linke chilenische Präsident Gabriel Boric hat sich Anfang Mai 2024 nach mehreren Polizistenmorden von der Figur des »Negro Matapacos« distanziert – vgl. zu einer erinnerungspolitischen Einordnung dieser Kritik Daniel Eyzaguirre Jorquera: »El perro »negro matapacos«: ¿burdo? ¿ofensivo? ¿denigrante?«. In: *Le Monde diplomatique Chile* (6. 5. 2024). <https://www.lemondediplomatique.cl/el-perro-negro-matapacos-burdo-ofensivo-denigrante-por-daniel-eyzaguirre.html>.

Straßenhunden, das möglicherweise der Wiederbelebung in anderen Zusammenhängen und an anderen Orten harrt.

12 *Ignorieren, Betrauern, Konservieren: Überfahrene Straßenhunde*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- Moisés (Pedro Lemebel, »Memorias del quiltraje urbano«, 1998)
- namenloser toter Hund (Nuno Ramos, »Monologo para um cachorro morto«, 2008/2010)
- namenloser taxidermierter Hund (Antonio Becerro, »Vitrina tercermundista«, 1999)

Legendenbildungen arbeiten, wie im vorangegangenen Kapitel untersucht, im Rahmen der abendländisch-christlichen Dichotomie von Leib und Seele an der Unsterblichkeit letzterer. Es stellt sich allerdings auch die Frage, was aus den sterblichen Überresten von Straßenhunden wird – vor allem wenn sie, wie dies im urbanen Alltag lateinamerikanischer Städte so häufig passiert, überfahren am Straßenrand liegenbleiben. Spätestens dann zeigt sich zynischerweise, wie viele Straßenhunde es gibt, die nicht zu einer häuslichen oder auch einer offeneren Gemeinschaft gehören – einer Gemeinschaft, die sie namentlich identifiziert, sich um sie kümmert oder auch um sie trauert, wenn sie sterben. Die Hunde, die unbeachtet am Straßenrand liegenbleiben, sind offensichtlich unterhalb der Schwelle angesiedelt, die ihre Existenz zu einer sozial relevanten Form von Leben macht: Judith Butler hat in ihren Überlegungen zu Krieg und Biopolitik u. a. die Frage aufgeworfen, wo die Grenze zwischen einem »betrauerbaren« und einem »nicht betrauerbaren« Leben verläuft¹³⁹ – wobei nach Butler die

139 Judith Butler: *Frames of War. When is Life Grievable?* London/New York: Verso 2009.

Voraussetzung für die Betrauerbarkeit darin besteht, dass man von einem solchen Leben im Futur II als Leben sprechen kann, das ›gelebt worden sein wird‹ im dem Sinn, dass es Spuren bei anderen hinterlässt, die sich nach dem Tod dieses Lebewesens daran erinnern werden – im Gegensatz zu einem »ungrievable life«, das Butler folgendermaßen beschreibt: »Instead, ›there is a life that will never have been lived‹, sustained by no regard, no testimony, and ungrieved when lost.«¹⁴⁰

In Bezug auf sehr ähnliche Fragen, jedoch übertragen auf tierische Lebensformen, haben sich in jüngerer Zeit verschiedene lateinamerikanische Schriftsteller:innen und Künstler:innen mit den Kadavern überfahrener Hunde beschäftigt und dabei die Frage nach dem, was ein betrauerbares Leben ausmacht, auf ästhetische Weise neu verhandelt.¹⁴¹ Tierkadaver von überfahrenen und namenlosen Straßenhunden werden normalerweise ›entsorgt‹, d. h. von der Straßenreinigung aufgesammelt und verbrannt oder von Passant:innen oder Anwohner:innen in unzugängliche Winkel geschafft, wo sie niemandem mehr im Weg sind: »Somebody threw a dead dog after him down the ravine«, heißt es beispielsweise am Schluss von Malcolm Lowrys *Under the Volcano* über eine Schlucht, in der nicht nur der menschliche Protagonist Geoffrey Firmin den Tod findet, sondern in der auch ein toter (Straßen-)Hund landet¹⁴² – wobei das Werfen hier noch eine spezifische Zusatzbedeutung der ›Verwerfung‹ oder Abjektion¹⁴³ hat. Wenn dagegen Schriftsteller:innen und Gegenwartskünstler:innen mit

140 Ebd., 15.

141 Vgl. zu dieser Verknüpfung insbesondere die wegweisenden Überlegungen von Giorgi, *Formas comunes*, auf die ich in Kap. 3 ausführlicher eingegangen bin.

142 Lowry: *Under the Volcano*. 391. Auf diesen Satz spielt, wie bereits untersucht, der Titel *Un chien mort après lui* von Jean Rolins globalem Straßenhunde-Report an (vgl. Kap. 9).

143 Vgl. dazu grundlegend Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil 1980.

Tierkadavern arbeiten, so steht nicht so sehr eine Auseinandersetzung mit dem Abjekten und dem menschlichen Ekel im Vordergrund als vielmehr die biopolitische Frage danach, was geschehen muss, damit eine bestimmte Lebensform überhaupt als betrauerbar in unserem Blick tritt und welche Formen der Präsenz von toten Hundekörpern sich der Betrauerbarkeit entziehen.

Zu den Personen, die sich anhand von Hundekadavern mit dieser Frage auseinandersetzen, gehört der brasilianische Schriftsteller und Künstler Nuno Ramos, dessen medialer Installation »Monologo para um cachorro morto« ich mich nun widme. Daraufhin möchte ich zu einer anderen künstlerischen Form des Umgangs mit Hundekadavern übergehen, die in ihrer unheimlichen körperlichen Präsenz selbst ausgestellt werden, und zwar bei dem chilenischen Künstler Antonio Becerro: Wie eine Reihe anderer lateinamerikanischer Gegenwartskünstler·innen greift Becerro in seiner Arbeit mit den Körpern toter Straßenhunde auf die Praxis der Taxidermie, d.h. des Präparierens von Tierkörpern zurück. Er tritt dabei selbst wiederum in einen direkten Dialog mit einem hier bereits eingeführten »Trauer-Text« für einen überfahrenden Hund von Pedro Lemebel, mit dem ich meine Ausführungen zu überfahrenen Hunden beginne.

Moses und das Trauerkollektiv (Pedro Lemebel)

In Pedro Lemebels Chronik über Straßenhunde in Santiago de Chile¹⁴⁴ bildet, wie bereits gezeigt (vgl. Kap. 6), der »quiltraje urbano« ein Kollektiv von Straßenhunden im ununterbrochenen Plural, dessen einzelne Mitglieder die Schwelle der domestizierten Individualisierung nie überschreiten. Allerdings wird zum Ende der Chronik doch noch

144 Lemebel: »Memorias del quiltraje urbano« (im Folgenden weiterhin mit der Sigle MQU im laufenden Text zitiert).

eine individuelle Hundegeschichte erzählt – ihr Gegenstand ist ein Hund mit dem durchaus ungewöhnlichen und so aus dem Kollektiv heraustretenden Namen »Moisés«. Bei ihm handelt es sich um einen verletzten und ausgehungerten Straßenhund, der als »perro comunitario« in eine Gemeinschaft von in prekären Verhältnissen lebenden Menschen und anderen Hunden aufgenommen wird. Der Name Moses wird ihm dabei verliehen »por sobreviviente« (MQU, 164), d. h. weil er überlebt hat und sich umgehend erholt, bevor er, kaum wieder im Besitz seiner ganzen Energie, unter die Räder eines Busses gerät. In Lemebels Chronik löst der Tod des Hundes die kollektive Trauer sowohl der Menschen (»Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura« [»Wer weiß, warum die Armen ihre Hunde so bitterlich betrauern«; ebd.) als auch der anderen *quiltros* aus Santiago aus – sie bemerken die »Leerstelle« (»vacío«) im Chor der Hunde, die in der Nacht von Santiago weiter bellenden (MQU, 164). So entsteht am Ende der Chronik eine Vision der Gemeinschaft der Marginalisierten, die gemeinsam um einen toten Gefährten trauern.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese gemeinsame Trauer des Kollektivs an den Chor einer Tragödie erinnert – die dabei implizierte Affektgemeinschaft setzt sich in der Moderne u. a. im Modus des Melodramatischen fort, der auch bei Lemebel erkennbar ist. So kommt es in seiner Chronik zu der vielleicht tränenreichsten Kontaktszene, die diese gesamte Studie zu bieten hat: Eine ganze Stadt weint um einen überfahrenen Hund – ein in der sozialen Realität sicherlich utopisches Szenario, das aber gerade dadurch so wirksam in der Beschwörung einer klassen- und speziesübergreifenden Solidarität ist. Voraussetzung für die bloße Vorstellbarkeit einer solchen Affektgemeinschaft, in der das Kollektiv um ein einzelnes seiner Mitglieder trauert, ist jedoch die Tatsache, dass der überfahrene Hund mittels seines Namens Moisés als namentlich ansprechbares Individuum inmitten des Kollektivs fun-

giert¹⁴⁵; als ein solches Individuum wird er auch von den Kindern bei der Müllhalde begraben. Die Armut wird somit in der Aufrechterhaltung von Trauerritualen erträglich und Moses, der Mann, der den Monotheismus instituiert, wird zum Namen, der emblematisch für die in einer solchen, monotheistisch geprägten Tradition stehende ›Betrauerbarkeit‹ des Lebens schlechthin steht.

Dass bei weitem nicht alle Straßenhunde diese Schwelle überschreiten, wird an einem Trauer-Text von Nuno Ramos deutlich werden, der in eine Kunstaktion rund um einen tatsächlich auf der Straße vorgefundenen Hundekadaver eingebettet ist.

»*Mas não sei teu nome*« (Nuno Ramos)

Bei »Monologo para um cachorro morto« [Monolog für einen toten Hund] des brasilianischen Künstlers und Schriftstellers Nuno Ramos handelt es sich um eine multimediale Installation, die sich aus einer Intervention *in situ*, d. h. auf einer Stadtautobahn in São Paulo, wo ein Hund überfahren wurde, im Jahr 2008 entwickelt hat.¹⁴⁶ In dem aufgezeichneten Video der Aktion ist Nuno Ramos zu sehen, wie er eine Stadtautobahn in São Paulo überquert, bis er einen toten Hund erreicht, der auf dem Mittelstreifen liegt, ohne dass eines der vorbeifahrenden Autos von seiner Anwesenheit Notiz nimmt. Der Künstler platziert vor dem Hund ein Tonbandgerät, auf dem der Text des »Monólogo« aufgezeichnet ist, und beginnt, ihn abzuspielen, bevor er den toten Hund wieder verlässt (vgl. Abb. 17a). Das Video wird

145 Das Kollektiv ist also hier nicht als ›unabzählbare‹ Meute im Sinn von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu verstehen (vgl. dazu Kap. 8).

146 Vgl. Nuno Ramos: »Monólogo para um cachorro morto« (2008/2010), o. S. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/>; im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle MCM zitiert.



Abb. 17a/b: Nuno Ramos, »Monólogo para um cachorro morto«
(2008/2010)

gemeinsam mit zwei monumentalen Marmorplatten, in die der Text des »Monólogo« eingraviert ist, erstmals 2010 in einer Museumsinstallation im MAM (Museu de Arte Moderna) in Rio de Janeiro präsentiert (vgl. Abb. 17b).

Wie Gabriel Giorgi in seiner Analyse der Installation zeigt,

schließen Nuno Ramos' Performance und Installation an die Frage an, inwiefern eine Trauerrede für einen Straßenhund möglich ist:¹⁴⁷ Handelt es sich in diesem Fall überhaupt um eine Form von betrauerbarem Leben? In Ramos' Installation rückt der Kadaver eines Lebewesens in den Fokus, dessen vorangegangenes Leben den herrschenden biopolitischen Regimen zufolge normalerweise nicht beachtet werden würde und der damit keine Spuren in sozialen Praktiken der Fürsorge oder des Erinnerns hinterlässt, wozu auch entsprechende Rituale der Trauer gehören. Dass es nicht vorstellbar ist, um die Leiche eines streunenden Hundes zu trauern, dessen Leben keine bleibenden Spuren hinterlässt, liegt vor allem an der Anonymität des überfahrenen Hundes, auf die der Sprecher des Textes am Ende seines Monologs hinweist. Anders als bei Moses in der Chronik von Lemebel macht diese Anonymität eine Trauerarbeit im herkömmlichen Sinn unmöglich:

Mas não sei teu nome. (Baixinho.) Não sei teu nome ainda. Posso dizer cachorro como quem lembra um substantivo masculino mas não sei teu nome, não sei como você se chama, não sei despertar a tua cauda ao pronunciar teu nome. (MCM, o. S.)

[Aber ich kenne deinen Namen nicht. (Leise.) Ich weiß deinen Namen noch nicht. Ich kann Hund sagen, wie wenn man sich an ein männliches Substantiv erinnert, aber ich kenne deinen Namen nicht, ich weiß nicht, wie du heißt, ich weiß nicht, wie dich dazu bringen soll, mit dem Schwanz zu wedeln, wenn ich deinen Namen ausspreche.]

Nach dieser Aussage verlässt der Sprecher jedoch den bis dahin ruhigen und an eine Totenklage erinnernden Duktus des Textes zugunsten eines emotionalen Ausbruchs, indem er die Vorstellung entwickelt, den Hund zu verbrennen und

147 Giorgi: *Formas comunes*, 236.

seine Asche auf der Autobahn zu verstreuen, wo er überfahren wurde. In einer plötzlichen Umkehrung der Situation endet der Text sodann mit der Imagination des eigenen Todes des menschlichen Sprechers: Dieser stellt sich vor, ebenfalls überfahren worden zu sein, bittet seinerseits den Hund, ihn zu verbrennen und der sich versammelnden Trauergemeinde seinen Namen zu nennen.

Cachorro, você faria o mesmo? Faria o mesmo que eu fiz? Faria o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? Cachorro? E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro? (MCM, o. S.)

[Hund, würdest du dasselbe tun? Würdest du dasselbe tun wie ich? Würdest du dasselbe für mich tun? Würdest du meinen Körper in einer Schlucht, auf dem mit Rizinusblättern bedeckten Boden in Brand stecken? Meine Augen mit zwei riesigen Sonnenblumen bedecken und sie in Brand stecken? Meine Asche sorgfältig aufsammeln, Hund? Und wenn sie meinen Leichnam abholen würden, wenn die trauernde Familie und die Freunde meinen Leichnam abholen würden, wie würde ich dann meinen Namen erfahren? Welchen Namen würdest du ihnen geben? Welchen Namen würdest du geben? Wie lautet mein Name, Hund?]

Was Nuno Ramos in seinem »Monólogo« entwirft, ist eine Szene, in der die Unmöglichkeit der Namensnennung eine wechselseitige Krise des Gedenkens herbeiführt und somit die üblichen Trauerrituale in Frage stellt. Ramos' Installation verweist also, im Gegensatz zur identitätsstiftenden

Funktion des trauernden Kollektivs der Marginalisierten, wie sie bei Pedro Lemebel erscheint, auf die Dysfunktionalität individueller Trauerrituale angesichts der Anonymität des Unfalltodes auf einer Stadtautobahn und zieht dabei, wie die Umkehrung der Vorstellung des überfahrenen Körpers am Ende des Textes andeutet, nicht nur den betrauernden Körper, sondern auch denjenigen der Trauernden in eine Krise der »grievability« hinein.

Hunde verbrennen, Hunde konservieren (Antonio Becerro)

Auch der chilenische Kurator und Künstler Antonio Becerro arbeitet mit den sterblichen Überresten überfahrener Straßenhunde, seine Arbeiten erzeugen jedoch einen anderen Effekt als die bisher untersuchten literarischen oder künstlerischen Bezugnahmen. Dies wird umso deutlicher, als eine seiner zahlreichen Arbeiten zu diesem Thema sich direkt auf die am Anfang der hier untersuchten Serie von Hundekadaver-Analysen stehende Chronik von Pedro Lemebel bezieht, aber an die Stelle der Erinnerung durch das Trauerkollektiv ein anderes, unheimlicheres Fortleben des Hundekadavers in seiner körperlichen Materialität treten lässt.

Um diese Verschiebung zeigen zu können, möchte ich zunächst mit Becerros eigener Version von Pedro Lemebels Moses-Geschichte beginnen, bevor ich auf andere seiner Arbeiten in dem von ihm geleiteten Kunst- und Kulturzentrum »Perrera Arte« in Santiago de Chile eingehe. Nach den von Becerro bestätigten¹⁴⁸ Angaben auf der Homepage des Zentrums war die in den Neunzigerjahren entstandene Chronik von Lemebel ursprünglich für eine Kooperation mit Becerro gedacht, die 1999 konkrete Gestalt in einer Installation namens »Vitrina tercermundista« angenommen hat:

148 Persönliches Gespräch mit Antonio Becerro in »Perrera Arte« im November 2022.

A mediados de los años 90, Pedro Lemebel le ofreció a Antonio Becerro un poema [*sic*] inédito sobre los quiltros de la ciudad para que el artista visual lo incorporara en uno de sus trabajos de taxidermia. La colaboración se concretó en 1999 en la IV Bienal de los Nuevos Medios, efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), donde Becerro presentó una vitrina con un perro en descomposición atropellado y recogido en la ruta 5 Norte, hacia Los Vilos, en cuyo hocico había un pequeño monitor de televisión con un plano fijo de la boca del propio Lemebel leyendo su tributo al quiltraje urbano.¹⁴⁹

[Mitte der Neunzigerjahre bot Pedro Lemebel Antonio Becerro ein unveröffentlichtes Gedicht über die *quiltros* der Stadt zur Verarbeitung durch den Künstler in einem seiner taxidermischen Werke an. Die Zusammenarbeit kam 1999 auf der »IV Bienal de los Nuevos Medios« im Museo de Arte Contemporáneo (MAC) zustande, wo Becerro eine Vitrine mit einem verwesenden Hund präsentierte, der auf der Fernverkehrsstraße 5 Nord in Richtung Los Vilos überfahren und aufgelesen worden war und in dessen Schnauze sich ein kleiner Fernsehmonitor befand; auf ihm war eine Aufnahme von Lemebels eigenem Mund zu sehen, wie er seine Hommage an die *quiltros* der Stadt las.]

