

Ingo Lehmann / Hans J. Wulff:

Die Anderen der belebten Welt: Notizen zum Tierfilm

Die Druckfassung des vorliegenden Textes war die Einleitung des von Lehmann und Wulff herausgegebenen Sammelbandes *Der Tierfilm*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 7-22 (= Filmgenres.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de.2-221.pdf>.

Die Frage des Genres: *Tierfilme oder Filme mit Tieren?*

Angesichts der Diversität und Heterogenität der Filmographie, ihres gewaltigen Umfangs und der so unterschiedlichen Zugänge zum Umgang mit dem Tier als Teil der erzählten oder dargestellten Welt lässt sich nur schwer von einem eigenen Genre *Tierfilm* sprechen – man hat es eher mit einem Feld von Gattungen und Motiven, spezifischen Themen und Figuren zu tun, die einzig die Tatsache gemeinsam haben, dass sie alle das *Animalische* thematisieren und dramatisieren. „Tierfilm“ – das ist entweder eine spezifische Gruppe von *Dokumentarfilmen*, deren Thema eindeutig die Beobachtung von Tieren ist, seien sie eher wissenschaftlich-analytisch, beobachtend-distanziert oder staunend-euphorisch orientiert. Oder es ist eine alltagssprachliche Bezeichnung von Filmen mit tierischen Protagonisten, in denen die Tiere selbst für die Entwicklung der Handlung wichtige Impulse geben. Unklar bleiben die Ränder des Feldes dennoch – wer würde *The Birds* (USA 1963, Alfred Hitchcock) als „Tierfilm“ bezeichnen? Als „Film mit Tieren“ sicherlich; doch macht dieses noch keinen „Tierfilm“ aus.

Natur oder Kultur?

Eine Zivilisationsgeschichte des Tieres als Teil der menschlichen Kultur muss sicherlich auch eine Geschichte der Repräsentation von Tieren umfassen. Angefangen bei magischen Darstellungen in den Höhlenzeichnungen bis hin zu Ausstellungsformaten wie den barocken Menagerien und den bürgerlichen Zoos ist damit mittelbar auch immer eine Reflexion der Beziehungen des Kulturellen zum Wild-Natürlichen verbunden. Es war John Bergers These, dass es sich lohne, Tiere anzuschauen, weil die Präsenz von Tieren in literarischen Beschreibungen und photographischen Darstellungen, der Ausstellung von Tieren in Zoos und ihrer Nachbildung als Kinderspielzeuge unmittelbar mit einer wachsenden Entfremdung des Menschen von der Kultur korrespondiere.

Es scheint nötig zu sein, weiter auszuholen und das Tier nicht als natürliche Tatsache, sondern als Gegenstand und Objekt der Kultur anzusehen. Das Tier mag unabhängig von menschlichem Wissen und Kommunikation leben. Aber als Gegenstand, den man überhaupt wissen, erkennen und behandeln kann, ist es notwendig ein „gewusstes Tier“, ein Träger von Bedeutungen aller Art. Das Tier ist Teil menschlicher Kultur, ob es domestiziert ist oder nicht. Wenn es hier darum geht, eine *Dramaturgie* oder gar eine *Poetik* der Tiere im Film auszuloten, dann ist es nötig, selbst die Gegenüberstellung von Natur und Kultur als kulturelle Tatsache und nicht als naturgegeben anzusehen. Der Modellierung von Tieren unterliegt immer ein Entwurf von Welt aus der dominanten Perspektive des *homo sapiens* (als Utopie, als regressiver, eskapistischer oder idealisierter Handlungsraum usw.).

