

Philipp Blum, Carlo Thielmann u.a. (Hg.)

AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 60: Animalische Audiovisionen: Modellierungen des Tieres in Film und Fernsehen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2715>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blum, Philipp; Thielmann, Carlo (Hg.): *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 60: Animalische Audiovisionen: Modellierungen des Tieres in Film und Fernsehen* (2014). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2715>.

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.

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

60

Animalische Audiovisionen:
Modellierungen des Tieres in Film
und Fernsehen

SCHÜREN

AugenBlick

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Ursula von Keitz, Beate Ochsner,
Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons
in Zusammenarbeit mit Heinz B. Heller

Eine Veröffentlichung der Arbeitsgruppe Medienwissenschaft
im Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
Heft 60, Dezember 2014

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Philipp Blum und Carlo Thielmann

Redaktionsanschrift:
Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft
Universitätsstraße 10, Fach 157, 78457 Konstanz
<http://www.uni-konstanz.de>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr
Einzelheft € 9,90
Jahresabonnement € 25,-
Jahresabonnement für Studierende € 20,-
Bestellungen an den Verlag
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: Difo-Druck, Bamberg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-960-8

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	5
<i>Hans J. Wulff</i> Oink! Oink! Die Schweine der Filmgeschichte	7
<i>Monika Weiß</i> Die Boros und das liebe Vieh Vom Schlachten und Nicht-Schlachten im SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN (D: SWR 2001)	26
<i>Karina Kirsten</i> Von verfolgten Tieren und gefangenen Menschen Der Hund als politische Ausdrucksfigur in PARDÉ (IR 2013)	37
<i>Annika Charlotte Krüger</i> Fury Ein Fernseh-Pferd als Fluchtpunkt und Spiegel westlicher Nachkriegssehnsucht	54
<i>Philipp Blum</i> Das Phantasma des echten Tieres Das Tier zwischen Anthropomorphisierung und Monumentalisierung im Natur- und Tierdokumentarfilm am Beispiel von EARTH (GB/USA/D 2007)	60
<i>Marie Christine Krämer</i> Die Kamera als Vermittlerin zwischen Mensch und Tier? Betrachtungsanordnungen und Blickbeziehungen in Denis Côtés BESTIAIRE (CAN/F 2012)	83
<i>Carlo Thielmann</i> Filmtiere erforschen Einige Überlegungen zu den Voraussetzungen der filmanalytischen Annäherung an das Animalische	101
Abbildungsnachweise	113
Die Autorinnen und Autoren	114

Vorwort der Herausgeber

Äußert man sich zum Tier in medialer Konfiguration, ist um die schlichte Erkenntnis, dass ‹Tier› bereits selbst eine mediale Konfiguration darstellt, nicht umhinzu kommen. Mit dem Begriff Tier bezeichnet der Mensch etwas anderes als sich selbst und zieht somit in die Gesamtheit des Lebendigen (Pflanzen, Pilze, Einzeller mit und ohne Zellkern können hier durchaus mitgedacht werden) Grenzen und Teilungen ein. Dieser Akt selbst sowie die daraus prozessual entstehenden Register des Seienden können bereits als rudimentärer Akt des Medialen im Sinne einer Archivbildung, der Signifikanz und der Mitteilbarkeit verstanden werden. Hierin kommt Bedeutung vom Menschen auf das Nicht-Menschliche, woraufhin Letzteres in Ordnungen, Hierarchien und Modellbildungen übersetzt und konturiert wird. Hierauf kann wiederum eine durchweg menschlich geprägte Praxis des kulturellen Anschlusses fußen. Die in diesem Sinne medialen Praktiken schließen sämtliche Formen der Austauschbeziehungen zwischen Mensch und Tier ein – von der Zoologie bis hin zum Schnitzel.

Das Tier fungiert mithin kulturhistorisch zunächst als eine Kategorie der Abgrenzung, indem sich immer zuerst der Mensch *ex negativo* als Nicht-Tier und erst dann das Tier als jähes Spezifikum des Begriffs erschafft. Der Versuch diese Reihenfolge umzukehren und eine Aussage über das Tier zu treffen, *bevor* sich darin der Mensch selbst bezeichnet, ist schlicht nicht möglich, da jeder Bezeichnungsakt den Bezeichnenden explizit als Träger des Bezeichnungsvorgangs voraussetzt. Selbstbezüglichkeit dieser Art ist mithin Voraussetzung jeder medialen Bezugnahme auf das Tier.

Ist hier noch relativ allgemein und unter Bezugnahme auf einen – zugegeben stark erweiterten – Medienbegriff die Rede vom ‹Medialen›, so wird in dieser Diktion doch bereits greifbar, dass sich der beschriebene kulturelle Mechanismus auch in den technischen Medien und hierin vor allem denjenigen des bewegten Bildes niederschlägt. Jeder mediale Apparat ist als Instrument einer signifizierenden Praxis erklärbar, die den Menschen der Welt gegenüberstellt und identitär konstituiert. Unter den Medien des bewegten Bildes interessiert in diesem Band insbesondere die audiovisuelle Formierung von Tieren in Film und Fernsehen, denn das audiovisuelle Bewegungsbild variiert diese anthropogene Signatur des Medialen in lebendig erscheinenden, sinnlich anschlussfähigen Weltkonstruktionen. Im Anschein des Lebendigen übersteigen die audiovisuellen Bewegtbildmedien die Sprache und Bildenden Künste qualitativ. Im Modus der Animation als Grundlage jedes Bewegungsbildes (Augenträgheitseffekte und andere analoge wie auch digitale Bewegungssillusionen inbegriffen) lösen sich die im vollen Wortumfang des Begriffs mitschwingenden ‹Versprechen› von lat. *animus* (Geist, Seele) und lat. *animare*

(Verlebendigen) ein. Hierin lässt sich für den anthropogenen Charakter des Film-tiers eine bis ins unendliche permutierbare Kette an dramaturgischen, narrativen und diskursiven Ausdrucksformen und Funktionen konstruieren. Das audiovisuelle Tier übersteigt seine Artgenossen aus den anderen Künsten (Malerei, Dichtung, Bildhauerei usw.) an Vielfalt und Wirkmächtigkeit. Mit Blick auf das Tier interessiert uns also dessen Semantik, Pragmatik sowie seine je mediale Konfiguration und Funktion im Modus des Audiovisuellen.

Aufbauend auf diesen Überlegungen konturieren sich die konkreten Interessen dieses Bandes unter dem Vorzeichen ihrer erkenntnisprogrammatischen Prämissen. Hans-J. Wulff eröffnet den Band mit einer kultursemiotisch grundierten Zusammenschau des Schweins im Film. Ausgehend von der Motivik des Schweins beschreibt er dessen filmische Modellierung in historischer und typologischer Hinsicht. Monika Weiß knüpft auf der Ebene der Trennung von Nutz- und Haustier auch unmittelbar an das Thema anhand des *living-history*-Formats SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN an. Hierin zeigt sie – ebenfalls unter anderem an der audiovisuellen Formierung des Schweins – den Konflikt von Gegenwart und vergegenwärtigter Vergangenheit im Umgang mit der Tierschlachtung auf.

Das Tier als Vehikel einer kultur- und rechtskritischen Auseinandersetzung mit künstlerischem Schaffen im Iran ist Gegenstand von Karina Kirstens Beitrag zu Jafar Panahis PARDÉ. Sie untersucht den Filmhund als facettenreiche Ausdrucksform politischer Verfolgung und Kunstzensur. Ebenfalls an der politischen Ausdruckskraft des Tieres orientiert sich der Aufsatz von Annika Krüger, die die Gesellschaftsbilder und Genderkonstruktionen der Fernsehserie FURY einer kritischen Relektüre unterzieht.

Philipp Blums Beitrag zielt auf eine Analyse des monumentalen Tier- und Naturdokumentarfilms. Hierzu analysiert er den Film EARTH in Kontrast zu den Naturfilmen Werner Herzogs und beschreibt hierin das Tier in seiner ästhetischen und apparativen Formierung. Schauanordnungen des Tieres leiten auch den Text von Marie Christine Krämer, die das Zoo- und Filmtier hinsichtlich ihrer dispositiven Spezifika engführt. Sie untersucht in dieser Perspektive den Film BESTIAIRE von Denis Côtés.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Carlo Thielmann, der die in dieser Einleitung bereits angedeutete Forschungsperspektive vertieft und mit dem Versuch einer epistemischen Programmatik eine Schließung formuliert.

Wir bedanken uns bei den Beiträgern und Beiträgerinnen für ihre anregende Mitarbeit und den ausgesprochen produktiven und angenehmen Austausch.

Philipp Blum
Carlo Thielmann

Oink! Oink!

Die Schweine der Filmgeschichte

«Du bist ein Schwein!» – eine Beleidigung, die jeder versteht. Mit der man den Beschimpften der Ehrlosigkeit, des Eigennutzes, der Schmutzigkeit seiner Verhaltensweisen bezichtigt. *Männer sind Schweine* singt die Berliner Punkrock-Band *Die Ärzte*; und so ist auch der deutsche Verleihtitel MÄNNER SIND SCHWEINE der US-Komödie *MY BEST FRIEND'S GIRL* (2008, Howard Deutch) eigentlich aggressiv und abwertend – doch im einen wie im anderen Falle ist's ironisch gemeint und kann in dieser Allgemeinheit nicht stehenbleiben. Wenn aber Stefan Stolze, der von Götz George gespielte Protagonist des TV-Dreiteilers *DAS SCHWEIN – EINE DEUTSCHE KARRIERE* (D 1995, Ilse Hofmann), schon im Titel als «Schwein» bezeichnet wird, als einer, der mit seiner Skrupel- und Rücksichtslosigkeit Karriere macht, ist die Bezeichnung durchaus ernst gemeint. Wir kennen das «Frontschwein» beim Militär, die «Pistensau» beim Skilaufen; wir kennen das «Schwein» auch in sexueller Hinsicht, als einen, der sich über alle Ziemlichkeiten und über allen Anstand hinwegsetzt.¹ Doch schon die «Rampensau» beim Theater meint etwas anderes, einen, der in jeder Situation sich der Öffentlichkeit seines Auftretens gewiss ist (und der dieses genießt). Der «Schweinepriester» enthält eine vollkommen andere Bewertung als der «Saupreuße» oder der «Schweinehund». Wie soll man das verallgemeinern? Ist das Schwein tatsächlich ein Tier, das nur dazu prädestiniert ist, zum Symbol des Schmutzigen, des Unmäßigen und des Ruchlosen zu werden? Oder wohnt ihm die Vieldeutigkeit inne, die wir schon an den sprachlichen Wendungen beobachten?

1 Für Hinweise bin ich Christine Noll Brinckmann, Ludger Kaczmarek, Daniel Möhle und Ina Wulff zu Dank verpflichtet.

Erinnert sei an die folgende Anekdote, die genau auf den Vieldeutigkeiten des «Schweins» aufsetzt: Ein findiger St.-Pauli-Wirt kündigte anfangs der 1960er-Jahre für sieben Mark Eintritt «Schweinefilme» an und hatte ein überfülltes Haus – voller ebenso überraschter wie enttäuschter oder ärgerlicher Gäste, die Filme über die Schweinezucht zu sehen bekamen. Einen Hinweis auf diese fast an ein Happening erinnernde Aktion findet sich in: *Der Spiegel*, 24, 12.6.1963. Nicht nur mundartlich werden Pornographica bis heute als «Schwein(s)kram» bezeichnet, Sex- und Pornofilme (vor allem in der konservativen Kritik) als «Schweinefilme». Ob man die pejorative Bedeutung des Schweins in sexueller Hinsicht mit der (beobachtbaren), für viele ebenso faszinierenden wie abstoßenden Hemmungslosigkeit, die die Tiere bei Nahrungsaufnahme und Sexualverhalten zeigen, begründen kann, wie es manchmal in der populären Literatur über die kulturellen und sprachlichen Bedeutungen des Schweins geschieht, sei dahingestellt.

Man kann den Fokus erweitern und sagen: «Schwein gehabt!» Und meint dann ganz etwas anderes, als wenn man jemanden als «Schwein», «Ferkel» oder «Sau» titulierte (eigenartigerweise kann man übrigens niemanden als «Eber» beschimpfen!). Viel Wissen um das Schwein ist mit Anekdoten garniert, die zumindest auf den ersten Blick zu erklären scheinen, wie das Schwein mit seinen diversen Bedeutungen in Berührung gekommen ist. Es gibt Schweinsfigürchen, die symbolhafte Kraft tragen – das Glücksschwein, das das gute Omen anzeigt, weil das Schwein wohl schon zu Zeiten der Germanen ein Zeichen für Wohlstand und Reichtum und ein Symbol der Fruchtbarkeit und Stärke war (eine Bedeutung, die aus jener Zeit auf uns gekommen ist, sagt die Anekdote). Wenn zu Silvester ein Glücksbringer überreicht wird, der den Empfänger über das kommende Jahr begleiten soll, ist es oft ein Marzipanschwein (nach dem Motto: Wenn man am Anfang genug zu essen hat, wird es so bleiben!). Das «Schwein gehabt!» entstammt möglicherweise Wettbewerben des Mittelalters, in denen der letzte ein Schwein als Trostpreis erhielt (so behauptet es zumindest eine Volksetymologie der Redewendung). Und auch das Sparschwein ist verstanden worden als ein Vorbote kommenden Wohlstands, so, wie eine Sau mit einem Wurf von mehreren Ferkeln den Wohlstand des Besitzers nur mehren konnte.

Ganz offensichtlich: Schweine sind vieldeutige Wesen, bedeuten gleichermaßen Glück (zu Silvester) oder Unordnung (wie in der Rede vom «Saustall» zu beobachten), sind Sinnbilder für Schmutz ebenso wie für Sparsamkeit.² Und sie sind eingefasst durch eine Fülle von Geschichten, Erklärungen, historischen Anekdoten, Halbwahrheiten. Das Schnitzel auf dem Tisch und das Schwein im Stall sind nur das eine Ende der Bedeutungsvielheiten, das Schwein als kulturelle Einheit, als Sujet des Wissens, des Erzählens und des Redens ist aber offensichtlich etwas ganz anderes.

Das Feld der Schweinebedeutungen ist komplex, umfasst nicht nur den Vergleich des Menschen mit Schweinen als Beschimpfung und ist von Beginn an wider-

- 2 Die Kulturgeschichte des Schweins ist ebenso bunt, vielgestaltig und widersprüchlich wie die Vielfalt seiner Erscheinungen und Rollen im Film. Vgl. dazu etwa Schlieben, Adolf: *Das Schwein in der Kulturgeschichte* (Wiesbaden 1895); *Schwein gehabt. Natur- und Kulturgeschichte des Schweins* (hrsg. v. Sabine Weimbs u. Alfred Hendricks. Gütersloh 2000); *Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte* (hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit Thomas Macho. Berlin 2006); Wuketits, Franz M.: *Schwein und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung* (Hohenwarsleben 2011 [Die neue Brehm-Bücherei. 674.]). Zu den semiotischen Potenzialen des Schweins ist bislang kaum gearbeitet worden; vgl. dazu Schmauks, Dagmar: «Ringelschwanz und Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon» (in: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 3, 2006, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=82>), die sich explizit den linguistischen Niederschlägen der kulturell erschlossenen (und oft naturalistisch begründeten) Wissensbestände und ihrer Widerspiegelung in visuellen Schweinedarstellungen (ausschließlich in Standbildern) widmet.

sprüchlich. Darum lohnt es, genauer hinzusehen. Es geht weder um die Naturgeschichte oder die Ethologie des Schweins; und auch die Geschichte seiner Kultivierung als Haus- und Nutztier hat dafür keine große Bedeutung. Vielmehr geht es um die symbolische Inbesitznahme des Schweins. Die folgenden Notizen sind auf die Film- und Fernsehgeschichte des Schweins und seiner Rollen und Darstellungen gemünzt – es wird gehen um die Geschichten, die sich um Schweine ranken und in denen sie Haupt- oder Nebenrollen spielen, oder die Beziehungen, die sie zu ihren Besitzern haben. Und natürlich um die Charaktermerkmale, die ihnen zugewiesen werden (und die selten, das kann man schon eingangs der Überlegungen festhalten, mit jenen pejorativen Assoziationen belastet sind, die im beleidigenden Gebrauch des Schweinenamens so vordringlich sind).

Vom Nutztier zum Haustier

Das Schwein mag als Haustier gelten, doch ist es selten individualisiert, es trägt keinen Namen, es teilt nicht die Wohnung. Es ist Haustier, weil es ein Nutztier ist und die menschliche Küche mit Fleisch beliefert.³ Insofern trägt es materielle Werte. Soziale Werte (wie sie die Freundschaft mit dem Hund umfassen mag), individuelle oder subjektive Bedeutungen (wie sie manchen Pferden in der Beziehung vor allem junger Figuren vielleicht zukommen) und Imagewerte lassen sich mit Schweinen nicht erreichen – mit Ausnahmen. Natürlich kommt es zur Überschreitung der Regel, die die Anonymität der Beziehungen von Menschen zu Schweinen festlegt – manche Schweine werden tatsächlich zu Haustieren, wie man es von Hunden gewohnt ist.⁴ Das ‹Renschwein Rudi Rüssel› trägt einen Namen, es wird in die Familie aufgenommen, die ihren Alltag verändert, sie zieht sogar in eine neue Woh-

- 3 Dass es sogar einen steuerlichen Unterschied macht, ob ein Tier als Nutz- oder als Haustier eingestuft wird, zeigt der 10-minütige Zeichentrickfilm *PIGS IS PIGS* (USA 1954, Jack Kinney): Ein Stationsvorsteher bekommt zwei Meerschweinchen (*Guinea pigs*) angeliefert; als der Besitzer sie abholen will, werden ihm 48 Cent Gebühren berechnet, da es sich um ‹Schweine› handele; doch der Besitzer beharrt darauf, dass die Tiere Meerschweinchen und Haustiere seien, die nur 44 Cent kosten dürften, und verweigert die Annahme; der Fall geht durch sämtliche Instanzen, verursacht Unmengen an Papierverkehr und endet schließlich mit der Entscheidung: Meerschweinchen sind Haustiere! In der Zwischenzeit haben die Meerschweinchen allerdings Junge bekommen; statt zwei bevölkern inzwischen eine Million und zwei Meerschweinchen das Bahnhäuschen; der Besitzer ist verzogen; der Stationsvorsteher lässt die Tiere zu seinen Vorgesetzten transportieren – in Zukunft wird er alle Tiere als Haustiere klassifizieren. Die Kurzgeschichte von Ellis Parker Butler (1902) wurde bereits 1910 und 1914 verfilmt.
- 4 Der Übergang ist insbesondere dann markant, wenn das Schwein vorher als Figur in einer Erzählstruktur gefasst worden war. Ein Beispiel ist *Pigby*, so der Name eines Schweins aus der Serie *PUSHING DAISIES* (2. Staffel, Episode 6: *BAD HABITS/SCHWESTERN DES GÖTTLICHEN TRÜFFEL*, USA 2008), das in seiner ersten Episode als Mörder einer Nonne identifiziert wurde, die in einem Kloster versucht hatte, künstlich weiße Trüffel zu züchten; in der Folgezeit gehörte *Pigby* neben *Rigby*, einem Golden Retriever, zu den Haustieren einer Hauptfigur der Serie. Eine Individuierung von Figuren erfolgt immer dann fast automatisiert, wenn sie in narrative Strukturen oder in soziale Strukturen der dargestellten Welt eingebunden sind. Ein besonders skurriler Auftritt als Mitspieler oder

nung (in dem gleichnamigen Film, D 1995, Peter Timm). Dass es sich um einen Kinderfilm handelt, mag auch mit dem anarchistischen Witz zusammenhängen, der mit der Umdeutung des Schweins vom Nutz- zum Haustier zusammenhängt (und an dem Kinder so großes Vergnügen haben).

Der Lacher ist dem Film auch in anderen Varianten der Umwertung des Schweins aus Haustier sicher. Schon in WAIKIKI WEDDING (USA 1937, Frank Tuttle) setzt ein Werbeagent zu Werbezwecken (sprich: um aufzufallen!) ein Schwein ein, das die Gewinnerin an einem Schönheitswettbewerb wie einen luxuriösen Hund an der Leine führt.⁵ Mit eher schwarzem Humor vollzieht die romantische Komödie DOC HOLLYWOOD (USA 1991, Michael Caton-Jones) den Wechsel eines Schweins vom Nutz- zum Haus- und zurück zum Nutztier: Ein junger Arzt wird in einer Kleinstadt von einem Mann, den er von Zahnschmerzen befreite, mit einem Schwein bezahlt, mit dem er seinerseits die Reparaturen, die eine Werkstatt an seinem Wagen gemacht hatte und die keine Kreditkarten akzeptiert, bezahlt; nach kurzem erfährt er, dass er das Schwein nicht zurückkaufen kann, sondern dass die Garage das Schwein an den Metzger weiterverkauft hat – das Schwein, das der Arzt vorher als «Jasmine» zu seinem persönlichen Haustier gemacht hatte.

Nutztieraspekte, Schlachtung, Schlachthaus

Natürlich erzählt der Film auch von der Bedeutung der Schweine als Fleischlieferanten. Dramaturgisch besonders interessant sind die Fälle, wenn man das Fleisch heimlich transportieren muss. Eine Episode in OPERATION PETTICOAT (UNTERNEHMEN PETTICOAT, USA 1959, Blake Edwards) erzählt davon, dass ein kleiner Trupp von U-Boot-Soldaten Nahrungsmittel für die Besatzung besorgen will; tatsächlich gelingt es, ein Schwein einzutauschen, das man in eine Uniformjacke zwingt, um mit ihm durch die Wachen zu kommen; auch dieses gelingt, das Schwein geht als Funker Hornsby durch, der seinen Rausch ausschläft (allerdings sagt einer der Militärpolizisten zum anderen, dass der Funker «wie ein Schwein» ausgesehen habe). Ein anderes Beispiel ist die Komödie LA TRAVERSÉE DE PARIS (ZWEI MANN, EIN SCHWEIN UND DIE NACHT VON PARIS, F 1956, Claude Autant-Lara), der 1942/43 in Paris zur Zeit der deutschen Besatzung spielt; ein arbeitsloser Taxifahrer übernimmt gelegentlich Transporte für den Schwarzmarkt; ein Metzger übergibt ihm ein schwarz geschlachtetes Schwein in vier Koffern, das nachts quer durch das besetzte Paris transportiert werden muss und dabei natürlich diversen Gefahren ausgesetzt ist.

sogar in einer Kernrolle ist das fernseh-süchtige Schwein «Arnold», das auf der Farm des Anwalts Oliver Douglas und seiner ungarischen Frau wohnt (in der Serie GREEN ACRES, USA 1965–71).

5 Ein weiteres Beispiel findet sich in HOW TO LOSE FRIENDS & ALIENATE PEOPLE (NEW YORK FÜR ANFÄNGER, GB 2008, Robert B. Weide), in dem ein Journalist mit einem Schwein am Halsband (es handele sich um «Babe 3») über den roten Teppich auf eine Prominenten-Party zu schmuggeln versucht.

Gerade in Zeiten des Hungers, der Lebensmittelrationierung und der allgemeinen Armut ist Fleisch ein hohes Gut.⁶ Wenn dann auch noch das Halten von Nutztieren unter Strafe steht, entsteht Stoff für Geschichten. Das vielleicht prägnanteste Beispiel ist *A PRIVATE FUNCTION* (*MAGERE ZEITEN*; aka: *MAGERE ZEITEN – DER FILM MIT DEM SCHWEIN*, GB 1984, Malcolm Mowbray), der im England des Jahres 1947 spielt; zwar ist der Krieg schon zwei Jahre vorbei, doch ist Fleisch nach wie vor rationiert; als eine Gruppe von Geschäftsleuten anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Elizabeth den lokalen Regierungsbehörden imponieren will, indem sie ein großes Fest ausrichtet, auf dem auch das Fleisch des illegal aufgezogenen Schweins Betty kredenzt werden soll; als dieses jedoch gestohlen wird, setzt eine turbulente Kette von Ereignissen ein.

Natürlich ist in der Tradition der Haushaltung von Schweinen die Schlachtung ein entscheidender dramatischer Punkt. Dass sie als Schlachtfest zumindest in Teilen ritualisiert und dem Fest als einer Grundform der Stabilisierung von sozialen Lebensgemeinschaften assoziiert ist, deutet darauf hin, dass hier tiefere Bedeutungen im Spiel sind – mit Elementen des Erntedankfestes, einer Passage und eines Heraustretens aus den Routinen alltäglicher Arbeit. In einer langen Sequenz von *NOVECENTO* (*NEUNZEHNHUNDERT*, I 1976, Bernardo Bertolucci) wird ein Schlachtfest als markante Erinnerung an eine Kindheit auf dem Lande inszeniert. Noch weiter geht *EMMAS GLÜCK* (D 2006, Sven Taddicken), der die Schlachtung von Schweinen als letzte intime Begegnung der Protagonistin und ihrer Tiere darstellt, ein Moment, der das Töten des Tieres als Augenblick einer fast sakral anmutenden Einheit von Mensch und Tier und als Geste einer großen Dankbarkeit ausgibt.

Dem stehen die Bilder industrialisierter Schweineschlachtung in den Tierfabriken und Schlachthäusern ebenso entgegen wie die Aufnahmen endloser Laufbänder, an denen Schweinehälften durch die Hallen befördert und sukzessive

6 Wenn Schweine noch vor den Menschen an die Essensabfälle gelassen werden (wie in dem 13minütigen brasilianischen Agitprop-Film *ILHA DAS FLORES* (*INSEL DER BLUMEN*, 1990, Jorge Furtado), so ist dies bis heute eine scharfe Attacke gegen die Missachtung, die menschlicher Armut entgegengebracht wird, die die Empörung des Zuschauers fast unvermittelt anspricht. Der Effekt mag auch darin begründet sein, dass das Schwein im gesellschaftlichen Ansehen als schmutziger Allesfresser und als eines der niedersten Tiere gilt. Verwiesen sei auch auf den Beruf des Schweinehirten, der in der Welt der Fiktionen zu den wohl am geringsten angesehenen Tätigkeiten überhaupt rechnet. Adel trifft auf Subproletariat – im Märchen findet sich das Motiv mehrfach. Man denke insbesondere an *DIE PRINZESSIN UND DER SCHWEINEHIRT* (BRD 1953, Herbert B. Fredersdorf) nach einem Märchen von Andersen (neu als 55-minütiger TV-Film adaptiert, A 1970, Florian Lepuschitz; erinnert sei auch an die 14-minütige Puppenfilm-Adaption *PASÁČEK VEPŘŮ*, ČSSR 1958, Hermína Týrlová). Verwiesen sei auch auf *SWINIOPAS* (*SCHWEINEHIRT*, PL 2008, Wihelm Sasnal): Ein Schweinehirt fungiert als Mittelsmann zwischen der verdeckten Liebschaft zweier Bauerntöchter, nicht ohne eigene Interessen zu verfolgen, bis ein Landstreicher die *Ménage à Trois* auflöst. *BICE SKORO PROPAST SVETA* (*ES REGNET AUF MEIN DORF*, YU 1968, Aleksandar Petrovi) erzählt zugleich eine bizarre Liebesgeschichte und vom Schicksal eines Schweinehirten, der von den Dorfbewohnern geplagt, betrogen und schließlich getötet wird; der Film ist nicht nur als Parabel menschlicher Intoleranz gegenüber Schwachen gelesen worden, sondern auch als harsche Kritik an den sozialen Verhältnissen in einem kommunistischen Staat.

zerteilt werden. Filme wie *WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL* (A 2005, Erwin Wagenhofer) oder *ENTRÉE DU PERSONNEL* (IT: *STAFF ENTRANCE*, F 2011, Manuela Frésil) gehören in einen Kontext ökologisch motivierter Kritik an der Nahrungsmittelindustrie, das fließbandartige Schlachten von Tieren als Metapher für eine tiefe Entfremdung von Mensch und Natur gleichermaßen ausweisend.

Die Rettung vor dem Schlachthaus drängt sich naturgemäß als dramatisches Motiv auf. Vor allem Kinderfilme, die zunächst das Schwein als Protagonisten und Sympathieträger des Zuschauers etabliert haben, spielen sie als finalen Konflikt mehrfach durch. Erinnert sei an *GORDY* (USA 1994, Mark Lewis), in dem ein Ferkel den Job eines jungen Finanz-Magnaten übernimmt; als es von seiner Familie getrennt wird, macht es sich auf die Suche nach ihnen; auf seiner Reise schließt er Freundschaft mit dem Enkel eines reichen Industriellen, hilft ihm, das Familiengeschäft zu erhalten; am Ende rettet es auch seine eigene Familie vor dem Schlachthof.⁷ Mit einem ähnlichen Happy-End geht auch *RENNSCHWEIN RUDI RÜSSEL* aus: Bei einer Tombola gewinnt die Familie Gützkow das Schwein Rudi Rüssel als ersten Preis; den Gützkows wird ihre Stadtwohnung gekündigt; der arbeitslose Archäologe Gützkow wird Platzwart beim örtlichen Fußballverein, weshalb das Ferkel nun mit den Fußballern um die Wette laufen kann; es nimmt an einer Meisterschaft im Schweinerennen teil, die es gewinnt; durch ein Unglück gerät es zum Schlachthof und muss in einer dramatischen Aktion gerettet werden.

Schweinefabriken treten aus dem natürlichen Zusammenhang von Mensch und Natur heraus, die Beziehungen zwischen Betreibern und Tieren gehen in ein kapitalistisch-entfremdetes Verhältnis über. Das Tier wird zur Ware, es wird zum werthaltigen Objekt; die moralisch-ethischen Verpflichtungen, die den Bauer und seine Tiere (zumindest in einer naiv-idealisierten Vorstellung) verbinden, werden durch eine kalte Produktionslogik abgelöst. Es sind nicht nur industriekritische Dokumentarfilme, die sich dieses Übergangs annehmen,⁸ sondern mehrfach auch

- 7 ‚Bedrohung durch das Schlachten – Flucht – Rettung‘ ist ein narratives Motiv, das sich mehrfach findet. Ein Beispiel ist *DAS FERKEL FRITZ* (D 1997, Peter Timm), in dem zwei Kinder, die Urlaub auf dem Bauernhof machen, ein Ferkel in ihr Herz schließen und ihm den Namen Fritz verleihen; sie sind fest entschlossen, das Tier mit in die Stadt zu nehmen; das Ferkel, das ein Ende als Spanferkel fürchtet, nimmt Reißaus; die Kinder folgen, als sie davon hören, und ihnen folgen die Eltern. Am Ende kommen alle Beteiligten zusammen – und das Ferkel kann im Garten der Großmutter weiterleben. Aus dem negativen Image der Tierschlachtung gewinnt auch Michael Hanekes Film *BENNY'S VIDEO* (A/CH 1992) einen kleinen Wirkungs-Impuls, wenn der jugendliche Mörder auf dem Bauernhof von Verwandten eine Schweineschlachtung filmt und – nachdem er das Video unzählige Male angeschafft hat – das auf dem Hof verwendete Bolzenschussgerät weiter als Mordwaffe benutzt.
- 8 Erinnert sei an den 45-minütigen WDR-Film *KNOR – EIN SCHWEINELEBEN ODER 110 KILO IN 25 WOCHEN* (D 2003/04, Machteld Detmers): Die holländische Filmemacherin erzählt das Leben eines einzelnen Tieres von seiner Geburt im Zuchtbetrieb über den Mastbetrieb bis zum Schlachthof; Jochen Busse spricht aus dem Munde des Tieres per Voice-Over. Mit dem Problem der Schweineüberproduktion befasst sich der 45-Minüter *SCHWEINE FÜR DEN MÜLLCONTAINER* (D 2012, Edgar Verheyen). Schweine spielen in der Kritik der Massentierhaltung seit den frühen 1970er-Jahren vielfach eine zentrale Rolle. So widmete Bernhard Grzimek einen Beitrag in der 119. Ausgabe seiner Reihe *EIN PLATZ FÜR TIERE* (am 13.11.1973) der Schweinezucht; zu erwähnen ist auch Horst Sterns Film

Serienkrimis des deutschen Fernsehens. Ein Beispiel ist SCHWEINELEBEN (D 2008, Eoin Moore) aus der POLIZEIRUF-110-Reihe, der in einem mecklenburgischen Dorf spielt, in dem ein holländischer Investor will eine riesige Schweinezucht aufbauen will, gegen die sich Naturschützer zur Wehr setzen. Ein anderes Beispiel ist PFARRER BRAUN: SCHWEIN GEHABT! (D 2010, Wolfgang F. Henschel), der mit dem Tod eines Schweinezüchters beginnt und der ebenfalls mit Plänen, auf Usedom eine gewaltige Schweinemastanlage hochzuziehen, zusammenhängt.⁹

Böse Schweine

Dass Schweine tatsächlich Allesfresser sind, dass sie sich sogar ihresgleichen einverleiben, ist allgemein bekannt. Als Nebenmotiv bietet sich die Tatsache im Horror- und Krimigenre an, auch wenn es selten genutzt worden ist. Ein frühes Beispiel ist der amerikanische Exploitationsfilm DADDY'S DEADLY DARLING (USA 1972, Marc Lawrence¹⁰): Eine junge Frau, die ihren Vater getötet hatte, als er sie vergewaltigen wollte, flieht aus einer psychiatrischen Anstalt und findet Unterschlupf

BEMERKUNGEN ÜBER DAS HAUSSCHWEIN aus seiner Reihe STERNS STUNDE (Erstsendung 1970), der viel öffentliche Erregung provozierte (später auch als Thema eines Buches: *Bemerkungen über das Tier im Handel. Bemerkungen über das Hausschwein*. München 1989). Gegen die klare Parteilichkeit dieser Filme fällt die Sachlichkeit älterer Filme über Schweinezucht und -mast deutlich auf (wie etwa in der 44-minütigen deutschen Produktion DIE SCHWEINEZUCHT, 1935/1936, in dem 15-minütigen DEFA-Lehrfilm GROSSGRUPPENHALTUNG IN DER SCHWEINEMAST, DDR 1963, Ulrich Kluck, oder in dem US-amerikanischen Kurzfilm SUCKLING PIGS [aka: HOT MEALS AT ALL HOURS], 1899, über eine Sau und ihre zwölf Ferkel). Hingewiesen sei auch auf den 45-minütigen WDR-Dokumentarfilm ARME SAU – DAS GESCHÄFT MIT DEM ERBGUT (D 2006, Christian Jentzsch) über den Versuch der amerikanischen Firma Monsanto, Teile des Schweineerbgutes für sich patentieren zu lassen.

- 9 Die fingierten Fälle korrespondieren durchaus realen Konflikten mit industriell aufgezogenen Schweinezucht-Betrieben; erinnert sei an die Machenschaften des holländischen Tiermast-Industriellen Adrianus Straathof (genannt «Schweinekönig»), der in Ostdeutschland das weltweit größte Netz von Mastbetrieben aufbaut, ohne sich um behördliche Vorschriften oder Abstimmung mit den Nachbarn zu kümmern. Vgl. dazu den Beitrag ES STINKT ZUM HIMMEL – SCHWEINEZÜCHTER AUF EXPANSIONSKURS im MDR-Magazin EXAKT (Regie: Thomas Kasper, Sendung: 14.11.2012). Vgl. dazu auch Deggerich, Markus: «Die Spur der Schweine» (in: *Der Spiegel*, 3, 16.1.2012). Gerade in der Tatort-Reihe ist mehrfach über die Nahrungsmittelindustrie als kriminogenes Milieu gehandelt worden. Man denke an TÖDLICHE HÄPPCHEN (D 2012, Josh Broecker) spielt in einem Schlachthof mit angeschlossener Großküche; es geht um verdorbenes Fleisch. FALSCH VERPACKT (A 2011, Sabine Derflinger) spielt in der Geflügel-Industrie und erzählt von der Umdeklarierung minderwertiger Lebensmittel zu hochwertiger Biokost. SCHWEINEGELD (D 2009, Bodo Fürneisen) basiert auf der jahrelangen, mit EU-Geldern subventionierten Verschiebung verdorbenen Fleisches zwischen der Ukraine und Berlin. Es fällt auf, dass die Filme in der Zeit nach der Jahrtausendwende deutlich häufiger werden, was durchaus ein Indiz für das wachsende öffentliche Bewusstsein über die ökologischen Problematiken der Nahrungsmittelindustrie ist. Schon in den 1990er-Jahren führte die TATORT-Folge TÖDLICHE FREUNDSCHAFT (1995, Hermann Zschoche) auf eine Schweinefabrik zurück – man hatte genmanipulierte Schweine gezüchtet und deren Fleisch in einem Altersheim ausprobiert; der der Mörder fällt am Ende übrigens in einen Tank voller Schweinegülle.
- 10 Der Film ist unter zahlreichen Titeln in mehr oder weniger gekürzten Fassungen gelaufen; nachweisbar waren: PIGS, HORROR FARM, LYNN HART, THE STRANGE, LOVE EXORCIST, THE STRANGE EXORCISM OF LYNN HART.

bei einem Farmer und Truck-Stop-Betreiber, der ihm unangenehme Leute aus dem Weg räumt und die Leichen in zerstückelter Form an seine Schweine verfüttert. Eine einschlägige Szene findet sich auch in *SNATCH* (*SNATCH – SCHWEINE UND DIAMANTEN*, GB/USA 2000, Guy Ritchie), in dem der Verbrecherboss die zerstückelten Leichen seiner Feinde an die Schweine auf seiner Farm verfüttert. Manchmal ist das Motiv, das den Morden zugrundeliegt, nackte Habgier; in dem zur Postkutschenzeit spielenden Film *L'AUBERGE ROUGE* (*L'AUBERGE ROUGE – MORD INKLUSIVE*, aka: *DAS GASTHAUS DES SCHRECKENS*, F 2007, Gérard Krawczyk) etwa lebt ein Wirt vom Mord an den Reisenden, die in seinen Gasthof einkehren und die er ausraubt und umbringt; die Leichen verfüttert er an Schweine.¹¹

Eines der wenigen Beispiele aus dem Tierhorror-Genre, in dem Schweine eine Rolle spielen, ist der motivisch der *Insel des Dr. Moreau* nachempfundene Splatterfilm *SQUEAL* (*PIGS – SLAUGHTER FARM*, USA 2008, Tony Swansey¹²): Eine Rockband, die mit ihrem Auto liegengeblieben ist, wird von einem Schweinemutanten entführt und in einen Zwinger gesperrt; er wurde nach einem wissenschaftlichen Experiment ebenso zu einem Zwischenwesen wie ein Zwerg und eine Frau.¹³ Mit der heute höchst modern anmutenden Phantasie, durch Genmanipulation Schweine zu vergrößern und so die drohenden Ernährungsprobleme der Welt zu bekämpfen, hatte übrigens schon Jack Arnolds *TARANTULA* (USA 1955) gespielt.

