universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Spiegelbilder des Anderen –
Zur Funktion von Insekten im Film“

Verfasserin

Verena Saischek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M. A.

Abbildung: Screenshot aus *Phase IV* (US 1974), siehe Filmverzeichnis.

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG 7

2 ZUR STELLUNG VON INSEKTEN IN DER GESELLSCHAFT 13

2.1 *Organisms of différance* – Die Andersartigkeit der Insekten 13

2.2 *Animalia sacra* – Insektensymbolik zwischen Gut und Böse 19

3 ZUR FUNKTION VON INSEKTEN IM FILM 23

3.1 Insekten im Dokumentarfilm 23

3.1.1 *THE ACROBATIC FLY* – Die ersten realen Insekten auf der Leinwand 24

3.1.2 *DER AMEISENSTAAT / DER BIENENSTAAT* – NS-Propaganda im Ufa-Tierfilm 27

3.1.3 *THE HELLSTROM CHRONICLE* – Fakt, Fiktion und die Erben der Weltherrschaft 34

3.1.4 *MICROCOSMOS* – Ein Natur-Märchen über das Volk der Gräser 41

3.2 Insekten im Spielfilm 49

3.2.1 *THEM!* – Die *Big Bug Films* der 1950er Jahre 51

3.2.2 *PHASE IV / THE SWARM* – Die Schwarmfilme der 1970er Jahre 67

3.2.3 *THE FLY / MIMIC* – Metamorphosen und Hybriden 87

3.3 Ein Blick ins 21. Jahrhundert 105

4 SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK 107

5 ANHANG 111

6 QUELLENVERZEICHNIS 115

6.1 Literaturverzeichnis 115

6.2 Filmverzeichnis 120

7 Abstract (deutsch/englisch) 123

8 Über die Autorin 125

1 EINLEITUNG

Un chien andalou [1]

Eines der prominenten Schreckensbilder der Filmgeschichte zeigt die Großaufnahme von einer mit Ameisen übersäten Hand. Es handelt sich um eine Szene aus Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (*Ein andalusischer Hund*, FR 1929). In seiner *Kannibalischen Leckerei* schreibt Georges Bataille über deren surrealistischen Filmstreich: „Man weiß, daß der zivilisierte Mensch durch die Kraft von meist kaum erklärbaren Ängsten charakterisiert wird. Die Furcht vor Insekten ist zweifellos eine der seltsamsten und der am weitesten verbreiteten Ängste […].“[2] Bewusst setzten Buñuel und Dalí die visuelle Wirkungskraft von Insekten ein, um zu schockieren und zu provozieren. Doch die beiden waren bei weitem nicht die einzigen, die das filmische Potential von krabbelndem Getier erkannten und für ihre Zwecke zu nutzen wussten.

Die filmwissenschaftliche Literatur ist zwar zum Bersten angefüllt mit Überlegungen zum Tier im Film, dabei wurden die Insekten jedoch bis auf wenige Ausnahmen eher vernachlässigt oder gänzlich übergangen, wie Eric Brown in seiner Einleitung zu *Insect Poetics* bestätigt.[3] So soll die hier vorliegende Arbeit nun endlich all die sechsbeinigen krabbelnden und schwärmenden Tierchen ins Scheinwerferlicht rücken, die im Laufe der Filmgeschichte doch so zahlreich und unermüdlich für extreme Empfindungen in den Kinosälen sorgten.

Bevor wir uns speziell den Insekten nähern, ist ein kurzer Blick auf Tiere im Film ganz allgemein erforderlich: Seit den Anfängen der Kinematografie standen das Tier und das Laufbild in enger Wechsel-

---

1 Die Bildquelle aller in dieser Arbeit folgenden Screenshots ist, falls nicht anders angegeben, dem Filmverzeichnis auf den Seiten 120-122 zu entnehmen.

2 Georges Bataille: Kannibalische Leckerei. In: David Yasha (Hg.): *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Bonn: Kunst- u. Ausstellungshalle d. BRD 1994, S. 134-135, hier S. 134 (Orig. in der Zeitschrift *Documents*, Nr. 4, 1929, S. 215-218).

3 Vgl. Eric C. Brown: Introduction. Reading the Insect. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. ix-xxiii, hier S. x.

beziehung. Einerseits trug die Faszination an Tieren wesentlich zur Entwicklung des bewegten Bildes bei – man denke an Muybridges Einsatz der Serienfotografie, um den Bewegungsapparat eines galoppierenden Pferdes sichtbar zu machen. Andererseits prägte der Film in seinen unterschiedlichsten Gattungen stets das Verhältnis zwischen Mensch und Tier, beeinflusste die Art und Weise, wie wir Tiere wahrnehmen. Schon Béla Balázs schrieb im Jahr 1924 in seinem filmtheoretischen Hauptwerk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* Tieren den Reiz der belauschten Natur zu. Im Gegensatz zu menschlichen Akteuren würden sie „nicht spielen, sondern leben" und wären folglich in ihrer Darstellung „echteste Tatsache" – also durch und durch authentisch.[4] „Mit dem Tier scheint das Reale in den Film einzubrechen",[5] betonen auch Möhring, Perinelli und Stieglitz viele Jahrzehnte später in ihrem Sammelband *Tiere im Film*. Doch seit Balázs' frühen filmtheoretischen Ausführungen hat sich viel getan auf den Leinwänden. Betrachtet man den Einsatz von Tieren quer durch die Filmgeschichte, von Hollywood-Produktionen und B-Movies, in denen das Tier größtenteils entweder als Held und Retter oder aber als blutrünstige Bestie auftritt, bis hin zu den vielen vor Sensationalismus oder Anthropomorphisierung regelrecht überquellenden Tierdokumentationen, so stellt sich doch die Frage, ob das echte, das authentische Tier im Film überhaupt existieren kann.

In der Philosophie wird das Tier als das sogenannte Andere definiert, das die Grenzen des menschlichen Subjekts markiert – „the metaphysical other of man",[6] wie Rosi Braidotti in ihrem Werk *Metamorphoses* schreibt. Im Anblick des tierischen Anderen bestärkt sich die menschliche Selbstdefinition, doch wir sehen uns auch mit einem reizvollen „Spannungsverhältnis von Verwandtschaft und Differenz", von „Ich und Nicht-Ich" konfrontiert, welches Vinzenz Hediger in seinem Text *Das Abenteuer der physiognomischen Differenz* erläutert.[7] Der Mensch sucht immer wieder aufs Neue nach Identifikation, nach einer Verbindung, einem Kontakt mit dem Tier – und glaubt diesen Kontakt vor allem im Kino auch zu finden. „Denn das eigentliche Mysterium des Films mit Tieren ist, dass wir mithilfe der Apparatur des Kinos das Ausdrucksverhalten der Tiere entziffern können – dass wir die Tiere *verstehen*, ganz so, wie wir Menschen verstehen."[8] Bei diesem vermeintlichen Verstehen nimmt an Stelle der Sprache die Konfrontation mit dem Tiergesicht und -blick eine essentielle Rolle ein, weshalb übrigens das Tierauge immer wieder ein signifikantes Motiv in Filmen darstellt. Während Balázs sich darüber freute, in gar allen Tieren „Karikaturen gewisser Menschentypen [...] und dabei von unmaskierter Echtheit"[9] entdecken zu können, begründet auch Gertrud Koch in ihrer Abhandlung zur physiognomischen Empathie, dass sich im Sinne von Charles Darwins These einer universalen Ausdrucksfähigkeit und -haltung „zumindest gewisse

---

4 Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001, S. 76 (Orig. Wien u. a.: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924).

5 Maren Möhring / Massimo Perinelli / Olaf Stieglitz: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Möhring / Perinelli / Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u.a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 3-10, hier S. 8.

6 Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002, S. 121.

7 Vinzenz Hediger: Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction. Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine. In: Petra Löffler / Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont 2004, S. 15-30, hier S. 18f.

8 Ebd., S. 16.

9 Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 77.

Stimmungen und Affekte über das Grimassieren und das gestische Vokabular wechselseitig fühlen lassen."[10] Wie sehr uns ein Tier als fremd erscheint, wird demnach – so argumentiert Jonathan Burt in *Animals in Film* – vorrangig davon bestimmt, in welchem Ausmaß eine derartige außersprachliche Kommunikation möglich oder unmöglich ist.[11] Mit seinen vielfältigen Mitteln zur Anthropomorphisierung vermag es der Film, das Andere des Tieres zu entschärfen und die Möglichkeit des Verstehens zu intensivieren oder vollends künstlich herbeizuführen.

Es gibt jedoch eine Tierklasse, bei der all die Identifikations- und Anthropomorphisierungsversuche, all die wissenschaftlichen Ausführungen über die Möglichkeiten der Kommunikation zwischen Mensch und Tier sowie über das Mysterium des Tierblicks an ihre Grenzen zu stoßen scheinen – eine Tierklasse, die sowohl im Medium Film als auch in unserer realen Welt eine wenig vorteilhafte Sonderstellung eingenommen hat. „There is a good case for regarding them as zoology's Other, the definitive organisms of *différance*",[12] beginnt Charlotte Sleigh ihren Text über *The Unsettling Nature of Insects*. Ein Großteil der Insekten löst Furcht und Abscheu in uns aus, was natürlich nicht nur daran liegt, dass ihre Gesichter mit denen der Säugetiere nichts gemein haben und daher auch jeder Versuch eines Verstehens über den Blick oder das Mienenspiel ins Leere läuft. Wir entdecken keine Emotionen, keine Nasen und Ohren, stattdessen Fühler, monströse Mundwerkzeuge und viel zu viele oder anders strukturierte Augen – das heißt, falls sich die Augen an den winzigen grotesken Formen überhaupt ausfindig machen lassen. Dorothe Malli bemerkt hierzu in *Der Facettenblick – Insekten vor der Kamera*:

> „Ihr Anblick wirkt fremdartig bis ekelerregend, geheimnisvoll bis gefährlich, keinesfalls aber zur Identifikation einladend. Die für das Verhältnis von Mensch und Tier grundlegende Tendenz zur Anthropomorphisierung findet an ihren bizarren Gestalten kaum Anknüpfungspunkte. Das Facettenauge einer Fliege mag uns registrieren, unseren Blick erwidert es nicht."[13]

Kaum eine andere Tiergruppe evoziert die „Bekräftigung des Menschlichen in Abgrenzung zum Nicht-Menschlichen"[14] so eindrucksvoll wie die Insekten. Sie repräsentieren ein Übel, dem unsere Gesellschaft mit Vernichtungsschlägen begegnet, sind unkontrollierbar und unausrottbar. Gegenüber Insekten empfindet der Mensch Feindseligkeit und Misstrauen. Man assoziiert sie, ausgenommen vereinzelter nützlicher Arten, mit Verunreinigung, Krankheit und Seuchen, mit Heimtücke, dem Bösen, dem Dämonischen und letztlich dem Tod. Während größere Tiere immer wieder zum Gegenstand von vehementen Tierschutz-Debatten werden, tritt man die meisten Insekten unbesorgt mit Füßen. Sie sind die verworfene Tierklasse und – wie die bekannte Entomologin May Berenbaum festhält – „insects

---

10 Gertrud Koch: Von der Tierwerdung des Menschen – Zur sensomotorischen Affizierung. In: Petra Löffler / Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont 2004, S. 49-58, hier S. 51.

11 Vgl. Jonathan Burt: *Animals in Film*, London: Reaktion Books Ltd 2002, S. 41.

12 Charlotte Sleigh: Inside Out. The Unsettling Nature of Insects. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 281-297, hier S. 281.

13 Dorothe Malli: Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera. In: Möhring / Perinelli / Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 177-192, hier S. 178f.

14 Hediger: Das Abenteuer der physiognomischen Differenz, S. 26.

remain the one familiar and conspicuous group which is politically correct to hate."[15] Doch all der negativen Assoziationen zum Trotz strahlen die fremdartigen Tierchen in ihrer radikalen Andersartigkeit gleichzeitig etwas ungeheuerlich Faszinierendes aus. Das spiegelt sich auch darin wider, dass der Mensch sie im Verlauf der Kulturgeschichte keineswegs ausschließlich fürchtete und verachtete, wie wir im Kapitel *Animalia sacra* noch sehen werden.

Während Insekten aufgrund ihrer Allgegenwart in unseren Lebensbereichen schon vor einigen Jahrhunderten zum festen Bestandteil sämtlicher Kunstformen wie etwa der Malerei und Literatur avancierten oder mit ihrer Fähigkeit als Musikmacher so manchen Komponisten beeinflussten, so war es wohl vor allem das spannungsgeladene Wechselspiel zwischen Abscheu und Faszination, welches das Interesse des Kinos weckte. Im Gegensatz zu anderen Tiergruppen, die im Lauf der Filmgeschichte auf durchaus differenziertere Weise zum Einsatz kamen, war den filmischen Insekten allerdings ein sehr einseitiges und düsteres Schicksal bestimmt. Ihre Kino-Heimat wurde das Reich des Unheimlichen und des Horrors, der Endzeit-Szenarien, des Fantastischen sowie des Wahnsinns. Mit der Verbreitung von Angst und Schrecken sollten sie die Zuschauer zahlreich in die Kinosäle locken – und das nicht selten mit Erfolg, wobei gleichzeitig wiederum unser Bild von den Insekten geprägt wurde. „In the last hundred years, movies consistently portrayed insects as hungry for power and human flesh",[16] merkt Joanne Lauck in *The Voice of the Infinite in the Small* höchst kritisch an.

Es stellt sich also bei der filmischen Darstellung von Insekten viel stärker noch als bei der Darstellung von sämtlichen anderen Tierklassen unweigerlich die Frage, ob es das echte, das authentische, das *Insekt an sich* im Film überhaupt zu finden gibt. Viel eher ist zu beobachten, so lautet die These dieser Arbeit, dass quer durch die Kinogeschichte sowie durch die Filmgattungen kein Krabbeltier zu existieren scheint, das rein Insekt sein darf und nicht verfälscht dargestellt beziehungsweise für bestimmte Interessen funktionalisiert wird. Um diese These zu prüfen, sollen die folgenden Kapitel zunächst ein Grundverständnis für die Wahrnehmung von Insekten speziell in der westlichen Gesellschaft schaffen. Anschließend werden die Einsatzweise und Darstellung sowie der Bedeutungskontext von Insekten auf der Kinoleinwand im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Dabei sollen nicht nur aussagekräftige Beispiele aus dem Fiktional-Narrativen, sondern ebenso aus dem Bereich des Dokumentarischen als Gegenstände der Analyse herangezogen werden.

Die Spiegelbilder des Anderen verfolgt das Ziel, bedeutende Stationen in der langen Geschichte des Insektenfilms herauszuarbeiten und ein wenig mehr Licht auf ein bislang noch unzureichend beleuchtetes Thema der filmtheoretischen Forschung zu werfen. Auf der Reise sollen uns folgende Fragestellungen begleiten: Was genau macht die radikale Andersartigkeit von Insekten aus und wie macht sich das Kino diese Andersartigkeit zunutze? Wie unterschiedlich gehen Spiel- und Dokumentar-

15 May R. Berenbaum: *History of the Insect Fear Film Festival*, Homepage der Entomology Graduate Student Association, o. J., unter: http://www.life.illinois.edu/entomology/egsa/ifffhistory.html (letzter Zugriff am 23. 02. 2014).

16 Joanne Lauck: *The Voice of the Infinite in the Small. Re-Visioning the Insect-Human Connection*, Boston / Massachusetts: Shambhala Publications Inc. 2002, S. 6.

film an die Repräsentation von Insekten heran? Zu welchen Zwecken werden die Krabbeltiere auf der Kinoleinwand instrumentalisiert? Inwiefern nährt beziehungsweise produziert das Kino das Negativ-Image der Tierklasse? Welche Insektenarten werden bevorzugt eingesetzt und warum? Stößt der filmische Anthropomorphismus hier tatsächlich an seine Grenzen oder findet er Schlupflöcher? Gibt es im Film ein unverfälschtes, gutes oder schönes Insekt zu finden? Und wenn beim Betrachten eines Filmtieres unser Blick in dem Spannungsverhältnis von Verwandtschaft und Differenz für gewöhnlich auf uns selbst zurückfällt und die menschliche Selbstdefinition zu bestärken vermag, was spiegelt sich dann im Anblick des radikal Anderen, das das Insekt in unseren Augen repräsentiert? Was vermag das filmische Insekt über sein menschliches Gegenüber zu verraten?

Eingrenzung der Arbeit

Zuletzt sei einleitend darauf hingewiesen, dass es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, auf gar alle Insekten der Kinogeschichte einzugehen. So beschränkt sich die vorliegende Analyse auf Filmwerke, in denen das Insekt als zentrales Handlungselement auftritt. Im Fokus stehen ausschließlich der amerikanische sowie auch europäische Kulturraum.

2 ZUR STELLUNG VON INSEKTEN IN DER GESELLSCHAFT

In der Einleitung wurden Insekten als Inbegriff eines radikal Anderen und Fremden eingeführt, als *organisms of différance*, mit denen sich der Mensch zunächst einmal nicht im Kino, sondern in seiner realen Welt konfrontiert sieht. Insekten begegnen uns überall. Es gibt wohl keine andere Lebensform, die mit der unseren in so engem Zusammenhang steht und dabei so extreme, unangenehme Empfindungen hervorzurufen vermag. Im ersten Kapitel soll die ominöse Andersartigkeit, die dieser speziellen Tierklasse anhaftet, sowie deren Stellenwert in der Kulturgeschichte und speziell in der westlichen Gesellschaft näher beleuchtet werden.

2.1 *Organisms of différance* – Die Andersartigkeit der Insekten

Der belgische Schriftsteller und Dramatiker Maurice Maeterlinck schreibt in seinem Vorwort zu Jean-Henri Fabres *The Life of the Spider*:

> „The insect does not belong to our world. The other animals, the plants even, […] do not seem wholly foreign to us. In spite of all, we feel a certain earthly brotherhood in them. They often surprise and amaze our intelligence, but do not utterly upset it. There is something, on the other hand, about the insect that does not seem to belong to the habits, the ethics, the psychology of our globe. One would be inclined to say that the insect comes from another planet, more monstrous, more energetic, more insane, more atrocious, more infernal than our own. […] There is, no doubt, in this astonishment and lack of understanding a certain instinctive and profound uneasiness inspired by those existences incomparably better-armed, better-equipped than our own, by those creatures made up of a sort of compressed energy and activity in whom we suspect our most mysterious adversaries, our ultimate rivals and, perhaps, our successors.“[17]

Was dem Menschen fremd ist, das macht er sich gern zum Feind. Und selbst wenn die in unserer Gesellschaft verbreitete negative Wahrnehmung von Insekten und anderen Vertretern des Stammes der Gliederfüßer (Arthropoden) zu einem nicht unerheblichen Teil auf Irrglauben und dem durch die Medien vermittelten Insektenbild zu basieren scheint, so halten Morphologie, Verhalten sowie Lebensweise der winzigen Geschöpfe doch zahlreiche wahrhaftige Faktoren bereit, die deren Wirkung als Anderes, Bedrohliches, Unerklärbares und dem menschlichen Leben direkt Entgegenstehendes begünstigen.

17 Maurice Maeterlinck: Preface. The Insect's Homer. In: Jean-Henri Fabre: *The Life of the Spider*, aus dem Französischen von Alexander T. de Mattos, London u. a: Hodder and Stoughton 1912, S. v-xxxiv, hier S. vii-viii, unter: http://biodiversitylibrary.org/item/63229#page/8/mode/1up (letzter Zugriff am 02. 03. 2014).

In Sections

„For the idea of the ‚insect', we are indebted to Aristotle, who first categorized these creatures as ‚entoma' (whence ‚entomology'), stressing their existence ‚in sections', any one of which segments, he believed, would naturally persist on its own if severed from the whole",[18] schreibt Eric Brown in *Insect Poetics*. Seinen Ausführungen zufolge ist es zu einem großen Teil schon allein der sichtbar segmentierte Körper, bestehend aus Kopf, Brustkorb inklusive drei Beinpaaren und Hinterleib, der Insekten nicht nur wesentlich von anderen Lebensformen abgrenzt, sondern der sie auch mit Begriffen wie Inkohärenz, Fragmentierung oder Zerfall in Verbindung bringt. Wie beunruhigende „things in peaces"[19] wirken diese Tiere im Einzelnen – und noch viel mehr so, wenn sie sich im Schwarm zu einem undurchschaubaren Gewimmel zusammenrotten.

Ekel- und Hass-Schema

In seiner *Anthropologie des Tieres* geht Joachim Illies der Frage nach, warum wir manche Tiere spontan als schön, andere hingegen als hässlich empfinden.[20] Für verantwortlich hält er den „Mechanismus basaler biologischer Vorurteile", der im Mensch beim Anblick bestimmter Gestaltmerkmale entweder bindende oder abstoßende Instinkthandlungen auszulösen vermag. So lässt es sich, wie Illies schreibt, durchaus nachweisen, dass neben dem von Konrad Lorenz entwickelten *Kindchenschema* auch ein „Ekel- und Haßschema" zu existieren scheint, ein „tief einprogrammiertes Erschrecken vor manchen tierischen Erscheinungen, vor allem gegenüber dem Formlos-Ungegliederten, Schlüpfrigen, Huschenden oder Klobig-Unproportionierten und Krankhaften."[21] Nicht selten steht in der Welt der Arthropoden das Hässliche aber tatsächlich in enger Verbindung mit dem Gefährlichen – man denke an giftige oder krankheitsübertragende Arten. Viele Insekten wissen dieses Zusammenspiel von speziellen Gestaltmerkmalen und deren Warnwirkung zum eigenen Schutz zu nutzen. So führt Illies als Beispiel die abschreckenden Farbkontraste Rot-Schwarz und Gelb-Schwarz an, die wir bei zahlreichen sowohl gefährlichen als auch absolut harmlosen Vertretern der Tierklasse vorfinden.

Radikal andere Überlebensstrategien

Am ausführlichsten behandelt Stephen Kellert die Andersartigkeit von Insekten und deren Wirkung auf den Mensch in seinem Artikel *Values and Perceptions of Invertebrates* aus dem Jahr 1993.[22] Zunächst präsentiert er darin die Ergebnisse einer Befragungsstudie zur öffentlichen Haltung gegenüber Wirbellosen, denen die Gliederfüßer und somit auch die Insekten zugeordnet werden. Das Ergebnis ist wenig

18 Brown: Introduction, S. x; siehe auch Aristoteles: *Aristotle. Parts of Animals*, aus dem Griechischen von A. L. Peck, überarb. Aufl., Cambridge: Harvard University Press 1945, S. 343-345, unter: https://archive.org/stream/partsofanimals00ar isuoft (letzter Zugriff am 10. 03. 2014).

19 Ebd.

20 Vgl. Joachim Illies: *Anthropologie des Tieres. Entwurf einer anderen Zoologie*, München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1977, S. 110-119.

21 Ebd., S. 110, 111, 113.

22 Vgl. Stephen R. Kellert: Values and Perceptions of Invertebrates. In: *Conservation Biology*, 7/4, Dezember 1993, S. 845-855.

überraschend. So überwiegt im Vergleich von diversen potentiellen Grundhaltungen, die Kellert unter den Begriffen *humanistic*, *moralistic*, *scientistic*, *naturalistic*, *ecologistic*, *utilitarian*, *aesthetic* und *negativistic* anführt, bei einer klaren Mehrheit der Befragten die negative Einstellung. Moralische und humanistische Betrachtungsweisen sind hingegen rar gesät. Dass vor allem Insekten eine große Bandbreite an ökologischen, utilitaristischen, wissenschaftlichen oder kulturellen Werten für die menschliche Zivilisation bereithalten und eine nicht wegzudenkende Rolle in der Stabilisierung des Ökosystems, der Erhaltung von Bodenqualität, der Pflanzenbestäubung und Samenverbreitung, der Dekomposition von organischem Abfall sowie der Genforschung und Forensik spielen, scheint die öffentliche Wahrnehmung von Arthropoden kaum zu beeinflussen – auch wenn das langsam steigende Umweltbewusstsein unserer Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten sicherlich bereits ein Umdenken eingeleitet hat. Dennoch: Wirklich positiv bewerten wir nur die wenigsten Insektenarten, so etwa die nützliche Honigbiene oder den schön gemusterten Schmetterling.

Mögliche Gründe für die in der westlichen Gesellschaft vorherrschende Angst und Abscheu gegenüber Wirbellosen, speziell gegenüber Insekten, sieht Kellert nicht nur im Schädlingsbefall und in den zahlreichen durch die winzigen Tiere übertragenen Krankheiten wie Malaria, Gelbfieber, Borreliose oder Pest verankert, sondern viel mehr noch in den radikal anderen Überlebensstrategien dieser außergewöhnlichen Tiergruppe, „most dramatically expressed in very different ecological, spatial, temporal, and morphological scales."[23] Und in nicht wenigen dieser Strategien scheinen Insekten dem Mensch, trotz des immensen Größenunterschiedes, haushoch überlegen zu sein. Als dominante Lebensform bezeichnet sie Richard Leskosky in seiner Abhandlung *Size Matters* und bezieht sich dabei auf Parameter wie deren gesamte Biomasse, geografische Verbreitung, bisherige Lebenszeit auf unserem Planeten sowie horrende Anzahl.[24] Insekten bilden die mit Abstand artenreichste Klasse des Tierreiches. Mit gegenwärtig wohl weit über einer Million bekannter Spezies und laut May Berenbaum geschätzten weiteren 2 bis 30 Millionen, die noch auf ihre Entdeckung warten,[25] bildet das Heer an winzigen Tieren einen weitgehend unüberschaubaren sowie unkontrollierbaren Teil der Natur, der als solcher die nach Kategorisierung und Organisation strebende zivilisierte Menschheit mit den Grenzen ihrer Möglichkeiten und Vorstellungskräfte konfrontiert.

Die Vielzahl oder *multiplicity* der Insekten ist es auch, die Kellert als ersten von vier grundsätzlichen Faktoren für die menschliche Abneigung anführt, wobei er sich auf die Überlegungen des Psychologen James Hillman in dessen Essay *Why We Hate Bugs* bezieht. „Imagining insects numerically threatens the individualized fantasy of a unique and unitary human being. Their very numbers indicate insignificance of us as individuals."[26] Doch nicht nur die unbegreifliche Anzahl der Insekten und ihr Image

---

23 Ebd., S. 852.

24 Vgl. Richard J. Leskosky: Size Matters. Big Bugs on the Big Screen. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 319-341, hier S. 341, Fußnote 23.

25 Vgl. May R. Berenbaum: *Bugs in the System. Insects and Their Impact on Human Affairs*, Reading, Mass. u. a.: Addison-Wesley 1995, S. xi.

26 James Hillman: *Going Bugs*, Spring Audio, Gracie Station, New York 1991, zit. nach Kellert: Values and Perceptions of Invertebrates, S. 852; siehe auch die Niederschrift von Gypsy Scholar, unter: http://www.revradiotowerofsong.org/Going_

als *things in peaces*, sondern auch die Geschwindigkeit ihrer Lebenszyklen und Reproduktionsmaschinerien bieten für die menschliche Vorstellung von Identität und Subjekt keinerlei Anknüpfungspunkte mehr. In diesem Sinne schreibt Rosi Braidotti, der Terminologie Deleuzes folgend: „[Insects] are multiple singularities without fixed identities."[27]

Als zweiten Faktor nennt Kellert die von Hillman beschriebene *monstrosity*. Er verweist auf die in unserer Gesellschaft nicht unübliche Tendenz, Insekten und Spinnen als Metaphern für geistige Abwesenheit, Wahnsinn oder inhumane Charaktereigenschaften einzusetzen – man denke an die zumindest im englischen Sprachraum gebräuchlichen abwertenden Begriffe wie *louse*, *bug-eyed*, *blood sucker* oder *locked-up in the bughouse*. „To become an insect is to become a mindless creature without the warm blood of feeling",[28] scheint laut Hillman die allgemeine Auffassung in der Gesellschaft zu sein, was auch erklärt, warum Insekten im Gegensatz zu den meisten anderen Tieren von einer moralischen Betrachtung weitgehend ausgeschlossen bleiben.[29] Der französische Naturwissenschaftler und Begründer der modernen Entomologie Jean-Henri Fabre bringt am Beispiel der Gottesanbeterin die besondere Monstrosität der Tierklasse auf den Punkt: „Insects can hardly be accused of sentimentality; but to devour [the husband] during the act surpasses anything that the most morbid mind could imagine."[30]

Drittens verweist Kellert auf die *radical autonomy* der Insekten und bezieht sich dabei auf deren konsequente Unabhängigkeit gegenüber menschlichem Willen und menschlicher Kontrolle. So lassen sich zum Beispiel Insekten nicht zähmen. Sie betreiben regen Parasitismus und dringen ungeniert selbst in die privatesten Lebensräume des Menschen ein. „Add to that the fact that they ignore us totally except when they feed on us",[31] hält Leskosky fest. In der Tat gibt es keine andere Tierklasse, die den Mensch und dessen unmittelbares Umfeld so skrupellos und unaufhaltsam als Nahrungsquelle nützt.

Als vierten Faktor führen Kellert sowie zuvor Hillman die von Wirbellosen generell ausstrahlende *mystery* an, die wohl am stärksten das bereits in der Einleitung angesprochene Wechselspiel von Aversion und Faszination zu bewirken vermag. Es ist eine gänzlich andere Welt, die sich im Anblick von Insekten vor uns auftut und durchaus auch Neugier erweckt. Wie passive Zuschauer eines Insektentheaters betrachten wir, im Sinne von Plinius des Älteren, der sich ein paar Jahrhunderte nach Aristoteles mit der Klassifizierung von Tieren befasste, die fremdartigen Figuren in diesem wundersamen Mikrokosmos. Vollends begreifen können wir sie jedoch nicht.[32] Ihre bizarren Formen und erstaunlichen Fähigkeiten fordern das menschliche Verständnis von physischen sowie physikalischen Beschaffenheiten heraus und verschieben Insekten in den Wirkungsbereich des Außerirdischen oder aber Fantastischen, des Märchenhaften und der Sagenwelt. „Tiny miniatures, they exercise the same

---

Bugs.htm (letzter Zugriff am 28. 02. 2014).

27 Braidotti: *Metamorphoses*, S. 149.

28 Hillman: *Going Bugs*, zit. nach Kellert: Values and Perceptions of Invertebrates, S. 852.

29 Vgl. Jeffrey A. Lockwood: The Moral Standing of Insects and the Ethics of Extinction. In: *Florida Entomologist*, 70/1, März 1987, S. 70-89, hier S. 83.

30 Jean-Henri Fabre: *Social Life in the Insect World*, aus dem Französischen von Bernard Miall, New York: The Century 1914, S. 84.

31 Leskosky: Size Matters, S. 332.

32 Vgl. Brown: Introduction, S. ix.

immense sense of estrangement as dinosaurs, dragons or other gigantic monsters. Improbable morphological constructs, they challenge and titillate and are hybrid par excellence",[33] schreibt Braidotti. Im Gegensatz zum Menschen tragen Insekten das Skelett außen, wie einen Panzer. Anstelle der uns vertrauten Gesichtsmerkmale von Mensch und Tier verfügen sie über Ungeheuerlichkeiten wie Antennen, Facettenaugen, Saugrüssel und greifzangenartige Mundwerkzeuge. Insekten überleben selbst unter extremsten Bedingungen. Ihr Potential zur Anpassung, ihre Mutationsbereitschaft und Widerstandsfähigkeit sind immens. So würden beispielsweise Kakerlaken wohl sogar die nukleare Apokalypse überdauern. Wie übermenschliche Kräfte erscheinen das für Insekten typische Überwinden der Gravitation, das außerordentliche Sehvermögen der Fliege, das kollektive Bewusstsein der Bienen oder die Kapazität einer Ameise, das 50-fache ihres Körpergewichtes zu tragen. Metamorphose und Mimese lassen Insekten vor unseren Augen zu mysteriösen Gestaltwandlern werden, die durch ihren Akt der Wandlung Assoziationen und Metaphern geradezu heraufbeschwören, wie auch Brown bemerkt: „The metamorphic for the human is always already metaphoric."[34] Nicht zuletzt beherrschen einige Arten raffinierte außersprachliche Kommunikationssysteme – man denke an den Tanz der Bienen, der von John Sparks als „the most complicated language of signs and symbols in the animal kingdom"[35] bezeichnet wird.

Die Wunder des Instinkts

Carl Jung, Begründer der analytischen Psychologie, zieht seinerzeit eine Verbindung vom wilden, ungezähmten Wesen der Insekten zum menschlichen Unbewussten. „The childish instincts that furnished the desires of the id were seen by daylight in the evolved behaviors of the six-legged",[36] erläutert Charlotte Sleigh in Bezug auf Jungs Theorien. Während sich der Mensch durch sein Potential zum intelligenten Handeln definiert und der Instinkt dabei in den Tiefen des Unbewussten verhaftet bleibt, betreiben Insekten hingegen ihre Aktivitäten durch ein geradezu außergewöhnliches Maß an Instinkt, das am eindrucksvollsten in der Organisation und Lebensweise von sozialen Insektenarten wie Bienen, Wespen, Ameisen und Termiten zutage tritt. Nicht nur bilden diese Tierverbände komplexe Staaten und soziale Hierarchien, sie errichten auch architektonische Meisterwerke, betreiben Landwirtschaft, ziehen den Nachwuchs groß und führen Krieg – alles mittels der von Jean-Henri Fabre deklarierten „wonders of instinct".[37] In Anbetracht dieses bestens funktionierenden, instinktgesteuerten und in einigen Aspekten durchaus an menschliche Gesellschaften erinnernden Treibens verweist Sleigh auf die in diversen Wissenschaften seit langem immer wieder diskutierte Frage, ob Insekten tatsächlich als das radikal Andere des Menschen zu betrachten seien oder ob sie sich hingegen nicht eher nur noch

33 Braidotti: *Metamorphoses*, S. 149.

34 Brown: Introduction, S. xii.

35 John Sparks: *The Discovery of Animal Behavior*, Boston: Little, Brown & Co. 1982, S. 188.

36 Sleigh: Inside Out, S. 283; siehe auch Carl Gustav Jung: *Modern Man in Search of a Soul*, aus dem Deutschen von W. S. Dell und Cary F. Baynes, London u. a.: Routledge ^{2}2001, S. 189f (Orig. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 1933).

37 Vgl. Sleigh: Inside Out, S. 284; Jean-Henri Fabre: *The Wonders of Instinct*, aus dem Französischen von Mattos & Miall, New York: The Century Co. 1918; Ders.: *Social Life in the Insect World*.

einen kleinen Sprung von menschlicher Intelligenz entfernt befänden: „In short, [are] insects protohuman or antihuman by nature?“[38]

Mechanisierte Natur

Gleichzeitig zeigt sich in dem rigorosen Organisations- und Reproduktionssystem, den roboterhaft anmutenden Instinkten und der unerschütterlichen Betriebsamkeit speziell der sozialen Insektenarten ein nächster Aspekt, der diese Wesen anderen Lebensformen gegenüberzustellen scheint. „In all these regards, the insects are a very perfect machine-like organism which is as other from the mammals and therefore the humans as biologically possible“,[39] betont Braidotti. So wurden Insekten im Verlauf der Kulturgeschichte nicht selten mit Technologie, Industrie und Maschinen in Verbindung gesetzt. Immer wieder findet man beispielsweise innerhalb der entomologischen Literatur in Bezug auf die Produktivität von Ameisen- und Bienenkolonien sowie auf die Funktion der Königinnen Formulierungen wie „real-life factories“ oder „mere egg-laying machine“.[40] Braidotti sieht in den Insekten eine engere Verwandtschaft zum Technologischen als zum Tierischen und bezeichnet sie in diesem Sinne als „post-human“.[41] Er merkt an: „This can be evidenced in the insectoid and arachnoid terminology that is so often used to describe advanced technologies, especially robots and virtual reality artefacts.“[42]

In-Between

Nicht nur schafft die mechanisierte Natur der Insekten einen zusätzlichen Faktor der Beunruhigung, sondern sie markiert auch einen Zustand der Ambivalenz und des Dazwischenseins, den Scott Bukatman in *Terminal Identity* auf den Punkt bringt: „Insects are only the most evident metaphorical process conflating a number of irreconcilable terms such as life/non life, biology/technology, human/machine.“[43] Als Grenzwesen zwischen Organischem und Anorganischem, aber auch zwischen Realität und Fantastik existiert das Insekt in der menschlichen Wahrnehmung, „arousing the same spasmodic reactions […] as the monstrous, the sacred, the alien. This is a reaction of simultaneous attraction and repulsion, disgust and desire“,[44] erweitert Braidotti diesen Gedanken.

Norbert Finzsch bringt seinerseits, wenn er von der verworfenen Tierklasse spricht, den treffenden Ausdruck der „animalia sacra“[45] ins Spiel. So wohnt dem lateinischen Wort *sacer* ein zwei-

38 Sleigh: Inside Out, S. 281.

39 Braidotti: *Metamorphoses*, S. 153.

40 Ebd., S. 148; Sleigh: Inside Out, S. 290; siehe auch z. B. William Wheeler: *Ants. Their Structure, Development and Behavior*, New York: Columbia University Press 1910, S. 185 u. a.; David M. Silk: *Bee Parables*, Longwood: Xulon Press 2007, S. 63.

41 Vgl. Braidotti: *Metamorphoses*, S. 150.

42 Ebd., S. 152.

43 Scott Bukatman: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham u. a.: Duke University Press 1993, S. 277.

44 Braidotti: *Metamorphoses*, S. 149.

45 Norbert Finzsch: „I don't rejoice in insects at all.“ Soziale Insekten in der westeuropäischen Kulturgeschichte und im Science-Fiction-Film. In: Möhring / Perinelli / Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 163-176, hier S. 164 und Fußnote 2.

deutiger Charakter inne, denn es steht sowohl für das Geweihte und Heilige als auch gleichzeitig für das Abscheuliche und Verfluchte.[46]

Zu guter Letzt sind Insekten als von der menschlichen Welt abgetrennte, verstoßene und ebenso begehrte *animalia sacra* außerdem im Sinne von Julia Kristevas Theorie der *Abjektion* denkbar. Die französische Psychologin führt vorrangig Objekte wie Abfall, Schmutz, Exkremente, offene Wunden oder Leichen als markante Abjekte an. Sie bezieht sich dabei jedoch nicht direkt auf die genannten Dinge an sich, sondern auf die zwischen Ekel, Horror und lustvoller Anziehung changierende menschliche Reaktion auf diese. In *Powers of Horror – An Essay on Abjection* hält Kristeva fest: „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."[47] Dabei ist auch nicht zu vergessen, dass es auf verwesenden Leichen oder Abfallbergen von Insekten nur so wimmelt.

2.2 *Animalia sacra* – Insektensymbolik zwischen Gut und Böse

Der Begriff *animalia sacra* vermag die ambivalente menschliche Haltung gegenüber Insekten seit Anbeginn der Kulturgeschichte am treffendsten zu beschreiben. Kaum eine Tierklasse wurde mit einer so diversen, umfangreichen Symbolik besetzt und steht in Verbindung mit so zahlreichen Mythen und Volksglauben.

Wie in der Einleitung bemerkt wurde galten die meisten Arten des sechsbeinigen Getiers seit jeher immer wieder als Symbole für das Böse, das Verderben und den Tod, wurden mit Seuchen assoziiert und als Bedrohung für den Mensch, seine Ernährungsgrundlage sowie seinen Besitz betrachtet. „Schon im klassischen Griechenland", schreibt Joachim Illies in der *Anthropologie des Tieres*, „wurde das Ungeziefer gewissermaßen aus der Schöpfung ausgegliedert, es bedurfte keines Schöpfers, sondern entstand von selbst." Und diese Vorstellung, dass Insekten nicht etwa durch Gottes Hand entstünden, sondern vielmehr aus dem Schlamm oder gar „dem Schweiß und Blut der Hunde und Frauen", sollte noch eine ganze Weile andauern.[48] Auch das Juden- und Christentum trugen einen entscheidenden Teil zur Verwerfung der unliebsamen Tierklasse bei. So befinden sich im Alten und Neuen Testament unter den zahlreichen

---

46 Im römischen Recht war der *homo sacer* ein Vogelfreier, d. h. ein verurteilter und aus der Gesellschaft ausgeschlossener Verbrecher, den man straflos töten durfte und der gleichzeitig als verflucht und heilig galt; vgl. hierzu „sacer". In: Heinrich A. Pierer / Julius Löbe (Hg.): *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 14, Altenburg: Pierer [4]1862, S. 650, unter: http://www.zeno.org/nid/20010792635 (letzter Zugriff am 18. 02. 2014); und „sacer". In: Karl E. Georges / Heinrich Georges (Hg.): *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, Sp. 2440-2441 (Nachdruck der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung [8]1918), unter: http://www.zeno.org/nid/20002626942 (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

47 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, aus dem Französischen von Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press 1982, S. 4 (Orig. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Editions du Seuil 1980), unter: http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror[1].pdf (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

48 Illies: *Anthropologie des Tieres*, S. 106.

Referenzen auf Insekten fast ausschließlich negative. Ihr Auftauchen war ein Zeichen für den Zorn Gottes – wie etwa die ägyptischen Plagen, von denen allein drei durch Insekten-Heerscharen verursacht wurden – oder man schrieb sie dem Bereich des Teufels zu. Man denke zum Beispiel an die Figur des Beelzebub, den Herrn der Fliegen.[49] Darüber hinaus brachten die mittelalterlichen Plagen – allen voran die Pest – Insekten als Überträger von Krankheiten, als Sinnbilder für Sünde und Fäulnis ins Spiel. Die allgegenwärtige Konfrontation mit dem menschlichen Leichnam und dem damit verbundenen Auftauchen von krabbelndem Getier führte in den dunklen Zeiten des Mittelalters zu einer verstärkten Angst vor dem körperlichen Zerfall nach dem Tod sowie vor den dafür verantwortlichen Insekten, welche die Ganzheit des Körpers zu Fragmenten reduzierten und den Weg in den Himmel versperrten.[50] Auch das Mysterium der Metamorphose bot zu dieser Zeit, wie Kulturhistorikerin Marina Warner es formuliert, „a special menacing connection with the aberrational processes of hell, where […] forms lose their integrity."[51]

Ein nächstes historisches Ereignis, das laut Literatur die Wahrnehmung von Insekten entscheidend beeinflussen sollte, war die Erfindung des Mikroskops gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Allerdings wirkte sich auch der Blick durch die Vergrößerungslinse vorerst nicht gerade zu Gunsten des winzigen Getiers aus, denn die jahrzehntelange Vorherrschaft von Aberglauben und Mythen ließ sich nur widerspenstig von der Realität in die Schranken weisen: „Malevolent monsters were believed to reside in diminutive insect forms, revealed through the process of magnification",[52] hält Nicky Coutts in *Portraits of the Nonhuman* fest.