So stabil manche der Bedeutungen zu sein scheinen, die Tiere mit sich tragen, so sehr steht der historische Kontext (sowohl in seinen praktischen, narrativen wie diskursiven Ausprägungen) natürlich nicht still, sondern ist stets in Veränderung begriffen. Tatsächlich sind es eine ganze Reihe von kulturellen Horizonten, die das Tier definieren – Kontexte des Wissens (der Biss einer Schlange kann giftig sein!), der Praxis (mein Hund bewacht die Kinder zuverlässig!), der Geschichten, in denen sie auftreten (der Wolf frisst die Großmutter!). Sie sind mit affektiven Urteilen belegt (Storchenpaare bleiben ein Leben lang zusammen!), dienen der eigenen sozialen Charakterisierung (wie zahme Ratten ein Ausstattungsobjekt der Punks waren) oder der Sicherung des Überlebens (Hühner legen Eier, Kühe geben Milch!). Manche sind mit Charaktereigenschaften belegt (wie die Bären mit Gemütlichkeit und die Wölfe mit unzählbarer Gefährlichkeit assoziiert sind), andere werden kultisch verehrt und behandelt (wie die Kühe in Indien). Jedes Tier trägt eine Bedeutungs-geschichte mit sich.

Natürlich – Tiere sind *Teil der (kulturellen und natürlichen) Umwelt*. Sie sind eingebunden in die dar-

gestellte soziale Realität, übernehmen die dort üblichen Positionen und Aufgaben. Kutschpferde sind Kutschpferde und ziehen Wagen und Kutschen, Wachhunde bewachen den Hof oder das Fabrikgelände, Hühner legen Eier und Kühe geben Milch. Tiere treten aber auch in den Zusammenhang ihrer *Bedeutungsgeschichte* ein. Tiere sind wohl seit Anbeginn der Zivilisation nicht allein als Teil der nicht-menschlichen Natur wahrgenommen worden, sondern wurden beschrieben in Kategorien der menschlichen Charakter-, Emotions- und Handlungsbeschreibung (sie werden *anthropomorphisiert*), ebenso wie Elemente des Animalischen auf menschliches Verhalten übertragen wurden (als eine Form der *Zoomorphisierung*). Die eine Gruppe der Lebewesen bildet einen Schatz von Bildern für den anderen. Der Hund ist treu, und man kann sich wie ein Löwe für seine Kinder einsetzen.

Manche Tiere wurden interpretiert in *Mythen und Sagen*. Andere wurden zu *symbolischen Figuren* überhöht, weil sie zu Verkörperungen nationaler Geschichte, in der Geschichte von Aufständen und ähnlichem wurden. Wieder andere sind Träger von *Charakter-Bedeutungen*, die ihrerseits wieder die Begegnung der Menschen mit den Tieren regulieren. Der Schäferhund steht für Treue und Pflichtbewusstsein. Diejenigen, die sich mit Tier-Objekten umgeben, machen sich für andere lesbar. Hitler hatte einen Schäferhund und keinen Dackel oder Pudel. Tiere gehören in diesem Sinne zu den „bedeutsamen Objekten“ einer Kultur.

Ganze *Gattungen des Erzählens* (insbesondere Fabeln, aber auch Märchen) tragen ihre Geschichten vor, indem sie Tiere als Handelnde – und als allegorische Inkorporationen von moralischen Werten – einsetzen. Ob sie soziale Solidarität demonstrieren (wie die Bremer Stadtmusikanten), ob sie als magische Helfer der menschlichen Figuren auftreten (wie der Goldesel), ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Die Verknüpfung von tierischen Figuren und menschlichen Werten findet sich in zahllosen narrativen Spielformen – Tiere treten als Helfer, Beschützer, Bewacher oder Retter auf, sie illustrieren Arten, wie Menschen miteinander umgehen, können sogar ideologische Positionen oder Haltungen anzeigen.

Manche Tiere sind vollends *imaginär*, treten aus dem so fundamental erscheinenden Realitätsverhältnis ihrer filmischen Darstellung heraus. Imaginäre Tiere sind entweder ausgestorben (wie die Dinosaurier)

oder erfunden (wie die Drachen und die Einhörner); und manche sind Mischwesen zwischen Mensch und Tier wie die Gestaltwandler, verzauberte Wesen, Nixen und ähnliche Figuren. Manche kommen aus der Tiefsee oder finden sich in den weißen Regionen der Erde (von King Kong bis zu Godzilla). Auch die *Mutanten* (wie riesige Spinnen, aggressive Bienen und Vögel) sind Spielformen realer Tiere, treten in Filmen meist als Antagonisten der menschlichen Helden auf und führen manchmal gar zu katastrophalen Konfrontationen der Zivilisation mit einer wildgewordenen Natur.

