

Marie Krämer

Die Kamera als Vermittlerin zwischen Mensch und Tier? Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in Denis Côtés BESTIAIRE (CAN/F 2012)

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2747>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krämer, Marie: Die Kamera als Vermittlerin zwischen Mensch und Tier? Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in Denis Côtés BESTIAIRE (CAN/F 2012). In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 60: Animalische Audiovisionen: Modellierungen des Tieres in Film und Fernsehen (2014), S. 83–100. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2747>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Die Kamera als Vermittlerin zwischen Mensch und Tier?

Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in Denis Côtés *BESTIAIRE* (CAN/F 2012)

Ein verschneiter Wald, irgendwo im winterlichen Québec. Julyvonne (Philomène Bilodeau), die von ihrem Vater zu Hause aufgezogen wird und das Haus nur selten verlassen kann, trifft auf einen Tiger in einem Käfig. Der Spielfilm *CURLING* (CAN 2010), aus dem die hier beschriebene Szene stammt, brachte dem für seine Experimentierfreude bekannten Kanadier Denis Côté nicht nur den Regiepreis der Internationalen Filmfestspiele von Locarno ein, sondern auch eine Dreheinladung eines Québecer Zoos. Das hieraus entstandene Filmprojekt *BESTIAIRE* (CAN/F 2012) sollte ihn – nicht zuletzt vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen mit einem tierischen Darsteller in *CURLING* – jedoch vor eine elementare Frage stellen: «Est-ce que c'est encore possible aujourd'hui de filmer des animaux d'une façon originale? [...] Est-ce que c'est possible de filmer un animal pour ce qu'il est: un animal?»¹

Wie Sabine Nessel in ihren Arbeiten zum Zoofilm herausstellte, kann das im Film wie auch das innerhalb des zoologischen Schau- und Schaustellungsdispositivs dargebotene Tier in der Tat kaum mehr außerhalb seiner medialen Inszenierung(en) gedacht werden.² Was aber passiert, wenn – wie in Denis Côtés *BESTIAIRE* – zur Inszenierung des Zoos eine zweite hinzutritt, wenn die Welt *nach* der Zooinszenierung zur Welt *vor* der Filminszenierung wird? Worin unterscheidet sich der Blick des Kinozuschauers auf das gefilmte Zootier von jenem des Zoobesuchers vor Ort? Und welche Rolle kommt dabei der zwischen den Welten und Dispositiven vermittelnden Kamera zu?

Diesen Fragen möchte ich im Folgenden am Beispiel der Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in *BESTIAIRE* nachgehen, der jenes Spannungsfeld zwischen Tier, Mensch und Kamera in den Fokus seiner Darstellung rückt. Bevor ich jedoch das zur Schau gestellte Tier sowie die medialen Konfigurationen des ihm geltenden Blicks näher betrachte, möchte ich zunächst anhand eines Überblicks über die Entwicklungsgeschichte des Zoologischen Gartens dessen spezifisches

1 Denis Côté im Interview mit Marcel Jean. In: Bild/Ton-Träger: DVD, *Bestiaire*. Contre-Allée Distribution, F 2013.

2 Vgl. Nessel, Sabine: Animal medial. Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino. In: Dies./Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 33–45.

Schau- und Schaustellungsdispositiv herausarbeiten und von seinem kinematografischen Verwandten abgrenzen.

Der Zoologische Garten als Ort der «Begegnung zwischen Mensch und Tier»³ – Zur Entwicklungsgeschichte eines Schau- und Schaustellungsdispositivs

Bereits vor dem 16. Jahrhundert sind einzelne Beispiele einer Tierhaltung belegt, die nicht primär dem Zweck der Fleisch-, Milch- oder Wollgewinnung, sondern vor allem der Unterhaltung und Befriedigung menschlichen Schauvergnügens diene. So verfügte der chinesische Kaiserhof bereits zur Zeit der Zhou-Dynastie (ca. 1046–256 v.d.Z.) über eine auch «Park der Intelligenz» genannte Gartenanlage, die verschiedene Säugetiere, Vögel, Fische und Reptilien beherbergte,⁴ und der Azteken-Herrscher Moctezuma II. (ca. 1466–1520) unterhielt an seinem Hof eine umfangreiche Sammlung lebender Ziervögel, Schlangen und anderer tierischer Huldigungsgeschenke aus unterworfenen Teilen seines Reiches.⁵

Der Bau der Ménagerie de Versailles unter Louis XIV. (1638–1715) repräsentierte jedoch eine entscheidende Zäsur: Erstmals wurden Tiere «in gestalterisch durchkomponierten Menagerien untergebracht», die in besonderer Art und Weise auf den menschlichen Betrachter ausgerichtet waren.⁶

Im Mittelpunkt der Versailler Menagerie stand ein barockes Lustschloss, von dessen Fenstern der König und besonders privilegierte Gäste insgesamt sieben strahlenförmig um das Gebäude herum errichtete Tierhöfe überblicken konnten. Weniger privilegierte Besucher, darunter auch Maler wie Jean-Baptiste Oudry,⁷ durften die Tiere lediglich auf einem das Lustschloss umgebenden Hof bewundern, welcher durch Gitterstäbe von den Gehegen abgetrennt war. Sie befanden sich dabei auf Augenhöhe zu den Tieren und waren wie diese in ihrem Betrachtungs- und

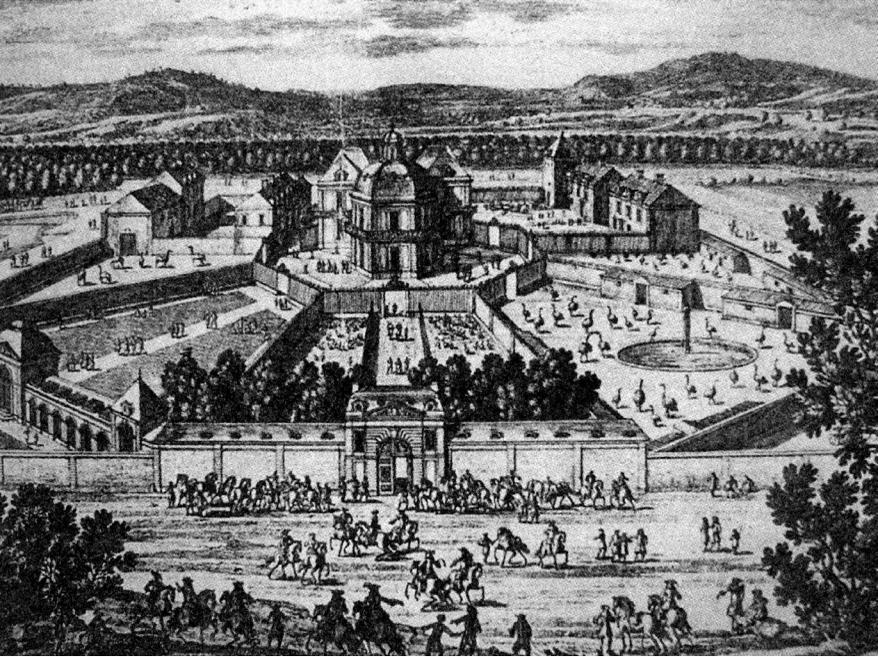
3 Ebner, Florian: Vertraute Begegnungen. Zu Seidenstückers fotografischen Zootierparabeln. In: Domröse, Ulrich/Lelonek, Karin: *Friedrich Seidenstücker: Von Nilpferden und anderen Menschen. Fotografien 1925–1958* (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur). Ostfildern 2011, S. 114–159, hier S. 116.

