

Thomas Stauder

**Tiergeschichten einer Feministin:
Dacia Maraini, *Storie di cani per una bambina***

Seit der Antike sind Hunde als Motiv in der Weltliteratur nachweisbar, meist als Symbol der Treue, häufig aber auch als Gradmesser der Humanität – bzw. gedankenlosen Grausamkeit – ihrer Besitzer; in beiden Fällen spiegelt sich der Mensch im Tier, indem er dort die von ihm geschätzten Tugenden sucht oder seinen eigenen Charakter nach dem Umgang mit einem ihm vermeintlich untergeordneten Wesen beurteilt. In der homerischen *Odyssee* ist es nicht die Amme Eurykleia und auch nicht die Ehefrau Penelope, welche den als Bettler verkleidet nach Ithaka zurückgekehrten Odysseus zuerst erkennt; dieses Verdienst fällt vielmehr seinem Hund Argos zu. Berühmte Beispiele aus der deutschen Literatur sind die Erzählungen *Krambambuli* von Marie von Ebner-Eschenbach (1883) sowie *Herr und Hund* von Thomas Mann (1919): Während es im erstgenannten Fall um die mehrfach auf die Probe gestellte Loyalität eines Jagdhundes gegenüber seinem neuen Besitzer, dem Revierjäger Hopp geht – eine Treueprobe, die Krambambuli mit Bravour besteht, trotz des Dilemmas bei der Begegnung mit dem wildernden Vorbesitzer –, dienen bei Thomas Mann die Spaziergänge mit dem Hund Bauschan dem großbürgerlichen Besitzer zur Entspannung von seinen geistig-literarischen Pflichten; über den fehlenden Stammbaum des Hühnerhund-Mischlings sieht der diesem zugetane Besitzer großzügig hinweg, was von Mann explizit als Geste der «Humanität» gedeutet wird (im Sinne einer Toleranz, die auch unter Menschen empfehlenswert sei). Aus der italienischen Literatur ließe sich der Dacia Maraini (nicht zuletzt wegen ihrer Beziehung zu Alberto Moravia) gut bekannte Roman *La Storia* von Elsa Morante (1974) anführen: Das unter Gewaltanwen-

dung in den Wirren des Krieges gezeugte Kind der Protagonistin Ida, der behinderte Usepe, wird nacheinander von zwei Hunden begleitet (zunächst von Blitz, später von Bella), welche seine Zuordnung zur Welt des Kreatürlichen sowie seine Schutzbedürftigkeit unterstreichen.

Dacia Marainis Zuneigung für Tiere, von denen sie viele – insbesondere Hunde – auch bei sich zuhause aufnahm, lässt sich zum Teil erklären als Kompensation ihrer ungewollten Kinderlosigkeit: Während ihrer (wenig später in die Brüche gegangenen) Ehe mit dem Maler Lucio Pozzi wurde sie 1961 schwanger, verlor den Sohn aber im siebten Monat und konnte danach keine Kinder mehr bekommen.¹ Mit dem Thema der Abtreibung – freiwillig oder gegen den Willen der Frau – setzte sie sich später mehrfach auseinander, u.a. 1996 in dem Essayband *Un clandestino a bordo*; dort berichtet sie, dass sie immer noch von ihrem tot auf die Welt gekommenen Kind träumt.² Im Gespräch mit Paolo Di Paolo gibt sich Maraini jedoch auch als engagierte Tierschützerin zu erkennen – «li tratto come esseri viventi dotati di una dignità da rispettare»³ –, die aus diesem Grund zur Vegetarierin wurde. Die Ausbeutung und Misshandlung von Tieren zeuge von einer mentalen Deformation der Menschen: «Sembra che gli animali ci interessino solo per trarne vantaggi: non riconosciamo loro nemmeno il diritto di godersi qualche giorno di pace, di pascolo, di amoreggiamento.»⁴ Diese Unterdrückung der Tiere durch die Menschen «secondo la legge del più forte» vergleicht sie explizit mit der Unterdrückung der Frauen durch die Männer,⁵ wodurch die Verbindung zu ihrer Aktivität als Feministin hergestellt wäre. Auch in Marainis Romanen wird häufig die weibliche Befreiung aus den Fesseln des Patriarchats mit einer besonderen Sensibilität für die Belange der Tiere assoziiert: So freundet sich beispielsweise in *Donna in guerra* (1975) die sich gerade von ihrem Ehemann trennende Protagonistin Vannina mit ihrer Lehrerkollegin Rosa an, die allein mit einer Vielzahl von Tieren lebt.⁶