Legt man diese Aussage zugrunde, so kann man in dem von Becerro ausgestellten Hund also dessen Version von Lemebels Moses-Geschichte samt einer metadiegetischen Wendung sehen, in der die Lektüre von Lemebels Chronik einem toten Hund buchstäblich ›in den Mund gelegt‹ wird (vgl. Abb. 18). Doch das, was der tote Hund bei Becerro ›zu

149 Antonio Becerro: »Aullido inédito de Pedro Lemebel en 1999: ›Vitrina tercermundista, tributo al quiltraje«. <https://www.perrerarte.cl/un-aullido-inedito-de-pedro-lemebel-vitrina-tercermundista-1999-tributo-al-quiltraje/>.



Abb. 18: Antonio Becerro, »Vitrina tercermundista« (1999)

sagen hat, ist etwas Anderes als das, was aus Lemebels Text hervorgeht.

Die Installation von Becerro, die einen Hundekadaver im Prozess der Verwesung zeigt, scheint zunächst einmal an eine Tradition der Ästhetik des Hässlichen und der Auseinandersetzung mit dem Abjekten in der ästhetischen Moderne des 19. Jahrhunderts zu erinnern – man könnte insbesondere an Charles Baudelaires Gedicht »Une charogne« aus *Les Fleurs du mal* denken, in dem der Kadaver eines Tiers, möglicherweise eines Straßenhunds, besungen wird.¹⁵⁰ Doch steht hier, anders als bei Baudelaire, in Becerros Installation nicht eine ästhetisierende Feier der Verwesung im Mittelpunkt¹⁵¹, die dank des Kadavers eine

150 In: Charles Baudelaire: *Ceuvres complètes I*. Hg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard Pléiade 1975, 31 (= *Les Fleurs du mal* XXIX, 1857). Um was für ein Tier es sich handelt, bleibt im Gedicht offen, aber es wird mit einer »chienne lubrique«, d. h. einer läufigen Hündin verglichen und sein Kadaver wird von einem anderen Straßenhund angefressen.

151 Zum ästhetischen Aspekt der literarischen Beschäftigung mit Hundekadavern vgl. Kap. 13.

neue Lebensenergie entfaltet. Bei ihm geht es vielmehr – und hier ist der Rahmen des gläsernen Schaukastens wichtig – um einen stillgestellten Verwesungsprozess. Diese Stillstellung wird dadurch erreicht, dass Becerro den Kadaver des Straßenhundes mit taxidermischen Prozessen bearbeitet hat, die ihn dauerhaft in dem ausgestellten Zustand seiner unvollendeten Verwesung konservieren.

Becerro ist nur einer aus einer Reihe von jüngeren lateinamerikanischen Künstlern, die die Praxis der Taxidermie¹⁵² für sich wiederentdeckt haben.¹⁵³ Nach einer ersten Mode der Taxidermie zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich vor allem in ihrem Einsatz in Dioramen und im Kontext von Museen manifestiert, steht sie seitdem im Ruf, der kolonialen bzw. imperialen Geschichte der Bemächtigung und der ›Stillstellung‹ einer unberührten und primitiven Wildnis zu dienen und somit die westliche Unterscheidung von Natur und Kultur mit all ihren fragwürdigen Vorannahmen fortzuschreiben.¹⁵⁴ Etwa seit der Jahrtausendwende hat sich demgegenüber unter jüngeren Künstler*innen ein neues Interesse an einer »speculative taxidermy«¹⁵⁵ entwickelt, das koloniale Traditionen aufbrechen und zu einer Neuverhandlung von Mensch-/Tierbeziehungen beitragen möchte, indem es sich die unheimlichen Effekte zunutze macht, die sich aus der simulierten ›Lebens-echtheit‹ von taxidermisch präparierten Tieren ergeben.

152 Auf Deutsch spricht man zumeist vom »Ausstopfen« von Tieren, was aber andere (und der Konservierungsarbeit wenig angemessene) Konnotationen hat als die griechische Etymologie, in der es um die ›Anordnung‹ (*taxis*) der Haut (*derma*) geht – aus diesem Grund verwende ich in der Folge v. a. das aus dem Griechischen stammende Fremdwort.

153 Vgl. Joanna Page: *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art*. Cambridge: Open Book Publishers, 201–236 (Kap. 6: »Taxidermy and Natural History Dioramas«).

154 Vgl. Donna Haraway: »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936«. In: *Social Text* 11 (1984/5), 20–64.

155 Giovanni Aloï: *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press 2018.

Betrachtet man Becerros Installation vor diesem Hintergrund, so scheinen sowohl der Glaskasten als auch der Titel »Vitrina tercermundista« ironisch auf eine Tradition des kolonialen oder imperialen Blicks¹⁵⁶ anzudeuten und damit überfahrene Straßenhunde als typisches Merkmal eines unterentwickelten Landes zu präsentieren. Was hierbei taxidermisch stillgestellt wird, ist nicht die »ursprüngliche«, vom wissenschaftlichen Blick des Nordens klassifizierte Flora und Fauna eines Kontinents in ihrer scheinbaren, de facto aber erst im Präparat selbst konstituierten Naturhaftigkeit. Vielmehr handelt es sich um den gewaltsamen Zusammenprall von beschleunigter Globalisierung und sozialer Marginalität, der sich an den Rändern der neu gebauten Autobahnen und Schnellstraßen in den Neunzigerjahren in Chile besonders deutlich zeigt¹⁵⁷ und seitdem nichts von seiner Brisanz verloren hat – auch der oben besprochene »Monologo para um cachorro morto« von Nuno Ramos geht von einer solchen Konstellation aus.

Noch deutlicher wird der biopolitische Kontext, in den sich Becerros Kunst einschreibt, wenn man andere seiner Arbeiten in ihrer spezifischen Situiertheit rund um das Kulturzentrum »Perrera Arte« im heutigen Stadtpark »Los Reyes«¹⁵⁸ betrachtet, das seit 1995 unter seiner Leitung existiert: Der Bau, in dem »Perrera Arte« untergebracht ist, wurde in den Zwanzigerjahren zunächst als Müllverbrennungsanlage konzipiert und fungierte von den Dreißiger bis zu den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts, wie der Name verrät, als »Perrera«, d. h. als Tierheim und vor allem

156 Vgl. Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge 1992.

157 Vgl. zu den Hundekadavern an den Autobahnen als Symptom des chilenischen Neoliberalismus Héctor Muñoz: »Antonio Becerro, antes y después de los escombros orgánicos« (2015). <https://www.perrerarte.cl/antonio-becerro-antes-y-despues-de-los-escombros-organicos-2/>.

158 Nach diesem Park ist auch der Straßenhunde-Film von Perut/Osnovikoff benannt (vgl. Kap. 5).



als Hundekrematorium, in dem die in der Stadt gefangenen frei laufenden Hunde eingesperrt und verbrannt wurden (vgl. Abb. 19a).¹⁵⁹

Seitdem er das Kulturzentrum »Perrera Arte« (vgl. Abb. 19b) leitet, arbeitet Becerro geradezu obsessiv mit Hundekörpern,¹⁶⁰ wobei in seinen taxidermischen Arbeiten eine Tendenz zu ihrer Transfiguration zu erkennen ist: Sind den früheren Präparationen, wie etwa der »Vitrina tercermundista«, die tödlichen Verletzungen und z. T. auch der Verwesungszustand der Tiere anzusehen, werden die späteren Taxidermien Becerros zunehmend »verlebendigt«, allerdings nicht als Tiere in ihrem »natürlichen« Milieu, wie dies ein traditionelles Museumspräparat anstreben würde,¹⁶¹

159 Vgl. Colectivo Perrera Arte: »La Perrera mostró por primera vez su dura historia en el Día del Patrimonio Cultural« (26. 5. 2017). <https://www.perrerarte.cl/la-perrera-mostrara-por-primera-vez-su-historia-en-el-dia-del-patrimonio-cultural/>.

160 Hier der Titel einiger einschlägiger Arbeiten: 1997: »Semi-doméstico« / 2002: »Óleo sobre perros« / 2007: »Pintacanes« / 2014: »Encontraron cielo«.

161 Becerro kennt diese Tradition, da er die Taxidermie am Museo Nacional de Historia Natural bei Ricardo Vergara gelernt hat – vgl. Pablo Asenjo: »El artista visual Antonio Becerro celebra 20 años de trabajo en



Abb. 19a/b: Die »Perrera« als Krematorium (ca. 1965, links) und als Kulturzentrum (2023)

sondern in ›widernatürlichen‹ menschlichen Posen. Vor allem diese Arbeiten haben z. T. heftige Polemiken hervorgerufen, wohl deswegen, weil sich aus ihnen eine metaphorische Ähnlichkeit zu menschlichen Vertreter:innen der Gegenkultur herauslesen lässt, so z. B. bei seinem »Perro Punk« aus der Ausstellung »Óleos sobre perros« im Jahr 2002.¹⁶²

Bleibenden Eindruck hinterlassen wohl eher diejenigen Arbeiten Becerros, die nicht mit metaphorischen Menschenvergleichen provozieren, sondern mit metonymischen Verweisen auf die Biopolitiken der Hundevernichtung in der »Perrera Arte« operieren. Auf diesem Weg setzt sich Becerro immer wieder mit der Vergangenheit der »Perrera« als Ort auseinander – eine Geschichte, die nicht nur das Verschwindenlassen von anonymen Hundekadavern, sondern sehr wahrscheinlich auch das Verschwindenlassen von menschlichen Opfern der Militärdiktatur umfasst. 2023 ist

taxidermia«. <https://www.perrerarte.cl/el-artista-visual-antonio-becerro-celebra-20-anos-de-trabajo-en-taxidermia/>.

162 Antonio Becerro: »Perro Punk« (Teil der Ausstellung Óleos sobre perros, 2002). <https://www.perrerarte.cl/wp-content/uploads/2015/10/Perro-Punk-%C3%93leos-sobre-perro-taxidermia-2002.jpg>.

im WDR ein Hörfunk-Feature des deutschen Journalisten und Dokumentarfilmers Wilfried Huismann über die »deutschen Paten« des chilenischen Diktators Augusto Pinochet erschienen,¹⁶³ in dem mehrere Zeugen aussagen, dass in den ersten Jahren der Militärdiktatur in der Perra von Santiago auch menschliche Kadaver verbrannt wurden, und zwar als Teil von Maßnahmen des Pinochet-Regimes zur Beseitigung von chilenischen Oppositionellen. Insgesamt sollen so unter maßgeblicher Beteiligung des deutschen Kriegsverbrechers und ehemalige SS-Standartenführers Walther Rauff¹⁶⁴ mehrere hundert Regimegegner zum Verschwinden gebracht worden sein. Auch wenn diese Vermutungen bislang nicht als zweifelsfrei belegt gelten können,¹⁶⁵ zeigen sie doch, dass hinsichtlich der Frage nach der Betrauerbarkeit von Lebensformen die Grenze zwischen Menschen und Tieren nicht immer streng gezogen werden kann. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch der Schluss von Nuno Ramos' »Monologo« mit der (unmöglichen) Bitte an den Hund, die Asche des toten Menschen zu verstreuen und ihn zu betrauern, eine besondere Brisanz.¹⁶⁶

163 Wilfried Huismann: »Vor 50 Jahren: Putsch in Chile – Pinochets deutsche Paten«. Radiofeature WDR 2023. <https://www.ardaudiothek.de/episode/dok-5-das-feature/vor-50-jahren-putsch-in-chile-pinochets-deutsche-paten/wdr-5/94743246/>.

164 Walter Rauff ist zur Zeit des Nationalsozialismus insbesondere als Organisator der sog. »Gaswagenmorde« an Juden zu trauriger Berühmtheit gelangt und lebte von 1958 an bis zu seinem Tod im Jahr 1984 in Chile, wo er unter anderem für den Bundesnachrichtendienst spionierte und in der Militärdiktatur ab 1973, so Wilfried Huismann, für die als »solución final« bezeichnete Beseitigung Oppositioneller zuständig war.

165 Laut Antonio Becerro kursierten diese Gerüchte bereits seit den Neunzigerjahren, vgl. Colectivo Perra Arte: »Declaración pública: a propósito de Rauff, los hornos de la Perra y la solución final« (2023). <https://www.perrarte.cl/declaracion-publica-a-proposito-de-rauff-y-los-hornos-de-la-perra/>.

166 Ramos arbeitet auch in anderen Projekten mit Motiven, die die Verwertung von Resten organischen Lebens thematisieren, wie z. B. von Seife, die aus Tierkadavern gewonnen wird (vgl. seine aus dem Jahr 2008

Bezieht man diese Hintergründe in die taxidermierten Hundekörper Antonio Becerros ein, so zeigt sich an ihnen, dass der künstlerische Umgang mit Hundekadavern zwar keine Erinnerung an bestimmte Individuen im Sinn der ›Betrauerbarkeit‹ ihres Lebens bewirken kann (das wäre die Form der kollektiven Erinnerung, die bei Lemebel als melodramatisch inszenierte Phantasie erscheint). Die beharrliche Präsenz taxidermierter Hundeleichen erinnert in ihrer simulierten Lebendigkeit jedoch an das Faktum der biopolitischen Unsichtbarmachung von Straßenhunden und anderen *desaparecidos*, die gerade nicht namentlich angesprochen werden können.

13 *Extreme Schönheit und transspezifische literarische Gemeinschaften*

Hunde, die in diesem Kapitel auftreten:

- ein Tierkadaver und die guten Hunde von Paris (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal/Petits poèmes en prose*, 1857/1869)
- Straßenhunde aus Talca und Coquimbo, ausgestopft und lebendig (Enrique Winter, *Las bolsas de basura*, 2015)
- Catechi (Cristian Geisse, *Catechi*, 2018)

In diesem letzten Analysekapitel der Studie wird die Frage aufgeworfen, welche Bedeutung Kontaktszenen zwischen

stammende Opern-Inszenierung »Soap Opera«. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/soap-opera-2/>); vgl. außerdem auch die Arbeiten der mexikanischen Künstlerin Berenice Olmedo, die aus Tieren Seife oder Kleidungsstücke für Menschen macht, um gegen die ›Verdinglichung‹ von Tieren als »bienes muebles« in der mexikanischen Verfassung zu protestieren und für ihre Anerkennung als Rechtssubjekte kämpft – vgl. Berenice Olmedo Peña: »La bio-ilegalidad del ser: perro callejero« (2015). https://www.academia.edu/24409421/La_bio_ilegalidad_del_ser_perro_callejero_Proyecto_art%C3%ADstico_multidisciplinario. Das gleiche Ziel verfolgte auch ein Passus in dem gescheiterten Entwurf für eine chilenische Verfassung von 2019.

Menschen und Straßenhunden für die Entwicklung einer mehr-als-menschlichen Poetik bzw. Ästhetik haben – eine Perspektive, die im abschließenden Ausblick auf die Frage ausgeweitet wird, welche Form von wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit einer solchen Poetik gefordert ist (vgl. Kap. 14, in dem die Umriss einer ›Quiltrologie‹ entworfen werden). Hier geht es zunächst um unterschiedliche Arten, wie Straßenhunde Teil literarischer Poetiken werden können. Vor dem Hintergrund einer allegorischen Poetik der Für-Sprache, wie sie Charles Baudelaire in Bezug auf – tote wie lebendige – Hunde entwickelt, werden zwei alternative chilenische Straßenhunde-Poetiken bei Enrique Winter und Cristian Geisse vorgestellt, in denen der ästhetische Akt sich im Kontakt mit Hunden konstituiert.

Eine Poetik der Fürsprache für Straßenhunde

Wie schon im vergangenen Kapitel angedeutet, haben Straßenhunde in den romanischen Literaturen bereits im 19. Jahrhundert einen Dichter gefunden, der sie beachtet und sogar feiert, nämlich Charles Baudelaire. Baudelaire ist nicht nur der Dichter der Katzen, wie vor allem sein berühmtes und viel analysiertes Sonett »Les Chats« aus den *Fleurs du Mal*¹⁶⁷ nahelegt, sondern auch derjenige der Straßenhunde. Im Gegensatz zu den »sesshaften« (»sédentaires«) Katzen stehen die Hunde, die in Baudelaires Texten auftauchen, zumeist in Verbindung mit der Unbehaustheit des Stadstreichers und Flaneurs. Dies trifft sowohl auf das bereits erwähnte Gedicht »Une charogne« aus den *Fleurs du mal* (OC I, 31; vgl. dazu auch Kap. 12) als auch auf das Prosagedicht »Les bons chiens« (OC I,

¹⁶⁷ Charles Baudelaire: »Les chats«. In: *Œuvres complètes* I, 366 (= *Les Fleurs du mal* LXVI). Aus der Werkausgabe wird im Folgenden mit der Sigle OC zitiert.

360–363) aus den 1869 posthum veröffentlichten *Petits Poèmes en Prose* zu.¹⁶⁸

Beide Texte haben einen explizit poetologischen Charakter. In »Une charogne« liegt dieser Charakter vor allem in der in der letzten Strophe angesprochenen Instanz »ô ma beauté« (V. 45) beschlossen, bei der es sich – in petrarkistischer Tradition – um eine geliebte weibliche Person handeln kann oder aber auch um eine abstrakte Anrede an die Schönheit selbst, die sich aus der ästhetischen Transfiguration des Verwesungsprozesses heraus konstituiert. In jedem Fall ist es das lyrische Ich selbst, das als Dichter-Subjekt für sich in Anspruch nimmt, die Form und die göttliche Essenz seiner zersetzten Liebe bewahrt zu haben (»Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés!« V. 47–48). Die Selbstermächtigung des männlichen Sprechers steht also, in Kombination mit einer zugespitzten misogynen Schlusspointe, die jedoch bereits in der petrarkistischen Tradition angelegt ist, im Zentrum von Baudelaires Poetik des (Hunde-)Kadavers. Zugleich ist die dabei hervortretende ›Essenz‹ spiritueller Art, im Gegensatz zur materiellen Beschaffenheit des Leichnams, dem einzig der Verwesungsprozess eine transitorische Aura verleiht, in der sich die gesamte Poetik der *Fleurs du mal* als aus dem Hässlichen selbst hervorgehende Schönheit spiegelt.