In der europäischen und nordamerikanischen Moderne setzte sich das Negativ-Image fort. Als ausschlaggebende Faktoren nennt Norbert Finzsch in seinem Aufsatz *I don't rejoice in insects at all* das „Utilitaritätsprinzip", die wachsende „Bedeutung des Subjektstatus für den modernen Menschen" sowie den „Prozess der Urbanisierung und Industrialisierung".[53] Auch das stetig wachsende Hygiene- und Gesundheitsbewusstsein verschärften im 18. und 19. Jahrhundert das Image der Insekten als lästige Schädlinge, Krankheitsüberträger und Parasiten. Sie wurden zur „Bedrohung einer städtisch-kapitalistischen Lebensweise", gegen die der Mensch einen unerschöpflichen und bis in die heutige Zeit andauernden Vernichtungskrieg zu führen begann.[54]

Sucht man in der Menschheitsgeschichte nach einer positiven Bewertung der Insekten, so führt der Weg in erster Linie zu anderen Religionen und Kulturen. In antiken Zivilisationen wie Griechenland, Ägypten oder Zentralamerika und vor allem in indigenen Naturvölkern fungierten Insekten als Symbole für

---

49 Vgl. James N. Hogue: Cultural Entomology. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ²2009, S. 239-245, hier S. 240.

50 Vgl. Nicky Coutts: Portraits of the Nonhuman. Visualizations of the Malevolent Insect. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 298-318, hier S. 301f.

51 Marina Warner: *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling, and Making Mock*, London: Chatto and Windus 1998, S. 173.

52 Coutts: Portraits of the Nonhuman, S. 307.

53 Finzsch: „I don't rejoice in insects at all.", S. 164, 169.

54 Ebd., S. 169.

Fruchtbarkeit, Schicksal, Liebe und Glück, repräsentierten Gottheiten und Sinnbilder der Seele, wurden als Totems, Schutzgeister sowie Schöpfungswunder verehrt und in Rituale miteingebunden – man denke zum Beispiel an den ägyptischen Skarabäus-Kult. Die Metamorphose gilt noch heute vielerorts, entgegengesetzt zur bereits erwähnten negativen Assoziation mit dem Verlust der körperlichen Ganzheit, auch als positive Metapher für den Kreislauf des Daseins, die Wiederauferstehung oder die Reise ins Leben nach dem Tod. Der Falter symbolisiert in diesem Sinne die befreite Seele. „Some insect groups have such wide representation in the symbolism of past and present human societies that it is impossible to make general statements about their meaning",[55] bemerkt James Hogue in der *Encyclopedia of Insects*. So bringt eine Grille im Haus in manchen Teilen der Welt Glück, in anderen Unglück. Auch die Heuschrecke repräsentiert mancherorts ein Glückszeichen. In der christlichen Symbolik steht sie hingegen sowohl für Vernichtung als auch für Seele und Auferstehung. Hogue verweist auf Ronald Gagliardi, der in seiner Masterarbeit belegt, dass Schmetterlinge und Motten allein schon in der westlichen Kunst in 74 unterschiedlichen symbolischen Kontexten zum Einsatz kommen. Für ihre außergewöhnlichen Formen und Farben werden einige Insektenarten außerdem weltweit geschätzt und von Künstlern aller Art als Inspiration genutzt.[56]

Doch auch allein in der westlichen Kulturgeschichte lässt sich an machen Stellen ein positiveres Insektenbild verorten, wie Finzsch am Beispiel des *Cult of Sensibility* erläutert.[57] Im 18. und 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der Empfindsamkeit sowie der Romantik evozierte die gesteigerte Sympathie für das Recht von Tieren eine zumindest zeitweilige leichte Aufwertung des Insekts, die von den Schriftstellern und Dichtern der Zeit hingebungsvoll propagiert wurde. So heißt es beispielsweise in einem Gedicht von William Blake aus dem Jahr 1794:

> „Am not I a fly like thee?
> Or art not thou a man like me?
> For I dance and drink and sing,
> Till some blind hand shall brush my wing."[58]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte Maurice Maeterlinck in seiner Prosa-Trilogie über das Leben der Bienen, Termiten und Ameisen seine Faszination an deren sozialem Organisationsprinzip und dem von ihm benannten „esprit de la ruche" – dem Geist des Schwarms – zum Ausdruck, der in einem späteren Kapitel dieser Arbeit noch von größerer Relevanz sein wird.[59] In der Tat durften die sozialen beziehungsweise staatenbildenden Insektenarten als die einzigen Vertreter ihrer Klasse in der Kulturgeschichte seit

---

55 J. Hogue: Cultural Entomology, S. 241.

56 Zur beschriebenen Insektensymbolik vgl. ebd., S. 239-241; Ders.: Folk Beliefs and Superstitions. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ^{2}2009, S. 372-376, hier S. 375; Ronald A. Gagliardi: The Butterfly and Moth as Symbols in Western Art. In: *Cultural Entomology Digest*, Nr. 4, November 1997, S. 22-31 (Orig. Masterarbeit, Southern Connecticut State College 1976); Erwin Schimitschek: *Insekten in der bildenden Kunst. Im Wandel der Zeiten in psychogenetischer Sicht*, Wien: Naturhistorisches Museum 1977, S. 30, 52-75.

57 Vgl. Finzsch: „I don't rejoice in insects at all.", S. 165, 167-69.

58 William Blake: *Blake. The Complete Poems*, hrsg. von W. H. Stevenson, London: Pearson Education Limited 2007, S. 227.

59 Vgl. Maurice Maeterlinck: *La vie des abeilles*, Paris: E. Fasquelle 1901, S. 26, unter: https://archive.org/stream/laviedesabeilles00maetuoft (letzter Zugriff am 02. 03. 2014).

jeher eine klare Sonderstellung genießen. Aufgrund der ihnen zugeschriebenen erstrebenswerten Attribute wie Fleiß, Betriebsamkeit, Gemeinschaft und perfekter Organisation wurden sie in unterschiedlichsten Zeiten und Kulturen mit einer fast ausschließlich positiven Symbolik belegt und darüber hinaus bis in die Gegenwart hinein immer wieder als Vergleichsmomente und Modelle für menschliche Gesellschaften herangezogen. So steht selbst im Alten Testament, das sonst ja nicht allzu viel Erfreuliches über Insekten zu verkünden hat, geschrieben: „Gehe hin zur Ameise, du Fauler, siehe ihre Weise an, und lerne." (Spr. 6:6-8)

Zusammenfassend ist zu betonen, dass der Klasse der Insekten im europäischen sowie amerikanischen Kulturraum im Wandel der Zeit ein zwar überwiegendes, aber dennoch nicht ausschließliches Negativ-Image anhaften sollte. Inwiefern dieses Image den Einsatz von allerlei krabbelndem, huschendem und schwärmendem Getier auf der Kinoleinwand bisher zu beeinflussen vermochte und umgekehrt, das werden die nächsten Kapitel aufzeigen.

3 ZUR FUNKTION VON INSEKTEN IM FILM

3.1 Insekten im Dokumentarfilm

Die Abbildung des Tieres im Film gilt seit den frühen Jahren des Kinos bis in die heutige Zeit hinein als heiß diskutierter Gegenstand der Polarisierung – sowohl im Sinne einer ethischen Betrachtungsweise als auch innerhalb der filmwissenschaftlichen Literatur. Die Diskussion rührt, so problematisiert Jonathan Burt, von einer dem Tierbild immanenten Spannung her, die zwischen der Darstellung von Authentizität einerseits und den Werten von Emotion und Unterhaltung andererseits verankert liegt.[60] Es ist allerdings noch einmal anzumerken, dass Insekten in diesen Überlegungen bisher nur wenig berücksichtigt wurden. Burt zufolge stellt außerdem vor allem die Frage nach dem Authentischen eine Herausforderung dar, denn im Prozess des Bildwerdens ist die Natürlichkeit des Tieres immer schon gleichzeitig einer mehr oder weniger offensichtlichen Verfälschung ausgesetzt.[61]

> „Compared to such a standard of ‚naturalness', understood here as a special quality of the animal, any form of representation will be either a fiction or in some way falsely motivated. Hence the common tropes of nature film criticism: violence is sensationalism; sentimentality is contrived; narratives, if not anthropomorphized, are subject to simplification; and the glorious visual aesthetics of blue-chip nature documentaries are romanticizations. This makes it difficult to decide how animals ought to be represented, if at all."[62]

Dennoch, im Vergleich der unterschiedlichen Filmgattungen lässt sich das wohl größte Maß an angestrebter und aufrechterhaltener Authentizität im Dokumentarfilm vermuten – weshalb hier zunächst auch dieser ins Visier genommen wird. Die folgenden Kapitel sollen anhand von einigen bedeutsamen Beispielen den Werdegang des Insektendokumentarfilms beleuchten.

60 Vgl. Burt: *Animals in Film*, S. 165f.

61 Vgl. ebd., S. 166.

62 Ebd.

3.1.1 *THE ACROBATIC FLY* – Die ersten realen Insekten auf der Leinwand

„Das Tier war das erste Modell des Kinos."[63] Schon Muybridge, Marey und Anschütz, die großen Pioniere der Fototechnik, holten sich für ihre Experimente mit der Serienfotografie Pferde, Katzen oder Vögel vor die Linsen, um deren Bewegungsabläufe zu studieren und sichtbar zu machen, was dem menschlichen Auge bis dahin verwehrt geblieben war. In der folgenden Frühphase des Kinos erkannte man schnell, dass Tiere durch ihr eigenes Unterhaltungs- und Faszinationspotential den Reiz des neuen Mediums durchaus noch verstärken konnten. „Im Gegensatz zur menschlichen Bewegung, die kontrollierbarer und leichter wiederholbar schien, erhielt der Film durch die Abbildung von Tieren erst sein eigenes Leben."[64]

Auch die Insekten sollten von Anfang an mit dabei sein. Immerhin war krabbelndes sechsbeiniges Getier schon lange vor den Anfängen des Laufbildes zu einem festen Bestandteil der bildenden Kunst und Literatur geworden. Sämtliche optische Spielereien setzten als Vorläufer zum filmischen Medium immer wieder auf die Wirkung von Insekten. So projizierte zum Beispiel eine Laterna Magica im 17. Jahrhundert, wie Malli in *Der Facettenblick* als Beispiel anführt, die bewegliche Schreckensgestalt einer mittels Honig auf Glas geklebten lebenden Fliege und ein Thaumatrop aus dem Jahr 1824 präsentierte eine Schlafende, auf deren Brust durch die Drehung ein teuflisches Insekten-Wesen auf und ab sprang. „Neben Magie der Bewegung", so Malli, „symbolisiert der Springteufel freilich das ‚verteufelte' und immer wiederkehrende Begehren, das der Anblick des (weiblichen) Körpers im Betrachter erweckt."[65]

Im Vergleich zu anderen Tiergruppen stellte das Filmen von realen Insekten zu Beginn der Kinematografie allerdings vorerst nur schwer zu bewältigende technische Herausforderungen dar. Während das Kinopublikum auf der Leinwand längst schon Aufnahmen echter Löwen, Affen, Elefanten oder Hühner im Zoo, in der Straßenparade und Sportarena zu sehen bekam, wobei die Begeisterung im Attraktionskino ohnehin weniger dem Dargestellten selbst, sondern der wundersamen Bewegtheit der Bilder galt, war der Einsatz von Insekten hingegen bis zur Mitte des Jahrhunderts vorwiegend auf den Bereich des fantastischen oder humorvollen Trickfilms beschränkt, wo Illusionsmeister Georges Méliès einen schlafenden Mann von animierten Käfern terrorisieren ließ (*Une nuit terrible*, FR 1896) oder Schmetterlinge in schöne Frauen und Brahmanen in hässliche Raupen verwandelte (*Le brahmane et le papillon*, FR 1901). Hier wollen wir jedoch den Blick auf eine große Ausnahme werfen, die den Namen Percy Smith trägt und sich in der ersten Dekade nach der Jahrhundertwende zu einem Pionier des naturwissenschaftlichen, dokumentarischen Filmemachens entwickeln sollte.

---

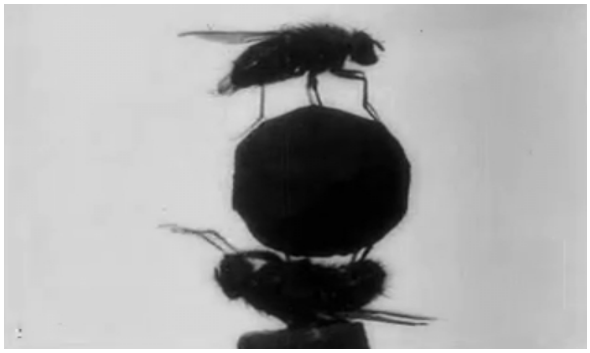
63 Möhring / Perinelli / Stieglitz: Tierfilme und Filmtiere, S. 7.

64 Ebd.; vgl. hierzu auch Akira M. Lippit: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.

65 Malli: Der Facettenblick, S. 185.

Angetrieben von seiner Leidenschaft für die Wunder der heimischen Insekten- und Pflanzenwelt, von der Faszination für das neue Medium sowie von der festen Überzeugung, Film könne nicht nur unterhalten sondern auch bilden, ließ sich der britische Naturfotograf Smith von den technischen Schwierigkeiten im Umgang mit Insekten vor der Kamera nicht abschrecken. Im Gegenteil: In seiner Obsession, das Unsichtbare sichtbar und das Gewöhnliche ungewöhnlich zu machen, erzielte er mit seinen zunächst fotografischen, dann filmischen Experimenten bahnbrechende visuelle Ergebnisse. Durch Smiths Mikroaufnahme von einer Fliege, die mit ihrem Rüssel Honig von der Spitze einer Nadel saugt, wurde der Filmproduzent Charles Urban auf ihn aufmerksam. Fortan teilten beide dieselbe Vision, die zufällig auch ganz im Zeichen der bereits im frühen Kino einsetzenden Debatte über die Moral des Kinos stand: Durch Naturkundefilme sollte der Qualitätsgehalt des von trivialer Massenunterhaltung in Beschlag genommenen neuen Mediums zurückerobert werden. Dabei betont Burt: „Advertising the moral virtues of nature film was not without commercial interest, particularly as these films were aimed at widening cinema audiences and encouraging the idea that cinema entertainment could be respectable.“[66] Urban und Smith war allerdings – wie auch allen anderen Beteiligten der frühen Filmindustrie – durchaus bewusst, dass sie, um überhaupt gegen Publikumsschlager wie Charlie Chaplin antreten zu können, das Bildende mit dem Unterhaltsamen und Sensationellen verbinden mussten.

The Strength and Agility of Insects[67]


The Acrobatic Fly

Die Aufregung um Percy Smiths im Jahr 1910 entstandenen Kurzfilm *The Acrobatic Fly* (GB 1910) verbreitete sich wie ein Lauffeuer. Um die physischen Kräfte einer gewöhnlichen Hausfliege zu demonstrieren, befestigte er ein auf dem Rücken liegendes Exemplar am Ende eines Streichholzes sowie auf einem winzigen Stuhl und ließ das Tier mit Miniatur-Hanteln, riesigen Korken und Bällen jonglieren. Es folgte mit *The Strength and Agility of Insects* (GB 1911) ein ähnlicher Film, in dem Smith Insekten nicht nur akrobatische Kunststücke aufführen, sondern auch andere Tiere verspeisen ließ – alles im Sinne der Bildung natürlich. In *To Demonstrate How Spiders Fly* (GB 1909) kreierte der einfallsreiche Filmemacher mit seiner handgemachten Spinne eine der ersten animierten Naturfilm-Sequenzen, bevor er sich für die *Urban Science Series* auch den Pflanzen sowie noch wesentlich kleineren Organismen als den Insekten zuwandte. Mithilfe eigens angefertigter Apparaturen und origineller Methoden erweiterte er dabei

66 Burt: *Animals in Film*, S. 130.

67 Screenshot aus *Edwardian Insects on Film* (siehe Filmverzeichnis).

ständig die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums. Smith gilt bis heute als Pionier der Zeitraffer-Aufnahme, der Makro- beziehungsweise Mikro-Kinematografie sowie der Stop-Motion. Und diesen Erfolg hatte er nicht zuletzt auch dem Wirkungspotential seiner so alltäglichen und doch bizarren sechs- und achtbeinigen Darsteller zu verdanken, mit denen er das Publikum ins Staunen versetzte. „If I think anything is a pest I make a film about it; then it becomes beautiful“,[68] beschrieb Percy Smith selbst seine Intentionen als Filmemacher.

Smiths dokumentarische Aufnahmen von jonglierenden Insekten mögen in diesem Sinne zwar mit durchaus ehrenhaften Absichten entstanden sein, von tierischer Authentizität weichen diese ersten realen Insekten auf der Leinwand dennoch klar ab. Schließlich boten naturwissenschaftliche Filme wie *The Acrobatic Fly* einen ungeheuren Sensationswert mit durchaus beabsichtigter komischer Wirkung, knüpften eng an das fantastische Trickfilm-Kino à la Georges Méliès an und wurden auch so wahrgenommen. Smiths angebliche Fähigkeit, Insekten zu zähmen wie der Dompteur den Löwen, trauten ihm weder die Presse noch das Publikum so richtig zu, weshalb er – so schreibt Frederick Talbot in *Moving Pictures* – immer wieder des Schwindels und der obskuren Kräfte bezichtigt wurde.[69] Der allgemeinen Verworfenheit von krabbelndem Getier zum Trotz warf ihm die Öffentlichkeit sogar ein wenig Tierquälerei vor. Immer wieder musste Smith Rede und Antwort stehen, behielt jedoch die ganze Wahrheit hinter seiner Vorgehensweise stets für sich. Auf der Hand liegt, dass der erfinderische Filmemacher das gewünschte Verhalten der Insekten mittels unterschiedlicher Tricks herbeiführte und seine Filme oft gekippt projizieren ließ, um den beabsichtigen Effekt zu erzielen. Die winzigen Tiere kamen wohl aufgrund der Beleuchtungshitze und des Klebers, mit dem sie festgehalten wurden, nicht immer mit dem Leben davon. Bezüglich der Wirkung von Smiths jonglierender Fliege auf das Publikum des frühen 20. Jahrhunderts merkt Talbot außerdem an:

> „The fly was to be seen endeavouring to balance a piece of cork, and intense amusement was caused when it was seen to wipe its feet, in the same way that a man rubs his hands together, preparatory to making some kind of effort.“[70]

The Acrobatic Fly demonstriert somit als erstes Beispiel, dass die menschliche Tendenz zur Anthropomorphisierung von Tieren mit dem Ziel, das Andere des Menschen vertrauter und verständlicher zu machen, in der Konfrontation mit dem Insekt keineswegs zwingend an ihre Grenzen stößt. Natürlich macht die Makro-Aufnahme diese spezifische Assoziation zwischen Fliegenbewegung und menschlichem Verhalten erst möglich. In einem anderen, leider nicht mehr existierenden Film spielte Smith allerdings noch viel bewusster mit der komisch anmutenden Vermenschlichung von Insekten, indem er eine Fliege als Hebamme verkleidete und sie eine Puppe in den Armen wiegen ließ. Die von der BBC produzierte

68 Percy Smith: Unbetitelter Presseausschnitt vom 28. April 1931. In: *The Charles Urban Collection*, Box 8: Papers, cuttings and photographs relating to Percy Smith, Science Museum Library, London, zit. nach Burt: *Animals in Film*, S. 129.

69 Vgl. Frederick A. Talbot: *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, Philadelphia: J. B. Lippincott Company 1912, S. 191.

70 Ebd., S. 192.

Dokumentation *Edwardian Insects on Film* (GB 2013) über Percy Smith präsentiert dieses noch erhaltene Bild des Films.[71]

Edwardian Insects on Film

In einer Zeit, in der dem nach Attraktion dürstenden Publikum vermehrt Expeditionsfilme und exotische Tiere aus fremden Ländern auf der Kinoleinwand vorgeführt wurden, gelang es Percy Smith, die Aufmerksamkeit auf die heimische und dennoch überraschend ungewöhnliche Tier- und Pflanzenwelt zu lenken. Hier waren die Insekten die Stars der Manege. Abschließend bleibt in diesem Kapitel allerdings noch auf Folgendes hinzuweisen: So beeindruckend Smiths Aufnahmen auch waren, so rührt doch der im frühen Kino nach einiger Zeit wieder zu verzeichnende Rückgang der Popularität von Naturfilmen zum großen Teil daher, wie Talbot erklärt, dass das Publikum allmählich übersättigt war von Bildern, die es als Trickaufnahmen interpretierte.[72]

3.1.2 *DER AMEISENSTAAT / DER BIENENSTAAT* – NS-Propaganda im Ufa-Tierfilm

Zwei Hirschkäfer bestreiten einen gewaltigen Kampf auf Leben und Tod. Wimmelnde Ameisen rüsten sich gegen den herannahenden großen Sturm. Junge Arbeitsbienen verteidigen den Eingang ihres Bienenstockes mit aller Kraft gegen den Feind. Auf den ersten Blick wirken diese Szenen in den Filmen *Das Erbe* (DE 1935), *Der Ameisenstaat* (DE 1935) und *Der Bienenstaat* (DE 1937) allein wie unschuldig lehrreiche Einblicke in die geheimnisvolle Welt der Insekten. Der gesellschaftspolitische Kontext ist es hier jedoch, der die beschriebenen Bilder auf den zweiten Blick in ein gänzlich anderes, düsteres Licht rückt.

Aufstieg des biologischen Films

Der dokumentarische Tierfilm etablierte sich in Deutschland als eines von mehreren Subgenres des Kulturfilms nach dem Ende des ersten Weltkrieges. Eine große Beteiligung an dieser Entwicklung ist der Universum Film AG – kurz Ufa – zuzuschreiben, deren im Jahr 1918 gegründete Kulturfilmabteilung sich sehr bald auf den biologischen Film zu konzentrieren begann. Angestrebt wurde eine Vermarktung für

71 Vgl. *Edwardian Insects on Film*. Regie: John Holdsworth, GB 2013; TV-Ausstrahlung, BBC Four 20. 03. 2013; zur ausführlicheren Behandlung von Percy Smiths Methoden und Tricks siehe neben dieser Filmdokumentation auch Talbot: *Moving Pictures*, S. 190-192.

72 Vgl. Talbot: *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, neubearb. 2. Aufl., London: Heinemann 1923, S. 189, indirekt zit. nach Burt: *Animals in Film*, S. 125.

die große Leinwand sowie gleichermaßen für den Unterricht. Ähnlich den Intentionen Charles Urbans und Percy Smiths war auch das Interesse an Kulturfilmen im deutschsprachigen Raum zunächst, so hält Kay Hoffmann in seinem Aufsatz *Zwischen Bildung, Propaganda & Filmischer Avantgarde* fest, „eine Reaktion auf die Kinoreformbewegung der 1910er Jahre, die das kommerzielle Unterhaltungskino ablehnte und eine pädagogisch sinnvolle Nutzung des neuen Mediums einforderte."[73] Durch das Zusammenspiel von naturwissenschaftlichem Forschungsdrang und der sich ständig weiterentwickelnden Filmtechnik konnte man dem Publikum erstmals auch die kleinsten Wunder der Natur belehrend vor Augen führen. Doch waren die frühen biologischen Filme so wissenschaftlich nüchtern gestaltet, dass die Bevölkerung nicht gerade in Scharen die Kinosäle stürmte. Erst das Verschmelzen von Bildung und Unterhaltungswert – durch den Einsatz von ausgefeilteren Dramaturgien und narrativen Handlungselementen sowie durch die im Zuge der Umstellung auf den Tonfilm eingeführten musikalischen Untermalungen und ausschmückenden Off-Kommentare – brachte dem Natur- und Tierfilm die angestrebte breite Resonanz ein.

Als Regisseure fungierten oft anerkannte Wissenschaftler. Zu den beliebten Sujets auf dem ästhetischen Experimentierfeld des biologischen Films zählten Unterwasserwelten, Aufnahmen aus dem Tierinneren sowie vor allem Insekten und Mikroben. Wundersames sollte enträtselt, Verborgenes offengelegt, unverfälschte Wahrheit vermittelt werden. Das Verlangen nach immer noch sensationelleren Bildern von winzigen Lebewesen trieb die Kameratechnik im Eiltempo voran. Es wurde mit neuen Objektiven, lichtempfindlicherem Filmmaterial, Zeitlupe und Zeitraffer, Mikro-, Makro- und Röntgenkinematografie experimentiert. Maßgeblich verantwortlich für einen Großteil dieser revolutionären Entwicklungen der Filmtechnik sowie für den Erfolg des Genres war der junge Biologe Ulrich K. T. Schulz, der im Zeitraum von 1920 bis zum Ende des zweiten Weltkrieges mehr als 400 populärwissenschaftliche Tier- und Naturfilme für die Ufa realisierte – ein Viertel davon hatte Insekten zum Thema. Um eine bestmögliche Umsetzung der Projekte zu erzielen, richtete die Ufa ein eigenes Miniaturfilmstudio und mikroskopisches Labor ein, in denen Schulz mit ständig neuen Aufnahmetechniken experimentierte, um die „Stars [seiner] ersten Filme", wie er kleinere Insekten später selbst bezeichnete, „überzeugend und vergrößert auf die Leinwand zu bringen."[74] Auch das spezielle Züchten von den benötigten Tieren nahm in Deutschland zu dieser Zeit seinen Anfang.

Im Dienst der Ideologie

Doch Insekten und Kleinstorganismen dienten nicht nur dem Fortschritt der Kameratechnik und der Popularisierung des biologischen Films. „Die Funktionalisierung dokumentarischer Filme für unterschiedliche Interessen ist symptomatisch für das Genre",[75] schreibt Kay Hoffmann. Demnach sollte speziell der Kulturfilm nicht ohne Einordnung in die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen

73 Kay Hoffmann: Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde. Der Kulturfilm im internationalen Vergleich. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich"*, Wien: Synema 2006, S. 15-27, hier S. 18.

74 Ulrich K. T. Schulz (1975): *Das biologische Filmschaffen des Autors während 38 arbeitsreicher Jahre*. Unveröffentlichtes Buchmanuskript, Archiv Filmmuseum Potsdam, S. 3, 5, zit. nach Malli: Der Facettenblick, S. 184.

75 Hoffmann: Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde, S. 25.

seiner Zeit betrachten werden. Schon in den 20er Jahren der Weimarer Republik schlugen Tier- und Naturfilme ideologische Klänge an, präsentierten „die darwinsche Lehre von der Auswahl der Besten und Stärksten, die den unvermeidlichen Tod der Unterlegenen zur Folge hat […]“[76] – so etwa zu sehen im ersten von Schulz für das Kino kreierten Beiprogrammfilm *Der Hirschkäfer* (DE 1920/21). Hierfür konstruierte der filmschaffende Biologe übrigens gemeinsam mit seinem Kameramann eine Lupenoptik, die ihm zu den ersten Großaufnahmen verhalf.

Nach der Machtergreifung der NSDAP ging der Kulturfilm dann zunehmend in die Vermittlung der faschistischen und völkischen Weltanschauung über, denn „von authentischen Bildern in einem nicht-narrativen Kontext wurde mehr Effektivität in der politischen Überzeugungsarbeit erwartet“,[77] wie Ramón Reichert in dem von ihm herausgegebenen Sammelband zum *Kulturfilm im „Dritten Reich“* festhält. In diesem Sinne waren die 10- bis 20- minütigen Filmbeiträge, wie auch die Deutschen Wochenschauen, zur Zeit des Dritten Reiches jedem Kino-Spielfilm verpflichtend als Begleitprogramm voranzustellen. Dabei bedeutete das Jahr 1933, so bemerkt Dorothe Malli, „keine besondere Zäsur für die Tierfilmer der Ufa“,[78] denn dokumentarische Einblicke in die Welt des Tierreiches eigneten sich beinahe schon ohne großes Zutun hervorragend, um die Rassendoktrin, das disziplinierende Gesellschaftsmodell sowie weitere parteipolitische Strategien zu propagieren und legitimieren. Diesbezüglich schreibt auch Hilmar Hoffmann in seiner Analyse des Propagandafilms:

> „Womit ließe sich sonst die sozialdarwinistische Ideologie des Fressens und Gefressenwerdens, der rassistische Vernichtungsfeldzug gegen alles ‚Undeutsche‘ und ‚Entartete‘ leichter begründen und verbreiten als mit der scheinbar so bruchlosen Analogie zur Natur. Daß freilich absichtliches Morden, gar die planmäßige Ausrottung rassischer, religiöser oder sozialer Minderheiten bei Tieren nicht zu beobachten ist, verschwieg man.“[79]

Auch wenn die Natur- und Tierfilmer in den Jahren nach 1933 genauso wie die gesamte deutsche Filmproduktion durch ein komplexes System aus Richtlinien und Kontrollinstanzen von der NSDAP an strammen Zügeln gehalten wurden, so verhalf das im Kulturfilm erkannte Potential zur Volkserziehung der biologischen Abteilung der Ufa gleichzeitig zu großer Anerkennung. Hinsichtlich der Instrumentalisierung zu propagandistischen Zwecken wurde in den Filmen auf recht unterschiedliche Strategien gesetzt, wie die folgenden Beispiele zeigen.

---

76 Kerstin Stutterheim: Vom Hirschkäfer zum letzten Einbaum. Der Natur- und Tierfilm zwischen 1920 und 1944. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich“*, Wien: Synema 2006, S. 85-96, hier S. 88.

77 Ramón Reichert: Popkultur und Postfaschismus. Zum strategischen Verhältnis von NS-Kulturfilmen und Rammstein-Videos. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich“*, Wien: Synema 2006, S. 183-198, hier S. 187.

78 Malli: Der Facettenblick, S. 183.

79 Hilmar Hoffmann: *„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 147, unter: http://mo2.lmz.navdev.de/fileadmin/bibliothek/hoffmann_fahne/hoffmann_fahne.pdf (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

Die Rassenpolitik der Tiere

Der Hirschkäfer

Als radikales Exemplar direkter Propaganda ist Carl Hartmanns Werk *Das Erbe* zu bewerten. Mittels naturwissenschaftlicher Erkenntnisse wird hier ein Gesetz zur Verhinderung erbkranken Nachwuchses legitimiert. Insekten bilden den Auftakt. Zu sehen gibt es zunächst die gestellten Dreharbeiten in einem Tierfilmstudio. Vor laufender Kamera und mittels eindringlicher Großaufnahmen soll das verhängnisvolle Duell zweier Hirschkäfer – anknüpfend an den von Schulz gedrehten Film *Der Hirschkäfer* – präsentiert werden, während der Regisseur in seiner Funktion als Professor den bei Tieren kontinuierlich stattfindenden Kampf ums Dasein thematisiert. Die Gleichsetzung von Filmemacher und Wissenschaftler kommt in diesem Genre nicht selten zum Einsatz, um den Wahrheitsanspruch zu untermauern und dem Publikum zu vermitteln, es möge dem Gesehenen und Gehörten unbedingt vertrauen. Auf die Käfer folgen weitere Einblicke in die Tier- und Pflanzenwelt, in der die unerbittliche natürliche Auslese, die Ausmerzung alles Kranken und Schwachen als notwendiges Gesetz des Lebens zu walten scheint. „Dann treiben die Tiere also eine regelrechte Rassenpolitik?“, fragt die junge blonde Assistentin den Professor. Dieser bejaht, doch fügt hinzu: Wo die Tiere instinktmäßig agieren, da müsse bei den Menschen mitunter ein wenig nachgeholfen werden. Und sei es nur, um die Unglücklichen von ihrem Elend zu erlösen. Von den Naturaufnahmen schneidet Hartmann abrupt zu schockierenden Bildern aus einer Irrenanstalt. „Wer körperlich und geistig nicht gesund und würdig ist, darf sein Leid nicht im Körper seines Kindes verewigen“, lautet das eingeblendete Zitat von Adolf Hitler. Das filmische Plädoyer für die Zwangssterilisierung Geisteskranker endet mit der Mobilisierung der Jugend, denn es paare sich, so der Appell des Kurzfilms, nur das Starke und Gesunde. Speer werfende junge Männer und sittsam tanzende junge Frauen leiten über zur Glorifizierung der glücklichen und perfekten arischen Familie. „*Das Erbe* […] bezeichnet genau den Punkt, an dem ein sozialdarwinistischer Biologismus in eine faschistische Rassenpolitik umschlägt“,[80] schreibt Peter Zimmermann in seinem Text *Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda*.

Vorbildliche Insektenstaaten

Doch längst nicht alle biologischen Filme sind als eindeutige Propaganda zu klassifizieren. In den *Richtlinien für die Kulturfilm-Bewertung* war die Verpflichtung zur völkischen und nationalen Tendenz zwar fest verankert, es stand dort aber auch geschrieben, „die Tendenz dürfe allerdings ‚nicht breit aufgetragen‘ werden, sondern solle ‚unsichtbar und unhörbar hinter dem Film stehen‘ und sich beim Zuschauer ‚durch stille Verarbeitung‘ selber einstellen“,[81] wie Jeanpaul Goergen in *Der giftige, giftige Apfel*

80 Peter Zimmermann: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich. In: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann (Hg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK Medien 2003, S. 59-73, hier o. S., unter: http://mo2.lmz.navdev.de/fileadmin/bibliothek/zimmermann_propaganda/zimmermann_propaganda.html (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

81 Richtlinien für die Kulturfilmbewertung. In: Heinz Tackmann (Hg.): *Filmhandbuch*. Als ergänzbare Sammlung herausgegeben von der Reichsfilmkammer, Berlin: Luchterhand 1938 ff., Blatt III B 11, S. 21f, zit. nach Jeanpaul Goergen: Der giftige, giftige

aus den Richtlinien zitiert. So wurde im überwiegenden Teil der Tier- und Naturfilme auf eine eher „indirekte und kaschierte“[82] Vermittlung der parteipolitischen Ideologie gesetzt, was jedoch nicht weniger effektiv ausfiel. Auch in diesen scheinbar harmlosen Bildungsfilmen stand vor allem ab dem Jahr 1933 die Vorbildfunktion der Natur für die Gesellschaft und speziell für das deutsche Volk immer wieder im Fokus. Hervorragend eigneten sich zu diesem Zweck die staatenbildenden Insekten, so zum Beispiel vorgeführt in den beiden unter der Leitung von Schulz realisierten Filmen *Der Ameisenstaat* und *Der Bienenstaat*. Dabei sind Gesellschaftsanalogien zwischen Insekten- und Menschenvölkern, wie im vorigen Kapitel bereits angesprochen wurde, keineswegs als Erfindung des Nationalsozialismus zu verbuchen, sondern reichen zurück bis zu den Fabeln Äsops und kamen fortan in der Kultur- und Literaturgeschichte recht häufig zum Einsatz. Allein „der Staatsbegriff verweist darauf, dass mit der Bezugnahme auf soziale Insekten schon immer die unterschiedlichsten menschlichen Gemeinschaften charakterisiert worden sind“,[83] bemerkt Petra Lange-Berndt in *Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht*. Zum Vorbild erklärten zahlreiche Philosophen und Autoren im Laufe der Zeit vor allem den Bienenstock.[84] In der *Enzyklopädie des Märchens* heißt es außerdem über die Bienen: „Ihr Gemeinwesen verfügt über ‚Ammen‘, ‚Wächter‘ und ‚Arbeiter‘, über Tätigkeitsgruppen also, deren Bezeichnung unserer Sozialterminologie entnommen ist.“[85] Für perfekte Organisation, Disziplin, Fleiß und bedingungslosen Zusammenhalt wurden diese spezifischen Tiervölker seit langem honoriert – kein Wunder also, dass sie im Nationalsozialismus als Modell des idealen Staates hervorgingen.

Der Ameisenstaat und *Der Bienenstaat* verfahren dramaturgisch sowie formal nach ähnlichem Muster, weshalb die zwei Filme gemeinsam betrachtet werden können. Beide Werke bieten einen ausführlichen dokumentarischen Einblick in das natürliche Habitat der jeweiligen Insektenart. Wir lernen deren Arbeitsalltag und Lebenszyklus kennen – vom Eierlegen über das Heranreifen der Neugeborenen bis hin zum feierlichen Hochzeitsflug und der damit einhergehenden Gründung eines neuen Staates. Mit für die damalige Zeit höchst spektakulären Nahaufnahmen und Bildern aus dem Innersten der Insekten-behausungen führen uns die Filme das geschäftige Treiben auf der Ameisenstraße oder im Bienenstock, die hierarchische und geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, das tierische Verhalten in Zeiten der Ruhe sowie in Zeiten großer Gefahr vor Augen. Wir beobachten das hingebungsvolle Pflegeverhalten in den Brutkammern, die Strategien der Futterbeschaffung und die bittere Schlacht gegen den Feind, aus der nur ein starkes, effizient organisiertes und vereintes Volk siegreich hervorgehen kann.

Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich“*, Wien: Synema 2006, S. 29-44, hier S. 32.

82 Goergen: Der giftige, giftige Apfel, S. 30.

83 Petra Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm. In: Möhring / Perinelli / Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 207-219, hier S. 211.

84 Vgl. hierzu Finzsch: „I don't rejoice in insects at all.“, S. 166.

85 Kurt Ranke / Josef Klíma: Biene. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin u. a.: De Gruyter 1979, S. 296-307, hier S. 297.

Beide Filme wirken in ihrer visuellen Gestaltung durchaus unverdächtig objektiv. Mit ausgeblendetem Ton könnte man sie wohl kaum einem spezifischen außerfilmischen Kontext zuordnen. Doch ist es gerade die akustische Ebene, die hier den zoologischen Erkenntnissen die ideologische Färbung verleiht und einen Bogen von der natürlichen zur sozialen Ordnung spannt. Dies betont auch Ramón Reichert in seiner Behandlung des Themas: „Modellhafte Vergleiche zur Organisationsweise menschlicher Gemeinwesen werden hauptsächlich über die off-szenische Kommentierung eingespielt."[86] Während also die beschwingte musikalische Untermalung, ganz so wie sie aus frühen Disney-Zeichentrickfilmen bekannt ist, den Unterhaltungswert ankurbelt, schlägt die eingesetzte Begleitstimme einen ernsteren Ton an, spricht in geradezu „militärischem Jargon" mit „disziplinierendem Gestus",[87] wie Kerstin Stutterheim in *Vom Hirschkäfer zum letzten Einbaum* in Bezug auf *Der Bienenstaat* schreibt. Was in den Filmen oft wie ein undurchschaubares Gewusel aus Dutzenden von Ameisen und Bienen wirkt, erhält erst durch den aufklärenden Off-Kommentar Sinn und Ordnung, wird zum perfekt durchdachten System, das keinen Deutungsspielraum offen lässt. Mit der wiederholten Betonung von Produktivität, Fortpflanzung, Gemeinwohl, Wehrhaftigkeit und Kampfesmut als essentielle Faktoren eines funktionierenden Insektenstaates sowie mit Aussagen wie „Eierlegen und nochmals Eierlegen ist die ausschließliche Tätigkeit der Weibchen", „Sauberkeit und Ordnung ist im Ameisenstaat oberstes Gesetz" oder „durch den geschlossenen Einsatz des ganzen Volkes" wird hier das Verhalten der Tiere zum Beweismittel instrumentalisiert, das sämtliche Maximen des Nationalsozialismus als naturgegeben fundamentieren soll.

Immer wieder thematisieren beide Filme „die Opposition zwischen liberalem Subjekt (Individuum) und (national-)sozialistischem Kollektivsubjekt (Volk, Staat)."[88] So kann das einzige Ziel der kleinen Tierchen – nämlich die Erhaltung der geschlossenen Gemeinschaft im Kampf ums Dasein – nur durch die Pflichterfüllung und vollkommene Aufopferung jedes einzelnen Insekts erreicht werden. In seiner Bestimmung geht es bereitwillig bis in den Tod, „denn dieser wird zum Nutzen der Allgemeinheit erlitten und daher gibt es in dieser Hinsicht keine Zweifel, sondern Schicksalsergebenheit."[89] Vor allem in *Der Bienenstaat* kreist der Kommentar um diesen biologisch beziehungsweise von etwas Höherem vorbestimmten Daseinszweck und generiert somit über die Tierstaaten eine regelrechte „Mythisierung der sozialen Ordnung"[90], mit der sich autoritäre Strukturen sowie ziviler Gehorsam bewerben lassen. Und während die Insektenvölker zahlreiche Feinde erbittert bekämpfen, wodurch kriegerische Tätigkeiten und Gewalt als natürliche Folge des Selbstschutzes ihre Legitimation erhalten, wird Nutzloses und dem Wohl des Staates Entgegenwirkendes unerbittlich ausgemerzt. Die von den Nationalsozialisten betriebene Aussonderung unbrauchbarer Staatsbürger findet demnach wie schon in *Das Erbe* auch hier ihr tierisches Vorbild.