4 Vgl. Kluger, Martin/Sielmann, Heinz: Affen mit Löwenmähnen. Wie die Zoos entstanden: Von der Menagerie zum modernen Zoo. In: Dies.: *Mit Heinz Sielmann im Zoo*. Berlin, München 1991, S. 31.

5 Vgl. Tkalec, Maritta: Zoos in Costa Rica – Freiheit für wilde Tiere. In: *Berliner Zeitung*, 08.08.2013.

6 Rieke-Müller, Annelore: Fürstliche Menagerien – Wandermenagerien – Zoologische Gärten. In: Nessel, Sabine/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Zoo und Kino. Mit Beiträgen zu Bernhard und Michael Grzimeks Film- und Fernseharbeit*. Frankfurt a. M. 2012, S. 12–28, hier S. 12.

7 Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) hatte sich in den 1720er- und 1730er-Jahren als Tiermaler einen Namen gemacht und erhielt unter Louis XV. die Erlaubnis, die Versailler Zootiere zu porträtieren. Sein zweifelsohne berühmtestes Tiergemälde ist jedoch das Porträt des im 18. Jahrhundert in mehreren europäischen Großstädten gezeigten Panzernashorns Clara (vgl. Morton, Mary (Hg.): *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe* (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung des Getty Museum Los Angeles, des Museum of Fine Arts Houston und des Staatlichen Museums Schwerin). Los Angeles 2007).



1 Die Ménagerie de Versailles um 1664 (Gravur von Adam Pérelle)

Bewegungsradius stark eingeschränkt (vgl. Abb. 1). Gemeinsam mit den Tieren symbolisierten sie so einen dem exponierten Herrscher sprichwörtlich untergeordneten Kosmos, der sich einzig und allein auf ihn zu beziehen schien.⁸ Im Zentrum der Versailler Schauanordnung stand somit noch nicht das Tier, sondern vielmehr das in eine wahrnehmungspsychologisch wirkmächtige räumliche Ordnung übersetzte Selbstverständnis des ‚Sonnenkönigs‘ als gottgleiche Lichtgestalt, Ursprung und Ende, Schöpfer und (legitimer) Beherrscher allen irdischen Lebens.

Diese für zahlreiche weitere Menagerien des Absolutismus stilprägende Konfiguration interpretiert Annelore Rieke-Müller allerdings nicht nur als Ausdruck bestehender Machtverhältnisse «zwischen gezähmter Tier- und zivilisierter Menschennatur, zwischen Garten- bzw. Menagerieordnung und gesellschaftlicher Ordnung»⁹, sondern auch in Analogie zu einer gerade im Barock nicht selten als Metapher gebrauchten Schau-Spiel-Anordnung: «Wie in einem Theater agierten Tiere und Besucher als sich gegenseitig beobachtende und aufeinander zeremoniell reagierende Schauspieler vor der Kulisse der Bauten und Gehege».¹⁰

8 Vgl. Rieke-Müller 2012, S. 14.

9 Ebd., S. 15.

10 Ebd. Hier sei angemerkt, dass die soziale Komponente des Zoos als ‚Theatrum mundi‘, als Ort des Sehens und Gesehen-Werdens nicht nur von Mensch zu Tier, sondern auch von Mensch zu

Das Verschwinden des alleinigen Adressaten jenes Spektakels im Zuge der Französischen Revolution musste zwangsläufig auch zu weitreichenden Veränderungen in der zoologischen Schau- und Schaustellungsanordnung führen. So entstand nach Auflösung der nunmehr als «Sinnbild des Despotismus»¹¹ empfundenen Ménagerie de Versailles zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Pariser Jardin des Plantes erstmals eine der breiten Öffentlichkeit zugängliche zoologische Anlage. In ihrer Konzeption und frühen Entwicklung spiegelten sich die bürgerlichen Ideale der Freiheit und Gleichheit wieder, was sie wiederum zum Vorbild zahlreicher Neugründungen z.B. in London, Berlin und Amsterdam machte: Die an Gefängnisse erinnernden starken Gitter der fürstlichen Menagerien wurden, wo möglich, durch natürliche Barrieren ersetzt, und die meisten Raubtiere wurden aus jenen engen Käfigen befreit, in denen sie zuvor, als Symbol absoluter Macht bzw. absoluter Unterwerfung, üblicherweise zur Schau gestellt worden waren.¹² Nicht zuletzt nahm man auch von der zentralistischen Ausrichtung der Tiergehege Abstand. Dies resultierte in einem bis heute erhaltenen einzigartigen Schau-Dispositiv, das einen «wandernden» Betrachter voraussetzt.

Das Schaustellungs-Dispositiv der Zoologischen Gärten jedoch näherte sich mit der Öffnung für die Massen erneut dem Inszenierungscharakter des Theaters an – wobei nun der zahlende Zoobesucher an die Stelle des einstigen Adressaten der Schaustellung rückte. Besonders früh verdeutlichte sich dies in den Wandermenagerien und Tierbuden: Als die Schaulust am wilden Tier allein nicht mehr ausreichte, um zahlendes Publikum anzulocken, mussten hier Mittel und Wege gefunden werden, um gegenüber dem Zoo einen Mehrwert an Schauvergnügen bieten zu können. So wurden weniger gefährliche Tiere kostümiert und zur Ausführung von Kunststücken, Zauberticks und anderen Darbietungen abgerichtet – und die ausgestellten Raubtiere von einem «furchtlosen Dompteur mit kräftigem Peitschknallen und Stoßen mit einer Eisenstange [...] durch den Käfig [ge]jag[t] und zur Ausführung seiner Befehle [ge]brach[t]».¹³

Auch die Zoologischen Gärten rückten zunehmend von der bis dato vertretenen – wenn auch durch falsche Vorstellungen und mangelndes Wissen oft fehlgeleiteten – Maxime ab, Gehege und Tierhäuser möglichst dem natürlichen Lebensraum ihrer Bewohner nachempfunden zu wollen. So erlebten gegen Ende des 19. Jahrhunderts in allen Zoos der europäischen Kolonialmächte exotistische Ar-

Mensch, nach der Französischen Revolution durchaus erhalten blieb (vgl. z.B. Gerhild Kaselow, Ausführungen zu den Zoogemälden Carl Jungs («Auf der Lästerallee im Zoologischen Garten», um 1893) und Max Liebermanns («Papageienallee», 1902) in: Kaselow, Gerhild: *Die Schaulust am exotischen Tier. Studien zur Darstellung des zoologischen Gartens in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hildesheim u.a. 1999, S. 143–157).