»Les bons chiens« beschäftigt sich dagegen mit lebenden Hunden und bezieht diese nunmehr allegorisch auf die Dichterfigur, als die der Baudelairesche Sprecher in der Regel auftritt – es handelt sich bei diesem Prosagedicht um einen Text, den man als Mischung aus urbaner Physiologie und Ode an

168 Die Tatsache, dass Hundegedichte bei Baudelaire sowohl in den *Fleurs du mal* als auch in den *Petits Poèmes en Prose* auftauchen, lässt sich nicht im strengen Sinn auf Baudelaires bekannte Praxis der »Doubletten«, d. h. der Ausarbeitung eines Sujets sowohl in Vers- als auch in Prosaform zurückführen, dennoch ist der Übergang von Vers zu Prosa, wie sich am Beispiel von Enrique Winter zeigen wird, auch für andere an Baudelaire angelehnte Poetiken relevant.

die Straßenhunde charakterisieren kann.¹⁶⁹ Von einer Physiologie, also einer im Frankreich des 19. Jahrhunderts beliebten Textgattung, in der soziale Typen des urbanen Lebens porträtiert werden, kann man insofern sprechen, als Baudelaire die habituellen Bewegungen von Straßenhunden im städtischen Raum von Paris beschreibt und dabei bereits lange vor Pedro Lemebel in seinen »Memorias del quiltraje urbano« (vgl. Kap. 6), eine Art von »Tier-Soziologie« begründet, die insbesondere mit der Opposition von Rasse- und Haushunden einerseits sowie Mischlings- und Straßenhunden andererseits arbeitet. Zugleich – und dies ist der Aspekt, der hier vor allem interessiert – handelt es sich bei »Les bons chiens« auch um eine Ode an die Straßenhunde, einen Lobgesang, der sich vor allem in dieser Passage äußert:

Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, [...]. Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels: »Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur!« (OC I, 361)

[Ich besinge den dreckigen Hund, den armen Hund, den Hund ohne Behausung, den Hund als Flaneur, den Hund als Gaukler [...]. Ich besinge die unheilvollen Hunde, die einsam in den gewundenen Schluchten der unermesslichen Städte umherirren, oder die dem verlassenen Menschen mit geistvoll blinzelnden Augen sagten: »Nimm mich bei dir auf, damit wir aus dem Elend von uns beiden vielleicht so etwas wie Glück machen können!«]

169 Vgl. Julien Weber: »Jeter sa langue aux chiens: Collective Memory in Baudelaire's ›Les bons chiens‹«. In: *Yale French Studies* 125/126 (2014), 121–133.

Um eine Ode auf die Straßenhunde schreiben zu können, appelliert Baudelaire an eine »muse familière« (OC I, 360), d. h. eine Muse des Alltags, die die »muse académique« (ebd.) verdrängt und die den Sprecher dazu bringt, sich zugunsten der guten Hunde (»en faveur des bons chiens«, ebd.) inspirieren zu lassen – die Ode ist somit zugleich eine Apologie, eine Für-Sprache für diejenigen, um die sich sonst niemand kümmert.

Offensichtlich wird in »Les bons chiens« eine besondere Form der Nähe zwischen der poetischen Aufmerksamkeit der Sprecherinstanz und den Hunden propagiert.¹⁷⁰ Die für Baudelaire charakteristische allegorische Struktur seiner Texte ist somit auch in »Les bons chiens« erkennbar, wenn z. B. Hunde als »Flaneure« und »Gaukler« bezeichnet werden, also als marginale soziale Figuren, die eine ähnliche Perspektive auf die Stadt einnehmen wie der Dichter selbst. In der allegorischen Beziehung zwischen Straßenhunden und Dichtern wird bei Baudelaire, um eine Formulierung Walter Benjamins aufzugreifen, der Blick des Allegorikers zu demjenigen des Entfremdeten,¹⁷¹ der an Straßenhunden, aber auch in vielen anderen Phänomenen die moderne Großstadterfahrung als eine fragmentierte ästhetische Erfahrung festmacht.

In ihrer allegorischen Bedeutung sind Straßenhunde für Baudelaire nicht nur vierbeinige Philosophen (»philosophes à quatre pattes«, OC I, 362), womit er eine Verbindung zu den antiken Kynikern herstellt, auf die bereits Cervantes' Hunde-Pikareske verweist (vgl. Kap. 3); sie sind auch Stadt-Beobachter *avant la lettre*. Sie leisten damit der ästhetischen

170 Diese Nähe teilt die Sprecherinstanz aber nicht in allen Prosa-gedichten – vgl. »Le chien et le flacon« (OC I, 284), wo der Sprecher die »Vulgarität« der Straßenhunde anprangert und diese in einer erneut anders gewendeten Allegorie auf seine Leser:innen bezieht.

171 Vgl. Walter Benjamin: »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 45–59, hier 54.

Wahrnehmungsperspektive des literarischen Subjekts Vorschub, das seine Erfahrung von Schönheit aus der Hässlichkeit des Alltags zieht. Allerdings liegt auch hier die faktische ästhetische *agency*, d. h. die Fähigkeit, die Beobachtung in der Tradition des Musenanrufs tatsächlich in einen ›Gesang‹ zu überführen, weiterhin beim menschlichen Subjekt, das ›über‹ oder auch ›für‹, aber nicht gemeinsam ›mit‹ den Straßenhunden seine literarische Praxis entfaltet.

Vor dem Hintergrund von Baudelaire möchte ich nun die Frage untersuchen, wie die Straßenhunde-Perspektive auf die Stadt den Poetiken oder Ästhetiken der Marginalität Vorschub leistet, ohne auf einer ›Vergeistigung‹ oder einer ausschließlichen Aneignung der Sprachmacht durch ein menschliches bzw. männliches Sprechersubjekt zu beruhen. Eine der beiden hier untersuchten Ästhetiken operiert dabei, wie Baudelaire in »Une charogne«, mit der Materialität überfahrener Hundekadaver, sieht aber die daraus resultierende »extreme Schönheit« gerade nicht in der Vergeistigung. Die andere Form einer Straßenhunde-Ästhetik transformiert das allegorische Prinzip der Für-Sprache bei Baudelaire zur Imagination eines transhumanen Erzähl-Kollektivs, bei dem Hunde- und Menschenperspektive zu einer einzigen verschmelzen.

Durchlässig für die extreme Schönheit (Enrique Winter)

Brenda, eine der Protagonistinnen von Enrique Winters 2015 erschienenem Roman *Las bolsas de basura*¹⁷², sammelt die Kadaver überfahrener Hunde vom Straßenrand auf, seziiert sie und lernt, ihre Körper Schicht um Schicht wieder zu rekonstruieren: In den in regelmäßigen Abständen wieder-

172 Verwendete Ausgabe: Enrique Winter: *Las bolsas de basura*. New York: Sudaquia Editores 2017 (im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle BB zitiert).

kehrenden Kapiteln des Erzählstrangs, der sich ihrer mehr oder weniger autodidaktischen Ausbildung zur Taxidermistin widmet, wird zunächst beschrieben, wie Brenda den Hunden das Fell abzieht und den gesamten Rest ihrer oft unfallbedingt entstellten Körper in Müllbeuteln (»bolsas de basura«) entsorgt; diese Beutel geben dem Roman ihren Titel und tauchen als eine Art Leitmotiv auch in vielen anderen Zusammenhängen auf. Im Zuge ihrer Versuche, die Brenda an den in großen Mengen verfügbaren Hundekadavern vornimmt, lernt sie, die Hundeskelette, die sie mit Drähten und Klebeband stabilisiert, als tragende Struktur des Wiederaufbaus des Hundekörpers zu verwenden und teilweise auch die Hundeschädel wieder für ihre Präparate einzusetzen, während sie die Weichteile durch diverse Kunststoffe ersetzt, die dem Präparat das gewünschte Volumen geben.

Brendas Tätigkeit als Taxidermistin schließt an künstlerische Arbeiten an, die, wie bereits im vorangegangenen Kapitel untersucht, eine Art von »Betrügerbarkeit« für normalerweise nicht beachtete Lebensformen herstellen (vgl. Kap. 12). Zudem scheint mit dem Wiederaufbau der Hundekörper auch eine literarische Ästhetik zum Ausdruck zu kommen, d. h. es steht zu vermuten, dass sich Brendas Tätigkeit metaphorisch oder allegorisch mit einer bestimmten Poetik in Verbindung bringen lässt.

Um zu verstehen, welche Art von Poetik dabei gemeint sein könnte, muss man Enrique Winters eigene Aussagen zur Entstehungsgeschichte seines Romans mit einbeziehen, die er in verschiedenen Interviews erläutert hat. Der Roman beginnt mit einem ausführlichen Mottozitat (BB, 9), das aus einem Gedicht der chilenischen Autorin und Sängerin Marcela Parra besteht. In diesem Text, der aus der Gedichtsammlung *Silabario, mucha* aus dem Jahr 2008 stammt, ist bereits von einem Roman namens *Las bolsas de basura* die Rede – dem Roman, den Winter tatsächlich sieben Jahre nach der Veröffentlichung von Parras Gedichtband publizieren wird. Das Gedicht stellt, so Winter, in gewisser Weise

die Vorgabe (im Sinn einer *contrainte*) dar, an der er sich bei der Niederschrift seines Romans orientiert: Auch in dem Gedicht treten ein Pornodarsteller und eine Künstlerfigur auf, die überfahrene Hunde seziert; somit werden die beiden Erzählstränge des Romans vorweggenommen.

Winter ist selbst vor *Las bolsas de basura* vor allem als Lyriker in Erscheinung getreten, sein Erzählen ist daher in erster Linie als eine Arbeit an sprachlich stark verdichteten Texten zu verstehen und nur sekundär als Schreiben im Dienst der Weiterentwicklung eines Plots (der in dem tatsächlich geschriebenen Roman *Las bolsas de basura* nur in groben Umrissen zu erkennen ist und bei dem die angedeutete Kriminalhandlung nie zur Auflösung kommt). Vielmehr handelt es sich bei Enrique Winters Schreiben um einen in seriellen Wiederholungen verfahrenen Prozess, der die Taxidermie von Hundekadavern nicht nur als Erzählgegenstand beschreibt, sondern dessen Schreibtechniken auch allegorisch auf das Verfahren bezogen werden können, mit dem die im Roman auftretende fiktive Künstlerfigur ihre Hundekadaver ›aufbaut‹. Dies geschieht bei Winter unter anderem dadurch, dass er den zweiten Teil des Gedichts von Marcela Parra fast wörtlich und mit nur wenigen, dafür aber signifikanten Veränderungen in seinen Erzähltext überführt. Dabei schließt er in gewisser Weise an die bekannten »Doubletten« bei Charles Baudelaire an, d. h. die Versgedichte aus den *Fleurs du Mal*, die dieser selbst in seinem *Petits Poèmes en prose* in eine Prosafassung überführt. Um einen direkten Vergleich zu ermöglichen, wird hier neben der Romanfassung Winters in einer Fußnote auch Parras Gedichtfassung wiedergegeben:

A los perros siguientes los encuentra a la orilla del camino a modo de animitas, los encuentra siendo su propia tumba[,] el recordatorio de toda pérdida, de todo sangramiento, de todo sentimiento de atropello. Brenda disea quiltros despedazados por las ruedas de los autos,

los encuentra a la orilla del camino, los lava y los sutura, volviéndolos permeables a la belleza extrema. (BB, 153)

[Die nächsten Hunde findet sie am Rand der Straße wie animitas als ihr eigenes Grab [,] die Gedenkstätte jeden Verlusts, jeder Blutung, jedes Gefühls des Überfahrenwerdens. Brenda seziert von Autorädern zerfetzte Straßenhunde, sie findet sie am Rand der Straße, wäscht sie, vernäht sie und macht sie durchlässig für die extreme Schönheit.]¹⁷³

In beiden Fassungen des Textes wird der (in taxidermierter Form bewahrte) Kadaver der Straßenhunde selbst zur Grabstätte bzw. zum Gedenkort für diejenigen Lebewesen, für die es keine andere Form des Totengedenkens gibt (zu solchen Orten zählen etwa die in Chile unter der Bezeichnung *animitas* bekannten Gedenkstätten am Straßenrand für Unfallopfer, auf die Parra bzw. Winter anspielen). Die wichtigste Verschiebung, die Winter in der Integration des Mottozitats in seinen Romantext vornimmt, besteht – abgesehen von dem Verzicht auf Verse und einem abgewandelten syntaktischen Anschluss der Romanversion, wo die Passage einen Kapitelschluss bildet – darin, dass aus einem

173 Die Gedichtfassung von Marcela Parra (zitiert nach BB, 9) lautet:
»[...] En *Las bolsas de basura*, un artista / diseña quiltros despedazados por las ruedas de los autos. / Los encuentra a la orilla del camino / a modo de animitas, los encuentra siendo su propia tumba / el recordatorio de toda pérdida, de todo sangramiento / de todo sentimiento de atropello. Un artista / diseña quiltros despedazados por las ruedas de los autos / los encuentra a la orilla del camino / los lava y los sutura, volviéndolos permeables / a la belleza extrema.« [In *Las bolsas de basura* seziert ein Künstler / von Autorädern zerfetzte Straßenhunde. / Er findet sie am Rand der Straße / wie *animitas* als ihr eigenes Grab / die Gedenkstätte jeden Verlusts, jeder Blutung, / jedes Gefühls des Überfahrenwerdens. Ein Künstler / seziert von Autorädern zerfetzte Straßenhunde / er findet sie am Rand der Straße / wäscht sie, vernäht sie und macht sie durchlässig / für die extreme Schönheit.]

männlichen Künstler bei Parra die Künstlerin Brenda wird: Wie Enrique Winter in mehreren Interviews ausführt, ist bereits bei Parra der Hinweis auf den Künstler, der Hunde ausstopft, ein referentieller Verweis auf die taxidermische Arbeit von Antonio Becerro, dessen Arbeiten ich in Kap. 12 untersucht habe.¹⁷⁴ Brenda ist somit eine fiktionalisierte weibliche Doppelgängerin des real existierenden Becerro, mit dem Winter wiederum nach eigener Auskunft beim Schreiben seines Buchs im Austausch stand und der selbst Photographien für die Vorsatzblätter der Erstausgabe (Ediciones Alquimia, Santiago de Chile) beigesteuert hat.

Unabhängig von diesen referentiellen Anspielungen und den damit einhergehenden geschlechtsbezogenen Umkodierungen überlagern sich die wiederholten Arbeitsgänge der taxidermischen Arbeit und die ebenfalls wiederholten Schreibdurchgänge Winters in der Aneignung eines fremden Textes in einer Art und Weise, dass aus der Beschreibung von Brendas Tätigkeit tatsächlich eine Poetik von Enrique Winters Schreiben abgeleitet werden kann. Dass die Taxidermie als Allegorie seiner literarischen Praxis und auch seiner politischen Ästhetik fungiert, bestätigt Winter in einem Interview:

Como Brenda y Miguel con la taxidermia, buscaba la permeabilidad de la belleza extrema, la violencia con que pueden redimirse los atropellados de este sistema económico por vía de un gesto que es artístico, pero que quienes lo ejecutan no tienen idea que lo es.¹⁷⁵

[Wie Brenda und Miguel in der Taxidermie war auch ich auf der Suche nach der Durchlässigkeit für die extreme

174 Vgl. die Interviews mit Valeria Tentoni: »Juego de velocidades« (22. 3. 2016). <https://eternacadencia.com.ar/nota/juego-de-velocidades/13>; und Sebastián Astorga: »Entrevista a Enrique Winter« (2015). <http://letras.mysite.com/ewin100415.html>.

175 Tentoni: »Juego de velocidades« [o. S.].

Schönheit, die Gewalt, mit der diejenigen, die von diesem Wirtschaftssystem überfahren worden sind, mittels einer künstlerischen Geste erlöst werden können, von der jedoch diejenigen, die sie ausführen, keine Ahnung haben.]

Nicht nur Brenda und ihrem Ex-Partner Miguel, der den Protagonisten des zweiten Handlungsstrangs des Romans bildet, sondern auch Enrique Winter geht es also um die Durchlässigkeit für eine extreme Form von Schönheit. Im Unterschied zu Baudelaires schockhaften Momenten der Präsenz, die sich z. B. in der abjekten Schönheit eines verwesenden Tierkadavers wie in dem Gedicht »Une charogne« zeigen, ist eine solche Schönheit bei Winter nicht *per se* vorhanden bzw. in ihrem Erscheinen nicht planbar oder steuerbar. Auch liegt diese Schönheit nicht in der besonderen Gabe des Dichters beschlossen, materielle Hässlichkeit sprachlich zu transzendieren. Vielmehr werden die Hundekadaver in ihrer taxidermisch rekonstruierten Materialität als ›durchlässig‹ für eine solche Schönheit beschrieben: Die Körper selbst werden zu Medien eines Prozesses, der sich für Winter nicht in der Epiphanie eines sprachlichen Moments erschöpft, sondern vielmehr gerade in der langen Dauer als Störfaktor ästhetisch wirksam bleibt: So wird das, was sonst unbeachtet bleibt, für eine ungewisse Neuaneignung zur Verfügung gestellt. Einer solchen Aneignung wohnt nach Winter die politische Qualität inne, gegen die ›geplante Obsoleszenz‹ vorzugehen, die im Neoliberalismus nicht nur den Umgang mit unbelebten Dingen, sondern auch mit Lebewesen betrifft. Dazu noch einmal Winter im Rahmen des Interviews mit Valeria Tentoni: »La metáfora central de la taxidermia es darle permanencia a lo muerto, no darle vida, sino permanencia. Políticamente se opone a la obsolescencia programada, a lo desechables que son los objetos de consumo y las relaciones humanas.«¹⁷⁶

176 Ebd.

[Die zentrale Metapher der Taxidermie besteht darin, dem Toten Dauerhaftigkeit zu verleihen, nicht Leben, sondern Dauerhaftigkeit. Politisch wendet sie sich gegen die programmierte Obsoleszenz, die Wegwerfbarkeit von Konsumobjekten und menschlichen Beziehungen.]