---

86 Reichert: Popkultur und Postfaschismus, S. 188f.

87 Stutterheim: Vom Hirschkäfer zum letzten Einbaum, S. 90.

88 Reichert: Popkultur und Postfaschismus, S. 189.

89 Stutterheim: Vom Hirschkäfer zum letzten Einbaum, S. 90.

90 Reichert: Popkultur und Postfaschismus, S. 190.

Zuletzt repräsentieren die Ameisen und Bienen nicht nur das Idealbild des vereinten Volkskörpers, sondern auch die perfekten Streitkräfte. Reichert verweist diesbezüglich auf Martin Heidegger, der im Jahr 1929/30 in seiner Vorlesung *Die Grundbegriffe der Metaphysik* an der Universität Freiburg das Benehmen und Treiben des Tieres im Unterschied zum Verhalten und Handeln des Menschen beleuchtete.[91] Laut Heidegger bildet die „Benommenheit", aus der er seinen Begriff des „Benehmens" ableitet, die „Wesensstruktur des Tieres", was er anhand der Insekten veranschaulicht. Wenn beispielsweise eine Biene ihren alltäglichen Tätigkeiten wie dem Honigsammeln nachgeht, dann wird ihr Verhalten nicht etwa gesteuert durch ein „Erfassen und Wissen", durch ein Verstehen oder gar den Blick auf das große Ganze, sondern ist allein ein „Sichbenehmen" und „Getriebensein".[92] Die Biene hinterfragt nicht, sie folgt blind ihrer biologisch motivierten Triebhaftigkeit. In diesem Sinne lassen sich Heideggers Überlegungen auf die Funktion der Ameisen und Bienen in den Tierfilmen des Dritten Reichs beziehen. So schreibt Ramón Reichert:

> „Für die Masseninszenierung ist die ‚Benommenheit' der Tierheit die metaphysische Brücke zum Soldaten. In diesem Konnex zeigt sich der propagandistische Nutzen der Allegorie ‚Tierstaat' am deutlichsten. Denn die medientechnische Fusion von tierischen und menschlichen Tugenden zielt vor allem auf einen Endzweck, also das *instinktive Verhältnis des Gefolges zu ihrem Geführt-Sein*. […] Übertragen auf die Volksgemeinschaft ist dieses ‚Benehmen' das blinde Vertrauen in den Führer und die bedingungslose Subordination."[93]

Ob und in welchem Ausmaß die Kulturfilme der 30er Jahre nun wirklich zu Recht als Propagandafilme zu klassifizieren sind, das wird in der wissenschaftlichen Literatur seit vielen Jahren diskutiert. Fakt ist, dass sich Insekten von Natur aus hervorragend für nationalsozialistische Zwecke eigneten, sei es um ungewollte Völkergruppen mit unbeliebten Tieren gleichzusetzen – man denke an die in der NS-Rhetorik gebräuchliche Laus-Metapher für die Juden – oder aber um mithilfe der geschätzten sozialen Insekten die parteipolitischen Interessen zu popularisieren. Ulrich K. T. Schulz begriff seine Filmarbeit jedenfalls stets als „durchaus kriegswichtige"[94] Tätigkeit. Zu seinem 25-jährigen Dienstjubiläum gratulierte ihm der Propagandaminister Josef Goebbels höchstpersönlich.[95]

Fantastische Natur und Gefühle des Grauens

Abschließend bleibt anzumerken, dass auch den wissenschaftlich motivierten Insektenfilmen von Schulz ein unübersehbares „Potenzial des Phantastischen"[96] anhaftet und sie daher keinesfalls gänzlich vom

---

91 Vgl. Martin Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. In: *Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944*, Bd. 29/30, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Klostermann 1983, Kapitel 58-60, unter: http://gesamtausgabe.files.wordpress.com/2012/11/29-30-die-grundbegriffe-der-metaphysik-welt-endlichkeit-einsamkeit.pdf (letzter Zugriff am 10. 03. 2014).

92 Vgl. ebd., S. 348, 350, 353, 360.

93 Reichert: Popkultur und Postfaschismus, S. 193.

94 Brigitte Paulowitz: *Ulrich K.T. Schulz. Biographie*, Online Archiv des Deutschen Filminstituts, o. J., unter: http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0146.htm (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

95 Vgl. Malli: Der Facettenblick, S. 183.

96 Ebd., S. 186.

Illusionskino eines Georges Méliès oder von den dokumentarischen Trickfilmen des Percy Smith abzugrenzen sind. Wie ein Magier machte Schulz noch nie zuvor gesehene Bilder aus unbekannten Welten sichtbar, demonstrierte dem Publikum schier unglaubliche Aufnahmetechniken und erkannte die faszinierende, ungeheuerliche Wirkungskraft seiner kleinen Filmstars. In dem Stummfilm-Klassiker *Nosferatu* (DE 1922) setzte auch Friedrich Wilhelm Murnau auf dieses Potenzial und griff auf frühe Aufnahmen von Schulz zurück, um seine *Symphonie des Grauens* zu intensivieren. In einer Szene beobachtet der Professor Bulwer gemeinsam mit seinen Schülern in einem Schaukasten eine Fliege, die sich in den haarsträubend tödlichen Fängen der Venusfliegenfalle befindet. Die Wissenschaft und die Fantastik, so bewies schon das frühe Kino immer wieder, liegen eng aneinander. Malli schreibt diesbezüglich in *Der Facettenblick*:

> „Den Blick des Wissenschaftlers wie den des Kameraauges erachten wir gemeinhin als objektivierend. Aber was uns Murnau in dem schwarzen Kasten zeigt, lässt solcherart nüchterne Augenzeugenschaft hinter sich. Der Blick in das ‚geheimnisvolle' Wesen der Natur schafft hier nicht Erkenntnisse, sondern Gefühle des Grauens."[97]

Insekten vor der Kamera, ganz egal ob vollkommen authentisch oder aber verfälscht dargestellt, evozieren von Grund auf einen intensiven Gefühlsblick. Wie das Potenzial des Grauens auch im dokumentarischen Insektenfilm auf die Spitze getrieben werden kann, zeigt das nächste Kapitel.

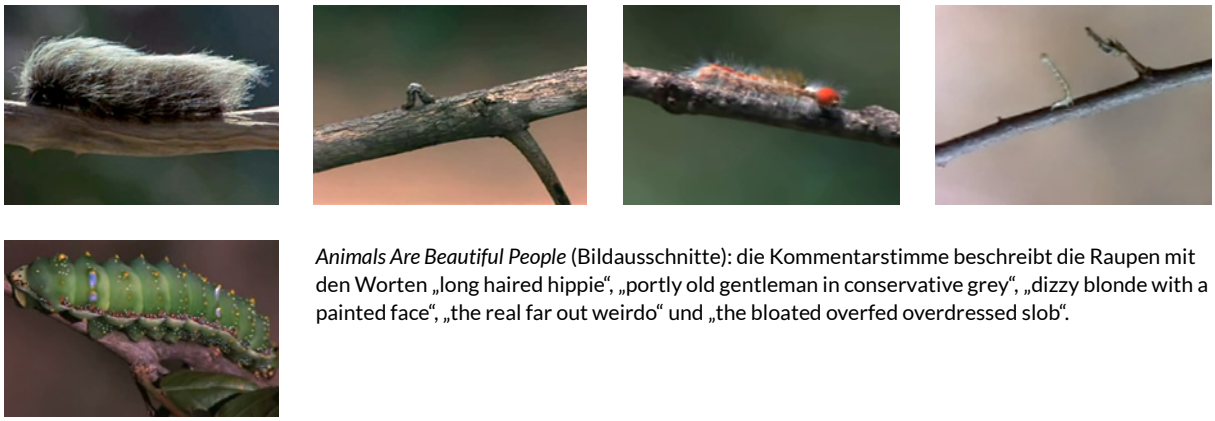
3.1.3 *THE HELLSTROM CHRONICLE* – Fakt, Fiktion und die Erben der Weltherrschaft

Wir wechseln zurück in die Vereinigten Staaten. Während Insekten mit dem Beginn der 50er Jahre zu einem fixen Bestandteil des amerikanischen Science-Fiction- und Horrorgenres avancierten, blieben sie im Dokumentarfilm eine Rarität. Dies lag allerdings nicht allein an den zahlreichen Schwierigkeiten, die das Filmen von so winzigen und teils außerordentlich flinken Tieren mit sich brachte, sondern gleichermaßen am mangelnden Zuschauerinteresse. Von mutierten und außer Kontrolle geratenen Monsterinsekten ließ sich das Kinopublikum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereitwillig in Angst und Schrecken versetzen, doch die rein objektive, authentische Darstellung von Insekten versprach wenig Reizvolles. „Animal documentary filmmakers have long had to accept the fact that audiences prefer drama to accuracy in depictions of nature",[98] bemerken Berenbaum und Leskosky in der

97 Ebd., S. 187.

98 May R. Berenbaum / Richard J. Leskosky: Insects in Movies. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ²2009, S. 668-674, hier S. 673.

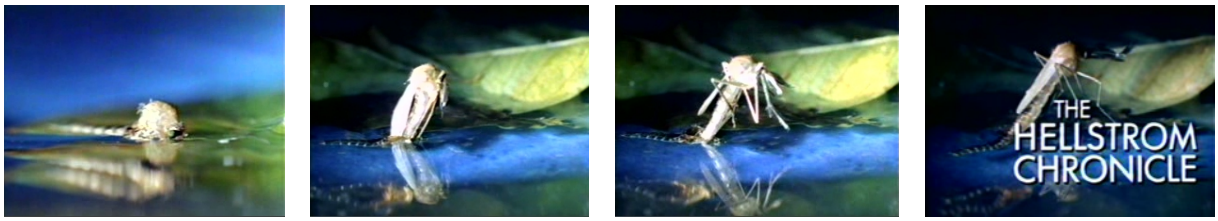
Encyclopedia of Insects und bringen damit die grundsätzliche Problematik des Tierfilms von einst bis zur heutigen Zeit auf den Punkt. Um den Alltag der Natur so spannungsreich und attraktiv wie möglich in Szene zu setzen, vertrauten zum Beispiel Produktionsfirmen wie Walt Disney oder Warner Brothers in ihren Dokumentationen *The Living Desert* (US 1953) und *Animals Are Beautiful People* (US 1974) auf den Effekt des Komödiantischen. Mittels Off-Kommentar, musikalischer Untermalung und verspielter, geradezu trickreicher Montage werden hier Erscheinungsbild sowie Verhalten von so manchen Tierarten als Lachnummern serviert, gleichzeitig dramatisiert und in hohem Maße anthropomorphisiert. Auch Insekten haben in beiden Filmen den ein oder anderen großen Auftritt und bilden in der Art ihrer Darstellung keine Ausnahme. So verwandeln sich in *The Living Desert* die Paarungsmühen eines Bockkäfers zur Miniatur-Liebeskomödie und *Animals Are Beautiful People* beschreibt – wie der Titel schon suggeriert – eine ganze Reihe von skurril aussehenden Raupen als „Karikaturen gewisser Menschentypen“,[99] mit denen Balázs wohl seine wahre Freude gehabt hätte.



Animals Are Beautiful People (Bildausschnitte): die Kommentarstimme beschreibt die Raupen mit den Worten „long haired hippie“, „portly old gentleman in conservative grey“, „dizzy blonde with a painted face“, „the real far out weirdo“ und „the bloated overfed overdressed slob“.

Während man sich bei Walt Disney und Warner Brothers über die Käfer und Raupen inmitten von zahlreichen anderen Vertretern des Tierreiches noch amüsieren durfte, schlug der erste allein den Insekten gewidmete abendfüllende Kinofilm *The Hellstrom Chronicle* (US 1971) einen gänzlich schärferen Ton an. Geplant war zunächst, mit sensationellen Makroaufnahmen von Insekten den neuesten Stand der Filmtechnik ins Rampenlicht zu rücken. Doch wohl aus Angst, die beeindruckende Kameraarbeit würde nicht ausreichen, um eine Dokumentation über die verworfene Tierklasse für ein Kinopublikum schmackhaft zu machen, beschloss die verantwortliche Produktionsfirma, das Wirkungspotential der Insekten voll auszuschöpfen. Während Science-Fiction-Filme bis zu der Zeit noch vorwiegend mit künstlich angefertigten Riesenexemplaren von Ameisen und Heuschrecken schockten, präsentierte *The Hellstrom Chronicle* sozusagen den fortgeschrittenen Horror der realen Insekten. Durch den Einsatz von hinzugefügten fiktionalen Handlungselementen sowie teilweise höchst experimentellen formalen Mitteln bewegt sich der Film dabei weit über die Grenzen einer konventionellen Dokumentation hinaus.

99 Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 77.



The Hellstrom Chronicle: Anfangssequenz

> „The Earth was created not with the gentle caress of love, but with the brutal violence of rape. In evolutions greatest irony one of the first creatures to appear would be the last to remain. For incubating in the darkened womb of prehistory was a seed of grotesque variation. A fetus with the capability to dominate all."

Zu diesen aus dem Off erklingenden Worten sehen wir die Mysterien der Natur, den Beginn des Lebens auf dem Planeten Erde. Und an diesem Beginn, so zeigt uns *The Hellstrom Chronicle*, steht die Geburt eines ganz und gar ungeheuerlichen Wesens. Begleitet von unheilvollen, dem klassischen Horrorgenre entlehnten Klängen erhebt es sich wie vom Teufel höchst persönlich entsandt aus dem Wasser, streckt seinen immer länger werdenden schlanken Leib empor, spreizt eine Vielzahl von Gliedmaßen von sich und rollt einen gewaltigen Stechrüssel aus – dann erstarrt dramatisch das Bild und der Titel wird eingeblendet. Es ist dies der Auftakt zu einer audiovisuellen Tour de Force durch die bizarre, teils atemberaubende und großteils abgrundtief grauenerregende Welt der Insekten. Als Reiseführer tritt ein Wissenschaftler namens Dr. Nils Hellstrom auf, dessen Fiktivität sich erst im Abspann des Films offenbart. Mittels einer erschlagenden Menge an entomologischen Fakten prophezeit er, dass die Insekten in nicht allzu ferner Zukunft die Weltherrschaft an sich reißen und den Untergang der Menschheit verschulden werden.

Strategien der Beunruhigung

Sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene setzt *The Hellstrom Chronicle* alles daran, die Andersartigkeit und Überlegenheit der Tierklasse möglichst erschreckend und sensationalistisch in Szene zu setzen. Mit den taxonomischen Kategorien nimmt es der Film dabei nicht allzu ernst, denn obwohl Dr. Hellstrom eigentlich nur von Insekten spricht, bekommen wir auch einige Spinnen zu sehen, die genau genommen einer anderen Klasse der Arthropoden angehören. Abgesehen davon zeigt sich der Film zwar bemüht, ein breites, durchaus lehrreiches Spektrum an korrekten entomologischen Informationen zu vermitteln, nimmt dabei jedoch fast ausschließlich die für den Mensch beunruhigenden Aspekte in den Fokus. Der Reihe nach arbeitet die Handlung sämtliche Punkte ab, die in der hier vorliegenden Arbeit bereits als Angst und Abscheu verursachende Faktoren vorgestellt wurden.

Eine entscheidende Rolle nimmt die Figur des Dr. Hellstrom ein. Im beruflichen Umfeld längst verstoßen aufgrund seiner gewagten Theorien, wendet sich der fiktive Entomologe nun direkt an die Zuschauer, um mit eindringlichen Blicken in die Kamera eine finale Warnung auszusprechen und somit das düstere Schicksal der Menschheit vielleicht gerade noch abwenden zu können. An diversen Schauplätzen demonstriert Hellstrom die unbequeme Wahrheit über Insekten. Es überwiegen dabei die

Aufnahmen aus freier Natur, doch auch Laborszenen, Feldexperimente und sogar dramatische Ausschnitte aus Science-Fiction-Filmen über Killer- und Riesenameisen bestärken Hellstroms Ausführungen. Wir werden unter anderem auf das Testgelände des *Radiation Laboratory* in der Wüste Nevadas geführt, auf dessen kargem Boden allein das Insekt den fatalen Folgen radioaktiver Strahlung zu trotzen scheint. Wir begeben uns mitten hinein in den Vernichtungsfeldzug eines Heuschreckenschwarms, werden Zeugen davon, wie eine Labormaus durch den Stich einer Wespe qualvoll zugrunde geht und dürfen uns ekeln, wenn Hellstrom mittels versteckter Kamera die Reaktion nichtsahnender Restaurantgäste auf Kakerlaken in ihrem Essen testet. Effizientere Überlebensstrategien auf der ganzen Linie, grenzenlose Anpassungsfähigkeit, übernatürliche Körperkräfte, maßlose Gefräßigkeit, beängstigende Reproduktionsrate – in den so winzigen Wesen offenbart sich nach und nach des Menschen mächtigster Feind. Ein Farmer berichtet von der aussichtslosen chemischen Kriegsführung gegen Schädlinge. Den Inbegriff des idealen Kollektivs repräsentieren ein weiteres Mal die Ameisen- und Bienenstaaten, deren Fortbestehen allein durch die Aufopferung des Einzelnen im Dienste des Ganzen garantiert wird. „In the perfect society there is neither emotion nor mercy", predigt Hellstrom und erklärt bedingungslosen Zusammenhalt, Kaltblütigkeit sowie fehlende Emotionen zur größten Stärke der Insektenvölker. Als lebenden Prototyp des Computers bezeichnet er den Termitenhügel und ringt der Menschheit den Ruhm über eine ihrer wegweisendsten technischen Erfindungen kurzerhand ab. Und nicht zuletzt erläutert der Entomologe das schauderhafte Wesen der Insekten, verweist auf deren ausdrucksloses Antlitz, auf „no muscles to smile with or frown with or in any way betray what's lurking beneath the surface". An Aussagen wie dieser ist nicht zu überhören, dass den Insekten hier eine gewisse Hinterlist unterstellt wird. Als *mindless soldiers*, *gruesome robots*, *bizarre killing machines*, *master executioners* und *ghosts of biblical terror* bedrohen sie in unermesslicher Anzahl die Vormachtstellung der Menschheit. Zu den Vorboten der Apokalypse erklärt Hellstrom in der letzten Sequenz des Films eine Armee afrikanischer Treiberameisen, die mit blindem Vernichtungstrieb über alles Lebendige und selbst über die Kamera herfällt. Wie in einer Geste des Triumphs strecken sie ihre Leiber in die Höhe. Am Ende dieser Sequenz erhebt sich das Bild und zeigt uns zerfallene Bauten in der Wüste: Überreste einer längst vergangenen menschlichen Zivilisation und zugleich ein Ausblick auf die Zukunft, der uns erschaudern lässt.

The Hellstrom Chronicle wurde in Cannes mit dem *Grand Prix de Technique* ausgezeichnet. Dass der Film mit seinen beeindruckenden Bildern jedoch eine gnadenlose Strategie der Beunruhigung verfolgt, die dem schlechten Ruf einer ganzen Tierklasse geradewegs in die Arme spielt, blieb dabei natürlich unberücksichtigt. Zu sehen gibt es in den zahlreichen Makroaufnahmen nicht beliebige Insekten, sondern die besonders grotesken, außerirdisch wirkenden Exemplare. Zooms und Close Ups konfrontieren uns mit gespreizten Mundwerkzeugen, Facettenaugen, Saugrüsseln, Stacheln, zuckenden Gliedmaßen und anderen unattraktiven Körperteilen. In schwindelerregender Bilderflut präsentiert *The Hellstrom Chronicle* mörderische Insekten auf Beutefang und beim Zerlegen, Aussaugen, Verflüssigen, Zerquetschen oder Auffressen ihrer hilflosen Opfer. Hin und wieder gleiten dabei die Makroaufnahmen

über ins Reich des Abstrakten – bis es nichts mehr zu erkennen gibt außer einem kryptischen Gewirr aus fleischigen, haarigen, glitschigen, zappelnden, ineinander verhakten Körpermassen. Auch setzt der Film Unschärfe ein, um im Vordergrund befindliche Insekten verzögert preiszugeben und sie durch den Aspekt des Verborgenen und Unscheinbaren noch bedrohlicher wirken zu lassen. Ein Käfer mutiert im Gegenlicht zu einer gespenstischen pechschwarzen Silhouette, hinter der sich ebenso ein gigantisches Urtier verbergen könnte. Mit teils hektischer Kameraführung bis hin zu wilden Reißschwenks werden brutale Gefechtsszenen von sich bekriegenden Ameisenvölkern oder der Wespenangriff auf eine Bienenkolonie dokumentiert. Die darauf folgenden Schlachtfelder übersät mit abgetrennten Insektenköpfen fordern nicht nur zart besaitete Zuschauer heraus. Ekelhafte Szenen bietet darüber hinaus der Filmteil über das verheerende Ausmaß eines Heuschreckenschwarms. In einem Flugzeug zur Schädlingsbekämpfung fliegen wir mitten durch den Schwarm, wobei dutzende der Tiere geräuschvoll an der Windschutzscheibe zerplatzen. Ein weiteres bevorzugtes Stilmittel zur Beunruhigung stellt der Zeitraffer dar. So sehen wir zum Beispiel Raupen und Heuschrecken in beängstigender Windeseile Sträucher beziehungsweise ganze Landstriche kahl fressen. In anderen Szenen fällt die Beschleunigung des Bildgeschehens kaum auf oder kann nur vermutet werden, sorgt jedoch dafür, dass die an sich schon befremdlichen Bewegungen mancher Insekten noch befremdlicher, die ohnehin sehr flinken Ameisen noch rasender und unaufhaltsamer wirken.

Nicht zuletzt ist es der Sound, der in *The Hellstrom Chronicle* als wesentliches, wenn nicht stärkstes Mittel zur Beunruhigung auftritt. Die musikalische Untermalung steht dabei ganz im Dienste des Unheimlichen, Fantastischen und Grauenhaften. Mal schleicht sie langsam bedrohlich dahin wie in einem Horrorfilm. Dann wieder türmt sie sich empor zu einem Gewittersturm aus donnernden, hektischen und disharmonischen Klangfolgen, die das Gewusel und die Bewegungen der Insekten akustisch spiegeln und sich wohl am besten als avantgardistische Orchestermusik beschreiben lassen. Die Tonebene konfrontiert uns mit Geräuschen diverser Insektenaktivitäten, die in der Realität für das menschliche Ohr nicht wahrnehmbar wären oder auch gar nicht existieren. Eine Ameise saugt schlürfend an einem Wassertropfen. Ein Käfer trampelt über trockenen Erdboden. Raupen und Heuschrecken knabbern schallend laut an Blättern, was das ohnehin bereits durch Zeitraffer und schnellen Schnitt verschärfte Bild ihrer monströsen Gefräßigkeit perfekt untermauert. Nach Beute schnappende, greifende oder springende Insekten werden begleitet von dem Klang eines durch die Luft schwingenden Säbels. An einer Stelle überlagert der Film der Reihe nach eine Vielzahl von unterschiedlichen Insektenlauten, bis ein unheilvoll dröhnendes Geräuschkonzert die Welt zu dominieren scheint.

The Hellstrom Chronicle

Dass Insekten wohl eines Tages als alleinige Erben des Planeten hervorgehen werden ist freilich keine Fiktion, sondern eine in der entomologischen Literatur und auch darüber hinaus immer wieder anzutreffende These, wie Charles Hogue in seiner *Cultural Entomology* festhält.[100] *The Hellstrom Chronicle* verbreitet diesbezüglich keine Unwahrheiten und vermittelt eine Botschaft, die zum Teil durchaus positiv zu bewerten ist. Hellstrom fährt mit der Menschheit hart ins Gericht, entblößt die selbsternannte Krone der Schöpfung als beschränkte Spezies, die sich durch ihr arrogantes Verhalten selbst zerstört. Sofern sich daran nichts ändert, braucht das Insekt nur abzuwarten. So mahnt der Wissenschaftler:

> „It is the need for individual luxury that creates the technology that destroys the planet. Making it uninhabitable for all but one – the insect. The industrial waste that poisons our air, the DDT that poisons our food source, the radiation that destroys our very flesh are to the insect nothing more than a gentle perfume. In the toxins that are killing us and our fellow creatures, the insects live, reproduce, thrive and gain strength by virtue of our growing weakness."

Der Film spricht eine klare Warnung aus und steht damit ganz im Zeichen des seit den frühen 70er Jahren langsam ansteigenden öffentlichen Umweltbewusstseins – einem Prozess, der in den Vereinigten Staaten vor allem durch die Gründung der *Environmental Protection Agency* im Jahr 1972 angekurbelt wurde, wie Berenbaum in *Bugs in the System* anmerkt.[101] Mit dem Bewusstsein kam auch die Angst vor den unkontrollierbaren Folgen, die das menschliche Eingreifen in die Natur, die Umweltverschmutzung, die chemische Schädlingsbekämpfung sowie der Atom- und Giftmüll nach sich ziehen könnten. Doch erntete *The Hellstrom Chronicle* aufgrund seines sensationalistischen Tonfalls und der Art und Weise, wie hier das natürliche Verhalten der Insekten zur Horrorshow funktionalisiert wird, von vielen Seiten herbe Kritik. Positiv einzuordnende Aktivitäten der Tiere – wie etwa ihr gewichtiger Beitrag zur Stabilisierung des Ökosystems – klammert der Film weitgehend aus. Stattdessen verstärkt er in seiner Absicht, den Unterhaltungswert der Natur durch die Erschaffung einer realen Science-Fiction so weit wie möglich zu steigern, ein bereits vorhandenes Feind- beziehungsweise Angstbild und betreibt eine regelrechte Dämonisierung der Insekten, „as if all of the maiming, the dismembering and devouring were in themselves evil, and not simply the very well ordered system by which nature survives as well as it does."[102] Auch als Sündenbock müssen sie herhalten, so wäre zum Beispiel der folgenschwere Einsatz des Insektizids DDT nur aufgrund der Schädlingsplagen überhaupt erst notwendig, wie Hellstrom andeutet. Von Anthropomorphismus hält *The Hellstrom Chronicle* hingegen weitgehend Abstand. Zwar wird den Ameisen die negative menschliche Eigenschaft Gier unterstellt, doch davon abgesehen dreht sich hier alles um die gravierenden Unterschiede zwischen Menschen und Insekten. Die haarsträubend anderen und sehr viel erbarmungsloseren Überlebensstrategien der Letzteren nützt Hellstrom, um die Lebens-

100 Vgl. Charles L. Hogue: Cultural Entomology. In: *Annual Review of Entomology*, 32, 1987, S. 181-199, hier S. 188.

101 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 331.

102 Vincent Canby: The Hellstrom Chronicle. Movie Review. In: *The New York Times Online*, 29. Juni 1971, unter: http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D04EEDD1330E73BBC4151DFB066838A669EDE (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

weise unserer eigenen Spezies, das Konzept von Individualität und letztlich auch – mit philosophischer Schwermut – den Sinn der Existenz in Frage zu stellen.

Maurice Yacowar weist in seinem Aufsatz *The Bug in the Rug* auf einen zusätzlichen Faktor hin, der die Entstehung und Machart von *The Hellstrom Chronicle* mitbeeinflusst haben dürfte: So wurde der Film in den frühen Jahren der Popularität des LSD Phänomens produziert, „when society was excited with prospects of revolutionary perception."[103] Und dennoch, was sich hier in der Darstellungsweise der Insekten vor allem spiegelt, so könnte man zusammenfassend sagen, ist eine endgültig erwachte gesellschaftliche Angst vor dem Versagen der Menschheit, vor den Umweltsünden und einer sich endgültig zur Wehr setzenden Natur – eine Angst, auf die wir im Spielfilm-Kapitel zurückkommen werden.

3.1.4 *MICROCOSMOS* – Ein Natur-Märchen über das Volk der Gräser

> „Die Natur genau aus der Nähe zu sehen und gar sie unbemerkt zu sehen – ist gar nicht natürlich. Unser Normalzustand ist, daß wir alle Dinge unserer Umgebung halbverschwommen im Nebel einer gewohnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung sehen. Wir beachten nur den möglichen Nutzen und Schaden der Dinge für uns – *sie selber* bemerken wir im seltensten Fall. Wenn nun der Operateur mit seinem Kurbelkasten diesen Nebel – wie einen Star vor unseren Augen – durchsticht, dann erscheint uns plötzlich ein ungewohntes, geheimnisvolles, *unnatürliches* Bild der Natur. Wir haben manchmal das Gefühl, ein tiefes, heiliges Geheimnis belauscht, ein verborgenes Leben ertappt zu haben, das oft die Heimlichkeit von etwas Verbotenem hat."[104]

Wohl kaum ein Film spiegelt Béla Balázs' Gedanken über den besonderen Reiz, den das unbemerkte *Belauschen* der Natur und Tiere für uns Menschen auszustrahlen vermag, so klar wie die französische Dokumentation *Microcosmos – Le peuple de l'herbe* (*Mikrokosmos – Das Volk der Gräser*, FR/ CH /IT 1996), der wir uns nun auf der letzten Station im Reich des Dokumentarischen zuwenden.

Auch nach dem Erfolg von *The Hellstrom Chronicle* blieben nicht-fiktionale Filme über Insekten weiterhin eine Seltenheit. Erst als über zwanzig Jahre später zwei passionierte Entomologen namens Claude Nuridsany und Marie Perennou die Berufung verspürten, ihrem Spezialgebiet eine kinematografische Liebeserklärung zu widmen, sollte sich ein weiteres Mal erweisen, dass das Filmen realer Insekten für die große Leinwand mit kamera- und filmtechnischen Innovationen Hand in Hand geht.

---

103 Maurice Yacowar: The Bug in the Rug. Notes on the Disaster Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 217-235, hier S. 232.

104 Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, S. 76.

Allein zwei Jahre dauerte das Konstruieren von speziellem Aufnahme- und Beleuchtungsequipment, das die Bilder, die den Regisseuren vorschwebten, auch tatsächlich realisierbar machte. So wurde zum Beispiel eine leichtgewichtige Kamera in einen ferngesteuerten Helikopter eingebaut, mit dem sich der Flug einer Libelle verfolgen ließ und ein Roboter entwickelt, der präzise Kamerafahrten für Makroaufnahmen steuern konnte. Damit die winzigen Darsteller vor der Linse keine Qualen erleiden mussten, kamen Scheinwerfer mit Wärmeschutzfiltern zum Einsatz. Zusätzlich erforderte das Projekt gut 15 Jahre vorangehende Forschungsarbeit, 3 Jahre Drehzeit und 6 Monate im Schneideraum, bevor *Microcosmos* im Jahr 1996 veröffentlicht wurde.[105] Die Mühen machten sich bezahlt. Wieder präsentieren hier Insektenaufnahmen Filmtechnik auf höchstem Niveau und wieder verhalf genau dieser Aspekt dem Dokumentarfilm zu international positiver Kritik und einer Auszeichnung in Cannes.

Wie *The Hellstrom Chronicle* fällt auch *Microcosmos* klar aus der Rolle des konventionellen Dokumentarfilms, zeigt sich weit mehr inspiriert vom Erzählkino und speziell von Science-Fiction. Als Natur-Märchen beschreiben Nuridsany und Perennou im Interview ihr Werk, denn in die Realität der Naturaufnahmen schleicht sich hier doch unentwegt auch die Fantasie beziehungsweise Fiktion mit ein, die Entomologie tritt uns als audiovisuelle Poesie entgegen.[106] Dabei ist der Film ein rares Beispiel für die konsequent positive Darstellung von Insekten. Wie Lewis Carrolls *Alice* schrumpfen wir und betreten ein geheimes Land voll der Wunder, der Schönheit und der Kuriositäten, eine fremde Welt, die jedoch vollkommen real und unmittelbar auf den Wiesen vor unseren Dörfern und Städten zu existieren scheint. *Microcosmos* will den menschlichen Blick sensibilisieren für diese kleinen Wunder der Natur, will Angst und Abscheu deaktivieren und uns die Insekten sehen lassen ganz losgelöst von einer auf deren Nutzen oder Schaden reduzierten Betrachtungsweise. Das Ziel der beiden Filmemacher war es nach eigenen Angaben, dem reißerischen und stereotypen Bild der Insekten, wie es in den 90er Jahren in einer Flut aus für das Fernsehen produzierten britischen Tierdokumentationen vermittelt wurde, etwas völlig Anderes entgegenzustellen.[107] Wie authentisch Nuridsanys und Perennous Bild der Insektenwelt dabei geworden ist, soll ein näherer Blick auf den Inhalt, die Machart und Stilmittel beantworten.

Von braven Insekten und schönen Bildern

Zu Beginn von *Microcosmos* fliegen wir hoch über den Wolken, gleiten hinab, über eine idyllische Naturlandschaft hinweg und mitten hinein ins Grün. Die Größenverhältnisse haben sich wie durch Zauberhand verändert. Wilde Gräser bilden hier einen Dschungel, kleinste Wasserpfützen haben sich in Ozeane verwandelt. Wir folgen dem Verlauf eines einzigen Sommertages auf einer Wiese irgendwo im südfranzösischen Hinterland. Die Insekten sind hier Teil von einem großen *Volk der Gräser* – wie auch der

105 Vgl. Michael X. Ferraro: Angles on Insects. In: *American Cinematographer* 78/1, Januar 1997, S. 77-80; siehe auch *Mikrokosmos – Das Volk der Gräser*, DVD, Special Edition, Arthaus 2004, Bonus Disc: Interviews: Claude Nuridsany und Marie Perennou (Regie).

106 Vgl. *Mikrokosmos*, Bonus Disc: Interviews: Claude Nuridsany und Marie Perennou (Regie).

107 Vgl. *Mikrokosmos*, Bonus Disc: Interviews: Laurent Quaglio, Bernard Leroux und Philippe Barbeau (Ton).

Untertitel des Films lautet – und teilen sich den Platz vor der Kamera gelegentlich mit anderen Wiesenbewohnern wie Spinnen, Schnecken und Regenwürmern.

Die fremdartigen Wesen, die uns hier wie Riesen begegnen, wirken jedoch alles Andere als bedrohlich. Zu sehen gibt es ausschließlich höchst ästhetische Makroaufnahmen von bekannten und liebenswerten Insektenarten, von teils zwar auch bizarren, aber in jedem Fall gleichermaßen possierlichen Tierchen – so etwa pelzige und farbenfrohe Raupen, Marienkäfer, wunderschön gemusterte Schmetterlinge im Blumenmeer, Bienen und andere Blütensauger mit flauschigem Haarkleid, bei deren Anblick man sich unweigerlich in einen Insekten-Streichelzoo sehnt. *Microcosmos* lässt dabei seine tierischen Darsteller zu kleinen, drolligen Persönlichkeiten werden, die in jeder Szene für Emotionalität sorgen. Darüber hinaus präsentiert er bestimmte Exemplare – wie etwa den Marienkäfer – als Charaktere, die den ganzen Film hindurch immer wieder auftauchen.

Microcosmos – Le peuple de l'herbe

Interessant ist vor allem die Auswahl der gezeigten Insekten-Aktivitäten, denn im Fokus steht hier vieles, was in konventionellen Tierdokumentationen ausgespart wird. Statt spektakulären Aufnahmen vom ständigen Kampf ums Überleben, vom brutalen Spiel des Fressen-und-gefressen-Werdens, sehen wir friedliches Alltagsleben, eine Vielzahl von sich putzenden, schlafenden oder einfach nichts tuenden Insekten. Eine fette Raupe hält auf einem Ast ein Nickerchen, ein pelziger Wollschweber säubert sorgfältig seinen Saugrüssel. Unter dem Einsatz von sanften Kamerafahrten sowie großteils ruhiger, geduldiger Montage präsentiert uns *Microcosmos* eine breite Palette von netten, unschuldigen, komischen sowie verblüffenden tierischen Tätigkeiten, die uns Empathie, Achtung und definitiv auch so manches Schmunzeln entlocken. Ameisen kümmern sich zärtlich um ihre Blattlaus-Herde. Eine Wild-

biene wird von einer Orchideenblüte verführt. Ein unermüdlicher Mistkäfer stößt beim Transport seines Dungballs auf die hartnäckigsten Hindernisse. Selbst den für gewöhnlich als bösartig und stechwütig geltenden Wespen teilen die Filmemacher eine freundliche Rolle zu, zeigen sie als Ammen, die den Nachwuchs versorgen und als frisch geschlüpfte Jungtiere, die zum ersten Mal ihre Flügel testen. In einigen Szenen setzt *Microcosmos* auf die Manipulation der zeitlichen Realität, um beispielsweise die Gewaltigkeit eines einschlagenden Regentropfens sichtbar zu machen, der den Marienkäfer in dramatischer Zeitlupe von seinem Grashalm katapultiert. Darüber hinaus lässt uns die Kamera gelegentlich auch direkt die Insekten-Perspektive einnehmen. In einer Point-of-View Aufnahme fliegen wir wie eine Biene über ein Mohnblumenfeld, das sich plötzlich in einen Bildraster aus farbigen Polygonen verwandelt, um die Facettenaugen-Sicht zu simulieren. Und aus dem Inneren eines Ameisenbaus blicken wir nach oben durch die Öffnung auf das gigantisch große Auge eines Fasans, der brutal nach den Ameisen über uns pickt.

Microcosmos

Heilige Geheimnisse

Microcosmos zelebriert das *heilige Geheimnis* der Natur, von dem Balázs spricht, in jedem Moment. Es wird uns wortwörtlich offenbart in der Geburt einer Mücke, die wie eine strahlende Gottheit aus dem Tümpel aufersteht. Doch das Geheimnis soll nicht zur Gänze verraten werden, weshalb der Film – auch zugunsten der sinnlichen Atmosphäre – auf ein begleitendes Kommentar verzichtet. Nicht um die Vermittlung von Wissen geht es hier, sondern um veränderte Wahrnehmung, um das Entfachen von Verwunderung und Neugier, wie die drei folgenden Bilder veranschaulichen: Warum ziehen dutzende Raupen in Reih und Glied über den kargen Erdboden, um sich am Ende auf einen Haufen zu werfen und wild zu vibrieren? Wo ist bei der Wasserspiegelung oben und unten? Warum teilen sich zwei Ameisen einen Wassertropfen? Die Antworten auf diese und weitere Fragen liegen im Verborgenen. Die Interpretation des oft rätselhaften Bildgeschehens bleibt allein unserer eigenen Vorstellungskraft überlassen.

Microcosmos

Belauschte Fiktionen und romantisierende Analogien

Mit der Wahl ihrer respektvollen Darstellungsweise scheinen Nuridsany und Perennou dem authentischen, nicht funktionalisierten *Insekt an sich*, nach dem wir in dieser Arbeit Ausschau halten, recht nahe zu kommen. Diese Einschätzung ändert sich jedoch schlagartig, wenn wir uns den Aspekten des Anthropomorphismus und der Tonebene zuwenden. Erstens präsentieren die Filmemacher immer wieder Bilder, die Analogien und Metaphern geradezu evozieren und auf diese Weise das Insektenreich in eine fantastische, aber gleichsam harmlose Miniaturversion unserer vertrauten großen Welt verwandeln. So erinnern die Ameisen in der hier abgebildeten Einstellung unweigerlich an eine Herde von Zebras, die in der Savanne am Wasserloch trinken.

Microcosmos

Zweitens erhält in *Microcosmos* das *Belauschen* – um ein letztes Mal Balázs' Gedanken aufzugreifen – im wahrsten Sinne des Wortes eine große Bedeutung. Wir hören das Trippeln der Ameisenfüße und das Knabbern der Raupen. Wasserläufer flitzen fiepsend über den Teich. Die Geweihe zweier Hirschkäfer schlagen in der einzigen Kampfszene des Films klappernd aneinander. Eine hilflos im Wasser treibende Fliege schreit auf im Angesicht ihres Todes. Und das, obwohl all diese Geräusche und Laute in der Realität nicht existieren. Um dem visuellen Lupeneffekt auch auf akustischer Ebene nachzukommen, mussten die Filmemacher die riesig erscheinenden Insekten mit intensivierten und großteils künstlich erzeugten Sounds ausstatten. Zwar ist das Summen der Bienen und Zirpen der Grillen wohl authentisch, doch die in den Makroansichten zu hörenden Insekten-geräusche entspringen hier meist der menschlichen Vorstellungskraft, genauer gesagt dem Einfallsreichtum der zuständigen Sound-Designer. Laurent Quaglio beschreibt zum Beispiel im Interview, wie er für das Bild von sich gegenseitig berührenden Ameisenfühlern einen geeigneten Ton kreierte, indem er getrocknete Flachspflanzen aneinander schlug und das daraus hervorgehende Rasseln mittels Höhenverstärker verfremdete.[108] Die akustische Manipulation der Natur unterstreicht in einigen Fällen noch zusätzlich eine gewisse Niedlichkeit der Tiere und ist stets so dezent gehalten, dass wir uns von ihr bereitwillig täuschen lassen. Zu den Insektensounds gesellt sich zeitweise ein musikalisches Thema getragen von zarten Streich- und Blasinstrumenten, Harfe und Glockenspiel sowie einer Sopran

108 Vgl. *Mikrokosmos*, Bonus Disc: Interviews: Laurent Quaglio, Bernard Leroux und Philippe Barbeau (Ton).

singenden Kinderstimme. Für die Wirkung des Films sind Musik und Geräuschkulisse geradezu ausschlaggebend, denn sie generieren die märchenhafte, mystische Atmosphäre, bilden aufgrund des fehlenden Kommentars den eigentlichen Erzählstrang, kurbeln unsere Fantasie sowie Assoziationsfreudigkeit an und sind somit hauptverantwortlich für die Fiktionalisierung und Dramatisierung der realen Natur. Durch die Tonebene verwandelt sich der kleine Schaukampf zweier Hirschkäfer in ein imposantes Ritterduell, der Mistkäfer in einen geplagten Sisyphos oder die neu geborene Mücke in eine strahlende Heiligenstatue.

Microcosmos

Auch ist es letztlich vor allem der Ton, der uns in den Insekten kleine Persönlichkeiten mit fast menschlichen Emotionen erkennen lässt und zu einer anthropomorphisierenden Betrachtungsweise verleitet. Neben der singenden Kinderstimme hören wir in vielen Szenen ein kindliches Pfeifen oder das liebliche, teilweise mit den Insektenklängen verschmelzende Summen einer Frau. Auf diese Weise versetzt uns *Microcosmos* nicht nur zurück in die Kindheit, in der wir den kleinen Wundern der Natur noch mit offeneren Augen begegneten, sondern zieht auch subtil Parallelen zwischen Insekten- und Menschenwelt. So erinnern die sich putzenden Insekten an die menschliche Morgentoilette. Das geräuschvolle Getümmel von Fluginsekten über der Wiese wird in unserer Vorstellung zur belebten Großstadt-Kreuzung.

Gerade in seinem Bemühen, mit all den genannten Mitteln ein positives, romantisiertes Image der Insekten zu propagieren und sie nicht länger als das bedrohliche Andere gelten zu lassen, zeichnet *Microcosmos* ebenso wie *The Hellstrom Chronicle* nur ein halbes Bild der außergewöhnlichen Tierklasse. Ästhetik und Stil drängen sich hier in der Wirkung des Films doch unaufhörlich vor das *Insekt an sich*. Die Tendenzen zur Anthropomorphisierung und insbesondere eine spezifische Szene sorgten für harte Kritik: Am Ende des Films erhebt sich die Kamera über die Wiese und wir hören die Geräusche eines unweit liegenden Dorfes, darunter einen bellenden Hund, singende Kinder – und vor allem Kirchenglocken. Es ist schon auffällig, dass Nuridsany und Perennou eine religiöse Komponente ins Spiel bringen, die sich bereits in der Darstellung der Mückengeburt anbahnte. *Microcosmos* impliziert somit unweigerlich auch eine metaphysische Verbindung zwischen Menschen und Insekten, offenbart beide als Kreationen ein und desselben Schöpfers und setzt das Insektenvolk explizit in Analogie zur christlichen

Gesellschaft. Von hier sei es nur ein kleiner Schritt zur „creationist propaganda“, wie Edo Murić in seinem Artikel *In Defense of Tree-Hugging – The Ambivalence of Antropomorphism and Becoming Animal* anmerkt.[109]

109 Edo Murić: In Defense of Tree-Hugging. The Ambivalence of Antropomorphism and Becoming Animal. In: *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Band 4, 2012, S. 64-75, hier S. 65.

