



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DAS „EDLE TIER“ IM FILM TIERFIGUREN IM DIENSTE VON ZIVILISATIONSKRITIK

Verfasserin

Patricia Paula Konarzewski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
Forschungsfragen und Kapiteleinteilung.....	5
Lesetechnische Hinweise	8
 I Kulturgeschichte des Edlen Tieres.....	10
1. 1. Philosophische Positionen	10
1.1.1. Frühe Neuzeit – Montaigne und die Theriophilie	10
1.1.3. Die Descart'sche Automatentheorie - das Tier als Maschine	11
1.1.4. Empirismus, Utilitarismus und Aufklärung - Tugendethik in der Tierdebatte	12
1.1.5. Der „Edle Wilde“ und der Rousseau'sche Naturzustand.....	13
1.1.6. Gesellschaftliche Hintergründe zur Tierdebatte von der Neuzeit bis zum 19.	
Jahrhundert	14
1.1.7. Die Jagd und das Tier am Hof	15
1.2. Wandel des Natur- und Tierversständnisses	19
1.2.1. Frühneuzeitliche Empfindsamkeit gegenüber Tieren	20
1.2.2. Tierschutzbewegung.....	23
1.2.3. Keith Tester – Tierschutz im Dienste der Menschlichkeit.....	26
1.2.4. Die Entmündigung des Tieres	27
1.3. Mediale Rückkehr des Tieres in die Lebenswelt der Moderne: vom Mitwesen	
zum Schauobjekt	28
1.3.1 Die Neupositionierung des Tieres im familiären und gesellschaftlichen Gefüge des	
20. Jahrhunderts.....	29
1.4. Fazit	30
 II Das Edle Tier und die frühe Filmgeschichte	31
2.1.1. Die Anfänge der Kinematographie	31
2.1.2. Das Tier als Protagonist.....	35
2.1.3. Tiere und Kinder im frühen Film - mediale Verknüpfung von Kindheit und	
Haustier	37
2.1.4. Das Tier als Kern der Familienunterhaltung: zur pädagogischen Wertevermittlung	
im Genre der „Tierspielfilme“	44
2.1.5. Der Tierkamerad als identitätsstiftende Figur	47
 III Tierbild im Wandel - Tierfilme ab 1950.....	50
3.1.1. Zur Instabilität der Repräsentation von Tieren	50

3.1.2. Medienspezifische Selektion trifft auf etablierte Tiertopoi: Was ist das „Edle Tier“ im Film?	50
3.1.3. Wildtier – Von der Gefahr zum Gefährdeten.....	52
3.1.4. Fallbeispiel Meerestier	56
3.1.5. Jagdkritik	59
 IV Filmanalysen „Animal Encounter“	60
4.1. Auswahl und Methodik	60
4.2. Beispiel 1: <i>The Deer Hunter</i> (1978, Michael Cimino).....	63
4.3. Beispiel 2: <i>Dances With Wolves</i> (1990, Kevin Costner).....	67
4.4. Beispiel 3: <i>The Queen</i> (2006, Stephen Frears).....	72
 V Männliche Helden und ihre Tierkameraden.....	76
5.1.1 Der naturnahe Mann als ‚romantic love interest‘	76
5.1.2. <i>Back to Nature</i> : Kinder und Tiere als identitätsstiftende Filmfiguren.....	80
5.1.3 Robert Redford als „Pferdeflüsterer“ und „elektrischer Reiter“ – Der Prototyp des amerikanischen Naturburschen	81
 Schlussbemerkung	85
Abstract	88
Filmverzeichnis	89
Literaturverzeichnis.....	92
Danksagung.....	101
Lebenslauf	102

Einleitung

Forschungsfragen und Kapiteleinteilung

Die Treue des Hundes zu seinem Herren, von Menschenliebe unerreicht. Unzähmbares Raubtier, das nur dem Einen aus der Hand frisst. Ein imposanter Hirsch, in dessen Angesicht der Jäger die Flinte beiseite werfen muss - im Zusammentreffen von Mensch und edlem Tier haben sich seit der Romantik verschiedenste Motive und Topoi etabliert, die das Melodram in sein Repertoire aufgenommen hat. Die stummen Akteure illustrieren Phantasien und Projektionen über tierische Identitäten und das Leben im Naturzustand. Im Gegenzug gibt das menschliche Vis-à-vis, insbesondere dessen Umgang mit dem Tier, soziale Praktiken, humanistische Ideale und Gender-Rollen preis. Die *Human-Animals Studies* in den Geistes- und Humanwissenschaften machen sich das Tier als Analysekategorie zu Fragen über Herrschaftsverhältnisse und Menschlichkeitskonzepte zunutze. In der Abgrenzung zur Tierfigur lässt sich nachzeichnen, was Menschsein und Identität in einem sozialen, kulturellen und historischen Zusammenhang bedeutet.

Seit der Jahrtausendwende haben die *Human-Animal Studies* als interdisziplinäres Forschungsfeld an Relevanz gewonnen. Die Filmwissenschaft beschäftigt sich in diesem Kontext vorrangig mit Fragen der Repräsentation, doch hat der Begriff des *Animalischen* auch medienontologische Diskurse losgetreten: Dem Anfang der Kinogeschichte lag das Faszinosum der Tiermotorik zugrunde, welche das Menschaugen nicht restlos zu erfassen vermag. Der Bewegungsablauf eines „edlen Tieres“, eines Rennpferdes, war der springende Punkt bei der Entwicklung der Grundstruktur des Mediums. Dass die Anfänge des Kinos auf den Tierkörper ausgerichtet waren, ist Quell vieler medientheoretischer Überlegungen.

Die vorliegende Arbeit widmet sich vorrangig klassischen Fragen der Repräsentationsanalyse in Bezug auf Klasse, Gender und Identität, die im Zusammenhang mit ökologischen sowie zivilisationskritischen Diskursen gesellschaftlich rückgebunden werden. Das Ideal der von Zivilisation unberührten Natur, wie es sich in der Romantik

ausprägte und in Kunst und Literatur manifestierte, bildet in Folgendem den ideengeschichtlichen Hintergrund. Die Analyse der Natur- und Tierbilder hinsichtlich Narration, Ästhetik und Figurenkonstruktion rekurriert auf diesen Fundus an Motiven. Wie verfährt Film mit Begriffsbildern und Darstellungsmodi, welche sich im Zuge einer kulturgeschichtlichen Nobilitierung mancher Tiere verfestigt haben, und, ungleich bedeutsamer, welche produziert es? In Anlehnung an den zivilisationskritischen Topos des „Edlen Wilden“ habe ich mich für den Begriff des „Edlen Tieres“ als Sinnbild für überhöhte Tierdarstellungen entschieden. Auf welche Weise wird das Tier als ein Edles, Denkendes und Fühlendes ins Feld des Sichtbaren gerückt? In welche Tierkörper das Edle schlüpft, soll auch Thema sein und mit ideologischen Verschiebungen in Zusammenhang gebracht werden. Die gewählten Filmbeispiele werden als historische Quelle betrachtet, die Auskunft über gesellschaftliche Diskurse wie Natur, Tier und Geschlechterrollen geben.

Im ersten Kapitel wird einleitend eine Kulturgeschichte des „Edlen Tieres“ skizziert. Relevante philosophische, soziologische und historische Aspekte werden versammelt, die für die Entwicklung vorherrschender Hierarchien und Klassifikationen der Tierwelt und gesellschaftlichen Normen des Zusammenlebens mit Tieren bestimmend waren und sind. Das zweite Kapitel wird sich mit der Schaulust am Tierkörper in Bewegung beschäftigen. Die narrative Einbindung des Tieres unterliegt im Laufe der Filmgeschichte einem starken Wandel, nicht zuletzt aufgrund sich verändernder Visualisierungstechniken, dramaturgischer Verdichtung und zunehmender Psychologisierung von Figuren. Die Instabilität der Repräsentation von Tieren wird im dritten Kapitel im Vordergrund stehen. Der Sympathieträger Hund wird uns durch alle Kapitel begleiten: anhand seiner Figur lässt sich der Wandel des kinematographischen Interesses am Tier besonders gut nachzeichnen.

Der im Folgenden erarbeitete kulturgeschichtliche Hintergrund beschränkt sich auf den westlichen Kulturkreis. Demzufolge bilden hauptsächlich Spielfilmproduktionen aus dem euro-amerikanischen Raum seit 1940 den Forschungsgegenstand. Das Tier in der Familienunterhaltung und die Konstruktion von Freundschaft zwischen Hund und Kind bilden ein Kernstück dieser Arbeit. Jedoch werden Filme, in welchen Tierfiguren einer

übermäßigen Anthropomorphisierung unterzogen werden (und beispielsweise sprechen können), hier nur untergeordnet behandelt. Tierdarstellungen im Animations-, Fantasy oder Horrorfilm werden großteils ausgeklammert, soll es doch in der Analyse vorrangig um die Darstellung von ‚realen‘ Tieren gehen: entweder in ihrer natürlichen Umgebung oder im sozialen, domestizierten Gefüge – dies lässt genügend Raum für menschliche Zuschreibungen tierischen Verhaltens. Behilfsweise wird dabei auf tierphilosophische Diskurse eingegangen, die der Lektüre des filmischen Rohstoffes dienen sollen. Ausgeklammert werden auch Tiersymboliken im Autorenfilm, da diese nur bedingt mit den hier zu untersuchenden sozialen Normen korrespondieren und insofern nur über geringe ideologische Aussagekraft verfügen.

Weit interessanter als eine hermeneutische Auseinandersetzung mit der ikonographischen Geschichte des Tieres im Film ist aber die filmische Begegnung des Menschen mit dem Tier. Dafür möchte ich den Begriff *animal encounter*, der sinnbildlich für eine Begegnung mit dem Anderen stehen soll, verwenden und im vierten Kapitel von verschiedenen Gesichtspunkten über Genre Grenzen hinweg beleuchten. „*Animal encounter*“ ist im englischsprachigen Raum eine geläufige Bezeichnung für *wildlife*-Abenteuer im Entertainment-Jargon. Diesen Begriff möchte ich aber auch aufgrund eines Querverweises zu Encounter-Theorien der Psychologie und Soziologie, als Methode der Selbsterfahrung, verwenden. Michael Ciminos „*The Deer Hunter*“ (1978), Kevin Costners „*Dances with Wolves*“ (1990) und Stephen Frears „*The Queen*“ (2006) werden als zentrale Filmbeispiele herangezogen, die exemplarisch das Spektrum an Individuationsprozessen in Konfrontation mit dem Tier veranschaulichen. Abschließend werden Melodramen hinsichtlich ihrer Männlichkeitskonstruktion untersucht: Der Umgang des männlichen Protagonisten mit Tieren wird zum Gradmesser seiner Menschlichkeit und auch Attraktivität für die weibliche Protagonistin und die Zuschauerin im Kino. Das Augenmerk liegt hier auf dem Star Robert Redford, der als Prototyp des naturnahen Mannes zum „*romantic love interest*“ wird.

Zunächst möchte ich eine kurze Kulturgeschichte des „edlen Tieres“ voranstellen, die den ideengeschichtlichen Hintergrund umreißen soll. Die wichtigsten Stationen der Mensch-Tier-Beziehung von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert werden angerissen: vom höfischen Lusttier über die bürgerliche Tierliebe bis hin zu den ethischen Debatten der frühen Tierschutzbewegung. Es wird versucht, die Hierarchisierung der Tierwelt aufzuschlüsseln und klassenthematisch anzuwenden. Sich verändernde Nutztierhaltung, restriktive Jagdpolitik und die Auswirkungen der Industrialisierung auf das Mensch-Tier-Verhältnis sind nur einige der Faktoren, die zum Sonderstatus mancher Tiere beitrugen und zur Neubewertung des Naturerlebnisses führten. Die Kinogeschichte setzt genau an einem Punkt ein, an dem Natur und Tier weitgehend aus der städtischen Lebenswirklichkeit verschwunden sind. Unter Bezugnahme auf John Bergers Text *„Warum sehen wir Tiere an“*¹ werden Tierdarstellungen im Film hinsichtlich der zugrundeliegenden Naturkonzepte der Moderne untersucht: Wenn das Tier in seiner Repräsentation, ob auf der Leinwand, im Zoo oder in der Literatur, eine Aufwertung erfährt, so rührt dies nicht von einer Nähe zur Natur her, sondern von einer Entfremdung.

Weder wird das Ziel verfolgt, eine Aufschlüsselung von Tierdarstellungen zu erarbeiten, noch geht es darum, eine filmische Ikonographie von edlen Tierbildern abzufassen. Eine Kulturgeschichte von Klassifikationen und Hierarchien des Tieres steht in Folgendem unter der Prämisse mediengeschichtlicher Aufarbeitung und gesellschaftlicher Rückbindung.

Lesetechnische Hinweise

Das Verhältnis von Mensch zu Tier wird in folgendem mit M/T abgekürzt.

Den Gebrauch des Wortes ‚Tier‘ versucht man im Feld der *Human Animal Studies* aufgrund mangelnder Treffsicherheit zu umgehen. Wenn in diesem Text, zugunsten eines allgemeinen Leseverständnisses und jenseits eines *species chauvinism*, doch das Wort „Tier“ verwendet wird, dann sind damit alle ‚non-human animals‘ gemeint. Folgendes bezieht sich weitgehend auf poststrukturalistisch geprägten Human-Animals Studies seit

¹ Berger, John. Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin:Wagenbach. 9. Auflage. 2003.

den 1980ern, die Dokumente über das Tier als Informationsquelle über Menschen und soziale Zusammenhänge unter Menschen lesen. Diese Arbeit setzt sich in erster Linie mit dem Wandel von Konstruktionen des Mensch-Seins auseinander, die über das Tier verhandelt werden.

I Kulturgeschichte des Edlen Tieres

1. 1. Philosophische Positionen

1.1.1. Frühe Neuzeit – Montaigne und die Theriophilie

Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu einer möglichen Ideengeschichte des *Edlen Tieres* möchte ich die zum Beginn der Neuzeit einsetzende moderne Tierdebatte mit den zeitgenössischen zivilisationskritischen Ansätzen zusammendenken. Zwar weisen diese Positionen starke Bezüge zu antiken Tierphilosophien auf², doch ist der geschichtliche Hintergrund der frühen Neuzeit und der Beginn der wissenschaftlichen Objektifizierung des Tieres entscheidend für die zeitliche Eingrenzung.

Die in Folgendem beschriebenen diametralen Konzepte der Tierphilosophie sind für die Entwicklung des M/T-Verhältnisses von entscheidender Bedeutung. Die mit der Neuzeit einsetzende philosophische Debatte markiert den Wendepunkt mittelalterlichen Tierversständnisses jenseits der Wissenschaft, geprägt von christlicher Symbolik und unreflektierter Ausbeutung. Am Anfangspunkt einer modernen *Theriophilie*³, der Aufwertung bzw. Überordnung des tierischen Verstandes im Vergleich zum menschlichen, steht Michel de Montaigne. In Anlehnung an antike Schriften versucht er 1580 im zweiten Teil der „*Essais*“ eine Beweisführung des Tierversstandes: Anhand anekdotischer Tiererzählungen, teils in Fabelform, stellt er das Tier gegenüber dem Menschen in eine Überlegenheitsposition. Wissenschaftliche Glaubwürdigkeit spielt dabei eine nur untergeordnete Rolle, handelt sich doch eher um einen argumentatorischen Diskurs fiktiver Gegenpositionen: Montaigne versucht in diesem Abschnitt der „*Essais*“ der menschlichen Überheblichkeit entgegenzuwirken.⁴ Die Kritik an der Rangfolge zwischen Mensch und Tier ist ein Aspekt eines ganzen Spektrums an westlich geprägten Hierarchien der Lebensweisen⁵, das er als neuzeitlicher Skeptiker hier anvisiert. Beispielsweise kommt

² Einerseits die der Skeptiker, Epikurs und Kyniker, andererseits die der Aristotelischen *scala naturae*.

³ Begriff nach George Boas: Vgl. Wild, Markus. Die anthropologische Differenz. Berlin: Walter de Gruyter. 2006. S. 46.

⁴Ebd. S. 67.

⁵Montaigne, Michel de. *Essais*. Zweites Buch. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt: Goldmann. 2002 (erstmalig 1998). S.237.

Montaigne an einer Stelle der Apologie zu dem Schluss, die „wilden Völker“ führten ein geordneteres Leben als man es im zivilisierten Europa pflegen würde:

“Die Rückkehrer aus jener neuen Welt, die zur Zeit unserer Väter von den Spaniern entdeckt wurde, können uns bezeugen, wie die Völker dort ohne Obrigkeit und Gesetz ein viel geregelteres und ordentlicheres Dasein führten denn unsere hier, wo es mehr Justizbeamte und Richter gibt als andre Menschen und mehr Gesetze als Strafsachen.“⁶

Im Zuge Montaignes programmatischen Appells an eine neue Bescheidenheit springt der zivilisationskritische Funke auf die M/T-Beziehung über.

1.1.3. Die Kartesianische Automatentheorie - das Tier als Maschine

Knapp ein halbes Jahrhundert nach Montaignes theriophilen Auftakt zum modernen Tierstreit formuliert Descartes in seiner „*Abhandlung über die Methode*“ (1637) das tierphilosophische Gegenkonzept – allgemein als *bête machine*- Theorie bekannt: Das Tier ist eine Maschine, die weder denken noch fühlen kann. Allein der Mensch sei zu geistigen Vorgängen befähigt und eben diese Fähigkeit unterscheide ihn von allen anderen Lebewesen. Descartes legt hier den Grundstein für eine moderne Form der legitimierten Ausbeutung von Tieren und findet auf philosophischer Seite und auch seitens der Kirche viele Nachfolger und Befürworter. Die körperliche Daseinsform beider Spezies unterscheide sich nicht, beide seien im Grunde Maschinen, doch nur der Mensch verfüge über eine immaterielle Seele („*res cogitans*“) die über eine bloßes körperliches Dasein („*res extensa*“) hinausgehe.⁷ Die Lebensgeister („*esprits animaux*“), ein seelenähnliches Prinzip, welche den tierischen Leib beleben, führt Descartes auf physiologische Abläufe im mechanischen Körper zurück, die für ein tatsächliches Empfinden oder Denken unzureichend sind.⁸ Descartes leugnet nicht die Existenz einer Tierseele, doch ähnele sie

⁶ Ebd. S.254.

⁷ Vgl. Wild, Markus. Tierphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag. 2008. S.48-53.

⁸ Baranzke, Heike; Ingensiep, Hans Werner. Das Tier. Grundwissen Philosophie. Stuttgart: Reclam. 2008. S.26.

nicht der menschlichen. Weiters macht Descartes das Fehlen der tierischen Vernunft in erster Linie daran fest, dass „(...) sie niemals sich der Worte oder anderer Zeichen bedienen könnten, um sie so zusammenzusetzen, wie wir es tun, um anderen unsere Gedanken zu vermitteln.“ Handlungen basieren nicht auf bewussten Schlüssen sondern seien lediglich auf mechanische Reaktionsmuster des Körpers zurückzuführen.⁹ Besonders in diesem Punkt unterscheiden sich die Positionen von Descartes und Montaigne stark voneinander: Letztgenannter spricht in seinen Ausführungen zum Verstand in den „*Essais*“ Tieren Sprachfähigkeiten ähnlich der unseren zu.¹⁰

1.1.4. Empirismus, Utilitarismus und Aufklärung - Tugendethik in der Tierdebatte

Im Zuge des aufkommenden Empirismus beginnt der bis dahin vorherrschende Differentialismus, der eine klare Trennlinie zwischen den Spezies vorsah, einer modernen Auffassung von Anthropologie zu weichen. In Abgrenzung zu Descartes Automatentheorie ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts beispielsweise John Lockes erkenntnistheoretisches *tabula rasa*-Denkmodell des Verstandes zu nennen, demzufolge Mensch und Tier sich nur graduell unterscheiden.¹¹ Auch David Hume sieht die Ausmaße und Strukturen des Denkens der jeweiligen Spezies stark von der Form der Wahrnehmung abhängig.¹² Julien Offray de La Mettrie steht in späterer Folge für die Synthese der gegensätzlichen Positionen Montaignes und Descartes („*L'homme machine*“, 1748¹³): Einerseits radikalisiert er das Kartesianische Konzept der Maschinenkörper, doch sieht er in materieller Hinsicht keinen Unterschied zwischen Tier und Mensch. Letzterer sei lediglich auf einer höheren Entwicklungsstufe, daher zu komplexeren Empfindungen imstande und in höherem Maße mit Verstandeskraft ausgestattet. Eine natürliche und in weiterer Folge

⁹ Descartes, René. Abhandlung über die Methode. Übers. und mit Anm. und hg. Von Artur Buchenau. Leipzig: Verlag Felix Meiner. 1919. S.47.