Killer-Schweine sind filmhistorisch selten, auch wenn der Kampf gegen wilde und mächtige Keiler in vielen Märchen zu den härtesten Prüfungen gehört, denen der Held sich aussetzen kann.¹⁴ Der Klassiker dieser Spielart ist *RAZORBACK*

- 11 Ein weiteres Beispiel entstammt der US-amerikanischen Serie *DEADWOOD* (2004–06), in der der Chinese Mr. Wu eine Schweinezucht betreibt; seine Schweine gelten als Delikatesse, ihr Geschmack kommt dem von Kobe-Rindern nahe – bis sich herausstellt: weil er die Tiere mit Störenfrieden, Landstreichern und anderen füttert, die er in der Nähe seines Gasthauses finden und umbringen kann. Zu erwähnen ist auch die zweite Episode von Pier Paolo Pasolinis satirischer Polit-Groteske *PORCILE* (*DER SCHWEINESTALL*, I 1969), die 1967 in der BRD spielt; ihr Held ist der Sohn eines Industriellen, der Beziehungen zu Schweinen solchen zu seiner politisch aufgeklärten Freundin vorzieht; er wird schließlich von den Schweinen aufgeessen; der Vater vertuscht die Umstände des Todes des Jungen – in der Art, wie mit derartigen Vorfällen im Dritten Reich umgegangen wurde, in dessen Verbrechen er verstrickt war. Zu Pasolinis Film vgl. Brisolin, Viola: «Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's *Porcile* with Lacan» (in: *Italian Studies* 65,1, March 2010, S. 107–122) sowie Frey, Mattias: «Re-Connecting the Body «in» to the Body «of» Pasolini with *Porcile*» (in: *Film and Sexual Politics: A Critical Reader*. Ed. by Kyo-Patrick R. Hart. Newcastle 2006, S. 128–134).
- 12 Auch hier sind mehrere Titelvarianten nachweisbar: *SQUEAL – A TWISTED TAIL OF HORROR*/dt.: *PIGS*/dt.: *PIGS – SLAUGHTER FARM*/dt.: *SQUEAL – DIE SCHWEINEKILLER – MUTANTEN*
- 13 Mutantenwesen finden sich auch im Anime-Film. Ein Beispiel ist *KURENAI NO BUTA* (*PORCO ROSSO*, J 1992, Hayao Miyazaki), dessen Titelheld ein Mann mit dem Kopf eines Schweines ist; vgl. dazu Moist, Kevin M./Bartholow, Michael: «When Pigs Fly. Anime, Auteurism, and Miyazaki's *Porco Rosso*» (in: *Animation* 2,1, March 2007, S. 27–42), der den Film in seinen kulturellen wie ästhetischen Kontext setzt.
- 14 Man denke nicht nur an das Grimm'sche Märchen vom tapferen Schneiderlein, das durch einen schlaun Trick den wilden Eber fing, vor dem sich sogar die Jäger fürchteten (verfilmt: DDR 1956, Helmut Spieß; als Puppenfilm DDR 1964, Kurt Weiler), sondern auch an die antiken Geschichten

(RAZORBACK – KAMPFKOLOSS DER HÖLLE, AUS 1984, Russell Mulcahy): Die Titefigur ist ein pferdegroßes Wildschwein; nachdem ein kleiner Junge und eine Reporterin umgekommen sind, nimmt der Mann der Toten die Jagd auf. Ein neueres Beispiel ist der südkoreanische Film CHAW (KEILER; aka: KEILER – DER MENSCHENFRESSER, SKOR 2009, Shin Jeong-won), der in einer koreanischen Kleinstadt spielt; nachdem bereits einige Gräber geöffnet und die Leichen verstümmelt und zwei Menschen zerfleischt aufgefunden wurden, wird ein riesiger, mutierter Keiler als Täter identifiziert; ein Jäger erschießt das Weibchen, woraufhin der Keiler ein Dorffest überfällt und zahlreiche Tote hinterlässt. Auch in PIG HUNT (PIG HUNT – DRECK, BLUT UND SCHWEINE, USA 2008, James Isaac) tritt ein Riesenwildschwein auf und mischt sich in die Jagd ein, die Hinterwäldler auf eine Gruppe von Jugendlichen machen. In EVILSPEAKS (DER TEUFELSSCHREI, USA 1981, Eric Weston) findet ein von seinen Kameraden schikanierter Rekrut im Keller der Kapelle der Militärschule ein uraltes Buch mit satanischen Versen, Formeln und Anleitungen zu Teufelsbeschwörungen und schwarzen Messen, das er am Ende in einer infernalischen Rache-Orgie nutzt, um die Schweine der Akademie zu Mörderschweinen zu machen – sie fressen tatsächlich ein Mädchen in einer Badewanne auf.

Magische und phantastische Schweine

Die Geschichte des phantastischen Films kennt eine ganze Reihe kluger, oft sprechender Tiere,¹⁵ die ihren Herren helfen, sie retten, ihnen Zugang zu verbotenen oder unzugänglichen Räumen verschaffen. Derartige Helfer-Schweine sind aber außerordentlich selten. Ein Beispiel ist der Animationsfilm THE BLACK CAULDRON (aka: TARAN AND THE MAGIC CAULDRON; dt.: TARAN UND DER ZAUBERKESSEL, USA 1985, Ted Berman, Richard Rich), der in dem Königreich Prydain spielt, in dem ein böser König eine Armee von Untoten aufstellen will, um mit Hilfe eines Zauberkessels die Herrschaft über die Welt zu erlangen; doch der junge Schweinehirt Taran, der ein Schwein mit hellseherischen Fähigkeiten hütet, das den Weg zum Kessel kennt, stellt sich ihm in den Weg.

Es war die Zauberin Circe, Tochter des Sonnengottes Helios und Zauberin, die die Gefährten des Odysseus – mit Ausnahme des Eurylochos, der die Gefahr ahnte – in Schweine verwandelte (so berichtet in der *Odyssee*). MY BROTHER THE PIG (IMMER ÄRGER MIT SCHWEINCHEN GEORGE; USA 1999, Erik Fleming) säkularisiert und modernisiert das Motiv: Eine 13-jährige verwandelt eher zufällig ih-

über Herakles, der den Erymanthischen Eber fangen musste, oder an das Nibelungenlied, in dem Hagen einen gefährlichen Keiler erlegte. Und auch die *Edda* kommt in den Sinn, deren Helden täglich den Keiler Sährimnir jagen, der am nächsten Morgen aufersteht und erneut gejagt werden kann und muss.

15 Eines der wenigen Beispiele ist der TV-Film TIERISCH VERKNALLT (D 2012, Christian Theede), in dem ein Hund und ein Schwein etwa 25 Minuten lang als Protagonisten agieren; sie wurden als Animationen in den Realfilm eingefügt, aber schon real sprechanimiert.

ren kleinen Bruder in ein Schwein; nun muss sie nach Mexiko reisen, weil nur die Großmutter den Zauber wieder rückgängig machen kann, bevor die Eltern aus dem Urlaub zurückkommen.

Anders als etwa die Bären, die eine bis in die Vorgeschichte reichende religiöse Verehrung genossen haben, ist das Schwein in den religiösen Traditionen von keinerlei Bedeutung. In der Filmgeschichte finden sich wenige Beispiele, die aber Erwähnung verdienen. Der Fantasy-Film *SA MAJESTÉ MINOR* (*SEINE MAJESTÄT DAS SCHWEIN*, F/E 2007, Jean-Jacques Annaud) erzählt von Minor, der bei den Schweinen aufgewachsen ist und sich selbst auch für eines hält; er kann nur grunzen, nicht sprechen; als er wegen eines Angriffs auf die Frau des Metzgers vor Gericht gestellt wird und ihn die Tochter des Stammesführers verteidigt, wird er zwar nicht zum Tode verurteilt, sondern muss als Vogelscheuche auf dem Feld arbeiten; er macht dabei Bekanntschaft mit Nymphen, Zentauren und Satyren; er stürzt und kann zum Erstaunen aller sprechen – die Dorfbewohner halten das für ein Zeichen der Götter, Minor wird zum König der Insel.

Steht hier das Schwein in einer Linie mit den Menschen und kann es sogar Menschen sozialisieren (die Romulus-und-Remus-Geschichte steht deutlich im Hintergrund von Annauds Film), wird in anderen Kontexten das Tier als grotesker Stellvertreter des Menschen gesetzt. Diesen ganz anderen Weg geht der englisch-französische Kriminaldrama *THE HOUR OF THE PIG* (*PESTHAUCH DES BÖSEN*, F/GB 1993, Leslie Megahey): Er spielt im spätmittelalterlichen Frankreich des 15. Jahrhunderts; ein junger, aus Paris stammender Advokat soll vor einem Provinzgerichtshof ein Schwein verteidigen, das einer Zigeunerin gehört und des Mordes an einem kleinen Jungen angeklagt wurde; zunächst akzeptiert er zynisch seine Aufgabe, doch kommt es zur Aufdeckung eines ganzen Geflechts von Verschwörung und Korruption.

Niedliche und naive Schweine

Es sind vor allem einige Kinderfilme, die Schweine als ebenso arglose wie unbedarfte Protagonisten und als flache Charaktere exponieren. Die Moral von der Geschichte ist dann fast immer greifbar, Skepsis tritt nicht auf. Fast immer geht es um Freundschaften zwischen verschiedenen Tieren. In *CHARLOTTE'S WEB* (*SCHWEINCHEN WILBUR UND SEINE FREUNDE*, USA 2006, Gary Winick) – nach dem erfolgreichen Kinderbuch gleichen Titels von E.B. White (1952) – etwa rettet eine Spinne (Charlotte) ein Schwein vor dem Kochtopf, indem sie nachts ein Netz über dem Schwein (Wilbur) spinnt, auf dem in Großbuchstaben «TERRIFIC» zu lesen ist; das Schwein wird vom ganzen Land bewundert, Spinne und Schwein werden gute Freunde.¹⁶ Die höchst naive Geschichte positioniert den Leser bzw. Zuschauer ganz

16 Das höchst erfolgreiche und immer noch greifbare Buch (geschätzte Auflage: 45 Millionen Exemplare, 23 Übersetzungen) ist bereits 1973 einmal adaptiert worden – in dem Animationsfilm *CHARLOTTE'S WEB* (*ZUCKERMANN'S FARM – WILBUR IM GLÜCK*, USA 1973, Charles A. Nichols,

auf Seiten der Tiere, immuisiert vor allem das Schwein gegen alle kulturellen und landwirtschaftlichen Verwertungszusammenhänge. Etwas anders gelagert ist der Disney-Animationsfilm *PIGLET'S BIG MOVIE* (FERKELS GROSSES ABENTEUER, USA 2003, Francis Glebas), in dem «Ferkel» vier anderen Tieren (Winnie Puuh, Tigger, Rabbit und I-Aah) dabei hilft, Honig aus einem Bienenstock zu gewinnen; sie nehmen ihn aber nicht in ihren Freundschaftsbund auf, weil er zu klein ist; erst als sie vor den Bienen in Ferkels Haus flüchten, entdecken sie ein Bilderalbum, in dem das kleine Schwein alle gemeinsamen Erlebnisse festgehalten hatte; als dann noch Puuh in Gefahr gerät und Ferkel ihn rettet, wird der Bund der fünf geschlossen und sie feiern ein gemeinsames Fest. Auch hier ist die Moral klar – es geht um soziale Zugehörigkeit und um die Aufnahme in (kindliche) Freundschaftsgruppen.

BABE (EIN SCHWEINCHEN NAMENS BABE, AUS/USA 1995, Chris Noonan), nach dem Kinderbuch *The Sheep Pig* von Dick King-Smith, (1983) handelt von Bewährung und vom Glück, akzeptiert zu werden: Nachdem Babe seine Eltern durch den Schlachter verloren hat, schließt es Freundschaft mit einer Collie-Hündin, die auf dem Hof als Schäferhund arbeitet; Babe lernt, wie man mit Schafen umgeht; als es ihm gelingt, Viehdiebe vom Hof zu vertreiben, beschließt er, Schäferschwein zu werden; der Bauer ist beeindruckt und meldet das Schwein kurzerhand beim Schäferhundwettbewerb an – Babe gewinnt, ihm wird die Schlachtung erspart bleiben. Das Sequel *BABE: PIG IN THE CITY* (SCHWEINCHEN BABE IN DER GROSSEN STADT, AUS 1998, George Miller) erzählt die Geschichte nur oberflächlich weiter, setzt ganz andere thematische und moralische Akzente: Nun geht es darum, dass Babe mit der Frau des schwerverletzten Farmers in die Stadt fährt, um Geld für die verschuldete Farm aufzutreiben; dabei geraten sie in eine Pension, in der deren Besitzerin herrenlose Tieren aus der Stadt Asyl gewährt; als auch sie einen Unfall hat, werden die Tiere ins Tierheim gesperrt – Babe befreit sie, alle werden auf seiner Farm unterkommen. Das Helden-Schwein wird hier zur globalen Helferfigur, nimmt Impulse mancher Action-Helden auf (der Regisseur George Miller ist durch die Mad-Max-Filme bekannt geworden).

Wer über die Filmgeschichte der Schweine nachdenkt, muss die unzähligen Zeichentrückfiguren zumindest erwähnen, die in den Studios ersonnen wurden. Man denkt fast automatisch an *Porky Pig* (*Schweinchen Dick*), das 1935 von Bob Clampett konzipiert wurde und erstmals im Kurzfilm *I HAVEN'T GOT A HAT* (1935, Friz Freleng) auftrat; bekannt wurde sie nicht nur durch zahllose Auftritte in Warner-Zeichentrückfilmen der Looney-Tunes-Reihe, sondern auch durch die *PORKY PIG SHOW* (1964–72); die Figur ist gleichbleibend als freundlich und liebenswert ge-

Iwao Takamoto); dazu entstand das animierte Direct-to-Video-Sequel *CHARLOTTE'S WEB 2: WILBUR'S GREAT ADVENTURE* (USA 2003, Mario Piluso), in dem Wilbur Freundschaft mit einem Schaf schließt und dieses mit den drei Spinnen-Töchtern von Charlotte bekanntmacht; am Ende muss das Schaf, das auf eine andere Farm verkauft wurde, von Schwein und Spinenn gefunden und gerettet werden.

kennzeichnet; sie stottert, ist schüchtern, naiv und ein wenig dumm. Auch die *Three Little Pigs* (*Die Drei kleinen Schweinchen*) aus der Feder Walt Disneys kommen einem in den Sinn; nach dem Vorbild eines englischen Märchens entwarf Disney das Trio mit den Namen *Fiddler*, *Piper* und *The Practical Pig* (*Fiedler*, *Pfeifer* und *Schweinchen Schlau*) für den Film *THREE LITTLE PIGS* (*DIE DREI KLEINEN SCHWEINCHEN*, 1933) aus der Silly-Symphonies-Reihe; die Moral von der Geschichte, dass sich Fleiß und harte Arbeit auszahlen, blieb erhalten.

So kindlich-unbedarft viele dieser Schweinefiguren auch wirken, gab es von Beginn an Parodien. Tex Avery's MGM-Antinazi-Cartoon *BLITZ WOLF* (USA 1942) etwa machte sich über die Naivität des Drei-Schweinchen-Konzepts lustig, die ihr Land «Pigmania» gegen «Adolf Wolf» verteidigen müssen.

Eine prägende Figur der Geschichte der animierten Schweine und keineswegs niedlich oder naiv ist *Miss Piggy*, die nach einem Auftritt in dem Sketch *Return to Beneath the Planet of the Pigs* (1975) seit 1976 zum festen Personal von Jim Hensons *Muppet Show* gehört und die sich schnell von einer Neben- zu einer der tragenden Figuren der Serie entwickelte; sie gehört der ungarischen Mangalica-Rasse an, glaubt sich prädestiniert dazu, ein Star zu sein; sie ist pummelig, kapriziös, manchmal charmant und verführerisch, oft eigensinnig, eingebildet und eitel, mit luxuriösen Kleidern angetan; aber sie wechselt manchmal zu plötzlicher Wut und Gewalttätigkeit; sie ist sterblich in die Froschfigur Kermit verliebt, der sie aber nicht gegenliebt und den sie manchmal höchst gereizt attackiert. Sie trat auch in den *Muppets*-Filmen auf.¹⁷

17 Zur Figur der Miss Piggy vgl. Fisher, Maryanne/Cox, Anthony: «The Uniquely Strong but Feminine Miss Piggy» (in: *Kermit Culture. Critical Perspectives on Jim Henson's Muppets*. Ed. by Jennifer C. Garlen. Jefferson, N.C.: McFarland 2009, S. 181–201) sowie Wasem, Erich: «Miss Piggy und ihr Part auf neoaufklärerischer Bühne» (in: *Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung*. Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs hrsg. von Rudolf W. Keck u. Walter Thissen. Bad Heilbrunn, Obb.: Klinkhardt 1987, S. 138–149). Vgl. auch die parodistische Weiterentwicklung *MUPPETS FROM SPACE* (*SCHWEINE IM WELTALL*, USA 1999, Tim Hill), eine Star-Trek-Verulking, in der eine Schweinecrew (bestehend aus Captain Link Ringelschwanz, Miss Piggy und dem Wissenschaftsoffizier Dr. Julius Speckschwarte) mit ihrem Raumschiff *USS Swinetrek* ins All fliegen, um Gonzo zu retten; der Film wurde nach diversen Episoden in der *MUPPETS-SHOW* (seit der 2. Staffel, 1977) konzipiert. Man könnte eine große Anzahl weiterer und vor allem neuerer Figuren aus Animationsfilmen und TV-Serien auflisten – etwa Hampton J. Pig aus den *TINY TOON ADVENTURES* (1990–92), *Pumbaa*, das Warzenschwein aus dem Disney-Film *THE LION KING* (*KÖNIG DER LÖWEN*, 1994, Roger Allers, Rob Minkoff) und eine der beiden Hauptfiguren aus der Zeichentrickserie *TIMON AND PUMBAA* (*ABENTEUER MIT TIMON UND PUMBAA*, 1995–98), *Specky*, das Sparschwein, aus den der Computeranimation *TOY STORY* (USA 1995, John Lasseter) und ihren Sequels, *Fluffy*, das Hausschwein von Eric Cartmann aus der US-Serie *SOUTH PARK* (1997–). Auf eine detaillierte Auflistung der verschiedenen Serien und Filme muss ich hier verzichten, zumal die japanische Anime-Tradition – der viele der Beispiele entstammen – nochmals eigene Charakter- und Bildvorstellungen von Schweinen entwickelt hat, die eigene Aufmerksamkeit verdient.

Metaphorische und symbolische Schweine

Die wohl bekannteste Allegorie, in der Schweine die Hauptrollen spielen ist George Orwells Roman *Animal Farm*, eine Satire auf stalinistische Herrschaftsverhältnisse aus dem Jahre 1945. Die Geschichte bildete die Grundlage für den ersten englischen Animationsfilm *ANIMAL FARM* (*ANIMAL FARM – AUFSTAND DER TIERE*; aka: *AUFSTAND DER TIERE*, Großbritannien 1954, Joy Batchelor, John Halas) sowie die Real-film-Neuadaptation *ANIMAL FARM* (*ANIMAL FARM*, USA 1999, John Stephenson): Erzählt wird die Geschichte einer Revolte einer Gruppe von Tieren gegen ihren grausamen Bauern, der sie unterdrückt und ausbeutet, die ihren Hof selbst regieren wollen; die Unterweisung und Organisation des Gemeinwesens fällt den Schweinen zu; erst wird «Schneeball» der Anführer und besticht durch seine Klugheit und sein Organisationstalent; doch sein Konkurrent «Napoleon» lässt Schneeball töten und wird der neue Anführer. Zwar lautet der Wahlspruch der Tiere: «Alle Tiere sind gleich!» Doch insgeheim gilt: «Einige sind gleicher!» – zunächst unmerklich und dann mit offener Gewalt entsteht eine Schreckensherrschaft. Am Ende ist kein Unterschied zwischen der Unterdrückung der Tiere am Anfang mehr zu erkennen.¹⁸

Es sind fast immer politische Szenarien, in denen Schweine zu allegorischen Figuren werden. Ein besonderer Fall ist Neil Jordans Film *THE BUTCHER BOY* (*DER SCHLÄCHTERBURSCHE*, USA 1997; nach einem Roman von Patrick McCabe, 1992¹⁹), der die Geschichte eines irischen Jungen in den frühen 1960ern, der in seinem Dorf nach dem Selbstmord der Mutter und dem Tod des alkoholabhängigen Vaters verwaht und von allen Dorfbewohnern gemieden wird; nur der Schlachter gibt ihm

18 Wenn die Kontrolle durch den Menschen aufgehoben ist und sich eine neue Ordnung des Zusammenlebens der Tiere erst herausbilden muss, müssen Machtkämpfe folgen und es entsteht im schlimmsten Fall Chaos. Der aus Fiktion und Dokumentation gemische Dokumentarfilm *LA VIE SAUVAGE DES ANIMAUX DOMESTIQUES* (*DIE WILDE FARM*, F 2009, Dominique Garing, Frédéric Goupil) erzählt von einem Gehöft in Frankreich, das der alte Bauer, der ins Krankenhaus muss, unbeaufsichtigt zurücklässt; die Schweine durchbrechen ihr Gatter und holen ihr Futter bei den Hühnern, der Kater macht sich erst an den Goldfisch, dann an die Hühner heran, der Fuchs entdeckt die Gänse, die Schweine treffen im Wald auf Wildschweine – Chaos bricht aus; erst als die Kinder des Bauern dazukommen, kehrt wieder Ruhe ein. Der Film erzählt von einer Zeit der Aufhebung aller Ordnungen, von einer anarchischen Phase eines ebenso turbulenten wie komischen Dazwischen; die konservative und revolutionsskeptische Botschaft, die der Film auch illustriert, sagt aber, dass die Tiere unter den Bedingungen des Zusammenlebens auf einer Farm neue und eigene Ordnungen nicht finden können.

19 Vgl. dazu Sweeney, Ellen E.: «Mrs Nugent's Little Piggy Went to Town. Abjected Identities and the Traumatic Return in Neil Jordan's *The Butcher Boy*» (in: *Cultural Dynamics* 15,3, Nov. 2003, S. 267–286); Sweeney, Ellen E.: «Pigs! Polluting bodies and knowledge in Neil Jordan's *The Butcher Boy*» (in: *National cinema and beyond*. Ed. by Kevin Rockett & John Hill. Dublin: Four Courts 2004, pp. 77–88 [Studies in Irish Film. 1.]); Eldred, Laura G.: «Francie Pig vs. the Fat Green Blob from Outer Space: Horror Films and *The Butcher Boy*» (in: *New Hibernia Review* 10,3, Autumn 2006, S. 53–67); zum weiteren Kontext vgl. Cullingford, Elizabeth: «Virgins and Mothers: Sinead O'Connor, Neil Jordan, and *The Butcher Boy*» (in: *The Yale Journal of Criticism* 15,1, Spring 2002, S. 185–210). Zum Roman vgl. Potts, Donna: «From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's *The Butcher Boy*» (in: *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua* 3,3, Autumn 1999, S. 83–95).

Arbeit. Der Film erzählt vom Entstehen der Wut und von der zunehmenden Verzweiflung, die den Jungen ergreift und sich in die Bereitschaft wandelt, sich gewalttätig und symbolisch zur Wehr zu setzen. Die englische reiche Nachbarin hatte die Familie des Jungen als «Schweine!» bezeichnet, sie wird zum Objekt der Angriffe des Jungen. Mit einer Schweinemaske über dem Gesicht dringt er in ihr Haus ein, schreibt in großen roten Lettern «Pig» über Familienphotos, den Fernseher und die Wände, bevor er in den Flur schießt. Tote und blutüberströmte Schweine beginnen seine Alpträume zu bevölkern. Am Ende erschießt der Junge die Engländerin mit einem Bolzenschußgerät, wie es auch die Schlachter benutzen. Der Film setzt das Schwein in vielfältige Beziehungen, die den historischen Ort in einer höchst widersprüchlichen Art mit diegetisch eigentlich unmöglichen Verweisungen markieren – im Fernsehen läuft ein Ausschnitt aus dem Film *THE ATOMIC CAFE* (1982!), in dem es um Atombombenversuche geht und die Menschen, die dem Fallout ausgesetzt sind, als «Guinea pigs» bezeichnet werden; und auch das «Pig», mit dem er die Wohnung der Nachbarin schändet, verweist auf den gegenüber der Handlungszeit des Films viel späteren Mord der Manson-Family an Sharon Tate (1969!). Die Schweine des Films werden zu symbolischen Repräsentanten der irischen *lower class*, ja sogar der Iren überhaupt; was den Schweinen in den Träumen geschieht, wird zum Bild der historischen Unterdrückung des irischen Volkes.

Auch der schwedische Film *GRISJAKTEN* (IT: *PIG HUNT*, S 1970, Jonas Cornell) instrumentalisiert Schweine auf einer allerdings viel schlichteren Ebene als Element einer politischen Satire: Alle Schweine in Schweden sollen ausgerottet werden; zuständig dafür ist ein pedantischer Bürokrat, der sich wundert, dass aus ihm unerfindlichen Gründen die Bauern sich gewalttätig gegen die Arbeit seiner Abteilung wehren – ihnen würde eine Lebensgrundlage entzogen. Rassismus, Gentechnik, Satire: Manche politischen Parabeln gehen noch weiter als *GRISJAKTEN*, treiben die Geschichten bis in die Burleske und die Grotteske hinein. Der sich jüdisch wählende Titelheld des zutiefst skurril wirkenden Films *LEON THE PIG FARMER* (GB 1992, Vadim Jean, Gary Sinyor) erfährt zufällig, dass er nicht nur das Ergebnis einer künstlichen Befruchtung ist, sondern zudem auch noch die Spermaproben vertauscht wurden; sein biologischer Vater war Schweinefarmer; Leon verbindet Judentum und Familientradition und geht daran, ein koscheres Schwein zu züchten (an dem auch noch ein Schaf mitwirkt).

Schweine gelten sowohl in der islamischen wie in der jüdischen Welt als unrein, der Verzehr von Schweinefleisch ist verboten, ja, die Tiere dürfen nicht einmal den Boden der Länder betreten. Das vietnamesische Hängebauchschwein, das vom Schiff gefallen ist und das ein palästinensischer Fischer in dem Film *LE COCHON DE GAZA* (*DAS SCHWEIN VON GAZA*, F/D/B 2011, Sylvain Estibal) bei seinem täglichen Versuch, ein paar Fische zu fangen, im Netz gefunden hat, ist ihm von vornherein ein Problem: Er könnte es an die christlichen UNO-Truppen verkaufen – doch die leh-

nen ab. Zufällig ergibt es sich, dass eine junge russische Jüdin es mit dem Schweineverbot nicht so ernst nimmt, sie sucht einen Eber, mit dessen Samen sie im Lager Schweine züchten kann; der Fischer lässt sich darauf ein, hält das Schwein heimlich auf seinem Schiff, nimmt ihm Samen von Hand ab (nachdem er Bilder von Miss Piggy und anderen weiblichen Schweinen zur sexuellen Erregung an die Wand gepinnt hatte); einmal führt er es sogar in einen Schafspelz verkleidet öffentlich aus; und das Schwein muss Socken tragen, damit es den Boden des geheiligten Landes nicht berührt. Immer ist der Held von Entdeckung bedroht. Das Schwein ist in dieser Geschichte Katalysator der Geschehnisse und des Nachdenkens über die Beziehungen zwischen den verfeindeten Parteien zugleich. Und es führt den Zuschauer bis an die Grenzen der Groteske. «Dieses Schwein ist eine Bedrohung für unser Land!», ruft einmal ein israelischer Soldat einer Gruppe bewaffneter Palästinenser zu. «Für unser Land auch!», antwortet deren Anführer, bis ihn einer seiner Kameraden verwirrt fragt: «Welches Land?» Das Ende führt die Parteien wieder zusammen: Kriegsversehrte beider Lager feiern ein gemeinsames Fest an einem phantastisch wirkenden Strand, von dem unklar ist, wie genau die Fliehenden dorthin gelangt sind; sie führen dabei trotz der Behinderungen Break-Dances auf – und geben der so versöhnlichen Botschaft der manchmal so bitteren Komödie ein überraschendes, die Widersprüche und Konflikte des Films noch einmal zusammenführendes Gesicht.

Summa und Ausblick

Die Durchmusterung der Schweinefiguren aus der Filmgeschichte, die in einem allerdings erstaunlich großen Korpus nachgewiesen werden konnten, hat gezeigt, dass das Feld der Rollenbilder denkbar heterogen ist. Abgesehen von der körperlichen Erscheinung bzw. vom Körperbild lassen sich weder die Rollen noch die textsemantischen Funktionen, die Schweine im Lauf der Filmgeschichte erfüllen, über einen Kamm scheren. Es ist – wie bei so vielen anderen Gegenständen des kulturellen Wissenszusammenhangs – eine Vielheit der Bedeutungen, auf die wir stoßen, eine Vielheit, die gleichwohl alle vom gleichen Objekt ausgehen bzw. darauf zu verweisen scheinen. Bleibt zu fragen, ob es nur ein Schwein des Wissens gibt oder ob es mehrere sind, eine Familie ähnlicher Konzeptionen, die mit dem gleichen biologischen Körper verbunden sind.

Gleichwohl die Heterogenität der dramaturgischen und bildhaften Vorstellungen des Schweins im Film bei der Durchmusterung des Korpus auf eine ähnliche Vielfalt von Bedeutungen gezeigt werden konnte, wie sie schon eingangs an den sprachlichen und dinglichen Bedeutungen des Schweins erwähnt wurde, bleiben doch mehrere Fragen, denen weiter nachzuspüren bleibt:

1. Es fällt auf, dass sich die Schweine im Verlauf der Filmgeschichte erstaunlich vermehrt haben: Das Gros der Filme entstammt den Jahren nach 1980, ist zum Teil sogar noch deutlich jünger. Eine einfache Antwort auf die daraus resul-

tierende Frage nach dem Warum? zu finden, dürfte schwerfallen. Klar dürfte allerdings sein, dass die meisten der Filme, die sich mit der industrialisierten Schweinehaltung und -schlachtung befassen, sicher in unmittelbarem Zusammenhang mit dem veränderten Umweltbewusstsein stehen. Sie sind Indizien einer umfassenden Ökologisierung öffentlichen Wissens und gehören einem offen ausgetragenen, in sich mehrfach aspektivierten und multithematischen Diskurs um Fragen der Ernährung, der Gesundheit, der Mensch-Natur-Beziehung, des Tierschutzes usw. an.

2. So sehr nicht nur die narrativen Funktionen von Schweinen als Prot- und Antagonisten, als Katalysatoren, Opfer oder Helfer, als Rebellen usw. sie mit sym- oder antipathischen Emotionen aufzuladen, so sehr sind auch die Potentiale klar, Filmschweine als Symbole zu behandeln (sei es, als Geschöpfe Gottes, die menschlicher Zuwendung bedürfen, sei es, als Figuren in Allegorien und Fabeln). Es geht allerdings vor allem in den Kinderfilmen weniger um die Ausschöpfung dieses semiotischen Potentials – hier stehen die Niedlichkeit der Akteure, die Exklusivität und Extraordinarität als Haustiere und die den Figuren zukommende Naivität und intellektuelle und soziale Unbedarftheit eher im Zentrum der Inszenierung. Es sind aber durchaus Charakteristen, die auch in den Schweinesymboliken eine Rolle spielen (denen die *character traits*, die sie als antagonistale Figuren tragen, scharf entgegenstehen).
3. Es mag sein, dass die Vorstellung des Schweins als unschuldiger Begleiter und Doppel des Kindes das jüngste der Schweinebilder ist, das erst mit den Cartoons aus der Disney-Fabrik zu semiotischem Leben erweckt wurde. Doch muss es ein Projekt der Kulturgeschichte des Schweins bleiben, dem genauer nachzugehen.
4. Nationale Besonderheiten sind nicht zu erkennen. Eine Ausnahme mögen die Filmschweine im ostasiatischen, insbesondere im Kontext der japanischen Anime-Filme sein – das war hier kein Thema und bedürfte einer eigenen kulturhistorischen und -vergleichenden Untersuchung.

Literatur

- Brisolin, Viola: Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's *Porcile* with Lacan. In: *Italian Studies* 65,1, March 2010, S. 107–122
- Cullingford, Elizabeth: Virgins and Mothers: Sinead O'Connor, Neil Jordan, and *The Butcher Boy*. In: *The Yale Journal of Criticism* 15,1, Spring 2002, S. 185–210
- Eldred, Laura G.: Francie Pig vs. the Fat Green Blob from Outer Space: Horror Films and *The Butcher Boy*. In: *New Hibernia Review* 10,3, Autumn 2006, S. 53–67
- Fisher, Maryanne/Cox, Anthony: The Uniquely Strong but Feminine Miss Piggy. In: Garlen, Jennifer C. (Hg.): *Kermit Culture. Critical Perspectives on Jim Henson's Muppets*. Jefferson, N.C 2009, S. 181–201
- Frey, Mattias: Re-Connecting the Body «in» to the Body «of» Pasolini with *Porcile*. In: *Film and Sexual Politics: A Critical Reader* (hg. v. Kylo-Patrick R. Hart). Newcastle 2006, S. 128–134
- Moist, Kevin M./Bartholow, Michael: When Pigs Fly. Anime, Auteurism, and Miyazaki's *Porco Rosso*. In: *Animation* 2,1, March 2007, S. 27–42
- Potts, Donna: From Tír na nóg to Tír na Muck: Patrick McCabe's *The Butcher Boy*. In: *New Hibernia Review / Iris Eireannach Nua* 3,3, Autumn 1999, S. 83–95
- Schlieben, Adolf: *Das Schwein in der Kulturgeschichte*. Wiesbaden 1895.
- Schmauks, Dagmar: Ringelschwanz und Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon. In: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 3, 2006, URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben?function=fnArticle&showArticle=82>
- Stern, Horst: *Bemerkungen über das Tier im Handel*. München 1989
- Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit Thomas Macho (Hg.): *Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2006.
- Sweeney, Ellen E.: Mrs Nugent's Little Piggy Went to Town. Abjected Identities and the Traumatic Return in Neil Jordan's *The Butcher Boy*. In: *Cultural Dynamics* 15,3, Nov. 2003, S. 267–286
- Pigs! Polluting bodies and knowledge in Neil Jordan's *The Butcher Boy*. In: Rockett, Kevin/Hill John (Hg.): *National cinema and beyond*. Dublin 2004, S. 77–88 [Studies in Irish Film. 1.]
- Wasem, Erich: Miss Piggy und ihr Part auf neoaufklärerischer Bühne. In: Keck, Rudolf W./Thissen, Walter (Hg.): *Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung*. Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs. Bad Heilbrunn, Obb. 1987, S. 138–149
- Weimbs, Sabine/Hendricks Alfred (Hg.): *Schwein gehabt. Natur- und Kulturgeschichte des Schweins*. Gütersloh 2000.
- Wuketits, Franz M.: *Schwein und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung*. Hohenwarsleben 2011 [Die neue Brehm-Bücherei. 674.]