3.2 Insekten im Spielfilm

Auf der Suche nach fiktional-narrativen Filmen, in denen Insekten als zentrales Handlungselement auftauchen, findet man sich unweigerlich im Reich der Science-Fiction und des Horrors wieder, denn über diese Genregrenzen bewegt sich das krabbelnde, fleuchende oder gar schwärmende Getier nur in den seltensten Fällen hinaus. Die Bezeichnung *Insect Fear Films*[110] hat sich längst eingebürgert und soll auch im Folgenden beibehalten werden. May Berenbaum und Richard Leskosky gliedern in ihrer *Encyclopedia of Insects* die Insekten im Spielfilm in drei große Gruppen beziehungsweise Subgenres: *Big Bug Films*, *‚Social' Insect Films – Small Size, Large Numbers* und *Transformation/Metamorphosis Films*.[111] Obwohl sich die drei Bereiche nicht selten überschneiden und diese Einteilung durchaus noch einer Erweiterung bedarf, bietet sie in Anbetracht der unüberschaubaren Masse an *Insect Fear Films* einen Anhaltspunkt für eine sinnvolle Systematisierung und wird uns durch die nächsten Kapitel begleiten. Die im Anhang platzierte Tabelle gewährt einen Überblick über sämtliche Insekten(real)spielfilme aus dem amerikanischen und europäischen Kulturraum. Sie dient als Grundlage für die folgende Bestandsaufnahme (siehe S. 111-114).

Wunderlich ist zunächst, dass die *Insect Fear Films* trotz der ungeheuren Vielfalt der Tierklasse im Verlauf der Jahrzehnte beharrlich auf die gleichen wenigen Insektenarten zurückgriffen. Es gilt zu bemerken, dass vom Stamm der Gliederfüßer allerdings die Spinnen wohl bei weitem am häufigsten im Spielfilm zum Einsatz kommen. Diese werden sowohl in der filmwissenschaftlichen Literatur als auch im allgemeinen Sprachgebrauch für gewöhnlich unbedacht den *Insect Fear Films* zugeordnet, obwohl sie streng genommen einer anderen Klasse der Arthropoden, nämlich den Spinnentieren, angehören. „In the taxonomy of cinema, any jointed-legged, segmented organism with an exoskeleton is likely to be classified as an insect, irrespective of how many legs or how few antennae it possesses“,[112] erläutern Berenbaum und Leskosky. Um diese fehlerhafte Klassifizierung nicht noch weiter zu fördern, sollen die Spinnen auch im Spielfilm-Teil dieser Arbeit, bis auf wenige unverzichtbare Ausnahmen, korrekterweise ausgeklammert bleiben.

Von der Klasse der Insekten sind es eindeutig die sozialen, staatenbildenden Arten, darunter die Bienen, Ameisen und Wespen, die in der Filmgeschichte am häufigsten auftreten. Beliebt scheint darüber hinaus speziell ab den 80er Jahren der Einsatz von Kakerlaken zu sein, die auf der Leinwand ebenso wie die sozialen Insekten nie als einzelne Exemplare, sondern immer in großer Anzahl erscheinen. Hinzu gesellen sich noch einige Heuschreckenschwärme sowie ein paar Fliegen und Moskitos. Andere Insekten trifft man hingegen nur vereinzelt bis gar nicht an. Es zeigt sich also, dass in der Masse der *Insect Fear*

110 Vgl. Leskosky: Size Matters, S. 320.

111 Vgl. Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 670f.

112 Ebd., S. 668.

Films nicht auf die unbekannten, fremdartigsten Vertreter der Tierklasse gesetzt wird, sondern ganz im Gegenteil auf die Arten, die dem Mensch in seinem Lebensalltag als Plagegeister sowie als Eindringlinge in sein privatestes Umfeld vertraut und verhasst sind.[113]

Aus einem Blick auf die Filmgeschichte lässt sich außerdem rasch erschließen, dass es in einigen speziellen Zeitperioden auffällige Anhäufungen von *Insect Fear Films* zu verzeichnen gibt (vgl. Tabelle im Anhang). Aus der Angst und Abscheu vor den Insekten Profit zu schlagen war demnach offensichtlich gerade in diesen Zeiten für die Filmindustrie ein reizvolles und leichtes Unterfangen. Doch noch etwas Beachtenswertes lässt sich feststellen: Während die Interessen und Sorgen der Zuschauer über die Jahrzehnte hinweg einem ständigen Wandel unterlagen, so passten sich auch die Ursachen, die in den Filmen aus unbeliebtem Getier eine gravierende Bedrohung für die Menschheit werden lassen, diesem Wandel an. Die nächsten Kapitel sollen anhand sorgfältig ausgewählter Filmbeispiele aufzeigen, wie der Einsatz von Insekten immer wieder die gesellschaftlichen Ängste unterschiedlicher Zeiten zu spiegeln scheint – Ängste, die weit über die reine Abscheu vor den winzigen Krabbeltieren hinausreichen.

113 Erstaunlich ist jedoch, dass gerade die beiden Insektenarten, die den menschlichen Körper tatsächlich als Hauptnahrungsquelle nutzen – die Läuse und Flöhe – in der Filmgeschichte quasi nicht zu existieren scheinen.

3.2.1 *THEM!* – Die *Big Bug Films* der 1950er Jahre

Filmplakate: *The Deadly Mantis*, *Them!*, *Beginning of the End* [114]

> „When insects tower over humans, the natural order has been overturned. Mankind is no longer at the top of the food chain, the dominant form of life on the planet. […] Instead, mankind has been relegated to the bottom, at the mercy of what had formerly been held to be the lowest of creatures. This is more than a denial of identity; it is a denial of worth, a denial of a place within the natural order, a denial of a future (‚the beginning of the end')."[115]

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es so gut wie keine Insekten im Spielfilm. Erstens waren die kameratechnischen Schwierigkeiten, die das Filmen von so winzigen und flinken Tieren mit sich brachte, abschreckend für Produktionsfirmen und Regisseure. Zweitens erkannte man schnell, dass sich Insekten nicht kontrollieren, geschweige denn für Aufnahmen trainieren lassen. In den 1950er Jahren sollte sich jedoch alles ändern. Sowohl die großen Pioniere der Special Effects als auch die Verfeinerungen der Stop-Motion-Technik und andere bahnbrechende Entwicklungen auf dem Gebiet der Bildmanipulation dehnten zu dieser Zeit die Grenzen des filmisch Möglichen in rasantem Tempo aus. Auf den Leinwänden regierten Monster und Außerirdische. Es scheint nur konsequent, dass die Insekten die Kinolandschaft in völlig unnatürlichen, vergrößerten Formen erobern sollten. Die 50er markierten den ersten Boom der sogenannten *Big Bug Films*, in denen sich Horror- und Science-Fiction-Elemente verbündeten, um mutierte Rieseninsekten auf die Menschheit loszulassen. Und obwohl das Größenlevel der *Big Bugs* im Verlauf der weiteren Jahrzehnte durchaus variieren sollte zwischen „behemoth size, human size, and poodle size"[116], wie Leskosky schreibt, konnten diese ersten Exemplare den Filmemachern wohl nicht groß genug sein. Dabei bemüht sich die geläufige Subgenre-Bezeichnung keinesfalls um taxonomische Korrektheit, denn richtige Käfer gibt es unter den *Big Bugs* so gut wie keine anzutreffen – stattdessen

114 Bildquellen: http://www.monstershack.net/phpincludes/showposter.php?t=Deadly%20Mantis%20(1957)&p=af/deadlymantis.jpg ; http://www.monstershack.net/phpincludes/showposter.php?t=Beginning%20of%20the%20End%20(1957)&p=af/bote_2.jpg ; http://cryptomundo.com/cryptozoo-news/arness-obit/ (letzter Zugriff am 20. 03. 2014).

115 Leskosky: Size Matters, S. 335.

116 Ebd., S. 322.

Ameisen (*Them!*, US 1954), Spinnen (u. a. *Tarantula*, US 1955), einen Skorpion (*The Black Scorpion*, US 1957), Heuschrecken (*Beginning of the End*, US 1957), Wespen (*Monster from Green Hell*, US 1957) und eine Gottesanbeterin (*The Deadly Mantis*, US 1957).

Natürlich bot die Darstellung von überdimensionalen Insekten für das damalige Publikum einen hervorragenden Horror- und auch Ekelfaktor, denn sie ließ erstmals die fremdartigen, grotesken Gestaltmerkmale sichtbar werden, die dem Mensch in der Realität beim meist flüchtigen Anblick der winzigen Tiere erspart bleiben. Durch die Vergrößerung wurde somit eine bereits im Zuschauer vorhandene Aversion noch verstärkt.[117]

Die Technik hinter den *Big Bugs*

Um die Insekten über die Menschen emporragen zu lassen, setzten die Studios und Filmemacher in den 50er Jahren auf zwei Methoden. Erstens kamen große Modelle zum Einsatz, die zwar nicht besonders realistisch, dafür aber umso monströser erschienen und mit unterschiedlichen Tricks vor der Kamera zum Leben erweckt wurden. *Them!* erhielt eine Oscar-Nominierung in der Kategorie *Best Visual Effects* wohl aufgrund des innovativen mechanischen Ameisenmodells, das für Aufnahmen auf einem Dolly geschoben wurde und durch motorisierte Beine beeindruckte. Für nahe Einstellungen diente in diesem Fall noch ein weiteres Modell, dessen Kopf, Mundwerkzeuge und Antennen sich von hinten mittels Hebeln bewegen ließen. Zweitens eigneten sich neue Techniken wie Rückprojektion und Bildüberlagerung – auch als *traveling matte* und *blue screen* bezeichnet – geradezu hervorragend, um reale Insekten und Spinnen ins Spiel zu bringen. So schockierte *Tarantula* zum Beispiel mit einer echten Tarantel, die im Studio von kleinen Luftdüsen zu Bewegungen animiert und dann vergrößert in das Szenenbild integriert wurde. Dass dieser Effekt in einigen Fällen jedoch eher billig und komisch aussah als beängstigend, offenbart sich am Beispiel von *Beginning of the End*. Um die mutierten Heuschrecken in seinem Film an Hochhäusern emporklettern zu lassen, setzte der bekannte und wohl auch von vielen Seiten belächelte *Big Bug*-Filmemacher Bert I. Gordon ungeniert ein paar lebende Exemplare auf ausgedruckte Fotografien und ließ sie vor laufender Kamera darauf herumkrabbeln. Das Ergebnis wirkt, auch aufgrund der sich vom Setting oft deutlich abhebenden, weil gravierend überbelichteten Heuschrecken-Aufnahmen, nicht sonderlich überzeugend. Doch *Beginning of the End* war, wie die meisten seiner filmischen Artgenossen, ein klassisches B-Movie und der Einsatz von realen Insekten war kostengünstig, was für die Produktion als ausschlaggebender Faktor galt.[118]

117 Vgl. ebd., S. 333.

118 Vgl. Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 670f; John Brosnan: *The Primal Screen. A History of Science Fiction Film*, London: Orbit 1991, S. 91, 94; Bill Warren: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, Bd. 1, Jefferson: McFarland 1997, S. 325f; Joyce A. Evans: *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder u. a.: Westview Press 1998, S. 89f.

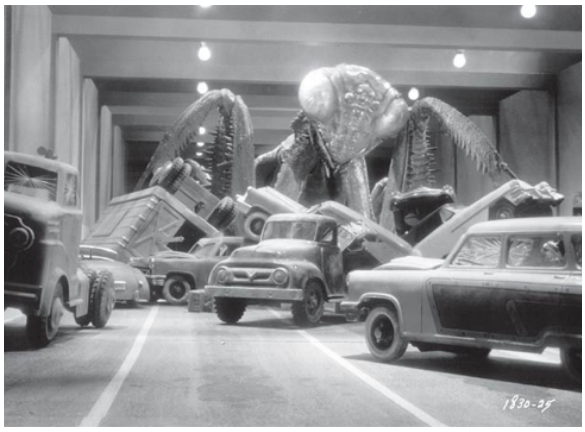


Bild 1, 2: *Them!*; Bild 3, 4: *Beginning of the End*; Bild 5: *The Deadly Mantis*, http://www.bloodsprayer.com/classic-camp-deadly-mantis-1957/ (Zugriff 21. 03. 14); Bild 6: *Tarantula*

Dass die echten Tiere im Unterschied zu den künstlichen Modellen ihre große Karriere vor der Kamera wohl meistens schon nach wenigen Aufnahmen wieder beendeten, belegt ein Zitat des Regisseurs Jack Arnold, der für seinen Science-Fiction-Film *The Incredible Shrinking Man* (US 1957) 60 Taranteln einfliegen ließ, obwohl nur eine Spinne für die Handlung nötig war: „We used so many during the shooting because we had to light to such a high intensity they cooked."[119] An Insekten und ihren Klassenverwandten, so zeigt diese erschreckende Aussage als nur eine unter vielen, prallte jeglicher Tierschutz-

119 Jack Arnold: *Interview with author*, zit. nach Brosnan: *The Primal Screen*, S. 97.

Gedanke ab. Die in amerikanischen Spielfilmen ab den 40er Jahren gebräuchliche Abspann-Bemerkung „No animal was harmed in the making of this film“[120] sucht man in sämtlichen *Insect Fear Films* jedenfalls vergeblich.

Jenseits von Biologie und Physik

Leskosky macht in *Size Matters – Big Bugs on the Big Screen* auf einen weiteren wesentlichen Punkt aufmerksam. Denn auch wenn der fantastische Film natürlich darauf ausgelegt ist, die Gesetze der Natur immer wieder außer Kraft zu setzen, so darf doch darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den Rieseninsekten um physikalische sowie biologische Unmöglichkeiten handelt.[121] Die außergewöhnlichen Kräfte und Fähigkeiten, die wir für gewöhnlich winzigen Krabbeltieren zuschreiben, würden mit ansteigender Größe verloren gehen. Außerhalb ihrer fiktiven Welt müssten die *Big Bugs* der Schwerkraft erliegen: „The surface area-volume ratio would work against them as their size increased, rendering them virtually immobile as they achieved giant stature.“[122] Das versagende Atmungssystem würde den Rest erledigen.

Darüber hinaus lässt sich nicht nur in den *Big Bug Films*, sondern auch in anderen *Insect Fear Films* beobachten, dass weder taxonomische Kategorien noch biologische Faktoren wie Anatomie, Physiologie, Morphologie, Ökologie und Verhalten der Tiere vollkommen der Wahrheit entsprechen. Einige Filme setzen zum Beispiel auf den Effekt der Insektensicht mittels Point-of-View-Shot, legen dabei jedoch keinen Wert darauf, das Funktionsprinzip der Facetten- oder Punktaugen zu befolgen. Und wie bereits auch schon im Dokumentarfilm zu beobachten war, heben sich in Spielfilmen die Sounds beziehungsweise Laute der Insekten in erheblichem Maß von der biologischen Realität ab – worauf im Verlauf des Kapitels noch näher eingegangen wird.

Verortung der *Big Bug Films* im Kontext der Zeit

Seit ihrem ersten Auftauchen und bis zur Gegenwart zählen Rieseninsekten zu den immer wiederkehrenden Bekannten auf Kinoleinwänden und Fernsehbildschirmen. Doch an keinem anderen Punkt der Filmgeschichte repräsentierten die *Big Bug Films* ein so offenes Buch über die sozialpolitischen Kontroversen einer Zeit beziehungsweise über die Traumen und Neurosen einer Gesellschaft, wie im Amerika der 50er Jahre. Der zweite Weltkrieg war beendet, der Kalte Krieg befand sich in seiner ersten Hochphase. Die Vereinigten Staaten hatten das atomare Zeitalter mit einem Zerstörungsakt der Superlative eingeläutet. Das Wetteifern mit der Sowjetunion um den ersten erfolgreichen Vorstoß in die mysteriösen Weiten des Weltraums war in vollem Gange. Und während die neuen Staatsautoritäten –

120 Vgl. Möhring / Perinelli / Stieglitz: Tierfilme und Filmtiere, S. 8.

121 Vgl. Leskosky: Size Matters, S. 321.

122 Ebd.

Regierung, Militär und Wissenschaft – unbeirrbar am Fortschritt der Nuklearenergie arbeiteten, um sich gegen den Feind zu rüsten, pendelte die Bevölkerung zwischen Langeweile, Angst und Hysterie, zwischen Affirmation der Landesführung und wachsender Skepsis. Eine öffentliche Diskussion brisanter Themen war nicht möglich.

Um zu bewältigen, was Susan Sontag in ihrem bekannten Essay *The Imagination of Disaster* als „age of extremity" definiert, das von zwei Schreckgespenstern, nämlich „unremitting banality and inconceivable terror", gleichermaßen beherrscht wurde, flüchteten die Menschen in die Kinosäle, in denen jede Menge Monster, Alieninvasionen und mutierte Kreaturen auf sie warteten.[123] Dem im Nachkriegs-Amerika aufblühenden Science-Fiction-Genre wohnten zwei bedeutsame Funktionen inne. Zum einen bot es den Zuschauern Ablenkung sowie die Möglichkeit, sich ihren Ängsten in sicherem Rahmen zu stellen.[124] Zum anderen öffnete es, wie Joyce Evans in *Celluloid Mushroom Clouds* erläutert, ein Schlupfloch für subtile Kritik und die Behandlung all der heiklen Themen, die in anderen Genres sowie in den durchstartenden Massenmedien längst von der Regierung unterdrückt wurden.[125] Die Science-Fiction-Filme der Zeit und allen voran die *Big Bug Films* waren jedoch auch geprägt von extremen Widersprüchen, schwankten zwischen oppositioneller Botschaft und Bestärkung der konservativen politischen US-Ideologie hin und her, äußerten sich gleichzeitig für und gegen das Atom, für und gegen die Wissenschaft, für und gegen den Kalten Krieg.

Um diesen Zwiespalt der Filme verständlich zu machen, muss neben den gesellschaftlichen Hintergründen ebenso das Hollywood der 50er Jahre ins Blickfeld gerückt werden, das laut Evans zu dieser Zeit mit erheblichen ökonomischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Den führenden Filmfirmen war ihre Monopol-Stellung vom Staat aberkannt worden, sie mussten sich gegen die schnell ansteigende Popularität des Fernsehens behaupten und standen zunehmend unter der Kontrolle des *House Un-American Activities Committee*, das für das Aufdecken von kommunistischer Propaganda zuständig war. Um für Kassenerfolge zu sorgen stürzte sich die Filmindustrie auf aktuelle Kontroversen beziehungsweise reale Ereignisse und verwertete sie zu Science-Fiction-Stoffen. So schlugen die Filme Kapital aus den gesellschaftlichen Ängsten, befriedigten die Zuschauerinteressen durch eine Hinterfragung der brisanten Themen und blieben gleichzeitig auf dem Kurs der politischen Ideologie, um nicht den Unmut der Regierung auf sich zu ziehen.[126]

Im Gegensatz zu den Horrorfilmen vorhergehender Jahrzehnte waren die Film-Untiere der 50er Jahre erschreckend nahe an die Realität herangerückt und wurden zu Repräsentanten einer höchst fraglichen Zukunft der Menschheit, wofür sich die Insekten besonders gut zu eignen schienen. Als Archetyp der *Big Bug Films* gilt der im Jahr 1954 von Warner Brothers produzierte Film *Them!*. Durch seinen enormen Erfolg wurde er augenblicklich zum zündenden Funken, der eine regelrechte Flut an Imitationen

123 Susan Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, S. 224.

124 Vgl. ebd., S. 224f; siehe hierzu auch Leskosky: Size Matters, S. 319f.

125 Vgl. Evans: *Celluloid Mushroom Clouds*, S. 8, 76.

126 Vgl. ebd., S. 3-9, 75-84.

auslöste. Bei diesen handelt es sich allerdings fast ausschließlich um minderwertige Low-Budget-Produkte kleinerer Filmfirmen, die sich, wie Joyce Evans schreibt, an ein jugendliches Publikum richteten, möglichst schnell und billig produziert wurden und nach der immer gleichen, aus *Them!* extrahierten Formel verfuhren.[127] Visueller Stil, Setting sowie Handlungsverlauf unterscheiden sich in diesen Filmen kaum: Mutierte Rieseninsekten fallen über die Menschen her. Wissenschaftler und Militär suchen fieberhaft nach einer geeigneten Waffe und vernichten die Ungetüme schließlich meist in letzter Minute. Die Charaktere sind austauschbar und spielen keine große Rolle. Im Vordergrund stehen allein die Bedrohung und deren Eliminierung. Wie schon *Them!*, der von den Kritikern seiner Zeit als plausibel und realitätsnah bezeichnet wurde,[128] präsentieren auch seine Nachfolger einen teils fast semidokumentarischen Stil. Immerhin war dieser, ebenso wie der Einsatz von vergrößert ins Bild hineinkopierten echten Insekten, billig zu produzieren.

Die Spiegelbilder des Anderen in *Them!*

Während Insekten in der westlichen Gesellschaft ohnehin schon als radikales, monströses Anderes betrachtet werden, so verstärken die überdimensionalen Exemplare in den *Big Bug Films* diese Wirkung natürlich um ein Vielfaches. Doch der Filmhistoriker Peter Biskind schreibt in *Seeing Is Believing – How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*: „Sci-Fi has always been fascinated with the Other, and critics of popular culture have been quick to point out that the Other is always other than itself."[129] Wofür dieses Andere im Fall der filmischen Rieseninsekten der 50er Jahre wohl stehen könnte, damit haben sich in der wissenschaftlichen Literatur schon so einige Autoren befasst – mit durchaus unterschiedlichen Ergebnissen. Manche Texte legen uns nahe, in den *Big Bug Films* weniger eine kritische Reflexion der im Alltag unterdrückten Diskurse und stattdessen mehr die profitorientierte Strategie der Filmindustrie zu sehen, die schlicht und einfach erkannte, dass sich die allgemeine Angst vor Insekten und die Nuklear-Paranoia wunderbar zu einem billigen Horror- sowie Spannungsfaktor ohne größeren dramaturgischen Aufwand kombinieren ließen.[130] Doch der überwiegende Anteil der Autoren schreibt den *Big Bugs* eine umfangreiche Metaphorik zu, die diverse Spannungen der Zeit nur zu offensichtlich widerspiegelt. Anhand des prototypischen Beispiels *Them!* und einer gelegentlichen Einbeziehung seiner Nachfolger sollen nun diese Spiegelbilder des Anderen beleuchtet werden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Handlung: In der Wüste von New Mexico verfolgen zwei Polizeibeamte eine mysteriöse Spur der Verwüstung. Ein Wohnwagen sowie ein Haus sind schwer

127 Vgl. ebd., S. 81-90.

128 Vgl. Warren: *Keep Watching the Skies!*, S. 195.

129 Peter Biskind: *Seeing Is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, London u. a.: Bloomsbury 2001, S. 107.

130 Vgl. z. B. Warren: *Keep Watching the Skies!*, S. xiii.

beschädigt, deren Bewohner wie vom Erdboden verschluckt. An den Tatorten findet man verstreuten Zucker und einen ominösen Fußabdruck. Als im Körper eines Toten dann auch noch eine erhebliche Menge an Ameisensäure entdeckt wird, wendet sich die örtliche Polizei hilfesuchend an Washington. Der alte Dr. Medford und seine schöne Tochter namens Pat – zwei Entomologen des *US Department of Agriculture* – reisen an, um den Fall zu untersuchen. Sie entdecken das Unfassbare: Der radioaktiv verseuchte Boden im Umfeld eines Atombomben-Testgeländes hat gewöhnliche Ameisen über viele Generationen hinweg zu Giganten mutieren lassen, die sich den Mensch als neue Nahrungsquelle erschlossen haben. Der erste Vernichtungsschlag gegen deren gewaltiges Erdnest – mittels Feuer und Gas – verläuft siegreich, doch konnten zwei neu geschlüpfte Königinnen entkommen. In geheimer Mission sucht nun eine Allianz aus Polizei, FBI, Militär und den beiden Wissenschaftlern im ganzen Land nach den Insekten, denn, wie Medford den Staatsautoritäten versichert: „Unless these queens are located and destroyed before they have established thriving colonies and can reproduce […], man as the dominant species of life on earth will probably be extinct within a year." Eine Königin wird eliminiert, die zweite schlussendlich im Abwasserkanalsystem unter Los Angeles geortet. Das Militär dringt in das Ameisennest ein, rettet noch schnell zwei vermisste Kinder und brennt die Eierkammer nieder, womit die Bedrohung der Menschheit beseitigt ist.

Die Bombe

„Ever since Susan Sontag pointed to the fact that the Other in fifties sci-fi was often linked to radiation, it has been customary to equate the Other with the Bomb",[131] schreibt Biskind. Und in der Tat wird nicht zufällig die Entstehung der Rieseninsekten immer wieder durch Radioaktivität verursacht. In *Them!* verweist Dr. Medford explizit auf den Trinity-Test von 1945, im Rahmen dessen in der Wüste New Mexicos die erste Atombombe gezündet wurde. Der Film setzt auf diese Weise die Fiktion mit realen Geschehnissen in Verbindung – eine Strategie, die in den *Big Bug Films* der Dekade immer wieder anzutreffen ist. In *Beginning of the End* experimentiert das *US Department of Agriculture* mit radioaktiv bestrahltem Gemüse, das die Zukunft der Landwirtschaft sichern soll. Als Grashüpfer an dem Grünzeug knabbern, mutieren sie. Und in *Tarantula* treibt die Riesenspinne ihr Unwesen, weil ein fanatischer Wissenschaftler radioaktive Isotope dazu einsetzte, um einen Wunder-Nährstoff zu kreieren, der den Hunger der Welt heilen sollte.

Die Filme brachten demnach all das zum Ausdruck, was im amerikanischen Alltag der 50er Jahre durch eine vehemente Atompropaganda tot geschwiegen oder schön geredet wurde. Langsam steigerte sich in der Bevölkerung die Angst vor den noch weitgehend unbekannten Folgen von radioaktivem Niederschlag, vor einem nuklearen Anschlag durch die Sowjetunion, vor dem Atomkrieg und der möglicherweise damit verbundenen Apokalypse zu einem regelrechten Trauma. Für Sontag erfüllten die *Big Bug Films* eine enorme psychologische Funktion, denn während sich der allgegenwärtige Terror der nuklearen Bedrohung in der Realität nur schwer gedanklich ertragen ließ, konnte er in den Filmen auf die

131 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 107; siehe hierzu auch Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*, S. 218f.

Rieseninsekten projiziert und durch deren schlussendliche Vernichtung neutralisiert und bewältigt werden.[132] Joe Kane bezeichnet in seinem Artikel *Nuclear Films* die mutierten Kreaturen darüber hinaus als „instruments of punishment for nuclear misuse".[133]

Doch auch wenn die Atomkraft in den *Big Bug Films* als große Sünde der Menschheit gehandelt wird, so präsentieren die Filme eine extrem ambivalente Darstellung von technisch-militärischem Fortschritt sowie Wissenschaft und reflektieren unweigerlich den Verwirrungszustand einer Gesellschaft, die nicht mehr wusste, was sie glauben sollte. Um es mit den Worten Biskinds zu sagen: „Where science caused the problem, science often solved it too."[134] Zwar bringt *Them!* deutlich zum Ausdruck, dass sich Wissenschaft und Militär durch die Erschaffung sowie Zündung der Atombombe tief verschuldet haben, doch sind auch nur die beiden Medfords dazu im Stande, den Fall zu lösen und – unterstützt von militärischem Waffeneinsatz – die Bedrohung abzuwenden. In *Beginning of the End* führen wissenschaftliche Experimente zu der Riesenheuschreckenplage, doch nur der Wissenschaftler Dr. Wainwright findet die sicherste Methode, die Insekten wieder zu eliminieren. In letzter Minute kann er den vom Militär geplanten Atombombenabwurf verhindern, indem er die Heuschrecken mittels einer Sonar-Imitation ihres Paarungsrufes in den sicheren Wassertod lockt. Es sind Wissenschaft und Technologie, die in diesen Filmen einerseits die Menschheit an den Rand des Abgrunds treiben und andererseits das Land gegen den ultimativen Feind verteidigen.

Die Roten

Them!

Die nächste große Metapher gibt sich in der von den *Big Bug Films* forcierten *Us vs. Them*-Thematik zu erkennen, denn diese spiegelt unweigerlich die Ideologie und Rhetorik des Kalten Krieges, wie schon die Gestaltung des hier abgebildeten Titelbildes ganz dezent suggeriert. In diesem Sinne stehen die riesigen Insekten für die Invasion der ominösen Roten und in weiterer Folge für die Bedrohung des *American way of life* – eine Bedrohung, die, wie man in den 50ern fürchtete, überall und zu jeder Zeit unerwartet auftauchen konnte. In *Them!* beschreibt Dr. Medford in einem Vortrag die Ameisen als grausame, skrupellose, couragierte Kämpfer und chronische Aggressoren, die neben dem Mensch als einzige Lebewesen Krieg führen und Gefangene zu Sklaven machen. Begleitet wird seine warnende Ausführung von dokumentarischen Aufnahmen echter Insekten. Nicht nur diese Szene verdeutlicht, dass im Kontext des Kalten Krieges das emotionslose und kaltblütige Wesen der Ameisen, ihre Kriegernatur, ihr Auftreten als vereinte Masse sowie die strikte soziale und militärische Organisation ihrer Staaten mit dem propagierten stereotypen Feindbild der Kommunisten verschmolzen, „both the Yellow Hordes that had just swamped GIs with their human waves in Korea, and the Soviets, with their notorious slave-labor

132 Vgl. Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*, S. 218, 225.

133 Joe Kane: Nuclear Films. In: *Take One*, 2/6, Juli/August 1969, S. 9-11, hier S. 10.

134 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 104.

camps“.[135] Die in *Them!* spürbare Analogie zwischen der Ameisenkolonie und den Roten reflektiert die Angst vor einer nach der Weltherrschaft strebenden „aggressive collectivist society“[136], vor Konformität und Totalitarismus, vor dem Verlust von Freiheit und Identität, vor geradezu barbarischen und animalischen Invasoren, die sich nur zu gut auch als „monsters from the id“[137] beschreiben lassen.

Der Invasionsgedanke in den Filmen wird dadurch verstärkt, wie Biskind festhält, dass die *Big Bugs* stets eine Bewegung vom Land in die Stadt beziehungsweise auch vom Lokalen hin zum Nationalen vollziehen.[138] Vom Ort ihrer ersten Sichtung, der sich für gewöhnlich in völlig abgelegenen Gebieten sowie im Umfeld der typischen US-Kleinststadt im Zentrum des Landes befindet, fallen die Insekten in die Metropolen ein, um die Menschen dort anzugreifen, wo sie sich am sichersten fühlen. In *Them!* wandert die Bedrohung von der Wüste New Mexicos nach Los Angeles, in *Beginning of the End* vom ländlichen Illinois nach Chicago und in *The Deadly Mantis* fliegt das Monstrum gar von der Arktis bis nach Washington D.C., wo es natürlich ausgerechnet das Washington Monument besetzt. Auf seinem Flugweg durchbricht das Rieseninsekt zuvor mühelos die *DEW*-Linie der militärischen Radarstationen, die auch in Realität als Frühwarnsystem vor dem befürchteten Überraschungsangriff der Sowjetunion eingerichtet wurde. Eine Skepsis an der Effektivität der amerikanischen Schutzmaßnahmen zur Landesverteidigung zeigt sich zumindest in diesem Film mehr als offensichtlich, wie auch Leskosky bemerkt.[139] Dass die Gottesanbeterin eins-zu-eins mit einem kommunistischen Anschlag austauschbar ist, belegt eine Anweisung der Air Force an die patrouillierenden Mitglieder der *Civilian Ground Observer Corps*. Sie sollen nach einem lauten Dröhnen lauschen, das klingt wie „a squadron of heavy bombers flying in formation.“[140]

Einen weiteren wesentlichen Aspekt der *Cold War*-Metaphorik verdeutlicht die Art und Weise, in der die Insekten in *Them!* ihre Ausbreitung vollziehen, denn keinesfalls trampeln hier die Riesenameisen wie *King Kong* durch die Straßen von Los Angeles. Vielmehr werden sie von der Zivilbevölkerung kaum wahrgenommen und unterwandern im wahrsten Sinne des Wortes fast völlig unbemerkt die Stadt, während das Militär landesweit nach ihnen sucht. Auch die Angst vor geheimer Infiltration findet hier demnach ihren Ausdruck.

Dem Feindbild des bedrohlichen Anderen wird in den *Big Bug Films* ein starkes, souveränes Selbstbild gegenübergestellt. Nur durch den heroischen Einsatz des Militärs, die reibungslose Zusammenarbeit der Staatsautoritäten sowie das bedingungslose Vertrauen der Bevölkerung in diese Autoritäten kann der Feind vernichtet werden. Vor allem *Them!* demonstriert eindringlich die „legitimacy of state power“.[141] In einem außergewöhnlich langen Abschnitt des Films verfolgen wir den vorbildlichen Ablauf des

135 Ebd., S. 132.

136 Michael P. Rogin: *Ronald Reagan. The Movie. And Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley u. a.: University of California Press 1987, S. 264; vgl. hierzu auch Evans: *Celluloid Mushroom Clouds*, S. 100f.

137 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 132.

138 Vgl. ebd., S. 103; siehe hierzu auch Leskosky: Size Matters, S. 329.

139 Vgl. Leskosky: Size Matters, S. 329.

140 Zitat aus *The Deadly Mantis*; vgl. hierzu Evans: *Celluloid Mushroom Clouds*, S. 100.

141 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 124.

Ausnahmezustands. Über die Lautsprecher in Los Angeles erschallt es: „Your personal safety and the safety of the entire city depend on your full cooperation with the military authorities." Massenpanik-Szenen gibt es hier keine zu sehen. Auch für die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack steht fest: „The Creature films of the fifties […] are less about horror and science than they are about the preservation of social order."[142] Im Sinne der nationalen Sicherheit betreibt die Regierung in *Them!* eine strikte Geheimhaltungspolitik gegenüber der Öffentlichkeit und eine Zensur der Massenmedien, ganz so wie es auch aus der politischen Realität bekannt war – man denke zum Beispiel an das Manhattan Projekt.[143]

Die Frauen

Drittens können die *Big Bugs*, auch hier allen voran die Ameisen in *Them!*, als Metapher für das bedrohliche Weibliche gedeutet werden. Insektenstaaten erzielen ihre Überlebens- sowie Ausbreitungsfähigkeit vorrangig aufgrund der extremen Fruchtbarkeit und schnellen Reproduktivität ihrer Königinnen. Bei Ameisen- sowie auch Bienenverbänden handelt es sich um eiserne Matriarchate, in denen die geschlüpften Männchen nach ihrer einzigen Funktion – der Begattung neuer Königinnen – gnadenlos gefressen oder aus dem Nest gestoßen werden. In vielen *Insect Fear Films* dreht sich die Handlung nun hauptsächlich darum, die Königin der Insektenkolonie aufzuspüren und sie am weiteren Eierlegen zu hindern. *Them!* präsentiert, wie Peter Biskind schreibt, „a paranoid fantasy of a world dominated by predatory females. […] The queen, it seems, strikes only at patriarchy."[144] Und tatsächlich sind die menschlichen Opfer der Ameisen, zumindest all die, die im Bild gezeigt werden, männlich. Das phallische Gewehr eines tot aufgefundenen Ladenbesitzers ist geknickt wie ein Strohhalm. In Los Angeles müssen die Streitkräfte in das gebärmutterartige dunkle Kanalsystem eindringen, in dessen Innerstem sie schlussendlich – um es im Sinne Biskinds zu formulieren – mittels Flammenwerfern eine erfolgreiche Hysterektomie durchführen.[145]

Them!: Vernichtung der Eierkammer und der neu geschlüpften Königinnen

Es zeigt sich, dass auf dem haarigen Rücken der Rieseninsekten nicht nur der Kampf gegen die Kommunisten, sondern ebenso der Kampf der Geschlechter ausgetragen wurde. Die ambivalente Haltung der

142 Vivian Sobchack: *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick u. a.: Rutgers Univ. Press ^{2}1997, S. 45.

143 Vgl. Evans: *Celluloid Mushroom Clouds*, S. 99.

144 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 133.

145 Vgl. ebd.

Big Bug Films auch zu diesem anschwellenden Diskurs der voranschreitenden 50er Jahre kann an der prototypischen weiblichen Protagonistin in *Them!* aufgezeigt werden. Die Tochter von Dr. Medford ist Wissenschaftlerin und vertritt eine neue Generation der unabhängigen, starken Frauen. Hier wird demnach zunächst mit der „traditional hierarchy of sex roles“[146] gebrochen. Sie ist jedoch auch höchst attraktiv und das erste, was wir von ihr zu Gesicht bekommen, sind ihre verführerischen Beine. Pat – man beachte den für die Frauenrollen in den *Big Bug Films* üblichen unweiblichen Namen – setzt sich gegen die Männer durch, äußert jedoch beim ersten Anblick der mutierten Ameisen einen typischen Frauenschrei. Im weiteren Verlauf der Handlung fällt sie dann zunehmend in den Schatten der männlichen Protagonisten, die am Ende die Königin stellvertretend für die von Pat und allen anderen emanzipationsfreudigen Frauen ausgehende Bedrohung vernichten und somit wohl auch das bezwingen, was Margaret Tarratt in ihrer psychoanalytischen Deutung der Insektenphobie als „fear of castration and dread of the phallic mother“[147] definiert. In der letzten Szene schmiegt sich Pat an die Schulter des konservativen FBI-Agenten Graham. Die Vorherrschaft des Patriarchats scheint fürs Erste wieder gesichert zu sein.

Schädlinge und Pestizide

Bei all der sich geradezu aufdrängenden Metaphorik fällt es reichlich schwer, in den *Big Bug Films* noch die Insekten an sich zu sehen. Doch fordert uns der Historiker William Tsutsui in seiner Abhandlung *Looking Straight at Them!* auf, gerade diese Sichtweise keinesfalls außer Acht zu lassen, denn letztlich reflektieren die Filme noch eine weitere Kontroverse der 50er Jahre, die ganz unmittelbar mit der Angst vor den realen Insekten in Verbindung stand.[148] „Would it not be funny“, bemerkte zu der Zeit ein Kongressabgeordneter der Vereinigten Staaten mit nicht zu überhörendem Sarkasmus, „to spend all these billions of dollars fighting communism and building the atomic bomb and then be eaten by the Argentine ant.“[149] Und in der Tat stellten die Horden von Schadinsekten, die immer wieder über die Landwirtschaft herfielen oder todbringende Krankheiten übertrugen, für Amerika eine mindestens ebenso ernstzunehmende Bedrohung der Staatssicherheit dar wie die Kommunisten. So hieß es beispielsweise in einer Zeitschrift der *American Medical Association*:

> „The enemy is already here – in the skies, in the fields, and waterways. It is dug into every square foot of our earth; it has invaded homes, schoolhouses, public buildings; […] these walking, crawling, jumping, flying pests destroy more crops than drought and floods. They destroy more buildings than fire. They are responsible for many of the most dreaded diseases of man and his domestic animals. […] Some of them eat or attack everything man owns or produces – including man himself.“[150]

146 Ebd., S. 125.

147 Margaret Tarratt: Monsters from the Id. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 258-277, hier S. 269.

148 Vgl. William M. Tsutsui: Looking Straight at Them! Understanding the Big Bug Movies of the 1950s. In: *Environmental History*, 12/2, April 2007, S. 237-253, hier S. 246-250.

149 Theo A. Thompson, zit. nach Pete Daniel: A Rogue Bureaucracy. The USDA Fire Ant Campaign of the Late 1950s. In: *Agricultural History*, 64/2, 1990, S. 99-114, hier S. 101.

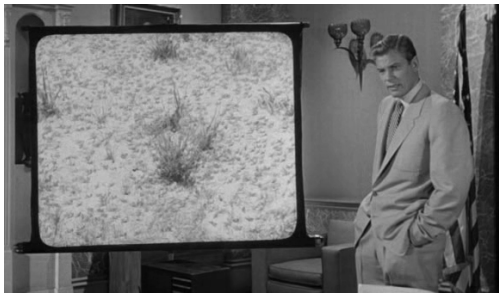
150 Zit. nach Jamie L. Whitten: *That We May Live*, Princeton: Van Nostrand 1966, S. 211f.

Tsutsui beschreibt, wie zahlreiche Entomologen, die Regierung, die geschädigte Agrarwirtschaft sowie die aufblühende Pestizid-Industrie die Angst der Bevölkerung vor Insektenplagen dramatisch in die Höhe trieben. Vor allem der stetig ansteigende Warenverkehr brachte ein gravierendes Problem mit sich, denn über Schiffe und Flugzeuge wurden nicht selten versehentlich fremde Spezies wie die Argentinische Ameise und die Rote Feuerameise importiert, die sich in ihrem neuen Lebensraum wenig erfreulich verhielten.

> „Through the 1950s, one can trace the process by which the vocabulary and imagery of pest control merged with the language of the Cold War. Commentators regularly wrote of the ‚war on insects', the invasions of pests, and the battles to exterminate unwanted species."[151]

Und während man sich gegen die ominösen kommunistischen Horden mit der Weiterentwicklung der Bombe wappnete, gedachte man den Krieg gegen die Schadinsekten mit der „atomic bomb of insecticides"[152] namens DDT für sich zu entscheiden. Nicht kontrollieren sollten DDT und ähnliche Insektengifte den Feind, sondern bis auf das letzte Exemplar ausmerzen.