Die *Storie di cani per una bambina*, erstmals erschienen 1996, richten sich an dieselbe (real existierende) Flavia, welche auch schon Adressatin der zwischen 1988 und 1995 verfassten (aber erst 1997 veröffentlichten) Briefe von *Dolce per sé* war. Obwohl Gender-Fragen vordergründig in diesen Tiergeschichten keine Rolle spielen, sind es in ihnen doch vor allem Frauen, welche einen liebevollen Umgang mit Tieren pflegen (allen voran die mehrere Hunde adoptierende Ich-Erzählerin, ein Alter Ego der Autorin), während Männer vorwiegend negativ auffallen (beispielsweise in Gestalt eines grausamen Jägers). Dies erklärt, weshalb Maraini dieser Sammlung nicht den durchaus denkbaren Titel *Storie di cani per bambini* gab, sondern auf der weiblichen Form beharrte. Flavia hat man sich nicht als Grundschülerin, sondern als bereits das Gymnasium besuchende Jugendliche vorzustellen. Das Buch erschien in der Reihe «Superdelfini» (Bompiani 1998)⁷ mit der Altersgruppen-Empfehlung «a partire da 9 anni». Dem entspricht die nur geringfügig den Bedürfnissen jüngerer Leser angepasste Sprache dieser Erzählungen, die mit Gewinn auch von Erwachsenen gelesen werden können.

Die homodiegetische Protagonistin besitzt unverkennbar autobiographische Züge, so etwa wenn von Auslandsreisen zu Lesungen oder von der Regiearbeit bei der Inszenierung eigener Theaterstücke die Rede ist; zur Interpretation der hier nun der Reihe nach vorzustellenden Tiergeschichten ist es jedoch nebensächlich, wie viele von ihnen Dacia Maraini tatsächlich selbst erlebt hat. Im Mittelpunkt von *Da dove vengono i cani?* steht der Hund Mulino, der diesen Namen aufgrund seines kreisförmigen Schweifwedelns erhält. Die Erzählerin wurde kurz vor der Begegnung mit diesem Hund von einem Mann verlassen und sinniert über ihre Verletzlichkeit in der Liebe nach; aus diesem Grund kann der von ihr auf der Straße aufgelesene Hund mehr für sie tun als sie für ihn: «Un trovatello. E cercava una persona da adottare.» (SCB, 18) Diese Umkehrung des üblichen Verhältnisses vom Menschen zum Hund wird mehrfach angedeutet, so ist u.a. die Rede von Muli-

nos «petulanza materna quando mi sente in pericolo» (SCB, 23); er wird fünfzehn Jahre lang (bis zu seinem Tod) bei ihr bleiben. In *Storia di un cane giallo che amava il gelato* ist die Begegnung flüchtigerer Natur; die Erzählerin beschränkt sich beim Besuch in einer fremden Stadt darauf, einen Straßenhund mehrere Tage lang mit Eis zu füttern, und kann diesen nicht mitnehmen, als sie wieder abreisen muss. Dieser «cane giallo» dient jedoch zum Anlass von Reflektionen über den Umgang der Leute mit herrenlosen Hunden, die meist toleriert würden, zum Teil jedoch Giftanschlägen zum Opfer fielen (was keine ethisch korrekte Lösung dieses Problems darstelle): «una mattina li si trovano morti per strada, avvelenati da mani misteriose» (SCB, 35). Die Erzählung *Il cane brontolone* dreht sich um den einer Freundin der Erzählerin gehörenden Dackel Galeone; dieser lässt sich beim Malen bereitwillig mit Farbe beklecksen (er wählt sich immer einen Liegeplatz unter der Leinwand) und zeigt ansonsten die von Hunden erwartete Treue gegenüber seiner Herrin: «lo lasciava solo in casa con una montagna di cibo, ma lui non mangiava niente finché lei non tornava» (SCB, 40). *Una cagnolina molto elegante* ist ein Bigiù («Schmuckstück») genannter Schoßhund, der von seinem Besitzer, einem betagten Notar, verwöhnt und mit Schleifen geschmückt wird; als dieser von einem Unwohlsein befallen wird und auf der Straße zusammenbricht, zeigt Bigiù jedoch, dass ein echtes Hundeherz in ihr schlägt, weil sie ihren Herren tapfer (freilich dessen medizinische Versorgung behindernd) verteidigt: «Quando è arrivata l'ambulanza e ne sono scesi degli infermieri vestiti di verde che hanno fatto per sollevare da terra il notaio, Bigiù ha morso la mano di uno di loro ferendolo a sangue.» (SCB, 47) Mit Hilfe der Sekretärin des Notars lässt sich die Situation aber rasch entschärfen, da diese weiß, wie sie Bigiù besänftigen kann. Bei *Uno spinone sale e pepe* – eine große und kräftige, auf dem Land gehaltene und häufig zur Jagd gebrauchte Hunderasse – handelt es sich hingegen wieder um einen der von der Erzählerin bei sich