Diese Offenheit einer Poetik, die experimentell in dem Sinn verfährt, als sie selbst noch nicht weiß, auf welche Sinn-
effekte sie zusteuert, wird am Ende des Romans nochmals zurückgespiegelt auf die Ebene der erzählten Geschichte, wenn Miguel, der Protagonist des zweiten Erzählstrangs,¹⁷⁷ in der Hafenstadt Coquimbo in eine Meute von *quiltros* integriert wird. Der Weg dieser Meute durch die Stadt endet in einem riesigen Unfall, bei dem man nicht mehr genau weiß, wer wen überfährt bzw. aus wessen Perspektive am Schluss erzählt wird, wenn sich menschliches Zähneknirschen, hündisches Bellen und das Quietschen von Autoreifen zu einer hybriden *soundscape* vereinen:

Notan un límite de volumen al que pueden ladrar, oler, y por ello se apoyan en la mayor velocidad de las patas, no es la figura sino el movimiento, en que ese mismo ladrido se escuche aquí y un poco más allá y más, casi al unisono, corren y vuelven, corren atropellando a los autos. [...] Chirrean las llantas. El bruxismo de Miguel. Los dientes deslizan dientes, ladridos. Cruzan la calle, porque tienen verde. (BB, 205)

[Sie bemerken eine Grenze der Lautstärke, bis zu der sie bellen oder riechen können, und so verlassen sie sich auf

177 Die komplexen Korrespondenzen zwischen den Handlungselementen können hier nicht im Einzelnen untersucht werden – u. a. ist Miguel im zweiten Handlungsstrang in einen Kriminalfall verwickelt, bei dem ein »trabajador sexual« überfahren wird, mit dem er kurz zuvor noch Sex hatte – der verwesende Körper dieser transsexuellen Person, der unter der Erde begraben wird, tritt dabei in einen Gegensatz zu den von Brenda konservierten Hunden.

die größere Geschwindigkeit der Pfoten, es ist nicht die Figur, sondern die Bewegung, die das gleiche Bellen hier und ein wenig weiter und weiter entfernt hörbar macht, fast im Gleichklang laufen sie und kommen zurück, sie laufen und stoßen mit den Autos zusammen. [...] Reifen quietschen. Miguels Bruxismus. Zähne verschieben Zähne, Gebell. Sie überqueren die Straße, weil sie Grün haben.]

Bei diesem transgressiv-phantasmagorischen Schluss, der das kollektive deleuzianische »Tier-Werden« (vgl. dazu auch Kap. 8) in die literarische Praxis eines erzählten Ereignisses an der Grenze von Leben und Tod überführt, handelt es sich um eine mögliche Erscheinungsform der »extrema belleza«, die in diesem dezidiert heterogenen Roman mit seinem proliferierenden Analogien zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren auftritt. Weitere Formen bleiben der assoziierenden Imagination der Leser-innen bzw. anderen Fortschreibungen von Winters Poetik der Permeabilität vorbehalten.

Ein vergleichbarer Fall einer *quiltro*-Poetik, die aber im Unterschied zu Winter nicht an der Rekonstitution der extremen Schönheit überfahrener Hunde, sondern an einer planetarischen Erzähl-Gemeinschaft mit katastrophischem Hintergrund ansetzt, bildet nun den Abschluss dieser Analysen zu literarischen Straßenhunde-Poetiken. Dabei wird eine weitere besonders emphatische Kontakt-szene aufgerufen.

Transspezifische und transtemporale (Er-)Zählgemeinschaften (Cristian Geisse)

Enrique Winter und Cristian Geisse gehören der gleichen Generation an, sie haben mehrere Jahre lang in Valparaíso, der Stadt der *quiltros* schlechthin, gelebt. Beide waren kurzfristig Teil eines Kollektivs junger Autor-innen aus

der Stadt¹⁷⁸, wobei ihre Romane nicht nur dort (wie etwa Geisses *Ricardo Nixon School*) angesiedelt sind, sondern auch in anderen chilenischen Städten wie Talca und Coquimbo (die Handlungsorte von Winters *Las bolsas de basura*) oder der Kleinstadt Vicuña, aus der Geisse ursprünglich stammt und die auch der Geburtsort der chilenischen Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral ist. Noch stärker als Winter wird Geisse als Vertreter einer Gegenkultur wahrgenommen, der größtenteils nur *locals* als eine Art literarischer Geheimtipp bekannt ist. Gleichzeitig und ungeachtet dieser Anbindung an einen bestimmten Ort erfindet Geisse aber, so zumindest Enrique Winter über seinen Kollegen, einen eigenen literarischen Kanon,¹⁷⁹ indem er, wie Borges, ganze fiktionale Welten entwirft. Lokale Gebundenheit und fiktionaler Weltentwurf – was zunächst wie ein Widerspruch klingt, macht de facto die Besonderheit von Geisses literarischer Imagination aus. Dies zeigt sich exemplarisch an einer frühen Publikation aus dem Jahr 2010¹⁸⁰, bei der er unter dem Titel *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral* eine (Pseudo-)Anthologie junger Dichter aus dem Elqui-Tal herausgibt, die Geisse einschließlich des Herausgebers wohl allesamt selbst erfunden hat: Herausgeber der Anthologie ist angeblich ein gewisser »Leonidas Lamm« von der Viadrina-Universität in Frankfurt an der Oder, der sich aber vor der Publikation der Anthologie selbst umbringt, weswegen

178 Vgl. Carlos Ravest Letelier: »Colectivo ›Narrativas Civiles‹: Un lenguaje audiovisual (y poético) para resolver la crisis del Chile actual«. In: *Cine y literatura* (3. 6. 2018). <https://www.cineyliteratura.cl/colectivo-narrativas-civiles-un-lenguaje-audiovisual-y-poetico-para-resolver-la-tesis-del-chile-actual/>; vgl. auch Patricia Espinosa Hernández (Hg.): »Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XXI«. In: *Altre Modernità* 25 (2021), 287–347. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15621>.

179 So Winter einem Filmporträt des Kollektivs »Narrativas Civiles« (<https://www.youtube.com/watch?v=rXV9FmimcqI>).

180 Cristian Geisse: *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral. Antología poética de escritores jóvenes del Valle de Elqui*. Valparaíso: Ediciones Incubicalistas 2010.

einer der vier jungen Dichter namens Fernando Navarro Geisse (statt Cristian Geisse Navarro, wie Geisse mit vollem Namen heißt) die Anthologie posthum publiziert. An diesem Vexierspiel mit erfundenen Schriftstellerinnen, das nicht nur an Borges, sondern in den verschiedenen Identitäten, die Geisse dabei selbst annimmt, an Fernando Pessoa's Spiel mit Heteronymen erinnert,¹⁸¹ ist charakteristisch, dass Geisses Texte einen stark metaliterarischen Charakter aufweisen. Darüber hinaus arbeitet er sich mit der Erfindung einer *lost generation* junger Dichter nach Gabriela Mistral an einer Revision des weltliterarischen Kanons ab und reterritorialisiert diesen in seinem lokalen Umfeld.¹⁸²

Doch was hat dies mit einer Straßenhunde-Poetik zu tun? Cristian Geisse nimmt für den weltliterarischen Kanon von Hunde-Texten eine ähnliche Bewegung der Reterritorialisierung vor, wie er dies für die »hijos suicidas de Gabriela Mistral« im Bereich der Lyrik tut: In seinem 2018 unter der Gattungsbezeichnung »Roman« veröffentlichten Text mit dem Titel *Catechi*¹⁸³ wird ein einziger chilenischer *quiltro* zur Kristallisationsfigur für unzählige Hunde-Narrative, die alle in der chilenischen Kleinstadt Vicuña zusammenlaufen. Darüber hinaus beschwört Geisse in *Catechi* eine Erzählgemeinschaft, in der Mensch und Hund in einem emphatischen »Wir« zu einer Fusion gelangen, die nicht nur die Literaturgeschichte, sondern in einem hyperbolischen Gestus des *worldmaking* die gesamte Geschichte des Planeten umfasst.

181 Vgl. El Teólogo: »¿Qué mierda es la poesía?: una lectura a las antologías de Fernando Navarro Geisse« (2015). In *Proyecto Patrimonio* (archiviert von autores). <http://letras.mysite.com/teol221015.html>.

182 Vgl. dazu Verf.: »Quiltros chilenos y literatura postglobal. Acerca de la reterritorialización de convivialidades interespecíficas y prácticas estéticas«. In: Jan Knobloch/Gesine Müller (Hg.): *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*. Buenos Aires/São Paulo: CLACSO/Mecila 2024, 217–233; auf diesem Aufsatz beruhen auch die hier präsentierten Überlegungen.

183 Cristian Geisse Navarro: *Catechi*. Santiago de Chile: Montacerdos 2018 (im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle C zitiert).

Catechi ist ein eigenwilliger Text, der sich nur schwer einer literarischen Gattung zuordnen lässt, da er nicht nur Ähnlichkeiten mit dem Phantastischen oder einem Schelmenroman aufweist, der von den Wanderungen des Erzählers und eines Straßenhundes namens *Catechi* erzählt, sondern auch metaliterarische Züge aufweist, die bisweilen in eine philosophische Reflexion münden. Im Unterschied zu der unpersönlich-seriellen *écriture* Winters markiert Geisses homodiegetischer – teils in der Ich- und teils in der Wir-Form auftretender Erzähler – durchaus ein gewisses Pathos, der in seinem Tonfall bisweilen an Friedrich Nietzsche erinnert, auch wenn der Erzähler diesen Gestus immer wieder selbstironisch bricht und sich somit selbst auf den Boden seiner provinziellen Sprechsituation zurückholt.

»Catechi« ist ein *quiltro*, den zwar der Erzähler als seinen Hund bezeichnet, der aber dennoch über weite Strecken die Existenz eines Straßenhundes zu führen scheint. Über sein Leben und seinen Tod, der Teil der erzählten Geschichte bildet, erfährt man insgesamt recht wenig – zu wenig jedenfalls, um aus den Fragmenten, aus denen sich Geisses Text zusammensetzt, eine kohärente Biographie dieses spezifischen Hundes herauslesen zu können. Diese relative Unkonturiertheit zeigt sich exemplarisch am Namen »Catechi«, der, wie der Erzähler selbst trotz zahlreicher ergebnisloser Mutmaßungen über die Bedeutung seines Namens letztlich festhält, ohne jede Bedeutung ist: »¿Qué significa Catechi? Nada.« (C, 29) [Was bedeutet Catechi? Nichts.] Diese immer wieder bekräftigte Bedeutungslosigkeit entzieht sich auch der domestizierenden Aneignung und lässt sich auch nicht auf eine sinnstiftende ›Urszene‹ der Benennung zurückführen: Die Familie des Erzählers hatte bereits zuvor einen anderen Hund namens Catechi, aber selbst der Vater als Hüter der symbolischen Ordnung kann auf die Frage nach der Herkunft und Bedeutung des Namens nur mit einer Tautologie antworten, dass Catechi eben Catechi bedeute (»¿Catechi? ¡Catechi pues!« C, 28).

Doch die doppelte Leerstelle des Namens und der Geschichte des Hundes ist gerade insofern signifikant, als »Catechi« ein Platzhalter oder ein Medium ist, in dem sich unterschiedlichste Geschichten anderer literarischer Hunde verkörpern – die kurzen Kapitel von Geisses Text bestehen darin, eines der 1.001 Gesichter (»mil y un rostros«; C, 11 u. passim) des Catechi vorzustellen. Dabei handelt es sich zumeist nicht um Erzählungen, die das Leben des Catechi selbst betreffen, sondern um kurze Verweise auf bekannte Hunde der Weltliteratur, wie z. B. Argos in Homers *Odyssee* (C, 125–127), den Cancerberus in Dantes »Inferno« (C, 59–61), den Straßenhund Sharik in Michail Bulgakovs *Hundeherz* (C, 103–104), Virginia Woolfs *Flush* (C, 111–113) u. a. Es ist dabei auffällig, dass mit Ausnahme des chilenischen Schriftstellers Alfonso Alcalde (C, 115–117), sowie des kolumbianischen Schriftstellers Fernando Vallejo (C, 120–121) bei Geisse vor allem Texte genannt werden, die in jeder weltliterarischen Anthologie über Hunde-Literatur erscheinen könnten. Dennoch bleiben diese Hundefiguren nicht unverbunden nebeneinander stehen, sondern werden – als die vielfältigen Erscheinungsformen des Catechi – in der chilenischen Provinz, genauer gesagt im Elqui-Tal, reterritorialisiert. Unter diesem Gesichtspunkt kann man einen Großteil der Erlebnisse des Erzählers mit den Catechi als lokale Neuverschriftung von Kontaktsszenen mit Hunden der Weltliteratur lesen.

Eine weitere Besonderheit von Geisses Text besteht in der emphatischen Identifizierung, die der Erzähler zwischen sich und dem Catechi vornimmt. Bereits der Romanbeginn setzt mit einer ebenso unmissverständlichen wie paradox klingenden Gleichung ein: »El Catechi soy yo. Yo soy el Catechi«. (C, 9) [Der Catechi bin ich. Ich bin der Catechi.] Hund und Mensch verschmelzen in Geisses Text zu einer einzigen Person – und die Hauptfrage bzw. das philosophische Problem, das der Text diskutiert, besteht demzufolge darin, verständlich zu machen, »wie es sein kann, dass der

Catechi Ich ist« (»cómo es posible que el Catechi sea yo« C, 13) und umgekehrt. Die Antwort, die der Erzähler gibt, stellt eine ungewöhnliche Variante des Verhältnisses zweier *companion species* dar, das auf einem gemeinsamen Pakt beruht: »Se había hecho un nuevo pacto y un nuevo conjuro. Aunque muriésemos, éramos indestructibles. Teníamos catorce mil millones de años. Y contando« (C, 129) [Es waren ein neuer Pakt und ein neuer Zauber geschlossen. Ungeachtet unseres Todes waren wir unzerstörbar. Wir waren vierzehn Milliarden Jahre alt – und (er-)zählten.].

Die extrem ausgeweitete trans-temporale Gemeinschaft zwischen dem Erzähler und dem Catechi umfasst hier in erster Linie den Weg durch die Erdzeitalter, indem die Jahre gezählt werden, seitdem »die Entstehung des Universums begonnen« hat (»el universo comenzó a eclosionar« C, 14). Mit »contar« kann im Spanischen aber auch der Akt des Erzählens gemeint sein, d. h. der Erstkontakt zwischen Menschen und Hunden wird hier nicht nur auf einer Zeitskala verortet, sondern auch als Anfangsszene narrativ ausgestaltet: In dieser Anfangsszene wird der erste, intelligente und unterwürfige Wolf (»ese primer lobo, inteligente y sumiso«) im Präteritum der Erzählzeit imaginiert, wie er dem Menschen folgte, seine Gemeinschaft und Nahrung suchte (»siguió al hombre, buscando su compañía y su alimento«) und so als »Proto-Hund« (»proto-perro«) zum ständigen Begleiter des Menschen wurde, der in ihm »eine weitere Extension seiner Beziehung zum Universum« (»una extensión más de su relación con el universo«) erfuhr (C, 56). Anhand dieser Anfangsszene wird deutlich, dass die Gefährtschaft von Menschen und Hunden bei Geisse als ein Phänomen präsentiert wird, bei dem die (in Jahren zählbare) Geo-Historie des Planeten Erde und die (in literarischen Texten erzählbare) Geschichte von ›Welt‹ als narrativ erzeugtem Sinnsystem zusammenfallen.¹⁸⁴ In

184 Vgl. zu dieser Unterscheidung umfassend Robert Stockhammer:

der Gemeinschaft von Mensch und Hund liegt bei Geisse der Anfang der Literatur beschlossen, weswegen man hier von der wohl allumfassendsten interspezifischen Kontakt-szene sprechen kann, die die chilenische Literatur zu bieten hat.

Doch trotz all ihrer Hyperbolik wird die narrative, aus der interspezifischen Gemeinschaft von Mensch und Hund heraus entworfene Kosmogonie Geisses letztlich doch wieder ›reterritorialisiert‹ in der chilenischen Provinz – in der Szene, die ich diesbezüglich analysieren möchte, spielen Literatur- bzw. Kultur- und Erdgeschichte in der Wiederaufnahme eines aufs Äußerste verknüpften Katastrophennarrativs zusammen. Die Szene stellt ebenfalls eines der vielen Gesichter des Catechi (bzw. eine der zahlreichen angedeuteten Hunde-Erzählungen) dar und bezieht sich auf die Zerstörung der Stadt Pompeji:

Entre los mil rostros [del Catechi], el rostro del perro de Vesonius Primus, quién muriera en la erupción del Vesubio el 24 de agosto del 79 antes de Cristo, atado por una cadena que no se pudo soltar y que dejara su cuerpo a merced de la ceniza y la lava, retorciéndose, en una de las más terribles escenas que se tenga del sufrimiento y la desesperación de un perro. (C, 100)

[Unter den tausend Gesichtern [des Catechi] befindet sich das Gesicht des Hundes von Vesonius Primus, der beim Ausbruch des Vesuvs am 24. August 79 v. Chr. starb, gefesselt mit einer Kette, die sich nicht lösen ließ und die seinen Körper der Asche und der Lava auslieferte, während er sich wand, in einer der schrecklichsten Szenen des Leidens und der Verzweiflung, die es von Hunden überhaupt gibt.]