Das Loblied auf die Pestizid-Wunderwaffe fand jedoch ein jähes Ende, als die gravierenden Folgen der chemischen Schädlingsbekämpfung publik wurden und Wissenschaftler deren Gefahrenausmaß mit radioaktivem Niederschlag gleichsetzten. Zu allem Übel entwickelten viele Insekten schon nach kurzer Zeit eine Resistenz gegen die verwendeten Gifte, was immer noch aggressivere Mittel erforderlich machte. Mit der ausklingenden Dekade hatte die Bevölkerung einmal mehr einen Grund, an den Strategien der Staatsautoritäten zum Schutz des Landes zu zweifeln.[153] Dass die *Big Bugs* vor dem Hintergrund der anschwellenden Schädlings- und Pestizid-Problematik die Leinwände überfluteten und *Them!* einen so großen Erfolg verzeichnete, als das Land seinen privaten Kampf gegen die Invasion der Feuerameisen auszufechten hatte, erscheint verständlich. In *Beginning of the End* hält Dr. Wainwright anhand von schauderhaftem Dokumentarfilm-Material einen Vortrag über die verheerende Zerstörungskraft echter Heuschreckenplagen. Als das Militär in Folge die mutierten Riesenexemplare mit einer Unmenge an Chlordan überschüttet, kümmert das die Insekten reichlich wenig. Auch in *Earth vs. the Spider* (US 1958) erweist sich der großzügige Einsatz von DDT letztendlich als erfolglos.



Beginning of the End

151 Tsutsui: Looking Straight at Them!, S. 247.

152 Ebd., S. 248; siehe hierzu auch Thomas R. Dunlap: *Saving America's Wildlife. Ecology and the American Mind. 1850-1990*, Princeton: Princeton University Press 1988, S. 101.

153 Vgl. Tsutsui: Looking Straight at Them!, S. 248-250; Daniel: A Rogue Bureaucracy, S. 99-114.

Zusätzlich repräsentieren die *Big Bugs* natürlich, wie Biskind betont, „an attack by nature on culture."[154] Je mehr sich der Mensch im Verlauf der Zeit durch Prozesse wie Industrialisierung und Urbanisierung unvermeidlich von der Natur distanzierte, desto mehr wurde diese in seinen Augen zu einem großen Anderen, das jenseits all der sicheren Mauern und Zäune lauerte – primitiv, gewaltig und unberechenbar. In *The Deadly Mantis* ist es so zum Beispiel allein die Natur, die mittels einer Vulkaneruption in der Südsee am anderen Ende der Welt ein Monstrum freilegt, das dort seit Urzeiten in den Eismassen der Arktis begraben lag. Zwar könnte auch dieser Entstehungsvorgang des Rieseninsekts im Grunde als dezente Anspielung auf die unvorhersehbaren Auswirkungen von Atomtests an Land und im Meer interpretiert werden, doch steht das gigantische Urtier in diesem Fall vor allem für eine an sich bedrohliche Natur. In den *Big Bug Films* der 50er Jahre kündigte sich demnach auch eine Thematik an, die knapp zwei Jahrzehnte später zum *revolt-of-nature* Genre heranreifen sollte. Ihr zugrunde lag unmissverständlich die langsam ansteigende Befürchtung der industrialisierten Gesellschaften, die erzürnte Mutter Natur könne sich womöglich eines Tages aufbäumen, ihre Armeen mobilisieren und an der Menschheit Rache nehmen für ihr frevelhaftes Fehlverhalten, die Manipulation des Atoms und andere Experimente mit den „Things Man Is Not Meant to Know"[155].

Joyce Evans und Vivian Sobchack heben in ihren Werken die Bedeutung des immer wiederkehrenden Settings der *Big Bug Films* hervor.[156] So ist es höchst auffällig, dass die Rieseninsekten stets in unerforschten, isolierten Gegenden abseits der Zivilisation entstehen und hausen. Vorzugsweise kommt hier die Wüste zum Einsatz, nicht nur weil diese in Amerika ein billiges Szenenbild bot und mit den realen Atomtests assoziiert wurde, sondern vor allem aufgrund der visuellen Kraft der Landschaft selbst. Die Wüste wirkt ohne großes Zutun wie ein postapokalyptisches, endlos weites und trügerisches Terrain, das mit seiner Fremdartigkeit und feindseligen Leere in den Filmen als eigener Charakter eingesetzt wird. So wie die Insekten selbst verweist uns diese Landschaft auf das unfassbare Alter der Welt, auf die Fragilität und Flüchtigkeit der menschlichen Zivilisation im Angesicht der gewaltigen, rauen Natur.

> „What such films […] tell us is that the Earth is not a part of us, it does not even recognize us. […] Watching these films with their abundance of long shots in which human figures move like insects, their insistence on a fathomless landscape, we are forced to a pessimistic view of the worth of technological progress and of man's ability to control his destiny. […] We see ourselves – normal, human, incredibly mortal – against an unblinking and bare landscape that refuses any anthropomorphic sweetness with which we strive to endow it."[157]

In *Them!* beeinträchtigen Sandstürme und Windböen Sicht und Gehör der Protagonisten. Die fast bizarre Wüstenvegetation erscheint dabei selbst wie eine Erweiterung der Kreaturen, die sie hervorbringt. So lassen uns die schwarz-weißen Kakteen, Sträucher und Bäume die Präsenz haariger, vielbeiniger,

154 Biskind: *Seeing Is Believing*, S. 132.

155 John Baxter: *Science Fiction in the Cinema*, New York: Paperback Library 1970, S. 136, zit. nach Sobchack: *Screening Space*, S. 47.

156 Vgl. Evans: *Celluloid Mushroom Clouds*, S. 95f; Sobchack: *Screening Space*, S. 112-118.

157 Sobchack: *Screening Space*, S. 113f.

monströser Rieseninsekten bereits spüren, lange bevor wir sie das erste Mal zu Gesicht bekommen. Und in *Tarantula* steht vor dem Anwesen des Wissenschaftlers ein riesiges Palmengewächs, das eine verblüffende Ähnlichkeit mit der gigantischen Spinne aufweist, die hier schon wenig später die Wände einreißen wird. Wie auch Sobchack feststellt, kann das Haus mit seinem Sitz am Rande der Wüste in diesen Filmen generell nicht bestehen, denn das feindliche Terrain stößt den Mensch mitsamt seinen Behausungen ab.[158] So vernichten die Ameisen in *Them!* den Wohnwagen, der sich zu weit in die karge Einöde vorgewagt hat und die Heuschrecken in *Beginning of the End* lassen gar die ganze Bewohnerschaft einer abgelegenen Ortschaft spurlos verschwinden. Solange sich die Rieseninsekten in dieser mit ihnen verbündeten Landschaft aufhalten, bleiben sie laut Sobchack so gut wie unzerstörbar.[159] Erst auf zivilisiertem Gebiet – in *Them!* ist es das Abwasserkanalsystem der großen Stadt, in *The Deadly Mantis* der Manhattan Tunnel – kann das ominöse Andere letztlich bezwungen werden.

Bild 1, 2: *Them!*; Bild 3: *Tarantula*

Der Sound der *Big Bugs*

Zu guter Letzt muss ein Blick auf den Sound der Insekten geworfen werden, der, wie schon in den zwei zuvor besprochenen Dokumentarfilmen, auch in den *Big Bug Films* als dominantes Stilmittel zum Einsatz kommt. Einmal mehr sind es in erster Linie die Geräusche und Laute der überdimensionalen Krabbeltiere, mit denen sich die Filme zugunsten der Spannung und des Horrors am weitesten von jeglicher Realität entfernen. Wie bereits erwähnt geben viele Insekten sowie auch ihre Klassenverwandten keine für den Mensch hörbaren Laute von sich. Und doch brüllen hier Ameisen, eine Gottesanbeterin und riesige Spinnen, meist wenn sie von ihren menschlichen Kontrahenten attackiert werden, so wie es sich für gigantische Bestien eben gehört.

Weiters ist es in *Them!*, *Beginning of the End* und *The Deadly Mantis* die Tonebene, die für die Zuschauer sowie für die Protagonisten das Auftauchen der Ungetüme auf geradezu formelhafte Weise ankündigt. In *Them*! unterstützt der Sound zunächst das Mysterium der noch unbekannten Bedrohung. Lange bevor der monströse Kopf der ersten Riesenameise hinter einer Sanddüne hervorkommt, infiltriert immer wieder ein schrilles, höchst unangenehmes Geräusch die Handlung, das an ein verzerrtes Pfeifen oder Zwitschern erinnert und ebenso – wie Sobchack anmerkt – an die Sounds von Fliegeralarm

158 Vgl. Sobchack: *Screening Space*, S. 114, 116.

159 Vgl. ebd., S. 118.

und Geigerzähler.[160] Hier zeigt sich eine letzte Komponente des Films, in die sich die beiden Angstbilder des Kalten Krieges eingeschlichen haben. Auch die Heuschrecken in *Beginning of the End* verraten ihr Herannahen schon von weitem durch schrille, nur noch sehr entfernt an Stridulation erinnernde, regelrecht mechanisch klingende Laute.[161] Ein Fernsehsprecher verkündet:

> „The one advantage our forces hold over the enemy is that they always reveal their intention to attack. Before every attack the locusts send forth this warning in the form of a high-pitched screech. Now, this screech increases in intensity until it reaches ear-shattering proportions. And it's when this screech reaches its full intensity that the locust attacks."

Zum Spannungsaufbau sowie zur Unterstützung der nicht immer ganz so bedrohlich wirkenden künstlichen Modelle oder auf billige Art vergrößert ins Bild kopierten realen Krabbeltiere eignen sich diese Sounds bestens. Doch Berenbaum und Leskosky weisen darauf hin: „Such maladaptive behavior is unlikely to persist in nature."[162] Würden jagende Insekten, so mutiert sie auch sein mögen, in der außerfilmischen Natur vor dem Angriff mit derartigen Lauten auf sich aufmerksam machen, könnte wohl selbst die schwerhörigste Beute noch schnell das Weite suchen.

Auffällig ist in den erwähnten Filmen außerdem, dass bei der Kreation der künstlichen Insektenlaute offensichtlich sowohl auf natürliche als auch auf mechanische Elemente gesetzt wurde. Die Vermischung von Biologie und Technologie beziehungsweise Tier und Maschine im Sound der mutierten Insekten lässt diese zu Zwischenwesen oder „living contradictions" werden, wie es Sobchack treffend formuliert: „This [...] sound effect functions as a crucial element in the creation of the alien or monstrous by its ability to evoke in the viewer/ listener a chain of conflicting and incongruous associations."[163]

Unsichere Zukunft

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Big Bug Films* der 50er Jahre nicht nur geprägt waren von einer komplexen Metaphorik, sondern auch von zahlreichen Widersprüchen. Sie konnten oder wollten sich nicht entscheiden zwischen dem Vertrauen in die militärischen, wissenschaftlichen und politischen Strategien der Zeit und großer Skepsis an eben diesen. So steht letztlich am Ende der Filme jedes Mal aufs Neue nur ein sehr bedingtes Happy End. Zwar ist die Bedrohung fürs Erste gebannt, die Ordnung des amerikanischen Lebens wieder hergestellt. Es verbleiben jedoch die bedrohliche Stimmung und die kritische Botschaft. Die Gefahr kann jederzeit wiederkehren. Um es mit den Schlussworten von Dr. Medford in *Them!* zu sagen:

> „When man entered the atomic age, he opened a door into a new world.
> What he will eventually find in that new world, nobody can predict."

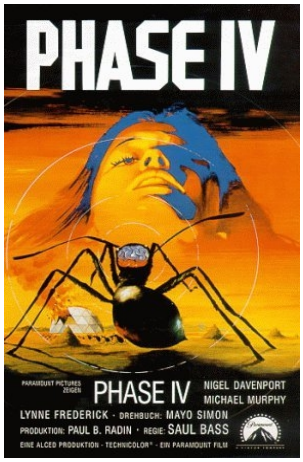
160 Vgl. ebd., S. 218f.

161 Stridulation ist eine von Heuschrecken und einigen anderen Vertretern der Tierklasse angewandte Form der Lauterzeugung, bei der durch das Aneinanderreiben von Gliedmaßen ein Zirpen, Zischen oder anderes Geräusch erzeugt wird.

162 Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 669.

163 Sobchack: *Screening Space*, S. 219.

3.2.2 *PHASE IV / THE SWARM* – Die Schwarmfilme der 1970er Jahre



Filmplakate: *Phase IV*, *The Swarm* [164]

„So defenseless in the individual,
so powerful in the mass."

– Dr. Ernest Hubbs, *Phase IV*

Mit dem Ende der 50er Jahre ebbte die Flut der *Big Bug Films* so abrupt ab, wie sie am Beginn entstanden war.[165] Zwar sollten sich im Laufe der weiteren Dekaden – vermehrt erst wieder ab den 90ern – noch so einige Riesenarthropoden auf den Leinwänden und Fernsehbildschirmen zeigen, doch gesellte sich nun eine zweite Gruppe zu den *Insect Fear Films*, die auf reale Insekten in natürlicher Größe und horrender Anzahl setzte. Und so wie zuvor die *Big Bugs* läuteten auch die Insektenschwärme ihre filmische Karriere mit einer wahren Sturmflut an Spielfilmen ein, die – ausgelöst vom Erfolg des semidokumentarischen Insektenhorrors *The Hellstrom Chronicle* – in den 70er Jahren über die Zuschauer hereinbrach.

Die *Insect Fear Films* bildeten zu dieser Zeit einen gewichtigen, wenn nicht den größten Bestandteil des *revolt-of-nature* Genres, in dem sämtliche Vertreter des Tierreiches, so zum Beispiel auch Spinnen, Skorpione, Tausendfüßler, Schnecken, Würmer, Schlangen, Blutegel, Frösche, Vögel, Tintenfische, Alligatoren, Haie, Ratten, Hunde und in einem Fall selbst Hasen, den Mensch ganz plötzlich aus mehr oder weniger offensichtlichen Gründen auf ihren Speiseplan setzen.[166] Richtet sich der Aufstand der Natur in den Filmen der 50er Jahre noch vorrangig gegen den Missbrauch des Atoms, so stehen die tierischen Monstrositäten der 70er ganz im Zeichen des aufkeimenden öffentlichen Umweltbewusstseins, das, wie bereits erwähnt, in den Vereinigten Staaten durch die wegweisende Gründung der *Environmental Protection Agency* im Jahr 1972 angekurbelt wurde. Sie spiegeln die menschliche Angst vor den möglicherweise doch drastischen Folgen der ökologischen Sünden – so zum Beispiel Umweltvergiftung und -zerstörung, Kreuzungsexperimente oder die Destabilisierung des Ökosystems

164 Bildquellen: http://slashfilmfestival.com/2010/09/in-memoriam-phase-iv/ ; http://coprocinephilia.wordpress.com/2010/01/13/ the-swarm-1978/ (letzter Zugriff am 20. 03. 2014).

165 Allerdings verlagerte sich der *Big Bug*-Trend in den 60er Jahren auf die japanische Filmlandschaft. Man denke an *Mothra* – die überdimensionale, aber freundlich gesinnte Motte in Japans Urwelttier-Filmen.

166 Vgl. Kim Newman: *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Film. 1968-88*, London u. a.: Bloomsbury 1990, S. 65-71.

durch das Einführen fremder Spezies. Die Revolten der Natur und ihrer tierischen Verbündeten in diesen Filmen beschreiben, wie Georg Seeßlen in *Kino des Utopischen* konstatiert, ein generelles „Klima der Entfremdung […], sind ein Ausdruck für die Endlichkeit der Geduld, die die Natur mit dem Menschen hat."[167] Dabei verweisen nicht alle Beiträge des Genres auf ein spezifisches Verschulden der Menschheit, denn immer wieder ist es auch einfach eine ominöse, geheimnisvolle Laune der Natur, die sich ohne klar ersichtlichen Grund auf einmal unserer bislang unangefochtenen Herrschaft über den Planeten entgegenstellt.

In ihrer Form und Größe sind die filmischen Insekten der 70er wesentlich realistischer als ihre unnatürlich riesigen Vorläufer, doch im Unterschied zu den *Big Bugs* der 50er mischt sich in dieser neuen Gruppe der *Insect Fear Films* eine zielgerichtete Aggressivität und Arglist, ja geradezu eine unheimliche Intelligenz in das naturgegebene Verhalten der Krabbeltiere, wie wir im Folgenden sehen werden.

Der Geist des Schwarms

Erheblich bedrohlicher als einzelne Insekten wirken auf den Mensch meist Anhäufungen einer bestimmten Spezies. Und dafür bekannt sind vor allem Ameisen, Bienen sowie andere Hautflügler, die fachsprachlich als eusoziale Insekten bezeichnet werden. Sie leben in perfekt organisierten Staaten mit bis zu mehreren Millionen Individuen zusammen, in denen jede Zelle der Gemeinschaft selbstaufopfernd ihren strikt vorprogrammierten Daseinszweck befolgt. Mit ihren unterschiedlichen Funktionalitäten verschmelzen die unzähligen Zellen zu einem großen Ganzen, einer stabilen Einheit, die intelligent wirkende Verhaltensmuster sowie ein ausgezeichnetes Kommunikationsnetzwerk aufweist und deren Ziel allein darin besteht, zu überleben und zu expandieren. Den Insektenstaaten wird in der Literatur immer wieder ein kollektives Bewusstsein zugeschrieben, das Maurice Maeterlinck zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinem Prosa-Werk über das Leben der Bienen treffend als Geist des Schwarms („l'esprit de la ruche") bezeichnet. Sein Zeitgenosse John Burroughs hält diesbezüglich fest:

> „Could one by analyzing a hive of bees find out the secret of its organization – its unity as an aggregate of living insects? Behold its wonderful economics, its division of labor, its complex social structure, – the queen, the workers, the drones, – thousands of bees without any head or code or laws or directing agent, all acting as one individual, all living and working for the common good. There is no confusion or cross-purpose in the hive. […] We can do no better than to call it the Spirit of the Hive, as Maeterlinck has done. It is a community of mind. What one bee knows and feels, they all know and feel at the same instant."[168]

Der Insektenstaat beziehungsweise -schwarm lässt sich in diesem Sinne als Superorganismus begreifen, als ein gigantisches, nicht fassbares und seine Form unablässig veränderndes Tier. So warnt ein

167 Georg Seeßlen: *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*, Hamburg: Rowohlt 1980, S. 235.

168 John Burroughs: *The Breath of Life*, Boston u. a.: Houghton Mifflin Company 1915, S. 82, unter: http://www.gutenberg.org/files/18335/18335-h/18335-h.htm#IV (letzter Zugriff am 20. 03. 2014); vgl. Maeterlinck: *La vie des abeilles*, S. 26.

entsetzter Regierungsbeamter in *The Naked Jungle* (US 1954) – dem einzigen in den 50er Jahren entstandenen Film über natürlich große Insekten – vor dem sich nähernden Schwarm von Marabunta-Heeresameisen mit der Formulierung: „a monster twenty miles long and two miles wide, forty square miles of agonizing death."

Auch wenn Insektenvölker im Lauf der Geschichte immer wieder als Analogie oder gar Vorbild für menschliche Gesellschaften dienen sollten, so sind Insektenschwärme hingegen seit biblischen Zeiten klar negativ besetzt. Man assoziiert sie mit Migration und einfallenden, vernichtungswütigen Horden.[169]

In den 70er Jahren erkannte die Filmindustrie, dass sich aus der höchst beunruhigenden und zugleich faszinierenden Vorstellung eines kollektiven Bewusstseins, einer sogenannten Schwarmintelligenz, ein reizvoller Horrorfaktor ableiten lässt. Kurzerhand verwandelte sie staatenbildende Insekten wie Ameisen und Bienen, aber auch Kakerlaken und andere Vertreter der Gliederfüßer wie beispielsweise Spinnen, die in der realen Natur für gewöhnlich gar nicht als Gemeinschaft auftreten, in absichtsvoll handelnde, raffinierte und oft böswillige Horden. Dabei ist diese filmische Interpretation von Insektenverbänden nicht völlig aus der Luft gegriffen, denn auch Deleuze und Guattari schreiben in ihrem Werk *A Thousand Plateaus* kurze Zeit später den diversen „pack or affect animals that form a multiplicity, a becoming, a population"[170] einen dämonischen Charakter zu – auch wenn sie sich dabei nicht direkt auf Insekten beziehen.

Phase IV

Am eindrucksvollsten zeigt sich der filmische Einsatz der Schwarmintelligenz in *Phase IV* (US 1974), einem höchst eigenwilligen Film von Saul Bass.[171] Er erzählt von zwei Wissenschaftlern, die auf einer abgelegenen Hochebene in Arizona eine Forschungsstation errichten, um auffällige Veränderungen im Verhalten der dort lebenden Ameisenvölker zu untersuchen, die durch ein nicht näher bestimmtes kosmisches Ereignis ausgelöst wurden. Unterschiedliche Ameisenspezies haben sich auf unnatürliche Weise zusammengeschlossen, haben all ihre natürlichen Feinde aus dem Weg geräumt und bedrohen jegliches Leben in der Umgebung. Einmal mehr dient hier die Wüste mit ihrem feindseligen, die menschliche Zivilisation abstoßenden Terrain als Geburtsort des Grauens. Aufgewirbelter Sand, Windgeheule und Hitzeflimmern begleiten die Ankunft der beiden Forscher in der kargen Einöde, wo sie die postapokalyptisch anmutenden Ruinen einer nicht fertig gestellten Luxus-Wohnanlage namens

169 Vgl. Ranke / Klíma: Biene, S. 301f; Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 211.

170 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, aus dem Französischen von Brian Massumi, Minneapolis u. a.: University of Minnesota Press 1987, S. 241 (Orig. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenic*, Paris: Les Editions de Minuit 1980), unter: http://projectlamar.com/media/A-Thousand-Plateaus.pdf (letzter Zugriff am 20. 03. 2014).

171 Es handelt sich vermutlich um eine Interpretation der Kurzgeschichte *The Empire of the Ants* von H. G. Wells aus dem Jahr 1905, die in den 70er Jahren wohl nicht nur von Saul Bass als Inspiration für einen *Insect Fear Film* herangezogen wurde.

Paradise City vorfinden, deren erste Bewohner von den invadierenden Ameisen in die Flucht geschlagen wurden. In der Nähe durchbrechen mehrere meterhohe Erdtürme die Wüstenleere und das Feld des einzigen noch standhaltenden Farmers weist eine kahlgefressene Stelle auf, die in ihrer Form einem geometrischen Muster gleicht. In beiden Fällen handelt es sich um das Werk der ominösen Ameisenvölker. Schnell erkennen die Wissenschaftler, dass sie es hier mit einer außergewöhnlichen Intelligenz zu tun haben. In ihrer Mission, den Mechanismus des autonomen Ameisenkollektivs zu erforschen und das biologische Ungleichgewicht wieder zu korrigieren, wenden der Biologe und der Kommunikationswissenschaftler zwei unterschiedliche Strategien an. *Phase IV* verweist dabei unweigerlich auf die in den 70er Jahren zu verzeichnende „Popularisierung von Systemtheorie und Kybernetik".[172] Tatsächlich spielte die Untersuchung von Ameisenverbänden eine entscheidende Rolle in der realgeschichtlichen Entwicklung der kybernetischen Wissenschaft, welche sich mit der Kommunikation, Steuerung und Regelung in selbsttätigen Systemen biologischer, technischer und auch soziologischer Art befasst.[173]

Phase IV

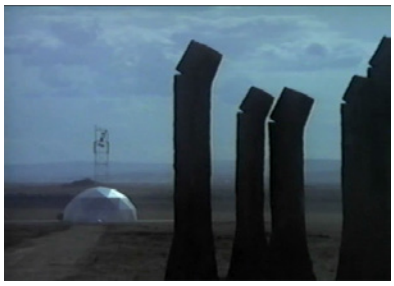
Duell der Überlegenen

Der alternde Biologe Dr. Hubbs, der schon bald eine obsessive Faszination für das intelligente Verhaltensmuster der Insekten aufzeigt, verstrickt sich in ein kriegerisches Duell mit der Ameisengemeinschaft, um ihre Stärke herauszufordern und zu beweisen, dass der Mensch noch immer die überlegene Spezies ist: „We have the oportunity to study it, to learn from it, to teach it its limitations! We can – in a word – educate it!" Auf seine brutalen Angriffe antworten die Ameisen mit ausgeklügelten Gegenschlägen. Sprengt Dr. Hubbs deren Erdtürme in die Luft, so zerstören die Ameisen im Kollektiv den Autogenerator, der das Labor mit Strom versorgt. Verseucht der Biologe die Gegend mit einem Insektizid, so schleppen ein paar überlebende Ameisen einen Krümel des kristallinen Giftstoffes in das unterirdische Nest zur Königin, die es verspeist und fortan resistente Eier legt. Nimmt Dr. Hubbs ein paar Ameisen gefangen, um mit ihnen zu experimentieren, so umzingeln deren Artgenossen mit einer neuen Reihe von Erdtürmen die Laborkuppel. Reflektierende Flächen auf den Türmen lenken das einfallende Sonnenlicht auf die Station, bewirken einen drastischen Temperaturanstieg in ihrem Inneren und drohen das hochmoderne Equipment lahmzulegen. Die Insektenschwärme in *Phase IV* fallen nicht einfach über die Menschen her, sondern operieren auf einer anderen Ebene, verfolgen einen Plan, der Arglist und abstraktes Denken voraussetzt. Sukzessive infiltrieren die Ameisen die Technologie der Forschungsstation. Sie knabbern an allen Leitungen, formen einen Schaltkreis und zerstören die Platine des Computers, unterbinden die Kommunikationsmöglichkeit zur Außenwelt, lassen das einzige Flucht-

172 Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 215.

173 Vgl. Charlotte Sleigh: *Six Legs Better. A Cultural History of Myrmecology*, Baltimore: The John Hopkins University Press 2007, S. 163f; „Kybernetik". In: Universal-Lexikon, o. J., unter: http://universal_lexikon.deacademic.com/19074/Kybernetik (letzter Zugriff am 02. 04. 2014).

fahrzeug in Flammen aufgehen und verursachen schließlich auch noch einen Kurzschluss in der Klimaanlage – „the one machine that everything else depends on“. Egal was Dr. Hubbs auch anstellt, die Ameisen scheinen ihm durch ihr unheimliches intelligentes Netzwerk immer einen Schritt voraus zu sein. Die allmählich dämmernde Erkenntnis, dass dieses insektoide System dem menschlichen und selbst dem technologischen System doch überlegen zu sein scheint, bringt ihn um den Verstand.



Phase IV

Kommunikationsspiel

Während Hubbs Krieg führt, versucht der junge Lesko den Kommunikationscode der Ameisen zu entschlüsseln. Er findet heraus, dass dieser aus einfachen, an die Masse gerichteten Kommandos besteht. Auch hier spielt der Sound der Insekten eine entscheidende Rolle. Die Verständigung in Ameisenvölkern erfolgt in der realen Natur zu einem überwiegenden Teil mittels Pheromonen, aber auch höherfrequenten Schallwellen, die zum Beispiel durch das Zusammenreiben von Gliedmaßen erzeugt und in Form von Vibrationen über die Fühler und Körperhärchen empfangen werden. In beiden Fällen ist die Kommunikation für den Mensch nicht wahrnehmbar. Dennoch verleihen *Phase IV* und sämtliche andere *Insect Fear Films* – wohl aus dem einfachen Grund, dass sich Duftstoffe und Vibrationen nur schlecht filmisch verwerten lassen – der Ameisensprache einen charakteristischen Sound. Über eine Parabolantenne empfängt Lesko die Signale der Ameisenmassen, die sich nicht nur als rätselhaftes Wellenmuster auf dem Computerbildschirm präsentieren, sondern in der Forschungsstation, aber auch im Freien und im unterirdischen Tunnelsystem der Insekten als ungeheuerliches, höherfrequentes Quietschen hörbar sind. Gelegentlich kommen auch vibrierende Klänge zum Einsatz, die an das Sonar eines U-Bootes erinnern. Als es Lesko schließlich gelingt, den Kommando-Code der Ameisen zu dechiffrieren, versucht er Kontakt aufzunehmen. Mittels Computersignalen sendet er eine einfache Botschaft – ein Quadrat. „Mathematics is the universal language among intelligent creatures“, erklärt der Kommunikationsexperte. Die Belagerer der Forschungsstation reagieren mit einer kryptischen geometrischen Antwort. Lesko rätselt fieberhaft und erkennt letztlich, dass die Ameisen ein anderes Ziel zu verfolgen scheinen als bloß die Vernichtung der Forschungsstation, dass hier vielmehr der Mensch in einer ausgeklügelten Experimentalanordnung zum Versuchsobjekt der Insekten geworden ist: „Now I know how a rat feels in a maze.“

Phase IV

Bevor wir uns dem mysteriösen Ausgang des Films zuwenden, soll ein näherer Blick auf die Darstellung der Insekten geworfen werden. *Phase IV* verblüfft mit teilweise fast unglaublichen Aufnahmen, großteils aus dem Inneren des unterirdischen Nestes, die demselben Kameramann zu verdanken sind, der nur wenige Jahre zuvor auch für die Bilder von *The Hellstrom Chronicle* verantwortlich zeichnete. Demonstriert wird hier einmal mehr, wie sich aus natürlichem Insektenalltag ein Horror ableiten lässt, der richtigen Monstern problemlos Konkurrenz macht. So eignen sich schon allein die dokumentarischen Aufnahmen von eierlegenden Ameisenweibchen mit ihren grotesk aufgeblähten Hinterleibern, von wimmelnden, meist noch durch Zeitraffer beschleunigten Ameisenmassen sowie vom dunklen, labyrinthischen Tunnelsystem der Kolonie bestens, um den Insekten ominöse Machenschaften anzudichten. All das Unfassbare und Grauenerregende, das der natürliche Geist des Schwarms aus menschlicher Sicht zu bieten hat, erweitert Saul Bass durch den Einsatz von Montage, Sound und einigen rätselhaft gestellt wirkenden oder in der Postproduktion nachbearbeiteten Szenen zu einer übernatürlich unheimlichen Schwarmintelligenz. Die Grenzen zwischen authentischem und inszeniertem Insektenverhalten verschwimmen.

Auch die Parallelen, die wir in der Realität oft zwischen menschlichem Kriegsverhalten und den Aktivitäten von Ameisenstaaten zu erkennen glauben, unterzieht Bass einer beunruhigenden Fiktionalisierung. So versammelt sich beispielsweise eine Gruppe von Ameisen in einer Höhle. Die Kamera schwenkt zwischen den Insekten hin und her, die in unnatürlicher Weise ihre Leiber aufrichten und mit den Vorderbeinen zappeln, ganz so als würden sie an der Tafelrunde sitzen und dunkle Pläne schmieden. In einer anderen Szene tragen die Ameisen ihre Toten zusammen. Mit erschütternden Gesten der Trauer, so etwa durch das Senken des Kopfes und Spreizen der Mundwerkzeuge, erweisen sie den aufgereihten gefallenen Soldaten scheinbar die letzte militärische Ehre.

Auf dramatische Weise demonstriert der Film die Opferbereitschaft und Adaptionsfähigkeit der sozialen Insekten, indem wir in einer langen Sequenz mitverfolgen, wie eine Ameise einen Brocken des von Hubbs versprühten Insektizids in ihr Nest schleppt, doch schon nach kurzer Distanz daran zugrunde geht, von einer zweiten Ameise abgelöst wird, die dasselbe Schicksal erleidet und so weiter, bis nach zahlreichen Selbstopferungen die giftige Substanz endlich vor der Königin liegt, die sie frisst und die Toten sofort durch unzählige resistente Nachkommen ersetzt.

Eine große Rolle spielen in *Phase IV* die Perspektive der ominösen Insekten und das Facettenauge. Immer wieder beobachten die Ameisen von ihren Erdtürmen aus die beiden Wissenschaftler und die Forschungsstation. In Point-of-View-Shots präsentiert uns dabei eine Filterlinse ein Bild bestehend aus kreisflächigen Ausschnitten und Lichtreflexionen. Im Inneren des Nests fährt die Kamera von einer Großaufnahme des Ameisenauges scheinbar in dessen Struktur hinein – das Bild gleitet ins Abstrakte, wir sehen ein sich bewegendes, in Blautöne getauchtes Mosaik aus Punkten.

Phase IV

Ein neues Zeitalter

Am Ende von *Phase IV* steht ein transzendenter Übergang. Ihre letzte große Chance auf eine Bezwingung der Ameisen sehen die Wissenschaftler auch hier in der Vernichtung der Königin. Wenn ihnen das gelänge, mutmaßt Hubbs fieberhaft, würde der Geist des Schwarms in sich zusammenbrechen. Nachdem der vom Wahn ergriffene Biologe in seinem Versuch scheitert, begibt sich Lesko allein in die unterirdische Behausung der Ameisenkönigin. Doch anstelle dieser findet er dort eine junge Frau, die sich seltsam anmutend aus dem Sandboden erhebt. Es handelt sich um die Enkelin eines Farmer-Ehepaares, das Tage zuvor durch das von Hubbs versprühte Pestizid ums Leben kam. Kendra konnte sich in Sicherheit bringen und wurde in Folge von Lesko in die Forschungsstation gebracht. Dort suchten die Ameisen scheinbar vor allem zu ihr den Kontakt. So lag sie zum Beispiel in einer sinnlichen Szene schlafend im Bett, während eine Ameise über ihren nackten Körper krabbelte. Schließlich folgte Kendra dem lautlosen Ruf der Belagerer und stürzte sich selbstopfernd in die Wüstenleere. Während in *Them!* eine rein assoziative und metaphorische Verbindung zwischen den Frauen beziehungsweise dem Weiblichen und den Insekten zu verorten ist, so verlagert Saul Bass in seinem Film diese Verbindung auf die nächste Ebene.

Die Antwort auf die Frage, was nun genau dem geschockten Lesko im Bau der Königin in der Gestalt des wiedergeborenen Mädchens gegenübertritt, welche Symbiose Kendra mit den Ameisen

eingegangen ist, lässt *Phase IV* allerdings im Verborgenen und kann nur spekuliert werden. Denn der Film gleitet an dieser Stelle hinein in eine hypnotisch abstrakte Experimental-Sequenz. Lesko erkennt, dass er und Kendra gemeinsam das Opfer bilden, nach dem die Ameisen verlangten. Überblendet von dem pulsierenden Raster des Facettenauges verschmelzen die beiden zu einer Einheit, verschmelzen mit dem Geist des Schwarms. Ein letztes Mal vernehmen wir die Stimme Leskos: „We knew then we were being changed – and made part of their world. We didn't know for what purpose, but we knew we would be told." Um diesen Ausgang ein wenig besser verstehen zu können, ist es hilfreich, die von Saul Bass ursprünglich beabsichtigte, jedoch von Paramount gestrichene Version der traumartigen Finalsequenz zu berücksichtigen. Zwar beginnt und endet diese auf dieselbe Weise, doch zeigt sie dazwischen einen minutenlangen surrealistischen Bilderrausch, in dem das Paar die Entstehung der Welt sowie architektonische und labyrinthische Gebilde durchläuft. Wir sehen inkomplette oder dekonstruierte menschliche Körper; Ameisen, die aus dem Loch auf der Stirn eines Mannes krabbeln; Menschen, die in Kammern festsitzen wie in Laborkäfigen, am Ende jedoch hoch in den Lüften schweben. Lesko und Kendra fusionieren zu einer neuen, fortgeschrittenen Spezies, betreten das nächste Stadium der Evolution. Zuletzt blicken sie in den Sonnenaufgang und zugleich in den Beginn eines neuen Zeitalters, an dem „das dichotome Schema von Mann und Frau – sowie die Trennung von Mensch und Tier – an einen Endpunkt gekommen ist."[174]

Phase IV

Neue Wahrnehmung

Dem Regisseur Saul Bass gelingt mit seinem avantgardistischen Ansatz wohl am ehesten das, was andere *Insect Fear Films* gar nicht erst versuchen. Mit seiner Darstellung der unheimlichen Schwarmintelligenz wirkt er zwar dem vorherrschenden Negativ-Image der Tierklasse nicht gerade entgegen, führt uns jedoch auf eine andere Wahrnehmungsebene, wagt eine radikale und unmittelbare Annäherung an den Geist des Schwarms, an das Territorium und Wesen der Insekten, wie auch der wiederholte Einsatz der Facettenaugen-Sicht bestätigt. „Der Zuschauer folgt einem langsamen Erkenntnisprozeß, der schließlich dazu führt, daß man eine von der menschlichen völlig verschiedene Lebens- und Denkform zu begreifen beginnt",[175] schreibt Georg Seeßlen. *Phase IV* endet demnach nicht mit einem Feindbild, sondern bringt

174 Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 217.

175 Seeßlen: *Kino des Utopischen*, S. 246.

uns an die Grenze der menschlichen Subjektvorstellungen, lässt uns konventionelle Identitätsentwürfe überdenken. Sowohl Lesko und Kendra als auch die Zuschauer sehen sich in Bass' Film mit einem Prozess der Tier-Werdung („devenir-animal") im Sinne von Deleuze und Guattari konfrontiert, der hier nicht unbedingt als körperliche, sondern vielmehr als geistige Transformation zu verstehen ist. Bass verleiht dem geheimnisvollen Geist des Schwarms eine deutlich spürbare Anziehungskraft, der letztlich alle drei Protagonisten erliegen. „We do not become animal without a fascination for the pack, for multiplicity",[176] heißt es in *A Thousand Plateaus*.

Für Petra Lange-Berndt repräsentiert *Phase IV* nicht nur einen Bruch mit „herkömmliche[n] kinematografische[n] Wahrnehmungskonventionen", sondern auch ein prototypisches Beispiel für ein schwärmendes Kino, so wie dieses von Ramón Reichert in seinem Artikel *Huschen, Schwärmen, Verführen* charakterisiert wird:

> „Das schwärmende Kino beschreibt eine Unbestimmtheit und Unklarheit. An die Stelle einer eindeutigen Identifizierung des Menschen tritt eine wechselseitige Durchdringung, werden die Elemente der Mensch-Tier-Relation beweglich und gleichzeitig rätselhaft und unbestimmbar."[177]

Mit dem Verzicht auf ein konventionelles Happy End – so merkt Seeßlen darüber hinaus an – führt Saul Bass nicht nur die innerfilmische Menschheit, sondern auch das Genre der Science-Fiction in ein neues Zeitalter. Denn am Ende steht hier nicht mehr wie so oft zuvor die Zurückdrängung der bedrohlichen Natur, sondern deren Triumph. „Der Mensch, so ließe sich das Fazit ziehen, muß sich immer wieder der Natur unterordnen und nicht die Natur dem Menschen."[178]

Phase IV

Das kleine Formelheft der Schwarmfilme

Auch wenn sich *Phase IV* in seiner experimentellen Machart deutlich von den nachfolgenden Insekten-schwarmfilmen abhebt, so vereint er doch sämtliche Charakteristika, die vor allem in den 70er Jahren, aber auch weit darüber hinaus, diese zweite Gruppe der *Insect Fear Films* kennzeichnen sollten.

Arglist, Intelligenz und kollektives Bewusstsein

Wie schon die *Big Bugs* halten sich auch die schwärmenden Insekten fast ausschließlich am Rand des Mainstreamkinos auf. Durch Schwarmintelligenz und Arglist lassen die großteils formelhaft

176 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 239f.

177 Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 218, 219; vgl. Ramón Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen. In: *Kunst Medien*, 3, September 2004, S. 1-16, hier S. 12, unter: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/reichert.pdf (letzter Zugriff am 21. 03. 2014).

178 Seeßlen: Kino des Utopischen, S. 246.

verfahrenden Filme massenhaft auftretende Ameisen, Bienen oder Kakerlaken zur tödlichen Gefahr avancieren und verzerren dabei mehr oder weniger offensichtlich das natürliche Insektenverhalten zugunsten des Horrors. Allein den Bienen wird in der naturwissenschaftlichen Literatur, so zum Beispiel bei Elizabeth Lawrence, tatsächlich ein gewisser Grad an Denkvermögen, Bewusstsein und intentionalem Handeln zugeschrieben.[179] Doch scheinen in den Schwarmfilmen vor allem der unheimlichen Intelligenz des krabbelnden und fliegenden Getiers keine Grenzen gesetzt zu sein. So beherrscht beispielsweise die in *Bug* (US 1975) von einem wahnsinnigen Biologielehrer erschaffene neue Spezies von Madagaskar-Fauchschaben gar das Alphabet und formt sich an Wänden zu düsteren Botschaften zusammen. Das kollektive Bewusstsein der Insekten erweitert *Bug* zusätzlich zu einem kollektiven Schmerzempfinden. Die unnatürliche Boshaftigkeit zeigt sich am haarsträubendsten in *Kingdom of the Spiders* (US 1977), denn die aggressiven Tarantelhorden beißen ihre Opfer noch lange, nachdem diese bereits tot sind. In dem Bienenhorror *The Swarm* (US 1978) stellt ein General die Vermutung in den Raum, der vernichtungswütige Schwarm griffe an, weil die Wissenschaftler kurz zuvor einige Bienen für ihr Versuchslabor eingefangen haben. Daraufhin erwidert der Protagonist des Films – natürlich ein Entomologe – ungläubig: „Are you endowing these bees with human motives? Like saving their fellow bees from captivity or seeking revenge on mankind?“ Ob der General mit seiner Spekulation richtig liegt, erfahren wir nicht. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Darstellung von Insektenschwärmen als intelligent, böswillig oder gar rachsüchtig nicht auch schon als Anthropomorphisierung verstanden werden kann. In jedem Fall weicht diese Art der Darstellung die in den *Big Bug Films* der 50er Jahre noch strikt gezogene Trennlinie zwischen Mensch und Insekt auf beunruhigende Weise ein wenig auf.

Bug

Kommunikation

In den Schwarmfilmen finden wir häufig eine spezielle, teils geradezu besessene oder erotische Beziehung zwischen einem Wissenschaftler und den Insekten vor. Der Kommunikationsversuch mit dem Fremden, dem Schwarm beziehungsweise dem Insekt, spielt hier eine entscheidende Rolle, nimmt jedoch für den Mensch meist keinen guten Ausgang.

Sehr schwammig wird immer wieder das Thema der Insektenkommunikation behandelt. Während sich soziale Insekten in der Realität über Pheromone und Luftschwingungen verständigen, die der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich sind, so wirkt die Darstellung der Schwarmkommunikation in den Filmen oft eher wie Gedankenübertragung im Sinne des kollektiven Bewusstseins oder erweckt den fälschlichen Glauben, Ameisen und Bienen verständigten sich sehr wohl über einen deutlich hörbaren, unheilvoll anmutenden Sound.

179 Vgl. Elizabeth A. Lawrence: The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat Out of Hell. Animal Symbolism as Cognitive Biophilia. In: Stephen R. Kellert / Edward O. Wilson (Hg.): *The Biophilia Hypothesis*, Washington: Island Press 1993, S. 301-342, hier S. 312.