Tiere als Protagonisten

Filme und Serien mit *Tieren als Darstellern* haben sich an der Kinokasse und im Fernsehen immer bewährt. Die Tiere treten dabei durchaus als Protagonisten auf – und es bedarf der Dressur, des Kontextes und der Montage, um ihnen jene mimischen Äußerungen zu entlocken, die die Illusion einer darstellerischen Leistung ergeben. Tiere sind keine Schauspieler, sondern reagieren real. Die Doppelung von Schauspieler und Figur entfällt. Man liest diese These in der Literatur. Doch ist sie haltbar? Geht der Zuschauer wirklich davon aus, Lassie sei Lassie? Oder bricht sich nicht gerade in solchen Momenten, wo der Hund sich besonders geschickt verhält, das Bewusstsein Bahn, dass der Hund aufwendig dressiert wurde und dass es vielleicht vieler Versuche bedurfte, bis die Szene tatsächlich im Kasten war? Gehört die dem Film vorgängige *Dressur* des Tieres nicht auch zum Wissen des Zuschauers, und nimmt er die Rolle, die ein Tier spielt, nicht auch als Ergebnis von Training wahr? Können die Tiere auch noch sprechen (wie das Schweinchen Babe oder Mr. Ed, das intelligente sprechende Serienpferd), wird der doppelte Boden der Figurenwahrnehmung noch bedeutsamer, basiert diese doch auf einer fundamentalen ästhetischen Distanz der Erzählung zum Zuschauer. Gerade dann, wenn als gefährlich geltende Tiere spielerisch mit menschlichen Figuren umgehen (wie etwa in den Filmen Harry Piels), tritt zirkensische Schaulust zur Betrachtung der Handlung hinzu und erregt Bewunderung ob der Furchtlosigkeit des Akteurs und ob der Sicherheit der Dressur. Es sind natürlich ganz besonders die Begegnungen mit den gefährlichen Tieren, mit Wölfen und Tigern, Bären und Löwen, die jene reflexive Aufmerksamkeit auf sich ziehen, zeigen sie doch das Unmögliche (und

auch die Macht des Menschen, sich die eigentlich so gefährliche Natur zu unterwerfen).

Die Überlegung lässt sich durchaus verallgemeinern, weil den Dressurszenen aufgrund der Perfektion der Darbietung ein eigener *Schauwert* zukommt, der nicht aus der Geschichte gespeist wird, sondern aus der Tatsache der Mensch-Tier-Koordination selbst. Paradoxe Weise sind auch jene Begegnungen zwischen Mensch und Tier, die nicht auf Dressur beruhen, sondern aus Konfrontation und Jagd, ihrerseits unter Umständen spektakuläre Szenen – wenn man etwa an Howard Hawks' Tierfängerfilm *Hatari!* (USA 1962) denkt.

Man mag sich durch die Aufnahmen tierischer Formationen an die Inszenierungsstrategien des Revuefilms erinnern fühlen (so dass einem derartige Aufnahmen als Ausdruck höchster Formen der Ordnung in der belebten Welt erscheinen können). Doch sollte man dabei nicht übersehen, dass manchmal eine ganz andere Anmutung regiert – wenn etwa ursprünglich friedliche Tiere zu Naturgewalten oder gar -katastrophen werden! Solche Szenarien gebieten Ehrfurcht und Demut und werden entsprechend inszeniert, um ein Moment archaischen Staunens zu provozieren. Auf der anderen Seite schwingt aber als domestizierender Subtext immer mit, dass es sich um Ausbrüche einer – am Ende vom Menschen doch beherrschten – gewalttätigen Natur handelt und dass die Geschichte davon handeln wird, dass wieder Ruhe einkehrt. Wenn sich Tausende von Rindern zu einer Stampede formieren, dann gemahnt der Fluss der Rinderrücken – verstärkt durch den Staub, den die Masse an Tieren aufwirbelt – an die Gestalt von Sturzbächen, an hochwasserführende Gebirgsbäche, die mit Schlamm überreich gesättigt sind.