¹⁰ Montaigne, Michel de. (1998) S.195.

¹¹ Vgl. Perler, Dominik; Wild, Markus [Hg]. Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2005. S.159. ;

¹² Vgl. Baranzke, Heike; Ingensiep, Hans Werner. (2008). S.19.

¹³ La ei, Julien Offray de. Der Mensch als Maschine.1. Auflage 1985. Nürnberg: LSR-Verlag.1985. S.51-55.

kulturelle Entwicklung hätte zu einer höheren Daseinskategorie geführt und eben diese hätte die Ausbildung von Sprache, eines „*symbolischen Wissens*“¹⁴ ermöglicht. Als Instinktwesen und hinsichtlich einer lustbetonten Lebensführung versage er aber im Vergleich zum Tier.¹⁵

Jeremy Bentham führt die Kategorie des Leidens in den ethischen Tier-Diskurs des späten 18. Jahrhunderts ein: „(...) the question is not, can they reason? Nor, can they talk? But, can they suffer?“¹⁶. Parallel dazu, im Jahr 1785, thematisiert Kant in den Pflicht- und Tugendlehren der „*Methaphysik der Sitten*“ die Leidensfähigkeit der Tiere und spricht sich gegen Gewalt an Tieren aus, da sie den menschlichen Charakter verrohe. Kant spricht in erster Linie von einer „Pflicht des Menschen gegen sich selbst“, aber auch von „Dankbarkeit“, die man Tieren für die Mühen entgegenbringen soll.¹⁷ Kants Argument der emotionalen Abstumpfung und, in späterer Folge, Schopenhauers Mitleidsethik, werden von der frühen Tierschutzbewegung des 19. Jahrhunderts aufgegriffen.

1.1.5. Der „Edle Wilde“ und der Rousseau'sche Naturzustand

Montaignes und Descartes Wertschätzung¹⁸ der Lebensweise von Naturvölkern sind im Kontext der westlichen Idealisierung von Urgesellschaften zu Beginn der Neuzeiten zu sehen. Einerseits idealisierten die Reiseberichte aus der Neuen Welt das naturnahe Miteinander von kleinen Gemeinschaften jenseits der westlichen Zivilisation, andererseits fanden auch Schreckensbilder und Phantasien von dämonischem Barbarentum Verbreitung.¹⁹ In der Entstehungsgeschichte des Topos vom 'Edlen Wilden' ist Jean-Jacques

¹⁴ Ebd. S. 39.

¹⁵ Ebd. S. 50.

¹⁶ Zitiert nach: Tester, Keith. *Animals and Society. The Humanity of Animal Rights*. London: Routledge. 1991. S.96.

¹⁷ Zit. nach Gräfrath, Bernd. *Die Entdeckung des Tieres in der Moralphilosophie der Gegenwart*. In: Münch, Paul (Hg.). *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh. 1998. S.386.;vgl. Baranzke, Heike; Ingensiep, Hans Werner. (2008). S.106f.

¹⁸ Siehe hiezu: Descartes, René. *Abhandlung über die Methode*. S.5. und S.13.

¹⁹ Vgl. Edgerton, Robert. *Trügerische Paradiese. Der Mythos von den glücklichen Naturvölkern*. Deutschsprachige Ausgabe. Hamburg. Kabel Verlag. 1994. S.11-13.

Rousseaus neuzeitliche Kulturkritik im „*Discours sur l'origine de l'inégalité*“²⁰ als philosophische Grundlage anzusehen. Das Idealbild des „Gesellschaftsfernen“ dient Rousseau als Gegenbild zum zivilisierten Menschen, der, bedingt durch Elend, Krankheit und Verweichlichung, sein menschliches Potential nicht ausschöpfen kann. Die Entfernung vom Naturzustand und die damit neu entstandenen Bedürfnisse sind für Rousseau die Wurzel der Ungerechtigkeit innerhalb der Gesellschaft.

Der Mensch im Naturzustand lebt wie ein Tier unter Tieren, wobei die Fähigkeit, Rousseau nennt es Freiheit, seine Instinkte zu überwinden, ihn vom Tier unterscheidet.²¹ Im Absatz über den Naturzustand in den „*Politischen Fragmenten*“ (1755) räumt er zwar dem Tier gegenüber dem Menschen als Einzelnen Überlegenheit ein, doch entfalte sich die „Vorzüglichkeit seiner Natur“ im Kollektiv.²² „Mit einem Wort, erst wenn er sich vergesellschaftet hat, wird er ein moralisches Wesen, ein denkendes Tier, der König der anderen Tiere und das Ebenbild Gottes auf Erden.“ Das Denken entspräche aber nicht der menschlichen Natur und mache ihn zu einem „entarteten Tier“, so Rousseau im „*Discours*“.²³ Der Punkt, an dem sich der Mensch vergesellschaftet, bildet die Grundlage für seinen Sonderstatus im Tierreich, doch markiert er auch den Anfang seines Verfalls, der für Rousseau in der Katastrophe des Zivilisierten mündet.

1.1.6. Gesellschaftliche Hintergründe zur Tierdebatte von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert

Neben den humanistischen Bestrebungen der frühen Neuzeit, dem Beginn der Entdeckungsreisen und der damit verknüpften zivilisatorischen Neubewertung des Menschseins, sind gesellschaftliche Verschiebungen ein weiterer Faktor, den es beim Herausarbeiten des *Neuen Tieres* mitzudenken gilt. Kulturanthropologisch lässt sich die Herausbildung gegensätzlicher Eigenschaftszuschreibungen vom Menschen auf das Tier in

²⁰ Rousseau, Jean-Jacques. Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen. Übers. und hg. von. Kurt Weigand. 5. Auflage. Hamburg.: Felix Meiner Verlag. 1995. (Original 1755)

²¹ Ebd. S. 107.

²² Rousseau, Jean-Jacques. Politische Schriften. Übers. v. Ludwig Schmidts. 2. Auflage. Paderborn; München; Wien; Zürich; Schöningh. 1995 (erstmalig 1977). S.212f.

²³ Rousseau, Jean-Jacques. Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen . S.99.

der westlichen Gesellschaft auf die Bestimmung des eigenen Selbst zurückführen, die das Ich von Anderen abgrenzt.²⁴ Im Mittelalter war das Tierversständnis hauptsächlich von agrarwirtschaftlichen Aspekten geprägt. Das Vieh diente als Nahrungsquelle und brachte als Arbeitskraft landwirtschaftlichen Nutzen. Als Mitwesen sicherte es in häuslicher Einheit die Existenz, außerhalb dieses Rahmens wurde es zur Existenzbedrohung dämonisiert. Der christliche Symbolkatalog, in dem das Tier zwischen der Position des Heils- und Leidsbringer pendelt, schaffte dafür den geistigen und begrifflichen Rahmen. Das Tier war von der Rechtsgemeinschaft ausgeschlossen, erfuhr aber im Verstoß dieselbe Jurisdiktion. Das Spektrum von Vorstellungen und Phantasien über tierische Lebensformen reichte vom gefürchteten Übernatürlichen bis hin zum Objekt des Privilegs.

Im zivilisationskritischen Klima der Neuzeit begannen die bis dahin strikten Zuschreibungen vom Barbarischen und Zivilisierten, sowohl im Tierreich als auch unter Völkern, langsam zu kippen. Im Gleichklang mit dem Humanismus wird auch das Tier subjektiviert und erfährt eine ganzheitliche Aufwertung vom Objekt über verschiedene Nuancen bis hin zum Individuum, das bis heute das Spektrum des tierischen Seins bildet. Im folgenden Teil - dem Versuch, eine kurze soziologische Kulturgeschichte des edlen Tieres abzufassen - wird die abendländische Hierarchie der Tierwelt seit der Neuzeit mit sozialen Verschiebungen verknüpft.

1.1.7. Die Jagd und das Tier am Hof

Bereits im Mittelalter manifestiert sich die Kategorisierung von hohem und niederem Tier im Jagdrecht, welches Bauern das Jagen in unterschiedlichster Ausprägung untersagte.²⁵ Erste Jagdgesetze und Bannrechte sind bereits ab dem 7. Jahrhundert urkundlich erwähnt.²⁶ Im Mittelalter und bis weit in die Neuzeit prägte das schöpfungsgeschichtliche

²⁴ Vgl. Baker, Steve. *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. Manchester: Manchester University Press. 1993. S.78-81.

²⁵ Vgl. Schwenk, Sigrid. „*Jagd: Überlebensstrategie - höfische Lustbarkeit - verantwortungsbewusste Gestaltung der Umwelt*.“ In: *Rundgespräche der Kommission für Ökologie*. Band 25. Über die Jagd – Kulturelle Aspekte und aktuelle Funktionen. München: Verlag Dr. Friedrich Pfeil. 2002. S.18

²⁶ Vgl. Meier, Frank. *Mensch und Tier im Mittelalter*. Ostfildern: Thornbecke Verlag. 2008. S.78.

Naturkonzept das Verhältnis zwischen Mensch und Tier, welches letzterem die Position des Beherrschten zuwies. Eine hierarchische Zuteilung innerhalb der Gesellschaft wurde durch die Bannrechte geregelt – „dem Niederen nur das niedere Tier“. Dadurch wurde nicht nur der Verzehr von Fleisch klassenabhängig determiniert, selbst die Verteidigung eigener Felder und Nutztiere war Bauern zugunsten der Weidetätigkeit hohen Wildes untersagt. Wilderei wurde häufig mit der Todesstrafe geahndet. Ausgewählte Tierarten wurden nun spürbar gegenüber Bauern privilegiert, einer sozialen und territorialen Klassenabgrenzung folgte eine kulturelle.

Die neuzeitliche Klassifizierung von Tieren sah am obersten Ende der Skala die Position des „Lusttieres“ vor. Dazu zählten Schoßhunde und solche, die der Repräsentation dienten, wie beispielsweise Jagdhunde. Prestige, die sich über den Besitz bestimmter Spezies ausdrückte und auf den Eigentümer überging, war aber auch in der bäuerlichen Nutztierhaltung verbreitet.²⁷ Das Pferd nimmt dabei, ähnlich wie der Hund, einen Sonderstatus ein. Die Ambivalenz der Klassifikationen – vom Lusttier bis zum Schädling – äußert sich auch im Essverbot von Haustieren und mancher Nutztiere. Dieses umfasst, vereinfacht formuliert und selbstverständlich kulturabhängig, jene Spezies, die sich entweder in nächster Nähe zum Menschen oder in größter Entfernung von ihm verorten lassen.²⁸

Auch innerhalb des Adelsstandes herrschte eine Jagdhierarchie, welche die Regalien der „hohen Jagd“ von Rot- und Schwarzwild für den Hochadel vorsah. Die „niedere Jagd“, dazu zählten Hasen, Federwild und Füchse, war dem unteren Adel vorbehalten.²⁹ Auch zwischen den Jagdformen wurde unterschieden. So galt die Jagd mittels Tieren, insbesondere Raubvögeln, als besonders vornehm, da sie einer aufwändigen und geschickten Abrichtung bedurfte.³⁰ An den Höfen entwickelten sich verschiedene Formen der Jagdtraditionen, die, neben der Entwicklung der Fernwaffen, den Jagdherren den Wildfang inszenatorisch wirksam aber weitgehend ohne Verletzungsgefahr ermöglichen

²⁷ Vgl. Nowosadtko, Jutta. „Zwischen Ausbeutung und Tabu“. In: Münch, Paul (Hg.). Tiere und Menschen. Paderborn: Schöningh. 1998. S.249f.

²⁸ Ebd. S.265-270

²⁹ Vgl. Blüchel, Kurt. Die Jagd. Köln: Könemann. 1999. S.94.

³⁰ Vgl. Nitschke, August. Das Tier in der Spätantike. In : Münch, Paul (Hg.). Tiere und Menschen. Paderborn: Schöningh. 1998. S.231.

sollten. In Jagdgehegen und durch Netze eingeschränkte Jagdterritorien trieb man mehrere Tiere zusammen um das Erlegen zu erleichtern. Am europäischen Festland instrumentalisierte der kränkelnde Adel der Renaissance die Jagd dazu, sich klar vom Volk abzugrenzen. Zunehmend stilisierte man das noble Jagderlebnis *par force* oder als Hetz zum Jagdspektakel. Die Prunkjagd des Barock diente nunmehr höfischer Repräsentanz und war von der ursprünglichen Funktion der Nahrungsbeschaffung vollkommen entkoppelt. Staatsjagden wurden zur absolutistischen Propaganda, die Teil des höfischen Zeremoniells in Europa waren. Man begann Menagerien anzulegen, die Herrschertiere und exotische Tiergeschenke zur Schau stellten. Das Wissen um das Tier, die personell aufwändige Zucht sowie Pflege und nicht zuletzt das damit verbundene Amüsement des Adels, sei es bei der Jagd oder beim vergnüglichen Zeitvertreib in den Menagerien, wies dem Tier eine zentrale Rolle am Hof zu.³¹ Rainer Wiedenmann spricht von einer „doppelten Tiermoral“ am absolutistischen Hof, die von der Fetischisierung personalisierter Prestigetiere bis zur Massentierquälerei von Wildtieren reichte.³² Weiters weist er auf Thorstein Veblens klassentheoretische Aufschlüsselung von Tierklassifikationen seitens der Oberschicht hin³³. Veblens im Jahre 1899 verfasster „*Theorie der feinen Leute*“ zufolge werden nutzarmen und seltenen Tieren größere Schönheit und Prestige beigemessen als jenen, die gewinnbringend, produktiv oder weit verbreitet sind.³⁴ Neben der Zurschaustellung der Verschwendung, die von den Oberklassen zu Distinktionszwecken gegenüber der Unterschicht praktiziert wird, entwickelten sich aber auch innerhalb der Eliten Abgrenzungsmechanismen. Die geschmackliche Vorliebe für das Bäuerliche, Schlichte und Traditionelle ist ein Beispiel für die symbolische Praxis der Distinktion.³⁵ An den Höfen des 17. Jahrhunderts äußert sich die Mode des Bäuerlichen im Wiederaufleben der bukolischen Dichtung und Pastorale am Theater. Im

³¹ Vgl. Blüchel, Kurt (1999). S.120f.

³² Wiedenmann, Rainer. Tiere, Moral und Gesellschaft. Elemente und Ebenen humanimalischer Sozialität. Wiesbaden: VS Verlag. 2009. S.359f.

³³Ebd. S362.

³⁴ Veblen, Thorstein. Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. Frankfurt/Main: Fischer Verlag. 1986. S.140.

³⁵ Ebd. S.137-139.

Mittelpunkt des barocken Schäferspiels steht das Liebesdrama um Hirt und Hirtin. Der Schauplatz ländlich-harmonischer Idylle stand dem Leben am Hof diametral gegenüber.³⁶

Die Eingliederung des Adels an den Hof bedingte die zunehmende Ausformung von repräsentativer Etikette. Die Sicherung der Familienehre und der gesellschaftliche Einfluss hingen maßgeblich davon ab. Dazu gehörte weder die Vermehrung des Kapitals noch das Aneignen von Wissen oder Bildung – letzte wurde lediglich zu Zwecken der Prestige gefördert. Ab dem Mittelalter galt die Ausbildung in Jagd und Waffengebrauch als grundlegendes Element des standesgemäßen Regelwerks des Adels, während das Erlernen von Lesen und Schreiben als unangemessen galt³⁷. In späterer Folge entwickelte sich aus dieser Distanzierung gegenüber bürgerlichem Bildungsbestreben eine anti-intellektualistische Haltung, die wiederum Angriffsfläche für aufklärerische Adelskritik bot.³⁸ Als standesgemäße Bildung pflegte der Adel Wissensaneignung über Natur sowie Jagd und erhob das Reiten zur höchsten Disziplin noblen Verhaltens. Der Besitz von Prestigetieren ist ebenso dem Distinktionsverhalten zuzuordnen. Auch unterlag die Jagd gewisser „Tiermoden“, was Auswirkungen auf die Klassifizierung der Gattungen hatte: So galt die Fuchsjagd erst ab dem 18. Jahrhundert in englischen Adelskreisen als nobel. Davor sah man den Fuchs als Schädling und der Jagd unwürdig an.³⁹

Mit dem Aufstieg des Bürgertums hob man die Jagdregale auf und versuchte eine Ausgewogenheit zwischen Tier, Forstwirtschaft und wirtschaftlichen Interessen auszuloten. Auch in der Präsentation von gefangenen Tieren machte sich der Wandel von höfischen Menagerien zu Zoos und Tiergärten für ein bürgerliches Publikum bemerkbar – die perspektivische Ausrichtung auf den absolutistischen Machthaber wich einer

³⁶ „Jedoch ist diese Natur nicht nur Konvention: Ob Arkadien oder Sizilien, ob Wald oder Gebirge, ist sie mythisch erhöht zur Utopie eines goldenen, harmonischen Zeitalters, wo sich die zwar elementare, doch kulturell geordnete Naturexistenz der Künstlichkeit des Hoflebens oder der Nüchternheit und Härte des Alltags widersetzt.“ Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard (Hg.). Theaterlexikon 1. Hamburg: Rowohlt Verlag. 4. Auflage. 2001. S.873.

³⁷ Vgl. Nitschke, August (199). S.231.

³⁸ Vgl. Asch, Ronald. Europäischer Adel in der frühen Neuzeit. Köln. Böhlau Verlag, 2008.S.132f.

³⁹ Vgl. Marvin, Garry. „*Unspeakability, Inedibility, and the Structures of Pursuit in the English Foxhunt.*“ In: Rothfels, Nigel(Hg.). Representing Animals. Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.143.

architektonischen Öffnung des Geheges nach allen Seiten und Gesellschaftsschichten.⁴⁰ Sabine Nessel setzt das frühe Kino in Analogie zur Tradition der „Schaustellung des >>Lebendingen<<“ in Zoos.⁴¹

1.2. Wandel des Natur- und Tierverständnisses

Im folgenden Teilkapitel wird die Entwicklung einer anthropozentrischen, spätmittelalterlichen Auffassung von Natur zum idealisierten Sehnsuchtsort der frühen Neuzeit behandelt. Welche gesellschaftlichen Faktoren sind für die Neubewertung von Tier und Natur mitzubedenken? Soziale Distinktion, Naturwissenschaften, Industrialisierung sowie die zunehmenden Kontrolle und Ausbeutung der Natur sind die Themenkreise, welche hinsichtlich der Klassifizierung des Tierreichs besprochen werden. Ich beziehe mich hierbei auf vier Hauptwerke der *Human Animal Studies*, entstanden ab den 1980er Jahren, die sich, mitunter überlappend, dieser Thematik von verschiedenen Sichtweisen aus annähern. Diese Werke konzentrieren sich hauptsächlich auf die wachsende Naturverbundenheit und Empfindsamkeit gegenüber Tieren in Großbritannien. Die gewählten Filmbeispiele sind in diesem soziokulturellen Raum zu verorten und die einschlägige Literatur daher relevant. Der Mangel an vergleichbaren Schriften für das kontinentale Europa ist für die Zwecke dieser Arbeit somit nicht weiter von Belang. Darüber hinaus war die englische Tierschutzbewegung des frühen 19. Jahrhunderts Vorbild aller kontinentalen und nordamerikanischen Tierschutzkampagnen⁴².