Sabotage der Technologie

Sobald filmische Insekten sowie auch Spinnen in der Masse auftreten, kommt es auffallend formelhaft zu einer Infiltration und Zerstörung der menschlichen Technologie. Mit maliziöser Intention stürzen sich die tierischen Geschwader auf sämtliche elektronische Gerätschaften, durchtrennen Telefonleitungen, dringen in Verteilerkästen ein, legen Stromnetze lahm, bringen Glühbirnen zum platzen, lassen den Mensch die Kontrolle über seine Flug- und Fahrzeuge verlieren und verursachen in *The Swarm* selbst einen Super-GAU. Vielleicht eher unbewusst setzen die Filmemacher damit auf ein Mittel zur Beunruhigung, das in der realen Natur tatsächlich sein Pendant findet. So weist May Berenbaum darauf hin, dass Feuerameisen kurioserweise von elektromagnetischen Feldern magisch angezogen werden. Sie haben auf diese Weise nicht nur bereits den ein oder anderen Störfall verschuldet, sondern durch den Bau von unterirdischen Nestern außerdem immer wieder Leitungen beschädigt – wenn auch wohl ohne böse Absichten.[180]

Phase IV

The Savage Bees (US 1976), http://www.listal.com/viewimage/4323675 (Zugriff 21. 03. 14)

The Swarm

Kingdom of the Spiders

Eroberung des Menschen

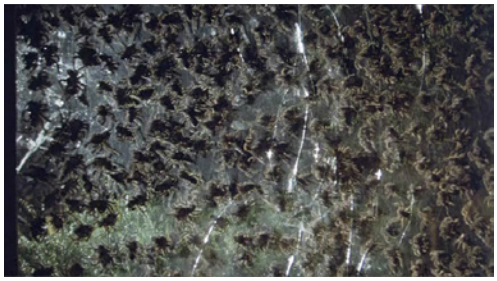
Das Grauen entspringt in allen Schwarmfilmen allerdings wohl zum größten Teil aus der Art und Weise, wie die Insektenhorden hier nicht nur Land und Technologie, sondern darüber hinaus Behausungen sowie selbst Körper und Geist der Menschen invadieren. Beliebt sind Einstellungen, in denen die angreifenden Schwärme das ganze Bild überwuchern, ihre Opfer regelrecht einhüllen, in sie eindringen oder aus ihnen herauskommen. In einer Referenz auf Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou*

180 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 298.

krabbeln in *Phase IV* dutzende Ameisen aus der Hand eines Toten. Durch den Lüftungsschacht, Kamin und Abfluss dringen die Insekten in die Häuser ein und treiben die Menschen nicht selten in den Wahnsinn. In *The Swarm* werden die von Killerbienen gestochenen Opfer beispielsweise vor dem Tod von schweißtreibenden Halluzinationen heimgesucht, in denen sie eine gigantische Biene vor sich schweben sehen. Am radikalsten beraubt allerdings eine durch radioaktiven Abfall mutierte Ameisenkolonie in *Empire of the Ants* (US 1977) die Menschen ihres klaren Verstandes und spiegelt die Angst vor dem Verlust von Identität und Menschlichkeit. Mittels ausgesendeten Pheromonen, die hier übrigens als weißer Rauch visualisiert werden, verwandeln die Insekten eine ganze Inselbevölkerung in willenlose, gleichgeschaltete Sklaven, die fortan für die Ameisen eine Zuckerfabrik betreiben.[181]

Phase IV

The Savage Bees, http://image66amarillo.com/vw-f-v/sb.htm (Zugriff 21. 03. 14)



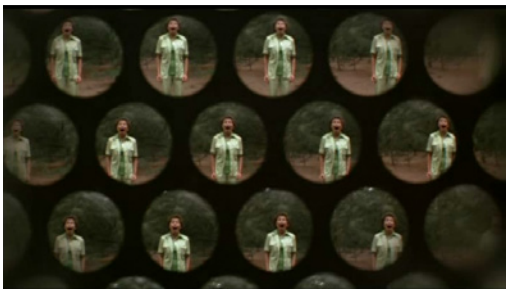
Kingdom of the Spiders

The Swarm

181 Im Fall von *Empire of the Ants* handelt es sich allerdings um eine Kreuzung aus Rieseninsekten- und Schwarmfilm.

Sicht des Bösen

Ein weiteres beliebtes Stilmittel der Schwarmfilme ist die Perspektive des Bösen. So sehen wir oft die ahnungslosen oder entsetzt zurückweichenden Menschen durch die Augen der lauernden, sich anpirschenden und angreifenden Insekten. Dabei unterstreicht die Killer-Subjektive unweigerlich die Arglist der Schwärme und schreibt der Tierklasse darüber hinaus eine Wahrnehmungsfähigkeit zu, die in der Realität nicht anzutreffen ist. Häufig wird die Insektensicht als eine mosaikförmig angeordnete Vielzahl von kleinen, sich wiederholenden, unklaren Bildern präsentiert, die sich im Fall von *The Swarm* zusätzlich drehen. Auch Saul Bass wählt in *Phase IV* eine recht eigenwillige Interpretation der Facettenaugen-Sicht (siehe Screenshots S. 73). Der Realität entsprechen all diese Darstellungen keinesfalls, wie Berenbaum in *Bugs in the System* ausführt. Zwar betont sie, dass auch die Wissenschaft bislang noch nicht vollständig beantworten konnte, wie genau die Welt nun eigentlich für Insekten aussieht, doch „current theory has it that insects perceive images as mosaics of light and dark spots."[182]



Empire of the Ants

The Swarm

Der Anfang vom Ende

Ein letztes gemeinsames Merkmal der Schwarmfilme ist der oft radikal negative Ausgang. Während in den *Big Bug Films* der 50er Jahre die Bedrohung – wenn auch meist im letzten Moment – garantiert noch einmal beseitigt werden konnte, zeichnet diese Gruppe der *Insect Fear Films* die Zukunft der Menschheit wesentlich schwärzer. Die Tage der Überlegenheit der menschlichen Rasse sind gezählt. Das Zeitalter der Insekten hat begonnen.

Invasion der Killerbienen

Die Honigbiene zählt seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte in allen Kulturkreisen zu den wenigen durchgehend positiv besetzten Insekten. Sie wird mit Eloquenz, Tugendhaftigkeit und Fleiß assoziiert und gilt als göttliches Hoheitszeichen sowie als Sinnbild der Jungfräulichkeit und Fruchtbarkeit.[183] Die

182 Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 40.

183 Vgl. Schimitschek: *Insekten in der bildenden Kunst*, S. 21, 68-72; Lawrence: The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat Out of Hell, S. 303-315.

Vorbildfunktion des Bienenstaates für menschliche Gemeinschaften wurde in den vorhergehenden Kapiteln bereits erläutert. Darüber hinaus ist die Beliebtheit der Biene wohl zum größten Teil auf ihre ökologische und ökonomische Nützlichkeit zurückzuführen. Vor allem in ihrer essentiellen Funktion als Bestäuberin genießt sie die Wertschätzung der Menschen. Allerdings wurde, im Gegensatz zur Biene an sich, das plötzliche Auftreten eines Bienenschwarms laut Ranke und Klíma fast immer unheilvoll gedeutet.[184]

Die im Amerika der 70er Jahre zunehmend kursierende Angst vor Killerbienen sollte das positive Image der emsigen, honigliebenden Fluginsekten deutlich trüben. Nicht ganz unbeteiligt daran war auch hier die Filmindustrie, die ohne zu zögern auf den Zug der sich allmählich anbahnenden Massenhysterie aufsprang.

Verhängnisvolle Fracht und der Aufstieg einer Massenhysterie

In ihrem Insektenbuch gibt Berenbaum Einblicke in die Entstehungsgeschichte der sogenannten afrikanisierten Killerbienen, die ihren Anfang in der Kreuzung von in Amerika angesiedelten europäischen Honigbienen und einer aus Afrika stammenden Art nahm.[185] Für Bienenzüchter erwies sich die afrikanische Biene als besonders attraktiv, da sie zwar ein deutlich aggressiveres, jedoch auch energetischeres Verhalten an den Tag legte als die in den Vereinigten Staaten heimischen Arten und somit mehr Profit versprach. Die reguläre Dampfschifffahrt und der steigende Warenverkehr ermöglichten den Import von fremden Bienenkolonien. So brachte der Biologe und Genetiker Warwick Kerr schließlich afrikanische Bienen nach Brasilien, um dort eine neue Spezies zu züchten, die so wie gewünscht produktiver, aber verträglich war. Einige der Versuchsbienen entkamen und in Folge eroberten die nun zunehmend afrikanisierten Honigbienen von den 60er Jahren an ganz Süd- und Zentralamerika. Nordamerikanischen Boden sollten sie aus eigener Kraft zwar erst knapp drei Dekaden später erreichen, doch wurde im Jahr 1972 in Brasilien – nicht zuletzt aufgrund einiger Todesfälle – eine Studie über die Situation veröffentlicht, die das Problem auch in Amerika ins Bewusstsein der Öffentlichkeit katapultierte. Killerbienen, so wie sie in der sensationsgierigen Medienberichterstattung schon bald betitelt wurden, bedrohen nicht nur die Existenz der westlichen Honigbiene, sondern haben darüber hinaus einige für den Mensch recht ungünstige Angewohnheiten: Sie nisten mit Vorliebe in urbanen Gegenden, fühlen sich sehr leicht angegriffen und neigen dazu, Ruhestörer über lange Distanzen hinweg zu verfolgen. Eine aus derartigen Attacken resultierende Vielzahl von Stichen kann für den Mensch und seine Nutztiere tödlich sein. In den 70er Jahren verschärften sich in den Vereinigten Staaten die Gesetze zur Einführung ausländischer Spezies, die, wie man endlich zu erkennen begann, das heimische Ökosystem massiv zu schädigen vermochten.

Die Entdeckung eines Killerbienennests auf einem im Hafen von San Francisco einlaufenden Frachtschiff im Jahr 1974, so gibt Berenbaum an, diente letztlich als Startschuss für Film und Fernsehen,

184 Vgl. Ranke / Klíma: Biene, S. 302.

185 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 90-96.

mit einer ganzen Serie von Filmen, so beispielsweise *The Savage Bees* (US 1976), *Terror out of the Sky* (US 1977), *The Swarm* (US 1978) und *The Bees* (US 1978), aus der sich allmählich ausbreitenden Angst der Bevölkerung Kapital zu schlagen. Der Einsatz von mörderischen Insekten für leichte Sensation endete für die Filmstudios allerdings in diesem Fall trotz Staraufgebot mit einigen kommerziellen und von Kim Newman erbarmungslos als „mind-numbingly bad" bezeichneten Flops.[186] Eine zweite Welle an Filmen folgte in den 90er Jahren und auch hier liegt der Zusammenhang mit realen Ereignissen auf der Hand. Im Jahr 1993 verschuldeten afrikanisierte Killerbienen in den Vereinigten Staaten den ersten Todesfall und schwärmten in Texas und Kalifornien nun endlich zur gefürchteten landesweiten Eroberung aus, die seither immer wieder mit massiven Vernichtungsmissionen bekämpft wurde.[187]

Speziell die Killerbienenfilme verweisen somit auf die Gefahren des sowohl absichtsvollen illegalen als auch versehentlichen Imports fremder Tierspezies und auf das Risiko von Kreuzungsexperimenten. Wie schon die *Big Bug Films* reflektieren sie die Angst vor einer drohenden Invasion, die die soziale und wirtschaftliche Ordnung Amerikas zu Fall bringen könnte. Noch im Abspann von *The Swarm* äußert sich das Filmstudio gegen die Invasoren: „The African killer bee portrayed in this film bears absolutely no relationship to the industrious, hard-working American honey bee to which we are indebted for pollinating vital crops that feed our nation." Dass die in den Staaten heimische Honigbiene selbst einst aus Europa importiert wurde, scheint wohl in Vergessenheit geraten zu sein.

Ideale Filmtiere

Die Tatsache, dass in den Schwarmfilmen ab den 70er Jahren so häufig Bienen eingesetzt wurden, hatte noch einen weiteren Grund. Wie auch Berenbaum in *Bugs in the System* festhält, gewann die Filmindustrie schnell die Erkenntnis, dass Bienen beinahe als einzige Insekten vor der Kamera manipuliert werden können. Mittels Lockstoffen und Farben lassen sie sich beispielsweise dazu animieren, von einem Punkt A zu einem Punkt B zu fliegen oder auf bestimmten Objekten – nicht selten auf den Schauspielern – zu landen. Ebenso können Bienen, wie übrigens auch die in den folgenden Dekaden in Insektenschwarm- und Horrorfilmen zunehmend zum Einsatz kommenden Kakerlaken, relativ kurzfristig in großen Mengen gezüchtet und ans Set geliefert werden.[188] Ironischerweise übernehmen in den Filmen heimische Honigbienen die Rolle der aggressiven Killerbienen, fungieren hier demnach tatsächlich als Darsteller, denen allerdings vor dem Dreh die giftigen Stachel abgeschnitten wurden.[189] Von einer Insektenrechts-Debatte fehlte in den 70ern nach wie vor jede Spur.

186 Vgl. Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 671; Newman: *Nightmare Movies*, S. 68.

187 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 93-95.

188 Vgl. ebd., S. 331.

189 Vgl. *The Swarm. Trivia*, IMDb, o. J., unter: http://www.imdb.com/title/tt0078350/trivia?ref_=tt_trv_trv (letzter Zugriff am 15. 01. 2014).

The Swarm

Für eine Verdeutlichung der Killerbienen-Thematik soll nun ein Blick auf den von Irwin Allen realisierten Film *The Swarm* geworfen werden. Nach einem mysteriösen Bienenangriff auf eine amerikanische Langstreckenraketenbasis in der Wüste von Texas und somit auf das Herz der Landesverteidigung – man merkt, dass der Kalte Krieg noch aktuell ist – kämpfen hier Militär und ein Wissenschaftler-Team, angeführt von dem Entomologen Crane, gegen die Ausbreitung von afrikanisierten Killerbienen, die eine massive Spur der Verwüstung durch den Staat ziehen. Schnell bricht ein heftiger Disput aus, der die in den 70er Jahren immer lauter werdende Kritik an umweltpolitisch nach wie vor höchst fragwürdigen Strategien der Regierung widerspiegelt. Während der General plant, die Bedrohung im Sinne seiner „attack and eliminate"-Philosophie mit einer gewaltigen Pestizid-Keule niederzustrecken, schleudert ihm Dr. Crane Warnungen über die drastischen Folgen einer solchen Aktion entgegen, denn die Chemikalien würden die betroffenen Landesteile für lange Zeit verseuchen und zusammen mit den Killerbienen auch die heimische Honigbiene ausrotten: „If you kill the bee you gonna kill the crop. If you kill the crop you kill the people!" Der Entomologe arbeitet hingegen mit seinem Experten-Team an einem ökologischen Vernichtungsstreich sowie an der Entwicklung eines Gegengiftes.

Doch wie schon in *Phase IV* scheitern der Reihe nach sämtliche Versuche sowohl der Wissenschaftler als auch des Militärs, der Lage Herr zu werden. Die Bienen sind ungewöhnlich intelligent, erweisen sich als immun gegen das Pestizid und betreiben weiterhin ungetrübt eine Reduzierung der Bevölkerung in großem Maßstab. Mit Szenen von Massenpanik und Todesopfern geizt *The Swarm* jedenfalls nicht. Dass der Film ebenso wie die anderen Killerbienenfilme natürlich wesentlich mehr zur Massenhysterie als zur Massenaufklärung beitrug, verdeutlicht allein schon die auf reiner Fiktion basierende Behauptung der Wissenschaftler rund um Crane, man hätte es mit einem „venom deadlier than anything we have ever encountered!" zu tun. Nachdem die Killerbienen bereits erfolgreich das jährliche Blumen-Festival im kleinen Provinzort – einem beliebten Schauplatz der Schwarmfilme – gesprengt haben, rotten sie sich zu einem gigantischen Superschwarm zusammen und okkupieren Houston.

An dieser Stelle darf darauf hingewiesen werden, dass sich Bienen für eine möglichst bedrohliche Darstellung des Schwarms hervorragend eignen. Irwin Allens *The Swarm* sowie auch dessen filmische Artgenossen stellen die ominös über Stadt und Land wabernden Bienenschwärme als schwarze Masse dar, die an eine herbeiziehende Gewitterwolke erinnert[190] – eine aufgeladene Naturgewalt, die alles verschlingt, was ihr in den Weg kommt. Im Gegensatz zu den Tausenden realen im Film eingesetzten Bienen handelt es sich bei den schwarzen Wolken um computergenerierte Schwärme. In den folgenden Jahrzehnten sollte sich CGI zu einem wesentlichen Bestandteil der *Insect Fear Films* weiterentwickeln.

190 Vgl. Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 213.

The Swarm

Am Ende von *The Swarm* liegt die Lösung in der Dechiffrierung der Bienenkommunikation. Zunächst erklärt Crane, dass es sich bei dem unheilvoll dröhnenden Summgeräusch der Killerbienen, das nun fast ohne Unterbrechung im Hintergrund zu hören ist, um den sogenannten Hungerlaut handle, der die Bienen zur Masse zusammentreibt. Dies führt ihn zu der Entdeckung, dass der Sound des Alarmsystems auf der Raketenbasis in seiner Schwingungsfrequenz dem Paarungsruf der Bienenkönigin gleicht, von dem ihr Volk automatisch angezogen wird. Durch den Einsatz dieses Sounds kann das Militär den Superschwarm letztlich aufs Meer hinaus locken und in Flammen setzen. Was in Cranes Erklärung einigermaßen plausibel klingt, lässt jedoch die Realität weit hinter sich zurück. Der *hunger tone* und *African bees mating sound* sind in der entomologischen Literatur ebenso wenig aufzufinden wie der Beleg, dass Bienen über weite Distanzen miteinander kommunizieren können. In der realen Natur werden sie wie die Ameisen von Duftstoffen geleitet und verständigen sich über den Schwänzeltanz, bei dem sie allerdings möglichst nahe zusammenrücken müssen.

Auch wenn die Bedrohung in *The Swarm* zwar noch einmal abgewendet werden kann, so bietet das apokalyptische Endbild vor dem Flammenmeer dennoch wenig Anlass zu Siegesfeiern. Die Menschheit habe lediglich Glück gehabt und ein wenig mehr Zeit gewonnen, um aus ihren Fehlern endlich zu lernen, gibt Crane mit seinen letzten Worten den Zuschauern zu bedenken.

Die Sünden an der Umwelt

Empire of the Ants

Das Thema der Umweltverschmutzung ist in nahezu allen Insektenschwarmfilmen ab den 70er Jahren auf die ein oder andere Weise präsent. In *Empire of the Ants* entspringt das Grauen aus dem leichtfertigen Umgang mit radioaktivem Abfall. Die meisten Filme greifen jedoch den bereits bekannten Pestizid-Disput wieder auf, der sich seit den 50er Jahren dramatisch zugespitzt hat. May Berenbaum zufolge waren um 1976 bereits über 200 Insektenspezies bekannt, die eine Resistenz gegen DDT und weitere Schädlingsvernichtungsmittel entwickelt hatten.[191] Dem liegt die

191 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 291.

hohe Adaptionsfähigkeit der speziellen Tierklasse zugrunde. Dank der schnellen Reproduktionszyklen können sich Insekten in kürzester Zeit an Veränderungen in ihrer Umwelt anpassen. Der Teufelskreis aus immer toxischeren Giften und immer resistenter werdenden Insektengenerationen bedroht die menschliche Gesundheit und das ökologische Gleichgewicht:

> „While insecticides had increasingly less impact on the species that prompted their use, they had increasingly more impact on organisms sharing the environment with the target species. Particularly vulnerable were predators and parasites, which, due to the phenomenon of biomagnification, or increase in concentration of an insecticide as it passes up the food chain, were exposed to even higher concentrations of insecticides sequestered in the bodies of the insects they ate. With the devastation of populations of natural enemies, insects that were previously of only minor economic importance grew out of control."[192]

Das von Rachel Carson im Jahr 1962 veröffentlichte Buch *Silent Spring* trug ein Wesentliches zum öffentlichen Bewusstsein über die Gefahren der Pestizide bei. Im Lauf der 70er wurden zwar langsam erste Gesetze gegen den Einsatz von DDT und anderen Giften beschlossen, doch wirklich konsequente Maßnahmen traf der Staat noch lange nicht, was wohl einen Großteil der amerikanischen Bevölkerung ordentlich verstimmte.[193]

Haarsträubend zeigt *Phase IV* die zerstörerische Wirkungskraft von chemischer Schädlingsvernichtung. Als Hubbs einen Sprühregen rund um seine Forschungskuppel niedergehen lässt, verwandelt sich die Wüste in eine gelbe, toxische Todeslandschaft, die nur noch in Schutzanzügen und mit Atemmasken zu betreten ist. Durch den Regen irrt das Farmer-Ehepaar, das von dem Giftstoff eingehüllt wird und elendig den Tod findet. Am radikalsten setzt allerdings *Kingdom of the Spiders* die verbreitete Angst vor den DDT-Folgen in ein Horrorszenario um. Im Umfeld eines Provinzortes rotten sich hier die normalerweise einzelgängerischen Taranteln zu einer mörderischen Armee zusammen, weil der Einsatz des Pestizids ihre natürlichen Nahrungsquellen eliminiert hat. Entgegen der Warnung der Entomologin ordnet der profitgierige Bürgermeister – übrigens ein immer wiederkehrender Charakter der Schwarmfilme ab den 70ern – eine weitere großflächige DDT-Sprühung an, um das Problem schnellstmöglich zu beseitigen und den bevorstehenden Jahrmarkt sowie dessen Attraktionswert für Touristen nicht zu gefährden. Das Ende des Films erklärt sich von selbst: Durch einen Spalt im verbarrikadierten Fenster blickt eine winzige Gruppe Überlebender auf eine von weißen Netzen eingehüllte Welt – das neue Königreich der Spinnen.

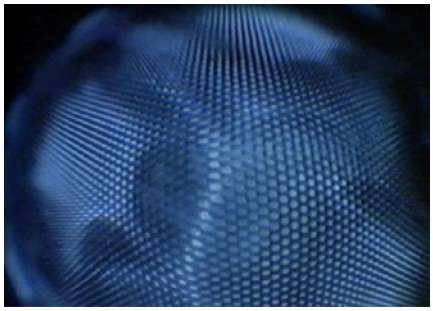
Kingdom of the Spiders

Phase IV

192 Ebd.

193 Vgl. ebd., S. 290-92.

Lange-Berndt behandelt in *Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht* einen letzten beachtenswerten Aspekt der filmischen Insektenschwärme. So können diese nicht nur im Experimentalfilm[194], sondern auch im Spielfilm auf den „insektoiden Anteil des kinematografischen Apparates“[195] verweisen. Unvermeidlich lässt diese Beobachtung an den Filmwissenschaftler Akira Lippit denken, der in seinem Werk *Electric Animal* das Kino selbst als Tier verstanden sehen will – denn das essentielle Wesensmerkmal des Filmischen sowie des Tierischen ist die Bewegung.[196] In den Insektenschwarmfilmen bilden die oft zu vielen Tausenden das Bild okkupierenden Ameisen- oder Bienengewimmel eine Analogie zur Körnung des Filmmaterials. Denselben Effekt bewirkt eine Szene in *The Swarm*, die auch Lange-Berndt zur Demonstration ihrer These anführt: In einer Krisenkonferenz hält der Entomologe Crane hier einen Diavortrag über die afrikanisierten Killerbienen, während wir hinter ihm die auf eine Leinwand projizierte Mikroaufnahme eines Bienenflügels sehen, die dessen aus Punkten bestehende Musterung preisgibt. Auch die Darstellung des Facettenauges in *Phase IV* führt uns nicht nur eine Interpretation der Insektensicht, sondern gleichzeitig die „Mikroebene medialer Repräsentation“[197] vor Augen. In diesem Sinne könnte das Kino nicht nur als Tier, sondern vielmehr „als Schwarm, eine temporäre, prozessuale und sich beständig verändernde Formation, beschrieben werden.“[198] Aus der Perspektive des digitalen Zeitalters sind die wabernden Massen darüber hinaus in Analogie zum Bildrauschen beziehungsweise zur Bildstörung denkbar.



Phase IV: Facettenauge und Ameisenmassen

The Swarm: Bienenflügel und Bienenschwarm vor Flugzeug

194 Siehe zum Beispiel *Mothlight* (Stan Brakhage, US 1963) oder *Ground Control* (Siegfried A. Fruhauf, AT 2008).

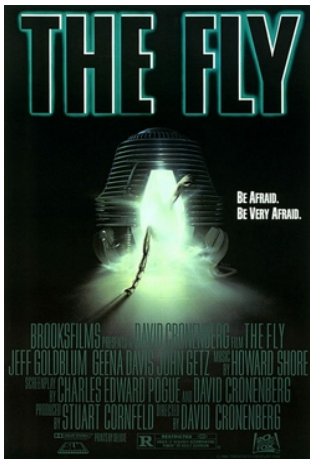
195 Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 214.

196 Vgl. Lippit: *Electric Animal*, S. 196.

197 Lange-Berndt: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht, S. 218.

198 Ebd., S. 215.

3.2.3 *THE FLY / MIMIC* – Metamorphosen und Hybriden



Filmplakate: *The Fly* (1958), *The Fly* (1986), *Mimic* [199]

Während die Trennlinie zwischen Mensch und Insekt in den Schwarmfilmen bereits die ein oder andere Bruchstelle aufweist, so wagt die dritte große Gruppe der *Insect Fear Films* den nächsten Schritt und reißt die Trennlinie nieder. Es kommt zu einer Verschmelzung mit dem ultimativ Anderen. Verwandlungen, vorzugsweise von Mensch zu Insekt oder aber in seltenen Fällen auch in umgekehrter Richtung, weichen von einer authentischen Darstellung der Tiere sicherlich am weitesten ab. Sie sind in der Filmgeschichte lange nicht so zahlreich anzutreffen wie *Big Bugs* und Schwärme, jedoch zeigt sich auch hier eine spannende Verbindung zwischen negativem Insektenbild und einem brisanten gesellschaftlichen Diskurs. Neben dem Schockfaktor, den die menschliche Verwandlung in eine so radikal andere Lebensform unweigerlich mit sich bringt sowie der beängstigenden Darstellung von Entfremdung, Identitäts- und Kontrollverlust, verbindet den Großteil der Metamorphosenfilme über die Jahrzehnte hinweg ein gemeinsames Thema. Am Ende der 50er Jahre ist es noch das leichtfertige, über die Stränge schlagende, ethisch fragwürdige Experimentieren mit den Geheimnissen der Natur, in der zweiten Hälfte der 80er Jahre dann speziell das verhängnisvolle Spiel mit der Gentechnik.

Entgegengesetzt zu Gregor Samsa in Kafkas *Die Verwandlung* (1915), der sich eines Morgens ganz ohne Grund als ungeheures Ungeziefer in seinem Bett wiederfindet, bildet in den Filmen menschliches beziehungsweise wissenschaftliches Fehlverhalten als Ursache für die Verwandlung meist einen entscheidenden Teil der Handlung. In *She Devil* (US 1957) gelingt es einem Forscher, aus Fruchtfliegen ein Serum zu gewinnen, das für deren außergewöhnliche Adaptionsfähigkeit verantwortlich ist. Im Glauben, ein Wundermittel gegen Krankheiten kreiert zu haben, injiziert er das Serum einer todkranken

199 Bildquellen: http://www.impawards.com/1958/fly.html ; http://www.impawards.com/1986/fly.html ; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mimic.jpg (letzter Zugriff am 02. 04. 2014).

Patientin, die in Folge nicht nur ihre Gesundheit zurückerlangt, sondern sich ungünstigerweise auch in eine unverwundbare und mörderische Kriminelle verwandelt. In *The Wasp Woman* (US 1959, Remake US 1995) experimentiert der leicht wahnsinnige Dr. Zinthrop mit einer Verjüngungstinktur bestehend aus dem Gelée Royale von Wespenköniginnen.[200] Janice Starlin, die verzweifelte 40-jährige Eigentümerin einer großen Kosmetikfirma mit stark sinkendem Umsatz, sieht in der Tinktur ihre große Chance wieder jung, attraktiv und erfolgreich zu werden und bietet sich als menschliches Versuchsobjekt an. Bald schon ist sie 20 Jahre jünger und verschlingt als bestialisches Wespen-Halbwesen jeden, der sich ihr in den Weg stellt. In *The Fly* (US 1958, Remake US 1986) missglückt der tollkühne Teleportations-Selbstversuch eines Wissenschaftlers und er fusioniert auf molekular-genetischem Level mit einer Fliege, die ihm unbemerkt in seinen Materie-Transmitter gefolgt ist. Wie diese drei Beispiele exemplifizieren, spielen in den Metamorphosenfilmen das dubiose wissenschaftliche Experiment und die Biomoleküle der Insekten, so etwa Hormone, Enzyme oder DNA, eine große Rolle. Berenbaum und Leskosky weisen in *Bugs in the System* darauf hin, dass sich die filmischen Verwandlungen vom Menschen zum Insekt mindestens in diesem Punkt von Verwandlungen in andere Tiere unterscheiden, bei denen meist eher Reinkarnation, Magie oder genetische Veranlagung als Ursache auftreten.[201]

Nicht immer durchlebt der oder die Betroffene eine 100-prozentige physische Transformation, wohl aber in jedem Fall einen prägnanten Wandel der Persönlichkeit. Wenn sich der Mensch wie ein Insekt verhält, so legen einem die Filme nahe, dann kann sich das nur in kriminellen Neigungen, Hinterhältigkeit und dem Drang zu töten äußern. Interessant ist dabei, dass sich am Ende der 50er Jahre, aber auch noch deutlich später, vorzugsweise die Frauen in durchtriebene, männermordende Insekten oder andere Monster verwandeln, so zum Beispiel in *She Devil*, *The Wasp Woman*, *Cat Girl* (GB/US 1957), *The Snake Woman* (GB 1961), *The Blood Beast Terror* (GB 1968), *Invasion of the Bee Girls* (US 1973) und *Curse of the Black Widow* (US 1977). „Man könnte fast davon sprechen, daß in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die Gefahr von den anonymen, außerirdischen, kommunistischen Invasoren übertragen wird auf die Gefahr, die von den Frauen ausgeht“,[202] schreibt Georg Seeßlen. Deutlich offensiver als die *Big Bug Films* der vorhergehenden Jahre greifen die Metamorphosenfilme den sich allmählich entflammenden Kampf der Geschlechter auf und lassen die Mischwesen aus verführerischer, dominanter Frau und mörderischem Insekt als Bedrohung des Mannes beziehungsweise des gesellschaftlichen Patriarchats lesbar werden. Schon ein Blick auf die Filmplakate verdeutlicht dies:

200 Dieser spezielle Futtersaft zur Aufzucht von neuen Königinnen ist allerdings in der realen Natur nur bei den Bienen vorzufinden. Im Remake aus dem Jahr 1996 ist stattdessen die Rede von Wespenhormonen.

201 Vgl. Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 671.

202 Seeßlen: Kino des Utopischen, S. 173.

Filmplakate: *She Devil*, *The Wasp Woman*, *Invasion of the Bee Girls* [203]

Unweigerlich beinhalten diese Filme auch, wie Leskosky betont, ein „bizarre sexual element".[204] Janice Starlin erhält in *The Wasp Woman* durch das Wespensekret ihre sexuelle Anziehungskraft wieder zurück und in *The Blood Beast Terror* lockt eine junge Frau mit ihren Reizen gar sämtliche Männer in die Falle, um ihnen noch während der innigen Umarmung als garstiges Mottenwesen das Blut auszusaugen. Die größte sexuelle Aufladung verortet Leskosky allerdings amüsanterweise in dem wohl ersten Metamorphosenfilm der Kinogeschichte. In *Le brahmane et le papillon* (FR 1901) von Georges Méliès transformiert hier zunächst der Brahmane einen Schmetterling in eine schöne Prinzessin. Als er ihr in einer Geste der Anbetung die Füße küsst, verwandelt sie ihn kurzerhand in eine Raupe und verlässt erhobenen Hauptes das Bild.[205]

The Fly

In der westlichen Kultur haftet der Fliege seit Menschengedenken und selbst im Vergleich zu vielen anderen Insekten ein besonders schlechter Ruf an. Als Symbolbild des Teufels, der Sünde und Vergänglichkeit taucht sie beispielsweise in der Malerei oder auch in der Bibel auf. Sie ist bekannt als Krankheitsüberträger und hartnäckiger Lästling. Vor allem jedoch assoziiert man die Fliege mit ihrer großen Vorliebe für Schmutz, Abfall, Fäkalien, Fäulnis und Leichen.[206] Sie konfrontiert den Menschen mit dem Abjekten, speziell dann, wenn sie mit ihrem Saugrüssel, der zuvor wer weiß worin gesteckt hat, unser Gesicht und Essen abtastet. Im Anblick der Fliege empfinden wir nicht Angst, sondern blanken

203 Bildquellen: http://lollipop-ka.tumblr.com/post/35206728031/beauty-cosmetics-fashion-clothes-shopping-health-fitness ; http://feminema.wordpress.com/tag/the-wasp-woman/ ; http://thinksplosion.blogspot.co.at/2011/01/invasion-of-bee-girls-1973.html (letzter Zugriff am 03. 04. 2014).

204 Leskosky: Size Matters, S. 334.

205 Vgl. ebd., S. 334 f.

206 Zur Fliegensymbolik vgl. z. B. Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2, Berlin u. a.: De Gruyter 1974, Sp. 1621 ff (Orig. 1929/30); Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg: Imhof 2004, S. 153-157; J. Hogue: Cultural Entomology, S. 240.

Ekel. Sie wird als eines der niedersten Geschöpfe betrachtet. Wenn sich der Mensch demnach im Film ausgerechnet in eine Fliege verwandelt, so hat dies die größtmögliche Degradierung des Menschen zur Folge. In den zwei bekanntesten und wohl auch erfolgreichsten Mensch-Insekt-Metamorphosenfilmen – Kurt Neumanns *The Fly* (US 1958) sowie David Cronenbergs sehr eigenwilliges Remake (US 1986) – wird auf die Schauerlichkeit der Fliege gesetzt. Beide Filme präsentieren außerdem zwei beliebte Komponenten dieser dritten Gruppe des *Insect Fear Films*: Den vom unersättlichen Forscherdrang in sein Unglück getriebenen Wissenschaftler und das Labor als Geburtsort des Grauens. Ein vergleichender Blick auf Original und Remake bietet sich an.

Die Hybris des Wissenschaftlers

In Neumanns *The Fly* verbringt Andre Delambre, hin- und hergerissen zwischen seinen Pflichten als liebender Familienvater und seiner Passion als Wissenschaftler, den Großteil der Zeit zurückgezogen im Keller seines schönen Hauses, den er zum Labor umfunktioniert hat. Delambre arbeitet fieberhaft an einer geheimen Technologie, die sich als eine der größten Erfindungen der Menschheit entpuppen könnte: Teleportation. Mithilfe eines mysteriösen Glaskastens sowie etlichen surrenden und blinkenden Laborgerätschaften gelingt es ihm, ein Objekt in seine kleinsten Bestandteile aufzulösen, die Atome mit Lichtgeschwindigkeit quer durch den Raum zu schicken und in einem zweiten Glaskasten wieder zusammenzufügen – idealerweise in ihrer ursprünglichen Anordnung. Welches Risiko seine Erfindung jedoch in sich birgt, beweist nicht nur die als Versuchsobjekt missbrauchte Katze, deren desintegrierte Atome sich im Raum verflüchtigen und nichts mehr zurücklassen außer einem von allen Seiten erklingenden Miauen. Auch Delambres Frau zweifelt, wie der folgende und aus heutiger Sicht recht unterhaltsame Dialog belegt:

> Helene: „It's like playing God!"
> Andre: „God gives us the intelligence to uncover the wonders of nature..."
> Helene: „Oh Andre, I get so scared sometimes. The suddenness of our age. Electronics, rockets, earth satellites, supersonic flight – and now this! It's not so much who invents them, it's the fact they exist. […] Everything is going so fast."

Die Infragestellung von technologischem Fortschritt und die Warnung, nicht mit dem Leben – der Schöpfung Gottes – herumzuspielen, verschärfen sich, als der Materie-Transmitter dem Wissenschaftler selbst zum Verhängnis wird. Bei dem übereilten Versuch, seinen eigenen Körper zu teleportieren, übersieht Delambre eine Fliege in der Glaskammer. Es entstehen zwei Mischwesen: Er selbst besitzt nun den Kopf und die klauenartige Hand der Fliege, das winzige Insekt hat hingegen einen weißlichen Kopf und ein komisches Bein. „Der von Allmachts-und Allwissenswünschen verführte Forscherdrang gebiert Monster",[207] stellt auch Dorothe Malli in *Der Facettenblick* fest. Die Hoffnung des Wissenschaftlers, seine Transformation rückgängig machen zu können, hält nicht lange an. Mit seiner Frau kommuniziert

207 Malli: Der Facettenblick, S. 188.

Delambre über Zettel, da ihn sein neuer Saugrüssel am Sprechen hindert. Schmerzlich gesteht er ihr: „There are things man should never experiment with!“

The Fly (1958)

Das Insekt im Manne

Helene ist bemüht, ihrem Gatten beizustehen, doch beim Anblick des abominablen Fliegenkopfes, der nun auf den Schultern des einst so attraktiven Geliebten sitzt, stößt sie einen markerschütternden Schrei aus. Langsam beginnt sich auch Delambres menschlicher Verstand zu trüben. „Brain says strange things now. Feel my will going. Already strain. Very difficult think straight“, tippt er mit zunehmender Anstrengung in die Schreibmaschine, während sich seine Insektenhand allmählich verselbständigt und über Helene herfallen möchte. Auch in *The Fly* wird das Insekt zur Verkörperung des Bösen sowie darüber hinaus zum „monster of the id“[208], um noch einmal auf Margaret Tarratts psychoanalytische Lesart der *Insect Fear Films* und speziell der Metamorphosenfilme zu verweisen. Und auch hier entwickelt sich, in der Begegnung von Fliegenmann und entsetzter Ehefrau, ein bizarres sexuelles Element. Als Delambre erkennt, dass er seinen maliziösen Fliegeninstinkten und vor allem dem gefährlichen sexuellen Verlangen nach seiner Frau nicht mehr länger widerstehen kann, lässt er sich von Helene in einer hydraulischen Presse zerquetschen.

The Fly (1958): Delambre kämpft gegen das Insekt in ihm

208 Tarratt: Monsters from the Id, S. 269.

Seeßlen beschreibt in *Kino des Utopischen*, wie auch Kurt Neumanns Film in seinem Subtext von der realen Gefahr erzählt, die von den Frauen ausgeht. Diese Gefahr scheint hier allerdings in engem Zusammenhang mit den „Fesseln des Familienlebens“[209] zu stehen. An der Schwelle zu den 60er Jahren steuerte die amerikanische Gesellschaft auf einen Umbruch zu. Immer deutlicher kündigte sich in dieser Zeit eine Diskussion nicht nur über die rigiden Geschlechterrollen und die Stellung der Frau, sondern auch über das idealisierte Familienbild, die Machtverteilung innerhalb der Familie und die Tabuisierung der Sexualität beziehungsweise die „puritanischen Zwänge“[210] der vergangenen Dekade an. Mit deutlicher Ironie, Zügen der schwarzen Komödie und recht brutalen Allegorien greift *The Fly* diese Diskussionen auf. Im Film treffen wir zwar noch auf die traditionellen Geschlechterrollen und das in den 50ern propagierte Bild der glücklichen Vorstadt-Familie, doch in Analogie zu den realen gesellschaftlichen Entwicklungen weist dieses Bild Brüche auf. Delambre, der sich die meiste Zeit in seinem Keller einschließt, wirkt im oberen Teil des Hauses, dem Reich seiner Frau, eher wie ein flüchtiger Gast, wie ein Fremder. Zwar liebt er seine Familie, doch steht sie seinem Forscherdrang im Weg. Die Ehe wird, so formuliert es Seeßlen, in vielen Thrillern oder Science-Fiction-Filmen der Zeit zur „unentrinnbare[n] Falle.“[211] Doch speziell in *The Fly* degradiert sie den Ehemann durch seine Verwandlung zu einem eingesperrten, bedauernswerten und niederen Geschöpf. Als die entsetzte Helene zum ersten Mal in das grotesk-abscheuliche Antlitz ihres Fliegenmannes blickt, folgt gleich darauf Delambres Blickwinkel, der zumindest für die Männerwelt der späten 50er Jahre wohl nicht weniger erschreckend wirkte. Ein segmentiertes Bild, das die Sicht des Facettenauges – wie immer fehlerhaft – veranschaulichen soll, wird von der vervielfachten schreienden Ehefrau vereinnahmt. Hinzu kommt am Ende des Films, wie Seeßlen schreibt, eine „Verdoppelung des Todes durch die Frau (ein kleines Meisterwerk trivialpsychologischer Symbolik).“[212] Erstens ist es Helene, die – wenn auch auf Delambres Wunsch hin – die hydraulische Presse bedient und somit die Bestrafung für sein frevelhaftes Experimentieren vollstreckt. Zweitens sehen wir die ins Freie entwischte Fliege mit dem nun deutlich erkennbaren Kopf des Wissenschaftlers in einem Spinnennetz hängen. Während der winzige Männerkopf ein zutiefst erschütterndes „Help Me!“ ausstößt, beugt sich bereits die Spinne mit gespreizten Kieferklauen im wahrsten Sinne einer gigantischen *Vagina Dentata* über ihn.[213] Die Zerstörung des Mannes durch die Frau ist komplett.

209 Seeßlen: *Kino des Utopischen*, S. 173.

210 Ebd., S. 174.

211 Ebd., S. 172.

212 Ebd., S. 173.

213 In Bezug auf die psychoanalytische Lesart der Spinne verweist beispielsweise Sigmund Freud auf Karl Abraham, für den die Spinne im Traum die Angst vor der phallischen Mutter, vor Kastration und den weiblichen Genitalien symbolisiert. Vgl. Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. 15, hg. v. Anna Freud, London: Imago Publishing Company 1946, S. 25 (Orig. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933).