Aus friedlicher wird gefährliche Natur: Das Thema der Unterwerfung und Kontrolle der Natur, in Sonderheit der Tiere, ist ein verdecktes Tiefenthema auch vieler Filme, in denen Tiere eine eher marginale Rolle spielen. Im Tierhorror, in manchen Filmen über die Mutation von Tieren, aber auch in so geheimnisvollen Veränderungen des tierischen Sozialverhaltens wie in Alfred Hitchcocks *The Birds*, kommt es zum Umschlag, der Frieden zwischen Mensch und Tier zerbricht und es kommt zum Regress in einen primordialen Zustand, als der Mensch selbst noch zu den Tieren gehörte. Will man diesem Gedanken folgen, sind die Tiere, mit denen wir es heute zu tun haben, „Tiere der Zivilisation“; selbst

das Wissen um ihre Gefährlichkeit (mit den daraus folgenden handlungspraktischen Konsequenzen) kennzeichnet sie als Tiere in einem „nachnatürlichen Zustand“; der Mensch steht nun den Tieren gegenüber, er beherrscht und benutzt sie. Dem geht eine Welt vorzivilisierter Beziehungen zwischen den Gattungen voraus, in der der Kampf ums Überleben von Gleichberechtigten ausgefochten wurde (und manche Vorzeit-Filme thematisieren dieses veränderte Naturverständnis). Selbst die im 18. Jahrhundert entstehende Diskussion über Tierrechte basiert darauf, dass der Mensch (resp. die damit betrauten Institutionen) derjenige ist, der auch Tieren Rechtsansprüche einräumen kann – sie können es nicht selbst, sondern ihre Rechte müssen ihnen attribuiert werden.

Manche Tiere rechnen zu den nicht dressierbaren Gattungen – Krokodile, Piranhas und Haie, Schlangen und ähnliches mehr. Sie signalisieren unzählbare Gefahr, archaische Auseinandersetzung um Leben und Tod. Dass sie in der riesigen Menge der Tierhorror-Filme gehäuft auftreten, zeigt, wie die Konfrontation zwischen Zivilisation und Natur mit der Inszenierung von Ängsten einhergeht – weil die Beziehung immer unsicher bleibt, auch wenn die Geschichten fast immer vom Sieg der Menschen über die Gefahrentiere erzählen.

Der tierische Charakter

Es gehört zur Konstitution von Tieren als Figuren oder gar Protagonisten der Handlung, dass ihnen in der jeweiligen Geschichte eine Intentionalität des Verhaltens zugewiesen wird. Aus Verhalten wird Handeln. Wenn ein Mann ein Schwertwal-Weibchen zu fangen versucht und es dabei tödlich verletzt, wenn das Männchen – begleitet von den Kindern des Familienschwarms – die Leiche an den Strand des Ortes bringt, an dem das Boot des Mannes liegt, wenn es daraufhin beginnt, Boote zu zerstören und die Besatzung des Bootes zu töten, um am Ende auf hoher See in einem finalen Kampf den Mann umzubringen – dann haben wir es mit einer Rache-Geschichte zu tun. Der Wal handelt nach einem Plan, inszeniert seine Rache in einer Kette sich steigender und in einer Katastrophe endender Aktionen (also in einem dramatischen Muster). Eine derartige Geschichte stattet den Wal-Protagonisten mit einem Willen aus, mit einem Gedächtnis und der Fähigkeit zu sozialer Bindung, mit dem Gefühl und der Kund-

gabe von Trauer, mit der Fähigkeit zur Planung komplexer Handlungsabläufe, gar mit einem Gespür für dramatische Inszenierung.