Filmtitel und Fernsehproduktionen

- ANIMAL FARM (ANIMAL FARM – AUFSTAND DER TIERE; aka: AUFSTAND DER TIERE), R: Joy Batchelor, John Halas, GB 1954
- ANIMAL FARM, R: John Stephenson, USA 1999
- ARME SAU – DAS GESCHÄFT MIT DEM ERBGUT, R: Christian Jentzsch, D 2006
- L'AUBERGE ROUGE (L'AUBERGE ROUGE – MORD INKLUSIVE, aka: DAS GASTHAUS DES SCHRECKENS, R: Gérard Krawczyk, F 2007
- BABE (EIN SCHWEINCHEN NAMENS BABE), R: Chris Noonan, AUS, USA 1995
- BABE: PIG IN THE CITY (SCHWEINCHEN BABE IN DER GROSSEN STADT), R: George Miller, AUS 1998
- BENNYS VIDEO, R: Michael Haneke, A/CH 1992
- BICE SKORO PROPAST SVETA (ES REGNET AUF MEIN DORF), R: Aleksandar Petrovi, YU 1968
- THE BLACK CAULDRON (aka: TARAN AND THE MAGIC CAULDRON; TARAN UND DER ZAUBERKESSEL), R: Ted Berman, Richard Rich, USA 1985
- BLITZ WOLF, R: Tex Avery, USA 1942
- THE BUTCHER BOY (DER SCHLÄCHTERBURSCHE), R: Neil Jordan, USA 1997
- CHARLOTTE'S WEB (SCHWEINCHEN WILBUR UND SEINE FREUNDE), R: Gary Winick, USA 2006

- CHARLOTTE'S WEB (ZUCKERMANN'S FARM – WILBUR IM GLÜCK), R: Charles A. Nichols, Iwao Takamoto, USA 1973
- CHARLOTTE'S WEB 2: WILBUR'S GREAT ADVENTURE, R: Mario Piluso, USA 2003
- CHAW (KEILER; aka: KEILER – DER MENSCHENFRESSER), R: Shin Jeong-won, SKOR 2009
- LE COCHON DE GAZA (DAS SCHWEIN VON GAZA), R: Sylvain Estibal, Frankreich, Deutschland, Belgien 2011
- DADDY'S DEADLY DARLING (aka: PIGS, HORROR FARM, LYNN HART, THE STRANGE, LOVE EXORCIST, THE STRANGE EXORCISM OF LYNN HART), R: Marc Lawrence, USA 1972
- DEADWOOD, HBO, USA 2004–2006
- DOC HOLLYWOOD, R: Michael Caton-Jones, USA 1991
- EIN PLATZ FÜR TIERE, ARD, BRD 1956–1980
- EMMAS GLÜCK, R: Sven Taddicken, D 2006
- ENTRÉE DU PERSONNEL (STAFF ENTRANCE), R: Manuela Frésil, F 2011
- EVILSPEAKS (DER TEUFELSSCHREI), R: Eric Weston, USA 1981
- EXAKT, MDR, D seit 2002
- FALSCH VERPACKT, R: Sabine Derflinger, A 2011
- DAS FERKEL FRITZ, R: Peter Timm, D 1997
- GORDY, R: Mark Lewis, USA 1994
- GREEN ACRES, CBS, USA 1965–1971
- GRISJAKTEN (PIG HUNT), R: Jonas Cornell, S 1970
- GROSSGRUPPENHALTUNG IN DER SCHWEINEMAST, R: Ulrich Kluck, DDR 1963
- THE HOUR OF THE PIG (PESTHAUCH DES BÖSEN), R: Leslie Megahey, F/GB 1993
- HOW TO LOSE FRIENDS & ALIENATE PEOPLE (NEW YORK FÜR ANFÄNGER), R: Robert B. Weide, GB 2008
- I HAVEN'T GOT A HAT, R: Friz Freleng, USA 1935
- ILHA DAS FLORES (INSEL DER BLUMEN), R: Jorge Furtado, BRA 1990
- KNOR – EIN SCHWEINELEBEN ODER 110 KILO IN 25 WOCHEN, R: Machteld Detmers, D 2003/04
- KURENAI NO BUTA (PORCO ROSSO), R: Hayao Miyazaki, J 1992
- LEON THE PIG FARMER, R: Vadim Jean, Gary Sinyor, GB 1992
- THE LION KING (KÖNIG DER LÖWEN), R: Roger Allers, Rob Minkoff, USA 1994
- MUPPETS FROM SPACE (SCHWEINE IM WELT-ALL), R: Tim Hill, USA 1999
- MUPPETS-SHOW, ITV, USA 1976–1981
- MY BEST FRIEND'S GIRL (MÄNNER SIND SCHWEINE), R: Howard Deutch, USA 2008
- MY BROTHER THE PIG (IMMER ÄRGER MIT SCHWEINCHEN GEORGE), R: Erik Fleming, USA 1999
- NOVECENTO (NEUNZEHNHUNDERT), R: Bernardo Bertolucci, I 1976
- OPERATION PETTICOAT (UNTERNEHMEN PETTICOAT), R: Blake Edwards, USA 1959
- PASÁČEK VEPŘŮ (Der Schweinehirt), R: Hermína Týrlová, ČSSR 1958
- PFARRER BRAUN: SCHWEIN GEHABT!, R: Wolfgang F. Henschel, D 2010
- PIGLET'S BIG MOVIE (FERKELS GROSSES ABENTEUER), R: Francis Glebas, USA 2003
- PIGS IS PIGS, R: Jack Kinney, USA 1954
- PIG HUNT (PIG HUNT – DRECK, BLUT UND SCHWEINE), R: James Isaac, USA 2008
- PORCILE (DER SCHWEINESTALL), R: Pier Paolo Pasolini, I 1969
- PORKY PIG SHOW, ABC, USA 1964–72
- DIE PRINZESSIN UND DER SCHWEINEHIRT, R: Herbert B. Fredersdorf, BRD 1953
- DIE PRINZESSIN UND DER SCHWEINEHIRT, R: Florian Lepuschitz, A 1970
- A PRIVATE FUNCTION (MAGERE ZEITEN aka: MAGERE ZEITEN – DER FILM MIT DEM SCHWEIN), R: Malcolm Mowbray GB 1984
- PUSHING DAISIES, ABC, USA 2007–2008
- RAZORBACK (RAZORBACK – KAMPFKOLOSDER HÖLLE), R: Russell Mulcahy, AUS 1984
- RENSCHWEIN RUDI RÜSSEL, R: Peter Timm, D 1995
- SA MAJESTÉ MINOR (SEINE MAJESTÄT DAS SCHWEIN), R: Jean-Jacques Annaud, F/E 2007
- DAS SCHWEIN – EINE DEUTSCHE KARRIERE, R: Ilse Hofmann, D 1995
- SCHWEINE FÜR DEN MÜLLCONTAINER, R: Edgar Verheyen, D 2012
- SCHWEINEGELD, R: Bodo Fürneisen, D 2009
- SCHWEINELEBEN, R: Eoin Moore, D 2008
- DIE SCHWEINEZUCHT, R: N.N., D 1935/1936
- SNATCH (SNATCH – SCHWEINE UND DIAMANTEN), R: Guy Ritchie, GB/USA 2000
- SOUTH PARK, Comedy Central, USA seit 1997

- SQUEAL (PIGS – SLAUGHTER FARM aka: SQUEAL – A TWISTED TAIL OF HORROR, PIGS, SQUEAL – DIE SCHWEINEKILLER – MUTANTEN), R: Tony Swansey, USA 2008
- STERNEN STUNDE, ARD, BRD 1970–1979
- SUCKLING PIGS (aka: HOT MEALS AT ALL HOURS), R: N.N., USA 1899
- SWINIOPAS (SCHWEINEHIRT), R: Wihelm Sasnal, PL 2008
- DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN, R: Helmut Spieß, DDR 1956
- DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN, R: Kurt Weiler, DDR 1964
- TARANTULA, R: Jack Arnold, USA 1955
- TATORT, ARD, D/A/CH seit 1970
- THREE LITTLE PIGS (DIE DREI KLEINEN SCHWEINCHEN), R: Burt Gillett, USA 1933
- TIERISCH VERKNALLT, R: Christian Theede, D 2012
- TIMON AND PUMBAA (ABENTEUER MIT TIMON UND PUMBAA), CBS, Syndication, USA 1995–98
- TINY TOON ADVENTURES, Syndicated, USA 1990–92
- TOY STORY, R: John Lasseter, USA 1995
- LA TRAVERSÉE DE PARIS (ZWEI MANN, EIN SCHWEIN UND DIE NACHT VON PARIS), R: Claude Autant-Lara, F 1956
- LA VIE SAUVAGE DES ANIMAUX DOMESTIQUES (DIE WILDE FARM), R: Dominique Garing, Frédéric Goupil, F 2009
- WAIKIKI WEDDING, R: Frank Tuttle, USA 1937
- WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL, R: Erwin Wagenhofer, A 2005

Die Boros und das liebe Vieh

Vom Schlachten und Nicht-Schlachten im SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN (D: SWR 2001)

1. Eine mediale Zeitreise

Bei dem im Titel bereits genannten SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN (SWR 2001, Regie: Volker Heise) handelt es sich um ein Fernsehformat des «Living History», im anglo-amerikanischen Raum bezeichnenderweise «Factual Television» genannt, welches wie folgt funktioniert: Längst vergangene, überholte Gesellschaftsformen und Lebensweisen werden in Form eines TV-Ereignisses vorgeführt, indem gecastete Freiwillige in die jeweilige historische Situation zurückversetzt werden, um ihr Handeln, ihr Lernen und ihr Scheitern beobachtbar zu machen. Vom anwesenden Produktionsteam wird offiziell in die Spielhandlung nicht eingegriffen. Den Beteiligten steht ferner eine Tagebuchkamera zur Verfügung, mit der sie das Erlebte in direkter Zuschaueransprache kommentieren und reflektieren können. Living History-Formate sind demnach Teil des performativen Reality-TV, welches die Bühne darstellt für nicht-alltägliche Inszenierungen, die jedoch gleichzeitig direkt in die Alltagswirklichkeit nicht-prominenter Personen eingreifen¹ und lassen sich im Bereich der Doku-Soap – oftmals auch als historische Doku-Soap bezeichnet – verorten: Als hybrider Mix aus herkömmlicher Fernsehdokumentation und dem seriellen Soap-Format.² SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN wurde im Dezember 2002 von der ARD zur «Primetime» im Hauptsender «Das Erste» ausgestrahlt und umfasste vier Teile mit jeweils 45 min. Länge.³

- 1 Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie: Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. In: *M&K*, 51, 2/2003. S. 195–212, S. 198. Klaus und Lücke differenzieren zwischen Doku-Soap und Reality-Soap, wobei erstere eine Vermischung der fiktionalen Gattung (Serie) mit einer non-fiktionalen (Dokumentation) darstellt, in der «normale Menschen» sich freiwillig von Kameras in ihrem Alltag begleiten lassen, wohingegen mit Reality-Soap Formate gemeint sind, in denen sich die Akteure für die Drehzeit in ein künstlich arrangiertes soziales Setting begeben, die jedoch ebenso eine Mischung aus Serie und Dokumentation darstellen, jedoch noch dazu Show-Elemente wie den Talk oder ein Spiel umfassen. Diese Unterteilung erscheint mir jedoch aufgrund der überwiegend existierenden Hybridformen als nicht haltbar oder überholt. Der Begriff der Doku-Soap soll als Sammelbegriff für beide Kategorien stehen.
- 2 Fenske, Michaela: Geschichte, wie sie Euch gefällt – Historische Doku-Soaps als spätmoderne Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume. In: Hartmann, Andreas/Meyer, Silke/Mohrmann, Ruth-E. (Hg.): *Historizität. Vom Umgang mit Geschichte*. Münster 2007, S. 85–105, S. 85.
- 3 Das Format wurde zum Überraschungserfolg und erzielte Einschaltquoten von um die 20%. Die vierte und letzte Episode sahen 21,5% der Fernsehzuschauer.



1–2 Familie Boro in Berlin vor Antritt der konstruierten Zeitreise sowie im medialen Erlebnis- und Erfahrungsraum 1902 (Screenshot aus dem Vorspann des SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN)

Programmatisch ist, dass sich derlei Living History-Formate im Bereich der Alltagskulturgeschichte bewegen und damit dem Zuschauer das Leben der «einfachen Leute», deren Probleme und Alltäglichkeiten, aufzuzeigen versuchen. Ob des Versuchs jedoch, vergangene Zeiten in der Gegenwart erfahrbar zu machen, befassen sie sich nur vordergründig mit Geschichte. Vielmehr zeigen die medial inszenierten Zeitreisen, wie Menschen von heute unter den Bedingungen von damals agieren und welche Probleme sich ihnen als Angehörige der heutigen, spätmodernen Gesellschaft eröffnen. Die zeitreisende Familie Boro aus Berlin erlebt für die Zuschauer auf den Fernschirmen das bäuerliche Leben in einem Schwarzwaldhaus um 1900 – dem mittlerweile touristisch erschlossenen Kaltwasserhof im Münsterthal. Im Idealfall wird im Anschluss an die Rezeption in sozialer Interaktion darüber diskutiert, wie wohl die «echte» Vergangenheit gewesen sein mag und wie sie selbst, also die Zuschauer, reagieren würden, wenn sie sich in der Situation der Familie Boro befänden – oder aber auch wenn sie in der damaligen Zeit gelebt hätten.⁴ Angeleitet werden sie durch den Off-Kommentar sowie die Reflexionen der Teilnehmer selbst, wobei mehr noch als die Fakten die Vorstellungen der gegenwärtigen Zuschauer von Vergangenheit – von vergangenem Alltag – zu bedienen sind, denn die durch die Inszenierung entstehenden pseudo-historischen Erlebnisräume dienen nicht der Wiederaufführung von Vergangenheit, auch wenn die Macher eine «authentische Geschichtsdarstellung» und eine «neue Form der Geschichtsvermittlung» versprechen.⁵ In derlei historischen Doku-Soaps geht es vielmehr um die Eröffnung neuer Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume ganz im Sinne

4 Kramp, Leif: *Gedächtnismaschine Fernsehen. Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*. Berlin 2011, S. 487; sowie Nelson, Michael: It May Be History, But Is It True? The Imperial War Museum Conference. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1,25/2005, S. 141–146, S. 144.

5 Fenske 2007, S. 86.

des Reality-TV⁶: Sie dienen der Spiegelung der Gegenwart, enthistorisieren damit in gewisser Weise tradierte Geschichtsbilder der Alltagskultur und nutzen sie für die Auseinandersetzung einer Gesellschaft mit ihren aktuellen Erkenntnissen, ihren Werten und Normen, den Fragen und Problemen des Jetzt.

So scheitern die Boros regelmäßig nicht am bäuerlichen Alltag 1902, wie es die Bilder – und vor allem der Off-Kommentar – suggerieren, sondern vielmehr an den Grenzen, die das Leben im 21. Jahrhundert ihrer spätmodernen Psyche und ihren heutigen Standards gewohnten Körpern setzt. Das Schlachten – oder vielmehr Nichtschlachten – des Hausschweins für den nötigen Wintervorrat oder das kilometerweite Laufen zum Markt und wieder heim in den für heutige Verhältnisse unbequemen Schuhen hätten für eine tatsächliche Bauersfamilie um 1900 nicht die psychische und physische Herausforderung bedeutet, wie sie die Boros erleben mussten. Diskussionen darüber, ob Nutztiere wie Hühner und Schweine zum Zwecke der Ernährung der Familie geschlachtet werden sollen oder nicht, waren um 1900 nicht präsent. Für eine Bauersfamilie der damaligen Zeit gehörte dies zum Alltag.⁷ Die Erfahrbarmachung des Fremden in Form von vergangenen Verhältnissen eröffnet sich also neben der Neuentdeckung der eigenen Körperlichkeit vor allem in der Entkonsumisierung des Nahrungs-Alltags in Verbindung mit dem ungewohnten Verzicht sowie der Konfrontation mit dem Tier als Nahrungslieferant.⁸ Dieser Beitrag fokussiert demnach das Verhältnis des Jetzt-Menschen zum Nutztier, welches in der historisierten Kulisse des SCHWARZWALDHAUS 1902 in den Momenten am deutlichsten zu Tage tritt, wenn die Protagonisten sich aktiv für das Töten oder Nichttöten im Sinne der Hausschlachtung entscheiden müssen.⁹

Auf dem Zeitreisehof begegnen die Protagonisten sowie die Zuschauer vielerlei Haus- und Hoftieren: Ziegen, Hühnern, Hasen, Kühen, einem Schwein, Ziegen und den Hunden – wie der Off-Kommentar mitteilt handelt es sich um «insgesamt 28 hungrige Mäuler, die sie jeden Tag stopfen, und deren Ställe sie jeden Tag ausmisten müssen. Dazu Kühe und Ziegen morgens und abends melken.»¹⁰ Es eröffnet sich ein Erlebnisraum für die nicht bäuerlich geprägte Familie Boro, der das nahe Zusammensein von Mensch und Tier als unbekannte historische Gegebenheit erfahr-

6 Klaus, Elisabeth: Grenzenlose Erfolge? Entwicklung und Merkmale des Reality-TV. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich, 2006, S. 83–106.

7 Hißnauer, Christian: living history – Die Gegenwart lebt. Zum Wirklichkeitsbezug des Geschichtsformats. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg 2009, S. 120–140, S. 135; sowie Fenske 2007, S. 101f.

8 Fenske (2007, S. 97) erklärte für historische Doku-Soaps drei zentrale Themenfelder, nämlich erstens die Erfahrung der eigenen Körperlichkeit, zweitens die Erfahrung ausgeprägter sozialer Hierarchien sowie drittens das Verhältnis von Mensch und Tier.

9 Hißnauer (2009, S. 132ff.) sowie Fenske (2007, S 101ff.) kommen zu ähnlichen Ergebnissen bei der Analyse der Schweinschlachtung im Living History-Format ABENTEUER 1900 – LEBEN IM GUTSHAUS (SWR 2004, Regie: Volker Heise).

10 SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 2, ab Min. 2:15.

bar werden lässt. Die Beziehung zu den Tieren ist freundschaftlich geprägt, ganz im Sinne des spätmodernen Umgangs mit Haustieren. Doch erleben sie durch die harte körperliche Arbeit, die die Tierhaltung mit sich bringt, die fremde Lebenswelt im wahrsten Sinne des Wortes am eigenen Leib. Immer wieder macht das Melken Probleme für Mensch und Tier, die Kühe haben entzündete Euter, die melkenden Frauen verlassen ihre Kräfte und die Arbeit verursacht Blasen an den Händen. Beim Stallausmisten müssen moderne Ekelzustände überwunden werden und die gewonnene Milch muss erst noch aufwändig weiterverarbeitet werden.

Nahrungsmittel müssen selbst und abseits der Massenproduktion hergestellt werden. Schon damit ist die Auswahl mehr als eingeschränkt. Und weil diese Herstellung oftmals misslingt (der Käse etwa schimmelt im Fässchen, die Hühner legen keine Eier, das Brot verbrennt im nicht modernen, befeuerten Ofen) wird ein Verzicht inszeniert, der jedoch mit den historischen Alltäglichkeiten nicht konform geht. Die Eingeschränktheit und Einfachheit der Lebensmittelsituation stellt – ebenso wie die Umgebung und der Bauernhof selbst – einen harten Kontrast zum gewohnten Komfort ihrer eigentlichen Lebens(mittel)bedingungen dar.

Noch deutlicher wird dies bei der Auseinandersetzung mit dem Tier als Lebensmittellieferant. Genauer betrachtet werden sollen nun auf der einen Seite das Schlachten zweier Hühner sowie andererseits das Verhältnis der Familie Boro zu ihrem Hausschwein, welches am Ende verkauft und doch nicht – wie ursprünglich vorgesehen – geschlachtet wird.

2. Die Hühner – Eier oder Leben

Auf dem Zeitreishof leben zehn Hühner, die vorrangig für die Versorgung der Familie mit Eiern vorgesehen sind. Anfangs verweigern sie das Eierlegen, was Vater Boro zu der Aussage verleitet: «Wenn das alles nicht hilft, liegt die Vermutung doch nahe, dass wir nacheinander jede Woche ein Huhn schlachten – und genüsslich essen. Eier oder Leben. Ja das sage ich nochmal, dass sie es auch hören. Also: Eier oder Leben.»¹¹ Durch eine qualitative Verbesserung des Futters, von den Akteuren gar als «Krafftutter» bezeichnet, gelingt es zunächst, die Hühner wieder zum Eierlegen zu bewegen. Deutlich wird, dass abgewogen werden muss, inwieweit Tiere nützlich sind oder zur Belastung für den Hof werden. Hühner, die keine Eier legen, sind im Sinne eines naturnahen Selbstversorgerdaseins lebend nicht nur ohne Nutzen, sondern sogar zusätzliche Ressourcenverbraucher – in dem Moment besonders, in dem sie nicht nur für den Menschen minderes Essen als Futter, sondern eben qualitativ hochwertigere Nahrung gefüttert bekommen (hier im Speziellen einen Milchbrei, angereichert mit kleingehacktem Gemüse und Kleie).

Die Debatte um das Schlachten einiger Hühner entflammt erneut in Episode 4 der Doku-Soap, in der das Überwintern zu den Bedingungen von 1900 die zentrale

11 SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 2, ab Min. 29:03.

Rolle spielt. Wiederum legen die Hühner keine Eier. Hunger, Verzicht und der spätmoderne Appetit auf «Chicken Wings» lassen die Boros am abendlichen Tisch darüber abstimmen, ob nun geschlachtet wird oder nicht. Die Vermutung liegt nahe, dass der Grund dafür, die Hühner nicht schlachten zu wollen, jener ist, dass man Mitleid mit den Tieren hat, die einem eventuell ans Herz gewachsen sein könnten. Schwerpunkt der gemeinsamen Überlegungen ist jedoch ein ganz anderer: Nachdem sich Tochter Sera kommentarlos dagegen ausspricht und Sohn Akay dafür, eröffnet Tochter Reya einen Diskussionsraum um Arbeit und Nutzen. Sie formuliert, dass zu viel Arbeit erforderlich wäre, um das Huhn wirklich als Nahrungsmittel verspeisen zu können. Vater Ismail vertieft diesen Ansatz, indem er erklärt: «Also mit Tierliebe hat das nichts zu tun. Wenn wir sie nicht schlachten, dann schlachtet sie jemand anderes und dann liegen sie irgendwann im Supermarkt und wir gehen dahin und kaufen sie und essen sie auch.» Mutter Marianne spricht sich für das Leben der Tiere aus, da sie ja doch wieder Eier gelegt hätten.¹²

Zu erkennen ist an dieser Stelle ein durchaus reflektierter Umgang der Protagonisten mit ihrem Verhältnis zum Nutztier. Der Diskurs verdeutlicht, dass Fleischessen für die meisten Menschen «normal» ist und einfach zum Leben dazu gehört. Für die Berliner Familie Boro der Jetztzeit war jedoch der Produktionsweg bis dato ein unbekannter. An der Tötung der Tiere selbst ist der moderne Endverbraucher nämlich in der Regel nicht beteiligt. Vater Ismail verweist zu recht auf die Möglichkeit, die Hühner könnten ihnen nach Ende des Zeitreiseprojekts im Supermarkt als Ware wiederbegegnen und dann würden sie sie unhinterfragt kaufen und essen. Denn das Huhn als Nutztier sei schließlich für den Verzehr bestimmt. Die in der heutigen Gesellschaft existente Trennung des Tiers als Mitgeschöpf auf der einen Seite, vom Fleischlieferant und Nutztier auf der anderen wird im Erlebnis- und Erfahrungsraum des Living History-Formats in Bezug auf die Hühner kurzzeitig aufgehoben. Die Inszenierung des Hühnerschlachtens sowie des Verzehens derselben beendet sodann für diesen Moment die «Entfremdung des spätmodernen Fleischessers von der Natur.»¹³

Interessant an der Darstellung der eigentlichen Schlachtszene ist weiter die mediale Konstruktion der Verortung der verschiedenen Hoftiere. Der Schlachtung nämlich wohnt Hund Biene bei, der in einer Art Schuss-Gegenschuss-Verfahren den sterbenden Hühnern gegenüber gestellt wird. Der Hund wurde von Familie Boro aus Berlin mit auf den Zeitreisehof gebracht und stellt damit ein Heimtier dar, welches durch den audiovisuellen Text zum Familienmitglied und Gefährten des Menschen wird.¹⁴ Es entsteht eine klare Hierarchie: Mensch – Hund – Huhn; das Säugetier steht im Rang nach dem Menschen über den oviparen Nutztieren.¹⁵ Denn

12 Ebd., Episode 4, ab Min. 29:34.

13 Fenske 2007, S. 101.

14 Pollack, Ulrike: *Tiere in der Stadt. Die städtischen Mensch-Tier-Beziehungen. Ambivalenzen, Chancen und Risiken*. Berlin 2008, S. 46f.

15 Zur Kulturgeschichte des Hundes sei verwiesen auf den Beitrag von Karina Kirsten in diesem Band.



3–8 Sera Boro und Hund Biene wohnen der Hühnerschlachtung durch Ismail und Reya in beobachtender Funktion bei (Screenshots aus dem SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 4, ab Min. 32:28)

Hund Biene beobachtet neben Tochter Sera sitzend die Schlachtung, ohne aktiv zu werden. Sein Blick auf die getöteten Hühner wird eingefangen und dem der neben ihm sitzenden jungen Frau gleichgestellt (siehe Abb. 3–8., diese sind als Reihe zu verstehen). Aufgrund dieser Anordnung werden die Hühner – im Gegensatz zum Hund – zur Ressource, entindividualisiert und verdinglicht.¹⁶ Der Hund als Heimtier hingegen wird zum Teil der menschlichen Gemeinschaft.

Der Akt der Tötung, das Schlachten selbst, gilt unterdessen als Beweis von Kompetenz, Mut, Stärke und Tatkraft. Beeindruckt nicht zuletzt die Zuschauer, dass nicht nur das männliche Familienoberhaupt, sondern dass auch Tochter Reya die Tötung eines Tieres übernimmt und sich somit ebenso wie der Vater an die Spitze der bauernhöfischen Nahrungskette stellt. Aus Mut, Tatkraft und vor allem Neugier überschreiten Vater Ismail und Tochter Reya einmal mehr die Grenze zwischen Alltäglichem und Außergewöhnlichem, indem sie kurzzeitig die kulturelle Norm der spätmodernen Gesellschaft überwinden. Dort ist eine eigene Hausschlachtung nicht mehr üblich, und wenn dann wird sie von einem professionellen Schlachter/Metzger übernommen. Tochter Sera, Sohn Akay und Hund Biene wohnen dem Tötungsprozess ausschließlich beobachtend bei. Eröffnet wird somit ein Aushandlungsraum für Abenteuer, Selbsterfahrung und Selbstverortung, innerhalb dessen sich nicht nur die Protagonisten, sondern vor allem die Zuschauer verorten können. Sie sind – gemeinsam mit Sera, Akay und Biene – gleichermaßen involviert wie distanziert.¹⁷

16 Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-tier-Verhältnisse und Human-Animal-Studies. In: Ders. (Hg.): *Human-Animal-Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011, S. 7–42, S. 15.

17 Klaus 2006, S. 95.

3. Das Schwein Barney – Liebe oder Schinken

Anders verhält es sich mit Mastschwein Barney. Es lebt aus einem ganz bestimmten Nutzenkalkül mit auf dem Hof: Ende des Sommers steht die Schlachtung an, um die Ernährung der Familie im Winter zu sichern. Der Off-Kommentar erklärt den Tiernutzen prägnant, während auf der Bildebene Barney in seiner Saukremme (das Schweine-Freigehege) zu sehen ist: «Eigentlich bewegt sich auf diesen vier Beinen der Fleischvorrat für den Winter.»¹⁸ Doch verbindet Schwein Barney und Familie Boro eine Mensch-Tier-Beziehung mit Höhen und Tiefen, denn bereits beim ersten Versuch, Barney in seine Saukremme zu bringen, verletzen die Protagonistinnen Sera und Reya ihn aufgrund ihrer Unwissenheit im Umgang mit Schweinen u. a. an seinem linken Hinterlauf.¹⁹ Sie versuchen ihn mit Stricken an den Läufen in Richtung Freigehege zu bewegen. Da Barney sich heftig wehrt schneiden sich die Stricke in den Hinterlauf ein. In der Ansprache des Zuschauers via Tagebuchkamera drücken die Protagonistinnen ihr Bedauern und Mitleid mit dem Schwein aus, aber auch, dass sie sich nicht zu helfen wissen.

Die problematische Situation um das Schwein nimmt zunächst einen Großteil der gesamten zweiten Episode der vierteiligen Doku-Soap ein, woran erkennbar wird, wie emotional wichtig diese Mensch-Tier-Beziehung für Protagonisten, Produzenten und Zuschauer ist. In einem Lernprozess – nämlich über Nachbarschaftshilfe und die Weitergabe bäuerlichen Alltagswissens – entwickeln die Boros eine Methode, das Schwein Barney doch noch ohne Gewalt und Verletzungsgefahr in die Saukremme für den täglichen Auslauf zu bringen: Nämlich mit einem Eimer über dem Kopf, sodass das Schwein automatisch rückwärts läuft und nur von einer Person noch «gelenkt» werden muss.²⁰ Doch auch diese Methode funktioniert nicht einwandfrei und man greift auf das Fachwissen des Tierarztes zurück: Eine Futter-Lockspur.²¹ Das Funktionieren dieser Methode löst wahre Glücksmomente bei den Protagonisten der Doku-Soap aus, was sich in einer gemeinsamen Video-Tagebuchbotschaft der drei Kinder äußert: «Eine ganz tolle Nachricht. Das Schweinproblem ist gelöst – Juhu!»²²

Zwischen Schwein Barney und Familie Boro ist aufgrund der Schwierigkeiten, die in der Mensch-Tier-Beziehung zu lösen waren, eine emotionale Bindung entstanden, die die kulturell gewachsene gefühlsmäßige Distanzierung der Menschen zu ihren Nutztieren aufhebt.²³ Barney wird zum personengebundenen Haustier – ähnlich dem Hund Biene. Und schon allein, dass das Schwein einen Namen trägt, unterscheidet ihn von den oben erwähnten Hühnern, die im Sinne der Nutztier-

18 SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 4, ab Min. 5:12.

19 Ebd., Episode 1, ab Min. 26:43.

20 Ebd., Episode 2, ab Min. 16:29.

21 Ebd., ab Min. 26:05.

22 Ebd., ab Min. 30:40.

23 Pollack 2008, S. 122.

haltung lediglich als unbestimmte Gruppe wahrgenommen werden.²⁴ So nennt ihn Vater Ismail etwa «Barney, mein Freund.»²⁵ Die Hühner sind und bleiben stets die Hühner.

Diese emotionale Mensch-Tier-Beziehung spielt sodann – ebenso wie der Umgang mit den Hühnern – in Episode 4 der Doku-Soap erneut eine wichtige Rolle, als es darum geht, ob Barney für die Wintervorräte geschlachtet werden soll. Die ursprüngliche Frage wäre: Soll das Schwein seinen Zweck erfüllen und nach einem Sommer und einem Herbst Mastzeit geschlachtet werden? Die Boros jedoch als Protagonisten der Doku-Soap stehen gemäß Off-Kommentar vor einer «Gewissensentscheidung»²⁶: Denn Ismail habe – wenn es auch seltsam klingen möge – Barney ins Herz geschlossen. «Er muss sich entscheiden, Liebe oder Schinken.» Und Ismail reflektiert: «Das Schwein essen, also Barney zu essen, das könnte ich nicht, glaube ich». Das gleiche Nicht-Essen-Können unterstellt er seiner Frau. Also hat man sich entschieden, das Schwein Barney zu verkaufen, jedoch sehr wohl wissend, dass es trotzdem geschlachtet werden wird. Marianne erklärt:

Lieber'n Kotelett in der Pfanne, wo du das Schwein nicht kanntest oder'n Filet ist auch was Feines in Sahnesoße. Ich mein aber wenn du das Schwein kennst und du weißt, mit dem Filet, das sind die Seitenmuskelstränge an der Wirbelsäule, damit hat der sich bewegt [...] Ich glaube dann lieber jetzt so Abschied nehmen.²⁷

Sie erklärt jedoch weiter, dass sie wahrscheinlich schon einen Schinken im Supermarkt kaufen und dann essen könnte, auch wenn sie wüsste, er wäre «vom Barney». Hauptsache sei, sie müsse ihn nicht selbst herstellen. Ismail hingegen meint, er könne dies sicher nicht. Wüsste er, der Supermarktschinken käme von Barney, würde er ihn nicht essen.

Durch die emotionale Nähe zu Barney kommt es zum ambivalenten Mensch-Tier-Verhältnis, da das Schwein nicht mehr distanziert als Objekt betrachtet, sondern vielmehr zum «Mitsubjekt»²⁸ wird, was «die spätmodernen Akteure vor neue Herausforderungen» stellt.²⁹ An dieser Stelle wird einmal mehr deutlich, dass es sich bei televisuellen Living History-Formaten weniger um geschichtsdarstellende Formate handelt, als vielmehr um Gegenwartsspiegelungen.³⁰ Familie Boro tritt an dieser Stelle aufgrund der getroffenen Entscheidung, Mastschwein Barney zu verkaufen und somit auf die wichtigen Fleischvorräte für den Winter zu verzichten, kurzzeitig aus der Zeitreise aus und agiert wie eine heute lebende, nicht bäuerlich geprägte Familie. Dieses Ausbrechen ist integraler Bestandteil der Inszenierung,

24 Ebd., S. 5.

25 SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 4, Min. 4:56.

26 Ebd., ab Min. 4:54.

27 Ebd., ab Min. 10:14.

28 Pollack 2008, S. 8.

29 Fenske 2009, S. 101.

30 Hießnauer 2009, S. 132ff.

denn immer dann wird deutlich, dass die Protagonisten als Menschen von heute an der Idee des historisch (re)konstruierten Lebens scheitern müssen. Ihre jetzzeitigen Alltagsroutinen und Einstellungen spiegeln sich an den historischen Gegebenheiten und werden dadurch erst offensichtlich.

4. Das Verhältnis zu den Nutztieren

In beiden Beispielen reflektiert die Familie Boro ihr Handeln und ihre jeweiligen Mensch-Tier-Beziehungen über die Kameras für die Zuschauer. Mit verhandelt werden in der Reflexion Selbstverständlichkeiten, Praktiken und Ansichten der heutigen, spätmodernen Gesellschaft, die damit gleichzeitig auf das Leben um 1900 übertragen werden. So bleibt das Verhältnis zu den Nutztieren für die Boros als spätmoderne Zeitgenossen stets ein zwiespältiges, geprägt durch ein Nähe-Distanz-Paradoxon: Fleisch essen ist für die meisten Menschen eine Alltäglichkeit. Ist man jedoch selbst in den Produktionsprozess involviert, ändert sich die Sichtweise auf das Kotelett, Filet oder den Hähnchenschenkel: Sohn Akay etwa, der von Beginn an das Schlachten der Hühner befürwortet hatte, verweigert am Abend letztlich die Fleisch-Mahlzeit.³¹ Schwein Barney wird nicht selbst geschlachtet, sondern verkauft – es ist ja Barney und kein unbestimmtes, entindividualisiertes Nutztier –, jedoch wohl wissend, dass es seinem Schicksal, der Schlachtung, auch so nicht entgehen wird. Die oben erwähnte Hierarchie Mensch – Hund – Hühner gilt es somit zu erweitern: Mensch – Hund – Schwein – Hühner. Barney bleibt trotz personen-gebundenem Alleinstellungsmerkmal Nutztier und wird nicht Hund Biene gleich zum Heimtier oder Gefährten. Dennoch steht es im Nähe-Distanz-Verhältnis zum Menschen diesem als Säugetier näher als die oviparen Hühner, die, wie oben bereits erwähnt, ausschließlich als entindividualisierte Gruppe von Nutztieren wahrgenommen werden. Immerhin gilt es nicht zu vergessen, dass Schwein Barney innerhalb der Doku-Soap weiterhin einen Zweck erfüllt: Durch den Verkauf erhält die zeitreisende Familie immerhin finanzielle Mittel.