11 Rieke-Müller 2012, S. 20.

12 Ebd., S. 20f.

13 Ebd., S. 20.

chitektur- und Gestaltungselemente einen regelrechten Boom. Wie Rieke-Müller hervorhebt, waren jene Bauwerke – etwa das Berliner Straußenhaus im ägyptischen Stil – jedoch in keinsten Weise mehr der früheren Forderung nach «Authentizität für die Tiere», sondern einzig und allein Geschmack und Schauvergnügen des Zoobesuchers verpflichtet.¹⁴ Darüber hinaus orientierte sich laut Oliver Hochadel «auch die Tiererwerbspolitik [...] in vielen Zoos mehr und mehr an den Vorlieben der Besucher», und die gezeigten Tiere «wurden häufig auch in Szene gesetzt, etwa bei der Raubtierfütterung oder der Elefantendressur».¹⁵

Das Wetteifern um die Gunst der Schaulustigen erreichte seinen vorläufigen Höhepunkt um die Jahrhundertwende mit den sog. Völkerschauen: 1875 wurde durch den Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck erstmals eine Gruppe von «Lappländern» (heutige Selbstbezeichnung: Sámi) innerhalb eines zoologischen Schaustellungsdispositivs präsentiert – d.h. in Anordnung, Inszenierung und paratextueller Umschreibung nicht der menschlichen Welt der Zoobesucher, sondern «[e]indeutig der Tierwelt zugeordnet, als «Ausstellungsstück» zwischen Elefant und Eisbär platziert».¹⁶

An jener ungleichen Machtverteilung zwischen schaulustigem Zoobesucher und zur Schau gestelltem Zootier hat sich bis heute trotz neuer ethischer Standards und einem neuen Selbstverständnis der Zoologischen Gärten als Arterhalter und Aufklärer nur wenig geändert. Im Gegenteil: Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden natürliche Begrenzungen, die zwangsläufig eine größere räumliche Distanz zwischen Tier und Mensch erfordern, zunehmend durch Glas und Plexiglas abgelöst. Dies steht im Widerspruch zu Erkenntnissen der zeitgenössischen tierpsychologischen Forschung, in der es Manfred Niekisch zufolge Belege dafür gibt, dass ein Tier die Begrenzung seines Geheges durchaus «als Sicherheit bietende Begrenzung [seines] Reviers erleben [kann]».¹⁷ Der Übergang zu einem transparenten und damit nicht gerade zur Suggestion einer solchen sicheren Begrenzung geeigneten Trennmateriale kann folglich kaum allein tierschützerischen Motiven entspringen. Vielmehr lässt Glas die durch den Zoobesucher ersehnte größtmögliche «Nähe zwischen den Beteiligten auf beiden Seiten der «Grenzziehung» zu und trägt darüber hinaus einem in Zeiten von Digitalkamera und Smartphone wachsenden Bedürfnis nach bestmöglicher «Sicht- und Fotografierbarkeit» Rechnung.¹⁸ Auch in modernen Zoos finden sich zudem noch Beispiele einer aktiven Inszenierung des Tieres

14 Ebd., S. 26.

15 Hochadel, Oliver: Im Angesicht des Affen. Die Besucher des Tiergartens im 19. Jahrhundert. In: Nessel/Schlüpmann 2012, S. 29–48, hier S. 36.

16 Kaselow 1999, S. 67. Kaselow widmet der künstlerischen Repräsentation jener Zurschaustellung von Menschen im Übrigen ein eigenes Unterkapitel ihrer Dissertationsschrift (Der Fremde als exotisches Schaustück. In: Ebd., S. 70–83).

17 Niekisch, Manfred: Was trennt den Menschen vom Tier – Glas und Gitter? In: Nessel/Schlüpmann 2012, S. 206–220, hier S. 213.

18 Ebd., S. 214.

(z.B. Robben- und Seehunddressuren, Raubtierfütterungen, Tiergeburtstage), und die Vielzahl an Requisiten und Einrichtungsgegenständen, die in modernen Tiergehegen zur Ertüchtigung und Beschäftigung zur Verfügung steht (z.B. Holzwohle, Decken, Schaukeln, Kletterseile und -bäume, Röhren, Tunnel, Spiegel usw.), könnte durchaus als passive Inszenierungspraxis interpretiert werden.

Mit Hilfe moderner Überwachungskameras werden seit einigen Jahren sogar außerhalb der Öffnungszeiten bzw. jenseits der Schaugehege stattfindende Ereignisse wie Paarungen, Geburten oder tierärztliche Untersuchungen aufgezeichnet und in Fernsehsendungen à la ELEFANT, TIGER & CO. (D, seit 2003) ausgestrahlt, wodurch sich die Schaustellung des Zootieres inzwischen nicht länger auf den eigentlichen Zoobesuch beschränkt.¹⁹ Damit einher geht eine zwar keineswegs neue, jedoch in Vielfalt und Variation zunehmende Präsenz des Zoos und der zoologischen Schau- und Schaustellungsanordnung in anderen medialen Dispositiven. Um die Bedeutung eines solchen intermedialen Übergangs zwischen Zoo und Kino bemessen zu können, möchte ich im Folgenden das zooimmanente Schau- und Schaustellungsdispositiv genauer von dem ihm nicht nur in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht eng verwandten Dispositiv des Kinos abgrenzen.

Hinter der Scheibe, vor der Linse – Schau- und Schaustellungsanordnungen in Zoo und Kino

Sowohl der Zoo als auch das Kino entwickelten und etablierten sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrer heutigen Form und mit einer klaren Fokussierung auf ein bürgerliches Massenpublikum. Damals wie heute dienten beide sowohl dem Freizeitvergnügen und der Unterhaltung als auch Bildungs-, Informations- und Aufklärungszwecken. Und bis heute spielen beide eine nicht zu vernachlässigende Rolle in der Verhandlung von für das gesellschaftliche Zusammenleben elementaren «Fragen der Moral, des Begehrens» sowie des «Menschsein[s], des Verhältnis[ses] des Menschen zu anderen».²⁰

Vor diesem Hintergrund wird gerne auch eine grundlegende Verwandtschaft zwischen kinematografischen und zoologischen Schau- und Schaustellungsanordnungen behauptet:

19 Anja Hagemeier, langjährige Redakteurin von ELEFANT, TIGER & CO., beschrieb das Erfolgskonzept dieses 2003 vom MDR entwickelten Sendeformats wie folgt: «[W]ir sind dichter an den Tieren und ihren Pflegern, als es der normale Zoobesucher je sein könnte – dichter im doppelten Wortsinn. Durch die beständige Begleitung des Zooalltags mit versierten Autorenteams gewähren die Pfleger inzwischen großzügige Einblicke in ihre tägliche Arbeit. Sie bewegen sich ganz offen und ungezwungen vor unseren Kameras, wodurch der Zuschauer eine rasche Bindung mit seinen Helden aufbauen kann. Indem wir versuchen, die ganze Bandbreite des Zoo Leipzig abzubilden, sorgen wir für breite Identifikationsmöglichkeiten, für jeden Zuschauer ist etwas dabei.» (<http://www.mdr.de/elefanttigerundco/team/artikel9572.html> (23.5.2014)).

20 Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried: Vorwort: Ist das Filmtier ein spezifisches Tier? In: Dies./Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 7–10, hier S. 7.