Erdliteratur. Zur kritischen Beobachtung von Weltkonstruktionen. Konstanz: Konstanz University Press 2023.

Geisse bezieht sich hier zweifellos auf den Gipsabdruck des Körpers eines durch den Vulkanausbruch getöteten Hundes, der im *Antiquario di Boscoreale* zu sehen ist¹⁸⁵ – wie bei Winter ist es damit ein Hundekadaver (nunmehr allerdings nicht taxidermisch bearbeitet, sondern als Gipsabdruck), an dem sich die literarische Imagination entzündet.

Gleichsam als direkte Replik auf die in diesem Kapitel beschriebene Szene der europäischen Antike geht es im nächsten Kapitel um eine Episode, die dem Erzähler gemeinsam mit dem Catechi widerfährt, als in der Gegend des Elqui-Tals, das, wie fast ganz Chile, in einer aktiven Erdbebenzone liegt, ein Erdbeben der Stärke 8,4 auf der Richter-Skala stattfindet (vgl. C, 101). Das Erdbeben, das hier als lokale und zeitgenössische Antwort auf das historische Ereignis des Ausbruchs des Vesuvs zu verstehen ist, wird durch den gemeinsamen Kontakt des Erzählers und der Catechi mit dem Tod als intensiver, fast initiatorischer Moment beschrieben, der in gewisser Weise, wie bei Enrique Winter, einen Moment »extremer Schönheit« darstellt:

Yo entendí que no podía hacer nada en esos momentos para ayudar a nadie. Me sentí completamente seguro en el lugar donde me encontraba y comencé a disfrutarlo. Qué bello fue. Y conmigo estuvo el Catechi. Al principio bien pegado a mis canillas, con su barbilla en la palma de mi mano. Me acuclillé y lo acaricé para mantenerlo tranquilo. Luego me di cuenta de que no era necesario. Él lo estaba disfrutando también. Lo solté y caminó cerca de mí, mientras su cuerpo se equilibraba en medio del estampido. Creo que era el anuncio del gigante, de la entrada a su caverna, de nuestro enfrentamiento con la muerte. (C, 102)

185 Vgl. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Dog_in_chains_cast_Pompeii_Museum_Boscoreale.jpg.

[Ich verstand, dass ich in diesem Moment nichts tun konnte, um jemandem zu helfen. Ich fühlte mich an dem Ort, an dem ich war, völlig sicher und begann, ihn zu genießen. Wie schön es war. Und mit bei war der Catechi. Am Anfang direkt neben meinen Beinen, mit der Schnauze in meiner Handfläche. Ich hockte mich hin und streichelte ihn, um zu beruhigen. Dann merkte ich, dass das nicht nötig war. Er genoss es auch. Ich ließ ihn los und er ging dicht neben mir her, während sein Körper inmitten des Getöses nach Gleichgewicht suchte. Ich glaube, das war die Ankündigung des Riesen, des Eingangs zu seiner Höhle, unserer Begegnung mit dem Tod.]

In dieser Szene wird die drohende Katastrophe zum Höhepunkt einer ekstatischen Gemeinschaft zwischen einem Menschen und einem Hund im Angesicht des nahenden Todes. Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang nicht nur die transgressive Ästhetik dieser Passage, die ihre Vorbilder bei Autoren wie Friedrich Nietzsche oder Georges Bataille haben dürfte, sondern vor allem die Bewegung der Reterritorialisierung einer Katastrophenerfahrung im gegenwärtigen Moment der terrestrischen Zone in den chilenischen Anden. Diese Reterritorialisierung betrifft nicht nur die hier erzählte Szene eines gemeinsam erlebten Moments. Die Rückführung einer vermeintlich universellen Erfahrung des ekstatischen Heraustretens aus dem normalen Erleben ins Lokale rekonfiguriert auch die Literatur als ganze, zumindest so wie Cristian Geisse sie sich vorstellt, aus der Perspektive einer geteilten Erfahrung mit einem Straßenhund aus der chilenischen Provinz. Der Catechi wird somit zu einer Art von »Aleph«¹⁸⁶ der

186 In Anspielung auf Jorge Luis Borges' gleichnamige phantastische Erzählung, bei der dem Erzähler in einem unbedeutenden Keller im Stadtteil Flores von Buenos Aires eine Art mystische Schau des gesamten Universums zuteil wird (»El Aleph«). In: *Obras completas*. 4 Bde. Buenos Aires: Emecé, Bd. 1, 617–627).

Erzählgemeinschaft zwischen Menschen und Hunden, bei der zugleich die Totalität des Universums evoziert und an einen konkreten Ort im Valle de Elqui rückgebunden wird.

In diesem abschließenden Analysekapitel habe ich die Poetiken zweier chilenischer Autoren untersucht, für die die Fusion zu einem mehr-als-menschlichen Kollektiv mit Straßenhunden in Grenzsituationen des Lebens die Voraussetzung für den Zugang zu ›extremen‹ Formen von Schönheit darstellt. Im abschließenden Ausblick geht es nun um die Frage, inwiefern auch die wissenschaftliche Praxis, die sich mit chilenischen *quiltros* beschäftigt, eine spezifische Gestalt ausbilden kann, die sich als ›Quiltrologie‹ beschreiben ließe.

Teil III: Ausblick

14 Von den *quiltros* zur Quiltrologie

Die Überlegungen in den vorangegangenen Kapiteln haben sich mit Straßenhunden in der lateinamerikanischen, vor allem aber in der chilenischen Literatur beschäftigt und ›Kontaktszenen‹ unterschiedlichster Art untersucht, die vom weitgehend unbeobachteten Nebeneinander über die Stiftung enger affektiver Beziehungen durch Spiel und das Teilen von Nahrung bis hin zu verschiedenen Formen des Umgangs mit dem Tod menschlicher bzw. tierischer Gefährten reichen. Die Kontaktszenen sind teils von anthropozentrischen Akten wie demjenigen der Namensgebung oder der Dressur bestimmt, wobei das bewegte Schicksal von Straßenhunden immer auch die Wirksamkeit bzw. die Dauer solcher unilateraler Akte menschlicher Kontrolle in Frage stellt. Andere Kontaktszenen gehen dagegen von den Hunden selbst aus und führen etwa dazu, dass sich menschliche Sozialformen zugunsten des Aufgehens im Kollektiv einer Hundemeute verändern.

Bei meinen Überlegungen bin ich von der Vermutung ausgegangen, dass das literarische Interesse am Thema der Straßenhunde vor allem in Chile mit einer gewissen sprachlichen Lust am Umgang mit dem aus dem *mapudungún* stammenden Wort *quiltro* und den daraus möglichen Ableitungen (*quiltro* als Adjektiv, *quiltraje*, *quiltritud* etc.) einhergeht (vgl. Kap. 2). Wenn ich abschließend den Neologismen rund um die chilenischen *quiltros* noch einen weiteren hinzufügen und damit die von mir beschworene sprachliche Produktivität im Ausgang von diesem Wort selbst weiter befördern will, möchte ich zurückblicken auf das, worauf ich mit diesen Überlegungen im Rahmen meiner Schreibpraxis als Literaturwissenschaftler abziele – und nichts weniger als die ›Quiltrologie‹ ins Leben rufen.

Dabei lasse ich mich von der lautlichen Assoziation mit einer klanglich verwandten ›-logie‹ leiten, nämlich der Philologie: Die Quiltrologie verstehe ich also nicht nur im engeren Sinn, d. h. auf der Objektebene, als eine Wissenschaft von den (chilenischen) Straßen- und Mischlingshunden. Vielmehr soll die Quiltrologie allgemeiner als eine nicht ganz unpolemische, aber möglicherweise gerade dadurch produktive Transformation der altehrwürdigen Philologie gefasst werden. Dadurch wird auch auf sprachlicher Ebene deutlich, dass es bei der Quiltrologie (eingedenk der Tatsache, dass als *quiltros* nicht nur Straßen-, sondern auch Mischlingshunde bezeichnet werden) um eine Hybridisierung, möglicherweise sogar ›Bastardisierung‹ der Tradition eines bestimmten Zugangs zur Literatur geht. Insofern ist die Quiltrologie keine neue Disziplin, sondern eine bestimmte Art und Weise, die Tradition der Philologie ab- und umzubauen bzw. sie nach Lateinamerika zu transkulturieren.¹

Philologie wiederum verstehe ich dabei nicht so sehr in ihrer historischen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Bedeutung als Textkritik, sondern als das, was Erhard Schüttpelz (selbst in durchaus kritischer Absicht) als die »default operation« der philologischen Tätigkeit in den institutionalisierten Neuphilologien beschreibt, nämlich die »gekonnte Literaturinterpretation kanonisierter Texte«². Schüttpelz' Polemik ist insofern bemerkenswert, als sie klar macht, wie weit sich die heutige Literaturwissenschaft von dem entfernt hat, was im 19. Jahrhundert einmal Philologie als Textkritik war. Insofern weist er auch die noch unlängst beschworene »Rephilologisierung« der Literaturwissenschaft³ de facto als eine post-philologische Praxis aus, die im Grund nur mit bestimmten Versatzstücken der

1 »Transkulturation« verstehe ich hier in Anlehnung an Rama: *Transculturación narrativa*.

2 Vgl. Erhard Schüttpelz: *Deutland*. Berlin: Matthes & Seitz 2023, 17.

3 Vgl. zu dieser Debatte Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik: Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart u. a.: Metzler 2005.

Philologie des 19. Jahrhunderts operiert. Mir geht es darum, was im Bewusstsein des ›post-philologischen‹ Status literaturwissenschaftlicher Praxis aus den Restbeständen der philologischen Tradition wird und wie daraus produktive Verbindungen mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen hervorgehen können.

Es wird bei diesem Versuch, Quiltrologie als eine Defiguration (bzw. teilweise Refiguration) der Philologie zu definieren, nicht ganz ohne metaphorische Übertragungen zwischen der Objektebene der Hunde und der Metaebene der (wissenschaftlichen) Beschäftigung mit ihnen abgehen. Aber gerade diese tastende Metaphorizität als Heuristik erlaubt es, den Mehrwert einer solchen Übertragung für das generelle Verständnis von Literatur, das diesem Essay zu Grunde liegt, auszuloten. Die Fluchtlinie dieser abschließenden Überlegungen lässt sich in folgender Frage zusammenfassen: Wie kommt die Philologie auf die Straße – und was soll bzw. kann sie da? Eine tentative Antwort aus quiltrologischer Perspektive wird in drei Punkten entfaltet.

Kynologie, Philologie und Quiltrologie

Die Quiltrologie kann man sich nicht nur als Transformation der Philologie, sondern auch als Gegenbegriff zur bereits mehr oder weniger eingeführten ›Kynologie‹ vorstellen, die ihrerseits wiederum eine charakteristische Verbindung zur Philologie unterhält: Die Kynologie im biologischen Sinn als Hunde-Wissenschaft ist – so kann man behaupten, wenn man einen Blick auf die Geschichte dieses Begriffs wirft – eine recht deutsche Wissenschaft, denn der Ausdruck taucht wohl zunächst in deutscher Sprache auf und bezieht sich auf ein Wissen um die Zucht und Dressur von Haus- und so genannten »Gebrauchshunden«.⁴ Mit der

4 Vgl. exemplarisch die »Jagdkynologie« des Sigismund Freiherr von

unhinterfragten Vorannahme, dass Hunde als Haustiere ›dienstbar‹ auf Menschen bezogen seien, beschäftigt sich nun ihrerseits die literarische Kynologie, wie sie der Germanist Manfred Schneider in einem grundlegenden Aufsatz zur Funktion von Hunden in der Literatur und in der bildenden Kunst entwickelt:⁵ Schneider geht davon aus, dass die Eigenschaft der ›Treue‹, die Hunden im Wesentlichen durch die Literatur zugeschrieben wird und die sich u. a. in der ikonographischen und literarischen Tradition ihrer Darstellung als Notare äußert, die menschliche Identität beglaubigt⁶ – Hunde treten in dieser Tradition als Schreibende auf bzw. werden eng mit der Kulturtechnik der Schrift im Dienste menschlicher Selbstbefragung assoziiert.⁷ Hunde als Schriftgelehrte sind bei Schneider, so könnte man es zugespitzt formulieren, letztlich auch prototypische Figuren des (meist männlich imaginierten) Philologen.

Ich möchte dieser Tradition der Kynologie als Wissenschaft von zur Fügsamkeit erzogenen und symbolisch als treue Diener und Wächter vorgeprägten Hunden eine – von Lateinamerika bzw. Chile her gedachte – Quiltrologie gegenüberstellen. Damit entferne ich mich auf der Objekt-ebene von der wichtigsten Prämisse der Kynologie, nämlich dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Hunden

Zedlitz und Neukirch (Pseudonym Hegewald), dessen Ziel die Zucht des sog. »Vollgebrauchshundes« zu Jagdzwecken war. (Hegewald: *Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie*. Neudamm: J. Neumann 1889). Zur ›deutschen‹ Wissenschaft von den Hunden und ihren epistemologischen Voraussetzungen vgl. auch Benjamin Bühler: »Hund«. In: Ders./Stefan Rieger (Hg.): *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 126–142.

5 Manfred Schneider: »Das Notariat der Hunde. Eine literaturwissenschaftliche Kynologie«. In: Norbert Otto Eke/Eva Geulen (Hg.): *Tiere, Texte, Spuren*. Berlin: ESV 2007, 24–27 (= Sonderheft zu Bd. 126 der *Zeitschrift für Deutsche Philologie*).

6 Vgl. Schneider: »Notariat der Hunde«, 26.

7 Vgl. dazu Bühler: »Hund«, der auch auf die platonische Tradition der Hunde als Wächter und Soldaten verweist.

vom Normalfall ihrer domestizierten Existenz ausgeht (die reinen Haushunde sind, wie eingangs dieser Studie gezeigt, in der weltweiten Hundepopulation in der Minderheit gegenüber den *free ranging dogs*, die zwar nicht ohne jeglichen Kontakt, aber auch nicht in einfacher Abhängigkeit von menschlichen Bezugspersonen leben, vgl. Kap. 2). Ebenso wenig geht die Quiltrologie vom in der Kynologie angenommenen Normalfall der Existenz klar getrennter Hunderassen aus, denen gegenüber ›Mischlinge‹ eine Abweichung darstellen – vielmehr scheint es historisch eher umgekehrt so zu sein, dass die bewusste Züchtung von Rassehunden erst im 19. Jahrhundert überhaupt ihren Anfang nimmt.⁸

Was die Quiltrologie weiterhin in ästhetischer Sicht von der von Manfred Schneider umrissenen Kynologie unterscheidet, ist die Tatsache dass Hunde in der Quiltrologie nicht als dienstbare Schriftgelehrte untersucht werden, sondern vielmehr im Hinblick auf eine alternative Ikonographie und sogar Legendenbildung: Die Quiltrologie beschäftigt sich mit (Straßen-)Hunden und ihren meist nur vorübergehenden, situationsabhängigen Begleiterinnen, die dadurch, dass sie nicht in der Treue gegenüber ihren menschlichen ›Herrchen‹ oder ›Frauchen‹ aufgehen, ihre Funktion als *companion species* anders ausfüllen. Hunde erscheinen so nicht mehr in ihren prototypischen historischen bzw. ikonographischen Funktionen als Schriftgelehrte oder Wächter,⁹ sondern eher als nicht auf Menschen angewiesene nächtliche Begleiter, die einen privilegierten Zugang zu einer Dimension von nicht schriftgebundener Spiritualität haben, welche den Menschen abgeht, oder

8 Vgl. Bettina Heintz: »Tiere als ›lebende Artefakte‹. Die Erfindung des Rassehundes als kulturelle Kategorie und als materielles Objekt«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 53/3 (2024), 223–242. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2024-2023>.

9 Vgl. für Lateinamerika auch die Beschreibung der sog. »perros de la conquista« (Varner/Johnson Varner: *Dogs of the Conquest* sowie Kap. 3 dieser Studie.)

als *riot dogs*, die gerade wegen ihrer Unbehaustheit zu privilegierten Verbündeten bei Protesten auf der Straße werden. Es geht, mit anderen Worten, in der Quiltrologie nicht um die treue Verwaltung von Schriftverkehr in den Vor- und Hinterzimmern menschlicher Macht, sondern um marginale Allianzen zwischen ›infamen‹ Wesen, die keinen direkten Zugang zur Kulturtechnik der Schrift haben. Zwar werden auch *quiltros*, wie verschiedene Kapitel dieser Untersuchung gezeigt haben, bisweilen in durchaus anthropozentrischer Weise zu Diener- und Helferfiguren von Menschen. In den ihnen dabei meist nur vorübergehend zugewiesenen Rollen stehen die Chancen aber besser, sie nicht als bloße Teile einer »anthropologischen Maschine« im Sinn von Giorgio Agamben zu vereinnahmen,¹⁰ sondern als Akteure zu sehen, die in bestimmten Situationen und Funktionen den Anthropozentrismus sozialer Ordnungen in Frage stellen.