*Eine der insgesamt elf Illustrationen von Anton Gionata Ferrari zu
Dacia Maraini, Storie di cani per una bambina*

aufgenommenen Hunde; dessen Tod – er wird eingeschläfert, um ihm Schmerzen zu ersparen – regt seine Halterin zum Nachdenken über das Lebensrecht der Tiere an, in das sich der Mensch keinen Eingriff erlauben solle. Nach den eher leichten Tönen der vorausgegangenen Erzählungen wird der Ton nun ernst, dem komplexen Thema der Euthanasie angemessen:

Quando aveva ormai tredici anni, gli è venuta una cancrena e «per non farlo soffrire» come ha detto il veterinario, gli è stata fatta una iniezione letale. Ma ho giurato di non acconsentire mai più a una simile crudeltà. Per quanto sia morto fra le mie braccia, non potrò mai dimenticare lo sguardo che mi ha rivolto prima di morire, di disperazione, di paura, di tenerezza, di fiducia, di resa umiliata. L'idea tanto sbandierata di «non farlo soffrire» mi è sembrata, dopo quella esperienza, una idea ipocrita. Siamo noi in realtà che non vogliamo soffrire, e ci affrettiamo a farli fuori per non affrontare il travaglio di una troppo lunga e sofferta agonia. Invece, un cane, come un uomo, ha diritto ai suoi tempi di vita e di morte, non possiamo affrettarla o ritardarla secondo i nostri comodi. (SCB, 51 ff.)

Auch in *L'irlandese che amava la libertà più del cibo* trifft die Erzählerin wieder einen Hund auf der Straße; allerdings ist dieser nicht herrenlos, sondern es wird ihm von seinem Besitzer gestattet, unbeaufsichtigt herumzulaufen. Da der Hund sich zu benehmen weiß, er keine Passanten belästigt und auch nicht unter die Autos gerät, wird dies als für Mensch und Tier positive Erfahrung dargestellt: «Era il cane più indipendente che abbia mai conosciuto. E per fortuna aveva un padrone comprensivo che non lo tormentava con le sue ansie, le sue paure.» (SCB, 58) *Il cucciolo nel cassonetto* hat zum Thema die menschliche Grausamkeit gegenüber Tieren, denn die Erzählerin findet in der Mülltonne vor ihrem Haus einen Hundewelpen: «Qualcuno l'aveva gettato via come si getta un pezzo di pane avanzato [...], mostrando poca generosità o molta stoltaggine»