Gleichwohl muss eine tiefe Differenz erhalten bleiben: Tiere mögen sich so verhalten, dass man ihnen Ausdrucksverhalten und Affektivität zuordnen kann. Aber sie sind weder moralisch ansprechbar noch schuldig, sie sind weder der Scham noch der Niedertracht fähig, und sie sind unempfänglich für alles Ästhetische. Zudem sind sie wohl auch nicht dazu in der Lage, Handlungsdilemmata oder gar *double binds* (also Situationen mit einander unmittelbar widersprechenden Verhaltensaufforderungen) zu erzeugen oder zu ertragen. Als dramatische Figur muss das Tier ein Mängelwesen bleiben (außer in der Animation, aber das ist ein anderes Thema).

Das Paradox, dass die Tierfiguren zugleich als der Moral unfähige Wesen und als Verantwortung tragende Figuren inszeniert sind, herrscht in den meisten Tier-Filmen vor – und führt in ein poetologisches Dilemma, das sich dann aber an der Evolutionstheorie aufzulösen scheint. So generiert sich Empathie gegenüber dem tierischen Akteur in vielen Filmen gerade aus dem unbeirrbar und vermeintlich tief moralisch geleiteten Handeln der Titelfiguren, das witzigerweise aber an Triebverhalten rückgebunden ist. Darauf wird in den Filmen oft genug verwiesen – das tierische Handeln erhält im Grunde den Status der Unantastbarkeit. Gerade der triebhafte Reflex, sein Territorium zu verteidigen, seine Familie zu schützen, seinen Hunger zu stillen etc., ist die Basis für die Regulation menschlicher Verhaltensweisen im Gesellschaftsvertrag, demnach Basis der Gesetzgebung im Zeichen der Egalität jedes Einzelnen in einer Demokratie. Man könnte das Pferd (!) hier von hinten aufzäumen und von einer Zurschaustellung des Grundrechtekatalogs im Gewand der tierischen Protagonisten sprechen, indem auf die augenfällige Spiegelbildlichkeit sozialen Handelns von Tieren und Menschen, auch in der Grundlegung menschlicher Gemeinschaften, Bezug genommen wird (eine argumentative Figur, die gerade im „Öko-Thriller“ den Respekt vor dem Lebewesen *per se* einfordert). Das Spannungsfeld, in dem sich solche Filme bewegen, wird von (mindestens) zwei Polen begrenzt: der Sehnsucht nach einer simplen, natürlichen Ordnung, die unbeirrbar und gerecht daherkommt; und zum zweiten von dem gerade entgegengesetzten Konzept einer rein triebgesteuerten Natur, die rücksichtslos,

ohne Verstand und Reflexionsfähigkeit außerhalb einer ethischen Verhaltenskontrolle operiert.

Gelingt die Transformation des Tiers zur dramatischen Figur in jenem umfassenden Sinne, dass sie in die Verhaltenskodizes menschlichen Handelns eingebunden erscheinen, ist nur noch der Körper des Akteurs ein Hinweis auf seine tierische Natur. Was bleibt, ist das Erscheinungsbild eines grundsätzlich Anderen, eines Wesens, das sich durch seine Beweglichkeit, seinen Körper und seine aktive Interaktion mit der Umwelt fundamental vom Menschen unterscheidet, dem aber zugleich Charakteristiken der menschlichen Person (wie Gedächtnis oder Fähigkeit zu moralischem Handeln) zugeschrieben werden.