⁴⁰ Nessel, Sabine. „*Animal medial. Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino.*“ In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.

⁴¹ Ebd.S.36.

⁴² Vgl. Kete, Kathleen. „*Animals and Ideology: The Politics of Animal Protection in Europe*“. In: Rothfels, Nigel(Hg.). *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.25.

1.2.1. Frühneuzeitliche Empfindsamkeit gegenüber Tieren

Keith Thomas Buch „*Man and the Natural World*“ soll als Ausgangspunkt für folgenden Abriss der Entwicklung des M/T-Verhältnisses seit dem Mittelalter dienen. Die Naturauffassung des späten Mittelalters stand im Zeichen sich wechselseitig unterstützender Ideen und Tierphilosophien: Die christliche Auslegung der Schöpfungsgeschichte, ein anthropozentrisches Weltbild sowie die stoische und Aristotelische Naturphilosophie waren vorherrschend. Die Kartesianische Tiermaschine wurde weitgehend von diesem allumfassenden judeo-christlichen Naturverständnis getragen. Im Gegensatz zu anderen Kulturkreisen zeichnete sich in Europa schon sehr früh eine starke Abhängigkeit von tierischen Ressourcen ab.⁴³ Mensch und Nutztier lebten auf engstem Raum zusammen. Erst ab dem 16. Jahrhundert begann man auch in ländlichen Gebieten die tierischen und menschlichen Behausungen zu trennen.⁴⁴ Von der räumlichen Nähe, die bis dahin das M/T-Verhältnis prägte, kann man aber nicht auf einen symbiotischen Einklang im Zusammenleben schließen – Ausbeutung und Gewalt dominierten den Alltag der Arbeitswelt mit dem Nutztier. Zwar war das Halten von Haustieren bereits in allen Schichten verbreitet und erlebte um 1700 eine Hochblüte, doch gab es seit Anbeginn der Tierhaltung eine strikte Unterscheidung zwischen Nutztieren und ‚nutzfreien‘ Tieren. Das Halten von Haustieren wurde, wie auch Hundemoden und die Unterscheidung von ständisch angemessenen Rassen⁴⁵, von den höchsten Adelskreisen⁴⁶ die soziale Rangleiter runtergereicht. Auf ähnliche Weise wurden Kampagnen gegen Gewalt an Tieren von oben nach unten durchgesetzt.

Keith Thomas führt die Veränderungen der Beziehung zwischen Mensch und Tier im 19. Jahrhundert sowie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf den zunehmenden

⁴³ Thomas, Keith. *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500 - 1800*. London: Penguin. 1983. S.25

⁴⁴ Ebd. S.40 und S.94.

⁴⁵ „Dogs differed in status because their owners did. As an early-eighteen-century author observed, people tended to have dogs appropriate to their social position. The squire owned hounds and the aristocratic sportsman possessed greyhounds and setters. But the tinker would be followed by a mongrel, and 'yelping curs' were the property of 'alley scoundrels'." Thomas, Keith (1983). S.106.

⁴⁶ „Then, as now, the passion for the unnecessary dogs started with the royal family. The Stuarts were obsessed by them. James I. had his favourite hounds, Jowler and Jewell, the latter unfortunately shot by his wife, Anne, in mistake for a deer" Thomas, Keith (1983). S.102-103.

Grundlagenentzug der Überlegenheitsposition der menschlichen Spezies („human ‘species-centredness’“⁴⁷) auf Prozesse zurück, die bereits im 16. Jahrhundert anzusetzen sind und nicht erst mit Lamarck und Darwins Evolutionstheorie begonnen haben. Neben gesellschaftlichen Ausgrenzungsverfahren, die über Tierhaltung und Restriktionen im Jagdrecht verhandelt wurden gilt es auch die Wissenschaftsgeschichte mitzubedenken. Die Aristotelische Klassifikation von Tieren war der Ausgangspunkt der Hierarchisierung der Tierwelt. Man ergänzte diese in der frühen Neuzeit mit Zusatzkategorien wie Essbarkeit, Zähmheit oder Nützlichkeit⁴⁸.

Wissenschaftlich galten diese Methoden im 18. Jahrhundert als unmodern und spätestens mit dem Linnéschen Regelwerk als obsolet.⁴⁹ Jeglicher Utilitarismus, Soziobiologismus oder Anthropomorphismus in der Forschung wurde eliminiert und eine neue Sachlichkeit und Neutralität gegenüber dem Forschungsgegenstand forciert.⁵⁰ Die neuen Richtlinien der Forschung hatten einen Abgrenzungseffekt auf Volksschichten, die zur bürgerlichen Bildung keinen Zugang hatten. Gängige Namen von Pflanzen und Tieren (insbesondere Vögeln) wurden Mitte des 18. Jahrhunderts im Zuge des Linnéschen Benennungssystems von lateinischen Begriffen ersetzt. Volksbezeichnungen galten als obszön. Erneut, wenn man dies mit Keith Testers Ansatz denken möchte, bestimmte eine tierferne Instanz die alltägliche Arbeitswelt mit dem Tier.

Auf diese Sachlichkeit in der Naturwissenschaft folgte ein Flashback des Anthropomorphismus seitens der Künste, insbesondere der romantischen Dichter. Thomas deutet dies als Indiz dafür, dass ein Tierversständnis ohne menschlicher Bezugsherstellung, sprich Anthropomorphismen, kaum umsetzbar sei.⁵¹ In der Dichtung der Romantik äußern sich diese Projektionen in Elegien auf das tote Haustier, im Schreiben aus der Perspektive

⁴⁷ Ebd. S.129.

⁴⁸ Ebd. S.53.

⁴⁹ Ebd. S.66.

⁵⁰ Die Entwicklung einer objektiven Naturwissenschaft, wie sie Thomas beschreibt, lässt sich allerdings nicht für den deutschsprachigen Raum umlegen. Anthropomorphe Projektionen auf Tiere wurden von den populärwissenschaftlichen Schriften des 19. Jahrhunderts weitergetragen: So war das zoologische Standardwerk Brehms *Thierleben* von Interpretationen tierischen Verhaltens und ästhetische Beurteilungen durchzogen.

⁵¹ Ebd. S.91.

des Tieres oder in satirischer Gegenüberstellungen von Menschheit und noblem Tier.⁵² Besonderer Beliebtheit erfreuten sich im späten viktorianischen England fiktive Autobiographien von Hunden, die, dem Bild des treuen Freundes entsprechend, in Demut und Dankbarkeit gegenüber ihrem Besitzer auf ihr Leben zurückblicken.⁵³ Bis zur Jahrhundertwende war die vom Menschen verursachte Leidensgeschichte von Tieren eine populäre Maßnahme zur Moralerziehung von Kindern.⁵⁴ Anna Sewells Biographie aus der Sicht des titelgebenden Pferdes, „*Black Beauty*“, gilt als berühmtestes Beispiel dieses Subgenres. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war das Motiv des „edlen Wilden“, zumeist ein Indianer, fester Bestandteil des Figuren-Repertoires von Groschenromanen im angelsächsischen Raum, insbesondere in Nordamerika. Um die Jahrhundertwende wurde die Figur durch bestimmte Tiere ersetzt, auf die man die gleichen Eigenschaften übertrug.⁵⁵

Den durch Montaigne und Descartes losgetretenen Streit über den Geist der Tiere sieht Keith Thomas als ein Symptom eines geschwächten Anthropozentrismus: Die mit der Neuzeit einsetzende Haustierhaltung bedinge die neue Nähe des Menschen zum Tier. Weitere Punkte, die Thomas als Auslöser für die Neubewertung des Menschenseins anführt, sind die Reaktionen auf die Überlieferung der Lebensweisen von Urvölkern. Reiseberichte aus der „Neuen Welt“ schürten Phantasien über die menschliche Natur ohne abendländischer Zivilisationsprozesse.⁵⁶

Adrian Franklin führt in der Forschung den Aspekt der „Romantischen Jagd“ in den Diskurs ein. Neben den typischen Inhalten der Naturverbundenheit betont Franklin, dass auch idealisierte Archaik die Romantik durchzog. Die Jagd galt dem Zwecke, den Städter kurzzeitig von seiner zivilisationsbedingten Entfremdung von der Natur zu heilen.⁵⁷

⁵² Vgl. Kenyon-Jones, Christine. *Kindred Brutes. Animals in Romantic-period writing*. Aldershot: Ashgate. 2001. S.22f.

⁵³ Vgl. Mangum, Teresa. „*Dog Years, Human Fears*“. In: Rothfels, Nigel (Hg.) *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press. 2002. S.35-41.

⁵⁴ Vgl. Grier, Katherine. *Pets in America. A History*. Orlando. Harcourt Inc. 2007. S. 224-225.

⁵⁵ Vgl. Isenberg, Andrew. „*The Moral Ecology of Wildlife*“. In: Rothfels, Nigel (Hg.). *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press. 2002. S.51.

⁵⁶ Thomas, Keith (1983). S. 131.

⁵⁷ Franklin, Adrian (1999). S.31.

Um 1900 genoss die Beschäftigung mit Natur und Tier weiterhin einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert und galt als weitverbreitete Freizeittätigkeit innerhalb der Oberschicht. Aus dem bürgerlichen Hobby-Biologen wurde ein Amateur-Photograph. Man widmete sich der photographischen Aufnahme von Tieren in ihrer natürlichen Umgebung, ohne sie zu zerstören oder das Tier zu verletzen. In einer pirschähnlichen Jagd auf Trophäen in Form von gelungenen Bildern wurde dem Photographen mehr Tierwissen und Einfühlungsvermögen abverlangt, als beim bloßen Erlegen des Tieres.⁵⁸ Fernab städtischen Treibens pflegte man die Beziehung zur Natur, was dem geistigen Befinden („moral health“⁵⁹) als zuträglich galt.⁶⁰

1.2.2. Tierschutzbewegung

Im post-aufklärerischen Klima gedieh der Tierschutzgedanke und die Moden der Naturwissenschaften sickerten in die populäre Naturwahrnehmung durch. Niedere Tiergattungen galten nun auch für bürgerliche Amateurbiologen auseinandersetzungswürdig.⁶¹

Das Erforschen von Flora und Fauna wurde – zunächst in Großbritannien – zum bürgerlichen Hobby. Romantische Sehnsuchtsmotive, die eine spezieübergreifende Zusammengehörigkeit proklamierten („theme of universal brotherhood“⁶²), bildeten das theoretische und repräsentative Beiwerk der Kampagnen. Romantische Dichter, insbesondere Shelley und Byron waren in der gebildeten Mittelschicht auf politischer Ebene weitgehend meinungsbildend.⁶³ Die Natursehnsucht rührte von einem zivilisationsbedingten Verlustgefühl, der *Naturferne* her. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Natur als Ort der Erfahrung und Selbstfindung zelebriert.⁶⁴

⁵⁸ Burt, Jonathan. *Animals in Film*. London. Reaktion Books. 2002. S.97-103.

⁵⁹ Ebd. S.99.

⁶⁰ Ebd. S.97-103.

⁶¹ Vgl. Thomas, Keith(1983). S 150.

⁶² Ebd. S. 172 "Animals had thus moved from being mere 'brutes' or 'beasts' to being 'fellow beats', 'fellow mortals' or 'fellow creatures' and finally being 'companions', 'friends' and 'brothers'."

⁶³ Ebd. S.149

⁶⁴ Vgl. Liessmann, Konrad Paul. *Schönheit*. Wien: Facultas. 2009. S.69f

Die frühe Tierschutzbewegung zielte darauf ab, die Gewalt an Tieren von den Straßen, und damit den Blicken der Stadtbevölkerung, die sich dadurch gestört fühlte, zu verbannen.⁶⁵ Teils stark religiös motiviert argumentierte man, dass Gewalt an Tieren zwischenmenschliche Beziehungen verrohen ließe: Ein Mensch, der Tiere körperlich züchtigt, würde dazu neigen, auch Menschen gewaltsam gegenüberzutreten. Der auf sein Pferd einprügelnde Kutscher wurde zum Feindbild der städtischen Bourgeoisie, die sich über den Umweg des Tierschutzes moralisch über die Klasse stellte, deren Überleben von tierischer Arbeitskraft unmittelbar abhängig war. Metzger und Schlächter wurden schon ein Jahrhundert zuvor vom Geschworenendienst ausgeschlossen⁶⁶.

Das Verrohen zwischenmenschlicher Sitten durch Tierquälerei thematisiert Kant in seiner Tugendlehre: das Verbot der Gewalt am Tier sei eine Pflicht gegen sich selbst⁶⁷. Auf dieses *Verrohungsargument*⁶⁸ und die Leidensfrage Benthams stützten sich die Bestrebungen der Gegner der Tierhatzen und -kämpfen im 19. Jahrhundert. Die Jagd der englischen ‚gentry‘ entging dem Verbot und bot - trotz zahlreicher namhafter Kritiker - kaum Angriffsfläche für bürgerliche Tierschutzkampagnen, da man sich mit dem Vorwand der Nahrungsbeschaffung rechtfertigen konnte⁶⁹ und somit, die damalige moralische Wahrnehmung mitbedenkend, keine Verletzung der Tierrechte beging. Diese Entwicklungen verbreiteten sich nach englischem Vorbild auf das restliche Europa.

Im 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts vollzogen sich all jene gesellschaftlichen Prozesse, welche die heutige Wahrnehmung von Tieren weitgehend prägten: Die zunehmende Emotionalisierung des M/T-Verhältnisses breitete sich im gleichem Maße aus, wie die unsichtbare Ausbeutung des Tierkörpers. Um die steigenden Lebensstandards

⁶⁵ Vgl. Kete, Kathleen (2002). S.26.

⁶⁶ "The parliamentarians and preachers were not slow to condemn groups like butchers or slaughterhouseworkers; they were said to be cruel, and, indeed Kant applauded the english legal system because it thought to exclude butchers from jury service (...)" Tester, Keith (1991). S.161.; vgl. auch Thomas, Keith (1983). S. 295.

⁶⁷ Vgl. Baranzke, Heike; Ingensiep, Hans Werner (2008). S.104-107.

⁶⁸ Vgl. ebd. S.104.

⁶⁹ Vgl. Thomas, Keith (1983). S.160.

decken zu können, bedurfte es einer Tierindustrie⁷⁰. Die Absiedelung der Schlachthäuser an die Stadtränder oder das Servieren von Fleisch ohne dem zugehörigen Tierkopf⁷¹ sind als regulative Sozialtechniken⁷² symptomatisch für die Entwicklung, welche die vormals alltägliche Gewalt an Tieren aus der Stadt und dem Blickfeld des ‚Zivilisierten‘ verschwinden ließ. Berger verortet an dieser Stelle den Einzug des Zoos als visuellen Repräsentanten für das Tier in die Stadt und bezeichnet die Einrichtung als „(...) ein Denkmal für die Unmöglichkeit solcher Begegnungen“⁷³. Die Industrialisierung führte beispielsweise dazu, dass Pferde in der Produktion (und später im Transportwesen) an Bedeutung verloren, dafür zunehmends in die nutzfreie Sphäre aufstiegen, die moralische Auseinandersetzung ermöglichte. Auch die Mode des Haltens von Haustieren, ein Nebenprodukt der Urbanisierung, begünstigte eine gefühlsbetonte Haltung gegenüber Tieren im allgemeinen. Diese Form der M/T-Beziehung basiert nicht auf einem primären Nutzen sondern bindet das Tier in das familiäre Miteinander im Heim und in der Freizeit ein. Das Tier wurde zum Familienmitglied und die damit verknüpfte Empathie dem Haustier gegenüber übertrug sich auf die Wahrnehmung des gesamten Tierreichs. Das Tier, das man zur Aufrechterhaltung der modernen Lebensgewohnheiten benötigte, verschwand im Zuge der Stadtplanung zunehmends aus dem Blickfeld jener Gesellschaftsgruppen, die in ökonomischer Hinsicht nicht von Erwerbsarbeit mit Nutztieren abhängig waren. Die Oberschicht hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts größten Einfluss auf die gesetzlichen Regelungen zur Arbeit mit Tiere und setzte restriktive Maßnahmen für diejenigen durch, deren Lebensunterhalt auf der Ausbeutung von Tieren basierte.

⁷⁰ Vgl. Franklin, Adrian (1999)S.16.

⁷¹ Thomas, Keith (1983).S. 300; Neben dem fehlenden Tierkopf vollzieht sich eine Verschleierung des toten Tieres am englischen Tisch auch auf linguistischer Ebene: Die Fleischbezeichnungen werden vom Französischen entlehnt („beef“ wird vom Französischen „boeuf“ abgeleitet etc.). Fudge, Erica (2002). S. 36.

⁷² Vgl. Wiedenmann, Rainer. (2009). S.405f.; Wiedenmann verweist in diesem Kontext auf Norbert Elias.

⁷³ Berger, John. (2003). S.28.

1.2.3. Keith Tester – Tierschutz im Dienste der Menschlichkeit

Keith Tester arbeitet hierzu in seiner Schrift „*Animals and Society*“⁷⁴ eine Gegenposition zu Thomas aus. Er fächert die Tierthematik um 1900 theoretisch weiter auf: In Bezugnahme auf Foucault erarbeitet er eine epistemische Auffassung des Zeitraumes, in dem Tierschutz gesellschaftlich relevant wird und distanziert sich so von Keith Thomas oder Norbert Elias⁷⁵, die eine kontinuierliche Entwicklung nachzuzeichnen versuchen.⁷⁶ Die Grundthese ist, dass selbst der Tierschutz, auch in seiner fortgeschrittensten Form, nur ein Mittel zur Definition des Menschseins ist.⁷⁷

Die Geschichte der Tierschutzbewegung, so Tester, sei immer auf eine Sicht von Außen, also einer tierfernen Instanz, zurückzuführen.⁷⁸ Gesellschaftliche Schichten, die sich nicht in unmittelbarer Nähe von Nutztieren befanden, weder von ihnen abhängig waren noch direkten Einfluss auf ihre Lebensumstände nahmen, bestimmten die Verhaltensnormen. Zwei Stränge des aufkeimenden Tierschutzes verfolgt Tester: Einerseits den philosophischen, wofür beispielsweise Rousseau als Stellvertreter dient. Andererseits die Bestrebungen der bürgerlichen Tierschutz-Lobby des 18. und 19. Jahrhunderts, die, wie er betont, ihr Engagement zur Distanzierung von der Unterschicht instrumentalisierte⁷⁹. Bei beiden Ansätzen handelt es sich um ein sozio-historisches Konstrukt des Menschseins, welches über das Verhältnis zur Natur definiert wird. „Humanitarianism is about being human, not being kind“⁸⁰, so Tester, der folgendes Paradoxon aufstellt: In der Epoche, die eine systematische Ausbeutung tierischer Ressourcen vorantrieb, bildete sich zeitgleich ein moralisches Wertesystem heraus, welches den gesteigerten Bedürfnissen der Industriegesellschaft diametral gegenüberstand.⁸¹

⁷⁴ Tester, Keith (1991)

⁷⁵ Die Re-Evaluierung des M/T-Verhältnisses seit der Neuzeit beschreibt Norbert Elias als zivilisatorischen Prozess der Eliminierung des Animalischen, dem Abstoßen des Tierischen in einem Selbst, das eine symbolische Distanz zum Tier schafft.

⁷⁶ Tester, Keith (1991). S. 78

⁷⁷ Ebd. S. 150.f.; Henry Salt führte, so Tester, ab dem ausklingenden 19. Jahrhundert den kategorischen Imperativ des wahren Tierschutzes ein, fernab philosophischer Denkübnungen zum Menschsein und gesellschaftlichen Distinktionsverhaltens.

⁷⁸ Ebd. 198.

⁷⁹ Vgl. hierzu Thomas, Keith (1983). S.144.; Keete, Kathleen (2002). S.26.

⁸⁰ Tester, Keith (1991). S.93.

⁸¹ Ebd. S.197f.