Zoo und Kino sind zwei Institutionen, welche die Wahrnehmungsgeschichte der Moderne mitgeprägt haben. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie bewegte Bilder – das *lebende* Bild, wie der Film in der frühen Filmpublizistik auch genannt wurde – zugänglich machen. Im Unterschied zu den paläontologischen Abteilungen der Museen [...] oder aber zu den klassischen Kunstmuseen [...] wird in Zoo und Kino *das Leben* präsentiert.²¹

Betrachtet man die den beiden zu Grunde liegenden Anordnungen (Nessel spricht in diesem Zusammenhang von einer «Grammatik», die sowohl die Schaustellung als auch das Schauen organisiert²²) genauer, so fallen hinsichtlich der Inszenierungspraxis tatsächlich zahlreiche Gemeinsamkeiten ins Auge. Beispielsweise erinnert der Innenraum eines zoologischen Tiergeheges an einen Bühnenraum oder eine Filmkulisse, vor der das mit Requisiten ausgestattete Zootier wie ein Schauspieler agiert, während sich der Adressat des Spektakels in einem separierten Zuschauerraum befindet. Weiterhin kennt auch das Zoodispositiv bestimmte Strategien der Lenkung des Betrachterblicks und seiner Aufladung mit Bedeutung: So können z.B. mit Hilfe von architektonisch erzielten Aufsichten (z.B. Bärengräben des 19. Jahrhunderts) oder Untersichten (z.B. gläserne «Löwentunnel» in modernen Zoos und Safariparks) wahrnehmungspsychologische Effekte erzielt werden. Und sogar zum «Hors-champ» des Kinos lassen sich im Zoo Parallelen finden: Ebenso, wie es dem Filmschaffenden möglich ist, die Differenz zwischen für den Zuschauer sichtbarem «Champ» und unsichtbarem «Hors-champ» zur Erzeugung von Spannung zu nutzen, kann im Zoo etwa durch Geräusche oder Gerüche die Präsenz eines Tieres dramaturgisch angekündigt werden, lange bevor dieses für die Besucher tatsächlich sichtbar wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht im Vorhandensein einer mehr oder weniger transparenten Begrenzung zwischen Zuschauerraum und sich dem Blick anbietender Szenerie. Hierzu werden in modernen Zoos, wie bereits erwähnt, immer häufiger Glasscheiben verwendet. Wie Nessel am Beispiel von *NÉNETTE* (Nicolas Philibert, F 2010), einem Dokumentarfilm über die Begeisterung der Pariser Zoo-besucher für eine inzwischen 44-jährige Orang-Utan-Dame, bemerkt, ist eine solche Scheibe jedoch nicht immer transparentes Fenster zur Welt der Tiere, sondern wird z.B. durch Verschmutzungen in ihrer Materialität erkennbar, wodurch die suggerierte Auflösung der Barriere zwischen Mensch(lichem) und Tier(ischem) als Illusion entlarvt wird.²³ Diese Konstellation erinnert durchaus an die Linse einer Filmkamera. Auch sie suggeriert dem Zuschauer gewöhnlich Transparenz und Unmittelbarkeit, wird jedoch selbst im Hollywoodfilm bisweilen – z.B. durch der natürlichen Wahrnehmung des Rezipienten fremde Effekte wie Verzerrungen oder Lichtbrechungen – in ihrer Rolle als «gläserne Vermittlerin» zwischen den Welten enttarnt.

21 Nessel 2012, S. 35.

22 Ebd.

23 Vgl. Ebd., S. 43.

Bezüglich der Schaustellung jenseits von Scheibe oder Linse kann der zwischen kinematografischem und zoologischem Dispositiv behaupteten Analogie folglich weitgehend zugestimmt werden. Betrachtet man jedoch die Organisation der Rezeption durch einen menschlichen Betrachter, so offenbart sich ein grundlegender Unterschied: Während beispielsweise dem Kinozuschauer ein Sessel und damit eine ganz bestimmte Position innerhalb des kinematografischen Apparatus angewiesen wird, kann sich der Zoobesucher in den ihm zugänglichen Arealen des zoologischen Schaudispositivs nahezu beliebig bewegen. Der Kinozuschauer wird also für die Dauer seines Kinobesuchs auf eine von vielen theoretisch möglichen Schaupositionen festgelegt, auf die zugleich – ähnlich wie in der barocken Ménagerie de Versailles – auch die gesamte Schaustellung ausgerichtet ist. Im Zoo dagegen resultiert das Schauvergnügen des Besuchers meist gerade aus der Variabilität seiner Schauposition, d.h. aus der einzig und allein in seiner Entscheidungsgewalt liegenden Möglichkeit, von Käfig zu Käfig, von Gehege zu Gehege zu wandern und ein Tier nach Belieben aus den verschiedensten Blickwinkeln, von nah und fern, oben und unten, bruchstückhaft oder ganz betrachten zu können. In seinem berühmten Essay «Warum sehen wir Tiere an?» vergleicht John Berger die Rezeptionsanordnung des Zoos daher mit der eines Kunstmuseums:

Ein Zoo ist ein Ort, wo so viele Arten und Varianten von Tieren wie möglich gesammelt werden, damit man sie sehen, beobachten, studieren kann. Im Prinzip ist jeder Käfig ein Rahmen um das Tier im Inneren. Die Besucher gehen [...] von einem Käfig zum anderen, Besuchern einer Kunstgalerie nicht unähnlich, die vor einem Bild stehenbleiben und sich dann zum nächsten oder übernächsten begeben.²⁴

Bedenkt man, dass die meisten Zoos auf einen gewissen Schauerfolg des Besuchers angewiesen sind – darauf, dass er tatsächlich ein (bestimmtes) Tier zu Gesicht bekommt – so stößt dieser Vergleich jedoch an seine Grenzen. Trifft der Zoobesucher das gesuchte Tier einmal nicht in seinem Schaugehege im Tierhaus an, kann er in den meisten Fällen alternativ das dazugehörige Außengehege einsehen oder gar umwandern und so dennoch einen Blick erhaschen. Dem Besucher einer Kunstgalerie hingegen ist es meist nicht erlaubt, ein Gemälde oder Ausstellungsobjekt nach Belieben zu «wenden», zu «umwandern» oder ihm durch eine andere Art und

24 Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? In: Ders.: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* (übers. von Stephen Tree). 11. Auflage. Berlin 2009, S. 34. Analog hierzu finden sich gelegentlich auch Umschreibungen des zur Schau gestellten Tieres als «tableau vivant» (Nessel 2012, S. 35) oder gar Guckkasten-Bild (Rieke-Müller 2012, S. 18). In beiden Fällen liegt jedoch bereits der Herstellungstechnik eine Ausrichtung auf eine bestimmte ideale Betrachterposition zu Grunde, die im Zoo höchstens im Falle eines hinter vergrößernem Spezialglas ausgestellten Terrariums oder Aquariums gegeben ist, da hier der Schärfenverlauf des Scheibenmaterials den Betrachtungsradius des Zoobesuchers stark eingrenzt.

Weise der Interaktion einen Schauerfolg zu entlocken, der nicht bereits durch das Kunstwerk selbst dargeboten wird.²⁵

Aus der größeren Bewegungsfreiheit des Zoobesuchers resultiert ein zweiter signifikanter Unterschied zwischen den Wahrnehmungsdispositiven von Zoo und Kino: Während letzteres jene Sinneswahrnehmungen des Rezipienten, die die Identifikation mit der dargebotenen audiovisuellen Wahrnehmungsperspektive verhindern könnten, auf ein Minimum reduzieren muss, damit das filmische Immersionserlebnis nicht beeinträchtigt wird, beruht der Zoobesuch explizit auf einer physischen Raumerfahrung. Die Betrachtung eines besonders großen oder sich sehr schnell bewegenden Tieres muss vom Zoobesucher daher autonom durch Bewegung oder Veränderung seiner Blickposition geleistet werden; der Kinozuschauer dagegen ist auf die Bewegung der Kamera oder eine Montage unterschiedlicher Einstellungen angewiesen.