(SCB, 61). Wenn man bedenkt, dass in Italien auch neugeborene Babys im Abfall gefunden werden (meist Kinder klandestiner Immigrantinnen, die sich in ihrer Notlage nicht anders zu helfen wissen), so übersteigt die ethische Problematik dieser Erzählung die Ebene des Tierischen und stellt die Frage nach dem Wert des Lebens in der modernen Konsumgesellschaft. Der sinnfälligerweise *Perduto* genannte Welpen wird von der Erzählerin selbstverständlich gerettet; wie so viele andere Mischlingshunde dieser Sammlung regt auch er sie zu der Überlegung an, hinter einem unattraktiven Äußeren könne sich ein guter Charakter verbergen (was auf die Sphäre der Menschen übertragbar ist): «Uno strano animale, non bello da guardarsi, ma pieno di allegria e di sensibilità.» (SCB, 63) *Un cane che vola* enthält einen von zwei in diesem Band enthaltenen Verweisen auf das Medium des Films, in diesem Fall durchaus einem jugendlichen Leser angemessen: Von Kindern wird die Erzählerin darauf hingewiesen, dass der einem ihrer Freunde gehörende Hund namens *Nebbia* einem weißen Hund aus der Verfilmung von Michael Endes Erfolgsroman *Die unendliche Geschichte* ähnele.⁸ Damit reiht sich Dacia Maraini ein in die intermediale Tendenz der italienischen Erzählliteratur der 90er Jahre, denn Filmbezüge (freilich in noch sehr viel größerer Zahl) finden sich auch bei jungen Autoren wie Enrico Brizzi, Niccolò Ammaniti oder Aldo Nove.⁹ Der fliegende Hund bei Maraini wird übrigens so genannt, weil er gerne von Anhöhen herunterspringt; nach einem Streit mit den Nachbarn wird er von diesen vergiftet, was der Autorin die Gelegenheit gibt, über die Menschen zu schimpfen: «Ancora una volta gli uomini si erano mostrati molto più brutali e sbrigativi dei cani.» (SCB, 71) Die drei letzten Geschichten des Bandes sind anderen Tieren gewidmet, zunächst dem Zirkuspferd *Orlov*, einem inzwischen 25-jährigen und entsprechend gebrechlichen, früher jedoch einmal sehr schönem Lipizzaner-Hengst, der schon häufig den Besitzer gewechselt hat, bevor er schließlich in einem kleinen Zirkus landete. Als er zu alt ist, die von ihm verlangten Nummern

in der Manege auszuführen und er als unerwünschter Kostenfaktor geschlachtet werden soll, rettet ihn die Erzählerin, um ihm bei sich auf dem Lande das Gnadenbrot zu gewähren. Ein bis dahin nur für menschliche Zwecke ausgenutztes Tier wird auf einmal um seiner selbst willen gehalten:

Era libero di girare, di mangiare, di dormire quando voleva. Questa eccessiva libertà lo rendeva perplesso quasi si aspettasse qualche punizione. [...] Gli sorprende a volte lo sguardo ostile di chi si aspetta il peggio dal mondo. Quasi incredulo che lo tenga lì senza chiedergli lavori massacranti. (SCB, 82 f.)

L'uomo e la lontra ist die einzige nicht als selbsterlebt ausgegebene Erzählung in dieser Sammlung, was der Adressatin gegenüber ausdrücklich zugegeben wird: «Questa invece, cara Flavia, [...] l'ho sentita da un amico che una volta usava andare a caccia.» (SCB, 85) Bezeichnenderweise wird die Jagderfahrung einem Mann zugeschrieben, und sogar dieser hat sich mittlerweile offenbar von diesem ethisch zweifelhaften Freizeitvergnügen abgewandt. Der Erzählerin obliegt es, in der Schilderung einer idyllisch lebenden Fischotter-Familie zunächst die weibliche Perspektive auf die Natur zu offenbaren, welche gekennzeichnet ist von Sympathie und Einfühlungsvermögen gegenüber den Tieren; wie ein schwarzer Schatten senkt sich über diese harmonische Szene jedoch die Gestalt des Jägers. Obgleich dieser die kreatürliche Anmut der Fischotter-Mutter durchaus wahrnimmt – «c'è qualcosa in quella bestiola, pensa, di poco bestiale. La sua grazia, il suo abbandono fiducioso, quel mezzo sorriso fanno pensare a un bambino.» (SCB, 89) –, zögert er nicht, sie mit einem gezielten Schuss zu töten. Als der männliche Fischotter die Leiche seiner Gefährtin mit den Zähnen ergreift, um sie wegschleppen zu können, wird auch er getroffen; trotz seiner Verwundung lässt er nicht los:

La lontra maschio respira ancora. Delle bolle di sangue gli escono dal naso. Ma i denti non lasciano la presa. L'uomo prova una improvvisa acuta simpatia per quel piccolo essere tenace che pur ferito a morte continua a tenersi aggrappato alla sua compagna. (SCB, 94)

Aber damit ist auch schon das Maximum an Empathie erreicht, zu welcher der Jäger fähig ist; als Vertreter des männlichen Geschlechts glaubt er sich der Härte verpflichtet, Mitgefühl bedeutet für ihn Schwäche:

In bocca sente qualcosa di amaro: il sapore di uno strazio inutile e perciò crudele. Ma una voce che lui identifica con il buon senso gli dice che la vita è così, cattiva, che la morte è una esperienza comune e gli uomini forti devono saperla dare e ricevere senza tanti sentimentalismi. (SCB, 94 f.)