1.2.4. Die Entmündigung des Tieres

Als Ergänzung zu den bereits genannten Tierdiskursen und damit verknüpften gesellschaftlichen Verschiebungen sind einige Aspekte aus Harriet Ritvos Schrift *“Animal Estate”* zu nennen. Soziologische Forschung zur Thematik der Tieres im Zusammenhang mit der Arbeiterklasse des 19. Jahrhunderts lässt sich Ritvo zufolge kaum nachweisen, da eine Dokumentation weitgehend fehlt: Ein starkes gesellschaftliches Gefälle, wie Tester und Thomas es nachzuzeichnen versuchen, ist aufgrund mangelnder Quellen nicht belegbar.⁸²

Der Einbruch von Sentimentalität in das M/T-Verhältnis sei der Industrialisierung und zunehmenden Beherrschung von Natur geschuldet, schreibt Ritvo. Um 1900 erschienen erste gefühlsbetonte Romane und Gedichtbände aus der fiktiven Sicht von Hunden oder des trauernden Herrn um das geliebte Tier. Das Noble im Tier äußere sich in der Liebe zum Herrn und dem Willen zu dienen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzt sich der Begriff der Weisheit (*“animal sagacity”*) immer mehr zum Schlagwort für tierische Intelligenz durch⁸³ - ein vom rationellen Denken entkoppeltes, intuitives Wissen. Im Tier-Kontext verstand man darunter den bedingungslosen Willen, dem Herrn zu dienen, ihn zu schützen und vor drohenden Gefahren zu warnen.

In der tierischen Rechtsfigur manifestiert sich, so Ritvo, der Wandel des Tieres vom Mitwesen zum Objekt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden Tierprozesse unzulässig und die Strafen fallen auf den Halter zurück. Die Verantwortung, die früher beim Tier lag, verschiebt sich auf den Besitzer.⁸⁴

"This change occurred between the early eighteenth century and the late nineteenth century (...) At the beginning of this period people perceived themselves to be at the mercy of natural forces; at the end, science and engineering had begun to make much of nature more vulnerable to human control. (...)Once nature ceased to be a constant

⁸² Ritvo, Harriet. *Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge. Harvard University Press. 1987; siehe auch: Franklin, Adrian (1999). S.16.

⁸³ Ritvo, Harriet (1987). S. 37-39.

⁸⁴ Ebd. S. 4.

antagonist, it could be viewed with affection and even, as the scales tipped to the human side, with nostalgia."⁸⁵

Ritvo beschreibt den Wandel der Naturauffassung im Zeitalter der Industrialisierung. Die neu errungene Fähigkeit des Menschen, Natur, also auch das Tier, zu kontrollieren, bedingte die Umkehrung von einem angsterfüllten Zugang zu einem gefühlsbetonten. Die bezwungene Natur konnte nach eigenen Vorstellungen in die Lebenswelt integriert werden. Die Verschiebung der Wahrnehmung des Tieres vom Subjekt zum Objekt läutet die moderne Tierwahrnehmung ein.

1.3. Mediale Rückkehr des Tieres in die Lebenswelt der Moderne: vom Mitwesen zum Schauobjekt

Die Rechtsunfähigkeit des Tieres auf staatlicher Ebene koinzidiert mit dem, was John Berger als „kulturelle Verdrängung“⁸⁶ des Tieres bezeichnet. In seinem Essay „*Warum sehen wir Tiere an?*“ befasst sich Berger mit der Ambiguität von physischer Verdrängung und kultureller Neubewertung des Tieres, die sich seit dem 19. Jahrhundert vollzieht. Zunächst, so Berger, sei eine Umkehrung der Kartesianischen Automatentheorie eingetreten, als das Tier im Laufe der frühen industriellen Revolution als Maschine in den Fabriken eingesetzt wurde, und später, im postindustriellen Zeitalter, diene es nur mehr als Rohstoff. In diesem Zeitraum vollzieht sich auf symbolischer Ebene eine Aufwertung und „Zurschaustellung“ des Tieres: Das natürliche, reale Vieh verschwindet aus der menschlichen Lebenswelt und wird vom domestizierten Tier ersetzt. Die symbolische Rückkehr des Tieres in die Stadt erfolgt durch die Errichtung öffentlicher Zoos. Zeitgleich werden die ersten Spielzeuge in Tierform hergestellt. Die Verbreitung von moderner Haustierhaltung und Züchtung sind allesamt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verorten – parallel zu den Anfängen der Tierschutzbewegung. Berger zufolge steht der Begriff „Tier“ seitdem in erster Linie mit den Kategorien „Familie“ und „Schauobjekt“ in

⁸⁵ Ebd. S.3

⁸⁶ Berger, John (2003). S. 23.

Verbindung,⁸⁷ welche sich stark auf die mediale Repräsentation von Tieren im 20. Jahrhundert auswirken.

Die Verdrängung von realen Tieren rückt ihre Visualisierung und Repräsentation in den Mittelpunkt. Kurz vor der Jahrhundertwende wird das Spektrum an medialen Trägern von Naturbildern mit der Kinematographie um ein neues Forum erweitert, in welchem kulturelle Ideale des Tieres Niederschlag finden und neue Formen annehmen.

1.3.1 Die Neupositionierung des Tieres im familiären und gesellschaftlichen Gefüge des 20. Jahrhunderts

Die Wissenschaft hat dem Menschen seit der Neuzeit sukzessive die Grundlagen seines anthropozentrischen Welt- und Selbstbildes entzogen. Freud spricht von drei „Kränkungen der Eigenliebe“: Der erste Grundpfeiler ging mit der Kopernikanischen Kosmologie zu Bruch, die zweite Kränkung folgte mit Darwins Evolutionslehre und die dritte prägte die Wende zum 20. Jahrhundert – Freuds Studien zum Unbewussten nahmen dem Subjekt die Sicherheit einer ganzheitlichen, vernunftorientierten Kontrolle über sein Denken und Handeln.⁸⁸ Das geschwächte Subjekt war im 20. Jahrhundert angelangt.

Adrian Franklin zufolge lässt sich der neue Status des Tieres von der Fragmentierung menschlicher Lebensbereiche ableiten. Zunächst markiert für ihn der Fordismus des frühen 20. Jahrhunderts einen neuen Abschnitt des M/T-Verhältnisses. Mit steigenden Lebensstandards der Arbeiterklasse werden neue Freiräume geschaffen, die von Natur und Tier gefüllt werden. Fleisch, das Halten von Haustieren und Urlaub am Land werden zunehmend leistbar. Der Tierbegriff ist seit Ende des 19. Jahrhunderts und der beginnenden saisonalen Landflucht eng verknüpft mit Erholung, Freizeit und Ursprünglichkeit. Das Pferd, die letzte Verbindung zum ländlichen Leben der Vormoderne, verschwindet mit der fortschreitenden Motorisierung allmählich aus dem

⁸⁷ Ebd.S. 21-23.

⁸⁸ Ferber, Rafael. Philosophische Grundbegriffe 2. München: C.H. Beck. 2003.S.19-21.

Stadtbild. Die Industrialisierung verbannt das Tier aus dem Alltag, es erfährt aber noch vor der Mitte des 20. Jahrhunderts eine mediale Überrepräsentation, die bis heute anhält.⁸⁹

„Sentimentalization of farm animals and pets was common in the nineteenth century, as an industrializing society romanticized its rural past, but an emotional regard for wild animals is a distinctly twentieth-century (or, at least, a late-nineteenth-century) phenomenon.“⁹⁰

Die stilisierte Empfindsamkeit der Oberschicht des 19. Jahrhunderts wandelt sich im kommenden Jahrhundert in eine schichtenübergreifende Freizeitkultur, die eng mit dem Erlebnisraum ‚Natur‘ sowie dem Interesse am Tier und dessen Schutz verknüpft war. Galt das Haustier und dessen Zucht in der Vormoderne als Zeitvertreib von Erwachsenen oder gar als Kinderersatz⁹¹, verschiebt sich die Beschäftigung mit Tieren zunehmend in den kulturellen Lebensbereich von Kindern. Die mediale Produktion und Schaulust an infantilisierten Tierbildern spiegelt diese Neupositionierung wieder.⁹²

1.4. Fazit

Der eingangs erwähnte Dualismus der Tiersymbolik bestimmt das M/T-Verhältnis über die Jahrhunderte und formt die filmische Produktion von Tierbildern mit — sowohl jener des Schreckens als auch der Zuneigung. An einem Ende der Skala ist das Motiv des „Edlen Tieres“ zu verorten. Es ist geprägt von der zivilisationskritischen Neubewertung des Menschen der Neuzeit, die in eine Fetischisierung des Ursprünglichen überging. Neben dem Strang antiurbanistischer Natursehnsucht sind gesellschaftliche Distinktionsmechanismen mitzubedenken, die seit dem Mittelalter zunächst über den Besitz, in weiterer Folge über das Verständnis und letztendlich über den Schutz von

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 39.

⁹⁰ Isenberg, Andrew (2002). S.48.

⁹¹ Vgl. Kete, Kathleen. „*Verniedlichte Natur*“ In: Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (Hg.). *Tierische Geschichte*. Paderborn: Schöningh. 2010. S.131.

⁹² Siehe hierzu Baker, Steve (1993). S.174-184.

Tieren verhandelt wurden. Was als Edel angesehen wird, lässt sich neben den vorherrschenden ästhetischen Vorlieben auch ökonomisch aufschlüsseln: Als ersehenswert gilt, was den Arbeitskreislauf verlässt, also nutzfrei ist, erhöhten Pflegeaufwand bedarf und dessen begehrte Attribute als symbolisches Kapital auf den Besitzer übergehen.

II Das Edle Tier und die frühe Filmgeschichte

2.1.1. Die Anfänge der Kinematographie

Eadweard Muybridges Serienphotographien gehören zu den letzten kinematographischen Vorstufen zur Entstehung des Kinos. Die Bewegungsabfolgen vom galoppierenden Pferd aus dem Jahre 1872 prägten die Ikonographie der frühen Kinematographie. Dem Experiment liegt das Anliegen eines Pferdeliebhhabers zugrunde, der zur Optimierung seines Reitstils Muybridge beauftragte, die Bewegungsabfolge der Pferdebeine während des Galopps zu dokumentieren.⁹³ Das Interesse am Tier gab den Anstoß für die Anfänge des Films. Neben Muybridge widmeten sich auch Étienne-Jules Marey und Ottomar Anschütz im darauffolgenden Jahrzehnt intensiv der photographischen Dokumentation von Lauf, Flug und Fall von Pferden, Vögeln, Katzen und Hunden. Mithilfe kinematographischer Verfahren gelang es kontinuierliche Bewegung in Momentaufnahmen zu teilen, die das menschliche Auge aufgrund seiner Trägheit nicht einzeln zu erfassen vermag. Muybridges Aufnahmen, so Akira Mizuta Lippit, sind die Verknüpfung von Tierkörper und Bewegung, die sich in die Entstehung des Mediums einschrieben.⁹⁴ Das Tier ist häufig Ausgangspunkt kino-ontologischer Überlegungen. Benjamin Bühler und Stefan Rieger erarbeiten in ihrem Band „Vom Übertier“ die medientheoretische „Wissensfigur“ des Tieres: Forschungsgegenstand bildet dabei wissenschaftliche

⁹³Vgl. Bousé, Derek. Wildlife Films. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2000. S. 41.; Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan. Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2006. S. 175.; Burt, Jonathan (2002). S. 104-112.

⁹⁴Vgl. Lippit, Akira. Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife. Minneapolis. University of Minnesota Press. 2000. S. 184-187.

Erkenntnis über und durch Tiere, die den technischen Fortschritt, wie eben auch die Entwicklung des Filmes, vorantrieb. Bewegungsabläufe bestimmter Tiere waren häufiger Gegenstand filmischer Analysen, die einerseits biologischer Wissensproduktion dienten, aber auch als Quelle für Konzepte zur Optimierung und Effizienzsteigerung des Menschen (beim Sport) und von Maschinen (beispielsweise der Aerodynamik) genützt werden.⁹⁵ Zeitraffer und Zeitlupe waren die technische Voraussetzung der Dokumentation von Bewegungsphasen in Einzelbildern, die davor nur ein Kontinuum bildeten. Walter Benjamin bezeichnete die durch die Filmtechnik erschlossenen und nun wahrnehmbare Bildwelten als „Optisch-Unbewußtes“⁹⁶. Dieser Ansatz der Medientheorie der Technik- und Kulturgeschichte sieht die visuelle Wahrnehmung eng mit dem Tierkörper im Zusammenhang. Dass der sich bewegende Tierkörper Ästhetik, Inhalte und zuvorderst die Technik des Films prägte, unterstreicht auch Jonathan Burt in dem Standardwerk „*Animals in Film*“⁹⁷.

“(…)film is also an extension of other practises of human-animal relations which impact on filmmaking at every level. These include the hunting techniques used to get camera shots of animals in the wild; the taming, training and bonding required when humans and animals interact on film; and the killing, whether contrived or observed in nature, that provides cinematic excitement and shock. All of these practices have important visual components, and they all imbue both the content and the process of filmmaking.”⁹⁸

Vom Einzelbild bis zum Bewegungsfluss forderten Pferd, Katze, Hund und Vogel den fortschrittlichen Impetus und erfinderischen Pioniergeist der Anfangszeit des noch stummen Mediums heraus. Die These John Bergers vom Verschwinden des realen Tieres aus unserer Lebenswelt, die nunmehr von tierischen Ersatz-Zeichen überflutet wird, hat zuletzt Akira Mizuta Lippit für den Film angewandt. Jonathan Burts Kritik an rein

⁹⁵ Vgl. Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan. (2006). S.37-46.

⁹⁶ Zit. nach: Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan (2006). S.179.;vgl. Fay, Jennifer. „*Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus*“. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz + Fischer. 2012. S.145f.

⁹⁷ Burt, Jonathan (2002).

⁹⁸ Ebd. S. 90.

semiotischen Betrachtungsweisen beruft sich auf das Tier als Akteur, das die Filmproduktion maßgeblich mitprägt. Auch im Zusammenhang mit dem Tierschutz-Diskurs ist die Repräsentation von Tieren kein soziokulturell abgeschlossenes Thema – der Zuschauer ist sich über das Bild hinaus der Präsenz des Tieres vor der Kamera bewusst. Gesetzgebungen zum Wohle des Tieres in der Filmproduktion sind ein Beispiel dafür.⁹⁹ Der Ausbau narrativer Handlungsmuster und das dokumentarische Erkunden tierischer Lebensräume – zu Lande, zu Wasser und in der Luft – stellte frühe Filmemacher vor neue Aufgaben.¹⁰⁰ Mareys chronophotographisches Gewehr steht am Anfang der Geschichte von Apparaturen, die der Dokumentation von Bewegungsabläufen von Tieren dienten¹⁰¹. Sein Assistent, Lucien Bull arbeitete ab 1904 an einer Aufnahmevorrichtung, die er eigens für die Aufzeichnung von Insektenflügen entwickelte.¹⁰² Die Akeley-Kamera, die auf tierdokumentarische Feldaufnahmen ausgerichtet war¹⁰³ oder die Unterwasserkameras von Hans Hass und Jaques Cousteau sind nur einige der Beispiele für die filmtechnische Anpassung an die Lebenswelten von Tieren. Diese waren den frühen Filmemacher ein willkommenes Motiv: Im Gegensatz zur Landschaftsaufnahme bewegt sich der Bildgegenstand, die Vielfalt an Arten und Umweltbedingungen eröffneten ein Feld an noch Ungesehenem und zeigten die Möglichkeiten des neuen Mediums in Abgrenzung zur Photographie auf.¹⁰⁴

Neben der Tatsache, dass es sich bei den ersten laufenden Bildern mehrheitlich um Tierbilder handelte, zierten sie bald, und das bis heute, als Patronen der Filmproduktionsfirmen die Kinoleinwand vor Beginn des eigentlichen Films und wurden zum tragenden Motiv der Firmenlogos. „Indeed, it is striking how many animals announce film: Pathé’s crowing rooster; MGM’s lion, a motif also used by Colonel Selig in the early

⁹⁹ Vgl. ebd. S.29- 38.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S.87.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S.86.; vgl. Mannoni, Laurent. „*Archeology of Cinema/ Pre-Cinema*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London und New York: Routledge. 2005. S. 33.

¹⁰² Vgl. Lefebvre, Thierry. „*Schientific Films. Europe*“ In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London und New York: Routledge. 2005. S.568.

¹⁰³ Vgl. Bousé, Derek (2000). S.47.

¹⁰⁴ Vgl. Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf. „*Tierfilme und Filmtiere*“. In: Möhring, Maren, Perinelli, Massimo (Hg.). *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln: Böhlau Verlag. 2009. S.6-8.

twentieth century, Metro's parrot, which threw the company letters onto the screen; and more recently the flying horse of TriStar."¹⁰⁵ Das Firmenemblem am Anfang jedes Vorspanns kennzeichnet den Eintritt in die Filmwelt. Seit Beginn des klassischen Hollywoodkinos bedienen sich die Sujets zumeist einer klassizistischen Ikonographie. Die Logosequenzen stellen bis heute eine überzeitliche Parallelwelt dar, in deren Mittelpunkt neben der antiken Fackelträgerin von Columbia Pictures, der sphärischen Bergspitze von Paramount Pictures oder der Weltkugel von Universal oftmals Tiere stehen, die mit Attributen wie Kraft, Noblesse oder Übernatürlichkeit versehen sind. Prominente Beispiele sind der brüllende Löwe von MGM, das Pferd von TriStar, welches sich im Galopp zu Pegasus verwandelt, der Eisbär von Nordisk Film sowie der Hahn und die eilegende Henne, die das Logo von Pathé und Tobis zieren. Die Übertragung von tierischen Hoheitsattributen auf die jeweilige Produktionsfirma, gewissermaßen eine filmische Heraldik, spiegelt das Vermächtnis der sich bewegenden Tierfigur zum Laufbild wieder. Im Zusammenhang mit der Verknüpfung von technischer Medienentstehung und der Symbolik tierischer Akteure spricht Gertrud Koch von den assoziativen Verheißungen, für die der MGM-Löwe als Gütesiegel zu Beginn des Films steht: „ (...) ein wildes Abenteuer und königliches Vergnügen“¹⁰⁶. Im Tier findet das Medium Film, so Kochs These, aufgrund der technischen Möglichkeit der Bewegungswiedergabe und der Agilität sowie Telegenität von Tierkörpern ein ideales Objekt. Beim Zuseher ruft das bewegte Tierbild neben dem ästhetischen Eindruck auch eine motorische Resonanz hervor. Koch beruft sich dabei auf Christine Noll Brinckmanns rezeptionstheoretischen Ansatz der somatischen Empathie, welche beim Anblick von bewegten Tierbildern eigene körperliche Erfahrung des Rezipienten abrufen. Als ein Beispiel nennt Brinckmann die seitliche Ansicht eines Pferdesprunges über eine Hürde, den wir dynamisch und gravitativ nachvollziehen können. Brinckmann zufolge ist dieses Einleben in den Tierkörper die einzige unmittelbare Form der Empathie, welche frei von anthropomorphen Übertragungen ist.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Burt, Jonathan. (2002). S.19.

¹⁰⁶ Koch, Gertrud. „Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung.“ In: Böhme, Hartmut; Macho, Thomas (Hg.). Tiere. Eine andere Anthropologie. (Schriften des Deutschen Hygiene Museums Dresden, Bd. 3) Köln: Böhlau Verlag. 2004. S.42.

¹⁰⁷ Noll Brinckmann, Christine. „Empathie mit dem Tier“ In: Cinema. „CineZoo“. 42. Jahrgang. Basel: Stroemfeld Verlag. 1997. S.62-64.