Wenngleich es sich in beiden Fällen um sog. «animaux médiaux» handelt (um den sehr prägnanten Begriff Nessels zu verwenden²⁶), muss sich das Zootier dem Betrachter *vor* der Kamera also in anderer Art und Weise darstellen als *nach* der Kamera. Durch Bildgestaltung und Montage erfährt das präfilmische Zootier erstens eine Übersetzung in die Formensprache des Films, die – wie Nessel andeutet – über oben genannte, beiden Schaustellungsdispositiven gemeinsame Gestaltungselemente hinaus auch über zusätzliche, medienspezifische Ausdrucksformen verfügt. (Beispielsweise könnte mit Hilfe des Schuss-Gegenschuss-Prinzips der Montage im Film eine «Verbindung der getrennten Sphären von Mensch und Tier»²⁷ suggeriert werden.) Und zweitens wird das postfilmische Zootier nicht länger in der körperbetonten, flexiblen Schauanordnung des Zoos, sondern im Rahmen des statischeren, immersionsorientierteren Kinodispositivs erfahren.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, was dies in der Praxis bedeuten kann: Inwiefern unterscheidet sich das mediale Zootier vom medialen Zoo-Film-Tier? Worin genau weicht die Blick-Betrachter-Anordnung im Zoofilm von jener des tatsächlichen Zoobesuchs ab? Und welche Konsequenzen resultieren hieraus für das Verhältnis zwischen betrachtendem Menschen und betrachtetem Tier?

25 Hier sei an den Skandal um eine französische Museumsbesucherin erinnert, deren Reaktion auf ein leeres weißes Gemälde des amerikanischen Künstlers Cy Twombly – sie versah es mit einem roten Lippenstiftabdruck – 2007 in der Kunstwelt für Aufsehen sorgte (http://www.liberation.fr/culture/2007/10/09/j-ai-juste-fait-un-bisou_12399 (23.5.2014)).

26 Nessel 2012, S. 34.

27 Ebd., S. 42.

Im Auge des Bullen – Blickbeziehungen und Betrachtungsanordnungen in Denis Côtés *BESTIAIRE*

Mit Denis Côté nahm sich diesen Fragestellungen ein Filmemacher an, dessen Œuvre als besonders radikales Exportprodukt eines zeitgenössischen frankokanadischen Kinos gilt, das sich durch die Thematisierung bisweilen surrealer Lebens- und Naturerfahrungen im hohen Norden, aber auch durch eine spielerische und oft ungewöhnliche Reibung an der eigenen (Film-)Geschichte zwischen übermächtigem US-amerikanischem Nachbar und einstigem Mutterland Frankreich auszeichnet. Als Markenzeichen Côtés werden eigenwillig fließende Übergänge vom Dokumentarischen zum Fiktionalen und vice versa beschrieben. Dies macht sich sowohl in seinen Low-Budget-Dokumentarfilmen *CARCASSES* (CAN 2009) oder *QUE TA JOIE DEMEURE* (CAN 2014) als auch in aufwändiger produzierten Spielfilmen wie dem bereits genannten *CURLING* oder *VIC + FLO ONT VU UN OURS* (CAN 2013) bemerkbar und sorgt beim Zuschauer bisweilen für ein gewisses Unbehagen.²⁸

Auch in *BESTIAIRE* überkommt den Rezipienten bereits zu Beginn ein unbestimmtes Gefühl von (An-)Spannung: Auf die sehr knapp und nüchtern gehaltenen Opening Credits folgt die Großaufnahme des Gesichts einer jungen Frau. Konzentriert senkt und hebt sie ihre Augen – doch ihr Blick gilt nicht der Kamera, sondern einem für den Zuschauer unsichtbaren Objekt oder Geschehen im rechten oberen Hors-champ. Es folgt ein Schnitt auf das Gesicht eines jungen Mannes, das ebenfalls in Großaufnahme zu sehen ist. Auch seine Aufmerksamkeit scheint auf etwas gerichtet, das sich jenseits des Champ befindet. Am linken unteren Bildrand hebt sich unscharf ein weißer Kader ab, der sich in Verbindung mit dem kratzenden Geräusch eines Bleistifts auf Papier als Leinwand zu erkennen gibt. Wenngleich Côté nun eine ganze Reihe unterschiedlicher Einstellungen auf insgesamt fünf zeichnende Personen darbietet, interessiert uns als Zuschauer an dieser Stelle vor allem eine Frage: Was mag es wohl sein, das jene sehen und wir nicht?

Nach knapp drei Minuten zeigt Côté erneut die junge Frau der ersten Einstellung, wobei sich im Vordergrund nun unscharf ein Sichthindernis abhebt (Abb. 2). Befinden sich Kamera und Darstellerin hier noch immer in einem einheitlichen, einem gemeinsamen Raum? Oder betrachten wir die Zeichnerin nun aus einem anderen, versteckten Blickwinkel, aus einer neuen voyeuristischen Konstellation? Handelt es sich um eine Spiegelung, eine Überlagerung? Etwa eine Lichtbrechung auf einer Glasscheibe, die uns möglicherweise von der Zeichnerin trennt? Denis Côté sorgt hier ganz bewusst für Irritation, für eine Desorientierung des Rezipienten im filmischen

28 Eine ihm gewidmete Retrospektive im Berliner Kino Arsenal trug 2013 den Titel «No Comfort Zone», was Côté selbst wie folgt kommentierte: «[I]ch denke, es geht um die Komfortzone der Zuschauer – oder besser, die Abwesenheit von Komfort, wenn sie meine Filme sehen» (Denis Côté im Interview mit Carolin Weidner. In: *taz*, 17.4.2013).

Raum: Indem er ein Sicht-
hindernis, ein «obstacle à la
vue»²⁹, zwischen Darstellerin,
Kamera und Zuschauer plat-
ziert, aktiviert er gezielt unser
Wissen um bestimmte «expo-
sants visuels, qui sont chargés
de signifier la présence hors-
champ d'un regardeur».³⁰ Be-
stimmte ästhetische Kodie-
rungen wie diese geben uns
v.a. im Spielfilm zu verstehen,
dass wir uns nun in der Blick-
perspektive eines Schauenden,
eines Voyeurs, befinden,
welcher sich im Bild selbst
nicht zu erkennen gibt. Anders
als erwartet, zeigt uns die
nächste Einstellung jedoch
nicht den Schauenden, son-
dern durch einen Umschnitt
auf den Malkarton das zuvor
nicht sichtbare Schauobjekt,



2–3 Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen:
Tierzeichner in *BESTIAIRE*

dem die Aufmerksamkeit der zeichnenden Darstellerin gilt: eine Rehantilope (*Pelea capreolus*). Unwillkürlich suchen wir den Blick des Tieres, doch seine seltsam ins Lee-
re starrenden Augen entziehen sich uns ebenso wie zuvor jene der Zeichnerin.