Literatur, Feldforschung und materielle Kultur

Nach *anderen*, nicht vorrangig vom ortsfesten und geordneten Raum des Hauses geprägten Hunde-Figurationen in der Literatur, in der Kunst und im Film zu suchen impliziert auch eine Verschiebung der literatur- bzw. kulturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit: In der Quiltrologie werden Hunde weniger als zuverlässig dienende Funktionsträger im häuslichen Umfeld und damit auch als Teil der Lehre vom Haushalt, der *oikonomia*, wahrgenommen. Vielmehr werden sie zu außerhäuslichen Bewegungsfiguren, deren Beschreibung neue Formen der Beobachtung erfordert, die sich eher einem umfassenden *ökologischen* statt einem eingeschränkt *ökonomischen* Paradigma zuordnen lassen. Statt um die Bewirtschaftung bzw. Bewachung eines ge-

10 Vgl. Agamben: *Laperto*, und Kap. 3 dieser Studie.

schützten Innenraums geht es viel eher um das, was Pedro Lemebel in seinen »Memorias del quiltraje urbano« eine »sociología animal« nennt (vgl. Kap. 6 und 12), d.h. um eine Beobachtung der Gesten und Handlungen, die die häufig nur flüchtigen Kontaktszenen zwischen Menschen und Hunden auf der Straße prägen: Solche Szenen sind in räumlicher Hinsicht von sich ständig verändernden Bewegungskonstellationen und zeichentheoretisch von Formen der Kontaktaufnahme an der Grenze von Semiotizität und Materialität geprägt.

Einige der aufschlussreichsten Texte oder Filme über Straßenhunde sind dokumentarischer, nicht-fiktionaler Natur und nehmen die Form von Chroniken, Reportagen oder bisweilen sogar quasi-ethnographischen Feldstudien an, bei denen die Beobachtung *in situ* die entscheidende Triebfeder der literarischen Tätigkeit ist und die beobachtende Instanz dazu einlädt, sich selbst auf die Straße zu begeben, um etwas über Straßenhunde zu erfahren. Die Quiltrologie interessiert sich somit für eine Form von Literatur, die vor allem im französischsprachigen Raum als eine dokumentarisch interessierte »littérature de terrain«¹¹, also als ›Literatur im Feld‹ beschrieben wird, die literarische Praxis und Feldforschung miteinander verknüpft. Die Hunde-Reportage von Jean Rolin, die mir als Einstieg in meine eigenen Überlegungen gedient hat, kann als exemplarischer Text für diese Tendenz in der französischsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts gelten. Die Bedeutung dieses dokumentarischen Interesses reicht aber weit über den frankophonen Bereich hinaus und betrifft auch andere Formen ästhetischer Praxis.

Mit dem Interesse an quiltrologischen ›Feldstudien‹ rücken neben der Schrift auch andere mediale Aufzeichnungs-

11 Vgl. Dominique Viart: »Fieldwork in Contemporary French Literature«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 20/4–5 (2016), 569–580. <https://doi.org/10.1080/17409292.2016.1217676>.

techniken wie die Photographie oder der Film in den Fokus, um materielle Formen des Kontakts (oder Nichtkontakts) zwischen Straßenhunden und Menschen beobachten zu können. Dabei kommt es, wie in Kap. 4 untersucht, zu Szenen, in denen entweder (so gut wie) gar nicht mehr gesprochen wird (vgl. den Film *La mujer de los perros*) oder in denen das menschliche Sprechen zum bloßen ›Hintergrundgeräusch‹ für die eigentlich im Fokus stehende Lebensumgebung der Hunde wird (vgl. den Film *Los Reyes*). Und selbst in Kunst-Installationen, wie etwa bei Antonio Becerro oder Nuno Ramos (vgl. Kap. 12) oder in fiktionalen literarischen Texten zu Straßenhunden werden Praktiken der Feldforschung ihrerseits aufgegriffen und reflektiert im Hinblick auf die Frage, wie sich ästhetische Konventionen dadurch transformieren, dass man einen spezifischen urbanen oder ländlichen Lebensraum untersucht, anstatt Hunden von vornherein einen festen Platz in der Ökonomie des Hauses zuzuweisen.

Statt Hunde selbst metaphorisch oder allegorisch zu Experten des Semiotischen zu erklären, steht die Beobachtung von Straßenhunden also vor der Herausforderung, literarische bzw. ästhetische, aber auch wissenschaftliche Praktiken der Beobachtung und der Beschreibung zu entwickeln, die – zumindest auch – anderen Logiken als denen der hermeneutischen Lektüre von Kultur als Text folgen. Es geht um Praktiken, die das Potenzial haben, die menschliche Selbstbestätigung im Semiotischen zu durchbrechen und sich stattdessen mit den »materiell-semiotischen Knoten« (vgl. Kap. 4) auseinanderzusetzen, die aus interspezifischen Kontaktszenen hervorgehen.

Quiltrisierung des Kanons und von Gattungstraditionen

Diese doppelte Verschiebung hin zur Aufmerksamkeit auf andere, nicht ans Haus gebundene Hundefiguren und zu anderen Beobachtungs- und Beschreibungspraktiken im

Rahmen der Quiltrologie trägt möglicherweise drittens dazu bei, die Literatur bzw. Kunst selbst bezüglich ihres Kanons und der von ihr gepflegten Gattungen und Textsorten anders wahrzunehmen: Die Quiltrologie untersucht nicht nur andere Themen und mediale Praktiken von Literatur und Kunst, sondern auch alternative literarische und ästhetische Formen, in denen sich die Ergebnisse solcher Beobachtungen stabilisieren.¹²

Die literarischen *human-animal studies* – und somit auch die Untersuchungen zur Hunde-Literatur – stehen für gewöhnlich stark im Zeichen thematischer Lektüren, die häufig im Modus der Generalisierung und der spekulativen assoziativen Verknüpfung von Biologie und Literatur (bzw. Film und Kunst) daherkommen.¹³ Zumeist weniger präsent ist in ihnen – wie in vielen anderen kulturwissenschaftlichen Trends der letzten Jahrzehnte – die textnahe Auseinandersetzung mit literarischen Formen (wie rhetorischem Sprachgebrauch oder Gattungstraditionen), die in der Philologie traditionellerweise im Vordergrund stehen. Wenn die hier propagierte Quiltrologie an der Auseinandersetzung mit solchen Formen festhält, so führt sie damit eine philologische Grundüberzeugung fort, die davon ausgeht, dass es einer spezifischen Aufmerksamkeit für formale Elemente von Literatur bedarf, um Kontaktszenen überhaupt sichtbar zu machen. Dies ist nicht nur für bestimmte Begegnungen zwischen Menschen und Hunden relevant, sondern auch für die Frage, inwiefern solche zunächst kontingenten Szenen als mögliche paradigmatische ›Anfangsszenen‹ des Zusammenlebens von Menschen und Hunden aufgerufen werden können, die die Geschichte zweier *companion species* überhaupt erfahr- bzw. erzählbar machen (vgl. dazu ausführlicher Kap. 4).

12 Zu dem (in den animal studies traditionell eher wenig ausgeprägten) Interesse an Formfragen vgl. Dominic O'Key: *Creaturely Forms in Contemporary Literature: Narrating the War Against Animals*. London: Bloomsbury 2022.

13 Bestes Beispiel sind die Schriften von Donna Haraway.

Die Formen, derer es bedarf, um solchen Anfangsszenen Prägnanz zu geben, sind ihrerseits nicht unabhängig von literarischen und ästhetischen Traditionen: Die literarische Quiltrologie basiert hier insofern auf der Kynologie bzw. der Philologie, als sie zumindest teilweise auch an kanonischen Texten und Autoren ansetzt, d. h. an dem Kanon der ›(Haus-)Hundeliteratur‹, als dessen Prototyp in der spanischsprachigen Literatur Miguel de Cervantes' »Coloquio de los perros« angesehen werden kann. Doch es geht nicht darum, diesen Kanon einfach fortzuschreiben, sondern ihn auf unterschiedliche Art und Weise zu ›quiltrisieren‹ und damit der geschlossenen literaturimmanenten Zirkulation von Texten und Textsorten zu entziehen. Eine solche Quiltrisierung ist bereits bei Cervantes selbst zu erkennen, der nicht nur als der Prototyp der ›kynologisch‹ beschreibbaren Hunde-Literatur verstanden werden kann. Das »Coloquio« ist auch Ausgangspunkt einer langen literarischen Ahnenreihe von *quiltros* in Lateinamerika sowie – aufgrund der reflexiv-philosophischen Dimension, mit denen die beiden cervantischen Hunde über ihr Leben und seine Erzählbarkeit nachdenken – zugleich Anfangsszene der Quiltrologie: Cervantes' »Coloquio de los perros« ist insofern in der Tat bereits ein »Coloquio de los quiltros«¹⁴ im doppelten Sinn eines Gesprächs zweier Straßenhunde als auch eines Meta-Gesprächs darüber, was es heißt, die Existenz von Straßenhunden literarisch erfassen zu wollen.

In diesem Essay habe ich bezüglich möglicher Gattungstransformationen vor allem die Spur der literarischen Transkulturation der Pikareske, auf der Cervantes' exemplarische Novelle beruht, zur *picaresca canina* in Lateinamerika verfolgt. Die Hunde-Pikareske kann dabei als ›kleine Form‹ verstanden werden, jedoch nicht im Sinn besonderer Kürze (Hunde-Pikaresken können nämlich problemlos

14 Ich greife hier in abgewandelter Form auf den Titel von Lina Meruanes feministischem Essay *Coloquio de las quiltros* zurück (vgl. dazu auch Kap. 4).

Romanlänge annehmen), sondern weil in ihr eine literarische Form »minorisiert«¹⁵, d. h. zur Ausdrucksform von randständigen (bio-)sozialen Perspektiven zugerichtet wird. Dies hat bedeutsame Konsequenzen: Wenn sich in der Hunde-Pikareske das handlungsbegründende Bewegungsmuster des sich in ständiger (geographischer und sozialer) Bewegung befindlichen *pícaro* als Diener vieler Herren zur unbehausten Figur des zwischen verschiedenen menschlichen Kontaktpersonen hin- und herwechselnden Straßenhundes verschiebt (vgl. Kap. 4), wird die Pikareske somit der Möglichkeit eines »Konversionssujets« beraubt, mit dem sich der erwachsene *pícaro* in Form einer Lebensbeichte zumindest vordergründig von seinem früheren Leben auf der Straße distanzieren könnte.

Besonders gut beobachten lässt sich die ›Quiltrisierung‹ des Kanons der Hundeliteratur in den 1.001 Gesichtern des Hundes Catechi bei Cristian Geisse (vgl. Kap. 13). Dort zeigt sich eine Ab- und Umbauarbeit am literarischen Kanon, durch die einige der literarischen Anfangsszenen mit treuen Haushunden des literarischen Kanons in einem chilenischen *quiltro* reterritorialisiert werden. So entsteht auf der Textebene eine ungewöhnliche Mischung aus Roman und metaliterarischem Essay, der in cervantinischer Tradition von *quiltros* handelt und zugleich eine essayistische Form von Quiltrologie betreibt, die letztlich auch die strikte Grenzziehung zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Praxis in Frage stellt.

Abschließend sei noch einmal betont, dass die hier propagierte Quiltrologie sich nicht als eigenständige neue Disziplin versteht. Vielmehr geht es ihr auf einer literatur- und

15 Das »Minoritäre« wird dabei verstanden im Sinn von Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit 1975.

kulturwissenschaftlichen Metaebene darum, die disziplinäre Grundlage zu ›quiltrisieren‹, auf der meine eigene Annäherung an die *quiltros* beruht, nämlich die Philologie und sie damit ›auf die Straße‹ zu schicken. Dies geschieht in der Hoffnung, durch die Auseinandersetzung mit Literatur, Film, Kunst und andere ästhetische Praktiken zu einer neuen Aufmerksamkeit auf ansonsten unbeachtete bzw. unbeobachtbare randständige Figuren des Sozialen beizutragen. Straßenhunde sind ein eindrückliches Beispiel solcher Randgänger insofern, als sie sich nicht als ›beste Freunde‹ menschlicher Gefährten in deren Heim ruhigstellen lassen, sondern umgekehrt dazu aufrufen, außerhäusliche Kontaktszenen zum Gegenstand von Literatur und ästhetischen Praktiken zu machen.

In diesem Sinn möchte ich diese Überlegungen, die ich mit einer Kontaktszene zwischen Menschen und Hunden in der chilenischen Hafenstadt Valparaíso eröffnet habe, auch mit einer solchen schließen, und zwar mit dem – als Titelbild dieser Studie gewählten – Graffito eines auf einem der Hügel der Stadt auf eine Hauswand gesprühten *quiltro*, über dessen sich angriffslustig dem Blick der Beobachtenden entgegenstemmenden Körper der Ausdruck »callejero por derecho propio« erscheint (deutsch in etwa als »Straßenhund eigenen Rechts«). Bei dieser Inschrift handelt es sich vermutlich um die ›Quiltrisierung‹ eines Liedtextes, das aus einer Schnulze des argentinischstämmigen Liedermachers Alberto Cortez mit dem Titel »Callejero« aus den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts stammt. Das Lied beginnt folgendermaßen:

Era callejero por derecho propio;
su filosofía de la libertad
fue ganar la suya, sin atar a otros
y sobre los otros no pasar jamás.¹⁶

16 Alberto Cortez: »Callejero« [1973]. In: *Grandes éxitos 2*. Madrid:

[Er war ein Straßenhund eigenen Rechts,
seine Philosophie der Freiheit
bestand darin, seine Freiheit zu leben, ohne andere
dadurch zu binden
und sich nie über Andere hinwegzusetzen.]

In dem Lied wird das Leben des *callejero*, also des Straßenhundes, als individuelles Freiheitsversprechen verstanden, in dem sich alle Menschen in ihrer Suche nach Unabhängigkeit von sozialen Zwängen problemlos wiedererkennen können.¹⁷ Durch das Graffito, das den generischen *callejero* als chilenischen *quiltro* und *riot dog* in den Straßen von Valparaíso zur Zeit der Demonstrationen im Jahr 2019 auftreten lässt, wird dieser naive Freiheitsbegriff jedoch reterritorialisiert und politisiert, aus dem eigenen Recht wird ein Anspruch auf Dissidenz, bei dem die Straße bewusst als Raum für alternative (bio-)soziale Allianzen in Stellung gebracht wird. Die Aufgabe der Quiltrologie besteht darin, solchen Allianzen Sichtbarkeit zu verschaffen.

Hispavox 1992 [CD]. Von dem Lied kursieren zahlreiche Aufnahmen und Videos im Netz.

17 Zwei weitere Verse des Liedes lauten dementsprechend: »era una metáfora de la aventura / que en el diccionario no se puede hallar.« [Er war eine Metapher für das Abenteuer, das sich in keinem Lexikon findet.]

Abbildungsnachweise

(die vollständigen Quellenangaben finden sich, sofern hier nur als Kurztitel aufgeführt, im Literaturverzeichnis)

Abb. 1 (Kap. 1): Sergio Larraín: *Valparaiso* (1963). © Sergio Larraín/Magnum Photos, Verwendung mit freundlicher Genehmigung der Agentur.

Abb. 2 (Kap. 2): Castro: *Raza chilena* [Frontcover].

Abb. 3 (Kap. 2): Photographie des Verf. (November 2022).

Abb. 4 (Kap. 3): »Manuscrito del Aperreamiento« [Ausschnitt].

Abb. 5–7 (Kap. 5): Screenshots der DVD-Fassung von *Los Reyes*.

Abb. 8–9 (Kap. 5): Screenshots der digitalen Fassung von *La mujer de los perros*, die dem Verf. von den Regisseurinnen zur Verfügung gestellt wurde.

Abb. 10 (Kap. 7): Ramos: »Una amena charla con los perros comediantes«, o. S.

Abb. 11 (Kap. 7): Caro: »La Zamacueca« [Detail].

Abb. 12 (Kap. 8): Screenshot der DVD-Fassung von *Amores perros*.

Abb. 13 (Kap. 8): Screenshot aus dem Trailer von *La mujer de los perros*.

Abb. 14 (Kap. 11): Entwurf zum Cover des *Time Magazine* für die »Person of the Year« 2011. <https://medium.com/digital-global-traveler/loukanikos-the-riot-dog-1c0cc5080552> (zuletzt aufgerufen am 19. 4. 2025).

Abb. 15a/b (Kap. 11): https://www.clarin.com/img/2019/12/24/jTPIhWQp_1256x620__1.jpg; <https://web.archive.org/web/2019112704121/https://matapacos.cl/> (zuletzt aufgerufen am 1. 9. 2025).

Abb. 16a/b (Kap. 11): <https://workingclasshistory.com/blog/negro-mata-pacos-chiles-riot-dog/>; <https://www.instagram.com/p/B4f4xARHU4C/> (zuletzt aufgerufen am 1. 9. 2025).

Abb. 17a/b (Kap. 12): Nuno Ramos, »Monólogo para um cachorro morto«. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).

Abb. 18 (Kap. 12): Becerro: »Aullido inédito«.

Abb. 19a/b (Kap. 12): <https://urbano.wikiexplora.com/Archivo:Perreramunicipalcrematoriozigzag1965.jpg>; <https://www.perrerarte.cl/residencias-2024-perrera-arte-abrio-las-postulaciones/> (zuletzt aufgerufen am 1. 9. 2025).

Literaturverzeichnis

Literarische Texte

- Anon.: *Lazarillo de Tormes*. Hg. v. Francisco Rico. Madrid: Cátedra 1990.
- Anon.: *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*. Hg. v. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra 2014.
- Barros Grez, Daniel: *Las aventuras de »Cuatro remos«*. Santiago de Chile: Impr. La Unión 1921. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9690.html> (zuletzt aufgerufen am 12. 4. 2025).
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Hg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard Pléiade 1975.
- Bellatín, Mario: *Perros héroes*. Mexiko D. F.: Alfaguara 2003.
- Bioy Casares, Adolfo: *Dormir al sol*. Madrid: Alianza 2005 [1973].
- Borges, Jorge Luis: »El Aleph«. In: *Obras completas*. 4 Bde. Buenos Aires: Emecé, Bd. 1, 617–627.
- Cervantes, Miguel de: »El coloquio de los perros«. In: *Novelas ejemplares*, Bd. 2. Hg. v. Harry Sieber. Madrid: Cátedra 1994, 297–359.
- Cruz Valdivieso, Nicolás: *Narraciones quiltras*. Santiago: Ed. Oxímoron 2017.
- Darío, Rubén: »[Exposiciones: Perros y flores]« [1901]. In: *La caravana pasa. Obras completas*, Bd. 1. Madrid: Mundo Latino 1917, 13–18.
- : »Duelos cínicos« [1902]. In: *Parisiana. Obras completas*, Bd. 5. Madrid: Mundo Latino 1917, 203–210.
- Droguett, Carlos: *Patas de perro*. Barcelona: Malpaso 2016 [1965].
- Geisse Navarro, Cristian: *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral. Antología poética de escritores jóvenes del Valle de Elqui*. Valparaíso: Ediciones Inclubicalistas 2010.
- : *Ricardo Nixon School*. Buenos Aires: Emecé 2016 [e-book].
- : *Catechi*. Santiago de Chile: Montacerdos 2018.
- Genet, Jean: *Les bonnes*. Paris: Gallimard folio 1979 [1947].
- Honwana, Luís Bernardo: *Nos matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Kapulana 2017 [1964].