The Fly (1958)

Das Fliegenhirn-Mysterium

In Bezug auf Neumanns *The Fly* ist zuletzt auf eine kuriose Schwachstelle in der Logik der Insekt-Mensch-Vermischung hinzuweisen. Im Fall von Delambre gehen aus der missglückten Teleportation zwei hybride Körper hervor. Der Wissenschaftler besitzt nun zwar den Kopf einer Fliege, doch gleichzeitig noch immer sein eigenes Gehirn und Bewusstsein. Die winzige Fliege mit den nun menschlichen Körperteilen verhält sich weiterhin gemäß ihrer Natur. Erst am Ende des Films trägt sie tatsächlich Delambres Kopf und auch in diesem scheint sein menschlicher Verstand zu hausen. Es stellt sich also die Frage, wo das Gehirn der Fliege abgeblieben ist? Eine mögliche Antwort wäre, dass Menschen- und Fliegengehirn ein wenig Zeit benötigen, um sich ihrer jeweiligen neuen Umgebung anzupassen. So entwickelt die Fliege erst in den letzten Filmminuten ein menschliches Bewusstsein und Delambre setzt seinem Leben ein Ende, noch bevor die Transformation seines Verstandes abgeschlossen ist. Doch auch diese Interpretation räumt den Logikfehler nicht zur Gänze aus dem Weg. Wesentlich durchdachter und auch komplexer wirkt hingegen der Prozess der Metamorphose, den wir in David Cronenbergs Remake aus dem Jahr 1986 vorfinden.

Der kurze Traum vom Übermensch

Von Anfang an setzt Cronenberg in seinem Film auf eine stärkere Isolation der Figur des Wissenschaftlers. Die traditionelle Familienordnung hinter sich zurück lassend, präsentiert er uns Seth Brundle, einen kontaktarmen und leicht sonderbaren, aber dabei durchaus charismatischen Single, der seine Lebenszeit nicht nur zurückgezogen in seinem Labor verbringt, sondern auch gleich darin wohnt. Auf einem Wissenschaftlerkongress überredet er die Journalistin Veronica, ihm in sein Loft zu folgen, um sie dort mit seiner Teleportationsmaschine zu beeindrucken. Immerhin wird diese, wie Brundle in geradezu charmanter Unbescheidenheit beteuert, die Welt radikal verändern und ihm wissenschaftlichen Ruhm

ohne Ende bescheren. Zwischen den beiden bahnt sich eine Liebesgeschichte an. Doch auch Brundle fällt schon wenig später seiner Forscherobsession zum Opfer. Beim Selbstversuch übersieht er eine Stubenfliege in der Teleportationskammer. Im Unterschied zu Neumanns Film führt das missglückte Experiment hier allerdings nicht nur einfach zum Austausch von Körperteilen. Vielmehr lässt Cronenberg aus der Fusion von Menschen- und Fliegen-DNS ein völlig neues Wesen hervorgehen. Auf den ersten Blick wirkt Brundle zwar unverändert, doch beginnt für ihn nun ein langsamer Prozess der mentalen und physischen Metamorphose.

Interessant ist, dass sich bei Cronenberg das Insekt im Mann zuallererst durch extrem positive Veränderungen äußert. Brundles Reaktionsvermögen und Kondition haben sich über Nacht um ein Vielfaches verbessert, er strotzt plötzlich nur so vor Muskelkraft, Energie und Potenz, vor Eigenliebe und Souveränität. Der Wissenschaftler ist in Ekstase, fühlt sich wie eine optimierte Version seiner selbst und hält dies, da er noch nichts von der Fliege weiß, für einen Nebeneffekt der geglückten Teleportation. Sein Körper und sein Ich, so glaubt er, seien durch die molekulare Auflösung und Rekombination einer Reinigung unterzogen worden. Auch Veronica erliegt Brundles überschäumender Männlichkeit und lässt sich sogleich von ihm schwängern.

The Fly (1986)

Unvermeidlich ruft der verbesserte Brundle Friedrich Nietzsches Vision vom *Übermensch* in Erinnerung, die der deutsche Philosoph in seinem Werk *Also sprach Zarathustra* zum Ausdruck bringt.[214] Der Kulturkritiker und Filmtheoretiker Steven Shaviro zieht seinerseits eine direkte Verbindung vom *Übermensch* zum Insekt: „For the *Ubermensch* is not the ‚higher man', nor is he any form of fixed entity. Rather he is a perpetual becoming, an ungrounded projection into unknowable futurity."[215] Nicht nur seine Superkräfte, sondern auch den nun beginnenden Prozess des kontinuierlichen Identitäts- und Körperwandels verdankt Brundle seinen neuen Fliegengenen, denn im Leben von vielen Insekten spielt gerade die Metamorphose die essentiellste Rolle. Amüsiert merkt Shaviro an: „Did Nietzsche ever suspect that his great metaphysical longing would be most compellingly realized in insect form?"[216] Es sei an dieser Stelle

214 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Teil 1, Chemnitz: Schmeitzner 1883, unter: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-I (letzter Zugriff am 04. 04. 2014).

215 Steven Shaviro: Two Lessons from Burroughs. In: Judith Halberstam / Ira Livingston (Hg.): *Posthuman Bodies*, Bloomington, Ind. u. a.: Indiana University Press 1995, S. 38-54, hier S. 48.

216 Ebd.

noch darauf verwiesen, dass sich die Nationalsozialisten Nietzsches Überlegungen zum *Übermensch* recht skrupellos für ihre Rassenideologie aneigneten, wobei sie ja auch, wie im Kapitel über Schulz zu lesen war, auf die Vorbildfunktion der Insekten setzten.

Körperhorror

Brundles Traum vom Supermensch ist jedoch von kurzer Dauer, denn schnell nimmt die Transformation unheilvollere Züge an. Dabei beweist Cronenberg in seiner Verwertung der Insektenattribute mehr Originalität, als in anderen Metamorphosenfilmen anzutreffen ist. Schnelligkeit und Rastlosigkeit der Fliege äußern sich in Brundle beispielsweise in Form von nervöser Unruhe, Körperzuckungen, rasantem Gedanken- und Redefluss sowie hektischen Augenbewegungen. Zu seinem Überlegenheitsgefühl gesellen sich außerdem ein unersättliches sexuelles Verlangen, Skrupellosigkeit und schließlich Brutalität. Die Zellen der Fliege greifen in Brundle wie ein Virus um sich und lassen nun auch sein Erscheinungsbild mutieren. Schwer krank sieht er nach wenigen Tagen aus, zähe Borstenhaare ragen ihm aus dem Gesicht, seine Haut entzündet sich, seine Gliedmaßen deformieren sich, er sondert eiterartige Flüssigkeiten ab und verliert Fingernägel und Zähne. Das Badezimmerschränkchen funktioniert er zum Museum der abgefallenen Körperteile um. Cronenberg, erprobter Meister des Körperhorrors, inszeniert die Metamorphose – das vielleicht außergewöhnlichste Wesenselement der Insekten – als gnadenlosen physischen Zerfall.

Doch dem Wissenschaftler, der inzwischen von der Fliege erfahren hat, bleibt ein Teil seiner Persönlichkeit erhalten – darunter sein Sinn für (Galgen-)Humor und seine obsessive Forscherneugier. Nach dem ersten Schock beginnt er die Verwandlung allmählich als ultimative Entdeckungsreise zu begreifen. So beginnt Brundlefly, wie er sich selbst fortan nennt, seine Metamorphose für die Nachwelt auf Video festzuhalten. Schritt für Schritt demonstriert er der zutiefst erschütterten Veronica seine neue fliegenhafte Art der Nahrungsaufnahme, die darin besteht, über das Essen ein ätzendes Enzym zu erbrechen und die verflüssigte Mahlzeit anschließend aufzuschlürfen. Weiters findet er Gefallen an seiner neuen Fähigkeit, kopfüber an der Decke hängen zu können – obwohl noch einmal anzumerken ist, dass ein Insekt von menschlicher Größe der Schwerkraft nicht so einfach trotzen könnte.

Das Andere der Politik

Wie Andre Delambre erkennt sich schließlich auch Brundlefly als wachsende Bedrohung für die Frau an seiner Seite. „Insects don't have politics. They are very brutal. No compassion. No compromise. We can't trust the insect“, warnt er Veronica und treibt sie fort. Metamorphosen vom Mensch zum Tier und speziell zum Insekt, so zeigen uns beide Versionen von *The Fly*, führen nicht nur unvermeidlich zu einem Verlust der Liebe, sondern darüber hinaus zu einem völligen Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft, in der ein „Anderes der Politik“[217] unmöglich bestehen kann. In einem letzten verzweifelt-

217 Joachim Schätz: Wie machen das die Menschen? Im Filmlabor der Mensch-Tier-Metamorphosen. In: *Kolik.Film*, Sonderheft 15, März 2011, S. 35-43, hier S. 36.

maliziösen Versuch, diesen Ausschluss zu verhindern und die Fliegenanteile in seinem Körper wieder zu reduzieren, holt Brundlefly die schwangere Veronica zurück in sein Labor. In der Teleportationsmaschine will er gemeinsam mit ihr und dem ungeborenen Kind zu einem weiteren Hybridwesen und gleichzeitig zur *ultimate family* verschmelzen. Doch bevor es dazu kommt, bricht sein deformierter Körper in Analogie zum Insektenkokon auseinander und gebiert ein schrecklich-jämmerliches Geschöpf, das kein Mensch mehr ist und auch keine Fliege, sondern organische Materie in ihrer abscheulichsten, grauenerregendsten Form. Am Ende des Films scheitert Brundleflys Versuch, mit Veronica zu fusionieren und er verschmilzt stattdessen mit der Teleportationskammer selbst. Das daraus resultierende Unding aus Metall, Kabeln und Fleisch – der wohl haarsträubendste und erbarmungswürdigste Cyborg der Filmgeschichte – fleht schließlich um Erlösung und wird von Veronica erschossen.

The Fly (1986): Brundleflys Metamorphose

Virus und Verfall

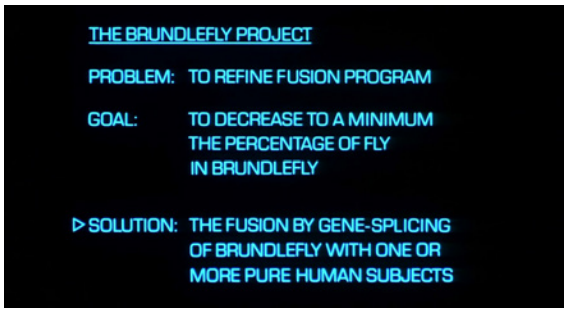
David Cronenberg präsentiert uns den metamorphen Körper und das Fliegenhafte als Inbegriff des Abjekten. Während Brundlefly seinen physischen Zerfall und seine neuen Fliegenattribute zwar recht entdeckerfreudig mitverfolgt, sehen sich Veronica und der Zuschauer mit einem Grauen konfrontiert, das nur schwer verdaulich ist. Der Film thematisiert dabei nicht nur die Unvereinbarkeit von zwei so radikal unterschiedlichen Lebensformen wie Mensch und Insekt, sondern auch die Angst vor der Krankheit, der Kontamination und dem Verfall des Körpers.

Cronenberg veröffentlichte seinen Film in der Hochphase der AIDS-Hysterie und so wundert es wenig, dass Brundles Metamorphose vor allem in den 80er Jahren von vielen Kritikern als Metapher für das beängstigende Immunschwäche-Syndrom aufgefasst wurde. Cronenberg selbst hält von dieser Interpretation allerdings Abstand und beteuert, dass er unter anderem vielmehr den schmerzlichen Prozess des Alterns thematisieren wollte.[218]

218 Vgl. Richard Dellamora: Queer Apocalypse. Framing William Burroughs. In: Richard Dellamora (Hg.): *Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995, S. 136-167, hier S. 151; Colin

Manipulation der Moleküle

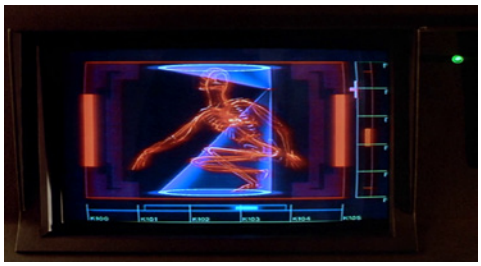
Des weiteren greift Cronenbergs *The Fly* den im Original so dominanten Wissenschafts- und Technologiediskurs wieder auf, verlagert diesen jedoch bereits eindeutig in Richtung Gentechnik, die ab den späten 80ern in den Fokus zahlreicher *Insect Fear Films* rückt. Zwar ereignet sich sowohl in Neumanns Film als auch im Remake die Veränderung der molekular-genetischen Struktur des Körpers noch als vollkommen unabsichtliche und auch definitiv unerwünschte Folge der fehlerhaften Teleportation. Cronenberg lässt seinen Protagonisten allerdings den nächsten Schritt setzen, indem Brundlefly seine Teleportationsmaschine in weiterer Folge zu einem *gene splicer* umfunktioniert – nicht nur weil er seine Existenz retten möchte, sondern auch weil die Möglichkeit, neue Spezies zu erschaffen, auf den Wissenschaftlergeist eine unwiderstehliche Anziehungskraft auszuüben beginnt.



The Fly (1986)

Tückische Technologien, instabile Identität und der Schmutzdiskurs

Der Kulturwissenschaftler Arno Meteling behandelt in seinem Werk *Monster – Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* Cronenbergs *The Fly* speziell unter den Aspekten der Fehlerhaftigkeit von Technologie, des Schmutzdiskurses und der Unlesbarkeit des metamorphen Körpers.[219] Im Film nehmen der Computer und der Materie-Transmitter in ihrer Funktion als „Lese- und Schreibmaschine“[220] eine signifikante Rolle ein. Brundle versucht, so erklärt Meteling, den Körper „mit Hilfe des Computers auf zellularer und molekularer Ebene […] beschreibbar und damit wissenschaftlich handhabbar zu machen.“[221] Doch der Wissenschaftler hat mit der Fehlerhaftigkeit seiner gewagten Erfindung zu kämpfen. So will es dem Computer, der zuständig ist für die Auflösung, Analyse und Rekombination des Gegenstandes oder Körpers, einfach nicht gelingen, organische Materie fehlerfrei zu teleportieren. Dies darf ein



The Fly (1986)

McGinn: *The Fly* and the Human. Ironies of Disgust. In: Simon Riches (Hg.): *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky 2012, S. 9-23, hier S. 14f.

219 Vgl. Arno Meteling: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 206-210.

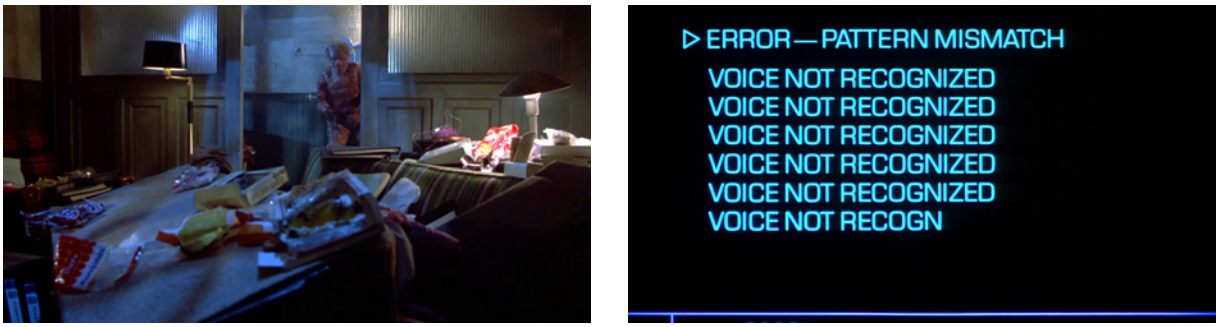
220 Ebd., S. 207.

221 Ebd., S. 209.

Pavian auf unappetitlichste Weise demonstrieren, der im Prozess der Teleportation von innen nach außen gekehrt wird. Erst als Brundle dem Computer die *poetry of flesh* einprogrammiert, scheint das Problem vollständig behoben zu sein. Doch auch die Synthese von Brundle und Fliege verschuldet der Computer durch eine weitere fehlerhafte Lektüre. Brundleflys neu kombinierter Körper wird durch die kontinuierliche Metamorphose unlesbar und unklassifizierbar. Er entzieht sich der menschlichen Kontrolle und bewegt sich jenseits der Grenzen von Sinn und Verstand. Die Strafe, die der Wissenschaftler für einen Moment der Unaufmerksamkeit, für das blinde Vertrauen in eine unvertrauenswürdige Technologie und für seine leichtfertige Manipulation der Moleküle lebender Organismen erhält, wirkt besonders bitter. Denn Brundle erlebt erst einmal den großen körperlichen und geistigen Aufschwung, bevor ihn seine Metamorphose zu einer absolut niederen, dem unaufhaltsamen Verfall ausgesetzten Kreatur reduziert.

> „Die Reinheit, von der Brundle direkt nach seiner Teleportation und Verwandlung aufgrund seiner gesteigerten Muskelkraft und sexuellen Potenz enthusiastisch berichtet, ist die Reinheit der klaren Identität, der Les- und Zuschreibbarkeit. Das Unheimliche und Monströse ist das Unbestimmte, das Schmutzige und Polyphone, etwas, das kein Computer entziffern kann. So ist die Dichotomie von Reinheit und Schmutz eine, die im Laufe des Films zunehmend die Mise en Scène dominiert. Nach und nach überwiegt wie in Kafkas Verwandlung der Schmutzdiskurs des Fliegenhaften die Szenerie. Zum Schluss entspricht das ehemals sterile Labor des Systemanalytikers einer unüberschaubaren Müllhalde voller Essensreste, in der sich nur noch Fliegen aufhalten mögen.“[222]

Brundle wird zunehmend durch ein undefinierbares und unreines Anderes ersetzt, bis ihn selbst sein Computer beziehungsweise dessen Stimmenerkennungs-Software nicht mehr zu identifizieren vermag. „Vor allem das Medium, das den Logos des Menschen nach Sokrates und Platon bestimmt, die Stimme, verliert ihren identifizierenden Charakter, weil sie kontaminiert und polyphon geworden ist“,[223] hält Meteling fest. Brundleflys verzweifelter Versuch, mit einem Menschen zu fusionieren, entspringt somit nicht nur der Sehnsucht, die Fremdanteile in seinem Körper auszumerzen, „sondern er soll vor allem den unerträglichen Prozess der ständigen Identitätsverschiebung aufhalten und zu einem Zustand des Stillstands und der Klarheit führen.“[224]



The Fly (1986): Kontamination

222 Ebd.

223 Ebd., S. 209 f.

224 Ebd., S. 209.

Mimic und das verhängnisvolle Spiel mit der Gentechnik

Wir sind bei der letzten Station unserer Reise und somit bei einem finalen Themenschwerpunkt der *Insect Fear Films* angelangt. Auch hier muss zunächst ein wenig ausgeholt werden.

Das Insekt, so liest man in der entomologischen Literatur, steht in engem Zusammenhang mit den Fortschritten der Genforschung und Gentechnologie. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Taufliege ein, die im allgemeinen Sprachgebrauch besser als Fruchtfliege bekannt ist. „In biology, it is the speed and efficiency of its molecular structure and more especially of its reproductive cycle that has made the fruit-fly into the most important experimental site in modern molecular research",[225] schreibt Braidotti in *Metamorphoses*. Die Kenntnis über viele der fundamentalsten genetischen Prozesse verdankt die Wissenschaft diesem unscheinbaren und mutationsfreudigen Insekt. Im Jahr 1983 wurde der erste Bericht über die erfolgreiche genetische Transformation von Fruchtfliegen veröffentlicht.[226] Spätestens ab den 80er Jahren befand sich in den Vereinigten Staaten sowie anderen Ländern die Gentechnik offiziell auf dem Vormarsch und löste sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch unter Wissenschaftlern eine anhaltende Kontroverse aus. Susan George erläutert in ihrem Artikel *Not Exactly „of Woman Born"*, dass die neuen Technologien des ausklingenden 20. Jahrhunderts – wie die Reproduktionstechnologie, die Gentechnik und das Klonen – auch von den amerikanischen Staatsautoritäten lange nicht so vehement gefördert und propagiert wurden wie beispielsweise einst in den 50er Jahren die Atomkraft.[227] Ethische Bedenken und die Angst vor unvorhersehbaren Konsequenzen standen hier dem Fortschrittsgedanken vehement gegenüber. Und wieder bot sich für die Filmindustrie die hervorragende Chance, eine reale Kontroverse beziehungsweise eine neue Technologie und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Ängste zu Science-Fiction- und Horror-Stoffen zu verarbeiten. Die Insekten waren ganz vorne mit dabei. Nur wenige Jahre nach der revolutionären genetischen Transformation einer Fruchtfliege tauchten die ersten mittels Gentechnik erzeugten Krabbeltiere im Film auf.

Der gentechnische Alptraum

In *The Nest* (US 1988) kreiert eine Entomologin im Forschungswahn eine neue genmanipulierte Kakerlakenspezies. Als biologische Waffe soll diese Spezies die gewöhnlichen, gegen jegliches Pestizid resistenten Kakerlaken auffressen und somit langfristig die Welt von einer der hartnäckigsten Insektenplagen befreien. Doch die neuen Kakerlaken entwickeln sich von Generation zu Generation selbständig weiter und rotten sich zur aggressiven, intelligenten Horde zusammen, die einen Menschen nach dem anderen verspeist. Der Eingriff in das Erbgut hat allerdings noch weit erschreckendere und irrwitzigere Konsequenzen, denn die mutierten Nachkommen der Schaben weisen scheinbar die DNS der Lebewesen in sich auf, die die vorausgehende Generation zuvor aufgefressen hat. Aus riesigen Kokons schlüpfen

225 Braidotti: *Metamorphoses*, S. 152.

226 Vgl. Berenbaum: *Bugs in the System*, S. 34f, 332.

227 Vgl. Susan A. George: Not Exactly „of Woman Born". Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television*, 28/4, 2001, S. 176-183, hier S. 183.

monströse Hybridwesen bestehend aus Mensch, Kakerlake und anderen Tieren. Auch hier bezahlt die Wissenschaftlerin ihre Hybris letztlich mit dem Tod.

„Genetic engineering techniques advanced more quickly on screen than in real life“,[228] schreiben Leskosky und Berenbaum und verweisen auf Guillermo del Toros Film *Mimic* (US 1997), in dem es der jungen Entomologin Susan Tyler gelingt, Termiten- und Gottesanbeterinnen-DNS in die genetische Struktur von Kakerlaken zu integrieren. Im Gegensatz zur wahnsinnigen Insektenforscherin in *The Nest*, die im Alleingang und völlig unüberlegt handelt, wirkt Tylers gentechnisches Wagnis allerdings zunächst vollkommen gerechtfertigt, denn immerhin wird sie vom CDC (Centers for Disease Control and Prevention) ganz offiziell beauftragt und agiert im Sinne der Staatssicherheit. In New York grassiert eine von Kakerlaken übertragene Krankheit, an der bereits ein Großteil aller ansässigen Kinder leidet oder gar verstorben ist. Da sich die Kakerlaken als immun gegen Insektizide erweisen, soll Tyler eine biologische Waffe entwickeln. Sie hat zwar Bedenken, handelt jedoch schließlich aus tiefem Mitleid und gegen den weisen Rat ihres alten Kollegen Dr. Gates, der ihr naives Vertrauen in die Zuverlässigkeit der wissenschaftlichen Prognose und in die Kontrollierbarkeit von Experimenten außerhalb des sicheren Labors kritisiert. Tyler setzt ihre neu erzeugte Schabenspezies in der Kanalisation aus. Die genetisch manipulierten Insekten vernichten die Krankheitsüberträger und die Kinder der Stadt sind gerettet. Der *Judas bug*, wie die Entomologin ihre Kreation getauft hat, ist steril und soll nach einer Generation von selbst aussterben.

Drei Jahre später haben sich die sechsbeinigen Verbündeten zu einer sozialen Einheit aus perfekten Killern weiterentwickelt und gehen im U-Bahn-Netzwerk auf Menschenjagd. Tyler leidet unter Schuldgefühlen und sucht das Gespräch mit Gates, in der Hoffnung auf Absolution, die ihr jedoch vorerst nicht erteilt wird:

> Tyler: „They were designed to die. They are breeding.“
> Gates: „Evolution has a way of keeping things alive.“
> Tyler: „But they all died in the lab.“
> Gates: „But you let them out into the world. The world is a much bigger lab.“

Während Susan Tyler zu Beginn der Handlung noch in ihrem Labor steht und mit Bewunderung eine Termiten-Kolonie im Glaskasten betrachtet, wirken die Insekten im New Yorker Untergrund und somit außerhalb des kontrollierbaren Rahmens weit weniger bewundernswert. Die warnende Botschaft als unweigerliches Nebenprodukt des Gentechnik-Horrors ist in Filmen wie *The Nest* und *Mimic* unmissverständlich: „As in our world, science's best-laid plans and well-meaning interventions can have unexpected or potentially disastrous side effects as well.“[229]

228 Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 671.

229 George: Not Exactly „of Woman Born“, S. 182.

Simulakren

In *Mimic* findet keine Metamorphose wie in den zuvor besprochenen Filmen statt, doch auch hier werden die Grenzen zwischen Mensch und Insekt radikal aufgebrochen, weshalb del Toros Film durchaus den Metamorphosen- und Hybridenfilmen zugeordnet werden kann. Dies veranschaulicht die Darstellung der mutierten Judas-Spezies. Als Tyler und ihr Mann, ein Beamter der CDC, in einem Akt der Buße in das unterirdische Labyrinth der U-Bahn-Schächte hinabsteigen, um die ungeheuerlichen Konsequenzen ihrer Genmanipulation auf eigene Faust zu bekämpfen, machen sie eine schockierende Entdeckung. Die genveränderten Schaben sind zu Simulakren des Menschen geworden. Nicht nur weisen sie Anzeichen von intelligentem und absichtsvollem Handeln auf. Sie haben auch Lungen entwickelt, sind so groß wie ein ausgewachsener Mann, können aufrecht stehen und imitieren die menschliche Gestalt. Guillermo del Toro präsentiert den *Judas bug* im Großteil des Films als silhouettenhaft im Halbdunkel stehenden ominösen Kapuzenmann mit schwarzem Mantel und maskenartigem Gesicht. Doch der Mantel entpuppt sich als Flügelpaar und die Tarnmaske verbirgt garstige, schleimige Mundwerkzeuge. Wie der Titel des Films schon preisgibt, spielt del Toro hier mit einer beunruhigenden Fähigkeit der Insekten, die erstaunlicherweise in den *Insect Fear Films* kaum zum Einsatz kommt. So wenden zahlreiche Vertreter der Tierklasse – darunter auch die Fangschrecke, deren DNS sich ja im *Judas bug* befindet – in der realen Natur Tarnmethoden namens Mimikry und Mimese an, um nicht angegriffen zu werden oder aber Beute anzulocken. Bezüglich der menschenähnlichen Insekten in *Mimic* schreibt Stacy Alaimo in ihrem Aufsatz *Discomforting Creatures*: „Mimicry confuses categories in a particularly discomforting way, for instead of displaying their otherness, the creatures mirror back a human ‚self'."[230] Alaimo merkt außerdem an, dass die genmanipulierten Insekten uns auf unbehaglichste Weise daran erinnern, „how we, like other creatures, are an array of genes that can be reshuffled into disturbing configurations. Genetic engineering, like Darwinism, evokes tremendous anxiety about the fact that humans are inextricably bound to nature."[231]

230 Stacy Alaimo: Discomforting Creatures. Monstrous Natures in Recent Films. In: Karla Armbruster (Hg.): *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, Va. u. a.: Univ. Press of Virginia 2001, S. 279-295, hier S. 287.

231 Ebd., S. 283.

Mimic

Die Trennmauer zwischen Mensch und Insekt reißt noch weiter ein, als Tyler und ihr Mann zur Tarnung wiederum die Judas Spezies imitieren, indem sie sich mit den Innereien eines getöteten Exemplars einreiben und somit von den Kreaturen als Artgenossen wahrgenommen werden.

Am Ende gelingt es den beiden tatsächlich, die mutierten Insekten zu vernichten – mit Hilfe von Einfallsreichtum, dem Mut zur Selbstopferung und den einfachen Verteidigungsmitteln, die sich in U-Bahn-Schächten finden lassen. Der gentechnische Alptraum ist ausgeträumt. Im Gegensatz zu den *Big Bug Films* der 50er Jahre, in denen Wissenschaft und Technologie zwar die Ursache der Bedrohung bilden, aber anschließend meist auch wieder zu deren Beseitigung verhelfen, scheinen sich Filme wie *Mimic* in den 90er Jahren eher von einer derartigen Lösung des Problems zu distanzieren. Dies betont auch Susan George:

> „In these films the surviving characters use whatever resources they can find to battle the monsters, even resorting to hand-to-hand combat when necessary. In a decade when technology has become a part of our everyday lives (in the form of cell phones, the Internet, etc.), as well as a subject to much debate, as

> over cloning and the human genome project, these films seem to suggest a turning away from technology and getting back to basics. These films also offer the spectator a chance to vicariously beat technology and cheer at its defeat."[232]

Monströse Hybriden, artifizielle Insekten

The Nest und *Mimic* weisen außerdem auf einen weiteren Trend der *Insect Fear Films* ab den späten 80er Jahren hin, denn im Gegensatz zu früheren Zeiten kommt es nun immer häufiger zu Kreuzungen zwischen Big Bug-, Schwarm- und Transformations- beziehungsweise Hybridenfilmen. Guillermo del Toros Insektenhorror verknüpft beispielsweise alle drei Kategorien. Vor allem das Thema der gentechnischen Manipulation und deren unvorhersehbaren Folgen verleitet die Filmemacher und Studios zur Erschaffung von immer noch monströseren und artifizielleren Insekten, die oft nur noch in ihren Grundzügen an ihre realen Vorbilder erinnern. Zu dieser Entwicklung trug natürlich auch erheblich der Vormarsch des computergenerierten Bildes bei, der allmählich fast unendliche Möglichkeiten in der Gestaltung von grauenerregenden Kreaturen eröffnete. Insektenmonster wie die mutierten Schaben in *Mimic* wären ganz ohne den Einsatz von CGI nicht realisierbar, obwohl del Toro überzeugend demonstriert, dass auch mit Puppen und einer aufwendigen Maske beachtliche Ergebnisse erzielt werden können.

232 George: Not Exactly „of Woman Born", S. 183.

3.3 Ein Blick ins 21. Jahrhundert

Unsere Reise durch die Welt des dokumentarischen sowie fiktionalen Insektenfilms endet zeitlich gesehen mit *Microcosmos* und *Mimic* in den späten 90er Jahren. Bevor wir uns nun der Schlussbetrachtung zuwenden, darf dennoch ein kurzer Blick auf die jüngste Vergangenheit geworfen werden.

Insect Fear Films bilden auch im 21. Jahrhundert einen fixen Bestandteil der Kino- und Fernsehlandschaft, wobei allerdings keine klare Vorherrschaft einer der hier vorgestellten Kategorien mehr zu verorten ist. Leskosky spricht in *Size Matters* zwar von einem zweiten großen Boom der *Big Bug Films*, dieser beschränkt sich allerdings zu einem überwiegenden Teil auf Spinnenfilme, was anhand der von Berenbaum und Leskosky erstellten tabellarischen Auflistung der Arthropodenfilme zu erkennen ist.[233]

Die Gentechnik bleibt ein beliebtes Thema. Während die Menschheit zunehmend das Gefahrenpotential der biologischen Kriegsführung fürchtet, dient in den Filmen der jüngsten Zeit die Genmanipulation des Öfteren dem Ziel, Insekten zur biologischen Waffe umzufunktionieren. Doch ganz egal, ob die Gesundheitsbehörde mit dieser Waffe Krankheiten und Seuchen zu bekämpfen versucht, wie bereits in *Mimic*, oder aber das Militär sich die Krabbeltierchen im Einsatz gegen den politischen Feind zu Nutze machen möchte – die Konsequenzen der Genexperimente sind in jedem Fall verheerend.

Im Großen und Ganzen reproduzieren und variieren die *Insect Fear Films* des neuen Jahrhunderts jedoch immer wieder bereits Bekanntes, präsentieren sich als unterhaltsame Hommagen an die *Big Bug Films* der 50er oder orientieren sich am Tierhorror der 70er. Wie ihre Vorläufer thematisieren sie in mehr oder weniger radikaler Weise die Umweltvergiftung, Radioaktivität, illegalen Import, eine an und für sich gefährliche und unberechenbare Natur oder die Pestizid-Problematik. Nur ein Insektenfilm greift bislang den im Science-Fiction-Genre seit einigen Jahren behandelten Diskurs des Klimawandels auf, der allerdings in naher Zukunft vermutlich noch Stoff für so manchen *Insect Fear Film* bieten könnte: In *The Thaw* (US/CA 2009) bestreitet ein Team aus Forschern in der Arktis einen aussichtslosen Kampf gegen urzeitliche, parasitäre Insekten, die sich im Inneren eines unter der Eisschicht konservierten Mammuts eingenistet haben und infolge der globalen Erderwärmung ihr kaltes Grab hinter sich zurücklassen.

Berenbaums und Leskoskys Dreiteilung der Insektenfilm-Kategorien ließe sich speziell seit der Jahrhundertwende noch um eine essentielle Gruppe erweitern, die einer gesonderten Betrachtung bedürfe. So häufen sich allmählich jene Filme, in denen Insekten oder Spinnen in einer Verbindung mit Außerirdischen zu stehen scheinen oder aber Aliens als bösartige insektoide und arachnoide CGI-Wesen visualisiert werden, so zum Beispiel in *Men in Black* (US 1997), *Starship Troopers* (1-3, US 1997/ 2004/ 2008), *Atomic Space Bug* (US 1999), *High Plains Invaders* (CA 2009) und *Infestation* (US 2009). Da Insekten die fremdartigsten Wesen sind, mit denen sich der Mensch in der realen Welt konfrontiert sieht, wundert es allerdings kaum, dass der zeitgenössische Alienfilm in seiner mangelhaften Anstrengung, von

233 Vgl. Leskosky: Size Matters, S. 337; Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 672.

einer anthropomorphisierenden Sicht des Weltalls Abstand zu halten, gerade auf Insekten zurückgreift. Die radikale Andersartigkeit der Tierklasse scheint auch hier die Grenze der menschlichen Vorstellungskraft zu markieren.

In den dokumentarischen Fernsehformaten des frühen 21. Jahrhunderts sind Insekten aufgrund der fortgeschrittenen filmtechnischen Möglichkeiten fast schon eine Alltäglichkeit. Die Bandbreite reicht dabei von seriösen und lehrreichen Natursendungen wie David Attenboroughs *Life in the Undergrowth* (Verborgene Welten – Das geheime Leben der Insekten, 5-teilig, GB 2005) bis hin zu einer unerschöpflichen Vielzahl an reißerischen und mit Effekten überladenen Beiträgen wie der Serie *Monster Bug Wars* (2 Staffeln, AU 2011-12). Auf der großen Leinwand sind Insektendokumentationen allerdings weiterhin eine Seltenheit. Der Kinofilm *More than Honey* (CH/DE/AT 2012) steht ganz im Zeichen der Umweltökonomie und thematisiert die Ausbeutung der Honigbienen in der industriellen Landwirtschaft, das weltweite Bienensterben und dessen möglicherweise drastische Auswirkungen für den Mensch. Auch auf den Pestizid-Diskurs treffen wir hier erneut. Zwar unterstreicht der Schweizer Markus Imhoof mit seiner Dokumentation doch wieder nur die Sonderstellung dieser einen spezifischen und für die Menschheit so nutzwertigen Gattung der Tierklasse, doch lässt *More than Honey* dennoch hoffen, dass ein gesellschaftliches Umdenken in Bezug auf den Wert von Insekten im Gange ist und in naher Zukunft noch weitere Filmemacher dieses Umdenken fördern werden.

4 SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

Zum Abschluss wollen wir noch einmal zu den Ausgangsfragen zurückkehren und auswerten, welche Erkenntnisse die Bestandsaufnahme des Insektenfilms zutage gefördert hat.

In den ersten Kapiteln wurde erläutert, dass Insekten aufgrund einer Vielzahl von unterschiedlichen Faktoren, hauptsächlich aufgrund der so gravierend vom Menschsein abweichenden Überlebensstrategien, extreme Empfindungen in uns auslösen. Das Insekt repräsentiert ein radikalstes Anderes, dem der Mensch – zumindest in der westlichen Gesellschaft und Kulturgeschichte – mit Angst, Hass, Ekel und Hysterie begegnet, jedoch auch mit unvermeidlicher Faszination, denn, um es mit Charlotte Sleigh zu sagen: „Each extreme of reaction invokes its opposite, and their overlap is titillation."[234] Eben dieses Paradox der reizvollen Aversion konnte sich das Kino hervorragend zunutze machen. Wie die Analyse aufgezeigt hat, eignen sich Insekten in ihrer Andersartigkeit und Sonderstellung, um sowohl im fiktional-narrativen als auch im dokumentarischen Film zu verschiedenen Zwecken funktionalisiert und instrumentalisiert zu werden.

An erster Stelle liefern sie natürlich einen vorzüglichen Horror-Faktor ohne allzu großen dramaturgischen sowie auch finanziellen Aufwand, was sich in der formelhaften Ähnlichkeit der *Big Bug Films* der 50er Jahre oder der Schwarmfilme seit den 70ern bestätigt. Nicht ohne Grund haben die filmischen Insekten vor allem im B-Movie-Bereich ihre Heimat gefunden.

Zweitens funktionieren Insekten seit Anbeginn der Kinogeschichte – vor allem, aber nicht ausschließlich im dokumentarischen Film – als Aushängeschild sowie auch Antriebsmotor für filmtechnische Entwicklungen. So sorgten Percy Smith, Ulrich K. T. Schulz und die jeweiligen Macher von *The Hellstrom Chronicle*, *Phase IV* und *Microcosmos* mit ihren winzigen Filmstars für kameratechnische Sensationen beziehungsweise Errungenschaften, speziell auf dem Gebiet der Makrokinematografie. Der Einsatz von Insekten, so demonstrieren diese Beispiele eindrucksvoll, treibt Filmemacher immer wieder zu unkonventionellen und innovativen Ansätzen. Und dass der Tierfilm heutzutage die spektakulärsten Nahaufnahmen zu produzieren vermag, dazu haben die Insekten auf jeden Fall einen entscheidenden Teil beigetragen.

Drittens ist zu beobachten, dass bestimmte Vertreter der Tierklasse in gewissen Perioden der Zeitgeschichte auf den Kinoleinwänden zur Bestärkung von Staatsideologien und -strategien eingesetzt wurden. Besonders die staatenbildenden Insekten eigneten sich beispielsweise zur propagandistischen Darstellung des idealen nationalsozialistischen Gesellschaftsmodells, während sie im Kalten Krieg zur Dehumanisierung des politischen Feindes beitrugen und in Form von garstigen Insekteninvasionen den *guten Krieg* zum Schutz des Landes legitimierten.

---

234 Sleigh: Inside Out, S. 294.

Viertens zeigen alle analysierten Spielfilme sowie auch *The Hellstrom Cronicle* auf, dass es für die Filmindustrie immer wieder ein leichtes Unterfangen war, anhand der verworfenen Tierklasse aus den Ängsten der Gesellschaft Kapital zu schlagen. So sehen wir uns im Anblick der radikalen Andersartigkeit des schwärmenden, schier unbezwingbaren, kaltblütigen, mutations- und invasionsfreudigen Getiers im Film keinesfalls nur mit der Angst vor Insekten konfrontiert. Denn vielmehr noch wird dieses Andere in dem Zusammenspiel von Zeitgeschehen und Kino zur Projektionsfläche für eine ganze Reihe brisanter Kontroversen. So reflektieren die filmischen Insekten die Angst vor dem Gefahrenpotential neuer Technologien und vor den Folgen zahlreicher Umweltsünden. Sie sind Zeugnis für die Entwicklung des öffentlichen Umweltbewusstseins und für den aufkeimenden Kampf der Geschlechter, wobei vor allem die Insektenfilme der späten 50er Jahre Partei für das bedrohte Patriarchat zu ergreifen scheinen. Sie spiegeln die Angst vor dem Fremden, vor Identitätsverlust, vor dem Unerklärbaren, dem Primitiven und in diesem Sinne gelegentlich auch vor dem Unbewussten – der Monstrosität und dem Insekt in uns selbst. Zuletzt verweisen sie auf eine höchst unsichere Zukunft sowie auf die Fragilität der Menschheit in Anbetracht des Weltalters, der Gewaltigkeit der Natur und dieses Heeres an außerordentlichen winzigen Lebewesen, die schon lange vor dem Mensch die Erde eroberten und möglicherweise in nicht allzu ferner Zukunft als deren alleinige Erben hervorgehen werden.

Zum Einsatz bringt das Kino nicht die fremdartigsten Insektenarten, sondern fast ausschließlich die wenigen Vertreter der Tierklasse, die den Zuschauern als alltägliche Plagegeister und Eindringlinge in das private Umfeld des Menschen bekannt sind. Mit Vorliebe setzen die Filmemacher immer wieder auf die sozialen, meist in großer Masse auftretenden Insekten. Diese wirken in Verbindung mit der Vorstellung von Schwarmintelligenz und kollektivem Bewusstsein nicht nur besonders beunruhigend, sondern verfügen gleichzeitig über ein ganz spezielles Faszinationspotential, da sie parallel zu ihrer Andersartigkeit auch als Analogie zur menschlichen Gesellschaft denkbar sind. So fungierten Ameisen- und Bienenverbände im Verlauf der Kinogeschichte einerseits als Modell des idealen Staates, andererseits als Repräsentanten einer abzulehnenden kollektivistischen Gesellschaftsform.

Ein wirklich authentisches Insekt – das *Insekt an sich* – konnte zumindest im Rahmen dieser Arbeit nicht ausfindig gemacht werden. Zu sehr sind die eigentlichen Tierchen in den vorgestellten Filmen von einer oft umfangreichen Metaphorik überlagert, stehen weniger für sich selbst als für individuelle sowie gesellschaftliche Ängste und Kontroversen, für politische Interessen, filmtechnischen Fortschritt, neue Technologien oder wissenschaftlichen Leichtsinn, für Bildästhetik und sensationelle Kameraarbeit.