Durch die Reflexionen, Erlebnisse und Entscheidungen der Familie Boro innerhalb der Inszenierung wird den Zuschauern verdeutlicht, dass Fleischessen «natürlich» sei und zum Leben dazu gehört, die heutige Gesellschaft sich jedoch in großen Teilen entfremdet hat von einer Mensch-Tier-Beziehung, in der das Tier als Nahrungslieferant wahrgenommen wird. Nach Fenske vertreten historische Doku-Soaps ein «ahistorisches Menschenbild, in dem sie suggerieren, es gäbe das scheinbar ewig Menschliche, indem sie die kulturellen Formungen des Menschseins zumindest in der dominanten Erzählung ausklammern.»³² Dem kann jedoch nicht zugestimmt werden: Durch erstens die Tagebuchkamera, mit deren Hilfe die Akteure ihre Erlebnisse unmittelbar reflektieren, zweitens das während der Er-

31 SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, Episode 4, ab Min. 37:27.

32 Fenske 2009, S. 102.

eignisse «laute Denken»³³ der Akteure für die Kamera (und die Zuschauer) sowie drittens die ständige Verortung des von Familie Boro gerade Erlebten in den alltagskulturgeschichtlichen Kontext durch den auktorialen Off-Erzähler bleibt stets bewusst, dass es sich bei der medial inszenierten um eine «Als-ob-Welt» handelt. Darin bewegen sich eben keine enthistorisierten Menschen, sondern solche des 21. Jahrhunderts. Leif Kramp fasst dies prägnant zusammen:

Weil weder der Erfahrungshorizont eines Menschen des 21. Jahrhunderts noch seine Mentalität bei einer solchen Art von Zeitreise ausgeblendet werden können, erzählen die Rekonstruktionen mehr über die Gegenwart als über die Geschichte. [...] Im Idealfall ist «Living History» im Fernsehen bewusst nicht eskapistisch angelegt, sondern dient als Lehrstück über und für die Gegenwart, über ihr Verhältnis zur Vergangenheit und den sich an der Kontrastierung abzeichnenden sozialen Wandel.³⁴

In diesem Sinne treten die stetig wachsenden kulturellen Veränderungen in den Mensch-(Nutz)Tier-Beziehungen erst durch den konstruierten Aufprall von Vergangenheit und Gegenwart bewusst zu Tage. Die Mitglieder der Familie Boro sind allesamt durch ihre jetzzeitigen Erfahrungen und ihre spätmoderne Einstellung zum Nutztier geprägt. Das in der Wahrnehmung von der Fleischproduktion losgelöste Tier bekommt in der beispielhaft analysierten Doku-Soap wieder ein Gesicht, ob es nun Barney das Schwein ist oder auch die Gruppe der Hühner. Und auch in anderen Bereichen, etwa dem Kühe- und Ziegenmelken, dem Herstellen von Brot, Butter, Käse, Sauerkraut usw., entdecken die Akteure der medialen Zeitreise im Erfahrungsraum SCHWARZWALDHAUS 1902 stellvertretend für die Zuschauer eine historische und dennoch neue Nachvollziehbarkeit der Nahrungsmittelproduktion im Sinne einer autarken Versorgung – abseits von der modernen Massenproduktion. Diese Nachvollziehbarkeit, die kurzzeitige mediale Aufhebung der bereits erwähnten Entfremdung des modernen Fleischessers vom Nutztier als Fleischlieferant sowie die damit einhergehende Hierarchiebildung (im Untersuchungsfall ausgehend vom Menschen – oder vielmehr vom Bauern – über den Hund und das Schwein hin zu den Hühnern) führen somit letztlich zur Stabilisierung gegenwärtiger Verhältnisse und Einstellungen. Denn in der Hauptsache spiegeln Living History-Formate über die (Re)Konstruktion vergangener Verhältnisse die Gegenwart.

33 Hißnauer 2009, S. 138.

34 Kramp 2011, S. 488.

Literatur

- Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal-Studies. In: Ders. (Hg.): *Human-Animal-Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011, S. 7–42.
- Fenske, Michaela: Geschichte, wie sie Euch gefällt – Historische Doku-Soaps als spätmoderne Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume. In: Hartmann, Andreas/Meyer Silke/Mohrmann, Ruth-E. (Hg.): *Historizität. Vom Umgang mit Geschichte*. Münster 2007, S. 85–105.
- Hißnauer, Christian: living history – Die Gegenwart lebt. Zum Wirklichkeitsbezug des Geschichtsformats. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg 2009, 120–140.
- Klaus, Elisabeth: Grenzenlose Erfolge? Entwicklung und Merkmale des Reality-TV. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich 2006, S. 83–106.
- Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie: Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. In: *M&K*, 51, 2/2003. S. 195–212.
- Kramp, Leif: *Gedächtnismaschine Fernsehen. Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*. Berlin, 2011.
- Nelson, Michael: It May Be History, But Is It True? The Imperial War Museum Conference. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 1,25/2005, S. 141–146.
- Pollack, Ulrike: *Tiere in der Stadt. Die städtischen Mensch-Tier-Beziehungen. Ambivalenzen, Chancen und Risiken*. Berlin, 2008.

Fernsehproduktionen

- ABENTEUER 1900 – LEBEN IM GUTSHAUS, R: Volker Heise, ARD, Deutschland 2004
- SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN, R: Volker Heise, ARD, Deutschland 2002

Von verfolgten Tieren und gefangenen Menschen

Der Hund als politische Ausdrucksfigur in PARDÉ (IR 2013)

Ein Hund, der nicht leben darf, und ein Filmemacher, der nicht arbeiten darf. In ihrem Film PARDÉ (CLOSED CURTAIN, IR 2013) entwerfen Jafar Panahi und sein Co-Regisseur Kamboziya Partovi entlang einer Hund-Mensch-Beziehung eine visuelle und erzählerische Wahrnehmungsfigur, die zum Ausdruck eines politischen wie künstlerisch Widerstands gegen die repressiven Sanktionen der iranischen Regierung wird. Jafar Panahi ist das Filmemachen untersagt, dennoch drehte er im Iran den Film PARDÉ und brachte ihn im Ausland zur Aufführung.¹ Zum Verständnis des Beitrags ist es erforderlich, die Person Jafar Panahi und die wesentlichen Stationen seiner Arbeit kurz vorzustellen sowie auf seine aktuelle Situation im Iran einzugehen.

Jafar Panahi gilt als einer der bekanntesten iranischen Gegenwartsregisseure, dessen Filme sowohl im eigenen Land wie auch international aufmerksam rezipiert werden. Nach seinem Schulabschluss und Militärdienst studierte er Film- und Fernsehregie in Teheran und arbeitete anschließend zunächst für das Fernsehen. Für den renommierten iranischen Regisseur Abbas Kiarostami übernahm er die Assistenz bei dessen Film ZIRE DARAKHATAN ZEYTON (THROUGH THE OLIVE TREES, IR 1994). Mit seinem ersten eigenen Spielfilm BADKONAK-E SEFID (THE WHITE BALLON, IR 1995) gewann Jafar Panahi auf den Filmfestspielen von Cannes die Goldene Kamera als bester Debütfilm und schöpfte aus diesem Erfolg nicht zuletzt auch internationale Bekanntheit. Auch für seine weiteren Filme erhielt er zahlreiche Preise auf internationalen Festivals, u.a. den Goldenen Leoparden des Filmfestivals Locarno für AYNEH (THE MIRROR, IR 1997) und den Goldenen Löwen der Filmfestspiele Venedig für DAYEREH (THE CIRCLE, IR 2000).² Für OFFSIDE (IR 2006) sowie PARDÉ gewann er den Silbernen Bären der Berliner Filmfestspiele. Sein Film IN FILM NIST (THIS IS NOT A FILM, IR 2011) wurde von der National Society of Film Critics als bester Experimentalfilm ausgezeichnet.³

- 1 Filme für ein Festivalpublikum zu machen, stellt nicht nur für das iranische Kino eine gängige Praxis dar, um die Beschränkungen der lokalen Märkte vor allem in Hinblick auf kritische Themen zu umgehen. Über den Schwarzmarkt finden viele Filme meist wieder zurück, sodass sie auch im eigenen Land als wichtige Zeugnisse der Filmkultur wahrgenommen werden. Trotz des offiziellen Aufführungsverbots von Jafar Panahis' Film DAYEREH (THE CIRCLE, IR 2000) wurde der Film 2001 vom Iranischen Filmverband als bester Film ausgezeichnet. (Vgl. Saeed Zeydabadi-Nejad: *The Politics of Iranian Cinema. Film and society in the Islamic Republic*. London, New York 2010, S. 153f.)
- 2 Vgl. Dabashi, Hamid: *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington D.C. 2007, S. 394.
- 3 <https://www.munzinger.de/search/portrait/Jafar+Panahi/0/28540.html> (15.05.14).

Seit 2009 ist Panahi vermehrt den Verfolgungen der iranischen Behörden ausgesetzt. Er beteiligte sich an den Demonstrationen gegen die Präsidentschaftswahlen 2009 und wurde daraufhin kurzzeitig inhaftiert. Als er sich anschließend auf dem Festival in Montréal zur iranischen Opposition bekannte, bekam er Ausreiseverbot. Seine Beteiligung an dem kritischen Dokumentarfilm *RED, WHITE & THE GREEN* (IR 2010) von Nader Davoodi führte zur erneuten Inhaftierung und im Dezember 2010 wegen «Propaganda gegen das System» zu der Verurteilung zu sechs Jahren Gefängnis und einem 20-jährigen Berufsverbot.⁴

In seinem aktuellen Film *PARDÉ* versteckt sich ein Schriftsteller (Kamboziya Partovi) mit seinem Hund *tesa* im Haus eines Freundes. Da im Iran Hunde ähnlich wie Schweine und auch Alkohol nach dem islamischen Gesetz als unrein gelten, droht dem Hund die Tötung und dem Schriftsteller das Gefängnis. Doch trennen will sich der Schriftsteller nicht von seinem Hund. So begeben sich die beiden, der Hund inkognito in einer Reisetasche, gewissermaßen in ein Exil. Die großen Fenster des Hauses, die einen Panoramablick auf das Kaspische Meer freigeben, werden mit schwarzen Vorhängen licht- und blickdicht verschlossen, laute Geräusche werden vermieden, drinnen eine Hundetoilette eingerichtet und ein Wandschrank zum Geheimversteck umgebaut.

Eingeschlossen in diesen Wohnräumen entwickelt sich ein Kammer-Spiel zwischen Hund und Mann, das durch das plötzliche Auftreten einer jungen Frau, die aufgrund einer illegalen Strandfeier vor der Polizei fliehen und sich bei ihnen verstecken muss, gestört wird. Misstrauisch beäugen sich die Frau und der Mann gegenseitig. Sie meint, sein Bild aus der Zeitung zu kennen, wo das Gerücht umgehe, er habe den Hund vor dem Totschlag gerettet und werde nun von der Polizei gesucht. Er wiederum wundert sich über den ungebetenen Gast, welcher neugierig durch das Haus wandert und verdächtige Narben am Unterarm besitzt. Die Anwesenheit der Frau katalysiert die Angst des Mannes mit seinem Hund entdeckt zu werden. Schließlich eskaliert der Konflikt in einem Streit. Die Frau verschwindet und bleibt trotz der abgeschlossenen Türen im Haus unauffindbar. Als sie plötzlich zurückkehrt, beginnt sie das errichtete Exil aufzubrechen, die schwarzen Vorhänge an den Fenstern herunterzureißen und die hinter weißen Stoffbahnen verborgenen Filmplakate von Jafar Panahi freizulegen. Dadurch wird die Filmhandlung raumzeitlich mit der äußeren Umgebung verankert sowie der Film selbst in Verbindung mit dem filmischen Schaffen Jafar Panahis gesetzt. Als dieser dann in persona «spiegelbildlich» in die Handlung des Films Einzug hält und fortan sich selbst sowie den Besitzer der Villa «spielt», erfährt der Film eine selbstreflexive Wendung. Nun durchkreuzen sich die fiktionalen Szenen des Mannes und der Frau mit Szenen, die in einem dokumentarischen Gestus Panahi in alltäglichen Situationen zeigen, und überführen die Geschichte in ein Spiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die die problematische Existenz des Filmemachers Panahi hinterfragt.

Dem Hund kommt hierbei eine entscheidende Rolle für die politische Situation des Regisseurs zu. Der Hund in Panahis Film – so die Ausgangsthese – gerinnt zur filmischen Metapher für die politische Situation des Regisseurs selbst, was im Folgenden eingehender analysiert werden soll.

Um die metaphorische Bedeutung des Hundes zu verdeutlichen, müssen der Analyse einige Einblicke in die Kulturgeschichte des Hundes vorangestellt werden, aus der die kulturelle Semantik dieses (Haus-)Tieres hervorgeht. Es ist notwendig sich bewusst zu machen, dass Panahis Berufsverbot mit einem Vorführverbot seines Films im Iran einhergeht und PARDÉ damit zunächst ein westliches Publikum adressiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Semantik des Hundes nicht im Sinne des Islam (die der im Christentum und Judentum übrigens gleicht⁵) als unrein dar, sondern der Hund ist in diesem Film vor dem Hintergrund der europäischen Kulturgeschichte mit Bedeutung aufgeladen, wozu vorab kurz ein Überblick gegeben werden soll.⁶

Einblicke in die Kulturgeschichte des Hundes

Ein kulturhistorisches Verständnis darüber, wie Tiere im Allgemeinen und der Hund im Speziellen mit Menschen zusammengelebt haben, von ihnen gehalten wurden und welche Bedeutung sie für den Menschen eingenommen haben, kann nur auf von Menschen verfassten Quellen fußen, denn «Tiere, insbesondere Hunde, die eng mit Menschen zusammenlebten, haben ihre Spuren als Fährten hinterlassen – Fährten, die sie als Gefährten der Menschen gezogen haben.»⁷ Hinterlässt der Mensch Spuren in dem Sinne, dass sie für ihn auch bewusst handhabbar sind, so verhält es sich bei Tieren anders, da diese «nur Zeichen erzeugen, diese aber nicht handhaben.»⁸ Über die Differenz von «Spur» und «Fährte» verdeutlicht Stein-

5 Vgl. Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006, S. 137.

6 Die Ausführungen zur Kulturgeschichte des Hundes beziehen sich zwar vordergründig auf die Haustierhaltung in westlichen Ländern, in Kulturkreisen des Nahen und Mittleren Ostens erfreut sich der Hund aber ebenfalls wachsender Beliebtheit als Haus- und Schoßtier. Das islamische Verbot von Hunden war im Iran zu Zeiten des Schahs bspw. kein Grund, Hunde nicht als Haustiere zu halten. Nach der islamischen Revolution verschärften sich allerdings die Regelungen. 2011 legten iranische Parlamentarier ein Gesetzentwurf vor, der den Besitz von Hunden generell verbieten sollte. Neben der gesundheitlichen Gefährdung der Öffentlichkeit stellt der Entwurf vor allem ein religiös motiviertes Verbot dar. In der Haltung des Hundes als Haustier wird ein «kulturelles Problem und eine blinde Nachahmung der vulgären westlichen Kultur» gesehen. Hunde werden allerdings weiterhin im Iran als Haustiere gehalten. (<http://www.spiegel.de/panorama/iran-parlamentarier-wollen-hunde-verbannen-a-757085.html>, 15.05.14; <http://www.welt.de/vermischtes/article/116483939/Im-Gottesstaat-droht-dem-Rehpinscher-der-Tod.html>, 15.05.14 und <http://www.pnews.net/2011/04/iran-verfolgt-haram-hunde-und-halter/>, 15.05.14).

7 Steinbrecher, Aline: Hunde und Menschen. Ein Grenzen auslotender Blick auf ihr Zusammenleben (1700–1850). In: *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. 19,2, 2011 (Thema: Tierische (Ge)Fährten), S. 192–210, hier S. 193.

8 Ebd.

brecher eine intrinsische Verbindung zwischen von Menschen verfassten Quellen und tierischen Zeugnissen, welche wie im Falle des Hundes stets nur in Bezug zum Menschen zu finden sind, in schriftlichen und bildlichen Zeugnissen aus Kunst, Literatur und Philosophie. Aber auch aus Filmen lassen sich kulturelle Semantiken ableiten. Überlieferungen des Daseins des Hundes sind folglich in erster Linie über menschliche Artefakte und kulturelle Quellen zugänglich.

Zwar hielten Menschen schon in der Vergangenheit Hunde, weil sie als Wach- wie Jagdhunde nützlich waren. Die Haltung von Tieren abseits ihrer bloßen Nützlichkeit aber stellt für John Berger eine ‹moderne› Kulturentwicklung dar.⁹ Gegenüber der Nutztierhaltung bildet die Haustierkultur also eine Entwicklung jüngerer Zeit, die Aline Steinbrecher allerdings auf das 17. Jahrhundert datiert, wo es in Europa auch außerhalb der Höfe immer beliebter wurde Haustiere zu halten.¹⁰ In dieser Zeit stößt auch der Hund als Haushund zunehmend in private und intime Bereiche vor. Anhand der Haustierhaltung beim Hund legt Steinbrecher zudem dar, dass ‹Tiere auch Kulturwesen sein können – also Akteure, die Kultur beeinflussen und selbst kulturell geprägt sind›.¹¹ Tiere als soziale Akteure zu betrachten, begreift die Mensch-(Haus-)Tier-Beziehung nicht mehr als stabile Einheit, sondern nähert sich dem Zusammenleben von (Haus-)Tier und Mensch über ein prozessuales Verständnis, das beide Seiten als Beteiligte eines sozialen Aktes auffasst. Mit einem praxeologischen Blick zeigt Aline Steinbrecher anhand von Quellen aus Frankfurt a. M. und Zürich die physischen, räumlichen und materiellen Interaktionen von Mensch und Hund in der Vormoderne und Sattelzeit auf, in denen ‹Hunde als soziale Akteure auftreten, und zwar sowohl als Beziehungspartner, als auch als die Ordnung durchkreuzende, störende Subjekte – Subjekte, an denen, etwa durch das Anlegen der Hundemarke, Normierungen vollzogen wurden.›¹² Ihre Domestizierung und ihr Vordringen bis in die private kleine Familieneinheit stellen also nicht nur Kultivierungsakte durch den Menschen dar, sondern ziehen gleichermaßen gesellschaftliche Normierungsvorgänge nach sich, die als Selbstkultivierungen der Beziehungsgeflechte zum Tier angesehen werden können.

Die Entwicklung des Hundes zum quasi ‹universalen› Gebrauchs- und Vergnügungstier, der als Polizei-, Kriegs- sowie Blindenhund mit genau definierten Aufgaben innerhalb des menschlichen Arbeitszusammenhangs eingesetzt aber ebenso zum persönlichen Vergnügen der Tierhalter als Schoß- und Luxushund gehalten wird, führt Jutta Buchner auf das 19. und 20. Jahrhundert zurück.¹³ Stets bleibt der Hund dabei in Bezug zum Menschen gesetzt und wird nach dessen Bedürfnissen gezüchtet, dressiert und genutzt. Es ist weiterhin, wie Bühler und Rieger zurecht

9 Vgl. Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. 11. Aufl. Berlin 2009, S. 25.

10 Steinbrecher 2011, S. 195.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 210.

13 Vgl. Buchner, Jutta: *Kultur mit Tieren. Zur Formierung eines bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*. Münster 1996.

feststellen, das Selbstverständnis des Menschen, auf das der Hund bezogen bleibt.¹⁴ Dabei geht John Berger noch weiter und sieht in der Haustierkultur sogar eine charakterliche Vervollkommnung manifestiert.

Sie sind die Geschöpfe der Lebensweise ihres Besitzers. [...] Das Tier *vervollständigt* ihn, antwortet auf gewisse Aspekte seines Charakters, die sonst unbestätigt bleiben. Er kann für sein Tier jemand sein, der er für niemanden oder nichts sonst ist. [...] Das Haustier spiegelt einen Charakterzug seines Besitzers, der sonst nie reflektiert wird.¹⁵

Welche Züge es beim Hund sind, die für den Menschen bedeutsam werden bzw. welche die des Menschen spiegeln, lässt sich bereits in der griechischen Antike finden. Aus Homers *Odysee* stammt der wohl erste namentlich bekannte Hund, Argos, der den Heimkehrer nach 20 Jahren als Erster wiederkennt. Nach ihm finden sich in der philosophischen und literarischen Kulturgeschichte «von Platons Hund als Wächter des Staates bis Kafkas *Forschungen eines Hundes*, von Cervantes' Bergana bis Thomas Manns Bauschen» weitere treue (Ge-)Fährten, «aber auch vom gepanzerten Kampfhund bis zum deutschen Schäferhund, vom Schoßhund zum Blindenhund»¹⁶ zahlreiche fügsame Begleiter des Menschen. Aber auch «(o) b in der Reflexphysiologie, der Philosophischen Anthropologie oder der Umwelt-Forschung, ob in der Spiegelung des deutschen Schäferhundes und des Ariers oder des Blinden und des Führerhundes»¹⁷ es scheint stets die Treue und Fügsamkeit zu sein, die die zentralen Charakteristika des Hundes bilden, für die der Mensch ihn schätzt. Er gilt in der menschlichen Kultur stets als der treue Gefährte des Menschen. So ist es denn auch seine Eigenschaft der Treue, die ihn unter allen Tieren hervortreten lässt.¹⁸

Es sind entsprechend diese Eigenschaften der Treue und Fügsamkeit, die in PARDÉ die Figur des Hundes als vorbildlichen Gefährten kennzeichnen und in einen engen Bezug zur männlichen Hauptfigur setzen. Die emotionale und räumliche Verbundenheit zum Haustier Hund führt den Schriftsteller – gleichermaßen bedingt durch das staatliche Verbot der Hundehaltung – mit seinem Hund in die Villa. Anhand der Beziehung des Schriftstellers zu seinem Hund zeigt sich dabei, dass dem Tier ein Subjektstatus zugeschrieben wird, der ihn zum «Mitspieler» des Schriftsteller macht. Beide bilden füreinander enge und vertraute Bezugspunkte, die unter dem Mantel der Verfolgung und des Verstecks füreinander aber auch die einzig möglichen darstellen.

Das enorme Darstellungs-, Ausdrucks- und Gefühlspotential von Tieren im Film, das Souriau anhand ihrer Formen, Bewegungen und Beziehungen zu menschlichen

14 Vgl. Bühler/Rieger 2006, S. 135.

15 Berger 2009, S. 25 (Herv.i.O.).

16 Bühler/Rieger 2006, S. 126.

17 Ebd., S. 141f.

18 Vgl. Wild 2008, S. 10.

Figuren ausmacht, intensiviert filmische Erzählungen.¹⁹ Die kulturelle Semantik des Haushundes bildet auch in Filmen genreübergreifend ein zentraler Bedeutungsträger für menschliche Existenzformen. Der Hund aus Pardé reiht sich damit in eine Reihe tierischer Haustierrollen ein.

Als der wohl bekannteste (Film-)Hund gilt Lassie, der auf der Kurzgeschichte und dem anschließenden Roman *Lassie Come Home* (1937 und 1940) von Eric Knight beruht und neben zahlreichen Verfilmungen auch eigene Fernsehserien aufzuweisen hat. Aufgrund finanzieller Nöte wird Lassie von ihren ursprünglichen Besitzern an einen reichen Adligen verkauft, aber reißt von diesem immer wieder aus, um zu seinen früheren Besitzern und vor allem zu den jüngsten Familienmitgliedern zurückzukehren. Damit widersetzt sich die Figur des Hundes Das stete Weglaufen Lassies bestimmt nicht nur die zentrale narrative Struktur des Films, sondern das Ziel ihrer Aktionen, zu ihren eigentlichen Besitzern zu gelangen, verleiht ihr ein subjektbezogenes Motiv und Bewusstsein. Ihre Treue zu den Menschen ist keine vom Menschen ausgehende Fügsamkeit, sondern wird hier als ihre eigene Eigenschaft inszeniert.

Im Genre des Familienfilms angesiedelt ist es in den Neunzigern ein Bernhardiner namens Beethoven, der in *BEETHOVEN* (USA 1992) und *BEETHOVEN'S 2ND* (USA 1993) zum Kassenschlager an den Kinokassen wurde und weitere Fortsetzungen auf dem Video- und DVD Markt hervorbrachte. Setzten die *Lassie*-Reihen bei einer bereits bestehenden Tier-Mensch-Beziehung an, die infolge der vollzogenen Trennung und Abgabe an neue Besitzer nur umso stärker in ihrer bestehenden Verbindung herausgestellt wird, gelangt Beethoven als Welpen in die Familie, wo infolge die Hürden der Haustierhaltung und -erziehung auf humorvolle Weise ausgestellt werden. In Überwindung aller Konflikte und Widrigkeiten finden schließlich die menschlichen und tierischen Familienmitglieder zu einer Einheit zusammen. In der Kinofortsetzung erweitert sich dann der Kreis *nomen est omen* um vier Welpen zu einer Tierfamilie.

Einen prekären Umstand dagegen nimmt die Hund-Mensch-Beziehung in *UMBERTO D. (I)* (1952) von Vittoria De Sica an. Der verarmte und mittellose Umberto verliert Wohnung und Lebensmut. Doch um sich das Leben nehmen zu können, muss er zunächst für seinen Hund Flike eine Unterkunft finden. Die Trennung wird zu einem unmöglichen Unterfangen, an dem sich nicht nur die persönliche Tragödie Umbertos entlang zieht, sondern sich ebenso die Verbindung von Hund und Mensch als eine existenzielle manifestiert.

Flike, dem Menschen ausgeliefert, kann nicht ohne Umberto leben. Und Umberto, obgleich ohne Mittel und den Wunsch zu leben, kann nicht sterben, solange Flike in seiner Obhut ist. Mensch und Hund, beide Opfer einer neuen gesellschaftlichen

19 Vgl. Perivolaropoulou, Nia: Von Tieren und Menschen auf der Leinwand. In: Nessel, Sabine/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012, S. 97–118, hier S. 97.

Ordnung, sind füreinander Geiseln. Ein Hund zu sein bedeutet in diesem Film, dass man im schrecklichen Griff der *Conditio humana* gefangen ist.²⁰

In *UMBERTO D.* eröffnet die Erkenntnis, dass sich Umberto nicht umbringen kann, ohne auch seinen Hund zu töten, nicht nur einen Einblick in das Mensch- und Tier-Sein, sondern vor allem in das menschlich-tierische Sein.²¹ Der Hund ist hier nicht einfach ein filmisches Motiv, sondern vielmehr werden über die Darstellung des Hundes gesellschaftliche Zustände verhandelt.

Ob in Familienverbänden oder in Armut, über Tiere im Film werden menschliche Existenzformen in Beziehung zu tierischen gesetzt. Dabei entscheidet darüber, was es heißt Mensch zu sein, die Frage, wie es dem Tier geht. Dies birgt gleichermaßen komisches wie tragisches Potential. In *PARDÉ* zeigt sich dabei das politische Potential tierischer Figuren, denn die Verfolgung des (fiktionalen) Hundes wird mit der Sanktionierung des Filmemachers parallel geführt wie im Folgenden näher beleuchtet wird. In einem ersten Schritt rückt dafür die Darstellung des Hundes sowie die Tier-Mensch Beziehung unter den Bedingungen der Verfolgung in den Fokus der Analyse. Im Kontext der religiösen Konnotation als unrein entwickelt *PARDÉ* anhand von wahrnehmungsformierenden Anordnungen ein Unrechtsgefüge von politischer Signifikanz. Filmemacher wie Hund bilden Verfolgte qua jurisdischer Lage, denn die Gesetzgebung scheint sie zu einem Schicksal der Gefangenschaft zu verdammen. Wie der Film diese Gefangenschaft in eine geschlossene Raumkonstruktion übersetzt, wird in einem nächsten Schritt untersucht. Über welche bildsprachlichen Mittel schließlich dieser Gefangenschaft widerständige Formen entgegengesetzt werden, die diese Verschlossenheit aufbrechen, analysiert der Beitrag abschließend.

Es ist ferner anzumerken, dass das Berufsverbot Panahis nicht nur eine wirtschaftliche Sanktion darstellt, sondern zudem die Bedrohung des identitären Konzepts ‚Filmemacher‘ nach sich zieht, welches in der derzeitig dominanten Filmkultur die Arbeit als Filmemacher in enger Verzahnung mit der eigenen Identität versteht. So wird über die Produktion dieses Films die Figur des Hundes zu einer sowohl visuellen wie auch erzählerischen Ausdrucksfigur für die problematische (In-)Existenz des Filmemachers im Kontext des repressiven Kultursystems Irans.

20 Fay, Jennifer: Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried, Ruffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hrsg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 132–155, hier S. 141.

21 Vgl. ebd., S. 140.

Verfolgte und Gefangene: Der Hund und der Regisseur

Den Blick aus einer vergitterten Glasfront auf das Kaspische Meer gerichtet, beginnt PARDÉ ohne Produktionslogos, Castangaben oder einer über die Filmbilder gelegten Titelsequenz mit einem *establishing shot*, der weniger raumzeitliche Referenzpunkte zur Orientierung im Handlungsort- und raum bereithält als vielmehr eine bildästhetische Programmatik ankündigt (Abb. 1). Der vermeintliche Zufluchtsort des Schriftstellers und seines Hundes verkehrt von einem Schutzraum zu einem Gefängnis, in dem uns der Film als Zuschauer bereits hinter Gittern positioniert und die Figuren in ein raumzeitliches Vakuum einschließt. Die Bildsprache in PARDÉ leistet damit eine doppelte Übersetzungsarbeit: Sie überträgt die eingeschränkten Drehbedingungen (es wurde ohne staatliche Genehmigung gearbeitet)



1 Der Blick durch die vergitterte Glasfront auf das Kaspische Meer

in die Bildsprache eines inneren Exils und entwirft eine Binnenperspektive auf die existenzielle Situation des Hundes wie auch des Filmemachers, dessen beiderseitige Ausweglosigkeit sich in einem räumlichen Gefangenensein im Haus widerspiegelt.

Die statisch aus dem Inneren des Hauses auf das Meer gerichtete Kamera zeigt zwar die Ankunft des Schriftstellers (Kamboziya Partovi), sein Betreten des Hauses allerdings ist nur über die Geräusche beim Aufschließen des Schlosses und die Schritte auf dem Steinboden zu hören, da sich die Eingangstür außerhalb des Blickfeldes befindet. Weiterhin den Blick durch die Fenster gerichtet, tritt der Schriftsteller ins Bild und verschließt die Vorhänge an den Fenstern. Erst jetzt löst sich die Kamera aus ihrer Starre als wäre sie nun, da die Fenster blickdicht verschlossen sind, freigegeben, um den Bewegungen der Figur zu folgen. Dieser Vorgang lässt das zuvor Beobachtete als ein Prolog wirken, welcher durch die Bewegung der Ka-

mera vom eigentlichen (Schau-)Spiel abgelöst wird. Verstärkt wird dieser Eindruck einer erzählerischen Distinktion zwischen Vor- und Hauptspiel durch die funktionale Umkehrung des Vorhangs. Die Öffnung des Vorhangs im Theater aber auch im Kinosaal signalisiert gewöhnlich den Beginn der Aufführung, nur dass es hier nicht der sich öffnende Vorhang ist, der das (Schau-)Spiel beginnen lässt, sondern das Schließen der Vorhänge, welches in selbstreflexiver Umdeutung auf die eigene Titulierung PARDÉ (engl. CLOSED CURTAIN) verweist und die Handlung beginnen lässt.

Wie sich nun herausstellt, führte der Schriftsteller in einer Reisetasche inkognito seinen Hund *tesa* mit, den er, da die Vorhänge zugezogen sind, sicher aus seinem Versteck lassen kann. Im Folgenden begeben sich Mann und Hund in die oberen Räumlichkeiten, in denen ebenso große Panoramafenster weite Ausblicke auf die Umgebung erlauben, und ziehen im gesamten Haus die Fenstervorhänge zu. Wird so in einem ersten Schritt ein räumlicher Einschluss vorgenommen, der Ausblicke unterbindet, werden in einem weiteren schwarze Molton-Stoffbahnen an den Fenstern befestigt, die zusätzlich licht- und blickdicht die Räume des Hauses verschließen. Verschlossen hinter diesen mächtigen schwarzen Vorhängen, konzentriert sich der Film fortan auf das Kammerpiel zwischen Hund und Mann.

Tesa, was in den englischen Untertiteln mit *boy* übersetzt wird, aber semantisch sowohl Junge wie auch Sohn umfasst²², ist ein kleiner Mischlingshund, den der Schriftsteller vor der Tötung durch die Staatsgewalt – so zumindest das Gerücht aus der Zeitung, von welchem die junge Frau später berichtet – gerettet hat. Zusammen mit dem Schriftsteller hat er in der Villa Zuflucht gefunden. Die Beziehung zwischen Hund und Schriftsteller gleicht einer engen, familienähnlichen Struktur, welche bereits entlang der Namensgebung als ein Vater-Sohn Verhältnis angedeutet wird. Die Nähe zwischen den beiden zeigt sich in gemeinsamen Handlungen und Verhaltensweisen. Vor dem Fenster, am Arbeitsplatz oder vor der Couch sitzend lassen sich ähnliche Bewegungsmuster erkennen, die stets zusammen in einer Totalen kadriert werden (Abb. 2). Dabei sitzen sie auf gleicher Höhe sowie in analogen Positionen und weisen gleiche oder gegenläufige Blickrichtungen auf.

Auch wenn die Anordnungen ihrer physischen Körper in Bezug zueinander weiterhin die (Über-)Größe des Mannes gegenüber der physischen Unterlegenheit des Hundes beibehalten, macht das enge Zusammensein in der Villa ein Tier-Mensch Verhältnis sichtbar, welches von einer gegenseitigen Kopräsenz und Vertrautheit gekennzeichnet ist. Dies wird umso deutlicher, wenn die junge Frau auftaucht und das Verhältnis zu ihr von grundlegender Skepsis, Distanz und Abwehr geprägt ist. Die Tier-Mensch Beziehung zeigt sich als eine vertrauensvollere Verbindung als die zu anderen Menschen, zum erstere kaum sprachlichen Austausch benötigt. Hingegen die verbale Konfrontation mit der Frau in einem Streit eskaliert. Hier

22 Kamboziya Partovi führte diese doppelte Bedeutung auf der Pressekonferenz der Berlinale aus. (http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20137882.php#tab=video20, 15.05.14).



2-3 Der Schriftsteller (Kamboziya Partovi) und sein Hund *tesa*

verkehrt das Sprachargument, das häufig als anthropologische Differenz zum Tier herangezogen wird, zur unüberwindbaren Hürde zwischenmenschlicher Kommunikation. Folglich verschwindet die junge Frau auch mit den Worten «Why am I even talking to you? I should use a different language.» Auf diese andere Sprache wird später noch zurückzukommen sein.

Ist das Verhältnis zu der Frau also von Argwohn und Misstrauen geprägt, ist zum Hund ein inniger und vor allem wortloser Umgang zu beobachten, der hierarchische Strukturen zwischen Mensch und Tier aufzulösen scheint und den Hund zu einer gemeinsamen sozialen Ordnung mit dem Schriftsteller zusammenführt. Besonders am Schreibtisch wird diese (An-)Ordnung deutlich. Als sich der Hund dem niedrigen japanischen Tisch, an dem der Schriftsteller auf Polstern sitzend arbeitet, nähert und nach erstem (An-)Blicken seine Vorderpfote auf den Tisch platziert (Abb. 3), wird eine soziale Ordnung geschaffen, innerhalb welcher Hund und Mann füreinander Subjekte darstellen und ihre Beziehung darüber einen intersubjektiven Charakter annimmt. Dabei geht es nicht darum, ob es sich um eher menschlichere oder eher tierischere Züge handelt. Die Differenz zwischen den beiden Gattungen wird keineswegs negiert. Sie bleibt weiterhin bestehen, es erfolgt aber über die Inszenierung eine Annäherung von Tier und Mensch zu füreinander subjektbezogenen Wesen.

Über weitere Blickanordnungen setzt sich diese wahrnehmungsformierende Annäherung von Tier und Mensch fort. Subjektive Kameraeinstellungen aus der Perspektive des Hundes übertragen den Blick des Tieres, welcher nicht als «niedere» Blickebene zu verstehen ist, sondern vielmehr über Normalsichten eine gleichberechtigte Augenhöhe und über Aufsichten erhöhte Blickstandpunkte herstellen, in eine für den Zuschauer wahrnehmbare Beobachtungsinstanz, die nicht nur von den anderen Figuren und den Zuschauern angesehen wird, sondern den Hund selbst zu einem Wahrnehmungssubjekt macht, welches zurückblickt.

Im Umgang mit dem Medium Fernsehen wird der Hund zudem zu einem fernsehenden Subjekt erweitert. Die im Fernsehen zu sehenden Bilder brutaler und blutiger Tötungen von Hunden werden im Schuss-Gegenschuss Verfahren mit Blicken des Hundes ineinander montiert und wiederum zu einer wahrnehmungsformierenden Anordnung gruppiert (Abb. 4-9), die ein Unrechtsverhältnis markieren. Im



4–9 (von links nach rechts): Fernsehbilder von Hundetötungen und der fernsehschauende Hund *tesa* zu einer Bildersequenz montiert

Zuge dieser Blickanordnung wird der Hund nach medialen Standards als Medien-subjekt installiert, dem die Bewusstseinsfähigkeit zugeschrieben wird, nicht nur das Sichtbare zu *erkennen*, sondern zugleich Leid empfinden und *nachempfinden* zu können. Die Bilder der Hundetötungen lassen sich im Zuschauerblick des Hundes als Genozid lesen. Im Kontext der religiöse Konnotation als unreine Tiere erscheinen die Bilder in diesem Zusammenhang als ein Verbrechen von humanen Ausmaß wie es als sog. Verbrechen gegen die Menschlichkeit geläufig ist und welches die Verfolgung des Hundes als unrechtmäßig und grausam erscheinen lässt.