- Kipling, Rudyard: *The Jungle Book*. Oxford: Oxford University Press 2008 [1895].
- Lemebel, Pedro: *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago de Chile: Lom Ediciones 1998.
- Lowry, Malcolm: *Under the Volcano*. New York: Harper Collins 2007 [1962].
- Millar, Walterio: »Cuatro Remos«. In: *El Cabrito* 1–34/49–75 (1941–1943). *Memoria Chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-349096.html> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- Nganang, Patrice: *Temps de chien*. Monaco: Serpent à plumes 2001.
- Quintana, Pilar: *La perra*. Bogotá/Barcelona: Penguin Random House 2023 [2017].
- Quiroga, Horacio: »Insolación«. In: *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*. México: Grupo Tomo 2008, 83–92.
- Rivera, José Eustasio: *La vorágine*. Hg. v. Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra 2006.
- Rolin, Jean: *Un chien mort après lui*. Paris: Gallimard 2010.
- Sánchez, Luis Rafael: *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo: Ed. Santillana/Alfaguara 2007.
- Slimani, Leila: *Chanson douce*. Paris: Gallimard NRF 2016.
- Trabucco Zerán, Alia: *La resta*. Barcelona: Lumen 2023 [2014].
- : *Limpia*. Barcelona: Lumen 2023 [dt.: *Mein Name ist Estela*. Übers. v. Benjamin Loy. München: Hanser Berlin 2024].
- Vallejo, Fernando: *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara 1994.
- : *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara 1999 [1985–1993].
- Vargas Llosas, Mario: *La ciudad y los perros*. Madrid: Cátedra 2020 [1963].
- Winter, Enrique: *Las bolsas de basura*. New York: Sudaquia Editores 2017.

Filme

- Amores perros*. Regie: Alejandro González Iñárritu. Mexiko: Altavista Films 2000.
- La mujer de los perros*. Regie: Laura Citarella/Verónica Llinás. Argentinien: El Pampero Cine 2015. [Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=gtO75lQwMrk> (zuletzt aufgerufen am 17. 4. 2025)].

- Les Chiens savants*. Frankreich: Pathé 1907. <https://www.youtube.com/watch?v=d815PRETmyY> (zuletzt aufgerufen am 12. 4. 2025).
- Los Reyes* (2018). Regie: Bettina Perut/Iván Osnovikoff. Chile/Deutschland: Grasshopper Film 2024.
- Matapaco* (2013). Regie: Victor Ramírez. Chile 2013.

Kunst, Musik und Photographie

- Becerro, Antonio: »Aullido inédito de Pedro Lemebel en 1999: »Vitrina tercermundista«, tributo al quiltraje«. <https://www.perrerarte.cl/un-aullido-inedito-de-pedro-lemebel-vitrina-tercermundista-1999-tributo-al-quiltraje/> (zuletzt aufgerufen am 2. 5. 2025).
- : »Perro Punk« (Teil der Ausstellung *Óleos sobre perros*, 2002). <https://www.perrerarte.cl/wp-content/uploads/2015/10/Perro-Punk-%C3%93leos-sobre-perro-taxidermia-2002.jpg> (zuletzt aufgerufen am 2. 5. 2025).
- Caiozzi, Claudio (= Caiozzama): »Qué feliz debe estar el Negro« (2019). <https://www.instagram.com/p/B4f4xARHU4C/> (zuletzt aufgerufen am 2. 5. 2025).
- Caro, Manuel Antonio: »La Zamacueca« (1873). Colección de la Presidencia de la República de Chile. <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Zamacueca-Chile.jpg> (zuletzt aufgerufen am 1. 9. 2025)
- Cortez, Alberto: »Callejero«. In: *Grandes éxitos 2*. Madrid: Hispavox 1992 [1973, CD].
- Larraín, Sergio: *Valparaíso*. Paris: Éditions Hazan 1991.
- Larraín, Sergio/Pablo Neruda: »Valparaíso«. In: *Du/Atlantis* 26/300 (1966), 95–109.
- »Manuscrito del Aperreamiento«. Bibliothèque Nationale de France, Sign. Mexicain 374 [ca. 1560].
- Ramos, Nuno: »Monólogo para um cachorro morto« (2008/2010), o. S. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).

Theorie und Forschungsliteratur

- Agamben, Giorgio: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri 2002.
- Aguayo Rodríguez, Eduardo: »Animales patrios de la fauna simbólica chilena: el cóndor, el huemul y »El perro del regimiento«, de Daniel Riquelme«. In: Gabriela Cordone/Marco Kunz (Hg.): *Ficciones animales y animales de ficción*. Wien u. a.: LIT 2015, 307–318.
- Almásí Szabó, Lili: »Negro Matapacos: Street Dog, Hero or Patron Saint of Protestors?«. In: *Anthro-pólus* 3–4 (2020), 37–62.
- Aloi, Giovanni: *Speculative Taxidemy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press 2018.
- Andermann, Jens: »La ficción inmunda« (2018), o. S. <https://jensandermann.com/2018/05/27/la-ficcion-inmunda/> (zuletzt aufgerufen am 25. 2. 2025).
- : *Entranced Earth. Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press 2023.
- Andersen, Kurt: »The Protester. Person of the Year 2011, Cover Story«. In: *Time Magazine* (14. 12. 2011). https://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2101745_2102132_2102373-1,00.html (zuletzt aufgerufen am 19. 4. 2025).
- Anon.: »Cuatro Remos« [Photo]. In: *El Peneca* 3/113 (16. 1. 1911), o. S. *Memoria Chilena*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98650.html> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- Anon.: »Quiltro Negro Matapacos«. In: *Museo del estallido social*. <https://museodelestallidosocial.org/matapacos/> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- Apesteeguía, Sebastián: »Perros del sur de Sudamérica: en casas de madera y cuero«. In: Ders./Stella Maris Alvarez (Hg.): *Perros y otros cánidos de las Américas. Origen, evolución e historia natural*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara 2023, 217–251.
- Apesteeguía, Sebastián/Stella Maris Alvarez (Hg.): *Perros y otros cánidos de las Américas. Origen, evolución e historia natural*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara 2023.
- Arlt, Roberto: *Aguafuertes y notas periodísticas*. Hg. v. Laura Juárez. Buenos Aires: Eudeba 2017.
- Asenjo, Pablo: »El artista visual Antonio Becerro celebra 20 años de trabajo en taxidermia«. <https://www.perrerarte.cl/el-artista-visual-antonio->

- becerro-celebra-20-anos-de-trabajo-en-taxidermia/ (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Astorga, Sebastián: »Entrevista a Enrique Winter« (2015). <http://letras.mysite.com/ewin100415.html> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil 1992.
- Aumont, Jacques: *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin 2006.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*. Hg. v. Michael C. Frank/Kirsten Mahlke. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Belsare, Aniruddha/Abi Tamim Vanak: »Modelling the Challenges of Managing Free-Ranging Dog Populations«. In: *Scientific Reports* 10 (2020), 18874. <https://doi.org/10.1038/s41598-020-75828-6> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).
- Benjamin, Walter: »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, 45–59.
- Birus, Hendrik: »Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 17 (1987), 38–51.
- Blanchard, Christophe: »Ce que les noms des chiens des sans-abris révèlent de leurs maîtres«. In: *Anthropozoologica* 50/2 (2015), 99–107.
- Boisseron, Bénédicte: *Afro-Dog. Blackness and the Animal Question*. New York: Columbia University Press 2018.
- Borgards, Roland: »Herzi-Lampi-Schatzis Tod und Bobbys Vertreibung. Tierliche Eigennamen bei Friedrich Hebbel und Emmanuel Levinas«. In: Michael Rosenberger/Georg Winkler (Hg.): *Jedem Tier (s)einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften*. Linz: Arbeitsgruppe WiEGe 2014, 68–83, hier 77–83. <https://doi.org/10.17883/wiege-bando7> (zuletzt aufgerufen am 19. 4. 2025).
- : »Tiere und Literatur«. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, 225–244.
- Bueno Jiménez, Alfredo: »Los perros en la conquista de América: Historia e iconografía«. In: *Chronica Nova* 37 (2011), 177–204.
- Bühler, Benjamin: »Hund«. In: Ders./Stefan Rieger (Hg.): *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 126–142.
- Butler, Judith: *Frames of War. When is Life Grievable?* London/New York: Verso 2009.

- Caiozzi, Claudio/Sebastián Flores: »Caiozzama sobre el Negro Matapacos: Quiltros somos todos«. In: *The Clinic* (26. 12. 2019). <https://www.theclinic.cl/2019/12/26/columna-de-caiozzama-quiltros-somos-todos-el-negro-matapacos/> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- Campe, Rüdiger: »Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, 208–225.
- : »Die Schreibszene: Schreiben«. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik: Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp 2012, 269–282.
- Cancino Díaz, Bernardita/Luis Andrés Figueroa/Patricio González Contreras/Hugo Henry Saldívar Canales: *El Quiltro: Periódico Estudiantil. Valparaíso. 1982–1986*. Santiago: Ed. Vertiente 2005.
- Capellà Miterrique, Hugo/Florence Gaunet: »Coexistence of Diversified Dog Socialities and Territorialities in the City of Concepción, Chile«. In: *Animals* 10/2 (2020), Art. 298, 1–25. <https://doi.org/10.3390/ani10020298> (zuletzt aufgerufen am 19. 4. 2025).
- Cárdenas-Neira, Camila/Carolina Pérez-Arredondo: »La construcción de una narrativa mítica multimodal del Negro Matapacos tras las protestas del 18-O en Chile«. In: *Literatura y lingüística* 47 (2023), 433–456.
- Carosi, Marcelo: »Reproductive Debility and the Animal Within: Narrating Black Womanhood in Pilar Quintana's *La perra*.« In: *Hispanófila* 193 (2021), 3–16.
- Castro, Jorge: *Raza chilena*. Santiago: Ocho Libros Editores 2009.
- Celedón, Matías: »Limpia de Alia Trabucco Zerán: Causas e inicios no son lo mismo«. In: *Revista Nomadías* 31 (2022), 373–377. <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/download/69462/72218/258016> (zuletzt aufgerufen am 12. 4. 2025).
- Chion, Michel: *L'Audio-vision*. Paris: Nathan 1993.
- Coppinger, Raymond/Lorna Coppinger: *Dogs: A Startling New Understanding of Canine Origin, Behavior, and Evolution*. New York: Scribner 2001.
- Darrigrandi, Claudia: »Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio«. In: *Cuadernos de Literatura* 17/34 (2013), 122–143
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit 1975.
- : *Mille Plateaux*. Paris: Minuit 1980.

- Descartes, René: *Discours de la méthode*. In: *Œuvres*, Bd. VI. Hg. v. Paul Adam/Charles Tannery. Paris: Cerf 1902, 1–78.
- Descola, Philippe: »Anthropologie de la nature: Figures des relations entre humains et non-humains (suite)«. In: *Résumé des cours, 2002–2003*. Paris: Collège des France 2003, 605–623. https://www.college-de-france.fr/sites/default/files/documents/philippe-descola/UPL35678_descola_cours2003.pdf (zuletzt aufgerufen am 30. 3. 2025).
- : *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard 2005.
- Dorfman, Ariel: »El Patas de Perro no es tranquilidad para mañana«. In: *Revista chilena de literatura* 2–3 (1970), 167–197.
- Dünne, Jörg: »Interspecific Contact Scenes. Humans and Street Dogs in the Margins of the City«. *Mecila Working Paper Series* 54 (2023). São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. <https://dx.doi.org/10.46877/dunne.2023.54> (zuletzt aufgerufen am 26. 2. 2025).
- : »Quiltros chilenos y literatura postglobal. Acerca de la reterritorialización de convivialidades interespecíficas y prácticas estéticas«. In: Jan Knobloch/Gesine Müller (Hg.): *Escrituras de lo postglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad*. Buenos Aires/São Paulo: CLACSO/Mecila 2024, 217–233.
- : »Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres: escenas de denominación en la picaresca canina«. In: Gloria Chicote/Ders.: (Hg.): *Narrar convivialidades marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global. Philologie im Netz*, Beiheft 36 (2025), 36–51. <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft36/b36to4.pdf> (zuletzt aufgerufen am 30. 6. 2025).
- : »Drei Versionen von Bobbie: Literarische Hundenamen und die Grenzen der Domestizierung«. In: *Dritte Natur* 7/1 (2026), 111–126.
- Eltit, Diamela: »Clases de cuerpo y cuerpos de clase«. In: *Aisthesis* 38 (2005), 9–20.
- Erhart, Walter (Hg.): *Grenzen der Germanistik: Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart u. a.: Metzler 2005.
- Espinosa Hernández, Patricia (Hg.): »Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XXI«. In: *Altre Modernità* 25 (2021), 287–347. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15621> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Eyzaguirre Jorquera, Daniel: »El perro ›negro matapacos: ¿burdo? ¿ofensivo?

- ¿denigrante?«. In: *Le Monde diplomatique Chile* (6. 5. 2024). <https://www.lemondediplomatique.cl/el-perro-negro-matapacos-burdo-ofensivo-denigrante-por-daniel-eyzaguirre.html> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Primera parte. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia 1851 [1535]. Digitalisierte Fassung: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-general-y-natural-de-las-indias-islas-y-tierra-firme-del-mar-oceano-primera-parte--o/> (zuletzt aufgerufen am 30. 3. 2025).
- Folger, Robert: *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*. Newark: Juan de la Cuesta 2009.
- Foucault, Michel: »Des espaces autres« [1967/1990]. In: *Dits et écrits*, Bd. 4. Hg. v. Daniel Defert/François Ewald. Paris: Gallimard 1994, Bd. 4, 752–762.
- : »La Vie des hommes infâmes« [1977]. In: *Dits et écrits*, Bd. 3. Hg. v. Daniel Defert/François Ewald. Paris: Gallimard 1994, 237–253.
- Freud, Sigmund: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose«. In: *Studienausgabe*, Bd. 8: *Zwei Kinderneurosen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2000, 125–232.
- Fuentes, Aedo: »El sistema de panópticos de Daniel Barros Grez. Literatura nacional y régimen penitenciario en Chile en el umbral del siglo XX«. In: *Atenea* 514 (2016), 227–246.
- Gelz, Andreas: »El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes«. In: *Iberoromania* 78 (2013), 165–177.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991.
- Ginzburg, Natalia: »Alia Trabucco Zerán: »La empleada doméstica es prácticamente muda en la sociedad« (Interview). In: *Clarín* (3. 10. 2023). https://www.clarin.com/cultura/alia-trabucco-zeran-empleada-domestica-practicamente-muda-sociedad_o_pAWkBWaGic.html (zuletzt aufgerufen am 12. 4. 2025).
- Giorgi, Gabriel: *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2014.
- : »Precariedad animal«. In: *Boca de sapo* 17/21 (2016), 50–55.
- : »La alianza precaria«. In: *Iberoamericana* 20/73 (2020), 73–81.
- Girard, René: *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset 1972.
- Gobierno chileno: »Primer estudio de población animal en Chile revela que hay 12 millones de perros y gatos con dueños y 4 millones sin supervi-

- sión« (2022). <https://www.gob.cl/noticias/primer-estudio-de-poblacion-animal-en-chile-revela-que-hay-12-millones-de-perros-y-gatos-con-duenos-y-4-millones-sin-supervision/> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).
- Goic, Cedomil: »El teatro costumbrista de Daniel Barros Grez«. In: *Teatro Chileno*. https://www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl/Daniel_Barros_Grez/Articulos/Cedomil_Goic.html (zuletzt aufgerufen am 12. 4. 2025).
- Guerrero, Leila: »La crónica es, por definición, un género que se ocupa de las periferias (Interview mit Miguel Ángel Lapuente)«. In: *Tres Puntos* (12. 5. 2022). <https://www.revistatrespuntos.com/la-crónica-es-por-definición-un-género-que-se-ocupa-de-las-periferias-leila-guerrero> (zuletzt aufgerufen am 15. 3. 2025).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie«. In: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Stuttgart: Metzler 1979, 37–84
- Gutiérrez, Miguel Ángel: »Perut + Osnovikoff y el desafío de crear un lenguaje propio«. In: *Oropel* (2019), o. S. <https://revistaoropel.cl/index.php/2019/12/02/1112/> (zuletzt aufgerufen am 25. 2. 2025).
- Haraway, Donna: »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936«. In: *Social Text* 11 (1984/5), 20–64.
- : *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.
- : *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
- Hegewald [Sigismund Freiherr von Zedlitz und Neukirch]: *Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie*. Neudamm: J. Neumann 1889.
- Heiden, Anne von der/Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Heintz, Bettina: »Tiere als ›lebende Artefakte‹. Die Erfindung des Rassehundes als kulturelle Kategorie und als materielles Objekt«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 53/3 (2024), 223–242. <https://doi.org/10.1515/zfsocz-2024-2023> (zuletzt aufgerufen am 2. 5. 2025).
- Hiergeist, Teresa: »Del perro en Berganza. ›El Coloquio de los perros‹ desde una perspectiva zoopoética«. In: Mechthild Albert u. a. (Hg.): *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, 149–166.
- Hoge, Charles: »Phantom Priapusspuss: The Phantom-Dog Tradition in *Under the Volcano*«. In: Richard J. Lane/Miguel Mota (Hg.): *Malcolm Lowry's Poetics of Space*. Ottawa: University of Ottawa Press 2016, 71–84.