Die folgende Einstellung enthüllt schließlich die gesamte Schau- und Schaustellungsanordnung der Szenerie (Abb. 3): fünf Malerinnen und Maler, in einem Halbkreis um ein ausgestopftes Tier angeordnet, das ihnen auf einem Podest und mit spezieller Ausleuchtung dargeboten wird. Zu Füßen des Tieres befinden sich einige trockene Grashalme und Äste. Wir erkennen jenes Sichthindernis wieder, das unseren Blick auf die Zeichnerin verstellte und schließen daraus, dass sich die Kamera zuvor exakt gegenüber ihrer jetzigen Position befunden haben muss – nicht auf die Rehantilope, sondern auf die fünf Malerinnen und Maler ausgerichtet, die in einem Halbkreis um die Kamera angeordnet sind, und zwar für keinen geringeren Voyeur als den Zuschauer selbst. Mit dieser Verschachtelung aus Beobachtungen erster und zweiter Ordnung, mit fließenden Übergängen von Nicht-Sehen zu Sehen bzw. vom Nicht-Gesehen-Werden zum Gesehen-Werden formuliert Côté bereits in

29 Vernet, Marc: *Figures de l'absence*. Paris 1988, S. 34.

30 Ebd., S. 35.

den ersten fünf Minuten seinen programmatischen Anspruch, den Zuschauer dazu anzuhalten, über seinen Blick auf Mensch, Tier und Filmbild zu reflektieren.

Nachdem das Geschehen mit einigen Bildern in der winterlich verschneiten Landschaft Québecs verortet wurde, sehen wir in Weitwinkel-Einstellung eine Bisonherde und gleich darauf in Tele-Einstellung ein einzelnes, noch junges Tier, das frontal in die Kamera zu blicken scheint, seinen Blick aber schließlich abwendet. Von seinem linken Horn baumelt ein Heuhalm; im Off hören wir die seltsamen, irgendwo zwischen Grunzen und Blöken situierten Laute seiner Herde. Es folgt ein Lama, das sichtlich aufgeregt an der Umzäunung seines Geheges auf- und abwandert und sich sehr für ein abermals außerhalb des Champ liegendes Geschehen zu interessieren scheint. Ein zweites, von rechts ins Bild tretendes Tier leistet ihm Gesellschaft. Dem Zuschauer jedoch bleibt verborgen, was die Aufmerksamkeit der beiden erregt. Ist es ein Auto (wie die Tonebene suggeriert)? Ein Zoobesucher? Ein Pfleger, der das ersehnte Futter bringt? Ein anderes Tier?

Die nächste Einstellung zeigt eine Herde aus Ponys und Pferden verschiedener Größen und Fellfarben. Auch hier gesellen sich zu einem einzelnen Tier nach und nach weitere hinzu, die den Bildkader aus bzw. nach allen Richtungen des Horschamps betreten und wieder verlassen. Vor dem statischen Blick der Kamera verschränken und verschachteln sich ihre Körper ineinander, beinahe wie in Franz Marcs berühmtem Gemälde «Der Turm der Blauen Pferde» (1913). Und wiederum gilt das Augenmerk der Tiere nicht der Kamera bzw. dem durch sie vertretenen Betrachter, sondern einem für uns unsichtbaren Gegenstand am Boden, auf dessen Beschaffenheit höchstens die gleichmäßig mahlenden Geräusche ihrer Kiefer schließen lassen. Statt jedoch den sich zum Futter senkenden Köpfen der Pferde zu folgen oder gar heranzuzoomen, verbleibt die Kamera in der gesamten Einstellung bewusst ausschließlich in der zu Beginn gewählten Brennweite und Kadrange. Darüber hinaus verzichtet Côté hier auf jegliche Form der Montage. Fast könnte man meinen, er imitiere damit die Position eines Kunstliebhabers vor einem Gemälde, oder gar eines Zoobesuchers vor einem Schaugehege.³¹ Und doch ist das Gegenteil der Fall: Côté spielt hier geradezu damit, dass der Rezipient im Kinosaal elementar auf das angewiesen ist, was man ihm zu sehen – oder nicht zu sehen – gibt. Anders als etwa der Zoobesucher kann er das außerhalb der Leinwand Liegende, sich außerhalb seines Blickfelds Befindliche, nicht durch physische Bewegung wie etwa eine Veränderung seiner Blickposition erreichen, sondern nur durch *mentale* Bewegung, die im Geiste ergänzt, was sich seinem Blick vorenthält.

Auch in vielen weiteren Sequenzen *BESTIAIRES* eröffnet sich das postfilmische Zootier dem Blick des Kinoszuschauers nur selten als Ganzes. Immer wieder zeigt Côté uns stattdessen schwarz-weiß gestreifte Zebrabeine, die Mähne eines Löwen, die mächtigen Hornklauen eines Kamels, oder grazile Affenpfoten, die durch fein-

31 Nessel 2012, S. 42.

maschige Drahtgitter nach Futter greifen. Und fast immer verzichtet er darauf, durch Montage wechselnder Kadrierungen oder Einstellungen ein (nur scheinbar) ‹vollständiges› Bild zu erzeugen. Stattdessen überlässt er es der Imagination des Zuschauers, die gezeigten Fragmente zu ergänzen bzw. zusammensetzen (und so eine Rückkopplung an ein bestimmtes, in der extradiegetischen Realität existentes Tier vorzunehmen) – oder sie als neue, eigenständige Erscheinungen einer fantastischen Parallelwelt oder auch Sur-Realität wahrzunehmen. Ob wir es etwa mit einem Einhorn zu tun haben oder bloß mit einer Elenantilope (*Taurotragus oryx*), der eines ihrer beiden Hörner abhandengekommen ist, liegt allein in unserer Entscheidung. In gewisser Weise erlaubt Côté dem Rezipienten so, seine mangelnde physische Bewegungsfreiheit im Schaudispositiv des Kinosaals durch eine Art mentaler Bewegungsfreiheit zu kompensieren.

Eindrucksvoll wird am Beispiel von *BESTIAIRE* deutlich, dass Film, wie Heide Schlüpmann argumentiert, in der Lage ist, «eine vollkommen andere Wahrnehmungshaltung gegenüber dem Tier [zu] entwickel[n], als wir sie gewöhnlich praktizieren».³² Anders als beispielsweise Friedrich Seidenstücker, der in einer seiner berühmten Zoofotografien das Gedränge schaulustiger Zoobesucher aus einer innerhalb des Geheges liegenden Position zeigt³³, nutzt Denis Côté jene ‹andere› Wahrnehmungshaltung – den ‹dritten› Blick der zwischen Mensch und Tier vermittelnden Kamera – jedoch nicht dazu, uns etwa in die vermeintliche Blickperspektive des Tieres zu versetzen. Vielmehr lässt er den Zuschauer diese Perspektive mental bzw. ideell einnehmen, indem er, wie bereits an der Eröffnungssequenz gezeigt, die Schau- und Schaustellungsanordnung des Kinos spielerisch wendet und umkehrt. Wo beginnt und endet das Sehen, wo das Gesehen-Werden? Wie fühlt es sich an, zu schauen – und wie könnte es sich anfühlen, gezeichnet, fotografiert und angeschaut zu werden und sich dem Blick des schauenden Anderen nicht entziehen zu können? Was heißt es, selbst begrenzt und unfrei zu sein, während der Andere alles (besser) sehen kann und noch dazu das, was sich unserem Blickfeld entzieht? Und was können wir daraus für unsere eigene Rolle als Adressaten der kinematografischen und zoologischen Schaustellung lernen?³⁴