Die *Ähnlichkeit von Kindern und Tieren* ist unverkennbar – und beeinflusst auch die Haltung, in der Zuschauer am Handlungsgeschehen teilnehmen. Bellour spricht gelegentlich vom *Regress* menschlicher Figuren in die Verhaltensformen von Tieren, wenn sie wie in Howard Hawks' *Monkey Business* (USA 1952) künstlich in pubertäre oder vorpubertäre Altersstufen zurückverwandelt werden. Das Argument lässt sich durchaus verallgemeinern, wenn man eine tiefe Verwandtschaft kindlicher und animalischer Verhaltensweisen annimmt. Beide kennen keine zweckrationalen Verhaltensziele wie Erwachsene – sie leisten keine Imagearbeit, verfolgen keine langfristigen Ziele (wie zum Beispiel die Vermehrung von Reichtum), verfolgen keine Handlungspläne, die mit Bedingungshandlungen durchsetzt sind, usw. Beide sind gewissermaßen „geradeaus“, unkompliziert, durchsichtig; beide tragen keine Verantwortung und sind darum auch nicht schuldig. Menschen können Tieren gegenüber Schuld tragen, nicht umgekehrt.

Gleichwohl muss differenziert werden. Während das kleine Kind dem Tier noch sehr ähnlich ist, wächst das älter werdende Kind zunehmend in die Rolle des Erwachsenen hinein. Es lernt, dass das Übernehmen von Verantwortung eine Rudimentärform des Mensch-Seins und eine fundamentale Haltung gegenüber der Welt ist (soll sagen, dass ein Kind, das sich schützend und sorgend um Tiere kümmert, eine elementare Reduktform des „ethischen Subjekts“ ist). Besonders die Märchen, Fabeln und Parabeln der Kinderliteratur haben diesen Umgang mit Tierfiguren in anderer Form vorweggenommen, manch-

mal dienten diese Texte auch als direkte Vorlagen der filmischen Adaption.

Vor allem im Kinder- und Jugendfilm findet sich darum auch eine enge Verwebung der Beziehung zum Tier mit eigener Identitätsarbeit. Derartige Geschichten platzieren das Kind auf einer Grenze zur sozialen Realität der Erwachsenen – sie gehören partiell einer eigenen Realität an, in der das Tier ein vertrauter Anderer ist. Darum auch gehört der Tod des Tieres oder seine Freilassung zum Abschluss eines Lebensabschnittes, signalisiert den Übergang in eine andere Altersidentität. Gelegentlich verbünden sich Kinder mit Tieren, um ihnen in einem umfassenden Sinne Schutz zu gewähren. Von besonderer dramatischer, moralischer und empathischer Energie sind alle Motive, in denen vom Tod bedrohte Tiere von den Kindern gerettet werden. Die Moral derartiger Geschichten scheint naiv zu sein – die von reiner und ungefilterter Tierliebe geführten Kinder folgen einem tiefen, ihnen vielleicht eingeborenen Impuls, sich um die Tiere zu kümmern, auch wenn sie dazu die Konfrontation mit der Erwachsenenwelt aufnehmen müssen. Das kindliche Projekt genießt die Sympathie der Zuschauer, weil es einem unbewussten und ursprünglich-guten Impuls zur Hilfeleistung Ausdruck verleiht.

Vom Tierschutz zum ökologischen Denken

Etwas anderes geschieht, wenn sich menschliche Akteure zu *Agenten* oder *Anwälten* der Tiere machen. Das große Thema des *Tier-* oder im weiteren Sinne *Naturschutzes* lässt sich nicht nur mit Blick auf die Tier-Figuren oder unter ökologischem Aspekt lesen, sondern auch mit Blick auf die *Tierschützer*. Schnell wird bei einer Durchmusterung dieser Filmfiguren deutlich, dass neben wissenschaftlichen und naturethischen auch religiöse Momente im Spiel sein können sowie der Versuch, mit rigoroser Lebensführung eine Kritik gegen die Lebensweisen in Industriegesellschaften auszudrücken. Eine gewisse Naivität verbindet sich dann oft mit Sendungsbewusstsein, eine verborgene oder offene Militanz zur Durchsetzung der eigenen Ideale mischt sich mit einer Repressivität gegen sich selbst und andere.