Im wechselseitigen Blickaustausch zwischen Hund und Mann stellt sich in PARDÉ darüber hinaus eine ganz grundlegende Frage. Die Frage der Wahrnehmung danach, wer hier eigentlich wen *anblickt* und was der jeweils andere im Gegenüber *erblickt*. Das Durchkreuzen von Blicken und Wahrnehmungen zwischen Hund und Mensch stellt auch hier eine Intersubjektivität her, die gleichermaßen in beide Richtungen verläuft. Der Mensch adressiert den Hund und der Hund wendet sich mit seinen Blicken an den Menschen. Vom Tier gesehen zu werden, eröffnet eine philosophische Frage, der bereits Derrida bei seiner Katze nachgeht und Jennifer Fay zu der treffenden Feststellung veranlasst, «dass Tiere anzusehen und ihre Verletzbarkeit zu bezeugen, die wir mit allen lebenden Kreaturen teilen, ein Mitleid wiederherstellt, das die Sprache bedeutungslos gemacht hat.»²³

Ein verbaler Austausch bildet also in PARDÉ nicht nur ein verzichtbares Mittel für die Interaktion zwischen Schriftsteller und Hund, gegenüber dem Tier und seiner ausgestellten Bedrohungssituation wird die Sprache zudem überflüssig. Umso vehementer setzt PARDÉ filmsprachliche Mittel ein, um aus der erzählerischen Ausgangssituation eine selbstreflexive Denkfigur zu entwickeln. Diese verläuft entlang räumlicher Gestaltungsvorgänge und Unrechtsperspektive, die die räumliche Situation des Verstecks zu einer Gefängnisinformation ausbauen und zu einer Wahr-

nehmungserfahrung des Zuschauers werden lassen. Der anschließende Auftritt Panahis als Besitzer der Villa und Regisseur des Films bildet schließlich das Pendant zum Hund, dem verfolgten Tier. Als ebenfalls durch die iranische Regierung Verfolgter stellt er gleichermaßen einen Gefangenen dieses Hauses und Films dar.

Das Haus als Zuflucht und Gefängnis

Wie zuvor bereits ausgeführt, erschafft die Raumkonstruktion in *PARDÉ* durch den verbitterten Ausblick sowie die schwarzen Vorhänge ein raumzeitliches Vakuum, in welchem jegliche referenzielle Informationen über Ort, Tageszeit, Wetterlage nicht mehr eindringen können. Die Räume werden zu einer zeitlosen Kulisse, die den Figuren wie den Zuschauern raumzeitliche Orientierungspunkte entzieht und sie auf die inneren Räume der Villa konzentriert. Abgekapselt von der äußeren (diegetischen wie referenziellen) Wirklichkeit, entsteht ein inneres Exil. Als Zuflucht angelegt, errichten sich Schriftsteller und Hund eine eigene (Gefängnis-)Welt: Ein provisorisches Hundeklo wird gebaut sowie im Wandschrank ein Geheimversteck angelegt. Die äußere Wirklichkeit scheint wie ausgesperrt, nur als Geräusche dringen das Rauschen des Meeres und die Suchtrupps der Polizei ein.

Die Räume erhalten in dem Zuge einen künstlichen Charakter, sie nehmen eine fiktive Gestalt an, da sie nicht mehr an eine außerhalb des Films existierende Welt rückgebunden werden können. Das Haus wird in seiner architektonischen Ganzheit nicht erfahrbar. Die Räume existieren nur in filmischen Fragmenten, montiert zu aufeinander folgenden Stockwerken. Eingeschlossen in dieser (fiktiven) Welt werden die Figuren zu Gefangenen eines selbsterrichteten Gefängnisses.

Lange Einstellungen und fixierte Blickstandpunkte vermitteln dabei eine Perspektive, die die Anwesenheit einer dritten Beobachtungsperson suggeriert. Die meist statisch ausgerichteten Kameraeinstellungen beobachten die Figuren bei ihren Bewegungen und Aktionen im Haus bewegungslos und distanziert. In reduzierten Schwenks folgt die Kamera zwar den Figuren, bleibt aber weiterhin beobachtend und unbeteiligt. So wie zu Beginn bereits die vergitterte Glasfront eine Gefängnissituation schafft, übersetzt die statische Bildarbeit diese zudem in einen Wahrnehmungseindruck des Gefangenseins.

Als plötzlich eine durchnässte junge Frau mit ihrem Bruder auftaucht, um vor der Polizei hier Unterschlupf zu finden, erhält das räumliche System Risse. Er lässt seine Schwester in der Obhut des Schriftstellers und versichert, wiederzukommen, um sie zu holen. Nicht nur, dass fraglich bleibt, wie sie in das Haus gekommen sind, das spätere plötzliche Verschwinden der jungen Frau bleibt ebenso ungeklärt. Von ihrem Bruder hier untergebracht, hat sie sich als einzige das Gefängnis nicht selbst-gewählt. Entsprechend widerständig verhält sie sich gegenüber dem Schriftsteller. Doch da auf herkömmliche Weise ein Entkommen aus diesen Räumen unmöglich scheint, bestreitet sie wie angekündigt einen anderen Weg. Ihr Verschwinden bleibt unerklärlich, sind doch alle Türen verschlossen. Ihr anschließendes, unerwartetes

Wiederauftauchen ist folglich ebenso unverständlich. Die wechselnde An- und Abwesenheit der Frau hebtel kausal-logische Zusammenhänge sowie die räumliche Konstruktion des Verstecks bzw. Gefängnisses aus.

Der (Auf-)Bruch der Fiktion

Als die junge Frau nach ihrem plötzlichen Verschwinden erneut auftaucht, beginnt sie das selbsterrichtete Gefängnis aufzubrechen: Sie reißt die schwarzen Vorhänge herunter, zieht die weißen Stoffbahnen, die im Treppenhaus an den Wänden hängen, herunter und legt die dahinter kaschierten Plakate von Jafar Panahis Filmen frei (Abb. 10). Was hier erfolgt ist eine filmsprachliche Demonstration der Konstruktions- und Herstellungsbedingungen des Films, die wie angekündigt eine andere Sprache sprechen. Dabei öffnet sie die inneren Räume nicht nur nach außen und lässt die äußere Umgebung, Licht- wie Wetterverhältnisse wieder sichtbar werden, sondern sie holt damit die äußere Wirklichkeit zurück in die Räume, verankert den Film wieder referenziell mit Ort- und Zeitverhältnissen und verbindet ihn durch die freigelegten Filmplakate selbstreflexiv mit Jafar Panahis Werk.



10 Als die junge Frau (Maryam Moghadam) die hinter weißen Stoffbahnen versteckten Filmplakate von Jafar Panahi freilegt...



11 ...hält Jafar Panahi als er selbst Einzug in den Film.

Dieser selbstreflexive Aufbruch vollzieht sich entlang einer Bildspiegelung, die den filmischen Raum in verkehrter Perspektive als filmischen Raum offenlegt. Die gespiegelten Schriftzüge auf den Filmplakaten weisen auf diese visuelle Inversion hin. Dies bereitet den Weg für den Auftritt des Regisseurs Panahi, der über dieses Spiegelbild in das filmische Setting eingeführt wird (Abb. 11). Der Bruch mit der Fiktion geht mit dem Einbruch der äußeren Wirklichkeit einher. In einem dokumentarischen Gestus «spielt» Jafar Panahi fortan sich selbst sowie den Besitzer der Villa und ist in alltäglichen Situationen zu beobachten wie er Nachbarn Medikamente überbringt, Bekannte und Handwerker empfängt, Arbeiten am Haus verrichten lässt und still nachdenkend durch das Haus wandert. Diese alltäglichen, gewöhnlichen Szenen referieren auf seine reale Existenz als Filmemacher sowie sein gegenwärtiges Berufsverbot. «There's more to life than work. There are other things to do» ermuntert ihn sein Nachbar und legt dabei die Realperson Panahi nahe.

Aber anderes zu machen, kenne er nicht, denn «those things are foreign to me.» Die Verzahnung von Leben und filmischen Schaffen bildet für den Filmemacher Panahi eine existenzielle Einheit. Das Zusammenspiel von Leben und Werk ist es auch, was den weiteren Verlauf des Films antreibt und die Ebenen von Fiktion und Wirklichkeit immer weiter ineinander verweben lässt.

Im Wechselspiel interagieren die Szenen des Regisseurs mit den fiktionalen des Schriftstellers und der jungen Frau, die deutlich verunsichert durch die Anwesenheit «ihres Regisseurs» ihre (fiktive) Existenz zu hinterfragen beginnen. Auf einer Metaebene setzt sich die fiktionale Erzählung fort. Beobachtend folgen die Figuren des Schriftstellers und der Frau den Bewegungen des Regisseurs und sie gewinnen immer mehr die eigene Gewissheit, dass sie zu funktionslosen Randfiguren geworden sind. «A man, a dog, a villa... You write it and he shoots it. Then what? You think you can capture reality especially in here?» wirft sie dem Schriftsteller angesichts seines unnützen Bleibens in der Villa entgegen. Über mediale Mitteilungen versucht sie selbst, Kontakt zum Regisseur aufzunehmen und hinterlässt ihm ein Video. Auf der Terrasse findet der Regisseur das Smartphone mit laufender Videoaufnahme, ausgerichtet auf das offene Meer. Den Mann und den Hund habe sie fortgeschickt, nun gebe es nur noch sie beide, gibt sie im Video bekannt. Für sie beide gebe es nur einen Ausweg – den Freitod – damit verschwindet sie schließlich im Meer.

Die selbstreflexive Wendung im Film bricht mit mehreren Ebenen des Films und hinterfragt die Funktionalität ästhetischer und narrativer Konstruktionsleistungen vor dem Hintergrund der problematischen Existenz des Regisseurs. Die zentrale Frage scheint wie man einen Film machen soll, die Geschichte erzählen und in Bilder fassen soll, wenn die Herstellung des Films selbst verboten ist. Hier geht es nicht mehr nur um die Geschichte und Bilder an sich, sondern um den größeren gesellschaftlichen Kontext des Film- und Berufsverbots. Über die Raumkonstruktion und Bildsprache führt der Film eine innere Exilierung als Konsequenz dieses Verbots appellativisch vor Augen.

Fazit: Eine filmische Allegorie

In *PARDÉ* entsteht eine Allegorie der problematischen Existenz des Filmemachers und seiner beruflichen wie künstlerischen Inexistenz. Ohne Funktion mehr für die Geschichte des Films bilden der Schriftsteller und die Frau hilflose Figuren, denen ihre Funktion genommen wurde. Was macht es da noch für einen Unterschied, zu leben oder nicht, ist doch in der funktionslosen Existenz kein Unterschied mehr zu finden. Dies gilt ebenso für die Figuren wie für Jafar Panahi selbst. Der daraus folgende finale Schritt des Freitodes wird als Option zwar «durchgespielt», aber letztlich entschieden abgelehnt. Ist Panahi in einem Moment noch zu sehen, wie er langsam in das Meer schreitet, erfolgt, bevor er ganz im Meer verschwindet, der Rücklauf der Szene, der den Bewegungsablauf umkehrt und die Bilder (sowie diese Option des Auswegs aus dem inneren Exil) unreal erscheinen lässt.

Es ist der Film selbst, die Arbeit an PARDÉ, die den Weg für einen Umgang mit der Gefangenensituation und dem Berufsverbot bereitet. Der Film besitzt buchstäblich filmische Sprengkraft, denn in der Figur der Frau und ihren Handlungen manifestiert sich ein Aufbegehren gegen das (inneren) Gefängnis. Über kausal-unlogische Handlungsabläufe, Bildspiegelungen und Raum(de)konstruktionen entwickelt der Film eine selbstreflexive Formensprache, die widerständiges Potential sichtbar macht. Nur in solch widerständigen Formen kann es gelingen, aus dem Zustand körperlicher und psychischer Lethargie auszubrechen, die Leben und Werk gefangen halten. Panahi hat dafür eine Filmsprache gefunden, die sich konventionellen Formen widersetzt und in selbstreflexiver Manier einen filmischen Ausdruck findet, der eine künstlerische wie politische Gegenwehr bestreitet. In einem engeren Sinn findet sich in PARDÉ auch eine filmpolitische Allegorie, insofern die Realisierung des Filmprojekts und das Gelingen seiner Aufführung sich gegen das Verbot dieses Films wendet.

Und was ist mit dem Hund? Seine Darstellung evoziert eine besondere Wahrnehmung, denn Tiere im Film beunruhigen, «indem sie ihn an ihre, der Tiere, Verletzbarkeit, ihr Leidensvermögen und ihr dem Tod ausgesetzten Sein erinnern.»²⁴ Es ist das Tier in der Fiktion, welches eine Verbindung zur Wirklichkeit bewahrt und als zentraler Verbindungsanker zum Filmemacher fungiert. In PARDÉ werden die Gattungen Tier und Mensch näher zusammengeführt und dabei die Sprache als anthropologisches Differenzkriterium aufgelöst. Der Film problematisiert über seine gegenläufigen Blickanordnungen die Frage, ob das Tier leidet und dabei Leid als solches erkennen und empfinden kann. Dies ist angesichts des politischen Kontextes nicht nur von tierethischer sondern auch von *menschethischer* Relevanz, weil das moralische Anliegen nach einer Gleichbehandlung, wie sie die «Grundfrage [...] : Warum behandeln wir Menschen so und Tiere anders?»²⁵ stellt, umkehrt. Die Frage nach der Behandlung des Menschen, der Sanktionierung des Filmemachers, wird nicht in Differenz zu einer anderen sondern in Gleichsetzung zu einer Behandlung von Tieren gestellt. Die Verfolgung des Hundes aufgrund seines unreinen Status dient als filmische Metapher für den Filmemacher, dessen Berufsverbot darüber als religiös motivierte Verfolgung erscheint. Über die Sichtbarmachung tierischen Leidens politisiert der Film beide Schicksale in paralleler Engführung. Der Hund wird zu einer politischen Ausdrucksfigur für das Leiden des Filmemachers. Die Frage nach dem Menschen wird hier vermittelt des Tieres gestellt. In Umkehrung des kulturhistorischen Verständnisses, demnach Überlieferungen tierischen Daseins und ihre Bedeutung für den Menschen nur über menschliche Artefakte zugänglich sind, wird in PARDÉ die (menschliche) Existenz des Filmemachers über die Darstellung des Hundes eingeholt und in einen gesellschaftspolitischen Diskurs gebettet.

24 Perivolaropoulou 2012, S. 118.

25 Wild, S. 31.



12 Jafar Panahi verlässt das Haus und verschließt die Gitter der Glasfront

Beide, der Hund wie der Filmemacher, gelangen letztlich in die Freiheit. Im rahmenden Rückgriff erfolgt am Ende der erneute Blick aus der vergitterten Glasfront (Abb. 12). Wieder sind wir es als Zuschauer, die hinter den Gittern positioniert werden und am Ende schließlich als Gefangene zurück bleiben. Die Situation des Hundes und des Filmemachers überträgt sich folglich auch auf uns.

Literatur

- Berger, John: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. 11. Aufl. Berlin 2009.
- Buchner, Jutta: *Kultur mit Tieren. Zur Formierung eines bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*. Münster 1996.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006.
- Hamid Dabashi: *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington D.C. 2007.
- Fay, Jennifer: Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 132–155.
- Knight, Eric: *Lassie kehrt zurück*. 2. Aufl. Stuttgart 1945.
- Perivolaropoulou, Nia: Von Tieren und Menschen auf der Leinwand. In: Sabine Nessel, Heide Schlüpmann (Hg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012, S. 97–118.
- Steinbrecher, Aline: Hunde und Menschen. Ein Grenzen auslotender Blick auf ihr Zusammenleben (1700–1850). In: *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. 19,2,2011 (Thema: Tierische (Ge)Fährten), S. 192–210.
- Wild, Markus: *Tierphilosophie zur Einführung*. Hamburg 2008.
- Zeydabadi-Nejad, Saeed: *The Politics of Iranian Cinema. Film and society in the Islamic Republic*. London, New York 2010.

Internetseiten

- <https://www.munzinger.de/search/portrait/Jafar+Panahi/0/28540.html> (15.05.14).
- <http://www.spiegel.de/panorama/iran-parlamentarier-wollen-hunde-verbannen-a-757085.html> (15.05.14).

<http://www.welt.de/vermishtes/article116483939/Im-Gottesstaat-droht-dem-Rehpinscher-der-Tod.html> (15.05.14).

<http://www.pi-news.net/2011/04/iran-verfolgt-haram-hunde-und-halter> (15.05.14).

http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchiv/2013/02_programm_2013/02_Filmdatenblatt_2013_20137882.php#tab=video20 (15.05.14).

Filme

AYNEH (THE MIRROR), R: Jafar Panahi, IR 1997

BADKONAK-E SEFID (THE WHITE BALLON), R: Jafar Panahi, IR 1995

BEETHOVEN (EIN HUND NAMENS BEETHOVEN), R: Brian Levant, USA 1992

BEETHOVEN'S 2ND (EINE FAMILIEN NAMENS BEETHOVEN), R: Rod Daniel, USA 1993

DAYEREH (THE CIRCLE), R: Jafar Panahi, IR 2000

IN FILM NIST (THIS IS NOT A FILM), R: Jafar Panahi, IR 2011

PARDÉ (CLOSED CURTAIN), R: Jafar Panahi, Kamboziya Partovi, IR 2013

OFFSIDE, R: Jafar Panahi, IR 2006

RED, WHITE & THE GREEN, R: Nader Davoodi, IR 2010

UMBERTO D., R: Vittoria De Sica, I 1952

ZIRE DARAKHATAN ZEYTUN (THROUGH THE OLIVE TREES), R: Abbas Kiarostami, IR 1994

Fury

Ein Fernseh-Pferd als Fluchtpunkt und Spiegel westlicher Nachkriegssehnsucht

Einer ganzen Generation amerikanischer Jugendlicher war in der Zeit zwischen Oktober 1955 und März 1960 die halbstündige Ausstrahlung der insgesamt 114 Folgen am Samstag Morgen auf dem Fernsehsender NBC hochheilig. Der mit mehr als eineinhalb Minuten ungewöhnlich lange Vorspann der frühen Sendungen ließ die jungen Zuschauer von einer Welt träumen, die auf den ersten Blick für den Großteil der Zielgruppe einen mythischen Gegenentwurf zum konservativ strengen Vorstadt-Alltag dieser Jahre versprach – Natur, Freiheit und Wilder Westen. Zum Erklingen der Titelmusik und der Ankündigung «Fury – the story of a horse and the boy who loves him» mischt sich das Hufgeklapper einer ungebändigten Pferdeherde, die man durch die kalifornische Wildnis galoppieren sieht, während der Erzähler aus dem *Off* mit bedeutungsschwerer Stimme das Szenario kommentiert:

This is the range country where the pounding hooves of untamed horses still thunder in mountains, meadows and canyons. Every herd has its own leader, but there is only one Fury – Fury, King of the Wild Stallions. And here in the wild west of today, hard-riding men still battle the open range for a living – men like Jim Newton, owner of the Broken Wheel Ranch and Pete, his top hand, who says he cut his teeth on a branding iron [...].

An dieser Stelle unterbricht eine Jungenstimme den Erzähler und ruft lauthals den Namen seines Pferdes, das wie durch ein Wunder aus den weit entfernten Tiefen der Landschaft herbeigaloppiert kommt und den Ruf mit einem Schnauben erwidert. Diese Stimme gehört dem Waisenjungen Joey, denn «Wild as Fury is, that's the one human voice he's learnt to love and obey. The voice of the boy who once saved his life.» Wie zum Beweis für das tiefgehende und blinde Verständnis, das der Erzähler als «a mutual trust and affection that everyone can understand» beschreibt, kniet der Hengst auf Joeys Aufforderung hin nieder, um ihn aufsteigen zu lassen, bevor die beiden glücklich davonreiten: «And there they are together, a great wild horse and the only person on earth who can ride him. Joey and Fury.»

Die einerseits menschliche Dimensionen übersteigende, andererseits vermenschlichte Beziehung zwischen diesen beiden Protagonisten hat folgende Vorgeschichte: Der verwitwete junge Rancher Jim Newton adoptiert Joey, nachdem er

in einer Gerichtsverhandlung dessen Unschuld bezeugt hatte (Joey war zu Unrecht beschuldigt worden, in der Stadt eine Fensterscheibe zertrümmert zu haben). Nach Beschluss des Vormundschaftsgerichtes auf Jims Pferderanch, der Broken Wheel Ranch¹, angekommen, gelingt es Joey als Einzigem, einen kürzlich eingefangenen schwarzen Hengst zu zähmen und zu reiten, der andernfalls von einem Rancharbeiter erschossen worden wäre, weil er als unbezwingbar («full of fire and fury») galt. Fortan sind Kind und Pferd ein unzertrennliches Paar – Joey gibt seinem neuen Freund den Namen «Fury».

Zusammen erleben die beiden diverse Abenteuer, die immer wieder gleiche Rollen- und Ereignisstrukturen erkennen lassen. Dabei fungieren eine Handvoll Figuren als Joeyes wichtigste Bezugspersonen: Jim Newton übernimmt die Vaterrolle und verkörpert gleichzeitig eine überlegene und verständnisvolle moralische Instanz, die in Worte zu fassen und gesellschaftlich zu begründen vermag, was Fury auf einer instinktiven Ebene unfehlbar zu spüren scheint. Pete Wilkey, ein älterer Westerner und vom Leben gezeichneter Cowboy, schlüpft oftmals unfreiwillig in die Mutterrolle, und komplettiert somit auf bisweilen komische Art und Weise die Männergemeinschaft auf der Ranch. Gegenüber seinem besten Freund und Schulkameraden Rodney «Pee Wee» Jenkins (später auch Packy Lambert) nimmt Joey die Rolle eines großen Bruders oder Beschützers ein.

Bedingt durch die geographischen und sozialen Strukturen, die das ländliche *setting* mit sich bringt, wird die lokale Idylle der Ranch und Joeyes Umkreises oft von Bösewichten bedroht, die man als klassisch oder kanonisch im Sinne der Westerngenre-Tradition bezeichnen könnte: Viehdiebe, Bankräuber, entlaufene Sträflinge oder Betrüger machen den Landstrich unsicher. Dank der Kombination aus Jims überdurchschnittlichem Engagement für seine Mitbürger, Joeyes Aufgewecktheit und Furys herausragender Intelligenz gepaart mit animalischer Kraft und Schnelligkeit können all diese Störenfriede dingfest gemacht oder sogar bekehrt werden.

Das Bemerkenswerte an Furys Rolle ist dabei, dass er zum einen anderen Tieren weit überlegen ist: Das offenbart sich zum Beispiel in der Episode, in der ein Farmer seinen Hund verdächtigt, des nachts die Eier aus dem Hühnerstall zu stehlen und die Hühner zu reißen. Joey ist von der Unschuld des Hundes überzeugt und will ihn vor der Rache seines Herrchens bewahren, wobei er auf Furys Hilfe angewiesen ist. Fury wittert den im Dunkeln umherschleichenden Wolf, erkennt in ihm den eigentlichen Übeltäter, weist die Menschen durch Stupsen darauf hin und kann den Wolf stellen bzw. in Schach halten. Moralisch geläutert wird am Ende der jähzorni-

1 Während die Außenaufnahmen an verschiedenen Orten im kalifornischen Hinterland gedreht worden sind, wurden die Innenszenen ausschließlich in einem Hollywoodstudio aufgenommen. Das sogenannte «Fury Set» diente darüber hinaus als Schauplatz für Produktionen wie *BONANZA* (USA 1959–73), bevor es 1970 einem Großbrand zum Opfer fiel. Auch das Serienpferd war zu Zeiten von *FURY* bereits ein renommierter «Star», der sein schauspielerisches Talent in Filmen wie *BLACK BEAUTY* (USA 1946), *JOHNNY GUITAR* (USA 1954) oder *GIANT* (USA 1956) unter anderem neben James Dean unter Beweis stellen konnte.

ge Rancher, der um ein Haar seinen treuen Hund hingerichtet hätte, sich stattdessen jedoch bei diesem entschuldigt und bei Joey, Jim und Fury bedankt.

Fury bildet nicht nur die Projektionsfläche für die eskapistischen Sehnsüchte einer durch die pädagogischen und moralischen Zwänge der Nachkriegsjahre sozialisierte Jugend; zusätzlich bedient die Fury-Figur den besonders für die Zeit symptomatischen Pony-Topos und schwimmt somit auf einer Popularitätswelle mit, die im Zuge von Büchern und Filmen wie *Black Beauty* initiiert wurde und durch diverse Pferde-Abenteuerromane, unter anderem Albert G. Millers Fury-Romane, immer weiter anschwillt. Die in Fury idealisierte Kind-Tier-Beziehung geriet zusammen mit LASSIE (USA 1954–1973) zum Erfolgsrezept für zahllose TV-Serien, die geradezu formelhaft die grundlegenden Figurenkonstellation und Handlungsschemata übernahmen und auf die paradigmatische Freundschaft ausrichteten, so z.B. in FLIPPER (USA 1964–1967). Auch in Deutschland wurde die Serie bereits 1958 mit großem Erfolg ausgestrahlt und seither regelmäßig wiederholt. Fury verkörpert den zeitlosen Kindertraum von einem großen starken Pferd, das nur auf seinen Besitzer hört, diesen beschützt und mit ihm quasi mystisch verbunden ist. *Per se* unvoreingenommen durch gesellschaftlich festgefahrene Konventionen und Ideologien führt Fury Joey dennoch instinktiv und zielsicher an seinen «richtigen» Platz in der Gesellschaft, ohne dabei Rücksicht zu nehmen auf vorgefertigte Meinungen und Ressentiments, von denen sich die Vertreter menschlicher Autorität in der Serie prinzipiell nie ganz freimachen können. Typisch für Fury ist darüber hinaus, dass er immer wieder als *deus ex machina* erscheint, über die metaphysisch anmutenden Fähigkeiten eines unfehlbaren Lügendetektors verfügt und somit als wahrheitsstiftende Instanz agiert.

Die von Jim oder einer anderen Person zusätzlich ausgesprochene und auf den Punkt gebrachte Moral erscheint fabelartig universell und zielt darauf, gebrochene beziehungsweise fehlerhafte Charaktere wieder in die Gemeinschaft einzugliedern, ohne diese jedoch zu verachten oder zu verspotten. Dies zeigt sich sehr eindrucksvoll in einer Folge, die einem prototypisch amerikanischen Phänomen gewidmet ist, der «civil defense». Während Jim für den ganzen Bezirk im Notfall, zum Beispiel angesichts einer Naturkatastrophe, die Kommandoführung der bürgerlichen Selbsthilfeszentrale übernimmt (deren Stützpunkt natürlich die Broken Wheel Ranch ist), hat ein Familienvater, dessen Hof abseits, in der Nähe eines großen Staudamms liegt, kein Interesse daran, sich ebenfalls gemeinnützig zu engagieren und an den Versammlungen zum Verhalten im Notfall teilzunehmen. Dementsprechend lässt er es auch nicht zu, dass sein Sohn es Joey und Pee Wee gleichtut und offizieller Junior-Assistent der «civil defense» wird. Es passiert das Unvermeidliche – der Staudamm bricht, und ausgerechnet die vor den Fluten flüchtende Familie des widerspenstigen Gemeindeglieds gerät in Lebensgefahr. Menschliche und technische Hilfeleistung versagen bei der Bergung, aber in letzter Minute kann Joey dank Fury die Verunglückten im Namen der *civil defense* mit Hilfe eines Seils retten. Die Episode endet damit, dass der scheinbar Unbekehrbare den Sinn der bürgerlichen

Selbsthilfe und gemeinschaftlichen Organisation einsieht, weshalb er demonstrativ und stolz seinen Sohn in den Einsatz für die *civil defense* schickt.

Letztendlich sind es jedoch weniger die aus einer beinahe antiquiert wirkenden Westernwelt stammenden Störenfriede und für das Hinterland typischen Naturgewalten, die Joeys vermeintlich heile Welt von außen bedrohen. Als junger Teenager stehen für ihn Probleme und moralische Dilemmata im Mittelpunkt, die zwar als zeitlos gelten können, hier jedoch exemplarisch in den Erfahrungshorizont der amerikanischen Jugend der 1950er- und frühen 1960er-Jahre eingebettet sind: Im Kern geht es um Joeys Adoleszenz, das heißt die essentiellen Stationen seines Erwachsenwerdens – von der ersten Liebe, Konflikten mit den Elternfiguren, Behauptung gegenüber gleichaltrigen Rivalen, bis hin zur Übernahme von sozialer Verantwortung. Bei Schulveranstaltungen, Picknicks und Wettbewerben steht stets im Zentrum, Idealen gerecht zu werden, die auf als nicht hinterfragbar angesehenen Geschlechterrollen und einem naivem bzw. aus heutiger Sicht regressivem, schwer akzeptierbaren Frauenbild basieren. Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Tendenz um eine moralisierende Überzeichnung der zeitgenössischen Sozialstrukturen, die der grundsätzlichen Serienkonstruktion geschuldet ist.

Wie oben angedeutet, stellt Joeys häusliche Lebenssituation eine reine Männergesellschaft in Form einer Ersatzkleinfamilie dar. Da vereinfacht gesagt Jim den rationalen, patriarchalen Part spielt, fällt Pete die emotionalere und sensiblere Rolle zu. Pete ist es, der Joey nachspürt, als dieser schwer verliebt den Appetit verliert und zum Beweis seiner (wie sich herausstellt körperlich noch nicht ausgereiften) Männlichkeit heimlich Jims Rasierer und Rasierwasser benutzt, dies aber Joey gegenüber nicht verrät. Im Laufe der Folge zeigt sich jedoch, dass das Mädchen, das Joey den Kopf verdreht hatte, auf einen Klassenkameraden hereinfällt, der sich als plumper Aufschneider entpuppt und Joey bei einem gemeinsamen Picknick den Platz an der Seite des Mädchens streitig macht. Erst als die Picknickgesellschaft von einem entlaufenen Häftling bedroht wird und Joey mit Furys Unterstützung letzteren bis zur Ankunft des zu Hilfe eilenden Sheriffs außer Gefecht setzen kann, schenkt das Mädchen Joey wieder gebührende Aufmerksamkeit und Anerkennung. Doch Joey hat seinerseits das Interesse verloren – der Platz an seiner Seite, im konkreten Fall auf Furys Rücken, gehört bereits einer anderen, nicht ohne den Eindruck einer gewissen Austauschbarkeit der weiblichen Begleiterin zu hinterlassen.

Öffentlicher Anerkennung kommt eine entscheidende Bedeutung im zwischenmenschlichen Alltag der dargestellten Welt zu. Der Ruf ist selbst in frühen Schuljahren für Joey und seine Mitschüler ein existentielles Kriterium. Auch hier transzendiert Fury das menschliche Urteilsvermögen. Dies wird immer wieder dadurch betont, dass das Pferd das (Zerr-) Bild, das andere ungerechterweise von Joey und seinen Freunden haben, korrigiert. Erscheint der kleingewachsene Pee Wee beispielsweise als Feigling oder Schwächling, gelangt er in eine Situation, die es ihm erlaubt, dank Fury das Gegenteil unter Beweis zu stellen. Bei einem Schulausflug können Pee Wee und Fury die kleine Schwester eines Klassenkameraden retten,

die in einen Brunnen gefallen war. Zuvor hatte eben dieser Klassenkamerad an Pee Wees Fähigkeiten gezweifelt, da ihm die körperliche Statur und somit zwangsläufig der Status eines gewachsenen jungen Mannes fehlten. Als Belohnung für die Rettungstat wird Pee Wee nicht nur vor der gesamten Klasse geehrt und ausgezeichnet, sondern erntet auch die bewundernde Anerkennung einer Mitschülerin, die einen guten Kopf größer ist als Pee Wee, weshalb dieser sich ursprünglich nicht getraut hatte, das durchaus attraktive Angebot des Mädchens anzunehmen, dessen *«date»* auf einem Schulausflug zu sein. So jedoch besiegt Pee Wee seine Selbstzweifel, da die Angehimmelte ihm effektiv vor aller Augen versichert, dass für sie allein innere Größe ausschlaggebend sei.

Zwar genehmigt Joey hin und wieder einem Mädchen einen Spazierritt auf Furrys Rücken, die wilden Ausritte und aufregenden Abenteuer, die der Serienvorspann suggeriert, sind jedoch nur den Männern vorbehalten – genau wie die daraus resultierende gesellschaftliche Anerkennung. Die in der Serie auftretenden weiblichen Figuren lassen sich in letzter Konsequenz als Trophäen beschreiben, als Impulsgeber, die Prüfungen und Reifeprozesse der männlichen Protagonisten erst ermöglichen.² Um noch einmal auf den durch die Bildsprache in Form von Landschaftstotalen, Naturaufnahmen und Verfolgungsjagdscenen aufgerufenen Mythos des Old West zurückzukommen, impliziert die Serie, dass nur eine Gemeinschaft von Männern in der Lage ist, Naturgewalten und Unrecht zum Schutze der zivilisierten *community* herauszufordern und zu bezwingen. Das Pferd ist zwar über jeden menschlichen Zweifel erhaben sowie unerlässlich als Katalysator für die Auflösung des jeweiligen Plots und somit zu Recht titelgebender, wenn auch hemmungslos idealisierter Held der Serie – dennoch geht es streng genommen im Kern darum, eben den beschriebenen, nur von Männern bestimmten *status quo* auf der Broken Wheel Ranch zu bewahren. Sicher ist nicht zu leugnen, dass aufgrund der handwerklich routinierten Machart, der liebevollen Zeichnung der Charaktere und auch der in vielen Episoden ehrenwerten moralischen Ansätze FURY den Ruf eines Tier-Serienklassikers verdient. Nichtsdestoweniger entbehrt dieses Prädikat nicht einer gewissen Ambivalenz, führt doch FURY auch mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Erstaussstrahlung immer noch eindrucksvoll vor Augen, wie über das Unterhaltungsfernsehen zeitgenössische, gesellschaftlich gesetzte Werte bzw. Rollenmodelle und Dogmen reaktiviert und über das freigesetzte Identifikationspotential für das zumeist kindliche Publikum konserviert werden können. Über diese Rezeption hinaus bietet die Serie in der Überhöhung des Hengstes, wie oben ange-

2 Man könnte sogar so weit gehen, Fury neben Pete in der Beziehung zu Joey als weitere mögliche Ersatzmutter-Figur zu sehen. Einerseits assoziiert man mit dem imposanten schwarzen Hengst das gerechtigkeitsstiftende und die formale Ordnung sichernde apollinische Prinzip, das oberflächlich triumphiert. Andererseits strahlt Fury gerade durch seine nicht rational zu erfassende Bindung zu Joey eine tiefergehendes, dionysisch-emotionales Verständnis aus, was die beiden besonders in den rauschhaften Glücksmomenten der wilden Ausritte abseits der patriarchalischen Ordnung der Broken Wheel Ranch miteinander verschmelzen lässt.

deutet, diverse Interpretationsmöglichkeiten – zum Beispiel aus psychoanalytischer Perspektive (Projektion des Femininen auf Repräsentanten der menschlichen bzw. animalischen Maskulinität) oder im Sinne einer Kulturkritik (Legitimation konservativer Werte und Verhaltensmuster durch deren Bindung an das Animalische als gesellschaftliches Regulativ außerhalb menschengemachter Strukturen oder Genderzugehörigkeit). Fury als Serientier ruft somit ein semantisches Spannungsfeld zwischen den Polen ‹Vermenschlichung des Tierischen› und ‹tierischem Übermenschen› auf, an denen sich die unterschiedlichen Lesarten konstituieren. Joey und Fury werden dessen ungeachtet natürlich immer in erster Linie die Helden von Millionen von Kindern bleiben.

Literatur

- Beck, Ken/Clark, Jim: *The encyclopedia of TV pets: a complete history of television's greatest animal stars*. Nashville, TN: Rutledge Hill Press 2002.
- Vieweg, Christine: TV-Tiere: Wildes und Zahmes im Fernsehen. In: *Fernsehinformationen*. 12, 2003, S. 16–19.
- Wasem, Erich: Tiere sind die besseren Menschen: ‹Lassie›, ‹Flipper›, ‹Fury›. In: *Unser Jugend*. 46,8, 1994, S. 329–332.