Ab etwa dem zweiten Drittel des Films sind neben den Tieren zunehmend auch Menschen zu sehen. Anders als die Völkerschauen der Kolonialzeit, die den dargebotenen Menschen zum bloßen Schauobjekt reduzierten, zeigt *BESTIAIRE* jedoch in erster Linie Menschen, die selbst Schauende sind. Ihre Aufmerksamkeit ist dabei fast immer auf etwas gerichtet, das für uns nicht oder nicht in derselben Art und Weise sichtbar ist. Die so entstehende Doppelung unserer Rolle als Zuschau-

32 Schlüpmann, Heide: Schaulust am Tier. In: Nessel/Dies. 2012, S. 79–96, hier S. 83.

33 Vgl. Ebner 2011, S. 118.

34 In einem Interview mit Manon Messiant gibt Denis Côté hierzu passend an, dass eine Zuschauerin nach einer Vorführung geäußert habe: «Ce n'est pas un film sur les animaux, c'est un film sur la position du spectateur au cinéma» (<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article524> (23.5.2014)).



4–5 Schaustellungen des Zoo-Film-Tieres: Tierpräparate und ‹Löwentunnel› in *BESTIAIRE*

er durch jene schauenden Darsteller auf der Leinwand nutzt *Côté* geschickt als Verweis auf diverse Formen der menschengemachten und sich an Menschen richtenden Schaustellung von Tieren. Beginnend bei den Zeichnern der Eröffnungssequenz, kehrt dieses Motiv beständig wieder. So wird beispielsweise eine offenbar verletzte Hyäne zur Untersuchung in ein wie ein mittelalterliches Folterinstrument anmutendes Konstrukt aus Schiebegittern gesperrt, um sich dem Blick der sie untersuchenden und behandelnden Pfleger (aber auch der Zuschauer) nicht entziehen zu können. Ähnlich verhält es sich in einer langen Szene in der Werkstatt zweier

Tierpräparatoren, die größte Sorgfalt darauf verwenden, das leere Gefieder einer männlichen Stockente zu reinigen, über eine zurechtgeformte Styroporfüllung zu drapieren und möglichst lebensecht wiederherzurichten (Abb. 4). Offenbar entgeht das Tier der Schaustellung für den Menschen nicht einmal im Tod. Bergers Vermutung, es sei dem Menschen im Grunde völlig gleichgültig, dass ein Tier prinzipiell selbst beobachten und daher seinen Blick erwidern könne³⁵, findet hier ihre ultimative Bestätigung. Durch die uns doppelnden Schau(stell)er auf der Leinwand, durch große und kleine Schaumisserfolge, durch allerlei Enttäuschungen und Entlarvungen unserer Schauerwartungen stellt *Côté* unsere Rolle als Adressat der tierischen Schaustellung somit beständig in Frage: Wir sehen – und sehen doch nicht ganz, nicht alles, nicht richtig.

Ein weiteres Beispiel hierfür wäre der gläserne ‹Löwentunnel›, der potentiellen Besuchern bereits auf der Homepage des südlich von Montréal in Hemmingford, Québec, gelegenen Parc Safari als besondere Attraktion angekündigt wird:

The glass tunnels are designed so that you can watch these majestic felines from three different angles – above, beside and below – for an experience you'll never forget.

35 Berger 2009, S. 27.

You can stand nose-to-nose with a white lion from Timbavati and look right into its eyes. It's magical!³⁶

In *BESTIAIRE* sehen wir den Löwentunnel aus einer sich offenbar mitten im Gehege befindenden Kameraposition; ein stattlicher männlicher Löwe hält auf der gläsernen Empore seinen Mittagsschlaf. Innerhalb des Tunnels streckt eine Frau von unten die Hand nach ihm aus, als glaubte sie, ihn durch die Glasscheibe hindurch berühren zu können. Zwei weitere zücken ihre Digitalkameras und setzen den Löwen fürs Foto in Szene (Abb. 5). Die sich außerhalb des Glastunnels befindenden, vom Löwengehege nur durch einen Maschendrahtzaun getrennten Menschen würdigen den König der Tiere dagegen keines Blickes. Es scheint, als sähen jene Zoobesucher nur noch das, was man ihnen in besonderer Art und Weise zur Schau stellt, nur noch wenn bzw. wo es ihnen explizit dargeboten wird, und nur noch so, wie es ihnen dabei gezeigt wird.

Côté dagegen fordert seinen Zuschauer auf, von der ihm zugestandenen mentalen Beweglichkeit Gebrauch zu machen und über das Angebot der hybriden Schau- und Schaustellungsanordnung Zoofilm hinaus bzw. *anders* als dargeboten zu schauen. Einem ‚wirklichen‘ Tier, so scheint uns dieser Film zu bedeuten, können wir weder im Zoo noch im Kino begegnen – und in jedem Fall nicht sehenden, sondern wenn überhaupt nur denkenden Auges.

Schlussbemerkung

Zoo und Kino liegen, wie eingangs erörtert, nicht nur ähnliche soziale Funktionen, sondern auch ähnliche wahrnehmungsdispositivische Anordnungen zu Grunde. Betrachtet man Jenseits und Diesseits der Scheibe bzw. Linse als Einheit, verzichtet also auf eine Unterscheidung zwischen Schausstellung und Schau, so erscheinen Zoo und Kino allgemein als mediale Anordnungen, in denen ein Geschehen oder Schauobjekt nach bestimmten Prinzipien dem Blick eines von ihm abgegrenzten Anderen dargeboten wird. Beiden gemein und für beide geradezu elementar ist hierbei eine klare Unterscheidung zwischen Schauendem und Schauobjekt. Eine Überwindung der einseitigen Ausrichtung auf den Betrachter zugunsten einer wechselseitigen Blickbeziehung kann daher selbst in Zeiten sich ständig verbessernder Technologien und Techniken der Immersionsillusion (z.B. Glas- oder Plexiglas im Zoo, 3D und Dolby Surround im Kino) niemals realisiert, sondern höchstens suggeriert werden.

Betrachtet man wie in *BESTIAIRE* den Übergang eines bereits medial verfassten tierischen Schauobjektes, eines ‚animal médial‘, vom Schau- und Schaustellungsdispositiv des Zoos zu jenem des Kinos, so treten allerdings auch einige grundlegende, nicht zuletzt in der spezifischen historischen Entstehung und Entwicklung

36 <https://www.parcsafari.com/en/animaux/lion-tunnels/> (23.5.2014).

des Zoologischen Gartens begründete Unterschiede zu Tage. Von seinem präfilmischen Artgenossen im Zoo unterscheidet sich das postfilmische *«animal médial»* auf der Kinoleinwand zum einen durch seine *«Übersetzung»* in die Formensprache des Films und zum anderen durch die Übertragung in ein kinematografisches Wahrnehmungsdispositiv. In hohem Maße auf eine privilegierte ideale Betrachterposition hin ausgerichtet, scheint dieses durchaus auch in der Tradition absolutistischer Vorläufer wie etwa der *Ménagerie de Versailles* zu stehen. Zugleich birgt nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Abgrenzung zwischen dem Kinozuschauer und seinem (tierischen) Schauobjekt ein selbstreflexives Potential, das Filme wie der hier behandelte *BESTIAIRE* in besonderem Maße aktivieren können.