2.1.2. Das Tier als Protagonist

Viele Beispiele des nicht-narrativen Films um die Jahrhundertwende zeugen vom Attraktionswert und großen Interesse am Körper und Verhalten von Tieren. Diese reichen von Aufnahmen dokumentarischer Natur („*Lions*“, Jardin zoologique, 1896, Lumière), varietéhafter Präsentation exotischer Tiere („*Das boxende Känguruh*“, 1895, Max Skladanowsky), szenischer Darbietung von Kunststücken („*Hunde Theater*“, 1907, Anonym, Pathé) bis hin zu mikroskopischen Filmaufnahmen von Insekten in pseudowissenschaftlichen Kurzfilmprogrammen¹⁰⁸. Dass die Anfänge des Kinos zunächst den gängigen Unterhaltungsformen der zeitgenössischen Populärkultur verhaftet blieben, äußert sich auch in den vielen Beispielen filmischer Tierkämpfe und illegaler Hatzen („*Cockfight*“, 1894-1896, Edison Kinetoscope; „*Foxterrier und Ratten*“, 1902, Anonym), die vorrangig an ein männliches Kinopublikum adressiert waren¹⁰⁹. Für Sabine Nessel sind die Aufnahmen von Zootieren des frühen Kinos eng mit den Schauanordnungen des Tierparks des 19. Jahrhunderts verknüpft. Der Käfig rahmt das Bild mit dem trophäengleichen Tier im Zentrum, bestaunt von bourgeois Besuchern¹¹⁰. Inhaltlich und formal orientierte sich der frühe Film hauptsächlich am Varietétheater. Die Häufigkeit an Tieren im Kino um 1900 ist dem Repertoires von Zirkus und Variété geschuldet, deren Standardnummern oftmals abgerichtete Tiere miteinschlossen. Im Film fungierten sie als dynamische Elemente im statischen Bildausschnitt und sorgten beim Zuschauer für Belustigung sowie für Affekte der Entzückung, des Schreckens und Staunens. Im Sinne eines „*Kino der Attraktionen*“ („*cinema of attractions*“)¹¹¹, für welches Tom Gunning in seinem gleichbetitelten Artikel das „Zur-Schau-Stellen“ als zentrale Charakteristik des frühen Kino bis 1906/07 anführt, sind Tiere Agenten der „gezeigten Bewegung“. Scott Curtis teilt die frühen Filmdokumente mit Tieren in drei Kategorien: den

¹⁰⁸ Vgl. Lefebvre, Thierry (2005). S.567.

¹⁰⁹ In Bezug auf Edisons Filme für das Kinetoskop: vgl. Musser, Charles. „*Edison Manufacturing*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London und New York: Routledge. 2005. S.200.

¹¹⁰ Vgl. Nessel, Sabine (2012). S. 37f.

¹¹¹ Gunning, Tom. „*Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*“. In: Meteor. Texte zum Laufbild. No. 4. Wien: PVS Verlag. 1996. S.27.

wissenschaftlichen Tierfilm, den Jagdfilm und den Spielfilm mit tierischen Akteuren.¹¹² Im letztgenannten, zunächst noch stummen Abenteuerfilm, waren Tiere dankbare Protagonisten, einerseits da sie sich auch im realen Leben nicht der sprachlichen Übermittlung von Inhalten bedienen und es beim Lesen ihres Verhaltens keine Abstriche in Vergleich zur Wirklichkeit gibt.¹¹³ Umgekehrt minimiert der Einsatz von Tieren als Darsteller auch die sprachlichen Anforderungen an den Rezipienten – mitunter ein Grund, warum Tiere bevorzugte Protagonisten im Kinderfilm sind. Als nach der Jahrhundertwende allmählich Narration die filmische Struktur zu bestimmen begann, blieb das Tier dem Spielfilm als beliebter Protagonist erhalten. „*Rescued by Rover*“ (1905, Fitzhamon/Hepworth) war der erste Spielfilm mit einem Hund als Hauptfigur im familiären Gefüge. Als eine Bettlerin das Baby wohlhabender Eltern kidnappt, sucht der Familienhund Rover unermüdlich nach deren Kind. Es gelingt ihm den Vater auf die richtige Fährte zu locken, wodurch die Familieneinheit wiederhergestellt wird. Der Hund läuft von Tür zu Tür, durchquert einen Bach, läuft mehrfach hin und retour. Den überwiegenden Anteil der Spieldauer sieht man Rover in Bewegung – von einem Rand des Filmbildes zum nächsten hastend – währenddessen die verzweifelte Eltern des Babys zuhause ausharren. Die Erzählstruktur, in der das Tier die Position des Schutzpatrons familiären Glücks einnimmt, verfestigt sich seit diesem frühen Beispiel in der Filmgeschichte. Das Handlungsmuster des klugen, intuitiv agierenden Hundes, der über die Familie wacht, bildet bis heute die vorherrschende Erzählstruktur im Tierspielfilm.¹¹⁴ Die Figur des tapferen Hundes, dessen edles Wesen sich in Form von tierischer Weisheit und der Hingabe zu den Haltern äußert, orientiert sich an der Vorlage des treuen Hundes in der Viktorianischen Literatur des 19. Jahrhunderts, wenngleich diese sich vorrangig mit der Trauer rund um sein Ableben beschäftigt.¹¹⁵ Dem quicklebendigen Helfer in Aktion widmet sich schließlich das Kino.

¹¹² Vgl. Curtis, Scott. „*Animal Pictures*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London und New York: Routledge. 2005. S.25.

¹¹³ Béla Balasz weist 1924 auf den „Natureindruck“ von Tieren im Film gegenüber dem beeinträchtigten Schauspiel des Menschen hin. „(...)Wobei dieser Natureindruck von Tieren auf dem Film noch besonders dadurch so vollkommen ist, daß ja die Tiere ohnedies nicht sprechen, mithin ihr stummes Mienenspiel im Film eine viel geringere Reduktion bedeutet als das der Menschen.“ Balazs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001.S.76.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S.115. Burt

¹¹⁵ Vgl. Mangum, Teresa (2002). S.35-44.

Der Hund soll hier als erster und wichtigster Vertreter des ‚edlen‘ Filmtieres angeführt sein. Zum einen ist die Popularität von filmischen Hundefiguren einer Fülle an narrativen Vorlagen der Literatur des 19. Jahrhunderts geschuldet. Zum anderen eignete sich der Hund wie kaum ein anderes Tier für die kinematographische Aufnahmesituation und Integration in filmsprachliche Erzählstrukturen. *Rover* war der erste „Star-Hund“ der Filmgeschichte, dem in den 1920ern „Strongheart“ und „Rin Tin Tin“ und in der 30er Jahren „Asta“ folgten. Hunden kommt aufgrund ihrer Dressierbarkeit (im Gegensatz zur Katze beispielsweise), ihrer Interaktionsfreude und der Vielfalt innerhalb der Spezies eine Sonderstellung im Kino zu. Körpergröße und Mimik sind weitere Faktoren, warum sich Hunde für Filmaufnahmen und die Einbindung in die Erzählung besonders eignen. Die festgeschriebene Rolle des treuen Freundes und Dieners des Menschen wurde seit dem frühen Kino durchdekliniert. Pathé Frères dokumentarische Kompilationen widmeten sich Arbeitshunden („*The Dog and his Various Merits*“, Pathé, 1908) sowie dem instinktbegabten Polizeihund („*Le chiens policiers*“, Pathé, 1907).

1943 erschien „*Lassie Come Home*“ (Wilcox), eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Eric White, die bis heute, als Fernsehserie und Spielfilm (zuletzt das Remake aus dem Jahr 2005), als bekanntestes Beispiel der Familiunterhaltung mit tierischem Akteur gilt. Ab 1974 entstanden mehrere Spielfilme rund um den titelgebenden Mischlingsrüden „*Benji*“ (1974, Camp), aufgebaut nach dem gleichen Prinzip wie die Lassie-Filme: Das Zurückfinden nach Hause, die Loyalität zur Familie, insbesondere zum Kind, und das Zuhilfekommen in Notsituationen sind genredefinierende Themenkreise des Tierspielfilms, auf die ich im folgenden Kapitel näher eingehen möchte.

2.1.3. Tiere und Kinder im frühen Film - mediale Verknüpfung von Kindheit und Haustier

Wie im ersten Kapitel ausgeführt, galt die Auseinandersetzung mit der Natur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für die Familie der Mittelschicht als heilsame und moralisch wertvolle

Freizeitgestaltung. Der Urlaub am Land oder der Zoobesuch sind Beispiele dafür, wie Natur wieder symbolisch in die Lebenswelt des Stadtmenschen zurückkehrt. Das Tier im Familienfilm oder später, ab den 1950ern, der Dokumentarfilm, nehmen eine ähnliche Funktion ein. Natur im Kino wurde fester Bestandteil von Familienunterhaltung, die ab der Jahrhundertmitte zunehmend populärwissenschaftliche und pädagogische Zwecke miteinschloss.

Die mediale Verknüpfung von Tier und Kind, sei es in der Viktorianischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder im Film, koinzidiert mit der zunehmenden Kleintierhaltung zur Sitten- und Moralerziehung von Kindern.¹¹⁶ Im 19. Jahrhundert galt die Tierpflege noch als Hobby von Erwachsenen. Erst im 20. Jahrhundert setzte sich Kleintierhaltung als weit praktizierte, schichtenübergreifende pädagogische Maßnahme für Kinder durch.¹¹⁷ Die kulturelle Nähe von Tier und Kind hat aber neben der Tradition der Sozialerziehung ihren Ursprung in der gesellschaftlichen Gleichstellung von tierischem und kindlichem Geistesvermögen. Erst mit dem Erlernen von Kulturtechniken und gesellschaftlicher Verhaltensnormen erlangte das Kind einen höheren Status.¹¹⁸ Das eingeschränkte Artikulationsvermögen von Kindern gab, wie bei Zuschreibungen tierischer Wesenseigenschaften, eine Projektionsfläche für vorzivilisatorische Unverdorbenheit und Güte frei. Kathleen Keete spricht von einem kulturellen Konstrukt des Anderen, geprägt von romantischen Sehnsüchten hinsichtlich der eigenen Naturwahrnehmung als Kind, die mit dem Alter verloren geht:

„Kinder und Haustiere werden in der euro-amerikanischen Kultur als Zwillinge gesehen, wie es zwei Monde sein könnten, von denen einer gelegentlich den anderen verdunkelt – (...), aber von denen jeder ein Zentrum der Wünsche und Ängste umkreist, das auf ihn projiziert wird. Beide reflektieren, und gemeinsam vergrößern sie, die Macht der Bedürfnisse von Erwachsenen.“¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. Grier, Katherine. *Pets in America. A History*. Orlando: Harcourt Inc. 2007. S.50-54, 178-179.; Vgl. Kete, Kathleen (2010). S.131.

¹¹⁷ Vgl. Kete, Kathleen (2010). S.131.

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S.123f.

¹¹⁹ Ebd. S.136..

Das Verhalten von Kleinkindern gegenüber Tieren, zumeist dem Haustier, weckt dank dem Wegfallen sprachlicher und anderer kognitiver Barrieren und der Unmittelbarkeit der Interaktion den Eindruck von amikaler Eintracht. Diese Einheit, eine Opposition zur Erwachsenenwelt, prägt zunächst die Kinderliteratur und später das Kino. Ein narratives Thema der Kinderliteratur des frühen 20. Jahrhunderts, so Erica Fudge, ist das Kind, welches mit Tieren kommunizieren kann und die Tierwelt in sein Leben integriert. Der Prozess des Erwachsenwerdens hingegen, geht mit dem Verlust der Nähe zur Natur und somit auch zu Tieren Hand in Hand.¹²⁰ Im Zusammenhang mit dem Verwandtschaftsverhältnis von Tier und Kind in der medialen Repräsentation verweist Fudge auf Sigmund Freuds¹²¹ „*Totem und Tabu*“. Freud beschreibt darin die Distanzlosigkeit von Kindern gegenüber Tieren als ein Bündnis jenseits zivilisatorischer Zwänge und Normen:

„Das Verhältnis des Kindes zum Tiere hat viel Ähnlichkeit mit dem des Primitiven zum Tiere. Das Kind zeigt noch keine Spur von jener Hochmut, welcher dann den erwachsenen Kulturmenschen bewegt, seine eigene Natur durch eine scharfe Grenzlinie von allem anderen Animalischen abzusetzen. Es gesteht dem Tiere ohne Bedenken die volle Ebenbürtigkeit zu; im ungehemmten Bekennen zu seinen Bedürfnissen fühlt es sich wohl dem Tiere verwandter als dem ihm wahrscheinlich rätselhaften Erwachsenen.“¹²²

Gleich in den Anfängen des Kinos lässt sich eine inszenierte Nähe des Kindes zum Tier feststellen. Neben pseudo-dokumentarischen Alltagsszenen der Lumière-Brüder rund um das „Bébé“ – von den ersten Schritten, über das Frühstück bis zu geschwisterlichen Streitereien¹²³ – gibt es mehrere Beispiele für inszenierte Fürsorge seitens Kindern gegenüber Tieren: Die mit Milch bekleckerte Katze, der ein Mädchen Nachschub bringt in „*Le Déjeuner du chat*“ (1897, Lumière) beispielsweise. In einem anderen Lumière-Film

¹²⁰ Vgl. Fudge, Erica (2002). S.73; S.85

¹²¹ Vgl. ebd. S.70.

¹²² Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd.IX. Totem und Tabu. London: Imago Publishing. 1948 (erstmalig 1913). S. 154.

¹²³ „*Le repas de bébé*“, Lumière, 1895; „*Premiers pas de bébé (vers les jouets)*“, Lumière, 1896; „*Querelle enfantine*“, Lumière, 1896.

füttert ein kleines Mädchen ihre Katze („*La Petite Fille et son Chat*“, 1899, Lumière): Trotz der Nähe zum hastig nach Essen schnappendem Tier weist das Kind weder Angst noch erzieherischen Gestus im Umgang mit dem Tier auf. Beides sind Beispiele aus dem frühen, nicht-narrativen Filmschaffen der Lumières, die Kind und Haustier in Form eines Familienalbums zusammenführen, wie es davor schon in der Fotografie und Portraitmalerei üblich war und später ins filmische Medium übernommen wurde.

1903 bindet G. A. Smith Kind und Tier in „*The Sick Kitten*“ (1903) in eine rudimentäre Handlung ein. Zwar bleibt Smith in diesem Filmbeispiel noch dem szenischen Bildraum des Theaters verhaftet, bedient sich aber als einer der ersten Filmemacher der Montage von Filmsequenzen. Ein Bub und ein Mädchen, verkleidet als Erwachsene, verabreichen einem Kätzchen Medizin. Eine Großaufnahme löst das trinkende Kätzchen in einem runden Bildausschnitt aus der Szenerie heraus. Beides, die Imitation von Erwachsenen seitens der Kinder sowie die Pflege des verkindlichten Tieres – es sitzt aufrecht und wird mit einem Löffel gefüttert – sorgt für die beabsichtigte Entzückung beim Zuschauer.

Wie bereits erwähnt war „*Rescued by Rover*“ der erste Tierspielfilm. Noch bevor die Handlung einsetzt werden der Heldenhund und das Baby als filmische Exposition in Form eines Tableaus vorgestellt: Auf gleicher Augenhöhe mit dem Baby liegt Blair wachend um das Kind gebettet. Im Nachfolgefilm „*The Dog Outwits the Kidnapper*“ (1908, Fitzhamon/Hepworth) werden dieselben Hauptdarsteller, Blair und das Kind, wieder zu Beginn und am Ende des Films in Form eines solchen „*emblematic shots*“¹²⁴ – der Zusammenführung handlungsrelevanter Bildelemente in einer kurzen Einstellung – vorgestellt. Man sieht das Mädchen, die Tochter von Cecil Hepworth und mittlerweile älteres Kind aus dem Vorgängerkfilm, und Blair, den Familienhund der Hepworths, auf dem Sofa sitzen. Auch hier sind die beiden Darsteller auf gleicher Augenhöhe. Der Hund trägt eine Fahrerbrille und Chauffeursmütze, die ihm vom Kind aufgesetzt wurde. Die Requisiten weisen auf die nachfolgende Handlung hin und zeigen Kind und Haustier als Spielkameraden. Die Rückholsequenz, die der Entführung des Kindes folgt, ist eine

¹²⁴ BFI Screenonline Eintrag: Dixon, Bryony zu *Dog Outwits the Kidnapper*.
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1352979/index.html> (gesichtet am 19.2.2014)

Persiflage der Rettungsaktion in „*Rescued by Rover*“. Diesmal ist kein Einschreiten seitens der Eltern vonnöten, da Rover den Entführer verfolgt, ihm das Entführerauto samt Kind entwendet und es sicher zurück nach Hause bringt – als fahrender Hund hinterm Steuer. Das unhysterische Mädchen und der souveräne Rover erwecken den Eindruck eines eingespielten Teams, welches unbeeindruckt von den Machenschaften des Entführers bleibt und sich in unauffektierter Manier durch die Handlung schauspielert.



Abb.1. Screenshot „*Rescued by Rover*“ (1905, Fitzhamon/Hepworth), <http://www.youtube.com/watch?v=LlhNxHfyWTU> (gesichtet am 7.3.2012)



Abb.2. Screenshot „*The Dog outwits the Kidnapper*“ (1908, Fitzhamon/Hepworth), Screenshot, youtube-channel des BFI, <http://www.youtube.com/watch?v=qApoxM41NGQ> (gesichtet am 7.3.2012)

Béla Balázs schreibt 1924 in *„Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films“* über die Wirkung von Tieren im Film. Er setzt den Reiz der unbeeinflussbaren Natürlichkeit des tierischen Spiels mit der Entzückung über das Schauspiel von Kindern gleich:

„Die besondere Freude, Tieren auf dem Film zuzusehen, liegt darin, daß sie nicht spielen, sondern leben. Sie wissen nichts vom Apparat und machen ihre Sache mit naivem Ernst. Selbst wenn sie dressiert vorgeführt werden, wissen nur wir es, daß es Komödie ist. Sie wissen es nicht und nehmen alles tödlich ernst. (...) Es ist keine Kunst, sondern belauschte Natur.“¹²⁵

In der Filmkunst zählen Tiere und Kinder, so Balázs, zur unkontrollierbaren Natur, da ihnen trotz Dressur oder Anweisungen das Dispositiv nicht bewusst sei und die Darstellungen sich nicht vom Leben unterscheide. Die Natürlichkeit bzw. schauspielerische Unzulänglichkeit von Kindern und Tieren hinterlässt einen nichtdiegetischen Eindruck beim Zuschauer, der akzeptiert wird. Für das Spiel von Kindern verwendet Balázs die Metapher der „belauschten Natur“. Kindliche Mimik erzeuge im Film dank der Großaufnahme ungleich größeres Entzücken beim Zuschauer als im Theater.¹²⁶

„Denn für uns Erwachsene ist die Physiognomie der Kinder geradeso seltsam und geheimnisvoll wie die der Tiere, und geheimnisvoller noch dadurch, daß sie nicht so fremd ist. Und gar Kinder zu beobachten, die sich unbeobachtet wähnen, ist wie die Ahnung eines verlorenen Paradieses“¹²⁷

Balázs schreibt in zivilisationskritischer Tradition von einem „verlorenen Paradies“, einem Zustand idealisierter Unwissenheit, der dem Erwachsenen verwehrt bleibt. Die ästhetische Theorie der Natürlichkeit, die Balázs hier formuliert, weist deutliche Bezüge zu Kleists *„Über das Marionettentheater“* auf. Seiner Schauspieltheorie zufolge bringt unreflektierte

¹²⁵ Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001. S.76.; Mariann Lewinsky Sträuli zitierte in ihrem Vortrag „Frühe Stars und freie Sicht: Filmhunde 1900-1910“ im Rahmen des Symposiums „Hunde/Welt/Bild“ im Filmmuseum Wien im März 2009 ebendiese Textpassage und wies auf die filmische Verknüpfung von Tier und Kleinkind im frühen Kino hin.

¹²⁶ Balázs, Béla (2001). S.77f.

¹²⁷ Ebd. S.77

oder instinktive Bewegung größtmögliche Grazie und Eleganz hervor. Lediglich Präzision und ausgereifte Technik können eine gleichwertige Anmut erzeugen. In dem Essay bedient sich Kleist einer Tiererzählung: Ein Bär, der Fechtstöße pariert und Finten augenblicklich als solche deutet ist aufgrund seiner Unkenntnis von Konventionen und den Verlass auf seinen Instinkt einem routinierten Fechter ebenbürtig.