- Hughes, Joeline/David W. Macdonald: »A Review of the Interactions between Free-Roaming Domestic Dogs and Wildlife«. In: *Biological Conservation* 157 (2013), 341–351.
- Huismann, Wilfried: »Vor 50 Jahren: Putsch in Chile – Pinochets deutsche Paten«. Radiofeature WDR 2023. <https://www.ardaudiothek.de/episode/dok-5-das-feature/vor-50-jahren-putsch-in-chile-pinochets-deutsche-paten/wdr-5/94743246/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Hunt, Mai: »Ahogarse en un mar verde«. In: *Chasqui* 52/1 (2023), 73–92.
- ICAM-Coalition: *Humane Dog Population Management Guidance* (2019). <https://www.icam-coalition.org/wp-content/uploads/2019/09/2019-ICAM-DPM-guidance-Interactive-updated-15-Oct-2019.pdf> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025)
- Irvine, Leslie: *My Dog always Eats First: Homeless People and Their Animals*. Colorado: Rienner 2013.
- Isaacs, Jenny R./Ariel Otruba (Hg.): *More-Than-Human Contact Zones* (= Themenheft von *Environment and Planning E: Nature and Space* 2/4 [2019]).
- Isfahani-Hammond, Alexandra: »How a Chilean Dog Ended Up as a Face of the New York City Subway Protests«. In: *The Conversation* (8. 1. 2020). <https://theconversation.com/how-a-chilean-dog-ended-up-as-a-face-of-the-new-york-city-subway-protests-129167> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025)
- Jacobs, Joela (Hg.): *Animal Narratology*. Basel: MDPI 2020.
- Jäger, Maren/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 1–12.
- Jakobson, Roman: »Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances«. In: *Fundamentals of Language*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton 1980, 67–96.
- Jolles, Andre: *Einfache Formen*. Tübingen: Niemeyer 1982 [1930].
- Kendall, Karalyn: »The Face of a Dog: Levinasian Ethics and Human/Dog Co-Evolution«. In: Noreen Giffney/Myra J. Hird (Hg.): *Queering the Non/Human*. Farnham u. a.: Routledge 2008, 185–204.
- Klauk, Tobias/Tilman Köppe: »Telling vs. Showing«. In: Peter Hühn (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University 2013. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (zuletzt aufgerufen am 30. 3. 2025).

- Koch, Lars/Solvejg Nitzke: »Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissens-
kommunikation«. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*
52 (2022), 411–421.
- Kohlhauer, Michael: »Wenn Hunde erzählen. Miguel de Cervantes' ›Colo-
quio de los perros‹ und die Tierliteratur«. In: *Iberoromania* 56/2 (2002),
51–81.
- Kohn, Eduardo: »How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of
Transspecies Engagement«. In: *American Ethnologist* 34/1 (2007), 3–24.
- Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«. In: Roland
Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart:
Metzler 2016, 245–261.
- Kripke, Saul: *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press
1982.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil 1980.
- Krüger, Gesine: »Geschichte der Jagd«. In: Roland Borgards (Hg.): *Tiere.
Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2015, 111–121.
- Latham, Ricardo E.: *Los animales domésticos de la América precolombina*.
Santiago de Chile: Imprenta Cervantes 1922.
- Latimer, Joanna: »Being Alongside: Rethinking Relations amongst
Different Kinds«. In: *Theory, Culture & Society* 30/78 (2013), 77–104.
- Lerer, Diego: »La mujer de los perros, de Laura Citarella y Verónica Llinás«. In:
Micropsia (31. 8. 2015), o. S. [https://www.micropsiacine.com/2015/08/
estrenos-la-mujer-de-los-perros-de-laura-citarella-y-veronica-llinas/
\(zuletzt aufgerufen am 25. 2. 2025\)](https://www.micropsiacine.com/2015/08/estrenos-la-mujer-de-los-perros-de-laura-citarella-y-veronica-llinas/).
- Levinas, Emmanuel: »Nom d'un chien ou le droit naturel«. In: *Difficile
Liberté*. Paris: Albin Michel 1976, 199–202 [dt.: »Nom d'un chien« oder
das Naturrecht«. In: Frank Miething/Christoph von Wolzogen (Hg.):
Après vous. Denkbuch für Emmanuel Levinas. Frankfurt a. M.: Verlag Neue
Kritik 2006, 55–59].
- López Romo, Consuelo: »El país de los callejeros: Una exploración de
la liminalidad del perro comunitario chileno«. In: *Revista Chilena de
Derecho Animal* 5 (2024), 73–116.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink UTB 1989
[1970].
- Marín Lacazzette, Rocío: »El Vaquita: Perrito símbolo de las protestas en
Antofagasta«. In: *El Diario de Antofagasta* (5. 11. 2019). <https://www.diari->

- oantofagasta.cl/regional/antofagasta/110841/el-vaquita-perrito-simbolo-de-las-protestas-en-antofagasta/ (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).
- MECILA [The Maria Sybilla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America]: *Research Programme* (2019). https://mecila.net/wp-content/uploads/2020/11/Mecila-Research_Programme-Main_Phase-1.pdf (zuletzt aufgerufen am 29. 3. 2025).
- Meiller, Valeria: »Dog Lady: Companion Species Utopias in Dystopian Landscapes«. In: Dana Khromov (Hg.): *Reframing Humans, Animals and Land in Contemporary Brazilian and Argentinian Cinema*. Philadelphia: Penn Program in Environmental Humanities 2019, o. S. <https://ppeh.sas.upenn.edu/field-notes/reframing-humans-animals-and-land-contemporary-brazilian-and-argentinian-cinema-essay-5> (zuletzt aufgerufen am 25. 2. 2025).
- Menzel, Rudolf/Rudolfine Menzel: *Pariahunde*. Wittenberg: Ziemsen, 1960.
- Meruane, Lina: »Prólogo: Patas por delante«. In: Carlos Droguett: *Patas de perro*. Barcelona: Malpaso 2016, 5–18.
- : *Coloquio de las quiltras: argumentos caninos ante las crisis del feminismo*. Barcelona: Debate 2024.
- Miguel, Luna: *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing 2019.
- Ministerio de Salud de Chile: »Ley 21020 sobre tenencia responsable de mascotas y animales de compañía« (2017). <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1106037> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).
- Mora Valenzuela, Cristian: *Quiltros. Radiografía al patrimonio callejero de Valparaíso*. Valparaíso: Pesh Ediciones 2017.
- Muñoz, Héctor: »Antonio Becerro, antes y después de los escombros orgánicos« (2015). <https://www.perrerarte.cl/antonio-becerro-antes-y-despues-de-los-escombros-organicos-2/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Nitsch, Wolfram: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«. In: *Comparatio* 5 (2013), 1–18.
- O'Key, Dominic: *Creaturely Forms in Contemporary Literature: Narrating the War Against Animals*. London: Bloomsbury 2022.
- Olmedo Peña, Berenice: »La bio-ilegalidad del ser: perro callejero« (2015). https://www.academia.edu/24409421/La_bio_ilegalidad_del_ser_perro_callejero_Proyecto_art%C3%ADstico_multidisciplinario (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).

- Orsanic, Lucía: »Imágenes caninas hispanoamericanas del período de conquista y colonización: textos y contextos«. In: *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 9 (2017), 27–53.
- Page, Joanna: *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art*. Cambridge: Open Book Publishers 2023.
- Parreñas, Juno Salazar (Hg.): *Gender: Animals*. Farmington Hills: Macmillan 2017.
- Pastenes, Josefa/Jonathan Hernando: »Ley Cholito: los vacíos que quedan y los caminos que se abrieron para proteger constitucionalmente a los animales«. In: *puroperiodismo* (3. 8. 2022). <https://www.puroperiodismo.cl/ley-cholito-los-vacios-que-quedan-y-los-caminos-que-se-abrieron-para-proteger-constitucionalmente-a-los-animales/> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).
- Perrera Arte (Colectivo): »La Perrera mostró por primera vez su dura historia en el Día del Patrimonio Cultural« (26. 5. 2017). <https://www.perrerarte.cl/la-perrera-mostrara-por-primera-vez-su-historia-en-el-dia-del-patrimonio-cultural/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- : »Declaración pública: a propósito de Rauff, los hornos de la Perrera y la solución final« (2023). <https://www.perrerarte.cl/declaracion-publica-a-proposito-de-rauff-y-los-hornos-de-la-perrera/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Pierce, Jessica/Marc Bekoff: *A Dog's World. Imagining the Lives of Dogs in a World without Humans*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2021.
- Piña, Juliana: »Rubén Darío y la cuestión animal«. In: *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 16 (2024), 6–21.
- Pratt, Mary Louise: »Arts of the Contact Zone«. In: *Profession* (1991), 33–40.
- : *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge 1992.
- : »Mutations of the Contact Zone. From Human to More-Than-Human«. In: *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press 2022, 125–136.
- Raber, Karen/Monica Mattfeld (Hg.). (2017): *Performing Animals: History, Agency, Theater*. University Park: Pennsylvania State University Press 2017.
- Rama, Ángel: *Transculturation narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno 1981.
- Ramos, Ángela: »Una amena charla con los perros comediantes«. In: *Mun-*

dial. Revista semanal ilustrada 280 (Lima, 23. 10. 1925), o. S. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/revistas/mundial/1.285.pdf> (zuletzt aufgerufen am 15. 4. 2025).

Ravest Letelier, Carlos: »Colectivo »Narrativas Civiles«: Un lenguaje audiovisual (y poético) para resolver la crisis del Chile actual«. In: *Cine y literatura* (3. 6. 2018). <https://www.cineyliteratura.cl/colectivo-narrativas-civiles-un-lenguaje-audiovisual-y-poetico-para-resolver-la-tesis-del-chile-actual/> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).

Ríos, Valeria de los: »Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín«. In: *Vida animal: Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados 2022, 83–95.

Rodrigues, Nelson: »Complexo de vira-latas«. In: *À sombra das chuteiras mortais*. São Paulo: Companhia das Letras 1993, 51–52.

Rosales Neira, Oscar: »Perros del »Paraíso«: El imaginario de una ciudadanía quiltra en la narrativa de Valparaíso«. In: *Nueva Revista del Pacífico* 74 (2021), 385–408.

Rotker, Susana: *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena 1992.

Salazar Naudón, Cristián: »La curiosa compañía de quiltros chilenos de profesor Tenof«. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbatorivm1.rssing.com/channel-6153000/article288.html> (zuletzt aufgerufen am 15. 4. 2025).

—: »La restauracion moral del quilterrier chilensis«. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbanoramica.wordpress.com/2010/01/16/la-restauracion-moral-del-quilterrier-chilensis/> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).

—: »Los canes nativos y domesticados entre las comunidades indígenas del territorio. In: *Urbatorium* (o. J.). <https://urbatorivm1.rssing.com/channel-6153000/article182.html> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).

Sanhueza, Ana María: »El símbolo de la protesta en Chile de 2019, el »perro matapacos«, al banquillo tras los homicidios a policías«. In: *El País* (29. 4. 2023). <https://elpais.com/chile/2023-04-29/el-simbolo-de-la-protesta-en-chile-de-2019-el-perro-matapacos-al-banquillo-tras-los-homicidios-a-policias.html> (zuletzt aufgerufen am 20. 4. 2025).

Sarlo, Beatriz: *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión 1988.

Scherpe, Klaus: »First Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden«. In: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.):

- Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie.* München: Fink 2000, 149–166.
- Schiebinger, Londa: *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World.* Cambridge: Harvard University Press 2007.
- Schneider, Manfred: »Das Notariat der Hunde. Eine literaturwissenschaftliche Kynologie«. In: Norbert Otto Eke/Eva Geulen (Hg.): *Tiere, Texte, Spuren.* Berlin: ESV 2007, 24–27 (= Sonderheft zu Bd. 126 der *Zeitschrift für Deutsche Philologie*).
- Schüttpelz, Erhard: »Domestizierung im Vergleich«. In: *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 7/2 (2016), 93–109.
- : *Deutland.* Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Schwartz, Marion: *A History of Dogs in the Early Americas.* New Haven: Yale University Press 1997.
- Sepúlveda Eriz, Magda: *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973–2013).* Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio 2013.
- Serpell, James: »From Paragon to Pariah: Cross-Cultural Perspectives on Attitudes to Dogs«. In: Ders. (Hg.): *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior and Interactions with People.* Cambridge: Cambridge University Press 2016, 301–315.
- : »Commensalism or Cross-Species Adoption? A Critical Review of Theories of Wolf Domestication«. In: *Frontiers in Veterinary Science* 8/662370 (2021), 1–10.
- Silva Santos, Bruno: »Dó e alegria: Relações entre os Guarani-Mbya e seus cães no Jaraguá/SP«. In: *Ambivalências* 5/10 (2017), 49–81. <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v5n10p49-81> (zuletzt aufgerufen am 19. 4. 2025).
- Simon, Anne: »Chercher l'indice, écrire l'esquive: l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin«. In: Lucie Campos u. a. (Hg.): *La question animale. Entre science, littérature et philosophie.* Rennes: Presses universitaires de Rennes 2016. 167–181. <https://books.openedition.org/pur/38521> (zuletzt aufgerufen am 28. 3. 2025).
- : *Une bête entre les lignes: essai de zoopoétique.* Marseille: Wildproject 2021.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«. In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture.* Chicago: University of Illinois Press 1988, 271–313.
- Sprenger, Florian: *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments.* Bielefeld: transcript 2019.

- Stockhammer, Robert: *Erdliteratur. Zur kritischen Beobachtung von Weltkonstruktionen*. Konstanz: Konstanz University Press 2023.
- Subercaseaux, Bernardo: »Narrativa perruna y picaresca en Chile: Condición humana y condición animal«. In: *Hispanérica* 42/124 (2013), 41–49.
- : »Perros y literatura: Condición humana y condición animal«. In: *Atenea* 509 (2014), 33–62.
- : »Picaresca canina y portento de la palabra«. In: *Taller de Letras* 54 (2014), 89–108.
- Subercaseaux, Bernardo/Megumi Andrade/Cristián Montes: *El mundo de los perros y la literatura (condición humana y condición animal)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales 2014.
- Swampa, Maristella: *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus 2006.
- Tentoni, Valeria: »Juego de velocidades« (Interview mit Enrique Winter, 22. 3. 2016). »<https://eternacadencia.com.ar/nota/juego-de-velocidades/13> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025).
- Teólogo, El: »¿Qué mierda es la poesía?: una lectura a las antologías de Fernando Navarro Geisse« (2015). In *Proyecto Patrimonio* (archivo de autores). <http://letras.mysite.com/teol221015.html> (zuletzt aufgerufen am 5. 1. 2025)
- Teuber, Bernhard: »Literarische Imagination statt Hexerei – Zur Dialektik von Verzauberung und Entzauberung in Cervantes' ›Coloquio de los perros‹«. In: Gerhard Penzkofer/Wolfgang Matzat (Hg.): *Der Prozeß der Imagination – Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer 2005, 241–259.
- Thygesen, Alexander Ulrich: »Contentious Memories of a Riot Dog: The Matapacos Statue Intervention During the 2019/2020 Social Uprising in Chile«. In: *Memory Studies* 17/5 (2024), 1125–1141.
- Torquato, Ana Carolina: »Entre ruas e latidos: A influência cultural da ›carrocinha‹ na literatura de Lima Barreto sobre os cães do Rio de Janeiro«. In: Gloria Chicote/Jörg Dünne (Hg.): *Narrar convivialidades marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global. Philologie im Netz*, Beiheft 36 (2025), 52–62. <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft36/b36t05.pdf> (zuletzt aufgerufen am 30. 6. 2025).
- Valle, Perla: »Manuscrito del Aperreamiento. Suplicio ejecutado por medio

- de perros de presa contra los caciques cholultecas». In: *Dimensión Antropológica* 22/65 (2015), 101–123.
- Varner, John Grier/Jeanette Johnson Varner: *Dogs of the Conquest*. Norman: University of Oklahoma Press 1983.
- Vega, Daniel de la: »Los perros cómicos«. In: *Luz de candilejas. El Teatro y sus miserias*. Santiago de Chile: Ed. Nascimento 1930, 158–159.
- Vial, Sara: »Cuatro Remos«. In: *Diario La Segunda* (21. 10. 1997), 11.
- Viart, Dominique: »Fieldwork in Contemporary French Literature«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 20/4–5 (2016), 569–580. <https://doi.org/10.1080/17409292.2016.1217676> (zuletzt aufgerufen am 2. 5. 2025).
- Viveiros de Castro, Eduardo: »Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena«. In: *O que nos faz pensar* 14/18 (2004), 225–254.
- Vogel, Juliane/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014.
- Wark, Scott: »In ›The Cloud‹: Figuring and Inhabiting Media Milieus«. In: Celia Lury/William Viney/Ders. (Hg.): *Figure. Concept and Method*. Singapore: Springer Nature 2022, 41–62. https://doi.org/10.1007/978-981-19-2476-7_3 (zuletzt aufgerufen am 15. 3. 2025).
- Weber, Julien: »Jeter sa langue aux chiens: Collective Memory in Baudelaire's ›Les bons chiens««. In: *Yale French Studies* 125/126 (2014), 121–133.
- Wikelski, Martin: *The Internet of Animals. Discovering the Collective Intelligence of Life on Earth*. Vancouver: Greystone 2024.
- Zepeda-Henríquez, Eduardo: »El cadejo: mito nicaraguense«. In: *Nueva estafeta* 8 (1979), 52–57.