Auf der Handlungsebene drückt sich dies darin aus, dass der Jäger sich auf die Suche nach den beiden verbleibenden Jungtieren macht, um auch diese noch erlegen zu können; dass die Autorin einer nicht aus Notwendigkeit (d.h. zum Nahrungserwerb, wie dies in früheren Zeiten der Fall war) sondern als ‚Sport‘ betriebenen Jagd ablehnend gegenüber steht, ist unübersehbar.

Die letzte Geschichte des Bandes ist demgegenüber relativ harmlos und bietet einen heiteren Ausklang: In *Il visitatore notturno* berichtet die Erzählerin davon, wie während eines Besuchs in Australien in der Nacht ein tropischer Vogel insistierend an ihr Hotelfenster klopfte und von dort bis zum Sonnenaufgang nicht zu vertreiben war. Und hier finden wir den zweiten Fall von Intermedialität: Um zu verdeutlichen, dass dieser Vogel keineswegs aggressiv oder bedrohlich wirkte, bezieht sich die Erzählerin auf den Filmklassiker *Die Vögel* von Alfred Hitchcock (1963).

Diese unpräzise daherkommenden Tiererzählungen sind sicherlich kein «capolavoro» der italienischen Literatur; sogar inner-

halb des Gesamtwerks von Dacia Maraini können sie nur eine untergeordnete Position einnehmen. Auf seine Weise jedoch ist dieses Jugendbuch, dessen moralische Werte Erwachsene gleichermaßen ansprechen, sehr wohl gelungen; es zeigt wieder einmal, dass die Art des Umgangs mit Tieren auch etwas über den Menschen aussagt.

Anmerkungen

- ¹ Hierzu Barbara Heinzus, *Feminismus oder Pornographie? Zur Darstellung von Erotik und Sexualität im Werk Dacia Marainis*, St. Ingbert: Röhrig 1995, S. 22, und Maria Antonietta Cruciatà, *Dacia Maraini*, Firenze: Cadmo 2003, S. 18.
- ² «In queste acque dolci e scure ho visto galleggiare un piccolo guizzante corpo bianco dai bagliori luminosi. Ho pensato che era il mio bambino perduto, morto prima di nascere.» Dacia Maraini, *Un clandestino a bordo. Le donne: la maternità negata, il corpo sognato*, Milano: Rizzoli 1996, S. 34.
- ³ Dacia Maraini, *Ho sognato una stazione. Conversazione con Paolo Di Paolo*, Bari: Laterza 2005, S. 20.
- ⁴ *Ho sognato una stazione*, S. 23.
- ⁵ «Così come io considero naturale che il mio interesse prevarichi su quello del cane, non è stato considerato naturale per secoli che l'interesse della comunità dei padri prevaricasse gli interessi delle figlie?» *Un clandestino a bordo*, S. 29.
- ⁶ Dacia Maraini, *Donna in guerra*, Milano: Rizzoli 2004 (1975), S. 250 ff.
- ⁷ Aus dieser Ausgabe wird zitiert.
- ⁸ Diese Verfilmung (Regie Wolfgang Petersen) stammt von 1984; meines Erachtens könnte mit dem weißen Hund der in Buch und Film eine zentrale Rolle spielende Glücksdrache Fuchur (bzw. Falcor) gemeint sein, denn dieser ist tatsächlich weiß und sieht aus wie ein riesenhafter Hund (und überdies kann er fliegen).
- ⁹ Vgl. Thomas Stauder, Kapitel «Neueste Tendenzen» (zum Zeitraum zwischen 1990 und 2006), in Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2007 (erweiterte Neuauflage).

ZIBALDONE

Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart

Mitbegründet von Helene Harth

Herausgegeben von
Thomas Bremer und Titus Heydenreich

No. 44
Herbst 2007

Schwerpunkt:
Kinder- und Jugendbücher im Wandel

**STAUFFENBURG
VERLAG**

Tübingen