In diesem Film übersetzt der kanadische Regisseur Denis Côté nicht nur das Zootier, sondern mit ihm das gesamte Schaustellungs- und Schaudispositiv des Zoos in die Formensprache des Films und ermöglicht dem Zuschauer hierdurch eine gewisse *mentale* Bewegungsfreiheit, die ihn über das (Zu)Schauen in Zoo und Kino nachdenklich stimmen soll. Aus unserem sicheren Raum diesseits von Scheibe bzw. Linse beobachten wir zwar auch in *BESTIAIRE* nur für unseren Blick dargebotene Tiere und Menschen. Doch durch die Übertragung bzw. Spiegelung und Umkehrung der wahrnehmungsdispositivischen Anordnung des Zoos in jene des Kinos geraten die gewöhnlich so klare Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen Schauendem und Schaugestelltem, und das voyeuristische Machtgefüge zwischen Mensch und Tier zunehmend in Auflösung. So sorgt Côté gleich zu Beginn mit Hilfe gewöhnlich eher im Spielfilm zum Einsatz kommender Kodierungen für eine Irritation der *«Allmacht»* unseres Blicks. Durch eigenwillige Kamerapositionen, -einstellungen und -perspektiven, durch weitgehenden Verzicht auf Bewegung und Montage, degradiert er uns anschließend nach und nach zu Gefangenen des Kamerablicks, zu Unterlegenen unserer eigenen Schauanordnung – nur um uns zuletzt zu verdeutlichen, dass wir selbst dann nicht *«richtig»* sehen könnten, wenn wir zu sehen bekämen, was wir zu sehen wünschen.

Zwischen unserem Unvermögen, *«richtig»* zu sehen, und all jenen Erfindungen, von denen wir uns versprechen, schärfer, näher, unmittelbarer, ja besser sehen zu können, besteht, so scheint es, eine unmittelbare Verbindung. Wie *BESTIAIRE* gezeigt hat, kann daher auch der *«dritte»* Blick einer Kamera die Trennung zwischen Mensch und Tier nicht aufheben. Was Marc Vernet über die im Wesentlichen durch die Kamera zustandekommende Blickbeziehung zwischen Darsteller bzw. Figur und Publikum im Spielfilm schrieb, ließe sich also durchaus wortwörtlich auf die Blickbeziehung zwischen Mensch und Tier übertragen: *«[L]es deux appellent à cette union que tout le monde sait impossible et dont l'attrait [...] réside dans son impossibilité»*.³⁷

37 Vernet 1988, S. 20.

Doch zugleich deutet *BESTIAIRE* an, dass die Filmkamera durchaus eine gewisse Vermittlerrolle spielen kann. Und zwar, indem sie uns Möglichkeiten aufzeigt, dem (tierischen) Anderen mit dem «eye» – genauer gesagt: dem «mind's eye» – zu begegnen, statt durch einen «gaze», d.h. einen voyeuristischen Blick, dem sich stets nur eröffnet, was der Blickende ohnehin zu erblicken wünscht und erwartet.³⁸ Zoo und Kino sind nicht zuletzt finanziell auf den Schauerfolg ihrer Besucher angewiesen. Daher können oder wollen beide lediglich für den *Blick* bestmögliche Bedingungen sicherstellen. Die *Sicht* dagegen liegt allein in der Verantwortung des Betrachters.

Literatur

- Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? In: Ders. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* (übers. von Stephen Tree). 11. Auflage. Berlin 2009, S.13–38.
- Domröse Ulrich/Lelonek, Karin: *Friedrich Seidenstücker: Von Nilpferden und anderen Menschen. Fotografien 1925–1958* (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur). Ostfildern 2011.
- Ebner, Florian: Vertraute Begegnungen. Zu Seidenstückers fotografischen Zootierparabeln. In: Domröse/Lelonek 2011, S. 114–159.
- Hochadel, Oliver: Im Angesicht des Affen. Die Besucher des Tiergartens im 19. Jahrhundert. In: Nessel/Schlüpmann 2012, S. 29–48
- Ittner, Jutta: Who's Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector. In: Pollock, Mary Sanders/Rainwater, Catherine: *Figuring Animals. Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*. New York et al. 2005, S. 99–118.
- Kaselow, Gerhild: *Die Schaulust am exotischen Tier. Studien zur Darstellung des zoologischen Gartens in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hildesheim et al. 1999.
- Kluger, Martin/Sielmann, Heinz: *Mit Heinz Sielmann im Zoo*. Berlin, München 1991.
- Affen mit Löwenmähen. Wie die Zoos entstanden: Von der Menagerie zum modernen Zoo. In: Dies. 1991, S.28–33.
- Mary Morton (Hg.): *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe* (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung des Getty Museum Los Angeles, des Museum of Fine Arts Houston und des Staatlichen Museums Schwerin). Los Angeles 2007.
- Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012.
- Nessel, Sabine: Animal medial. Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino. In: Dies./Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 33–45
- Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried: Vorwort: Ist das Filmtier ein spezifisches Tier? In: Dies./Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 7–10
- Nessel, Sabine/Schlüpmann, Heide (Hg.): *Zoo und Kino. Mit Beiträgen zu Bernhard und Michael Grzimeks Film- und Fernseharbeit*. Frankfurt a. M. 2012.
- Niekisch, Manfred: Was trennt den Menschen vom Tier – Glas und Gitter? In: Nessel/Schlüpmann 2012, S. 206–220
- Rieke-Müller, Annelore: Fürstliche Menagerien – Wandermenagerien – Zoologische Gärten. In: Nessel/Schlüpmann 2012, S. 12–28
- Schlüpmann, Heide: Schaulust am Tier. In: Nessel/Dies. 2012, S. 79–96
- Vernet, Marc: *Figures de l'absence*. Paris 1988.
- Tkalec, Maritta: Zoos in Costa Rica – Freiheit für wilde Tiere. In: *Berliner Zeitung*, 08.08.2013.

38 Vgl. Ittner, Jutta: Who's Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector. In: Pollock, Mary Sanders/Rainwater, Catherine: *Figuring Animals. Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*. New York et al. 2005, S. 107.

Denis Côté im Interview mit Carolin Weidner.
In: *taz*, 17.4.2013.

Internet

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article524> (23.5.2014)
http://www.liberation.fr/culture/2007/10/09/j-ai-juste-fait-un-bisou_12399 (23.5.2014)
<http://www.mdr.de/elefanttigerundco/team/artikel9572.html> (23.5.2014)
<https://www.parc safari.com/en/animaux/lion-tunnels/> (23.5.2014)

Bildtonträger

Bestiaire (DVD), Contre-Allée Distribution, F 2013.

Film- und Fernsehsendungen

BESTIAIRE, R: Denis Côté, CAN/F 2012
CARCASSES, R: Denis Côté, CAN 2009
CURLING, R: Denis Côté, CAN 2010
NÉNETTE, R: Nicolas Philibert, F 2010
QUE TA JOIE DEMEURE, R: Denis Côté, Kanada 2014
VIC + FLO ONT VU UN OURS, R: Denis Côté, CAN 2013
ELEFANT, TIGER & Co., MDR, D seit 2003