Ein Jahr nachdem Freud in „*Totem und Tabu*“ die liberale Gesinnung von Kindern gegenüber Tieren thematisiert, folgt 1914 in seiner Narzissmustheorie ein weiterer Gedanke zum Naturzustand: Das entrückte Erscheinungsbild von Kindern ähnele dem selbstbezogenen Anschein mancher Tiere. Beim Betrachter rufe dieser selige Zustand Entzücken hervor. „(...) der Reiz des Kindes beruht zum guten Teil auf dessen Narzissmus, seiner Selbstgenügsamkeit und Unzulänglichkeit, ebenso der Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie der Katzen und großen Raubtiere, (...)“¹²⁸

Das Entzücken, welches Kinder und Tiere beim Kino-Publikum auslösen – im Gegensatz zum Theater – ist der Großaufnahme und Montage geschuldet. Da der Film zunächst noch ein spracharmes Medium war, suchte man nach alternativen Möglichkeiten der Unterhaltung des Zuschauers. Das frühe Kino machte sich die Schaulust, die Tiere beim Zuschauer erwecken, ebenso zunutze, wie die Rührung und Erheiterung, die schauspielernde Kinder hervorrufen. Die langjährige Laufzeit der Slapstick-Serie „*Our Gang*“ spiegelt die Popularität von schauspielernden Kinder und deren Tierkameraden beim Kinopublikum wieder; auch über das Ende der Stummfilmzeit hinweg. In seiner sozialdiagnostischen Annäherung zur Flut an Tier- und Kinderbildern in Wochenschauen aus dem Jahr 1931, kommt Siegfried Kracauer in einer seiner Glossen zu folgendem Schluss: Die Wonne, die das Vorzivilisatorische in Form von Tier und Menschenbabys beim Betrachter auslöst, ist einer gesellschaftlichen Infantilität geschuldet, einer aus Mangel an politischer Tatkraft resultierenden Unmündigkeit: „(...) ihre unausgesetzte Abbildung ist das Zeichen einer Ablenkung von der Wirklichkeit

¹²⁸Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd.X. Werke aus den Jahren 1913-1917. London: Imago Publishing.1949. S.155; Vinzenz Hediger verweist in folgendem Text auf ebendiese Freud-Passage: Hediger, Vinzenz: „*Großwildjagd*“. In: Cinema. „CineZoo“. 42. Jahrgang. Basel: Stroemfeld Verlag. 1997. S.28.

der Erwachsenen. Um sie, an der wir krank, nicht enthüllen zu müssen, weicht man ins Kinderland aus (...).¹²⁹ Um Empathie beim Zuschauer hervorzurufen, oder um ihn schlichtweg zu unterhalten, bedient man sich seit Beginn des Kinos der Wirkung des anthropomorphen Tierkörpers – ob als verkleidete Hunde, die Kunststücke darbieten oder als krankes Kätzchen, welchem Medizin gelöffelt wird. Die Neotenisierung, eine dem Kindchenschema entsprechende Umformung von Körpern, wird zunehmends in Zeichentrickfilm verfolgt. Steve Baker spricht diesbezüglich von einer Verniedlichung und Banalisierung des Tierbildes in der Kulturproduktion, welche er als mit dem Begriff der *Disneyfication* zusammenfasst.¹³⁰ Das kulturelle Tier entfernt sich von seinem ursprünglichen Körper, welcher an menschliche Bedürfnisse angepasst wird – zur Belustigung, als Nahrungsmittel, als Kinderersatz oder eben als Verbindung zur Natur.

2.1.4. Das Tier als Kern der Familienunterhaltung: zur pädagogischen Wertevermittlung im Genre der „Tierspielfilme“

Hinsichtlich einer Untersuchung kultureller Hierarchiekonzepte der Tierwelt im Spielfilm nehmen in der vorliegenden Arbeit anthropomorphe Tiere im Animationsfilm eine untergeordnete Rolle ein. Im folgenden Unterkapitel werde ich jedoch kurz auf weitläufig etablierte Erzähl- und Darstellungsnormen von Tiergesellschaften in der Familienunterhaltung eingehen.

Die Frage, warum Kinderunterhaltung eng mit Tierbildern verknüpft ist, kann, rein rezeptionstheoretisch, zunächst auch mit John Berger gestellt und beantwortet werden: Auf ein „Warum schauen Kinder Tiere an?“ kann man mit der Schaulust am Bewegten, Nicht-Menschlichen, an der Vielfalt und Andersartigkeit antworten. Der womöglich wichtigste Aspekt der Filmrezeption von Kindern ist die sprachfreie, unmittelbare Wahrnehmung die keinerlei Kulturtechniken zur Dekodierung bedarf. Sozialbiologisch könnte man auch mit

¹²⁹ Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. (Hg. Witte, Karsten). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974. S.13.

¹³⁰ Baker, Steve (1993). S.174-181.

der Hypothese der *Biophilie* des Menschen, einem angeborenen Interesse für lebendige Natur, argumentieren.¹³¹ Tiere sind Anfang des 20. Jahrhundert fester Bestandteil der Unterhaltungskultur für Kinder. Laut John Berger ist der Beginn der kulturellen und industriellen Produktion von Tierdarstellungen für Kinder, beispielsweise in Form von realitätsnachahmendem Spielzeug, im Jahrhundert davor anzusetzen.¹³² Die frühen Kinderbücher mit tierischen Protagonisten standen im Zeichen der Sittenerziehung von Kindern, aufklärerischer Agenden und des frühen Tierschutzes – Fabeln, Märchen und die späteren Tierbiographien sind Beispiele dafür. Im angelsächsischen Raum ließen ab dem Ende des 19. Jahrhunderts antiurbanistische Inhalte und das bürgerliche Naturideal die moralpädagogischen Ansprüche in den Hintergrund treten.¹³³ Nach der Jahrhundertwende folgen viele Kinderbücher mit Tierprotagonisten, die ebenfalls Stoff für spätere Verfilmungen, sowohl als Spiel- als auch Zeichentrickfilme, boten. In den Geschichten handelt es sich oft um symbiotisch zusammenlebende, anthropomorphe Tiergemeinschaften, die mithilfe eines Kinderprotagonisten Bedrohungen abwehren oder gemeinsam Abenteuer erleben. Dem sanftmütigen Kind kommt dabei zumeist das Privileg der sprachlichen oder paraverbalen Kommunikation mit der Tierwelt zu (A.A. Milnes „*Winnie-the-Pooh*“, E.B. Whites „*Charlottes's Web*“). Diese Konstellation bildet bis heute, insbesondere in der Mainstream Familienunterhaltung, die Blaupause für Drehbücher von Spielfilmen und Animationsfilmen mit pseudo-umweltpolitischen Botschaften – von Disneys „*Bambi*“ (1942, David Hand) bis hin zu der Warner Bros. Produktion „*Free Willy*“.

Die Verknüpfung von Kind und Tier reproduziert seit Beginn des Kinos Naturkonzepte des 19. Jahrhunderts – auch die zeitgenössische Familienunterhaltung ist davon noch weitgehend geprägt. In die stabilen narrativen Strukturen der Kinderliteratur werden Hegemonien des Anderen eingearbeitet und dazugehörige Projektionen besserer (oder

¹³¹ hierzu: Dialog im Kolloquium. „*Biophilie – die menschliche Hinwendung zum Lebendigen*“. In: Otterstedt, Carola. Rosenberger, Michael (Hg.). *Gefährten. Konkurrenten. Verwandte. Die Mensch-Tier-Beziehung im wissenschaftlichen Diskurs*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2009. S.153-157.

¹³² Vgl. Berger, John (2003). S.29f.

¹³³ Vgl. Cosslett, Tess. *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786-1914*. Aldershot: Ashgate. 2006. S.1-7, S.151.

schlechterer) Lebensgemeinschaften mit den entsprechenden gesellschaftlichen Werten transportiert. Mit dem wachsenden Umweltbewusstsein ab den 1960er Jahren nahm sich das Hollywood-Kino zunehmend Naturkatastrophen und ökologische Agenden zum filmischen Gegenstand, welche in dramaturgische Genremuster des Melodramas, Abenteuerfilms und Thrillers eingearbeitet wurden. Als Ende der 1980er umweltpolitisches Lobbying innerhalb der Hollywood-Filmindustrie institutionalisiert wurde und sich kurz darauf auch der Disney-Konzern ökologischer Anliegen verschrieb, wurden einschlägige Themen in die Familienunterhaltung integriert.¹³⁴ Die in Zeichentrickfilmen dargestellten Tiergesellschaften sind zumeist menschlichen Gesellschaftssystemen nachempfunden. Eine monarchische Hierarchie mit patriarchaler Ausrichtung wird naturalisiert und als überzeitlicher Soll-Zustand des „Tierkönigreichs“ konstruiert. In der jüngeren Filmgeschichte gilt Disneys „*The Lion King*“ (1994, Allers/Minkoff) als berühmtestes Beispiel für eine solche Parallelgesellschaft. Felix Saltens 1923 erschienenes Buch „*Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*“, welches prominent von Walt Disney verfilmt wurde, ist mit seiner Naturschutz-Thematik und der hierarchischen Struktur innerhalb des Tierreichs ein weiteres Beispiel für eine abgeschiedene Tiergesellschaft. „*Bambi*“ unterscheidet in seiner radikalen Zweiteilung Natur und Menschenwelt. Das Ökosystem des Waldes, welches als arkadische Konstante des Lebenskreislaufs gezeichnet wird, steht unter ständiger menschlicher Bedrohung.¹³⁵ In Disneys „*Pocahontas*“ (1995, Gabriel/Goldberg) wird westliche Kulturkritik zum Grundthema; nämlich die Ausbeutung von Ressourcen seitens der Kolonialisten sowie die Ablehnung der naturnahen Lebensweise der indianischen Ureinwohner.¹³⁶ Die Entfremdung vom Naturzustand greift bei den Europäern auch auf die anthropomorphisierten Tierfiguren über: Pocahontas tierische Begleiter, ein Waschbär und ein Kolibri, stehen dem überzüchteten Mops des britischen Gouverneurs gegenüber.

Zwischen 1948 und 1960 vereinte Disney in den „*True Life Adventures*“ mehrere Genres und Spielfilmelemente zu einem Konzept des Tierdokumentarfilms. Schon kurz danach

¹³⁴ Vgl. Ingram, David. *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press. 2008 (erstmalig 2000). S.20.f.

¹³⁵ Vgl. ebd. S.18-24.

¹³⁶ Vgl. ebd. S.50-52.

fanden die Produktionen aufgrund ihrer naturkundlichen Inhalte Eingang in die Schuldbildung, auch über die Grenzen Amerikas hinweg.¹³⁷ In „*The Living Desert*“ (1953, James Algar), Disneys erster abendfüllenden Produktion der Serie, wird die Tierpopulation der Wüste in eine speziesübergreifende Gesellschaft gegliedert, deren Verhalten anthropomorph gedeutet wird. Dramaturgische Methoden der Spannungserzeugung, Komik und melodramatische Stilmittel verdichten die ohnehin existentiellen Topoi der Rahmenhandlung – Fressen und Gefressen werden, der jahreszeitliche Kreislauf, Tod und Geburt – zu spielfilmähnlicher Unterhaltung mit Bildungsmehrwert. Bis heute gilt der Tierfilm – gleich ob mit dokumentarischer oder fiktiver Ausrichtung – dank des Attributs des *pädagogisch wertvollen* als Synonym für Familienunterhaltung.

2.1.5. Der Tierkamerad als identitätsstiftende Figur

Von „*Rescued by Rover*“, über „*Lassie*“ bis zu gegenwärtigen Produktionen bleibt die Familienzusammenführung mittels tierischem Einsatz oder durch generationsübergreifendem Engagement für den Tierschutz ein dominantes Thema des Familienspielfilms. Michelle Superle verortet ab den 1960ern einen Wandel der literarischen Retterfigur im Subgenre der „dog stories“, der auch auf die Tierfigur im Film angewandt werden kann. War der Hundekamerad in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so Superles These, zunächst Verteidiger und Beschützer bei körperlicher Bedrohung, wird er später zur „psychologischen“ Treibkraft bei der Lösung innerfamiliärer Konflikte. Er dient als Vermittlerfigur zwischen den Gegensätzen Natur/Kultur und Kindheit/Erwachsensein: „Dogs become *transforming substances* – both agents and catalysts that enable families to achieve a fuller humanity.”¹³⁸ Die filmische Hundefigur geht Hand in Hand mit der Entwicklung des Kinos zugunsten komplexer Narrativen und Dramaturgien sowie psychologisierter Figuren und Akteure. Die (nonverbale) Kommunikation und Eintracht mit dem Tier bleibt größtenteils Kindern und ‚naturnahen‘ Erwachsenen

¹³⁷ Vgl. Bousé, Derek (2000). S.61-70.

¹³⁸ Vgl. Superle, Michelle., „*Animal Heros and Transforming Substances. Canine Characters in Contemporary Children's Literature.*“ In: Gross, Aaron; Vallely, Anne. *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animals Studies.* New York: Columbia University Press. 2012. S.174-176.

vorbehalten. In der Regel sind diese Figuren am Rande der Gesellschaft angesiedelt – seien es Angehörige indigener Völker oder Aussteiger – die mit Attributen wie *Güte* oder *Weisheit* versehen sind. Dieser Humanismus äußert sich in ihrer Liebe zum Tier und dem Wissen um den Umgang mit ihnen.¹³⁹ Die Loyalität des Kindes zum Tier und die zu überwindenden Konflikte und Abenteuer bedingen eine harmonische Familienzusammenführung. Diese Konstellation lässt sich genreübergreifend von den 1940er Jahren bis heute nachzeichnen. Aus dem Kanon der klassischen Tierspielfilme für Kinder sind hierzu prominente Beispiele wie die oben erwähnten Lassie-Verfilmungen zu nennen, ebenso wie „*The Yearling*“ (1946, Clarence Brown), „*Flipper*“ (1963, James Clark) bis hin zu neueren Filmen wie „*Fly Away Home*“ (1996, Carroll Ballard) oder „*Free Willy*“.¹⁴⁰ Letztgenanntes Beispiel möchte ich stellvertretend herausgreifen: Der Tierparkmitarbeiter Randolph, eine Figur indianischer Abstammung, steht in starkem Kontrast zum skrupellosen Parkbesitzers, welcher kalkulierte Ausbeutung des Orcas Willy betreibt. Randolph verkörpert Ideale spirituellen Einklangs mit Natur und Tier und vermittelt dem verhaltensauffälligen Jesse mythologisches Wissen rund um Orcas.¹⁴¹ Die Kommunikationsfähigkeit und speziesübergreifende Freundschaft zwischen Jesse und dem Orca wird mythologisch eingefärbt und zu einer Seelenverwandtschaft zweier Außenseiter stilisiert. Die abenteuerliche Tierrettung schweißt den zu Beginn revoltierenden Jesse mit seinen Pflegeeltern zusammen. Diese tragen den bezeichnenden Öko-Nachnamen „Greenwood“. In seinem Text zu „*Fly Away Home*“, einem weiteren Film, der von einer Rettungsaktion unter der Anführung eines Kindes mit prekärer Familiensituation handelt, hält Christian Exner folgende Charakteristiken des Tierspielfilms fest:

„Kennzeichnend für Tierfilme ist das Motiv des verwaisten Kindes.(...) Tiere schließen bei ihnen emotionale Lücken, die durch Trauer und Verlust entstehen. (...) Zugleich nehmen sich Kinder der Probleme von Tieren an und retten sie vor den Unbilden der Natur, auch vor Jägern und Wilderern, vor der Bedrohung ihres Lebensraums

¹³⁹ Auch im Kinderspielfilm ohne einschlägiger Tierthematik bedient man sich der tieraffinen Randfigur. Man denke dabei an die ‚Taubenfrau‘ im Central Park in „*Home Alone 2: Lost in New York*“, die zu Kevins Gefährtin in der Großstadt wird.

¹⁴⁰ Burt, Jonathan (2002). S.184-187.

¹⁴¹ Vgl. Ingram, David (2008). S.99.

schlechthin. Sie finden über das Tier zum Leben zurück und nehmen eine verantwortungsvolle Rolle im biologischen Gefüge ein.¹⁴²

Im Tierspielfilm der 1950er vollzieht sich der Sozialisierungsprozess vom Jugendlichen zum Erwachsenen in der fatalen Umkehrung des kindlichen Bündnisses zum Tier: eine krisenhafte Prüfung, die den männlichen Protagonisten zur Tötung seines Tierkameraden nötigt. Der symbiotischen Eintracht mit der Natur wird damit ein Ende gesetzt. Erica Fudge führt dafür Disneys „*Old Yeller*“ (1957, Stevenson) als Beispiel an. Dem ältesten Sohn wird während der Abwesenheit des Vaters die Obhut für die Familie übertragen. Als der Hund des Sohnes von einem tollwütigen Wolf gebissen wird und nun selber eine Gefahr für die Familie darstellt, behauptet sich der Jugendliche indem er sein Haustier tötet.¹⁴³ Als weiteres Beispiel dieses ‘*coming of age*’-Motivs im Tierspielfilm ist die bereits erwähnte MGM-Produktion „*The Yearling*“ aus dem Jahr 1946 zu nennen. Auch hier markiert die Tötung des Tierkamerads einen Einschnitt im Übergang vom Kind zum rational handelnden Erwachsenen. Über die Figur des Tieres lässt sich der Prozess der Identitätswerdung nachzeichnen: vom naiven Einklang mit der Natur zum gesellschaftsreifen Menschen, der das Tier entsubjektiviert wahrnimmt – als Nahrung, Arbeitskraft oder Bedrohung. Dies legt die Überlegung nahe, dass ein halbes Jahrhundert vor „*Free Willy*“, als Agrarwirtschaft und direkte Abhängigkeit von tierischen Ressourcen in der Gesellschaft noch weit verbreitet waren, die Darstellung des M/T-Verhältnisses im Film von anthropozentrischer Rationalität geprägt war.

¹⁴² Exner, Christian. *Amy und die Wildgänse*. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina; Koebner, Thomas. Filmgenres. Kinder- und Jugendfilm. Stuttgart: Reclam. 2010. S.318f.; vgl. Burt, Jonathan. S.185 – 187.

¹⁴³ Fudge Erica (2002). S.83-85

III Tierbild im Wandel - Tierfilme ab 1950

3.1.1. Zur Instabilität der Repräsentation von Tieren

Wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, ist das domestizierte Tier seit Beginn der Filmgeschichte mehrheitlich über das Kind mit der familiären Einheit verknüpft – im Spielfilm als auch in nicht-fiktionalen Filmdokumenten. Das gezähmte, ins Familienleben eingebundene Haustier oder Nutztier erfährt im Laufe der Kinogeschichte kaum Veränderungen in seiner Repräsentation, während das Wildtier in der Hierarchie der Filmtiere aufsteigt – vom Feind und Gejagten zur bedrohten Naturerscheinung. Die Auswahl des Dargestellten ist einerseits den medienspezifischen Möglichkeiten des Kinos geschuldet und lässt andererseits auch auf Rangordnung innerhalb der Tierwelt schließen, welche gesellschaftlich rückgebunden werden können. Das folgende Kapitel wird sich zunächst der Frage widmen, welche Tiere im weiteren Verlauf der Filmgeschichte Hochkonjunktur erleben und auf welche Weise sie ins Feld des Sichtbaren gerückt werden.

Für diese Arbeit sind im Mainstreamkino vorherrschende Rollenkonzepte innerhalb der Tierwelt relevant, welche gesellschaftliche Diskurse wie Jagd, Umweltschutz etc. direkt widerspiegeln. Der Wandel von Sichtbarkeit, Repräsentation und narrativ-dramaturgische Einbettung stehen im Vordergrund. Insbesondere die Aufwertung des Wildtiers, vom Feind zum schützenswerten „Mitwesen“, lässt gesellschaftliche Rückschlüsse zu, die in Folgendem besprochen werden.