Doch selbst, wenn man diese Projektionsfläche des Anderen durchbricht, fehlt im Kino meist jede Spur von einem wahrhaftigen Insekt. Zunächst weichen die diversen Vertreter der Tierklasse in den *Insect Fear Films* zur Förderung des Horrorfaktors mehr oder weniger von ihrem natürlichen Verhalten ab. Doch ist es erstaunlicherweise noch vielmehr der Ton, der im Kino für ein verfälschtes Insektenbild verantwortlich zeichnet. Zum einen verstärkt die Manipulation der Insektensounds sowohl im Spielfilm als auch im Dokumentarfilm, von dem eigentlich die größtmögliche Authentizität zu erwarten wäre, sehr

häufig die Bedrohlichkeit und Andersartigkeit der Krabbeltiere. Zum anderen ist sie ironischerweise fast schon zwingend erforderlich, um riesig auf der Leinwand abgebildete Insekten auch tatsächlich glaubwürdig wirken zu lassen – wie uns *Microcosmos* bestens vor Augen und Ohren führt. Die Dokumentation von Nuridsany und Perennou ist es auch, die als einziges Beispiel die verworfene Tierklasse von ihrer schönen, guten und unschuldigen Seite präsentiert, dabei jedoch ebenfalls nur eine sehr subjektiv gefärbte und einseitige Darstellung zustande bringt.

Die Reise durch die Insektenfilmgeschichte legt offen, dass das Kino das heutzutage nach wie vor dominierende Negativ-Image der Insekten seit jeher vorangetrieben und genährt hat. Zwar wurde in der Frühphase der Kinematografie oft noch recht spielerisch mit dem unliebsamen Getier umgegangen, wie Smiths akrobatische Fliege demonstriert, doch spätestens ab den 50er Jahren reproduzierten und verschärften vor allem die *Insect Fear Films* immer wieder die bekannten Stereotype sowie Angstbilder und lehrten ihre Zuschauer, dass den Insekten mit Recht zu misstrauen ist – man denke beispielsweise an die Filmkarriere der Killerbienen oder der Kakerlaken.

Dass die Anthropomorphisierungsfreudigkeit des Menschen im Anblick des Insekts tatsächlich an ihre Grenzen stößt, wie die in der Einleitung zitierte Dorothe Malli postuliert, kann anhand der analysierten Filme nur widerlegt werden. Als ideales Beispiel dient auch hier *Microcosmos*. Darüber hinaus finden der Anthropomorphismus und die Identifikationsversuche speziell in der filmischen Darstellung der sozialen Insekten und ihrer Verhaltensweisen sehr wohl Anknüpfungspunkte. Bei den *Insect Fear Films* könnte man von einem negativen Anthropomorphismus sprechen, denn die Ähnlichkeiten zum Menschsein, die diese Filme den Insekten oft anheften, tragen nicht unbedingt zu einem besseren Verständnis oder zu mehr Sympathie bei, sondern spiegeln vielmehr gerade die hässlichen Aspekte der Menschheit – darunter beispielsweise Gier, Arglist, Kriegsverhalten oder das Bedürfnis, Rache zu nehmen.

In Bezug auf den Einsatz von Insekten in den besprochenen Filmen lässt sich abschließend auf eine Aussage von Vinzenz Hediger verweisen, die sich zwar genau genommen auf die mangelhafte Differenz zwischen menschlichem und außerirdischem Leben im Weltraumfilm bezieht, aber auch wunderbar auf die filmischen Insekten zu übertragen ist: „Man hatte sich das radikal Andere des Menschen gewünscht und wird doch immer wieder auf den Menschen zurückgeworfen.“[235]

Ausblick

Für eine weiterführende Behandlung des Themas wäre unbedingt ein Blick auf die Spielwiese des Anthropomorphismus in Animationsfilmen wie *Antz* (US 1998) und auf den medienreflexiven Einsatz von Insekten im Kunst- und Experimentalfilm zu werfen – beispielsweise in *Mothlight* (US 1963) oder *Ground Control* (AT 2008). Das Zusammenspiel von Insekten und Forensik in Dario Argentos *Phenomena* (IT

235 Hediger: Das Abenteuer der physiognomischen Differenz, S. 25.

1985) sowie in den zeitgenössischen amerikanischen Krimi-Fernsehformaten könnte eine weitere Station auf der Suche nach dem guten oder authentischen Insekt im Film ergeben. Das Zusammenspiel von Insekten und Wahnsinn ließe sich hingegen am Beispiel von William Friedkins *Bug* (US/DE 2006) näher untersuchen. Außerdem bietet sich eine vergleichende Betrachtung östlicher Insektenfilme wie *Mothra* (JP 1961) an, denen mit der japanischen Kultur ein gänzlich anderes Verständnis von Identität, Tierbeziehungen und Insekten zugrunde liegt.

Die verworfene Tierklasse ist aus der Kinogeschichte jedenfalls nicht wegzudenken und wird uns wohl auch in Zukunft – sofern der Untergang der Menschheit noch ein wenig auf sich warten lässt – auf den Leinwänden und Bildschirmen erhalten bleiben, um uns als radikales Anderes mit unseren Ängsten sowie unseren wohl stärksten Gegenspielern im Überlebenskampf auf diesem Planeten zu konfrontieren. Denn wie Steven Shaviro es treffend formuliert:

„Insect life is an alien presence
that we can neither assimilate nor expel."[236]

236 Shaviro: Two Lessons from Burroughs, S. 47.

5 ANHANG

Tabelle 1: Auflistung amerikanischer sowie europäischer Realspielfilme, in denen Insekten einen Hauptbestandteil der Handlung bilden. Der Fokus ist auf die Thematik sowie auf die drei Kategorien *Big Bug*, Schwarm und Metamorphosen/Hybriden gerichtet.[237]

Taxon	**Kategorie**	**Thematik**	**Titel**	**Jahr**
Moskitos		Kampf gegen Gelbfieber	*Yellow Jack*	US 1938
Raupe		Show-Mann entdeckt tanzende Raupe	*Once Upon a Time*	US 1944
Insekten		Insekten als biologische Waffe der Sowjetunion	*Highly Dangerous*	GB 1950
Ameisen	Big Bugs	Radioaktivität erzeugt Mutation	*Them!*	US 1954
Ameisen	Schwarm	Gefährliche Natur in exotischem Land	*The Naked Jungle*	US 1954
Heuschrecken	Big Bugs	Radioaktivität erzeugt Mutation	*Beginning of the End*	US 1957
Gottesanbeterin	Big Bug	Prähistorisches Insekt aus dem arktischen Eis	*The Deadly Mantis*	US 1957
Wespen	Big Bugs	Kosmische Strahlung erzeugt Mutation	*Monster from Green Hell*	US 1957
Insekten	Big Bugs	Verrückte Experimente und kosmische Strahlung erzeugen Mutation	*The Strange World of Planet X*	GB 1958
Fruchtfliegen/ Frau	Meta/Hyb	Experimente mit Insektenserum	*She Devil*	US 1957
Fliege/Mann	Meta/Hyb	Experimente mit Teleportation, Manipulation von DNA	*The Fly*	US 1958
Fliege/Mann	Meta/Hyb	Experimente mit Teleportation, Manipulation von DNA	*Return of the Fly*	US 1959
Wespe/Frau	Meta/Hyb	Experimente mit Insektenenzymen	*The Wasp Woman*	US 1959
Bienen	Schwarm	Illegale Zucht von Killerbienen	*The Deadly Bees*	GB 1966
Motte/Frau	Meta/Hyb	Mystisches, mörderisches Hybridwesen	*The Blood Beast Terror*	GB 1968
Maden		Verrückte Experimente	*Flesh Feast*	US 1970
Bienen/Frauen	Meta/Hyb	Verrückte Experimente	*Invasion of the Bee Girls*	US 1973
Ameisen	Schwarm	Überlegene, mysteriöse Natur	*Phase IV*	US 1974
Heuschrecken	Schwarm	Gefährliche Natur	*Locusts (TV)*	US 1974
Bienen	Schwarm	Frau besitzt Killerbienen	*Killer Bees (TV)*	US 1974
Fauchschaben	Schwarm	Gefährliche Natur, Kreuzungsexperiment erzeugt Mutation	*Bug*	US 1975

237 Eigenständig abgeänderte und erweiterte Version von Berenbaums und Leskoskys Auflistung der Arthropodenfilme, welche sich lediglich auf Titel und Erscheinungsjahr beschränkte und auch Spinnen sowie andere Gliederfüßer inkludierte. Vgl. Berenbaum / Leskosky: Insects in Movies, S. 672.

Insekten (u. a.)	Big Bugs	Rache der Natur	*Food of the Gods*	US 1976
Bienen	Schwarm	Versehentlicher Import von Killerbienen	*The Savage Bees (TV)*	US 1976
Ameisen	Big Bugs Schwarm	Radioaktiver Giftmüll erzeugt Mutation	*Empire of the Ants*	US 1977
Heuschrecken	Schwarm	Gefährliche Natur	*Exorcist 2 – The Heretic*	US 1977
Ameisen	Schwarm	Gefährliche Natur / Rache der Natur	*Ants! (TV)*	US 1977
Bienen	Schwarm	Gefährliche Natur: Killerbienen	*Terror out of the Sky (TV)*	US 1977
Bienen	Schwarm	Illegaler Import von Killerbienen	*The Bees*	US 1978
Bienen	Schwarm	Gefährliche Natur: Killerbienen	*The Swarm*	US 1978
Kakerlaken	Schwarm	Horrorfantasie	*Creepshow*	US 1982
Insekten		Mädchen löst mit Hilfe von Insekten ein Verbrechen	*Phenomena*	IT 1985
Fliege/Mann	Meta/Hyb	Experimente mit Teleportation, Manipulation von DNA	*The Fly*	US 1986
Monsterinsekt	Big Bug	Gefährliche, exotische Natur; Wachstumshormone führen zu Mutation	*Blue Monkey*	US/CA 1987
Kakerlaken	Schwarm Meta/Hyb	Genmanipulation führt zu Mutation	*The Nest*	US 1987
Monsterinsekt	Big Bug	Genmanipulation; geheime, biologische Waffe des Militärs bricht aus	*Deep Space*	US 1987
Fliege	Meta/Hyb	Experimente mit Teleportation, Manipulation von DNA	*The Fly 2*	US 1989
Fangschrecken / Menschen	Meta/Hyb	Hybridwesen geben sich als Vorstadtfamilie aus	*Meet the Applegates*	US 1990
Insekten / Jugendliche	Meta/Hyb	Mysteriöse Experimente mit Jugendlichen und Insektenserum	*The Age of Insects*	US 1991
Bienen		Bienenzüchter geht mystische Verbindung mit Bienen ein	*Wax, or the Discovery of Television Among the Bees*	US/DE 1991
Fliegen	Big Bugs	Horrorfantasie	*The Willies*	US 1990
Käfer		Mysteriöser lebensverlängernder Käfer	*Cronos*	US 1993
Ameise/Mann	Meta/Hyb	Kinobesitzer zeigt Film über Ameisenmann, Hommage an die Horrorfilme der 50er	*Matinee*	US 1993
Moskitos	Big Bugs Schwarm	Radioaktiver Giftmüll erzeugt Mutation	*Skeeter*	US 1993
Moskitos	Big Bugs Schwarm	Moskitos saugen das Blut von toten Aliens und mutieren	*Mosquito*	US 1995
Bienen	Schwarm	Gefährliche Natur: Killerbienen	*Deadly Invasion (TV)*	US 1995
		Das Treiben einer aristokratischen Familie erinnert an Insektenverhalten	*Angels and Insects*	US/GB 1995
Kakerlaken		Komödie: Singende, tanzende Kakerlaken	*Joe's Apartment*	US 1996
Wespe/Frau	Meta/Hyb	Experimente mit Insektenhormonen	*Wasp Woman (TV)*	US 1995
Insekten/Spinnen /Aliens	Big Bugs Aliens	Insektoide, arachnoide Aliens auf fremdem Planeten greifen Erde an	*Starship Troopers*	US 1997

Kakerlake/Alien	Big Bug / Aliens	Böses Kakerlaken-Alien	*Men in Black*	US 1997
Kakerlake/Mantis /Termite/Mensch	Big Bugs / Schwarm / Meta/Hyb	Genmanipulation führt zu Mutation	*Mimic*	US 1997
Kakerlaken	Big Bugs / Schwarm	Pestizid-Einsatz führt zu Mutation	*Bug Buster*	US 1998
Insekt/Alien	Big Bug / Alien	Insektenartiges Alien überfällt Erde	*Atomic Space Bug*	US 1999
Käfer/Kakerlaken	Schwarm	Fremde Spezies tödlicher Käfer	*They Nest (TV)*	US 2000
Bienen	Schwarm	Aliens lassen genmanipulierte Killerbienen auf Menschheit los	*Hell Swarm (TV)*	US 2000
Fliegen	Schwarm	Mysteriöse Killerfliegen auf Insel	*Island of the Dead*	US/CA 2000
Kakerlake	Big Bugs	Verrückte Experimente und Gentechnik erzeugen Mutation	*Deadly Scavengers*	US 2001
Insekten (u. a.) / Aliens	Aliens	Rasante Evolution einer außerirdischen Lebensform auf der Erde	*Evolution*	US 2001
Kakerlake/Mantis /Termite/Mensch	Big Bug / Meta/Hyb	Mutation aus *Mimic* entwickelt sich weiter	*Mimic 2*	US 2001
Käfer/Junge	Meta/Hyb	Kinderfilm: Junge wird in Käfer verwandelt	*Bug Off!*	US 2001
Bienen	Schwarm	Genmanipulierte Killerbienen als biologische Waffe, illegaler Import	*Killer Buzz*	US 2001
Schaben	Schwarm	Böse Sekte kreiert mutierte Killerschaben	*They Crawl*	US 2001
Fliegen	Schwarm	Mutierte Killerfliegen	*Infested*	US 2002
Wasserläufer		Insekten sollen für Bösewicht Wasservorräte verseuchen	*The Tuxedo*	US 2002
Falter/Mann	Hybridwesen	Fabelwesen treibt sein Unwesen	*The Mothman Prophecies*	US 2002
Bienen	Schwarm	Illegaler Import von Killerbienen	*Killer Bees! (TV)*	CA 2002
Insekten	Big Bugs	Prähistorische Insekten, gefährliche Natur	*Bugs (TV)*	US 2003
Wespen	Schwarm	Gefährliche Natur, illegaler Import von Killerwespen	*Deadly Swarm*	US/MX 2003
Monsterinsekten	Schwarm	Mysteriöse ameisenartige Killerinsekten	*The Bone Snatcher*	CA/GB/ ZA 2003
Insekten	Big Bugs	Radioaktivität und Giftmüll erzeugen Mutationen auf mysteriöser Insel	*Monster Island (TV)*	US/CA 2004
Insekten/Spinnen /Aliens	Big Bugs / Aliens	Fortsetzung Starship Troopers	*Starship Troopers 2*	US 2004
Termiten/Aliens	Big Bugs / Aliens	Anthropomorphe Termiten-Aliens	*Alien Apocalypse (TV)*	US 2005
Insekten	Big Bugs	Experimente und ein Insektenspray führen zu Mutation	*Insecticidal*	CA 2005
Moskito/Mann	Meta/Hyb	Gefährliche Experimente, Genmanipulation und Radioaktivität	*Mansquito (TV)*	US 2005
Ameisen	Big Bugs / Schwarm	Radioaktivität erzeugt Mutation	*Glass Trap*	US 2005
Wespen	Schwarm	Pestizid-Einsatz erzeugt Killer-Wespen	*Swarmed (TV)*	CA 2005

Insekten/Frau	Metamorphose	Mystische Metamorphose	*Nuit Noire*	BE 2005
Heuschrecken	Schwarm	Genmanipulierte Killerheuschrecken	*Locusts (TV)*	US 2005
Larven		Genmanipuliertes Futter führt zu Mutation	*Larva (TV)*	US/DE 2005
		Mann glaubt, er hätte Insekten unter seiner Haut; Verschwörungstheorien und Wahnsinn	*Bug*	US/DE 2006
Käfer	Big Bugs	Prähistorische Insekten in Höhle	*Caved In (TV)*	US/CA 2006
Wespen	Schwarm	Genmanipulierte Wespen, gedacht als biologische Waffe für das Militär	*Black Swarm (TV)*	CA 2007
Ameisen	Schwarm	Gefährliche Natur, mutierte Ameisen	*Destination: Infestation (TV)*	CA 2007
Insekten (u. a.)		Horrorfantasie	*The Mist*	US 2007
Insekten/Spinnen /Aliens	Big Bug / Aliens	Fortsetzung Starship Troopers 2	*Starship Troopers 3*	US 2008
Bienen	Schwarm	Illegaler Import von gefährlicher Spezies	*Die Bienen – Tödliche Bedrohung (TV)*	DE 2008
Ameisen, Aliens	Schwarm / Aliens	Killerameisen kontrolliert von Aliens	*The Hive (TV)*	US 2008
Bienen	Schwarm	Umweltvergiftung durch Fabrik erzeugt Killerbienen	*Tödlicher Schwarm (F)*	FR 2009
Insekten/Spinnen /Aliens	Big Bug / Aliens	Insektoide, arachnoide Aliens im Wilden Westen	*High Plains Invaders (TV)*	CA 2009
Insekten / Parasiten		Klimawandel und Eisschmelze legen urzeitliche Insekten/Parasiten frei	*The Thaw*	US/CA 2009
Insekten/Aliens	Big Bug / Aliens	Insekten-Aliens fallen über die Erde her	*Infestation*	US 2009
Wespen	Big Bug / Schwarm	Gefährliche, exotische Natur: Mutierte Killerwespen im fernen Dschungel	*Dragon Wasps (TV)*	US 2012

6 QUELLENVERZEICHNIS

6.1 Literaturverzeichnis

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Altes Testament, Bd. 1, Privilegierte Bibel-Anstalt 1822.

ALAIMO, Stacy: Discomforting Creatures. Monstrous Natures in Recent Films. In: Karla Armbruster (Hg.): *Beyond Nature Writing. Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, Va. u. a.: Univ. Press of Virginia 2001, S. 279-295.

ARISTOTELES: *Aristotle. Parts of Animals*, aus dem Griechischen von A. L. Peck, überarb. Aufl., Cambridge: Harvard University Press 1945 (Orig. 1937), unter: https://archive.org/stream/partsofanimals00arisuoft (letzter Zugriff am 10. 03. 2014).

BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns / HOFFMANN-KRAYER, Eduard: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2, Berlin u. a.: De Gruyter 1974 (Orig. 1929/30).

BALÁZS, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. Wien u. a.: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924).

BATAILLE, Georges: Kannibalische Leckerei. In: David Yasha (Hg.): *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Bonn: Kunst- u. Ausstellungshalle d. BRD 1994, S. 134-135 (Orig. in der Zeitschrift *Documents*, Nr. 4, 1929, S. 215-218).

BAXTER, John: *Science Fiction in the Cinema*, New York: Paperback Library 1970.

BERENBAUM, May R.: *Bugs in the System. Insects and Their Impact on Human Affairs*, Reading, Mass. u. a.: Addison-Wesley 1995.

BERENBAUM, May R.: *History of the Insect Fear Film Festival*, Homepage der Entomology Graduate Student Association, o. J., unter: http://www.life.illinois.edu/entomology/egsa/ifffhistory.html (letzter Zugriff am 23. 02. 2014).

BERENBAUM, May R. / LESKOSKY, Richard J.: Insects in Movies. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ^{2}2009, S. 668-674.

BISKIND, Peter: *Seeing Is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, London u. a.: Bloomsbury 2001.

BLAKE, William: *Blake. The Complete Poems*, hrsg. von W. H. Stevenson, London: Pearson Education Limited 2007.

BRAIDOTTI, Rosi: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002.

BROSNAN, John: *The Primal Screen. A History of Science Fiction Film*, London: Orbit 1991.

BROWN, Eric C.: Introduction. Reading the Insect. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. ix-xxiii.

BUKATMAN, Scott: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham u. a.: Duke University Press 1993.

BURROUGHS, John: *The Breath of Life*, Boston u. a.: Houghton Mifflin Company 1915, unter: http://www.gutenberg.org/files/18335/18335-h/18335-h.htm#IV (letzter Zugriff am 20. 03. 2014).

BURT, Jonathan: *Animals in Film*, London: Reaktion Books Ltd 2002.

CANBY, Vincent: The Hellstrom Chronicle. Movie Review. In: *The New York Times Online*, 29. Juni 1971, unter: http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D04EEDD1330E73BBC4151DFB066838A669EDE (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

COUTTS, Nicky: Portraits of the Nonhuman. Visualizations of the Malevolent Insect. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 298-318.

DANIEL Pete: A Rogue Bureaucracy. The USDA Fire Ant Campaign of the Late 1950s. In: *Agricultural History*, 64/2, 1990, S. 99-114.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, aus dem Französischen von Brian Massumi, Minneapolis u. a.: University of Minnesota Press 1987 (Orig. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenic*, Paris: Les Editions de Minuit 1980), unter: http://projectlamar.com/media/A-Thousand-Plateaus.pdf (letzter Zugriff am 20. 03. 2014).

DELLAMORA, Richard: Queer Apocalypse. Framing William Burroughs. In: Richard Dellamora (Hg.): *Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995, S. 136-167.

DITTRICH, Sigrid / DITTRICH, Lothar: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg: Imhof 2004.

DUNLAP, Thomas R.: *Saving America's Wildlife. Ecology and the American Mind. 1850-1990*, Princeton: Princeton University Press 1988.

EVANS, Joyce A.: *Celluloid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder u. a.: Westview Press 1998.

FABRE, Jean-Henri: *Social Life in the Insect World*, aus dem Französischen von Bernard Miall, New York: The Century Co. 1914.

FABRE, Jean-Henri: *The Wonders of Instinct*, aus dem Französischen von Alexander T. de Mattos und Bernard Miall, New York: The Century Co. 1918.

FERRARO, Michael X.: Angles on Insects. In: *American Cinematographer* 78/1, Januar 1997, S. 77-80.

FINZSCH, Norbert: „I don't rejoice in insects at all." Soziale Insekten in der westeuropäischen Kulturgeschichte und im Science-Fiction-Film. In: Maren Möhring / Massimo Perinelli / Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 163-176.

FREUD, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. 15, hg. v. Anna Freud, London: Imago Publishing Company 1946 (Orig. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933).

GAGLIARDI, Ronald A.: The Butterfly and Moth as Symbols in Western Art. In: *Cultural Entomology Digest*, Nr. 4, November 1997, S. 22-31 (Orig. Masterarbeit, Southern Connecticut State College 1976).

GEORGE, Susan A.: Not Exactly „of Woman Born". Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television*, 28/4, 2001, S. 176-183.

GOERGEN, Jeanpaul: Der giftige, giftige Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich"*, Wien: Synema 2006, S. 29-44.

HEDIGER, Vinzenz: Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine. In: Petra Löffler / Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont 2004, S. 15-30.

HEIDEGGER, Martin: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. In: *Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923 – 1944*, Bd. 29/30, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Klostermann 1983 (Orig. Freiburger Vorlesung, Wintersemester 1929/30), unter: http://gesamtausgabe.files.wordpress.com/2012/11/29-30-die-grundbegriffe-der-metaphysik-welt-endlichkeit-einsamkeit.pdf (letzter Zugriff am 10. 03. 2014).

HILLMAN, James: *Going Bugs*, Spring Audio, Gracie Station, New York 1991, Niederschrift von Gypsy Scholar, unter: http://www.revradiotowerofsong.org/Going_Bugs.htm (letzter Zugriff am 28. 02. 2014).

HOFFMANN, Hilmar: *„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit". Propaganda im NS-Film*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, unter: http://mo2.lmz.navdev.de/fileadmin/bibliothek/hoffmann_fahne/hoffmann_fahne.pdf (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

HOFFMANN, Kay: Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde. Der Kulturfilm im internationalen Vergleich. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich"*, Wien: Synema 2006, S. 15-27.

HOGUE, Charles L.: Cultural Entomology. In: *Annual Review of Entomology*, 32, 1987, S. 181-199.

HOGUE, James N.: Cultural Entomology. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ^{2}2009, S. 239-245.

HOGUE, James N.: Folk Beliefs and Superstitions. In: Vincent Resh / Ring Cardé (Hg.): *Encyclopedia of Insects*, Amsterdam: Elsevier/Academic Press ^{2}2009, S. 372-376.

ILLIES, Joachim: *Anthropologie des Tieres. Entwurf einer anderen Zoologie*, München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1977 (Orig. München: Piper 1973).

JUNG, Carl Gustav: *Modern Man in Search of a Soul*, aus dem Deutschen von W. S. Dell und Cary F. Baynes, London u. a.: Routledge ^{2}2001 (Orig. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 1933).

KANE, Joe: Nuclear Films. In: *Take One*, 2/6, Juli/August 1969, S. 9-11.

KELLERT, Stephen R.: Values and Perceptions of Invertebrates. In: *Conservation Biology*, 7/4, Dezember 1993, S. 845-855.

KOCH, Gertrud: Von der Tierwerdung des Menschen – Zur sensomotorischen Affizierung. In: Petra Löffler / Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont 2004, S. 49-58.

KRISTEVA, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, aus dem Französischen von Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press 1982 (Orig. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Editions du Seuil 1980), unter: http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror[1].pdf (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

LANGE-BERNDT, Petra: Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm. In: Maren Möhring / Massimo Perinelli / Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 207-219.

LAUCK, Joanne E.: *The Voice of the Infinite in the Small. Re-Visioning the Insect-Human Connection*, Boston, Massachusetts: Shambhala Publications Inc. 2002.

LAWRENCE, Elizabeth A.: The Sacred Bee, the Filthy Pig, and the Bat Out of Hell. Animal Symbolism as Cognitive Biophilia. In: Stephen R. Kellert / Edward O. Wilson (Hg.): *The Biophilia Hypothesis*, Washington: Island Press 1993, S. 301-342.

LESKOSKY, Richard J.: Size Matters. Big Bugs on the Big Screen. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 319-341.

LIPPIT, Akira M.: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.

LOCKWOOD, Jeffrey A.: The Moral Standing of Insects and the Ethics of Extinction. In: *Florida Entomologist*, 70/1, März 1987, S. 70-89.

MAETERLINCK, Maurice: *La vie des abeilles*, Paris: E. Fasquelle 1901, unter: https://archive.org/stream/laviedesabeilles00maetuoft (letzter Zugriff am 02. 03. 2014).

MAETERLINCK, Maurice: Preface. The Insect's Homer. In: Jean-Henri Fabre: *The Life of the Spider*, aus dem Französischen von Alexander T. de Mattos, London u. a.: Hodder and Stoughton 1912, S. v-xxxiv, unter: http://biodiversitylibrary.org/item/63229#page/8/mode/1up (letzter Zugriff am 02. 03. 2014).

MALLI, Dorothe: Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera. In: Maren Möhring / Massimo Perinelli / Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 177-192.

McGINN, Colin: *The Fly* and the Human. Ironies of Disgust. In: Simon Riches (Hg.): *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky 2012, S. 9-23.

METELING, Arno: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: Transcript 2006.

MÖHRING, Maren / PERINELLI, Massimo / STIEGLITZ, Olaf: Tierfilme und Filmtiere. Einleitung. In: Möhring / Perinelli / Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u.a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 3-10.

MURIĆ, Edo: In Defense of Tree-Hugging. The Ambivalence of Antropomorphism and Becoming Animal. In: *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Band 4, 2012, S. 64-75.

NEWMAN, Kim: *Nightmare Movies. A Critical History of the Horror Film. 1968-88*, London u. a.: Bloomsbury 1990 (Orig. 1988).

NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Teil 1, Chemnitz: Schmeitzner 1883, unter: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-I (letzter Zugriff am 04. 04. 2014).

NOHR, Rolf F.: Tarzans Gesicht und die „letzte Differenz". In: Maren Möhring / Massimo Perinelli / Olaf Stieglitz (Hg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Köln u. a.: Böhlau Verlag GmbH 2009, S. 29-46.

PAULOWITZ, Brigitte: *Ulrich K.T. Schulz. Biographie*, Online Archiv des Deutschen Filminstituts, o. J., unter: http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0146.htm (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

RANKE, Kurt / KLÍMA, Josef: Biene. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 2, Berlin u. a.: De Gruyter 1979, S. 296-307.

REICHERT, Ramón: Huschen, Schwärmen, Verführen. In: *Kunst Medien*, 3, September 2004, S. 1-16, unter: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/reichert.pdf (letzter Zugriff am 21. 03. 2014).

REICHERT, Ramón: Popkultur und Postfaschismus. Zum strategischen Verhältnis von NS-Kulturfilmen und Rammstein-Videos. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich"*, Wien: Synema 2006, S. 183-198.

ROGIN, Michael P.: *Ronald Reagan. The Movie. And Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley u. a.: University of California Press 1987.

SCHÄTZ, Joachim: Wie machen das die Menschen? Im Filmlabor der Mensch-Tier-Metamorphosen. In: *Kolik.Film*, Sonderheft 15, März 2011, S. 35-43.

SCHIMITSCHEK, Erwin: *Insekten in der bildenden Kunst. Im Wandel der Zeiten in psychogenetischer Sicht*, Wien: Naturhistorisches Museum 1977.

SEESSLEN, Georg: *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*, Hamburg: Rowohlt 1980.

SHAVIRO, Steven: Two Lessons from Burroughs. In: Judith Halberstam / Ira Livingston (Hg.): *Posthuman Bodies*, Bloomington, Ind. u. a.: Indiana University Press 1995, S. 38-54.

SILK, David M.: *Bee Parables*, Longwood, Fla.: Xulon Press 2007.

SLEIGH, Charlotte: Inside Out. The Unsettling Nature of Insects. In: Eric C. Brown (Hg.): *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006, S. 281-297.

SLEIGH, Charlotte: *Six Legs Better. A Cultural History of Myrmecology*, Baltimore: The John Hopkins University Press 2007.

SMITH, Percy: Unbetitelter Presseausschnitt vom 28. April 1931. In: *The Charles Urban Collection*, Box 8: Papers, cuttings and photographs relating to Percy Smith, Science Museum Library, London.

SOBCHACK, Vivian: *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick u. a.: Rutgers Univ. Press ^{2}1997 (Orig. *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film*, Barnes & Company 1980).

SONTAG, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1966.

SPARKS, John: *The Discovery of Animal Behavior*, Boston: Little, Brown & Co. 1982.

STUTTERHEIM, Kerstin: Vom Hirschkäfer zum letzten Einbaum. Der Natur- und Tierfilm zwischen 1920 und 1944. In: Ramón Reichert (Hg.): *Kulturfilm im „dritten Reich"*, Wien: Synema 2006, S. 85-96.

TALBOT, Frederick A.: *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, Philadelphia: J. B. Lippincott Company 1912, unter: https://archive.org/details/cu31924030699445 (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

TALBOT, Frederick A.: *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, neubearb. 2. Aufl., London: Heinemann 1923.

TARRATT, Margaret: Monsters from the Id. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 258-277.

TSUTSUI, William M.: Looking Straight at Them! Understanding the Big Bug Movies of the 1950s. In: *Environmental History*, 12/2, April 2007, S. 237-253.

WARNER, Marina: *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling, and Making Mock*, London: Chatto and Windus 1998.

WARREN, Bill: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, Bd. 1, Jefferson: McFarland 1997.

WHEELER, William M.: *Ants. Their Structure, Development and Behavior*, New York: Columbia University Press 1910.

WHITTEN, Jamie L.: *That We May Live*, Princeton: Van Nostrand 1966.

YACOWAR, Maurice: The Bug in the Rug. Notes on the Disaster Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 217-235.

ZIMMERMANN, Peter: Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im Dritten Reich. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK Medien 2003, S. 59-73, unter: http://mo2.lmz.navdev.de/fileadmin/bibliothek/zimmermann_propaganda/zimmermann_propaganda.html (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

O. N.: *The Swarm. Trivia*, IMDb, o. J., unter: http://www.imdb.com/title/tt0078350/trivia?ref_=tt_trv_trv (letzter Zugriff am 15. 01. 2014).

O. N.: „sacer". In: Heinrich A. Pierer / Julius Löbe (Hg.): *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 14, Altenburg: Pierer [4]1862, S. 650, unter: http://www.zeno.org/nid/20010792635 (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

O. N.: „sacer". In: Karl E. Georges / Heinrich Georges (Hg.): *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, Sp. 2440-2441 (Nachdruck der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung [8]1918), unter: http://www.zeno.org/nid/20002626 942 (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

O. N.: Richtlinien für die Kulturfilmbewertung. In: Heinz Tackmann (Hg.): *Filmhandbuch*. Als ergänzbare Sammlung herausgegeben von der Reichsfilmkammer, Berlin: Luchterhand 1938 ff.

6.2 Filmverzeichnis

Filme gesichtet im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin:
Das Erbe. Regie: Carl Hartmann, DE 1935.
Der Ameisenstaat. Regie: Ulrich K.T. Schulz, in Zusammenarbeit mit Wolfram Junghans, DE 1935.
Der Bienenstaat. Regie: Ulrich K.T. Schulz, in Zusammenarbeit mit Wolfram Junghans, DE 1937.
Der Hirschkäfer. Regie: Ulrich K.T. Schulz, DE 1920/21.

Antz. Regie: Eric Darnell / Tim Johnson, US 1998.

Animals are Beautiful People. Regie: Jamie Uys, US 1974; VHS, Warner Home Video 1981.

Beginning of the End. Regie: Bert I. Gordon, US 1957; DVD, Henstooth Video 2010.

Bug. Regie: Jeannot Szwarc, US 1975; DVD, Paramount Home Entertainment 2004.

Bug. Regie: William Friedkin, US / DE 2006.

Cat Girl. Regie: Alfred Shaughnessy, GB / US 1957.

Curse of the Black Widow. Regie: Dan Curtis, US 1977.

Earth vs. the Spider. Regie: Bert I. Gordon, US 1958.

Edwardian Insects on Film. Regie: John Holdsworth, GB 2013; TV-Ausstrahlung, BBC Four, 20. 03. 2013.

Empire of the Ants. Regie: Bert I. Gordon, US 1977; DVD, MGM Home Entertainment 2001.

Ground Control. Regie: Siegfried A. Fruhauf, AT 2008.

High Plains Invaders. Regie: Kristoffer Tabori, CA/RO 2009.

Infestation. Regie: Kyle Rankin, US 2009.

Invasion of the Bee Girls. Regie: Denis Sanders, US 1973.

Kingdom of the Spiders. Regie: John „Bud" Cardos, US 1977; DVD, Good Times Entertainment 2002.

Le brahmane et le papillon. Regie: Georges Méliès, FR 1901, unter: http://www.youtube.com/watch?v=V4P6UKSWS88 (letzter Zugriff am 19. 02. 2014).

Life in the Undergrowth. Moderation: David Attenborough, Fernsehserie in 5 Teilen, GB 2005.

Men in Black. Regie: Barry Sonnenfeld, US 1997.

Microcosmos – Le peuple de l'herbe. Regie: Claude Nuridsany / Marie Pérennou, FR / CH / IT 1996; DVD, *Mikrokosmos – Das Volk der Gräser*, Special Edition (inklusive Bonus Disc), Arthaus 2004.

Mimic. Regie: Guillermo del Toro, US 1997; DVD, Warner Home Video 2004.

Monster Bug Wars. Fernsehserie, 2 Staffeln, AU 2011-12.

Monster from Green Hell. Regie: Kenneth G. Crane, US 1957.

More than Honey. Regie: Markus Imhoof, CH / DE / AT 2012.

Mothlight. Regie: Stan Brakhage, US 1963.

Phase IV. Regie: Saul Bass, US 1974; DVD, Paramount Home Entertainment 2012.

Phenomena. Regie: Dario Argento, IT 1985.

She Devil. Regie: Kurt Neumann, US 1957.

Starship Troopers. Regie: Paul Verhoeven, US 1997.

Tarantula. Regie: Jack Arnold, US 1955; DVD, Universal Pictures Germany GmbH 2006.

The Acrobatic Fly. Regie: Percy Smith, GB 1910, unter: http://www.youtube.com/watch?v=8hlocZhNc0M (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

The Atomic Space Bug. Regie: Jonathan M. Parisen, US 1999.

The Black Scorpion. Regie: Edward Ludwig, US 1957.

The Blood Beast Terror. Regie: Vernon Sewell, GB 1968.

The Deadly Mantis. Regie: Nathan Juran, US 1957; DVD, *La mantide omicida*, Terminal Video Italia 2012.

The Fly. Regie: Kurt Neumann, US 1958; DVD, 20th Century Fox Home Entertainment 2005.

The Fly. Regie: David Cronenberg, US 1986; DVD, 20th Century Fox Home Entertainment 2001.

The Hellstrom Chronicle. Regie: Walon Green / Ed Spiegel, US 1971; DVD, Olive Films 2011.

The Incredible Shrinking Man. Regie: Jack Arnold, US 1957.

The Living Desert. Regie: James Algar, US 1953; DVD, *Die Wüste lebt*, Süddeutsche Zeitung Cinemathek 2012.

The Naked Jungle. Regie: Byron Haskin, US 1954; DVD, *Der nackte Dschungel – Wenn die Marabunta droht*, Paramount Home Entertainment 2005.

The Nest. Regie: Terence H. Winkless, US 1988; Blu-ray, Shout! Factory 2013.

The Savage Bees. Regie: Bruce Geller, US 1976.

The Snake Woman. Regie: Sidney J. Furie, GB 1961.

The Strength and Agility of Insects. Regie: Percy Smith, GB 1911, unter: http://www.screenonline.org.uk/film/id/594334/ (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

The Swarm. Regie: Irwin Allen, US 1978; DVD, Warner Home Video 2002.

The Thaw. Regie: Mark A. Lewis, US / CA 2009.

The Wasp Woman. Regie: Roger Corman, US 1959; DVD, Elstree Hill Entertainment 2004.

Them!. Regie: Gordon Douglas, US 1954; DVD, *Formicula*, Warner Brothers Archive Collection 2012.

To Demonstrate How Spiders Fly. Regie: Percy Smith, GB 1909, unter: http://www.youtube.com/watch?v=vKPbxcK58aI (letzter Zugriff am 18. 02. 2014).

Un chien andalou. Regie: Luis Buñuel, in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí, FR 1929; DVD, Pierrot le Fou 2010.

Une nuit terrible. Regie: Georges Méliès, FR 1896, unter: https://archive.org/details/UneNuitTerrible (letzter Zugriff am 19. 02. 2014).

7 ABSTRACT

7.1 deutsch

Insekten nehmen in der westlichen Gesellschaft und Kulturgeschichte eine nicht unbedingt vorteilhafte Sonderstellung ein. Sie repräsentieren ein radikales Anderes, dem der Mensch für gewöhnlich mit extremen negativen Empfindungen begegnet. *Die Spiegelbilder des Anderen* verfolgt das Ziel, zunächst ein Verständnis für die Andersartigkeit und Wirkung der verworfenen Tierklasse zu schaffen, um anschließend die Einsatzweise, die Darstellung sowie den zeitgeschichtlichen Bedeutungskontext von Insekten im dokumentarischen und narrativ-fiktionalen Film zu beleuchten. Auf der Suche nach dem authentischen Insekt auf der großen Leinwand vollzieht die Arbeit eine Reise quer durch die Geschichte und Subgenres des Insektenfilms. Stationen bilden die akrobatische Fliege des Percy Smith im frühen Kino, die Tierstaatenfilme im Dritten Reich, die zwei gegensätzlichen Dokumentationen *The Hellstrom Chronicle* und *Microcosmos*, die *Big Bug Films* der 50er, die Schwarmfilme der 70er und die Metamorphosen- und Hybridenfilme der 80er und 90er Jahre. Die Analyse zeigt auf, dass sich Insekten, speziell die staatenbildenden Arten, im Verlauf der Kinogeschichte hervorragend eigneten, um zu unterschiedlichen Zwecken instrumentalisiert zu werden. Sie stehen im Film selten allein für sich selbst, sondern fungieren vielmehr als Garantie für einen hohen Horrorfaktor ohne großen dramaturgischen und finanziellen Aufwand, als Aushängeschild für kameratechnischen Fortschritt, als Bestärkung von Staatsideologien und -strategien im Nationalsozialismus oder im Kalten Krieg. Ebenso sind sie als Projektionsfläche für eine Vielzahl gesellschaftlicher Ängste und Kontroversen lesbar, aus denen die Filmindustrie Kapital zu schlagen vermochte. Thematische Schwerpunkte bilden in diesem Sinne die nukleare Bedrohung, die Umweltsünden, der Kampf der Geschlechter, die Rache der Natur, die Gentechnik sowie die Befürchtung der Menschheit, sie könne ihre Herrschaft über den Planeten an eine überlegene Lebensform verlieren.

7.2 englisch

In Western society and culture, the insect occupies an exceptional position. It is regarded as radical Other and evokes mostly extreme negative sentiments. After creating a basic understanding for the insect's Otherness and its effect on humans, *Die Spiegelbilder des Anderen* focuses on the manners of representation and historical context of insects in documentary and fictional films. Whilst looking out for the genuine insect on the big screen, this thesis takes a journey through the history and subgenres of the insect film. From acrobatic flies in early cinema and biological films in the Third Reich, the analysis moves on to the contradictory documentaries *The Hellstrom Chronicle* and *Microcosmos*, the Big Bug Movies of the 50s as well as the swarm films of the 70s and closes with the metamorphosis/hybrid films of the 80s and 90s. All examples demonstrate that cinematic insects, especially the so-called social kinds, are perfect to be functionalized or even exploited for various purposes. In the movies they do not represent only themselves, but act as guarantors for a high horror factor, as flagship for camera technical progress, as reinforcement of state ideologies in National Socialism or in the Cold War. The insects on the screen also reflect a whole range of social fears and controversies concerning the nuclear threat, the environmental sins, the battle of the sexes, the revolt of nature, genetic engineering and mankind's dread of losing its world dominion to a superior and much more survivable life form.

8 ÜBER DIE AUTORIN

Verena Saischek,
geboren am 16. 02. 1984 in Innsbruck, Österreich.

Wissenschaftlicher Werdegang

1994-2002	Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Ursulinen in Innsbruck – Abschluss mit Auszeichnung
Oktober 2004-Juli 2005	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien
Februar 2006-Juli 2007	Ausbildung am Filmcollege Wien mit Spezialisierung Drehbuch/Kamera
2007-2014	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung

Seit 2005	Mitarbeit an diversen Kurzfilmprojekten als Regieassistenz, Kameraassistenz, Produktionsassistenz und Beleuchterin
2007-2011	Mitarbeit im brut Koproduktionshaus Wien als Produktionsassistenz sowie Projekt- und Künstlerbetreuung (u. a. bei *Expedition*, *Maria Theresia entdeckt die zeitgenössische Kunst*, *X-Wohnungen*, *Music here – Music there*)
Seit 2011	Filmredakteurin/Kritikerin für das Online-Magazin Press:Play http://www.press-play.at/author/versai/