Internetseiten

www.fernsehserien.de (11.05. 2014)

Fernsehproduktionen

- FLIPPER, NBC, USA 1964–1967
- FURY (aka FURY – BRAVE STALLION, FURY – DIE ABENTEUER EINES PFERDES), ABC, USA 1955–1960
- LASSIE, CBS, (ab 1971 Syndication), USA 1954–1973

Das Phantasma des echten Tieres

Das Tier zwischen Anthropomorphisierung und Monumentalisierung im Natur- und Tierdokumentarfilm am Beispiel von EARTH (GB/USA/D 2007)

Im Fokus des Interesses dieses Textes steht zunächst das ›wilde Tier‹ in seiner semi-otischen Beziehung zur Natur im derzeit populären ›großen‹ Tierdokumentarfilm, worunter hier Dokumentarfilme wie DEEP BLUE (R: Andy Byatt, Alastair Fothergill, GB, D 2003), EARTH (UNSERE ERDE, R: Alastair Fothergill, GB/USA/D 2007), Océans (UNSERE OZEANE, R: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, F/CH/E 2009), ONE LIFE (UNSER LEBEN, R: Michael Gunton, Martha Holmes, GB 2011), RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE (R: Uwe Anders et al., D 2011), SERENGETI (R: Reinhard Radke, D 2011), DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD (R: Jan Haft, D 2012) oder unter gewissen Einschränkungen DE NIEUWE WILDERNIS (R: Ruben Smit, Mark Verkerk, NL 2013) sowie die teilweise stark fiktionalisierenden LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR (DIE REISE DER PINGUINE, R: Luc Jacquet, F 2005), AFRICAN CATS (IM REICH DER RAUBKATZEN, R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2011), CHIMPANZEE (SCHIMPANSEN, R: Alastair Fothergill, Mark Linfield, USA 2012), BEARS (BÄREN, R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2014) verstanden werden. Gemeinsam ist diesen Filmen, dass sie ihre Aktanten in einer als Wildnis ausgerufenen Natur inszenieren, in der der Faktor Mensch diegetisch weitgehend absent ist. In diesen Filmen ist eine spektakularisierte Darstellung von naturräumlicher Landschaft prägend, der an der Textoberfläche das Etikett der schützenswerten Natur angehängt wird. Jedoch scheint die ökologische und naturschützerische Agenda im Tier- und Naturdokumentarfilm keineswegs der dominante Pol filmästhetischer Aushandlung zu sein, worin sich die hier fokussierten Filme von solchen Dokumentarfilmen wie AN UNCONVENIENT TRUTH (EINE UNBEQUEME WAHRHEIT, R: Davis Guggenheim, USA 2006), DARWIN'S NIGHTMARE (DARWIN'S ALPTRAUM, R: Hubert Sauper, A/B/F/D 2004) oder HOME (R: Yann Arthus-Bertrand, I 2009) unterscheiden, in denen Tiere, wenn sie vorkommen, und Natur in ihrer anthropogenen Bedrohung thematisiert werden. Demgegenüber zeichnen sich die fokussierten Natur- und Tierfilme durch eine spezifische Figuration des Erhabenen im filmischen Text aus, und zwar nicht in erster Linie durch das Dargestellte, sondern in der Darstellung als eine explizit filmästhetische Strategie.

Filme wie EARTH, der hier induktiv als Exempel der Form unten eingehender betrachtet wird, thematisieren auf einer im Vergleich affirmativen Ebene filmisch

Natur als sinnlichen Erlebnisrahmen, in dem das lebendige Tier zur Figur der Aushandlung selbst wird. Ein deutlich reflexiveres Korpus stellen demgegenüber die Filme Werner Herzogs dar, in denen der filmische Zugriff auf non-anthropogene Strukturen bemerkenswert hervortritt und sich als Antithese zu den derzeit populären Naturdokumentarfilmen lesen lässt. Das Korpus der Filme Herzogs für diesen Aufsatz wird durch *GRIZZLY MAN* (USA 2005), *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* (*BEGEGNUNGEN AM ENDE DER WELT*, CAN/USA/D 2007) und *CAVE OF FORGOTTEN DREAMS* (*DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME*, F/CAN/USA/GB, D 2010) gebildet. Dabei geht es jedoch keineswegs darum, den konventionellen, populären Natur- und Tierdokumentarfilm der 2000er- und 2010er-Jahre den intellektuellen und formal reflexiveren Autorenfilmen entgegenzusetzen und abzuwerten. Natürlich ist das Ideologem manch eines populären Naturfilms, gestiftet vorrangig durch den Off-Kommentar auf beinahe infame Weise konservativ. Wenn beispielsweise in *ONE LIFE* im durch Daniel Craig und auch in der deutschen Synchronfassung von dessen Stammsynchronsprecher Dietmar Wunder eingesprochenen Kommentar aus der biologischen Tatsache, dass Kopffüßer (Kraken und Tintenfische) nun mal im Zuge ihrer Arterhaltung sterben, ein angedeutet willentliches Opfer für rund 200 Nachkommen gemacht wird, ließe sich angesichts oder besser anhörig dessen spöttisch von der ›Verleihung des Mutterkreuzes durch James Bond an einen Tintenfisch‹ sprechen. Dem steht aber wiederum die konkret filmische Erscheinung der Bilder und der anderen Töne entgegen – respektive enthalten Natur- und Tierfilme Schichten der Adressierung, die den vermeintlich besseren weil reflexiveren Formen nicht nur nicht unähnlich sondern teils auf einer performativen Ebene identisch sind.

Im Zentrum des Interesses steht dabei die Frage, wie werden (Film-)Tiere im Dokumentarfilm zu Aushandlungsfiguren von Natur ästhetisch ein- und umgesetzt. Die Wahl des Umsatzbegriffs dient hier der Anzeige dessen, dass bei der analytischen Auseinandersetzung mit Filmtieren stets eine ästhetische Ökonomie zu berücksichtigen ist. Einerseits manifestiert diese sich darin, welchen qualitativen wie quantitativen Status Tiere oder Einzeltiere in Narration und Enunziation des Filmtextes einnehmen sowie in der Übersetzungsarbeit, die der Film in der Transformation vom afilmischen und profilmischen Ausgangsmaterial zur filmophanischen Dauer und leinwandlichen Präsenz und mithin diegetischen Kontext vornimmt.¹ In *EARTH* etwa wird die zum Ende geschlossene ökologische Agenda des Films mit einer Warnung vor den Folgen des Klimawandels ausschließlich über den Eisbären geleistet, der auch gewissermaßen zur Figur gleich mehrerer Erzählungen am Beginn und ende des Films wird. Andererseits betrifft die Ökonomie der

1 Mit den Begriffen afilmisch, profilmisch, filmophanisch, leinwandlich und diegetisch wird hier an das Vokabular Étienne Souriaus angeknüpft; vgl. Souriau, Etienne: Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV*. 06,2. 1997, S. 140–157 [frz. 1951]; ergänzend: Kessler, Frank: Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV*. 06,2. 1997, S. 132–139.

Darstellung weit grundsätzlicher die Semantik und Pragmatik des Filmtieres und ist deshalb konstitutiv für die Evokation von Erhabenheit. Dass dieses gerade im Dokumentarfilm von besonderem Interesse ist, soll Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen sein. Dem schließt sich *pars pro toto* eine genauere Betrachtung des Films *EARTH* an, mit der der Text auch fazitär geschlossen wird. Das Herzog-Kopus dient dabei als filmische Reflexionsfigur von Tier und Natur im Film analog zu einer literarischen Quelle, die ihrerseits gleichwohl nur über filmanalytische Verfahren erschlossen werden kann. Eine Überlegung zur Pragmatik des Tieres im Natur- und Tierdokumentarfilm und damit zum Zuschauersubjekt schließt den Text ab. Ausgangspunkt der Überlegungen ist, dass erstens dokumentarische Tierfilme in erster Linie ästhetisch als Diskursfragmente einer Aushandlungspraxis fungieren, zweitens Tier und Natur je in einem Spannungsfeld aus der Wirklichkeit profilmischer Tatsachen und einer Phantastik ihrer filmischen Erscheinung stehen und drittens sich hierin ein performative audiovisuelle Aushandlungspraxis entsteht, in der nicht nur Tier und Natur filmisch geschaffen werden, sondern sich Mensch selbst filmisch als Wahrnehmungssubjekt ästhetisch als erhaben konstituiert.

Filmisch dokumentierte Tiere oder Dokumentarische Filmtiere: Das Tier im Dokumentarfilm

Im semiotischen Sinne pragmatisch scheinen Tier und Natur die dokumentarischen Sujets *par excellence*, denn Tiere spielen nicht, stellen sich nicht anders dar als sie sind, werden vorgefunden und ihr durch eine apparative Optik eingefangener Lichtabdruck – gleich ob photochemisch, elektronisch oder digital aufgezeichnet – schreibt sich indexikalisch in die Anmutung der bewegten Bilder und Töne ein. Soweit das Tier im geläufigem Indexparadigma des Films. Allerdings ist diese indexikalische Qualität für den Dokumentarfilm im Vergleich zu andern Formen nicht distinktiv. Die Referenz der afilmischen Wirklichkeit im Bild des Dokumentarfilms, gedacht als Index, missachtet, dass die filmische Aufnahme die Existenz einer profilmischen Welt voraussetzt, «unabhängig davon, daß diese selbst ihre Existenz ausschließlich der Erwartung ihrer Aufnahme verdanken mag,»² wie Gertrud Koch formuliert. Und auch bereits Bela Balázs schreibt in *Der sichtbare Mensch* keineswegs nur mit Blick auf den Dokumentarfilm: «Die besondere Freude, Tieren auf dem Film zuzusehen, liegt darin, daß sie nicht spielen, sondern leben.»³ Derek Bousés seinerseits betont sogar, dass der Tierdokumentarfilm sich noch nicht einmal überhaupt als Dokumentarfilm bezeichnen ließe. «Acknowledging wildlife films as a distinct film and television genre means separating them once and for

2 Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175, hier S. 164.

3 Balázs, Bela: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001 [1924], S. 76.

all from documentary.»⁴ Bousés Ausführung zeigt hier weniger eine Analyse des Tier- und Naturfilms als ein idealisiertes und im Sinne des *direct cinema* puristisch verklärtes Dokumentarfilmkonzept auf, das eine der stärksten Fiktionen des Dokumentarfilms selbst ist. Gemessen an der derzeit dominanten textpragmatischen, respektive mit Roger Odin gesprochen: semiopragmatischen Auffassung des Dokumentarischen figuriert die indexikalische Filmspur des Tieres als physische Einheit denjenigen realen Enunziator, den der Zuschauer voraussetzt und die dokumentarisierende Lektüre evoziert.⁵ Innerhalb dessen ist es dabei gleichwohl legitim, wie Vinzenz Hediger im Anschluss an André Bazin darstellt zu «mogeln um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen».⁶ Hediger zentriert seine Ausführungen zunächst auf die Denkfigur des kommunikativen Kontrakts, respektive Vertrags und beschreibt innerhalb dessen für den Tierfilm die Identität des Tierfilmers mit dem narrativen Muster des Abenteurers und Entdeckers gleichsetzt. Der Enunziator wird hierin anthropomorphisiert, was im Gedenken an Vater und Sohn Grzimek, Eugen Schumacher, Jacques-Yves Cousteau oder David Attenborough deutlich hervortritt, die in ihren Filmen eben nicht als die Filmemacher, die sie sind, sondern als die Forscher die sie real nur zum Teil sind, direkt oder indirekt auftreten und den filmischen Text vermitteln und häufig auch den Off-Kommentar sprechen. Allerdings ist die Personifikation des Enunziators auch in diesen Filmen nur vorgeschoben, respektive faltet die filmische Enunziation auch diese privilegierten Figuren ein. Mit Blick auf die neueren Produktionen scheint dieser Topos weniger ausgearbeitet. In kaum einem der jüngeren populären Natur- und Tierfilme treten die Filmemacher besonders in Erscheinung oder rücken ihre Filme in einen Forschungszusammenhang. Der Off-Kommentar wird dabei häufig auch nicht von üblichen Dokumentarfilmstimmen eingesprochen, sondern von Spielfilm darstellern. In *EARTH* beispielsweise wird die englische Fassung von Patrick Stewart, die deutsche Fassung von Ulrich Tukur kommentiert, wobei maßgeblich auf einen informierenden Duktus verzichtet wird und der Kommentar eher assoziativ Eindrücke der Bilder vermittelt, oder die Bilder in eine narrative Ordnung rückt, wie vor allem in *AFRICAN CATS*, *CHIMPANZEE*, *BEARS* und am deutlichsten wohl in *LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR*, in denen die Tieraufnahmen für eine zwar realitätsgebundene, in sich aber fabulierte Erzählung herhalten, worin sie die noch in eine Vielzahl von Einzelerzählungen zerfallenden Produktionen wie *THE LIVING DESERT* (DIE WÜSTE LEBT, R: James Algar, USA 1953) oder *ANIMALS ARE BEAUTIFUL PEOPLE* (DIE LUSTIGE WELT DER TIERE, R: Jaymie Uys, ZA 1974) beerben.

4 Bousé, Derek: *Wildlife Films*. Philadelphia 2000, S. 20.

5 Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, S. 125–146.

6 Hediger, Vinzenz: «Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen». Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten. In: *Montage AV*. 11,2. 2002. S. 87–96.

Nicht nur in Hinblick auf die stark narrativ geformten Dokumentarfilme, sondern grundsätzlich gilt es, sich der semiologischen Differenz zwischen der afilmischen Wirklichkeit und der Realität des Films bewusst zu bleiben. Die filmische Realität kann dabei zumindest bei photographisch anmutenden Filmen immer mit einer Diegese identifiziert (und sei diese noch so schwach oder abstrakt ausgebildet). «Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört [Herv. i. O.]»⁷ Die Diegese eines Dokumentarfilms wird in der Regel – wie Souriau beschreibt – mit der afilmischen Wirklichkeit identifiziert.⁸ Im Dokumentarfilm im allgemeinen und im klassischen dokumentarischen Tierfilm wie *SERENGETI DARF NICHT STERBEN* (R: Bernhard und Michael Grzimek, BRD 1959) im besonderen kommt dies in der Diegetisierung der Aufnahmesituation zum Ausdruck, die im Film der Grzimeks dabei stark ebenfalls narrativ überformt ist. So heißt es im Film schließlich, dass die Aufnahmen im Zusammenhang einer Forschungstätigkeit für die Grenzen eines Nationalparks entstanden sind und der Zuschauer in der Narration des Films den Grzimeks gewissermaßen bei ihrer Forschungsarbeit zusieht. Demgegenüber steht in ästhetischer Differenz und programmatischer Opposition das Korpus der Filme Werner Herzogs, in dem der Regisseur selbst stärker in Formen des filmischen Essayismus als ästhetisches Subjekt und *alter ego* des realen Regisseurs zwar ebenfalls die Aufnahmen vorrangig assoziativ kommentiert dabei aber insgesamt intellektueller und reflexiver erscheint, was nicht zu letzt in selbstreferentiellen und selbstreflexiven Markierungen des Filmmaterials zum Ausdruck kommt.⁹ In *GRIZZLY MAN* beispielsweise würdigt Herzog das Leben des Umwelt- und Tierschützers Timothy Treadwell, der 13 aufeinander folgende Jahre den Sommer in Alaska unter Grizzlybären verbrachte und schließlich von einem Bären getötet wurde. Treadwell hatte einen Teil seiner Aufenthalte mit einer Videokamera festgehalten – aus einer Auswahl dieser Aufnahmen (ergänzt durch Interviews) ist *GRIZZLY MAN* im Wesentlichen kompiliert. Herzog arrangiert das audiovisuelle Material quasi als Denkmal.

Alle diese majestätischen Tiere wurden von Timothy Treadwell gefilmt, der 13 Sommer unter wilden Grizzlys verbrachte. Er ging in entlegene Gegenden Alaskas im Glauben, er müsse diese Tiere schützen und die Öffentlichkeit erziehen. Während seiner letzten fünf Jahre nahm er über 100 Stunden Video auf. Seine Absicht war, diese Bären in ihrer natürlichen Umwelt zu zeigen. Ich selbst habe Erfahrung mit wilder Natur – von Dschungeln; aber jenseits eines reinen Naturfilms fand ich hier eine Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, von Ekstase und tiefer innerer Verstörung. Es schien, als lebte in ihm der Wunsch, die Grenzen seines Menschseins aufzugeben und mit den Bären einen Bund einzugehen. Treadwell war auf der

7 Souriau 1997. S. 151.

8 Vgl. ebd. S. 146.

9 Vgl. Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, insb. S. 28ff. und 32ff.

Suche nach einer tiefen ertümlichen Begegnung, aber er überschritt dabei eine unsichtbare Grenze.¹⁰



1 Das «majestätische Tier» in Werner Herzogs GRIZZLY MAN

Das filmische Denkmal ist demzufolge keines an einen Tierschützer, sondern eines zum Gedenken an einen Tier- und Naturfilmer. Dieser einleitende Kommentar – unterlegt mit Aufnahmen der «majestätischen Tiere» (Abb. 1) – ruft einerseits mit den «entlegenen Gebieten», der «wilden Natur» aber auch mit den «zu schützenden Tieren» und der «zu erziehenden Öffentlichkeit» wesentliche Topoi der gängigen dokumentarischen Filmpraxis des Natur- und Tierfilms sowie deren kommunikative Klischees auf. Herzogs Stimme setzt dem aber andererseits mit der «Geschichte von erstaunlicher Schönheit und Tiefe, Ekstase und tiefer innerer Verstörung» sowie der «unsichtbaren Grenze», den «Grenzen des Mensch-Seins» und der «tiefen ertümlichen Begegnung» eine Lesart entgegen, die nicht den Gegenstand der Darstellung, sondern die Darstellung selbst als explizit filmische betont. Der in dieser Hinsicht Meta-Dokumentarfilm ist nicht bloß als erinnerungspolitische Maßgabe, sondern als Form ästhetischer Welt- und Filmerschließung, die im Moment ihres performativen In-Erscheinung-Tretens eine filmische Reflexionspraxis freisetzt. Dieses Reflektieren über Aufnahmen bildet dabei den Kerngedanken der folgenden analytischen Ausführungen, die jenes Potenzial, welches Herzog in den Aufnahmen Treadwells erkennt auch im «reinen Naturfilm» zu ergründen sucht. Die «unsichtba-

10 Werner Herzog (Off-Kommentar der deutschsprachigen Synchronversion) in: GRIZZLY MAN. TC 0:03:06–0:04:17 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Grizzly Man. Eine Dokumentation von Werner Herzog*, Lionsgate Films, Universum Film, Deutschland 2009).

re Grenze», von der Herzog spricht, erlaubt dabei mit Blick nicht nur auf GRIZZLY MAN über das Verhältnis von gefilmtem Tier und Zuschauer des Tierfilms nachzudenken. Dazu ist es unumgänglich sich den semiotischen Charakter der Filmaufnahme noch einmal ins Gedächtnis zu rufen. François Niney schreibt:

Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) entscheiden. Es ist diese einzigartige Mischung, die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.¹¹

Filme stehen also unabhängig ihrer Gattung oder ihrem Genre stets zwischen Realem und Imaginärem – respektive scheint die gerische Identifizierung von Filmtexten selbst stärker dem Imaginären anzugehören, welches als Genrewissen im Zuschauer und nicht im konkreten Film angelegt ist.¹² Wenn Filmaufnahmen unabhängig einer generischen Indikation, die ihre zum Text verdichtete Anordnung in sich trägt, stets qua ihrer semiotischen Eigenschaften zwischen Realem und Illusion stehen, heißt dies für dokumentarische Filmtiere Folgendes: Das Tier im Film ist erstens ein eigener Gegenstand ästhetischer Erfahrung, der aber an seinem afilmischen Referenten metonymisch haftet (denn im Dokumentarfilm repräsentiert das konkrete Tier neben anderem auch seine zoologische Entität als Spezies, Gattung etc.). Zweitens ist dieser Eigenwirklichkeit des Filmtieres eine spezifisch filmische Wahrnehmungsform inhärent, die das konkrete Tier zum Objekt und gelegentlich auch Subjekt des Zuschauererlebens und Zuschauerwahrnehmens werden lässt. Drittens erwächst der abstrakten Anhaftung am afilmisch Realen (denn Tiere gibt es unabhängig ihrer filmischen Aufnahme) und der konkreten Erscheinung des Tieres auf der Leinwand als imaginärer Signifikant ein Moment des performativen In-Erscheinung-Tretens des Tieres auf der Leinwand, das eine Reflexion des Tieres als Gegenstand filmischer Aushandlung begreifbar werden lässt.

11 Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg 2012 [frz. 2009], S. 170.

12 Jean Marie Schaeffer fasst treffend zusammen: «Dans la mesure où la généricité classificatoire (c'est-à-dire le genre) est une catégorie de la lecture, elle contient bien entendu une composante prescriptive, elle est donc bien une norme, mais une norme de lecture.» Schaeffer, Jean Marie: *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*. In: Genette, Gérard et al. (Hg.): *Théorie des genres*. Paris 1986, S. 179–205; hier S. 199f.

Gefilmte Tiere sehen: Monumentalisierung und Anthropomorphisierung des Filmtieres in EARTH

«Tiere im Film» – so formulieren Maren Möhring, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz in Anlehnung an Akira Mizuta Lippit einleitend in *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*

– stellen mehr als ein besonderes Sujet dar; sie fungieren als Träger des Realen, das mit ihrem Auftauchen in den Film einbricht. In diesem Sinne ist der Film nicht allein als Lieferant besonders aussagekräftiger Repräsentationen von Tier und Mensch zu verstehen; vielmehr ist von einer weit grundsätzlicheren und wechselseitigen Verbindung von Tier und Kino auszugehen.¹³

Die wechselseitige Verbindung von Tier und Kino ist dabei auch historisch evident. Für den non-fiktionalen Film fällt eine bemerkenswerte Bandbreite auf, die vom Reise- und Safarifilm (etwa jenen von Martin und Osa Johnson), dem poetischen und künstlerisch avancierten Dokumentarfilm (etwa von Jean Painlevé oder Georges Franjus) bis hin zu den äußerst populären narrativ und dramaturgisch strukturreichen Tierdokumentarfilmen, zu denen auch EARTH zu zählen ist, reicht. Natürlich bestehen zwischen den Filmen historisch und ästhetisch teils erhebliche Unterschiede, allerdings zeigt eine auch nur cursorische Rückschau auf die Filmgeschichte und auch ihre Vorgeschichte nichts anderes als das von Möhring, Perinelli und Stieglitz aufgezeigte Näheverhältnis auf, das in Beschreibung von Bewegung, also im kinematographischen Dispositiv selbst zu suchen ist. Ein Blick auf Herzogs CAVE OF FORGOTTEN DREAMS bestätigt dabei, dass sich das kinematographische Dispositiv nicht einmal in der konkreten Architektur des Kinos verkörpern muss, wenn er im Off-Kommentar beschreibt, die in der Chauvet-Höhle dargestellten Tiere erzeugten im flackernden Licht (es dient eine Taschenlampe als Ersatz für die Fackel der paläolithischen Zuschauer von einst) den Eindruck von Bewegung (Abb. 2). Die steinzeitlichen Tiermalereien in der Höhle sind dabei natürlich keine Filmtiere im engeren Sinne, aber die heutige Existenz des Kinos und des Tierfilms lässt den Zuschauer – vermittelt durch Herzog – die Nashörner, Löwen und Bisons in der Höhle als Analogon gefilmter und gerade nicht gemalter oder gezeichneter aber auch nicht photographierter Tiere sehen. Gefilmte Tiere sind den gemalten Tieren in der Höhle – semiotisch gesehen – näher als ihren profilmischen oder gar afilmischen Referenten, denn bei beiden handelt es sich um dargestellte Tiere in einer symbolischen Ordnung auch wenn es potenziell zur Semiologie des Films gehört, die überzeugend gleich exakte Darstellung mit dem Dargestellten verwechseln zu können, was gerade beim Tierfilm den sinnlichen Erlebnenswert des Films steigert. Darüber hinaus ist hierin für EARTH die zeitliche Komponente bemer-

13 Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Wien, Köln, Weimar 2009, S. 3–10; hier S. 3.



2 Das Urkino der Chauvet-Höhle

kenswert, denn die Tiere in den gefilmten Höhlenbildern sind ebenso der Vergangenheit angehörig wie die Tiere in EARTH. Lediglich die zeitlich Distanz lässt die ›Träume‹ also die phantasmatische Ausstrahlung der Bilder in der Höhle vergessen, wohingegen die phantasmatische Ausstrahlung der Tiere in EARTH ihre Vergangenheit jetzt vergessen lässt und in die Zukunft projiziert und in EARTH zunächst als Überzeitlichkeit der Erzählung zum Ausdruck kommt und den Blick zunächst auf die filmische Raumkonstruktion lenkt. Die Exposition des Films lässt sich dabei durchaus als geologische Overtüre und gleichsam als Derivat einer Genesis-Erzählung bezeichnen, die zu Beginn in die kosmische Dimension überführt wird. Die einleitende Erklärung aus dem Off und angesichts des Bildes aus dem ›outer space‹ führt diese Dimension vor Augen und Ohren des Zuschauers:

Es gibt nur einen Planeten im Universum, auf dem – soviel wir wissen – Leben möglich ist. Es ist unser Heimatplanet – die Erde. Vor rund 5 Milliarden Jahren ist ein gewaltiger Asteroid auf die Erde gestürzt und hat ihre Achse in einen Winkel von genau 23 ein halb Grad zur Sonne gebracht. Dieser kosmische Zwischenfall bewirkte Wunder. Denn ohne diesen entscheidenden Schubs wäre alles ganz anders gekommen. Er schuf die Jahreszeiten, die Spannweite unseres Klimas von warm bis kalt und Landschaften von spektakulärer Schönheit. Ideale Bedingungen für Leben auf der Erde.¹⁴

– heißt es zu Beginn des Films, an dem der Zuschauer zunächst die angeschnitten einen Ausschnitt des Globus sieht, hinter dem die Sonne aufgeht und die den Planeten beim Ausklang des Wortes Erde (Erstnennung im Zitat) am stärksten be-

14 Ulrich Tukur (Off-Kommentar der deutschsprachigen Synchronversion) in: EARTH. TC 0:00:09–0:00:55 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Unsere Erde*, Universum Film, Deutschland, 2008).

scheint. Mit der Verstärkung des Lichts wird dabei der Planetenausschnitt sukzessive sichtbarer. Auf der Bildeoberfläche schleicht sich hier jenseits des pathosgeschwängerten Kommentars also eine erste potenziell metafilmische Reflexion im digitalen Simulakrum des Planeten ein. Denn die hier ausgestellte filmische Sichtbarkeit des Planeten wird in ein Kausalitätsprinzip von Bescheinen, Widerscheinen und Erscheinen gesetzt – erst das Licht schafft die Voraussetzung für die Filmaufnahme und wird von der Planetenoberfläche zur filmsinnlichen Erscheinung reflektiert. Der Planet wird also immer sichtbarer



3–4 Unbelebte Landschaften am Anfang von *EARTH*

um kurz beim Ausklingen des Wortes Erde in stärkster Belichtung zu verharren, parallel hebt sich dazu auch die Musik. Dem folgt sodann eine Erzählkette, die die Bedingungen des Lebens kosmisch herleitet. Auffällig ist, dass der Kommentar einzig durch unbelebte und gleichsam unbewegte Landschaften bebildert wird (Abb. 3–4). Die genannten idealen Bedingungen für Leben erscheinen anschließend als unkommentierte Bilder bewegten Wassers und einer sich wiederum bewegenden Sonne. Erst nachdem Licht und flüssiges Wasser so visuell eingeführt sind geraten Vögelschwärme ins Bild, zeigt sich das Leben in Bewegung, wobei in hoher Schnittfrequenz auf Bilder des Films – unterbrochen von den Bildern des Planeten wie zu Beginn nur diesmal mit untergehender Sonne – vorverwiesen wird. Das letzte Bild zeigt einen Blitzeinschlag, dem die verschiedenen episodischen Filmhandlungen folgen, die das narrative Gefüge des filmischen Textes fortan prägen, wobei die Narration bzw. Enunziation auf syntagmatischer Ebene nicht im Sinne einer handlungsprogressiven Erzählung als linear narrative Syntagmen, sondern als Syntagma der zusammenfassenden Klammerung, in das sich gleichwohl narrative Syntagmen auf untergeordneter Ebene einfügen und den Filmtext in vielfacher Weise fälteln.¹⁵ Neben der sich steigernden Sichtbarkeit des Planeten am Anfang

15 Vgl. Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiologie des Films* (hg. und übers. v. Renate Koch). München 1972, S. 151–198, insb. S. 165ff.

des Films verdeutlicht dieses Ende des Anfangs das Kopernikus und Galilei zum Trotz geozentrische Welt-Bild, welches den Film leitet, indem es die Erde in den Fokus der Kamera wie des Textes rückt. Der Anfang fungiert hier – in Anlehnung an die Leitmetaphern des Filmanfangs nach Hartmann – einerseits als ‚Schwelle‘ und ‚Eintritt in die (dokumentarische) Fiktion‘, andererseits als ‚Präludium und Ouvertüre‘ des Films.¹⁶ Hartmann schreibt «Aus den Überlegungen zum Anfang als «Präludium» und «Ouvertüre» lassen sich Einsichten in die generelle textuelle Verfasstheit des Spielfilms [und auch des Dokumentarfilms; P.B.] ableiten: die Idee, dass neben der Erzählung weitere die Struktur und Semantik regulierende Prinzipien greifen, die gleichfalls am Anfang etabliert werden.»¹⁷ Wohingegen die Schwellenfunktion des Filmanfangs im Sinne des Begriffs der *mise en phase* nach Roger Odin modelliert wird.¹⁸ Beide Metaphern die Ouvertüre wie die Schwelle (mit ihrem Bezug zur *mise en phase* und damit zum Rhythmus) enthalten für die Untersuchung des Filmanfangs von *EARTH* wichtige Hinweise. Mit der musikalischen Metapher und einer Struktur, die auf den Rhythmus des Films zielt, wird hier der wesentliche Erfahrungsmodus des Films vorgegeben, der nicht nur der dominanten Rolle der Off-Musik wegen als musikalisch zu bezeichnen ist und lose die sinfonische Form des Avantgardekinos der 1920er nach Ruttmann aufnimmt. Dies unterscheidet den Kinofilm von dem kommentargeleiteten Erfahrungsmodus des Natur- und Tierdokumentarfilms im Fernsehen, was umso augenfälliger wird, desto mehr man sich bewusst macht, dass die Bilder in *EARTH* beinahe sämtlich der elfteiligen dokumentarischen Fernsehreihe *OUR PLANET EARTH* (BBC 2006) entstammen. Selbiges gilt für *DEEP BLUE*, der aus den Material der achtteiligen Reihe *THE BLUE PLANET* (BBC 2001) kompiliert ist, sowie für *ONE LIFE*, dem die Serie *LIFE* (BBC 2009) vorausging, *RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE*, welcher aus Aufnahmen der Serie *WILDES RUSSLAND* (NDR, WDR 2009) besteht und *DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD*, der nur zum Teil auf Aufnahmen der Serie *WILDES DEUTSCHLAND* (ARD 2011–2012) zurückgreift. Der Kinofilm ordnet die Bilder weit stärker einem ästhetischen Lustempfinden unter als die dominanten Informationen vermittelnden Fernsehserien. Im Unterschied zu diesen etabliert *EARTH* die Welt des Planeten eben gerade nicht als Welt natürlicher Prozesse und Spezies, über die informiert wird, sondern als eine der filmästhetischen Wahrnehmung, die die Eindrücke und Weltbilder einer Partitur gleich abstrakt ordnet. Die *mise en phase* evoziert hierin dementsprechend weniger das Einschwingen in die diegetische Welt – von dieser ist auch im Dokumentarfilm auszugehen, da der Dokumentarfilm ebenso wie der Spielfilm eine Welt eigenen Rechts konstruiert auch wenn diese mit

16 Vgl. Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg 2009, S. 62ff. und S. 67ff.

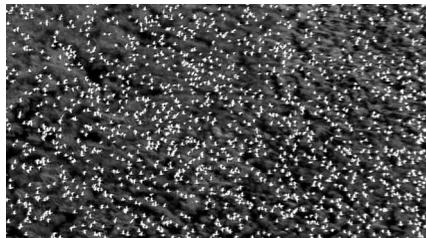
17 Ebd. S. 66.

18 «Par mise en phase, j'entends le processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film.» [Herv.i.O.] Odin, Roger: *De la fiction*. Brüssel 2000, S. 38.

der afilmischen Welt uneigentlich identisch scheint –, sondern das Einlassen auf den doppelten filmischen Wahrnehmungsmodus. Doppelt da sich der Film selbst als Wahrnehmungsmaschine der Welt expressiv in seinen Text einschreibt und diese Welt – hervorgebracht durch den filmischen Wahrnehmungsakt – die Wahrnehmung des Zuschauers usurpiert. Die Welt in *EARTH* fällt dabei durch einen Mangel an narrativer Strukturbildung im Sinne einer handlungsprogressiven Klimax auf. Die Tiere stehen nicht bloß für sich selbst, sondern repräsentieren ihrerseits den verlebendigten Teil eines Bildes der Welt als Phantasma der Natur. Und dieses Phantasma der Natur wird nicht in erster Linie erzählt, sondern als filmische Konstruktion gezeigt. «So haben Sie die Welt noch nie gesehen!» ist dementsprechend auch der werbewirksame Geleitspruch, der den Film epitextuell grundiert.

Die tragenden Strukturen dieses Weltbildes sind dabei zum einen die Einmaligkeit und zum anderen die unwahrscheinliche Zufälligkeit des Lebens auf der Erde, die mit dem Blitz einschlag am Ende der Anfangssequenz auf einen beinahe göttlichen Fingerzeig hin fort gedeutet werden können. Das ästhetische Programm ist dabei auf Überwältigung angelegt, was auch durch den, den visuellen Eindruck verstärkenden, Einsatz der Musik zum Ausdruck kommt und insbesondere in zwei den Film durchziehenden ästhetischen Ausformungen zu beobachten ist und deren Wahrnehmung durch eine Erhabenheitskonstruktion zum Ausdruck kommt. Zunächst in den häufig auftretenden Massenszenen, in denen Herden und Schwärme den Blick auf das einzelne Tier auflösen und eine Wahrnehmungsüberforderung des Zuschauers münden, der sich dieser mit kalkuliertem Staunen aussetzen kann. Das Filmtier löst sich in einer polymorphen Masse auf, die im Extremfall in ein reines visuelles Rauschen überführt wird, wie etwa an der Aufnahme eines Schwarms Blutschnabelweber ersichtlich wird, wobei nur eine Prüfung des Bildes in der Fernsehserie mit dem dort verwendeten Kommentar darüber Auskunft gibt, dass es sich um Blutschnabelweber (*Quelea quelea*, eine Art afrikanischer Sperlingsvögel) handelt. In der Kinoanordnung des Bildes ist die

5–7 Auflösung des Tieres in der Masse in *EARTH*



Informationsvergabe vollkommen zu Gunsten des audiovisuellen Eindrucks aufgegeben. Dem Anfangskonzept der Ouvertüre folgend, bereitet der Beginn des Films bereits auf dieses Strukturmerkmal vor, wenn in einem zoom-out vom Einzeltier zum gewaltigen Schwarm eine Schar fliegender Schneegänse (*Anser caerulescens*) (auch hier erfolgt keine Kennzeichnung der Spezies durch den Kommentar) gezeigt wird (Abb. 5–7). Die vielfachen Massenszenen erzielen einen Effekt des Erhabenen in dem sie die Weite der Landschaft in Relationen setzen und die Raumorientierung in Überwältigungsästhetiken auflösen, die Koordinaten zerfließen lassen. Die Erhabenheit als Gegenstand der Naturbetrachtung verweist dabei auf Annahmen des ästhetischen Urteils nach Immanuel Kant. Dieser schreibt: «Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.» Und weiter heißt es:

Aber ihr [der Natur] Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.¹⁹

Natürlich ist ein Text des 18. Jahrhunderts kaum kompetent eine Kulturpraxis hinreichend zu erklären, die am beginnenden 21. Jahrhundert situiert ist. Allerdings benennt Kant mit der Wahl des Begriffs Anblick etwas auch für den Film entscheidendes: Denn jenes, was den Eindruck des Erhabenen konstituiert, ist nicht die Sache selbst, sondern ihr «Gesehen-Werden», das sich aufgrund der raumzeitlichen Differenz zwischen Aufnahme und Anschauung im Film in eine «Gesehen-Worden-Sein» übersetzt. Hartmut Böhme bemerkt auf die Kantsche Textstelle Bezug nehmend, «daß nicht die Natur selbst als erhaben zu gelten habe, sondern jene Effekte im Subjekt, die durch die große oder mächtige Natur ausgelöst werden und durch welche das Ich seiner unangreifbaren Intelligibilität inne wird.»²⁰ Im Film konstituiert gerade die Vermitteltheit also mediale Formierung des Blicks den Eindruck des Erhabenen. In *EARTH* garantiert – mit anderen Worten – nicht die spezifische Masse an bewegten Tierleibern den Eindruck des Erhabenen, sondern zunächst das Weitwinkelobjektiv, das diese Aufnahme ermöglichte. Und hierin liegt die grundsätzlich anthropogene Kulturaneignung des Tieres zum Filmtier begründet. Denn der Mensch schreibt sich spezifisch ästhetisch und technisch in den Film, der Tiere zeigt ein: Gerade die aus Luftaufnahmen zusammengesetzten Massenszenarien performieren einen Blick, den nur der Mensch mit Hilfe der Technik einnehmen kann. Der Blick von oben auf die Herden und Schwärme bildet eine doppelte und

19 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Bd. X (hg. v. Wilhelm Weischedel), Frankfurt a. M. 1974, S. 184f.