Es findet sich eine kleine Gruppe von Filmen, in denen gefangene Tiere wieder in Freiheit gebracht werden. Jedes Mal wird die Befreiung des Tieres, seine

Rückführung in den ursprünglichen Zustand der Freiheit, zu einer persönlichen Aufgabe des Befreiers, in der er sich als er selbst erweist. Das Tier ist eigentlich nur Mittel zum Zweck. Weil die Tiere so wehr- und hilflos sind, dass es menschlicher Akteure bedarf, die sie aus der ihnen fremden Umgebung herausholen, erscheint die Kultivierung der Tiere als ein Akt der Gefangennahme und der Einkerkering – was läge näher, als diese Ausgangsbedingung selbst wieder als dramatisch-symbolische Konstellation auszulegen und auf die Menschen, mit denen die Tiere zusammen sind, auszudehnen. Die Befreiung der Tiere ist so immer getragen von einem tiefen *narzisstischen* Impuls: Für die menschlichen Figuren geht es daher in diesen Geschichten auch immer darum, sich selbst zu finden und zu beweisen.

Es läge nahe, die Tierschutzfilme in Zusammenhang mit der *Ökologisierung* der Wissens- und Diskurswelten in den letzten dreißig Jahren zu bringen – und der Bruch wird schnell deutlich. Sicherlich hängt der Erfolg einer ganzen Reihe von Tier- und Naturfilmen zusammen mit einem Bewusstseinswandel des breiten Publikums (oder auch nur einer Ökologiebewegten, „grünen“ Teilkultur), der wiederum Ausgangspunkt einer neuen „Kultur des Staunens“ ist. Die Filme der letzten Jahre verzichten auf jedwede ästhetische oder inhaltliche Provokation, exponieren die Naturwelt als Gegenstände staunender Aneignung (etwa mit nie gesehenen Aufnahmen des Vogelflugs oder der Mikrowelten auf einer Wiese) und treten so in die Tradition der Exposition nie gesehener und für phantastisch angesehener Tiere in den Ausstellungskonzeptionen von Barock und Aufklärung ein. Eine Diskursivierung des Ökologie-Konzepts findet hier nicht oder nur an der Oberfläche statt, auf eine Politisierung wird verzichtet; diese obliegt wütenden Dokumentarfilmen über die Nahrungsmittelindustrie, die Massentierhaltung und dergleichen mehr.

Zu diesem Buch

Wir haben die ganze Breite der dramatischen, narrativen und poetischen Annäherung des Films an die Welt des Animalischen in der folgenden Auswahl von Filmen darzustellen versucht. „Tierfilm“ in dem Sinne, den wir hier auszubreiten versuchen, ist ein ebenso schillernder wie widersprüchlicher Gegenstand. Tiere werden inszeniert, weil sie eigene Schauwerte tragen, die die Zuschauer auch ohne den

Kontext einer Geschichte in die Zoos und Zirkuszelte gezogen haben. Sie geben Anlass zum Staunen und sind gleichzeitig Träger tiefer affektiver Einstellungen. Sie sind ein Teil der menschlichen Aneignung der Natur. Zumindest in den Industrienationen gehören Tiere als Haustiere nicht nur in die bäuerlich-agrarische Welt hinein, sondern auch in private Welten. Immer sind Tiere Gegenstände kultureller Interpretation. Filme mit Tieren greifen die Bedeutungen auf, die den Tieren vorher schon zukommen, kontextualisieren sie neu, setzen sie in Zusammenhänge, die über die Geschichte im engeren Sinne weit hinausweisen – in Kontexte von Tugendlehren, von Affekthorizonten, von Naturschutz oder schlicht

von Staunen angesichts der Vielgestaltigkeit und Schönheit der Welt. Das Kino (und ebenso das Fernsehen) ist eine Agentur, in der das kulturelle Wissen fortgeschrieben und um neue Aspekte erweitert wird. Die Vielfalt der psychologischen, ästhetischen und politischen Ansätze, denen Tierfilme in einem weiten Sinne zugearbeitet haben, zeigt, dass die Mensch-Tier-Beziehung in Bewegung war und immer noch ist.

Bibliographie:

Eine Arbeitsbibliographie zum Tierfilm findet sich online unter der URL:
<http://berichte.derwulff.de/arbeiten/0133_12.pdf>.