3.1.2. Medienspezifische Selektion trifft auf etablierte Tiertopoi: Was ist das „Edle Tier“ im Film?

Die Frage nach dem „Edlen Tier“ im Film wirft zunächst auch medienspezifische Fragen auf: Welche Tiere werden in Filmen gezeigt bzw. welchen Kriterien unterliegt die Auswahl der repräsentieren Tiere? Grundlegende Eigenschaften wie Dressierbarkeit und

kamerakompatible Körpergröße begünstigen televisuelle bzw. filmische Qualitäten von Filmtieren. Hinzu kommen Vorzüge wie exotische Herkunft als Novum für den Betrachter, neotene Züge (Kindchenschema), besondere physische Beschaffenheit und eine Befähigung zur Interaktion mit einem menschlichen Gegenüber. Säugetiere entsprechen diesen Kriterien am ehesten und sind neben Vögeln die am stärksten vertretene Tierklasse im Realfilm. Die Darstellung von Insekten, Reptilien und Fischen, zumeist im Sci-Fi- und Horrorfilm, ist theriophoben Verzerrungen unterworfen. Die grundsätzliche Unmöglichkeit rudimentärer Kommunikation und Abrichtung, gepaart mit dem Mangel körperlicher Entsprechungen schüren genredefinierende Phantasien animalischer Bedrohung. Der Animationsfilm eröffnet dazu im Gegensatz ein Feld der unbedingten Darstellbarkeit und Möglichkeiten der Integration in filmische Erzählstrukturen und visueller Vermenschlichung.

Etablierte Darstellungsweisen literarischer Tierhelden gehen in den Spielfilm ebenso über wie Ikonographien und Bildanordnungen der Fotografie und Malerei: Treue, Schönheit und Exklusivität sind nur einige Eigenschaften, mit welchen bestimmte Spezies gegenüber anderen Gattungen in ihrer Repräsentation ausgestattet werden. Der Kreis an Tieren bleibt konstant: Hund, Pferd, Adler, Rotwild, Großkatzen. Allesamt stehen im engen Zusammenhang mit aristokratischer Repräsentanz: Einerseits in der Übertragung von Potenz, Klugheit und körperlicher Kraft auf den Besitzer bzw. Erleger oder der Treue gegenüber dem Machthaber, welche das „Edle Tier“ über andere Arten stellt. Die filmo- bzw. telegenen Qualitäten von Hund und Pferd (Größe, Mimik, Dressierbarkeit), beide der Kategorie Haus- sowie Nutztier zuordenbar, sowie der literarische Fundus an Geschichten der Aufopferung und Treue tragen zu ihrem obersten Ranglistenplatz der meistgezeigten Filmtiere bei. Das Mainstream-Kino bringt weder eine Umkehrung etablierter Hierarchien hervor, noch sind Dissonanzen in der filmischen Repräsentanz von Tieren im Vergleich zur Literatur bzw. Kunstgeschichte feststellbar. So sind beispielsweise (ausgewachsene) Schweine, trotz ihrer Fähigkeit zur Interaktion mit Menschen, Mimik und Dressierbarkeit nicht zum beliebten Filmtier avanciert und bleiben auch im Kino unterrepräsentiert. Das Ferkel bildet eine Ausnahme – den neotenen Gesichtszügen sei Dank. Neben den ästhetischen Schönheitskriterien, die das Schwein nicht erfüllt lässt, sich seine

Unterrepräsentation im Kino auf seinen primären Nutzen als Nahrungsmittel rückführen. Denn schlussendlich landet das Schwein auf dem Teller. Der Mainstream-Spielfilm trägt die Dichotomie zwischen fetischisiertem Prestigetier und verstecktem Mastvieh mit, welche das M/T-Verhältnis seit der Neuzeit und insbesondere ab der Moderne prägt. Das Verschleiern und Verstecken von ausgebeuteten Tieren auf der Straße oder am Esstisch ist als regulative Sozialtechnik – nämlich das Unterdrücken von Unangenehmen – zu deuten. Der Naturersatz tritt, wie John Berger es beschreibt, in domestizierter, kontrollierter Gestalt in Erscheinung. Zunächst in Zoo, Zirkus und Literatur, und später im Kino, welches das wichtigste Forum der Spätmoderne wird, in dem sich die Tiertypologien der Moderne herausbilden bzw. verfestigen. Im Autorenfilm, welcher hier ausgeklammert wird, findet eine Neubewertungen des „Niederer“ sehr wohl statt – und schließlich auch der kinematographische Umgang mit dem Undressierten und Undressierbaren. Kinematographische Auseinandersetzungen mit dem Animalischen sind vor allem für medienontologische Forschungsfragen interessant. Robert Bressons Filme, insbesondere „*Au hasard Balthazar*“ (1966) – der Leidensbiographie eines Esels – zählen zu den prominentesten, und von wissenschaftlicher Seite umfassend untersuchten Beispielen zum Tier im Film.¹⁴⁴

3.1.3. Wildtier – Von der Gefahr zum Gefährdeten

Roderick Nash hat in dem 1967 erschienenen „*Wilderness & The American Mind*“ eine historischen Aufarbeitung des Wildnis-Begriffs im Zusammenhang mit dem amerikanischen Nationalismus abgefasst: Parallel zur europäischen Romantik entwickelte sich im nordamerikanischen Raum eine kulturelle Wertschätzung von Natur und Wildnis – zunächst ebenfalls seitens der Vertreter aus Literatur und Kunst. Das amerikanische

¹⁴⁴ Beispiele an Publikationen allein der letzten 5 Jahre: Lie, Sulgie., „*Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern.*“ In: Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf. *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne.* Köln: Böhlau Verlag. 2009. S. 63-78.; Holl, Ute. „*Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen.*“. In: Nessel, Sabine. Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien.* Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.97-114.; Cameron, Sharon. „*Animal Sentience. Robert Bresson's Au hasard Balthazar.*“ In: *Representations.* Vol.14. Nr.1 (Spring 2011). S.1-35.

Pendant zum romantischen Naturverständnis stand im Gegensatz zu den Pionierbestrebungen, welche sich der lückenlosen Besiedelung der *frontier* verschrieben. Erst ab Ende des 19. Jahrhunderts, als die flächendeckende Eroberung abgeschlossen war, gewann das Landschaftsbild an Bedeutung im Kontext des amerikanischen *Nation-building*.¹⁴⁵ Auf staatlicher Ebene äußerte sich die Neubewertung der Wildnis in Form von institutionalisierter Naturschutzzonen und neuer Gesetze. Die Weiten der Wildnis, welche dem zivilisierten Europa im Zuge der Verstädterung abhanden gekommen waren, wurden zu einem wesentlichen Pfeiler des Nationalstolzes.¹⁴⁶ Natur galt nicht mehr als zu zähmender Feind, sondern als Verbündeter der amerikanischen Pionierleistung und somit als wesentlicher Partner in der Herausbildung des Nationalcharakters.¹⁴⁷ Dass der Western als das amerikanische Genre schlechthin gilt, spiegelt diesen Sachverhalt wider.

Bis in die 1950er orientierte sich die Repräsentation von Wildtieren in erster Linie an ihrer Gesinnung, Nutzen und Verdiensten dem Menschen, Haltern und der Gemeinschaft im Allgemeinen gegenüber¹⁴⁸. Das Töten von Raubtieren blieb daher von der Kritik unbetroffen, was sich insbesondere im Safarifilm in der heroischen Figur des ‚weißen Jägers‘ äußert. Mit seiner Expertise rund ums Töten und Einfangen von Tieren bestreitet er nicht nur seinen Lebensunterhalt. Der körperlichen und instinktiven Fähigkeit zur Eroberung von Natur erliegen auch die weiblichen Protagonistinnen. Erst in den 60er-Jahren kommt es zu einem Wandel des begehrten Männlichen, der sich in der Figur des Tierforscher und -schützers manifestiert. Damit endet auch das Bild der Natur als unerschöpfliche Quelle an natürlichen Trophäen. David Ingram zeichnet in „*Green Screen*“ den Beginn der Thematisierung von Artenschutz und Tierforschung nach, welche schon ab den 1950ern, bevor sie im folgenden Jahrzehnt endgültig in die Populärkultur mündete, Teil der Rahmenhandlung wurde¹⁴⁹. Wissenschaft, Schutz und Pflege des Tiers wurden in „*Clarence, the Cross Eyed Lion*“ (1965, Marton) zur eigenständigen Filmthematik¹⁵⁰, die in

¹⁴⁵ Nash, Roderick. *Wilderness & The American Mind*. 4. Ausgabe. New Haven, London: Yale University Press. 2001. S.143-145.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S.67.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.141-156.

¹⁴⁸ Vgl. Ingram, David (2008). S.96-97, S.127-132.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S.121.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S.126-129.

der Serien-Fortsetzung des Films („*Daktari*“) breitenwirksam in die Familienunterhaltung einging.

Dem wilden, ungezähmten Dasein kommt ab Mitte der 60er ein neuer Stellenwert zu – das von Restriktionen befreite Leben wird zu einem Sehnsuchtsmotiv im Kino des *New Hollywood*, welches auch im Mainstream Eingang fand. Dieser Impetus überträgt sich auf den Tierdiskurs im Film. Anstatt das Tier zu unterdrücken oder zu Zähmen, gilt es, das Tier aus den Fängen der Zivilisation zu befreien: Dieses Motiv hat sich seit 1966, dem Erscheinungsjahr der britischen Literaturverfilmung von „*Born Free*“ (Hill), bis heute zum wichtigsten, mitunter titelgebenden Thema („***Free*** Willy“) der Familienunterhaltung mit pädagogisch-ökologischen Mehrwert durchgesetzt. In „*Born Free*“, so Ingram, wird das Entlassen des Tieres in die Freiheit zum ethischen Akt gegen Ausbeutung und Freiheitsberaubung seitens des Menschen. Das Wohl des Tieres wird zum ersten Mal der Zivilisation direkt entgegengesetzt.¹⁵¹ Setzt man die gesellschaftliche Öko-Wende der 60er-Jahre in Bezug zu Keith Testers These – nämlich, dass Tierschutz immer Distinktionszwecken dient¹⁵² – dann wird hier das Establishment anvisiert. Kapitalismus und Imperialismus werden über den Umweg der Moral angeprangert, nämlich dem Fehlen von Empathie gegenüber Tieren.

Dem imperialistischen Naturbild als zu bändigende Bedrohung – das Subgenre des Safarifilms ist ein Beispiel dafür – folgte eine ökologische Wende. Ingram beschreibt die Neuerfindung der Natur im Kino als eine idealisierte Umwelt, ein harmonisches Gefüge, welchem der Mensch als Eindringling gegenübersteht. Einen Wendepunkt auf politischer Ebene markiert das Inkrafttreten des *Wilderness Act* von 1964, der in bestimmten Naturgebieten dem Menschen nur als Besucher Zutritt gewährt.¹⁵³ Im Zuge der Neubewertung von Wildnis, vorangetrieben durch das Artensterben und zunehmender Verstädterung, wechselten in den 1960ern auch die Rollen von klassischen Bedrohern, wie Bär und Wolf, zum Bedrohten. In Disneys semi-dokumentarischer Produktion „*The Legend*

¹⁵¹ Vgl. ebd. S.127-130.; vgl. hierzu auch Burt, Jonathan (2002), S.184f.

¹⁵² Siehe oben, S.22.

¹⁵³ Vgl. ebd.S. 25

of Lobo“ (1962, Algar/Couffeur) wird die Tierfigur des Wolfes zum ersten Mal als ehrenwertes Wesen gezeigt: Er wird anthropomorphisiert, mit menschenähnlichen Eigenschaften ausgestattet – sein Rudel wird entsprechend hegemonial-patriarchaler Familienentwürfe genormt – und daher als vorbildhaft bewertet. Vom Erzähler aus dem Off wird die Spezies mit herrschaftlichen Umschreibungen („king“; „noble“) bedacht.¹⁵⁴ Es wird ökologische Aufklärungsarbeit betrieben, die Schädlingsverhalten auf die territoriale Aneignung seitens des Menschen zurückführt.¹⁵⁵ Die Instabilität der Repräsentation von Tieren verdeutlicht Ingram am Beispiel des ambivalenten Medienbildes des Wolfes. Die Projektion normativer Familienstrukturen auf das Rudel und die Idealisierung des Wolfes als heroischen Jäger in „*The Legend of Lobo*“ spiegeln gesellschaftliche Diskurse zu Beginn der 60er-Jahre in Amerika wider: „The wolves are nostalgic symbols for lost wilderness values of individualism, self-reliance and freedom. But the wolf has earned the right for life by behaving, not like an outlaw, but like an ideal bourgeois American.“¹⁵⁶

Als Gegenbeispiel möchte ich ein domestiziertes Tier nennen, das im historischen Rahmen der Nachkriegszeit als Vermittler idealer Bürgerwerte in der Familienunterhaltung fungiert. Auch wenn die symbolische Besetzung von Hunden als treue Menschenfreunde in der Filmgeschichte durchwegs konstant bleibt, wandelt sich das Tierbild entsprechend gesellschaftlicher Belange und Ideale. Olaf Stieglitz Analyse der ersten „*Lassie*“-TV-Serie (von 1954 bis 1964) widmet sich der Hundefigur als Vermittler von „family values“¹⁵⁷, welche für die Generation der *baby boomers* über das Fernsehen pädagogisch aufbereitet wurden.¹⁵⁸ Die ländliche Kleinfamilie der Mittelklasse bzw. die Dorfgemeinschaft wird „Destabilisierungen“ in Form von Bedrohungen aus der Wildnis (Parasiten, Raubtiere, Schädlinge etc.) ausgesetzt, die es zur Wiederherstellung der Ordnung zu überwinden gilt. In der wiederkehrenden Narrative der Abwehr nach Außen wird Lassie zum Träger gesellschaftsrelevanter Attribute wie Loyalität, Pflichtbewusstsein und Hingabe, die das ideale Bürgerbild im Amerika des Kalten Krieges widerspiegeln.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Vgl. ebd. .103-105.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S.104.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S.106.

¹⁵⁷ Stieglitz, Olaf. „*Citizen Lassie*“. In: Möhring, Maren, Perinelli, Massimo, Stieglitz, Olaf (Hg.). *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 2009. S.229.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S.227.f.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S.223-236.

Nimmt man das Beispiel des Westerngenres heran, kommt einem vor allem das Pferd des Cowboys in den Sinn. Janet Tompkins untersuchte in „*West of Everything*“ das Genre hinsichtlich all seiner Akteure, auch der tierischen. Im frühen Western steht der visuellen Omnipräsenz des Pferdes eine narrative Ausblendung gegenüber: Es ist noch das entsentimentalisierte Nutztier des vorindustriellen Zeitalters. Ebenso verhält es sich mit den Rindern, welche der Existenzsicherung des Cowboys dienen. In der späteren Genreentwicklung kommt es zu einem Wandel.¹⁶⁰ Ab 1970, wird das Pferd zunehmend zum „Gefährten“, der das Leid des Cowboys spiegelt.¹⁶¹ Hier stehen das Martyrium des Tieres und die Treue zum Besitzer im Zentrum der Darstellung.

3.1.4. Fallbeispiel Meerestier

Die medienspezifischen Eigenschaften von Tieren oder ihren Lebensräumen bedingen einen filmischen Mehrwert und somit auch, wie häufig sie auf der Leinwand oder am Bildschirm zu sehen sind. Beispielsweise ist dem literarischen Meerestier zumeist die metaphorische Position der zu bekämpfenden Natur zugewiesen. Dementsprechend sind sie hauptsächlich Handlungsmotor anstatt Handlungsakteur (beispielsweise in „*Moby Dick*“ oder „*Der alte Mann und das Meer*“). Im Film bedingt der Schauwert des abenteuerlichen Lebensraumes, dem Wasser, die medienspezifische Verwertbarkeit und somit seine Popularität. Dank der anthropomorph deutbaren Mimik und Dressierbarkeit lassen sich Meeressäuger wie Delfine oder Wale als aktive Protagonisten in eine filmische Narration integrieren. In Analogie zu den *Lassie*- und *Fury*-Serien entstehen 1963 und 1964 zwei Kinofilme mit dem Delfin „*Flipper*“, welcher im Anschluss daran auch zum Titelheld der gleichnamigen Fernsehserie wird. Der Delfin ist, wie seine Vorgänger, in der strukturellen Position des Kameraden und Familienbeschützers.

Im Tierspielfilm äußern sich gesellschaftliche Phantasien vom Zivilisations-Rückzug ab Mitte der 60er-Jahre über die Befreiung eingesperrter Wildtiere. Hierzu führt David Ingram

¹⁶⁰ Tomkins, Jane. *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. Oxford: Oxford University Press. 1992. S.92-94; S.111-113.

¹⁶¹ Tompkins, Jane (1992). S.89-109.

neben „*Born Free*“ auch „*Namu, the Killer Whale*“ (1966, Benedek) als erste Beispiele einer ökologischen Wende im Spielfilm an.¹⁶² Die „Entdämonisierung“ bestimmter Tierarten fällt mit der neu aufkeimenden Umweltschutz-Bewegung zusammen, wenngleich es bis in die 1990er dauerte, bis normierte ökologische Inhalte in die Familienunterhaltung sickerten. „*Free Willy*“ und „*Big Miracle*“ (2012, Kwapis) sind spätere Beispiele, deren Handlung zusätzlich umweltpolitische Agenden aufgreift und Natur- und Klimaschutz-Diskurse reflektiert. In beiden Filmen gilt es den Wal aus einer lebensfeindlichen Beengtheit in die Weiten seines natürlichen Lebensraumes zu überführen – im Gleichklang mit der persönlichen Entwicklung und Ich-Findung der dabei assistierenden Protagonisten. Die Grenze des Käfigs, Aquariums oder die Eisschollen in „*Big Miracle*“ sind die materialisierte Trennung zwischen Zivilisation und Natur. Mithilfe wohlgesinnter Menschen kehrt das Tier zurück in die Freiheit. Die Befreiung markiert den antizipierten Handlungsklimax, an dem sich die Wege des Menschen und des Tieres trennen. Der menschliche Protagonist bleibt zurück und erreicht melodramatische Plotziele wie Selbstfindung, Partnerzusammenführung oder Familienzusammenhalt.

Im Tierspielfilm, wie in Familienunterhaltungsfilmen im Allgemeinen, zeichnete sich kein grundlegender Wandel der Erzählstrukturen ab, doch werden mittlerweile vermehrt ökologische Themen aufgegriffen. Das bedrohte Tier trifft mitten in das Empathieempfinden von Kindern und eignet sich dadurch besonders für die Vermittlung pädagogischer Inhalte. Die Charakterzeichnung bedient sich dabei der in die Alltagsphilosophie gesickerten Maximen der Tierethik: Das Verhalten gegenüber Tieren gibt die moralische Gesinnung des Menschen preis. Um nochmals auf das Beispiel der Befreiung aus der Gefangenschaft zurückzukommen: Das Entlassen des Tieres in seinen natürlichen Lebensraum als ethische und ökologische Maßnahme bildet den Abschluss eines Lernprozesses an dem die Protagonisten wachsen. Insbesondere die Charakterzeichnung der Widersacher macht sich melodramatisches Potential von bedrohten Sympathieträgern zunutze. In „*Free Willy*“ wird Spannung mithilfe konkurrierender Parteien aufgebaut: jener, die dem Orca zur Flucht aus dem Tierpark

¹⁶² Vgl. Ingram, David (2008).S.96-98.

verhelfen wollen und derer, die aus Gründen der eigenen Bereicherung die Rettung zu verhindern versuchen. Am Verhältnis zum Tier lässt sich eine allgemeine moralische Charakterbeschaffenheit der Figuren ablesen. Vom korrupten Tierparkbesitzer, dem spirituellen Tierpfleger bis zum verhaltensauffälligen Waisenkind Jesse, das durch die Arbeit mit dem Tier erfolgreich resozialisiert wird. Das zunächst als „schwierig“ und „launisch“ bezeichnete Tier wandelt sich im Zuge der Interaktion mit dem Kind zu einem handzahmen, hochgradig anthropomorphisierten Wesen. Der Handlungsklimax, mittlerweile eine vielzitierte Filmszene, verbildlicht den Übergang von Zivilisation zur Natur in Form eines Sprunges über eine Steinmauer. Der Orca reagiert auf das Kommando von Jesse und flüchtet in letzter Minute vor seinen Verfolgern ins offene Meer, wo seine Walfamilie auf ihn wartet. Die Wand, die der Orca zur Flucht überwinden muss, markiert eine räumliche Trennung zwischen dem „Innen“ der menschlichen Zivilisation, und dem „Außen“ der Natur. Dem zunächst undenkbaren Sprung wird eine übernatürliche Kraft zuteil: Der Tierpfleger Randolph und Jesse sprechen eine indianische Gebetsformel, welche eine mythologische Einheit zwischen Mensch und Tier aufleben lässt.¹⁶³

Die Plakatsujets von „*Big Miracle*“ und „*Free Willy*“ verdeutlichen die Zweiteilung von Natur und Zivilisation auf bildlicher Ebene. Beide Darstellungen teilen die Lebenswelt des Menschen und die der Wale in der Bildmitte durch den Horizont. Das Plakat zu „*Free Willy*“ zeigt den dynamischen Sprung des Wales hinter die Grenze der Menschenwelt. Das Sujet lebt vom Gegensatzpaar des Kinderkörpers und springenden Orcas. Auch das Filmplakat zu „*Big Miracle*“ stellt eine wohlgesinnte Zusammenführung zweier Spezies dar, die durch eine Horizontale in zwei Sphären geteilt wird: Nach allen Regeln der Zentralperspektive konzentriert sich die Blickführung auf den Kommunikationsversuch zwischen Tier und Mensch. Die familiäre Dreierstruktur wird symmetrisch gedoppelt. In beiden Beispielen suggeriert die Lichtstimmung ein idyllisches Moment der Kameradschaft zwischen Mensch und Tier

¹⁶³ Vgl. ebd. S.99.