20 Böhme, Hartmut: Das Steinerte. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des «Menschenfremdesten». In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 119–141; hier S. 120

in ihrem Effekt dialektische Ausformung der Erhabenheit aus. Einerseits wird die Wahrnehmung des Menschen überfordert und hierin Mensch gewissermaßen ehrfurchtsvoll verkleinert, andererseits ist es die gewählte Perspektive des Films im Cadre der Einstellung, die das wahrgenommene Erhabene herstellt und ausschließlich filmisch im Ausdruck menschlich technischer Kompetenz zu Stande kommen lässt. Hierin ist der Blick von oben für die Erscheinung der Aufnahme performativ wirksam in Bezug auf das Verhältnis zwischen gefilmtem Tier und gleichsam filmenden wie film-sehenden Menschen. Das Tier auf der Leinwand verfügt darin über leibhaftige Präsenz, was in seiner lebensanalogen Darstellung durch die Filmaufnahme begründet liegt, es hat aber kein Leben im Sinne des biologischen Systems, welches ihm (dem Filmtier) vorausging, sondern es lebt *«real»* im Imaginären des Zuschauers, das sich an die Aufnahme heftet und durch die Montage der Filmaufnahmen induziert wird.

Das leinwandliche Eigenleben des Filmtieres gegenüber dem biologischen Leben des afilmischen Tieres wird in *EARTH* insbesondere in den Aufnahmen in Superzeitlupe deutlich: Die filmophanische Präsenz des Tiers ist hierin gedehnt und verhilft dem Phantasma des Dokumentarfilms des Mehr-Sehens, welches bereits in der protokinematographischen Technik der Chronophotographie Muybridger Prägung und dessen bewegungsbildlicher Vergegenwärtigung beispielsweise im Zoopraxiskop in umgekehrter Richtung (d.h. durch Beschleunigung) zum Ausdruck kam. Ebenso wie in der Animation der Reihenphotographie von ehemals offenbart sich in den Superzeitlupen in *EARTH* ein Wahrnehmungsmodus, der ein genaueres und detaillierteres Sehen mit der Sinnlichkeit des Gesehenen verbindet. Die *«Gepardensequenz»*²¹, die neben der der jagenden Weißen Haie zu den in dieser Hinsicht eindrucklichsten Sequenzen des Films zählt, führt dieses beispielhaft vor Augen: Zunächst ist auf der Ebene des Signifikats ein Gepard (*Acinonyx jubatus*) zu sehen, der eine Thomson-Gazelle (*Eudorcas thomsoni*) reißt. Auf der Ebene des Signifikanten aber ist dieser Vorgang in der Zeitlupe so gestaltet, dass jede Muskelbewegung, jedes Stolpern und Zugreifen einen dramatischen Effekt erzielt (nach dem *cible*-Begriff von Christian Metz²²) – die das Jäger-Beute-Verhältnis beinahe amourös umdeutet und die Tötung der Gazelle durch den Geparden wie einen Kuss erscheinen lässt. Im Sinne des enunziativen Ziels markiert die Zeitlupe hier einen evidenten Eingriff der Film-Technik in das vorgefundene Material. «Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen.»²³ – schreibt Metz einleitend und in definitiver Diktion und schließt seine Überlegungen ‚zu einigen Landschaften der Enunziation‘ mit der Feststellung, dass es keine *«neutralen Bilder und Töne»* im Film gäbe, womit er darstellt, dass potenziell jeder Aspekt des Films als Enunziat seine filmische Hervor-

21 Vgl. *EARTH*. TC 0:41:50–0:44:28.

22 Vgl. Metz, Christian: *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997.

23 Ebd. S. 11.

bringung als Enunziation markiert, wenngleich er eine allgegenwärtige von einer bestimmten Enunziation unterscheidet.

Man spricht von den Enunziationsmarkierungen oft so, als handle es sich um Zeichen, die irgendetwas *enthüllen*. Gleichzeitig kontrastiert man eine sich zeigende Enunziation mit einer sich versteckenden. Doch in gewisser Weise läßt sie sich immer schon, und zwar zwangsläufig, weil der «Text» den Augen und Ohren dargeboten wird und weil er nie eine tatsächliche Illusion erzeugt, was hieße, die Textualität vergessen zu machen [Herv. i. O.].²⁴

Mit dem Begriff der Darbietung impliziert Metz, ohne dass er dies sagt, die performative Eigenschaft jeder filmischen Signifikation, die die Aufführung audiovisueller Zeichen als Schritt vor das Zeigen und Erzählen von und durch Bilder und Töne setzt. Diese grundlegende Eigenschaft des Dispositivs Film (im Kino sowie jeder anderen Schauanordnung des Films) kann in der grundsätzlichen semiologischen Verfassung des Films abermals mit Metz gesprochen verortet werden. In *Der imaginäre Signifikant* heißt es entsprechend:

Das Charakteristische des Kinos besteht nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, daß es von Anfang an imaginär *ist*, wodurch es sich als Signifikant konstituiert [...]. Das Imaginäre vereinigt in sich per definitionem eine gewisse Anwesenheit und eine gewisse Abwesenheit. Im Kino ist nicht nur das fiktionale Signifikat, falls es eines gibt, durch seine Abwesenheit anwesend, sondern zu allererst der Signifikant selbst [Herv. i. O.].²⁵

Mit Blick auf die Gepardensequenz wird diese hiermit wie folgt beschreibbar: Die filmische Manipulation von Zeit macht Bewegungen erfahrbar, die mit dem bloßen Auge so nicht nachzuvollziehen wären. Was die Wahrnehmung des Tieres im Film also begründet, ist seine filmisch sinnliche Erfahrung und nicht das pro- oder afilmische Ereignis selbst. Der Film nimmt hier eine Sehend-Machen Funktion wahr; Film ist die Technik der menschlichen Kultur, die dem Zuschauer die kulturelle Verfügbarkeit der Bilder vorführt. Der Mensch versichert sich hier qua filmischer Kulturtechnik seiner Intelligibilität, indem er die Natur zur filmischen Landschaft transformiert,²⁶ deren tierische Bewohner das spektakulär charismatische Personal dieser Anordnung bilden. Diese filmische Setzung eines bewegten Denkmals wird hier als Monumentalisierung bezeichnet, der durch die filmische Aufzeichnung eine Selbstversicherung der Intelligibilität zukommt, worin sich das Erhabene als dialektischer Vollzug filmischer Ästhetik übersetzt. Die Tatsache, dass das filmisch Gesehene also mithin nicht nur seine reale Herkunft – die profilmische Wirklichkeit – sondern auch und vor allem seine filmische Abkunft – seine konkrete audio-

24 Ebd. S. 149.

25 Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 45f.

26 Vgl. Balázs 2001, S. 66ff.

visuelle Erscheinung auf der Leinwand – darstellt, konstituiert dabei den imaginären Signifikanten des Films. Denn der Film geht nicht nur in seinen Bildern und Tönen auf, sondern koexistiert mit den Vorstellungsbildern, die seine Bilder und Töne evozieren. Auf dieser Ebene oszilliert der Film ebenso in einem Spannungsverhältnis zwischen der Gegenwart des filmischen Eindrucks, der Vergangenheit des profilmischen Ereignisses, welches in der afilmischen Wirklichkeit ruht, und der Zukunft, in der das Gesehene noch einmal gesehen werden kann, weil es in der materiellen Natur des Films begründet liegt, dass seine Auf- und Vorführung nicht einmalig ist und bleibt und sich in verschiedenen Distributionsanordnungen verlängern kann. Die Gegenwart des filmischen Eindrucks bezeichnet dabei das Sehen und Hören der Sequenz in Superzeitlupe, eingeleitet durch einen assoziativ beschreibenden Kommentar und begleitet durch pathetische Off-Musik, wobei sich hierin die Sinnlichkeit des Films als Erleben der Bilder und Töne darstellt. Die ‹Vergangenheit des profilmischen Ereignisses, welches in der afilmischen Wirklichkeit ruht›, trägt der Realität Rechnung, dass ein Gepard eine Thomson-Gazelle hat reißen müssen und der Realität, dass während dieses Vorgangs eine Filmkamera zur Aufzeichnung dessen in derselben Wirklichkeit anwesend war, um das filmische Ereignis zu konstituieren. Wohingegen der Aspekt der Zukunft die Wiederholbarkeit der Gegenwart des filmischen Eindrucks durch die befristete Präsenz des Films im Kinoprogramm, ggf. die Ausstrahlung im Fernsehen, die Auswertung auf dem Heimkino-Markt durch das Herstellen von DVD- und/oder Blue Ray-Fassungen und schließlich das Eingehen des Films in Filmarchive und eventuelle Wiederauführungen durch kuratierte Filmprogramme etwa als Retrospektive bezeichnet. In diesem Sinne bildet EARTH selbst ein Archiv.

Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht schwanger, gewinnt es an *autoritas*. Im gleichen Zug verliert es jedoch die absolute und meta-textuelle Autorität, auf die es Anspruch erheben könnte. Man wird es niemals restlos objektivieren können. Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.²⁷

In diesem Sinne archiviert der dokumentarische Tierfilm in der Geste der Monumentalisierung nicht das Tier, sondern seine filmische Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit – mit Werner Herzogs CAVE OF FORGOTTEN DREAMS im Blick – stellt sich EARTH als der verlebendigte Traum vom echten Tier in der Höhle des Kinos dar. In dieser Form des verlebendigten Traums partizipiert der Film als zukünftiges Archiv ebenfalls an der Konstruktion des Erhabenen. Denn Mensch setzt sich so über die Zeit des profilmisch biologischen Tiers hinweg, indem er das Filmtier in eine wiederholbare Verlebendigung qua Vergegenwärtigung der Filmaufnahme

27 Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben, eine Freudsche Impression*. Berlin 1997, S. 123.



8–9 Balzende Paradiesvögel

rückt und hierin eine symbolische Ordnung hervorruft, in der der Mensch als filmfähiges Wesen sich raumzeitlich über das Tier erhebt.

EARTH verleiht seinen tierischen Figuren darüber hinaus eine spezifische Semantik, die die Erzählepisoden grundiert und durch eine Anthropomorphisierung der Tiere hergestellt wird. Im Film lässt sich dies beispielsweise in der ‹Paradiesvogel-Sequenz beobachten›.²⁸ Der Film führt in diesen Themenkreis ein, indem er die ganzjährige Verfügbarkeit von Nahrung in den Tropen betont und die in Aufnahmen verschiedener Paradiesvögel vergegenwärtigte Pracht des Balzgefieders gewissermaßen als einen evolutionären Luxus darstellt, den sich die Avifauna der Tropen (zumindest auf Neuguinea) leisten kann. Unter den entsprechenden Arten fokussiert der Film sodann zunächst ein als ‹Sechsfedriger Paradiesvogel› (in der englischsprachigen Version ‹Six-Plume-Bird-of-Paradise›) bezeichnetes Tier, wobei es sich bei der Artbezeichnung um ein *Nomen dubium* des Kommentars handelt – dem Ansehen nach zeigt der Film einen Blaunacken-Strahlenparadiesvogel (*Parotia lawesi*, in englisch: Lawes's Parotia) – und anschließend einen Kragenparadiesvogel jeweils bei der Balz (Abb. 8–9). Zu Ersterem heißt es betreffend der Vorbereitung des Balzplatzes empathisch, ‹er sei von Hausarbeit geradezu besessen und alles müsse blitzblank sein›. Der anschließende Balztanz wird als ‹virtuoser Auftritt› bezeichnet, bei dem aber leider keiner zugesehen habe. Im Ton ähnlich wird auch die – in den Worten des Kommentars – ‹Show› des Kragenparadiesvogels dargestellt. Neben dem Männchen ist hier auch ein Weibchen zu sehen, das aber wieder wegfliegt, aus dem Off heißt es, dass es schon irgendwie ernüchternd sei, wenn man sein bestes gegeben habe und dies nicht reiche. Abgesehen von der offensiven Semantisierung durch den Kommentar, in dem das tierische Verhalten in ein menschliches Bezugsfeld gesetzt und die Balz der Tiere dem Flirt der Menschen angenähert wird, fallen im audiovisuellen Gesamteindruck weitere Techniken der Anthropomorphisierung auf. So fügt sich in Klangteppich der Off-Musik eine Tonspur ein, die die Bewegungen der Vögel abstrakt nachvollzieht und in ein Mickeymousing überführt, wiewohl schon alltagssprachlich die Bezeichnung für die Bewegung in der Balz als Tanz eine anthropomorphisierende Umdeutung widerfährt, die Film einerseits ihren visuellen

28 Vgl. EARTH. TC 0:30:55–0:32:50.

Ausdruck findet und in Bühnenmetaphorik des Kommentars pointiert wird. Der Film zeigt hierin also natürliches Verhalten, welches potentiell auch ohne Kommentar und Off-Musik bereits in einer anthropomorphisierten Weltbezüglichkeit des Zuschauers rezipiert wird. Die ‹anthropomorphe Welt› ist dabei ein wesentlicher Bezugspunkt in Balázs Überlegungen zum Film, er schreibt:

Alles was der Mensch sieht, hat eine Physiognomie. Sie ist eine unabwendbare Form unseres Empfindens. So wie wir nicht imstande sind, außerhalb von Raum und Zeit Dinge zu erfühlen, können wir sie auch nicht ohne Physiognomie erblicken. Jede Gestalt übt auf uns eine (uns zumeist unbewußt bleibende) emotionelle Wirkung aus, [...] weil sie uns, wie entfernt auch immer, an eine menschliche oder animalische Physiognomie erinnert. [...] Diese anthropomorphe Welt ist das einzig mögliche Thema der Kunst, und die Stimme des Dichters oder der Stift des Malers erwecken nur die *vermenschlichte Wirklichkeit* zum Leben. Nun, der Film vermag diese anthropomorphe Physiognomie aus jedem Objekt herauszuholen, und es ist eine der Forderungen der Filmkunst, daß kein Quadratmillimeter des Filmquadrats neutral bleibe, daß jedes Teilchen ausdrucksvoll sei, also zur Physiognomie zur Geste erweckt werde [Herv. i. O.].²⁹

Balázs' Ausführungen sind hier in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Einerseits bezeichnet die Kategorie der Physiognomie eine Bedeutungsebene, die zwar eine gestaltliche Beschaffenheit indiziert, also einer sinnlichen Erfahrung zugänglich ist, als deren Modus die Anthropomorphisierung beschrieben wird, andererseits jedoch unbemerkt bleibt. Die Anthropomorphisierung erfolgt aus einer mentalen Leistung, die mit den Worten ‹an etwas erinnern› umschrieben wird. Damit zeigt Balázs auf, dass der Zugang des Menschen zur Welt notwendig anthropologisch ist – Mensch sich also nicht hinter sein Mensch-Sein zurückziehen kann. Wenn die anthropomorphe Welt als das einzig mögliche Thema der Kunst ist, scheint jedes ‹sich zur Welt verhalten› – denn die Kunst ist nichts anderes als eine Haltung zur Welt – von vornherein anthropomorph, da die Haltung um Gestalt zu erhalten in Darstellung überführt werden muss. Dies bedeutet für die balztanzenden Paradiesvögel, dass diese zwar nicht tanzen, wie der Mensch Walzer, Foxtrott oder Pogo tanzt, ihre Bewegungen durch den Menschen aber als Tanz wahrgenommen werden. Der filmischen und besonders der dokumentarfilmischen Darstellung dessen kommt nun etwas Besonderes hinzu: Bei Balázs erfährt die anthropomorphe Physiognomie in ihrer Konfrontation mit dem Film einen Bedeutungswechsel. Beschreibt der Term am Anfang des Zitats einen konstativen Zustand, der für das menschliche Empfinden unabwendbar ist, wird die anthropomorphe Physiognomie im Film zu demjenigen, das der Film aus jedem Objekt herausholen kann. Darin werde jedes Teilchen des Films zur Physiognomie, zur Geste, worin Balázs – ohne es zu meinen – die performative Qualität jedes filmischen Ausdrucks beschreibt.

Und eben dieser filmischen Geste, die der filmischen Signifikation aus einem anderen theoretischen Kontext vergleichbar ist, bilden das den Paradiesvogel rahmende Gestrüch Subkadrierungen aus und lassen die Welt, die der Film ebenso sehr filmt wie er ihr selbst als menschliche Kulturtechnik entstammt, zur Bühne werden.

«Auf der Leinwand gibt es keine Bühne, die Bühne ist die Welt selbst, die Welt in Bewegung... selbst im Spielfilm, selbst als eine im Studio nachgebaute, wie der Slapstick zeigt, der die «reale» Welt zerlegt – Lokomotiven, Automobile und Häuser inbegriffen!» – schreibt so auch François Niney und verbindet diesen Befund an die Erfindung der Montage, der ebenso folgt, dass «jede Einstellung von nun an subjektiv sei, partiell und parteiisch insofern, als sie einen Ausschnitt und einen interessegeleiteten Blick enthülle. Filmen sei nicht mehr, nur etwas sichtbar zu machen, es bedeute vielmehr, den Blick zu lenken und in Szene zu setzen». Aus diesen – seinen Worten nach: entscheidenden Konsequenzen für das, was seitdem den Film ausmacht, leitet er folgende Forderung ab:

Man muss begreifen, dass die Institutionalisierung des Kinematographen als Filmkunst sich dank dieser doppelten, von der Montage ausgelösten Verlagerung vollzieht:

- a) zum einen eine aktualisierende Verlagerung (Wirklichkeitseffekt), herbeigeführt durch die Dokumentarisierung der Filmaufnahme – und dies selbst im Spielfilm;
- b) zum zweiten eine Verlagerung ins Imaginäre (Verknüpfung von Wahrnehmung quer durch Raum und Zeit) durch die «Subjektivierung» der Einstellung und dies selbst im Dokumentarfilm.

Eben diesen Chiasmus «real/imaginär» bündelt der Ausdruck «einen Film realisieren»: Einerseits wird materialisiert, was man sich vorstellt, andererseits wird die materielle Welt in Bilder transformiert.³⁰

In eben jenem Spannungsverhältnis zwischen real und imaginär steht das Tier im Dokumentarfilm, welches das Erhabene als Wahrnehmungsweise dokumentarischer Filmtiere konstituiert. Die Dokumentarisierung der Filmaufnahme bezeugt dabei nicht so sehr das individuell aufgenommene Tier und seine Existenz in der profilmischen Wirklichkeit – die Dokumentarisierung der Aufnahme bezeugt zu allererst ein filmendes Subjekt, das sich nicht geringfügig auch manifest in der gewählten Perspektive der Einstellung über das Gezeigte erhoben hat. Und dies nicht nur einmalig – wie dies die Pose des unbewegten Bildes darstellt, sondern mehrmals zeitlich und örtlich teils weit von einander entfernt und selbst in Bewegung. Hierin ist bereits der zweite Aspekt angedeutet, denn die Verlagerung ins Imaginäre knüpft sich an das Dispositiv des Films – das Sehen von bewegten Bildern ungleichörtlich und ungleichzeitig ihrer Aufnahme³¹ –, in dem das Tier in seiner

30 Niney 2012. S. 116f.

31 Vgl. Metz 2000. S. 44ff.; sowie Koch, Gertrud: Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik. In: Dies./Voss, Christiane (Hg.): ...kraft der Illusion. München 2006, S. 53–69; hier S. 59ff.

Transformation zum Filmtier zwischen der Realität existierender Tiere und der Vorstellung, die sie auslösen, eine eigene filmische Präsenz erhalten, die in EARTH als Erhabenheit nicht des Tieres sondern des Films über dem Tier zum Ausdruck kommt. Wenn nun hierin in der Monumentalisierung der erinnerungspolitische Aspekt des Monuments mit einbezogen wird; und wenn die Anthropomorphisierung als Generator der Affekte des den Film im phänomenologischen Sinne wahrnehmenden Zuschauers gelten kann, kommt EARTH der konservatorische Aspekt einer schützenswerten Natur hinzu. EARTH erzählt die Geschichte einer Natur, wie sie einmal gewesen sein wird. Bezeichnenderweise liegt in dieser Projektion aber die wesentliche phantasmatische Qualität von Filmen dieser Art begründet. Der naive Umgang mit Dokumentarfilmen sei die beste Art Märchen zu erzählen, sagt Alexander Kluge und beschreibt in seinem Axiom der drei Kameras (Kamera im technischen Sinne, Kamera im Kopf des Filmemachers und Kamera im Sinne eines Gattungskopfes des Dokumentarfilms) den Dokumentarfilm als aus drei zum Teil gegenläufigen Schematismen montierten Tatsachenzusammenhang.³² Gleichzeitig ist Kluge zufolge aber

[d]er Wunsch ist [...] gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen. Sie haben ihre Hauptwurzel in der Tatsache, daß die gesamte libidinöse Erfahrung in der Kinderzeit an Personen, den Urobjekten, erlernt wird. Es ist der Wunsch, diese persönlichen Beziehungen in Form der Spielhandlung wiederzuerkennen, die Welt in menschliche Beziehung zu zerlegen. Die Utopie davon ist realistisch.³³

Und in diesem Sinne erzählen die filmischen Vergegenwärtigungen von Natur und Tieren im dokumentarisierenden Modus immer wieder neu die Realität der Fiktion einer Vorstellung von Natur und Tieren. Es ist dabei gewinnbringend zum Abschluss die Programmatik von Earth als Film, der Tiere und Natur spektakularisiert und in Formen der Anthropomorphisierung und Monumentalisierung als filmische Erscheinung performativ zu Geltung bringt mit den Filmen Herzogs querzulesen. Im eingangs zitierten Anfang von GRIZZLY MAN war von ‚der unsichtbaren Grenze‘ die Rede, die der Filmemacher und Umweltschützer Timothy Treadwell überschritt. Zu sehen, ist an dieser Stelle wie sich Treadwells Hand aus dem sechsten *hors-champ*, das zugleich der *hors-cadre*³⁴ ist, auf ein gefilmtes Bä-

32 Vgl. Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. »Filmische«. In: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 201–209, hier S. 202.

33 Ebd. S. 204.

34 Das *hors-champ* bezeichnet im Gefolge Noël Burchs das diegetische Off-Screen-Feld, welches in sechs Segmente zerfällt: 1–4 ober- und unterhalb sowie rechts und links des Cadres, 5 hinter Sichtbegrenzungen im Bild, 6 hinter der Kamera, gewissermaßen vor dem Bild; vgl. Burch, Noël: *Une praxis du cinéma*. Neuausgabe, Paris, 1986, S. 39 ff; zu beachten, ist das Burch die Zählung umstellt und dasjenige *hors-champ*, das gemeinhin als das sechste gilt (das hinter der Kamera) hier als das fünfte zählt; *hors-cadre* bezeichnet demgegenüber die Wirklichkeit der nicht sichtbaren Dreharbeiten; vgl. Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*.

renjungen zubewegt. Die Grenze ist hier einerseits als jene zwischen Mensch und Tier aufzufassen, andererseits aber als die Grenze zwischen der filmischen Welt und Zuschauer also als der imaginäre Signifikant des Films selbst auf der Ebene der Semiotik sowie die Grenze zwischen dem afilmischen Erleben, denn die Hand zielt auf die unmittelbare Berührung, die dem Film versagt bleibt und dem filmophanischen Erleben, dass die Berührung in einen diegetischen Vorgang im Dokumentarfilm übersetzt. Diese unsichtbare Grenze spielt auch in *EARTH* eine entscheidende Rolle, der nur kraft dieser Grenze zu seinem filmischen Ausdruck kommen kann. Blickt man aus der Perspektive der Archivlogik des Films auf *EARTH* und die Filme Herzogs, wird die besagte Grenze angesichts von *CAVE OF FORGOTTEN DREAMS* als ein Archiv der vergessenen Träume also ein nicht mehr von der Zukunft her geöffnetes Archiv offenkundig. In *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD*, in dem Tiere einerseits als Bewohner der Antarktis und Objekte der Forschung der dort lebenden Wissenschaftler andererseits als Reflexionsinstanzen des filmischen Diskurses auftreten, versetzt sich Herzog filmisch und gleichsam die Zuschauer in die Perspektive außerirdischer Archäologen, die Jahrtausende nach dem Aussterben der Menschheit einen von Menschen angelegten Eistunnel erkunden, und äußert angesichts eines gefrorenen Störs: »Und dann entdecken sie dies: Einen gefrorenen Stör, den wir Menschen dort gelassen haben als Erinnerung an unsere Präsenz auf diesem Planeten.«³⁵ Der gefrorene Stör – das tote Tier wird zum Zeugnis des Menschen selbst und es ist gleichermaßen diese an sich selbst erinnernde Funktion, die der Mensch im gefilmten Tier des Dokumentarfilms entdeckt. Ebenso wie die Eis-Mumie (der Veränderung) des Störs in *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* eine Erinnerung des Menschen an sich selbst darstellt, fungieren die Aufnahmen von Tieren in *EARTH* also die Filmtiere als figurative Strategien menschlicher Selbstvergewisserung in der Domäne des Dokumentarfilms. Und zum Dokumentarfilm gehört hierin, dass dieser die Echtheit des Tieres vor der Linse für die phantasmatische Wirksamkeit (hier in einer Ausgestaltung einer Erhabenheit) des Tieres auf der Leinwand (welches das einzig filmende Tier, den Menschen als erhaben über die anderen Tiere) in Geltung bringt.

Münster 2005, S. 96ff. und S. 143ff.). Zur Verdeutlichung: Im Spielfilm verlängert sich die Welt über den Cadre hinaus und endet nicht in der Bemessung des Bildes ins *hors-champ*, wohingegen sich die die fiktionale Welt aufzeichnende Kamera (die Scheinwerfer, die Richtmikrophone etc.) im *hors-cadre* befindet. Der Dokumentarfilm evoziert häufig (nicht immer) den Eindruck *hors-champ* und *hors-cadre* seien deckungsgleich, was auch in der Rede von der Diegetisierung der filmenden Kamera zum Ausdruck kommt.

35 Werner Herzog (Off-Kommentar) in: *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* (deutschsprachige Synchronversion). TC 1:22:55–1:23:07 (Bild/Ton-Träger: DVD, *Begegnungen am Ende der Welt*. Zwei-Disc-Edition. Polyband Medien. Deutschland 2010).

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster 2005.
- Balázs, Bela: *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1961.
- *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M., 2001 [orig. 1924].
- Böhme, Hartmut: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des «Menschenfremdesten». In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 119–141.
- Bousé, Derek: *Wildlife Films*. Philadelphia 2000.
- Burch, Noël: *Une praxis du cinéma*. Neuausgabe, Paris 1986 [orig. 1969].
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben, eine Freudsche Impression*. Berlin 1997.
- Hartmann, Britta: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg 2009.
- Hediger, Vinzenz: «Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen.» Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten. In: *Montage AV*. 11,2, 2002, S. 87–96.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werk-ausgabe Bd. X (hg. v. Wilhelm Weischedel), Frankfurt a. M., 1974 [orig. 1790].
- Kessler, Frank: Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV*. 06,2, 1997, S. 132–139.
- Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sog. »Filmische«. In: Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 201–209.
- Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welt-haltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175.
- Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik«. In: Dies./Voss, Christiane (Hg.): *...kraft der Illusion*. München 2006, S. 53–69
- Metz, Christian: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiotologie des Films* (hg. und übers. v. Renate Koch). München 1972 [frz. 1968], S. 151–198
- *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997 [frz. 1991].
- *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster, 2000 [frz. 1977].
- Möhring, Maren/ Perinelli, Massimo/ Stieglitz, Olaf: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Wien, Köln, Weimar, 2009, S. 3–10.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen* (hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg, 2012 [frz. 2009].
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, 1990 [frz. 1984], S. 125–146.
- *De la fiction*. Brüssel, 2000.
- Schaeffer, Jean Marie: Du texte au genre. Notes sur la problématique générique. In: Genette, Gérard et al. (Hg.): *Théorie des genres*. Paris, 1986, S. 179–205.
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München, 2001.
- Souriau, Etienne: Das filmische Universum und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV*. 06,2, 1997 [frz. 1951], S. 140–157.

Bildtonträger

- Begegnungen am Ende der Welt* (DVD), Zweidisc-Edition. Polyband Medien, D 2010.
- Grizzly Man. Eine Dokumentation von Werner Herzog* (DVD), Lionsgate Films, Universum Film, D 2009.
- Unsere Erde* (DVD), Universum Film, D 2008.

Filmtitel und Fernsehproduktionen

- AFRICAN CATS (IM REICH DER RAUBKATZEN), R: Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2011
- ANIMALS ARE BEAUTIFUL PEOPLE (DIE LUSTIGE WELT DER TIERE), R: Jaymie Uys, ZA 1974
- BEARS (BÄREN), R.. Alastair Fothergill, Keith Scholey, USA 2014
- THE BLUE PLANET (UNSER BLAUER PLANET), BBC, GB 2001

- CAVE OF FORGOTTEN DREAMS (DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME), F/CAN/USA/GB/D 2010
- CHIMPANZEE (SCHIMPANSEN), R: Alastair Fothergill, Mark Linfield, USA 2012
- DARWIN'S NIGHTMARE (DARWIN'S ALP-TRAUM), R: Hubert Sauper, A/B/F/D 2004
- DEEP BLUE, R: Andy Byatt, Alastair Fothergill, GB/D 2003
- EARTH (UNSERE ERDE), R: Alastair Fothergill, GB/USA/D 2007
- ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD (BE- GEGNUNGEN AM ENDE DER WELT), R: Werner Herzog, CAN/USA/D 2007
- GRIZZLY MAN, R: Werner Herzog, USA 2005
- DAS GRÜNE WUNDER. UNSER WALD, R: Jan Haft, D 2012
- HOME, R: Yann Arthus-Bertrand, I 2009
- LIFE (LIFE – DAS WUNDER LEBEN), BBC, GB 2009
- THE LIVING DESERT (DIE WÜSTE LEBT), R: James Algar, USA 1953
- LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR (DIE REISE DER PINGUINE), R: Luc Jacquet, F 2005
- DE NIEUWE WILDERNIS, R: Ruben Smit, Mark Verkerk, NL 2013
- OCÉANS (UNSERE OZEANE), R: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, F/CH/E 2009
- ONE LIFE (UNSER LEBEN), R: Michael Gunton, Martha Holmes, GB 2011
- OUR PLANET EARTH (PLANET ERDE), BBC, GB 2006
- RUSSLAND. IM REICH DER TIGER, BÄREN UND VULKANE, R: Uwe Anders et al., D 2011
- SERENGETI, R: Reinhard Radke, D 2011
- SERENGETI DARF NICHT STERBEN, R: Bernhard und Michael Grzimek, BRD 1959
- AN UNCONVENIENT TRUTH (EINE UNBEQUEME WAHRHEIT), R: Davis Guggenheim, USA 2006
- WILDES RUSSLAND, NDR, WDR, D 2009
- WILDES DEUTSCHLAND, ARD, D 2011–2012

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 Löwenmähen. 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, Zaubertricks 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. Holzvolle, 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 vergrößerndem 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 Sichthindernis, ein «obstacle à la vue»²⁹, zwischen Darstellerin, Kamera und Zuschauer platziert, aktiviert er gezielt unser Wissen um bestimmte «exposants visuels, qui sont chargés de signifier la présence hors-champ d'un regardeur».³⁰ Bestimmte ästhetische Kodierungen wie diese geben uns v.a. im Spielfilm zu verstehen, dass wir uns nun in der Blickperspektive 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, sondern 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 Leere 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 Québecks 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 Kadrage. 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 Seidenstücker's 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

Filmtiere erforschen

Einige Überlegungen zu den Voraussetzungen der filmanalytischen Annäherung an das Animalische

Seit sich ein wissenschaftliches Interesse am Tier¹ in den 1990er-Jahren aus multi-disziplinären Perspektiven zu jungen Fächern wie «Human-Animal Studies» oder «Critical Animal Studies» verdichtet und sich auch gesamtakademisch über kurzlebige Fachtrends hinaus etabliert, reichen die jeweiligen Fokussierungen vom Aufbrechen anthropozentrischer Verkürzungen von Geschichte über philosophische Neukonfigurationen der anthropologischen Differenz bis hin zum eher aktivistisch geprägten Einfordern tierethisch privilegierter Rechtspositionen. Vielfach und ebenfalls fächerübergreifend wird dabei erkannt, dass die Frage nach Tieren untrennbar mit Fragen nach Medien verbunden erscheinen. So versieht der Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies in seinem 2013 erschienenen Band *Tiere, Bilder, Ökonomie* den titelgebenden Bildbegriff mit einer (allerdings symptomatisch unbestimmten) Mediendimension: «[Es] wird schnell deutlich, wie sehr unsere Vorstellungen von ‹Tieren› – gerade in unserer mediendominierten Gesellschaft – von Bildern sowie gesellschaftlich und kulturell vermittelten Auffassungen abhängig sind.»²

Diese Erkenntnis bestimmt mitunter auch wissenschaftliche Publikationen insbesondere im Bereich der Geschichtswissenschaft, Medizin, Kultur- und Sozialwissenschaften, welche sich durch Paradigmenwechsel und neue Fachperspektiven – teilweise bis zur Ausrufung eines *animal turn* verdichtet – ihre Bezugnahme auf und Abhängigkeit von Tieren überprüfen. Diesen fachdifferenten Beiträgen unterliegt insofern gleichermaßen ein Medienbezug, als dass sich in die jeweiligen Forschungsperspektiven ein Bewusstsein über die mediale Verfassung und Bedingung

- 1 Der generische Begriff «Tier» ist hier wie auch im Folgenden bewusst nicht durch Begriffe wie «nichtmenschliche Lebewesen» o.ä. ersetzt. Die Rede vom Tier im allgemeinen Singular soll als «vielleicht eine der größten und systematischsten Dummheiten derer, die sich Menschen nennen» (Vgl. Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien, 2010, S. 70 und Chimaira Arbeitskreis: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld, 2011, S. 9) nicht sprachlich kompensiert werden, da im Rahmen dieser Untersuchung gerade auf den kulturellen, sprachlichen und medialen Semantiken der anthropologischen Differenz abgestellt werden soll.
- 2 Chimaira Arbeitskreis: *Tiere Bilder Ökonomien. Fahrtensuche und Streifzüge*. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld, 2013, S. 10.

des Tierischen einschreibt. «Tiere» sind hier im Sinne der Geschichte, Medizin, Kultur- und Sozialwissenschaften weniger reale Akteure sondern vornehmlich literarische, audiovisuelle und fotografische Modellierungen, die kulturelle Konstruktionen des Animalischen präfigurieren, gestalten und erhalten. Es wird bereits deutlich, dass der interdisziplinäre wissenschaftliche Zugriff auf Tiere gefordert ist, sich über den medialen Status des Animalischen zu vergewissern und sich gegebenenfalls auf die spezifisch medialen Bedingungen auch einzulassen. Mitunter tritt an die Stelle dieser Herausforderung jedoch der Versuch der Kompensation. So ist zum Beispiel in der Zeitschrift *Historische Anthropologie* zu lesen:

Tiere und Geschichte, Tiere in der Geschichte, die Geschichtlichkeit von Tieren und die Geschichtsmächtigkeit von Tieren interessieren uns aus unterschiedlichen Perspektiven. Wichtig ist dabei allerdings, dass es uns um reale Tiere geht, [...], die tatsächlich «da waren»³

Es erscheint fraglich, inwiefern diese «realen» Tiere abseits des medialen Diskurses beschrieben werden können, der von ihnen und ihrem (hier historischen) Wirken erst Kenntnis vermittelt.

In dezidiert medienwissenschaftlichen Forschungen haben Tiere – infolge beziehungsweise folgerichtig – Konjunktur. Der Facettenreichtum des Fachdiskurses, die vielfältigen Überkreuzungen mit anderen Disziplinen und letztendlich die «großen» philosophischen Fragestellungen um Mensch und Tier deuten hierin immer wieder auf Desiderate. Für die mediale Modellierung des Animalischen fehlen häufig Modelle und Beschreibungskategorien, die Anthropozentrismen als Normen der wissenschaftlichen Methode reflektieren. Ebenso besteht ein sich fortlaufend aktualisierender Bedarf an Orientierung in Theorie- und Philosophieangeboten sowie an deren dezidiert medienwissenschaftlicher «Inwertsetzung». Der Versuch, eine Untersuchung der medialen Verfassung von Tier und Mensch auf eine theoretische Basis zu stellen, setzt jede Modellbildung einer unüberschaubaren Vielfalt an philosophischen, naturwissenschaftlichen, theologischen, ethischen Diskursen und Forderungen aus. Die wissenschaftstheoretische Beschäftigung mit Medientierforschung kann dieses Feld nicht durch einen monolithisch gesetzten Philosophiediskurs ordnen ohne Verkürzungen zu produzieren. Das medienwissenschaftliche Interesse am Tier rückt so mitunter in das ungünstige Licht von Selbstbestimmungs- und Orientierungsproblemen und läuft Gefahr sich jenseits der Fachgrenzen zu immobilisieren oder sich arbeitsökonomisch «aufzureiben».

Unter anderen leisten hier insbesondere die Forschungen von Sabine Nessel, Christine Noll Brinkmann, Ute Holl und Maren Möhring medienwissenschaftliche Grundlagenarbeit und eröffnen Perspektiven auf das Animalische als multidimensionales und vielseitiges Epistemon. In diesen Forschungen finden unterschiedliche

3 Gesine Krüger; Aline Steinbrecher: *Editorial. Tierische (Ge)Fährten*. In: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2, 2011, S. 169.

mediale Bezugnahmen auf Tiere Berücksichtigung und es wird wiederholt die Frage nach Verbindungen und ordnenden Denkmustern gestellt. Für diese Grundlagenarbeit – dies wird verschiedentlich betont – erscheint Film als besonders tauglicher Untersuchungsgegenstand, ist doch seine Entstehungsgeschichte vielfach und scheinbar intrinsisch mit Tieren verbunden. Seit seiner Früh- und Vorgeschichte kann dem Film ein besonderes Näheverhältnis zu Tieren unterstellt werden. Stefan Rieger spitzt dies in der Aussage zu, die Geschichte des Kinos sei eine Tiergeschichte.⁴ «Weil beim Gehen die Tierbeine in der Überzahl waren, ist die Geschichte des Kinos eine Tiergeschichte, deren Narrativ eine Mediengeschichte und deren Ermöglichungsgrund eine Wissenschaftsgeschichte.»⁵

Im Folgenden soll deshalb hier der Versuch unternommen werden, einige Voraussetzungen der Erforschung medialer Tiere im Allgemeinen und filmischer Tiere im Speziellen herzuleiten. Die daraus entstehende Perspektive kann im Idealfall Parameter weiterer Theoriebildung aufzeigen und für analytische Annäherungen eine ordnende Matrix bereitstellen. Sie soll sich diesem Anspruch allerdings ‚tastend‘ aus der Richtung der ideellen Verkürzungen und ‚Verdrängungen‘ sowie der wissenschaftlichen Fallstricke nähern, welche sich – so die These – letztlich als Kompensationen des ontologischen Scheiterns an den Kategorien «Mensch» und «Tier» ergeben. Können diese zwar wissenschaftliche Untersuchungen des Tieres maßgeblich verzerren, so erscheinen sie doch, durch methodische ‚Inwertsetzung‘, aufschlussreich; sie lassen sich zu einer epistemischen Programmatik ‚positivieren‘, die sich am Medium Film exemplifizieren lässt.

Die filmische Modellierung des Tieres ruft Fragen nach Facetten einer ‚Film-sprache des Tieres‘ auf, in der kulturelle Semantiken des Animalischen sowie Tiere als Motiv, Kulisse, Staffage und Figur zu spezifisch filmischer Form gelangen. Film bildet ferner kommunikative Texturen aus, in denen sich Mensch und Tier nach medialen Standards verstricken können, so dass sich eine Perspektive auf interspeziesistische Interaktion und Kommunikation anschließt.⁶ Weiterhin erscheint fraglich, welche Verbindungen zu verschiedenen Sets beschreibbarer Gebrauchsformen des Tierfilms (Bspw. Dokumentar- oder Spielfilm) sich herstellen lassen und letztlich sind diese Erkenntnisinteressen meistens kaum sinnvoll von einer kulturkontextspezifischen Perspektive auf Alterität zu trennen und werden häufig zudem verwickelt in ‚aktivistisch‘ geprägte Forderungen nach Schutz und utopischen Modi der Mensch-Tier-Beziehungen. Liegt bereits in der methodischen Harmonisierung dieser (bei weitem nicht vollständigen) Ideenkreise eine immense Herausforde-

4 Vgl. Benjamin Bühler; Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M., 2006, S. 186.

5 Rieger/Bühler 2006, S. 186.

6 Vgl. hierzu: Holl, Ute: Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried; Ruffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin, 2012.

nung, so braucht es nur die Fokusverschiebung vom Real- zum theoretisch desideraten Animationsfilm um die meisten Ergebnisse wieder in Frage zu stellen. Es soll deshalb im Folgenden versucht werden, entgegen der hier angedeuteten Fluidität und Flüchtigkeit den grundsätzlichen Voraussetzungen einer Filmtierforschung, welche die oben genannten Punkte im Sinne einer epistemischen Programmatik umgreifen kann, nachzugehen.

I. Einheitsmystiken: Zwei Fallstricke der Filmtierforschung

Die Erforschung des Animalischen im Film erscheint – so die These – von zwei wesentlichen Fehlannahmen gefährdet, die jedes Untersuchungsmodell zwingend Verzerrungen beziehungsweise Verkürzungen aussetzen müssen.

a) Die Abwesenheit des Menschen

Das Filmtier ist kein valides Tier, sondern eine dezidiert filmische Konstruktion. Diese Annahme – sie klingt hier recht selbstverständlich – kann eine erste Fehldeutung der exklusiven Beziehung von Tier und Film aufzeigen. So könnte man annehmen, Film stehe den Kreaturen als technologisches Neutrum und damit als ‹ideologiefreie› Sphäre gegenüber, die sich vom Menschen und seinen identitären Ansprüchen als Schutzraum gegen die Trennungen und Zäsuren, die die Wirklichkeit durchziehen, gelöst hat. Der Takt von Kamera und Projektor vereinheitlicht Mensch, Tier und Welt im technisch-neutralen Metrum der Bewegungssillusion. Bewegung ist nicht mehr individuell, sondern ‹generelle Bewegung›:

Bergson nimmt an, dass der Kinematograf aus den mannigfaltigen Weltbewegungen eine ‹unpersönliche, abstrakte und einfache Bewegung, sozusagen Bewegung überhaupt (le mouvement en general)› herauslöst, um ‹diese [...] im Apparat niederzulegen›. Im Kino werden nicht sich tatsächlich bewegende Menschen vor unseren Augen reproduziert, sondern unbewegte Fotogramme zum Leben erweckt, die sich die Bewegung von Kamera und Kinoprojektor aneignen. Dabei entsteht keine Vielfalt individueller Bewegungen: Im Film bewegt sich alles im gleichen Rhythmus des Kinoprojektors.⁷

Das Filmtier ist deshalb keine Trophäe, es erstarrt nicht zu einer Pose wie etwa die Dermoplastiken Carl Ethan Akeley's, sondern erscheint lebendig. Dieses Leben ist aber kein biologisches Leben sondern eben ein mediales, welches sich den Forderungen der Wirklichkeit nach gattungslogischer Integrität und radikaler Sterblichkeit widersetzt. Es ist ein alternatives Leben, in der alternativen Realität des Films, die uns als Zuschauer und Zuschauerinnen auch alternative Haltungen zur außermedialen Wirklichkeit ermöglichen. Vulgo: Film kann – so das ‹Trugbild› –

7 Michail Jampol'skij: Medium und Expressivität. In: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona (Hrsg.): *Imaginäre Medialität, immaterielle Medien*. Paderborn, 2012, S. 89.

als scheinbar unbestechlicher Bürge den Brückenschlag zwischen den Kreaturen moderieren und ermöglicht Beziehungen abseits einer Welt der Differenz und Hierarchie. Im Vorgang der Filmrezeption stehen ZuschauerInnen der Welt nicht mehr gegenüber. Film wird zum Ort einer phantasmatischen ‹Aussöhnung› mit dem Animalischen. Die egalisierenden Effekte der Filmaufnahme, also der transgressive Schritt zwischen Darstellung und Dargestelltem veranlassten André Bazin etwa zur Annahme: ‹der Mensch genießt [auf der Leinwand] keinerlei Vorrecht vor dem Tier›.⁸

Hierin liegt mit Sicherheit Potential, gängige Auffassungen der Filmwahrnehmung mit der Idee utopischer Tier-Mensch-Beziehungen engzuführen, weitaus überwiegend erscheint jedoch das Potential, sozialromantische Verklärung unbenutzt in Analysen zu importieren. Dies liegt daran, dass Tiere im Film nicht abseits eines hegemonialen, symbolischen Diskurses des Humanen denkbar sind. Filmtiere sind selbstverständlich keine semantisch neutrale Repräsentation animalischer Lebenswirklichkeit, sondern stellen immer auch medial gemeisterte Natur (insofern dieser Kultur gegenübergestellt wird) dar. Der Film prägt maßgeblich unser allgemeines Wissen und Verständnis von den Tieren, bündigt animalische Exotik in goutierbaren Formen unterschiedlichster Unterhaltungsformate und filmmethodischer Gattungsformen und manifestiert sich so als offenes kulturelles Archiv des Wissens und der Kontrolle. Hierin ist die Kategorie Mensch immer schon als *Abstraktum* angelegt. David Wills exemplifiziert diesen kulturellen Mechanismus an einer weitaus älteren ‹medialen› Ursprungsphantasie – der Benennung der Tiere durch Adam (Genesis 2:19). Statt sich in die genealogische Reihe der Kreaturen zu begeben, indem sich der Mensch zunächst selbst benennt, ‹überträgt er einen bestimmten Typus der Selbstbezüglichkeit in vielfältiger oder gar unbegrenzter Form anderswohin [...]. Sein *ego* ist also eines, das sich durchsetzt und sich gleichzeitig unterminiert, indem es erst dem Anderen Selbst-Charakter zuspricht.›⁹ Hierin sieht Wills den ‹erste[n] technologische[n] Augenblick des Menschen, seine erste archivalische Veräußerung oder Schöpfung eines künstlichen Gedächtnisses, es ist ein Hineinstolpern in eine Technologie [...]. Ab diesem Zeitpunkt wird alles, was er sich selbst zuschreibt, vom Anderen auf ihn kommen, von der Maske des Anderen, vom Nicht-Wissen von sich selbst›¹⁰ Als kultureller Mechanismus verstetigt kann dieses identitäre Konstruktionsprinzip des Humanen bis in die Gegenwart der technischen Medien verfolgt werden. Die Fähigkeit Tiere zu symbolisieren und sie in hochtechnologisch apostrophierten Wissensordnungen zu verarbeiten, zeugt von der einzigartigen Kulturhoheit des Menschen, der sich *ex negativo* konstruiert, indem er – hier filmisch – auf das Andere deutet. Die latente Präsenz der technischen

8 André Bazin: *Was ist Film?* Berlin, 2004, S. 193.

9 David Wills: Automatisches Leben, also Leben. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011, S.25ff. hier S. 27.

10 Wills 2011, S. 26.

Apparate im Vorgang von Aufzeichnung und Wiedergabe, die mathematische Exaktheit der (zumindest gängigen) Leinwand oder die Positionierung von ZuschauerInnen im Kinosaal bürgen in diesem Sinne gleichermaßen für menschliche Differenz und Superiorität (der Gedanke dieses anthropogenen Archivs konkretisiert sich zum Beispiel im Projekt *Encyclopaedia Cinematographica*¹¹). *Das filmische Dispositiv*¹² hat eine anthropogene Codierung. Jedes Filmtier ist mithin zwingend und ausnahmslos für diesen kulturellen Prozess symbolischer Bürge und somit auch symbolischer Garant für eine Alterität von Mensch und Tier – die letztlich nicht abgeschüttelt werden kann. Das Filmtier kann nicht abseits des Menschen untersucht werden. Tritt an die Stelle dieser Grundannahme implizit oder explizit der ‹Glaube› an medial apostrophierte ‹Einheit›, so ist das Konkrete, Pragmatische und Politische der Differenz in einheitsmystischen Phantasien für die wissenschaftliche Methode verloren.

b) Das absolute Wissen von Mensch und Tier

Werden in diesem Sinne Filmtier und Mensch in identitätslogischer Wechselwirkung angenommen, so drängen sich ontologische Bestimmungsversuche auf. *Worin* genau besteht die Andersartigkeit des Menschen, die sich als anthropologische Differenz artikuliert? *Warum* steht der Mensch (durch Medien) der Welt gegenüber?

An dieser Stelle droht die Frage ‹Was ist der Mensch?› eine filmwissenschaftliche Arbeit jenseits der Fachgrenzen in ontologischen Bestimmungsversuchen zu immobilisieren. Unterschiedlichste Diskurse aus Medientheorie, Theologie, Anthropologie, Philosophie, Geschichte und Naturwissenschaften suggerieren, man müsse nur neue, effektive Verbindungen herstellen um sich dieser Frage zu nähern und durch neue Konstellationen Paradigmenwechsel in tradierten Ideenkreisen erzeugen. Geschieht dies im Glauben an eine auch nur tendenziell universelle Anthropologie, so liegt hierin Gefahr für einen weiteren methodischen Fallstrick.

Die Suche nach einer *einheitlichen* Idee vom Menschen unterstellt zumindest implizit ein ‹höheres› und ‹absolutes› Wissen vom Menschen. Die Idee der ‹Harmonisierung› verschiedener Begriffstraditionen und Ideen von Mensch und Tier kompensiert demnach die prinzipielle Offenheit der Frage ‹Was ist der Mensch?› im Mehrwertversprechen, dass das einmal Zusammengefügte der Teildiskurse

11 Vgl. Pauleit, Winfried: *Encyclopaedia Cinematographica*. Tiere im wissenschaftlichen Film und ihr Reenactment in der bildenden Kunst. In: Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosphien*. Berlin, 2012.

12 Der Begriff Dispositiv meint an dieser Stelle konkret die technisch apparative Rahmung der filmischen Aufführung und die Positionierung von ZuschauerInnen darin, die auch außerhalb des Kinos beschrieben werden kann und sich etwa im Anschluss an Jean Louis Baudry denken ließe. Es liegt ferner nahe ‹Dispositiv› in diesem Zusammenhang als multidimensionalen Zusammenhang von Wahrnehmung, Apparat, Macht, Wissen und Identität anzunehmen. Vgl. hierzu grundlegend: Paech, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft*. 4, 1997, S. 400–420.

mehr als die Summe seiner Teile sein könnte. Die Annahme, es gäbe eine einheitliche Idee des Menschen irgendwo zwischen den Bestimmungsversuchen einzelner Denkrichtungen, produziert deren Konjunktion als esoterischen Verbindungsmythos der *conditio humana*.¹³ Sofern menschlicher Existenz jedoch ein ontologischer Kern unterstellt wird, ist dieser Gedanke auch an die Vorstellung einer Bestimmung und Daseinsberechtigung gebunden und verabsolutiert den Menschen im Sinne Diderots (und Kants) als den «einzigartigen Begriff»: «Der Mensch ist nicht erst das sinngebende, sondern bereits das gegenstandskonstituierende Prinzip der Welt.»¹⁴

Hierin ist die Trennung zwischen Mensch und Tier als letztlich natürlich, biologisch oder spirituell implizit angenommen und die *scala naturae* als Schicksalsordnung akzeptiert. Der Kategorie «Mensch» – so die hier vertretene These – fehlt jedoch diese innere Konsistenz bzw. Legitimation und die Behauptung einer solchen «menschlichen Natur» oder ihre implizite Annahme ist gleichsam die Kompensation dieses Defizits. *Die ontologische Selbstbestimmung des Menschen ist eine Aporie.*

Die Kategorie «Mensch» muss (ebenso wie «Tier») immer erst hergestellt, substantialisiert und erhalten werden. Mensch und Tier sind kulturelle Konstruktionen, erzeugt zu den auch medialen Bedingungen ihrer Zeit. Medien – darunter sozusagen besonders differenziert: Film – sind operative Stellgrößen bei der Aushandlung des Humanen und Animalischen.

II. Film und anthropologische Differenz: Die anthropologische Maschine

Er [der Mensch] hat einfach eine biografische Maschine mit einem *autós* in Gang gesetzt, aber das ist eine Maschine, die endlos, wie automatisch, weiterlaufen wird.¹⁵

In der Topografie dieses kulturellen Mechanismus, der nun im Anschluss an Wills als «Ursprungsakt» des Humanen skizziert wurde, gilt es Film nun weiter zu verorten. Gebunden an den Gedanken der Benennung und der Sprache (im umfänglichen Wortsinn des *logos*) erfüllt bereits diese «Ursprungsphantasie» die Kriterien eines rudimentär medialen Handelns, was Wills bewusst in der Terminologie der «Maschine» und der «Technologie» vorwegnimmt. Dieses Handeln selbst – also die konkreten Gebrauchsformen – können sich jedoch, wie angedeutet, über diesen anthropogenen Charakter hinwegsetzen, eine alternative Sinnlichkeit hervorbringen. Hat Film nun eine grundsätzliche anthropogene Signatur als technologisches Dispositiv («Rahmung») und schafft dennoch Wahrnehmungsräume in denen Tier und Mensch (als «filmisches Leben») kategorial «fluide» verhandelbar werden – zum Beispiel im animationsfilmisch beliebten Anthropomorphismus –, so kann Film

13 *Conditio Humana* (oder klassisch lat. *Conditio humana*) = Idee von den Bedingungen des Menschseins in der anthropologischen Philosophie.

14 Welsch, Wolfgang: *Mensch und Welt. Eine evolutionäre Perspektive der Philosophie*. München, 2012., S. 10f.

15 Wills 2011, S. 27.

das Humane, gerade weil es immer schon vorausgesetzt ist, in allen denkbaren auch utopischen Modi deklinieren, ohne dass identitäre Destabilisierung den ›Sicherheitskreis‹ der dispositiven Rahmung sprengen könnte. Das «Humane» kann im Film durch das Monströse und Hybride (Anthropomorphismus) – welches sich im audiovisuellen Bewegtbild zu einer gleichsam sinnlich anschlussfähigen Figur verdichtet – strapaziert und wieder implizit als Norm eingefangen werden. Es kann ferner natürlich dem Animalischen in allen denkbaren Konstellationen gegenüber gestellt werden. Aus diesen unendlichen Konjunktionen von Filmtier und (Film-)Mensch entsteht eine mediale Permutation der Spezies, deren Grenzen sich fortlaufend neu justieren und verschieben, jedoch nie die (dispositive) Rahmung verlassen. Tier und Mensch gewinnen hierin Kontur durch negative reziproke Abgrenzung; das Nicht-Humane (beispielsweise das terminale Stadium von Cronenbergs *DIE FLIEGE*, 1986, steht dem Menschlichen gegenüber, das Nicht-Mehr-Tierische (*L'ENFANT SAUVAGE*, 1970) konturiert das Animalische. Anthropologische Differenz entsteht mithin hier durch sich fortlaufend verschiebende Ein- und Ausschlüsse an den zwei Seiten einer Grenze, die das Humane und das Animalische separiert. An dieser Stelle liegt es nahe, die nun skizzierte Vorstellung vom Film als anthropogenem Medium mit Giorgio Agambens Überlegungen zur ›anthropologischen Maschine‹ engzuführen:

Insofern in ihr [der anthropologischen Maschine] die Erzeugung des Humanen mittels der Opposition Mensch/Tier, human/inhuman auf dem Spiel steht, funktioniert die anthropologische Maschine notwendigerweise mittels einer Ausschließung (die immer auch ein Einfangen ist) und einer Einschließung (die immer schon eine Ausschlößung ist). Gerade weil das Humane jedesmal bereits vorausgesetzt wird, schafft die Maschine eine Art Ausnahmezustand, eine Zone der Unbestimmtheit, wo das Außen nichts als die Ausschließung des Innen und das Innen seinerseits nur die Einschließung eines Außen ist.¹⁶

Mit Agambens Denkfigur der anthropologischen Maschine ist der Ausgangsfrage nach der filmwissenschaftlichen Annäherung an das Animalische sicherlich keine Medientheorie entgegengehalten. Agambens Vorstellungsbild von der ›Maschine‹ steht jedoch in Verbindung mit einer erkenntnisleitenden Programmatik, die auf die Frage nach der anthropologische Differenz im Film übertragbar erscheint. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung kann sich mit Agambens Überlegungen vor allem über ein Selbstverständnis hinwegsetzen, welches mit den beiden oben genannten Punkten (a, b) einen weiteren methodischen Fallstrick ausbildet: das Vertrauen darin, dass mit der Sichtbarmachung eines kulturellen Mechanismus genug Erkenntnisse gewonnen seien und sich damit verbundene Probleme nun auflösen werden.

16 Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M., 2003, S. 47.

III. Versuch eines epistemischen Programms

Am bereits angesprochenen mythisch-verzerrenden Potential der *conditio humana* weist Roland Barthes auf Probleme bei der Betrachtung des Humanen hin:

Der Mythos von der *conditio humana* stützt sich auf eine sehr alte Mystifikation, die seit jeher darin besteht, auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen. Der klassische Humanismus postuliert, daß man, wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, an der Relativität ihrer Institutionen oder der oberflächlichen Verschiedenartigkeit ihrer Haut [...], sehr schnell zur tieferen Schicht einer universalen menschlichen Natur gelange.¹⁷

Hierin sieht Barthes die Gefahr das Konkrete, das die Bedingungen des Menschseins erfordern, in den Begriffen «Natur» und «Gott» zu verlieren: «Das läuft natürlich darauf hinaus, eine menschliche Essenz zu postulieren, und schon ist Gott [...] wieder eingeführt.» Dem hält Barthes die Forderung entgegen, Spiritualismus (hierin kann der Glaube an eine universelle Natur als Pantheismus aufgehen) und seine «nivellierende» Tendenz ideell zu überwinden: «Damit diese natürlichen Fakten zu einer wirklichen Sprache gelangen, müssen sie in eine Ordnung des Wissens eingefügt werden, das heißt: muß postuliert werden, daß man sie verwandeln kann, daß man gerade ihre Natürlichkeit unserer menschlichen Kritik unterwerfen kann.»¹⁸ Barthes plädiert in diesem Sinne für eine Historisierung des «Natürlichen»:

Der fortschrittliche Humanismus muß dagegen stets daran denken, die Begriffe dieses alten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre «Gesetzmäßigkeiten» und ihre «Grenzen» unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und endlich die Natur selbst als historisch zu setzen.¹⁹

Mit Giorgio Agambens strukturell (und im aktivistischen Impetus) ähnlicher Forderung an eine wissenschaftliche Methode, lassen sich Barthes' Überlegungen mit der Idee der «anthropologischen Maschine» zusammenführen (womit sich diese Argumentation auch wieder dem Animalischen nähert):

Nur weil so etwas wie das animalische Leben im Innern des Menschen abgetrennt worden ist, nur weil Distanz und Nähe zum Tier im Innersten und Unmittelbarsten ermesen und erkannt worden sind, ist es möglich, den Menschen den anderen Lebewesen entgegensetzen und zugleich die komplexe – und nicht immer erbauliche – Ökonomie der Beziehungen zwischen Menschen und Tieren zu organisieren. Aber wenn das zutrifft, wenn die Zäsur zwischen Mensch und Tier in erster Linie das Innere des Menschen durchzieht, dann muß die Frage nach dem Menschen – und dem «Humanismus» – als solche neu gestellt werden. In unserer Kultur ist der

17 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M., 2004, S. 17f.

18 Barthes 2004, S. 18.

19 Ebd.

Mensch immer als Trennung und Vereinigung eines Körpers und einer Seele gedacht worden, eines Lebewesens und eines *lógos*, eines natürlichen (oder tierischen) und eines über-natürlichen, sozialen oder göttlichen Elements. Wir müssen hingegen lernen, den Menschen als Ergebnis der Entkoppelung dieser zwei Elemente zu denken und nicht das metaphysische Geheimnis der Vereinigung, sondern das praktische und politische der Trennung zu erforschen.²⁰

Begreift man Film als «anthropologische Maschine», so darf eine wissenschaftliche Methode Spiritualismus und Einheitsmystik nicht in das Mediale legen.²¹ Als regulative Stellgröße verwaltet Film vielmehr «Mensch» und «Tier» in konstitutiver Wechselwirkung als historisch wandelbare Kategorien und ist damit fester Bestandteil gegenwärtiger Ideologien und Biopolitik. Mystische Verzerrungen, in denen Anforderungen der Produktion des Humanen verdrängt oder «Mensch» bzw. «Tier» für ontologische Fragestellungen freigegeben werden, leisten gleichermaßen die Kompensation einer Aporie der Selbstbezüglichkeit, in der das Konkrete (am filmischen Material beschreibbare) hinter die Projektion eines größeren, holistischen Scheinzusammenhangs zurücktreten muss.

Weicht man den nun aufgezeigten Fallstricken methodisch und analytisch aus, darf die daraus entstehende Ordnung im Sinne dieser Argumentation natürlich nicht erneut als «Königsweg» verabsolutiert werden. Die nun gesammelten Ideen bieten vielmehr ein Orientierungsangebot, welches helfen kann, Theorie, Methode, Terminologie und Analyse kritisch zu überprüfen und deren erkenntniseffektive Organisation anzuleiten. In einer filmwissenschaftlichen Annäherung an das Animalische werden so das Konkrete, Pragmatische und Strategische der «kulturmaschinell» hergestellten Tier-Mensch-Trennung, in seinem historischen Kontext und Wandel ausweisbar. Hierin können Formierungen der Wahrnehmung durch die filmische Form bzw. den filmischen Text intelligibel gemacht werden, ideologische Implikationen markiert und letztlich deren historischer Kontext und Wandel untersucht werden.

20 Agamben 2003, S. 26.

21 Zwei zumindest tendenziell gefährdete Begriffe sind beispielsweise im Kontext des Posthumanismus geläufig. So beschreibt die *künstliche Intelligenz* eine Form des im Menschen erzeugten Nicht-menschlichen (Agamben), eine ideelle Abspaltung, die wiederum nur eine identitätsstabilisierende Alterität ausprägt. *Virtualität* beschreibt ferner einen Mechanismus, der das Humane aufnimmt, transformiert und zu technischen Bedingungen vereinheitlicht wieder ausgibt. Hierin könnte im Sinne dieser Argumentation die Kompensation eines identitären Defizits im Mythos einer Einheitsphantasie, die zugleich die radikale Sterblichkeit des Menschen leugnet, gesehen werden.

IV. Fazit und Ausblick: Transzendenz wider das Anthropogene?

Mit Blick auf die eingangs erörterten Arbeitsbereiche tierfokussierter medienwissenschaftlicher Forschung, lässt sich nun eine umgreifende Perspektive eröffnen. In Anlehnung an Jan Philipp Stange ließe sich diese wie folgt formulieren:

Im Mittelpunkt der Analyse steht weder das Tier als ein dem Menschen Entgegengesetztes noch «Mensch» oder «Tier» als Kategorie *sui generis*, sondern die Grenze als Trennendes und Verbindendes. Es geht darum, zu beschreiben, was inner- oder außerhalb des Menschen das Nichtmenschliche produziert, das vom Tier her kommt oder in Richtung des Tieres geht.²²

Abschließend soll das bereits genannte Zitat Bazins (I, a) erneut aufgegriffen werden. Der Gedanke an eine Dezentrierung des Menschen im Medium Film und an die Utopie einer Filmsprache transgressiver Effekte soll nicht einfach mit Verweis auf sein irreführendes Potential abgelehnt werden. Diesem Ansatz konsequent folgend, könnte man der Idee verfallen, jede filmische Modellierung des Tieres in den Dienst eines kulturellen Regulativs zu stellen, welches «Mensch» als Identität aus dem Zusammenhang von Macht und Wissen hervorbringt. Auch hierin erscheint der Blick gerade auf Gegenentwürfe zur Realität hegemonialer Diskurse und auf Utopien verstellt. Das Dilemma menschlicher Identität erscheint vor dem Hintergrund der hier ausgebreiteten Überlegungen gerade darin zu bestehen, dass «Differenz» als identitätsstiftender Mechanismus unvermeidlich erscheint. Der Mensch existiert demnach solange er den Dingen gegenübersteht. Die Paradoxie dieser Weltbezüglichkeit drängt auf das Bedürfnis nach (sinnlichen) Alternativen, die in den Darstellungspotentialen des Films einen privilegierten Ort gefunden haben. Wird dem Film eine grundsätzliche anthropogene Signatur/Codierung zugesprochen, so schließt dies nicht aus, dass auch Transzendenz, gattungslogische Verunsicherung und identitärer Konflikt zu filmischer Form gelangen können. Das Filmtier entzieht sich den Ideologien unserer Lebensrealität, da seine sinnliche Erscheinung nicht auf biologische Körperlichkeit angewiesen ist. Für die Teilungen und Zäsuren in denen «Mensch» und «Tier» Kontur gewinnen, ist es somit zugleich immer ein Regulativ aber niemals vollends zu vereinnahmen.

«Die unbedingte Fremdheit des Tierischen zersetzt in ihrer fliehenden Dynamik eindeutige Bedeutungsmuster.»²³

Anders ausgedrückt: Wenn der Mensch der Welt als einzigartiges und überlegenes Wesen gegenübersteht, so steht dafür Film als technisch-apparative Anordnung ein, nicht die Realität des Films!

22 Vgl. hierzu: Jan Philipp Stange: Tier Titus. Anatomie des Animalischen. In: Höller, Andrea/ Palmanshofer, Hanna/Schweigler, Stefan (Hrsg.): *Animalisch. Kreaturen und Kreationen*. Wien, Berlin, Münster, 2012, S. 114.

23 Stange 2012, S. 114.

Insofern markiert Bazins Postulat von der Dezentrierung des Menschen im Medium Film treffend eine Gegenteiligkeit zum anthropogenen Charakter des Films, die den Spannungsbogen einer Dialektik aufzeigt und damit auf ein Forschungsfeld deutet, dass sowohl für die Formung von Theoriekonstellationen als auch für Filmphilosophie eine Herausforderung darstellt.

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a. M. 2003.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 2004.
- Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004.
- Brandstetter, Gabriele: Animal locomotion. Tierbilder und Verkörperung im modernen Tanz. In: Schmidt, Robert; Stock, Wiebke M.; Volbers, Jörg (Hrsg.): *Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit*. Weilerswist, 2011. S. 32–43.
- Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M. 2006.
- Chimaira Arbeitskreis: Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld, 2011. S. 7–37.
- Tiere Bilder Ökonomien. Fährtenuche und Streifzüge. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Tiere Bilder Ökonomien. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2013. S. 7–16.
- Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin*. Wien 2010.
- Förster, Anette: Das Zusammenspiel von Schauspielerinnen und Tieren im Stummfilm. Kathryn Williams, Berthe Dagmar, Musidora, Nell Shipman. In: Nessel/Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 61–78.
- Hastedt, Sabine: Die Wirkungsmacht konstruierter Andersartigkeit – Strukturelle Analogien zwischen Mensch-Tier-Dualismus und Geschlechterbinarität. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies 2011. S. 191–214.
- Holl, Ute: Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen. In: Nessel/Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 97–114.
- Jampol'skij, Michail: Medium und Expressivität. In: Koch, Gertrud/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona (Hrsg.): *Imaginäre Medialität, immaterielle Medien*. Paderborn 2012. S. 89–104.
- Kassung, Christian/Mersmann, Jasmin/Rader, Olaf B.: *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*. München 2012.
- Krüger, Gesine/Steinbrecher, Aline: Editorial. Tierische (Ge)Fährten. In: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2, 2011. S. 169–171.
- Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf: *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln 2009.
- Nessel, Sabine: Das Andere Denken. Zoologie, Kinematografie und Gender. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011. S. 48–57.
- Nessel, Sabine/Pauleit, Winfried/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012.
- Nessel, Sabine/Schlüpman, Heide (Hg.): *Zoo und Kino*. Frankfurt a. M., Basel 2012.
- Paech, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft* 4, 1997. S. 400–420.
- Pauleit, Winfried: *Encyclopaedia Cinematographica. Tiere im wissenschaftlichen Film und ihr Reenactment in der bildenden Kunst*. In: Nessel/Ders./Rüffert/Schmid/Tews 2012, S. 11–26.
- Stange, Jan Philipp: Tier Titus. Anatomie des Animalischen. In: Höller, Andrea/Palmanshofer, Hanna/Schweigler, Stefan (Hg.): *Animalisch. Kreaturen und Kreationen*. Wien, Berlin, Münster 2012, S. 112–125.
- Wills, David: Automatisches Leben, also Leben. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1, 2011. S. 15–30.
- Welsch, Wolfgang: *Mensch und Welt. Philosophie in evolutionärer Perspektive*. München 2012.

Abbildungsnachweise

Titelbild: Screenshot aus BEGEGNUNGEN AM ENDE DER WELT (R: Werner Herzog, CAN/USA/D 2007), Polyband Medien, D 2010

Monika Weiß

Abb. 1–8: SCHWARZWALDHAUS 1902 – LEBEN WIE VOR 100 JAHREN (R: Volker Heise, ARD, D 2002)

Karina Kirsten

Abb. 1, 4–11: Screenshots aus <http://vimeo.com/celluloiddreams/review/89729600/32b0f7ca13>

Abb. 2, 3, 12: Pressematerial © Celluloid Dreams

Philipp Blum

Abb. 1: GRIZZLY MAN (R: Werner Herzog, USA 2005), Universum Film, D 2009

Abb. 2: DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME (R: Werner Herzog, F/CAN/USA/GB/D 2010), Ascot Elite Home Entertainment, D 2012

Abb. 3–9: UNSERE ERDE – DER FILM (R: Alastair Fothergill und Mark Linfield, GB/D/USA 2007), Universum Film, D 2008

Marie Christine Krämer

Abb. 1: *Die Ménagerie de Versailles um 1664*, zit. nach: Annelore Rieke-Müller: Fürstliche Menagerien – Wandermenagerien – Zoologische Gärten. Schaustellungen von lebenden exotischen Tieren im 18. und 19. Jahrhundert. In: Sabine Nessel, Heide Schlüpmann: *Zoo und Kino*. Frankfurt, Basel: Stroemfeld 2012., S. 15.

Abb. 2–5: BESTIAIRE (R: Denis Côté, F 2012), Contre-Allée Distribution, F 2013

Alle Screenshots wurden, soweit nicht anders angegeben, von den AutorInnen erstellt.

Die Autorinnen und Autoren

Hans J. Wulff, geb. 1951, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft an der Universität Kiel. Nach dem Studium acht Jahre kommunale Film- und Kinoarbeit. Arbeitet über Fragen der Textsemiotik und der Psychologie des Films und des Fernsehens und der kommunikativen Strukturen der audiovisuellen Kommunikation. Neben zahlreichen Aufsätzen Bücher zur Gewaltdarstellung, zu Film und Psychiatrie, zur Spannungsforschung sowie zur Semiotik des Films. Mitherausgeber der *Montage AV* und Leitung des Online Projekts «Lexikon der Filmbegriffe». Mitinitiator des Kieler Portals zur Filmmusikforschung (www.filmmusik.uni-kiel.de).

Monika Weiß, M.A., Studium der Medienwissenschaft, Neueren Geschichte und Politikwissenschaft in Marburg. Seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Dissertationsprojekt zum Thema «Living History im Fernsehen. Audiovisuell-gesellschaftlicher Geschichtsumgang am Beispiel von Reality-Formaten» (AT). Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Geschichte und Theorie des Fernsehens, Fernsehen und Geschichte sowie intermediale Serialitätsforschung.

Marie-Christine Krämer, M.A., geb. 1987 in Ottweiler/Saar, Studium der Medien- und Filmwissenschaft in Marburg und Paris. Filmfestivalarbeit u.a. im Internationalen Forum des jungen Films der Berlinale und bei DOK Leipzig, dem Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Zuletzt Projektassistentin der Kulturabteilung der Botschaft von Kanada in Berlin und externe Lehrbeauftragte am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Deutsch-französisches Dissertationsvorhaben zu audiovisuellen Erinnerungsräumen im «autofiktionalen» Dokumentar- und Essayfilm.

Karina Kirsten, M.A., ist seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Sie studierte Medien- und Filmwissenschaft in Marburg und Paris und promoviert derzeit am Institut für Medienwissenschaft in Marburg zu «Signatures des Genres in multimedialen Konstellationen» (AT). 2012–2014 war sie als Redakteurin bei der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*: Rezensionen | Reviews tätig.

Annika Charlotte Krüger (geboren 1982), Studium der Französischen, Englischen, Neueren Deutschen, Spanischen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und der Sorbonne Nouvelle Paris III. 2010 Promotion in Französischer Literaturwissenschaft; Lehre und Forschung

am Romanischen Seminar der CAU Kiel. Arbeitet zurzeit als Lektorin und Projektmanagerin im Kölner Büro des Parragon Verlags, sowie als freie Autorin und Übersetzerin

Carlo Thielmann, M.A. studierte Medienwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Erziehungswissenschaft. Er war 2012–2014 leitender Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* und ist derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der JGU Mainz beschäftigt. Er promoviert an der Philipps-Universität Marburg zur filmischen Modellierung der anthropologischen Differenz.

Philipp Blum, M.A. ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt «Geschichte des Dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005» am Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart. Er promoviert an der Philipps-Universität Marburg zum Thema experimenteller Semidokumentarismus. Zuvor war er als Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* und als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Philipps-Universität Marburg tätig. Seine weiteren Forschungsinteressen sind Animationsfilm, Filmtheorie und filmische Non-Fiction.