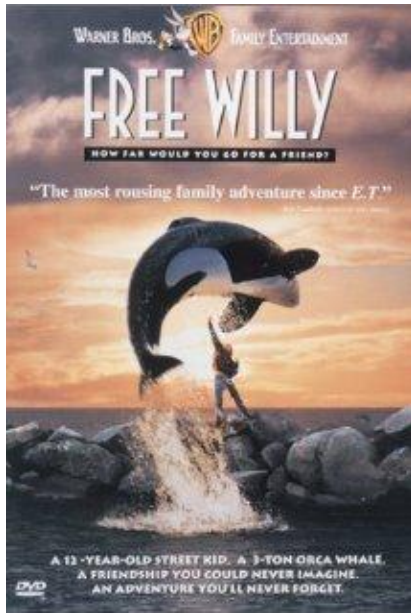


Abb. 3. (links):
<http://www.imdb.com/title/tt0106965/>
 (Zugriff am 25.3.2013.)

Abb.4. (rechts):
http://www.imdb.com/title/tt1430615/?ref_=sr_1
 (Zugriff am 25.3.2013.)

3.1.5. Jagdkritik

Um ein letztes Mal beim Beispiel des Meerestiers zu bleiben: Auch das Plakatsujet von „Jaws“ (1975, Spielberg) bedient sich der Zweiteilung von Lebenswelten auf Horizonthöhe, jedoch brodeln darunter der Horror des Tierischen. In seiner Einleitung zur Publikation „*Representing Animals*“¹⁶⁴ veranschaulicht Herausgeber Nigel Rothfels die Unbeständigkeit der Repräsentation und gesellschaftlichen Wahrnehmung von Tieren anhand des 25-jährigen Jubiläums von „Jaws“: Der Autor der Romanvorlage, Peter Benchley, schreibt in einem Beitrag für den *National Geographic*, dass die Verteufelung einer Spezies, wie sie es bei „Jaws“ der Fall war, heutzutage weder vertretbar noch gesellschaftlich gebilligt würde.¹⁶⁵ Ein gesteigertes Umweltbewusstsein ist seit den 60er-Jahren vom subkulturellen Gedankengut zum gesellschaftlichen Konsens gereift, der sich dementsprechend auf die Beurteilung filmischer Texte auswirkte. Auch antibürgerliche Inhalte wie Jagdkritik sind verstärkt in die Filmnarration übergegangen¹⁶⁶. Das Töten von Tieren wurde in den folgenden Jahrzehnten zunehmend inakzeptabler. Diese Entwicklung

¹⁶⁴ Rothfels, Nigel (Hg.). *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press. 2002. S. 7-12.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. S.7-11.

¹⁶⁶ Vgl. Ingram, David (2008). S.71-73; S.119.

ist auch symptomatisch für die Wende zum Auteur-Strang des postklassischen Kinos. Subkulturelles Gedankengut, in diesem Fall ökopolitische Inhalte der 68er-Bewegung, nämlich Umwelt- und Artenschutz, begannen das neue Kino zu bestimmen. Kritik an Jagd und der Ausbeutung natürlicher Ressourcen gehen Hand in Hand mit der Kritik am Establishment. In Michael Ciminos „*The Deer Hunter*“, einem späten Höhepunkt des *New Hollywood*, verdichten sich Pazifismus, Kriegstrauma und Ich-Erkennung auf zwei sinnbildliche, krisenhafte Tierbegegnungen. An der Tötungsbereitschaft des Protagonisten lässt sich nicht nur sein Geisteszustand ablesen, sondern auch die gesellschaftliche Toleranz von Jagdsport. Von kindlicher Jagdkritik, wie es in „*Bambi*“ der Fall war, steigt die Ablehnung des Tötens von Tieren ins ‚Erwachsenenkinos‘ auf. Von den bereits besprochenen Anfängen des Tierschutzes möchte ich hierfür die These ableiten, dass die „Tötungskrise“ im Film symptomatisch für die Tier-Sensibilität einer Gesellschaft ist, die mehrheitlich in keinem direkten Kontakt zum Tier als Nahrungsmittellieferant steht oder im Alltag davon abhängig ist. Gebilligt wird lediglich Tötung zum Zwecke der Verteidigung oder Nahrungsbeschaffung. Auch das Subgenre des Tierhorror, welches mit der Angst am unberechenbaren Animalischen operiert, ebbt in den 90er-Jahren ab und ist heute nur marginal, in Form von straight-to-dvd-Produktionen, am Markt vertreten.

IV Filmanalysen „Animal Encounter“

4.1. Auswahl und Methodik

Wie eingangs skizziert, gilt das Forschungsinteresse der filmischen Repräsentation von M/T-Verhältnissen, welche in Analogie zu neuzeitlichen und modernen Mythen des Tierischen gesetzt werden. Die in den vorherigen Kapiteln erläuterten Tier- und Menschlichkeitskonzepte werden nun anhand dreier Filmbeispiele veranschaulicht. Gewählt wurden Filme des klassischen Unterhaltungskinos westlicher Prägung. Um unterschiedliche Facetten der neuzeitlichen Tiermythologie beleuchten zu können, entstammen diese verschiedenen Genres und Jahrzehnten. Allen gemein ist das Aufeinandertreffen von Mensch und Tier in einem Schlüsselmoment. Wie in der

Einleitung erwähnt, möchte ich für diese filmische Begegnung den Begriff *animal encounter* wählen, aus zweierlei Gründen: Zum einen ist der Terminus im englischen Sprachgebrauch eine geläufige Bezeichnung für wildlife-Abenteuer im Entertainment-Jargon. Zum anderen birgt er einen Querverweis zu Encounter-Theorien der Psychologie und Soziologie, welche ab den 1960ern als Therapieform Verbreitung fanden. Diese Methode zielt auf eine Selbsterfahrung qua Exposition ab, welche sich über den Umgang mit dem Anderen vollzieht.¹⁶⁷

Hinsichtlich der Methodik wurde Lothar Mikos Lehrbuch „*Film und Fernsehanalyse*“¹⁶⁸ herangezogen. In Hinblick auf die *animal encounters* richtet sich das konkrete Erkenntnisinteresse auf Fragen der Repräsentation, sozio-historische und kulturelle Kontexte sowie Identitäts- und Rollenkonzepte. Ästhetische, narrative oder dramaturgische Aspekte werden größtenteils ausgeklammert. Da in diesem Kapitel mehrere Filme gewählt wurden, beschränkt sich die Analyse der jeweiligen Beispiele auf eine grobe Inhaltsangabe sowie die Beschreibung themenrelevanter Szenen. Die darauffolgende Kontextualisierung soll Aufschluss über Bedeutungsbildung und vorherrschende Mensch-Tier-Diskurse geben. Da es weder dem Erkenntnisinteresse noch der Forschungsökonomie dienlich wäre, wird in Folgendem auf Filmprotokolle verzichtet.

Es wurden kanonische Werke der Filmgeschichte mit hohem Wiedererkennungswert gewählt: Michael Ciminos „*Deer Hunter*“ (1978), Kevin Costners „*Dances With Wolves*“ (1990) und abschließend „*The Queen*“ (2006) von Stephen Frears – allesamt oscarprämiert und daher auch repräsentativ für den zeitgenössischen Konsens. Herausgearbeitet wird, auf welche Weise das Gezeigte moderne M/T-Verhältnisse widerspiegelt, aber auch, wie die Motivik auf die Tradition etablierter Tierkonzepte rückgeführt werden kann. Themenkreise wie Trauma, Zivilisationskritik, Männlichkeit stehen dabei im Zentrum. Ein anderes Kriterium, das bei der Auswahl der Filmbeispiele entscheidend war, ist die Repräsentation von verschiedenen Milieus. Die Klassenthematik des ersten Kapitels aufgreifend, soll auch

¹⁶⁷ Schutz, Will. *Encounter*. Hamburg: Isko Press. 1977. S.7-10.

¹⁶⁸ Mikos, Lothar. *Film und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Konstanz: UVK/UTB. 2008.

untersucht werden, ob und wie sich die Zugehörigkeit der Filmfiguren zu einer Gesellschaftsschicht im Umgang mit Tieren niederschlägt. Im ersten Beispiel sehen wir Arbeiter auf der Jagd, im zweiten einen ranghohen Offizier des späten 19. Jahrhunderts, der sich allein an der *frontier* durchschlägt, während das letzte Beispiel den britischen Adel auf Sommerfrische zeigt.

In der Darstellung des Zusammentreffens von Mensch und Tier haben sich seit der Romantik verschiedenste Motive etabliert, welchen nach Literatur und bildender Kunst der Film als Forum folgte. Auch dort verkörpern Tiere Phantasien und Projektionen des Anderen oder werden zum Sehnsuchtsmotiv des Lebens im Naturzustand. Die Darstellung des menschlichen Gegenübers offenbart soziale Praktiken und humanistische Ideale, welche hier thematisiert werden. Im Sinne der *Human-Animals Studies* fungiert das Tier als Analysekategorie hinsichtlich Fragen über Herrschaftsverhältnisse und Menschlichkeitskonzepte. Neben der Kontextualisierung und Rückführung der Repräsentation auf neuzeitliche Tierkonzepte, wird insbesondere der Frage nachgegangen, ‚Wie‘ das Tier im filmischen Medium dargestellt wird. Diesbezüglich wird in der Forschungsliteratur dem ‚Blick‘ als Analysekategorie größte Relevanz zugerechnet. Das reale Tier als spracharmer Akteur wird über den Blickaustausch oder das Zeigen des Auges in Beziehung zum innerdiegetischen Individuum und/oder dem Zuschauer gebracht. Auch in der Literaturwissenschaft ist der Blickwechsel zwischen Mensch und Tier ein Themenfeld, welchem im Kontext des „Fremden“, „Anderen“ und existenzialistischen Fragestellungen viel Beachtung geschenkt wurde.¹⁶⁹ Gerhard Neumann eröffnet seinen Text *„Der Blick des Anderen“- „Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur“* mit folgendem Absatz:

„Der Blick des Anderen als ein Augen-Blick, der zur Geburt des Selbst führt - man hat sich gewöhnt, die Formel als Schlüssel-, ja als Leitvorstellung für Aufstieg und Fall, für Glanz und Elend des neuzeitlichen Subjekts zu nehmen; für das Dilemma seiner Selbstinszenierung im Spannungsfeld einer Kultur, in der biologische wie

¹⁶⁹ Vgl. Wiedenmann, Rainer (2009). S.76f.

soziale Komponenten einander widerstreiten“¹⁷⁰

Die Möglichkeit des Close-Ups und die medienimmanente Kategorie des Sehens prädestinieren den Film als Forum der Begegnung von Mensch und Tier, und das genreübergreifend – vom Horror bis zum Melodram. Animal Encounters dieser Art sind über Jahrzehnte ein wiederkehrendes Filmmotiv, welches als Folie fungiert, dergegenüber sich der Mensch erfährt oder sich selbst zu erkennen glaubt. Die *animal encounters*, die hier besprochen werden, stehen für eine existentialistische Grenzerfahrung, die zumeist dramaturgisch als Peripetie zum Einsatz kommt: in einer Art Showdown, in der das Subjekt dem tierischen Gegenüber begegnet, wird die Sehnsucht nach dem Naturzustand aktualisiert. Individuationsprozesse haben in Form der *animal encounters* ein szenisches Motiv gefunden: Die Filmsprache bedient sich dabei Close-Ups der Augen, Schuss-Gegenschuss-Einstellungsabfolgen und Point Of View-Shots aus der Perspektive des Tieres. Nicht nur in Bezug auf die Bedeutungsproduktion ist die Montage von besonderer Aussagekraft. Auch hinsichtlich der Aktivierung und emotionalen Affizierung des Zuschauers hat sich eine Montageregeln bei M/T-Darstellungen durchgesetzt, die das folgende Beispiel besonders gut veranschaulicht.

4.2. Beispiel 1: *The Deer Hunter* (1978, Michael Cimino)

Dieses Anti-Kriegsepos zählt zu den Ausläufern des New Hollywood-Kinos. Im Zentrum der Handlung stehen drei junge Stahlarbeiter der russischen Community in Pennsylvania, die aus patriotischen Beweggründen freiwillig in den Vietnamkrieg ziehen. Der Film ist in drei Teile gegliedert: Vor dem Krieg – Vietnam – und schließlich die Traumabewältigung in der Heimat. Im ersten und im letzten Drittel geht der Freundeskreis auf Rotwildjagd. Es gibt es jeweils eine Jagdszene, in der die Hauptfigur Michael Vronsky (Robert de Niro) einen Hirsch verfolgt. Im Gegensatz zum Rest der Gruppe nimmt er die Jagd mit besonderer Ernsthaftigkeit in Angriff: Er ist in voller Jagdmontur, liebt fachkundig die

¹⁷⁰ Neumann, Gerhard. „Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996). S. 87.

Spuren der Tiere und distanziert sich vom spaßorientierten, schussfreudigen Amateurismus seiner Freunde. Naturwissen und unbeirrtes Jagdverhalten werden hier zu seinem Männlichkeits- und Identitätsritual. Zu Beginn spricht er von seiner favorisierten Jagdmethode, das Tier mit einem Schuss zu erlegen: „One shot! Two is pussy. The deer has to be taken in one shot.“¹⁷¹ Das gelingt ihm auch. Er verfolgt das Tier; schießt zielgerichtet nach ihm und trifft mit einem Schuss. Das schnelle Niederstrecken des Wildes (die Dauer der Jagdszene beträgt zwei Minuten) findet mit Ausblick auf eine morgendliche, nebelbehangene Landschaft statt, welche musikalisch mit orthodoxer Choralmusik untermalt wird und so zusätzlich eine mythische Aufladung erfährt. Die Verfolgung¹⁷² beschränkt sich auf Point of View-Shots des Jägers und Cut Aways sowie Match Cuts. In keiner Einstellung sind Jäger und Hirsch gemeinsam im Bild zu sehen. Nachdem der Schuss fällt, sieht man das Tier in einer Halbnahen zusammensinken. Auf ein abschließendes Close-Up des zitternden Tieres folgt ein harter Schnitt zur nächsten Sequenz, in welcher der Hirsch auf der Motorhaube festgebunden von der grölenden Gruppe zurück in die Stadt gefahren wird. Diese Montageanordnung ist hinsichtlich gesellschaftlicher Kategorien wie Klasse und Gender besonders bezeichnend. Die Einstellungsabfolge der letzten Atemzüge des Hirschen und das darauffolgende Bild des notdürftig festgebundenen Tierleichnams am Auto zeichnet ein unsentimentales Naturverständnis des Protagonisten: die Jagd fungiert als Männlichkeitsritus unter Freunden, die keine Verwertung des Wildes vorsieht. Sie wird lediglich als Hobby praktiziert und bedarf keines ökologischen Deckmantels. Der Tierleichnam ist eine Trophäe, die den gelungenen Machttakt der Naturbewältigung verkörpert.

Im dritten Akt, nachdem der sichtlich veränderte Michael vom Krieg zurückkehrt, wird erneut auf Jagd gegangen. In morgendlicher Gebirgslandschaft wird ein Hirsch von Michael verfolgt. Die Szenerie gleicht der ersten, wieder von andächtiger Choralmusik untermalt. Diesmal wird über vier Minuten Spannung aufgebaut¹⁷³: Schnelle Einstellungen von Jäger und Gejagtem wechseln einander ab und werden zur tölpelhaften Hatz seiner

¹⁷¹ TC: 00:16:45

¹⁷² TC:00:58:15

¹⁷³ TC:02:11:00

Freunde parallel montiert. Die Verfolgung verdichtet sich, bis es auf einer Anhöhe zum Zusammentreffen von Tier und Jäger kommt. Beide stehen sich in einem Bild gegenüber. Michael kann das Tier nicht töten, er schießt absichtlich in die Luft am Hirsch vorbei und lässt ihn abtraben. Er setzt sich an einen nahegelegenen Wasserfall und wiederholt zur Selbstberuhigung das Wort ‚Okay‘, welches im Echo widerhallt. Die Sequenz endet mit einem Schwenk in den Wasserfall.



Abb. 5. Screenshot: „*The Deer Hunter*“ TC: 2:14:58

Der Bezug zum Tier findet hier in der entscheidenden Konfrontation statt: Im Gegensatz zur ersten Jagdszene treten Mensch und Tier hier in Form eines Vis á Vis in einem Bild auf. Was André Bazin als Regel für die Maximierung von Realitätsnähe formuliert¹⁷⁴, nämlich dass Jäger und Gejagtes – oder die zwei wesentlichen Objekte – in einer Einstellung gleichzeitig sichtbar sein müssen, ist hier gegeben. Als Illustration für seine These bedient sich Bazin Filmbeispielen, die ein spannungsgeladenes Aufeinandertreffen von Mensch und Tier suggerieren sollen – beispielsweise in Jagdszenen. Montage und die örtliche Trennung von zwei interagierenden Figuren beraubt jede Szene ihres

¹⁷⁴ Bazin, André, „*Schneiden verboten!*“ In: Bazin, André. Was ist Film? Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag Berlin. 2004. S.84.; siehe hierzu auch: Hediger, Vinzenz. *Großwildjagd*. In: Cinema 42. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 42. Jahrgang. Basel: Stromfeld Verlag. 1997. S.24.

Realitätseindrucks, so Bazins These. Sie lässt sich anhand dieser zwei Sequenzen in „*The Deer Hunter*“ besonders gut veranschaulichen. Auch wenn man hier, nicht wie Bazin sie im Zusammenhang mit dem Safarifilm beschreibt, die Sympathien des Zuschauers anders liegen: Im Gegensatz zum ‚*Thrill*‘ einer Jagdszene, in der das Bangen des Rezipienten dem menschlichen Protagonisten gilt, werden hier die Rollen verkehrt. Das gejagte Tier wird im Kontext der trophäengetriebenen Jagd des Städters zum Sympathieträger. Während in der ersten Jagdszene der Hirsch aus dem Hinterhalt abgeschossen wird und keine direkte Konfrontation stattfindet, tritt das Tier dem Jäger im dritten Filmteil als Subjekt entgegen. Mithilfe klassischer Schuss-Gegenschuss-Montage wird ein Bilddialog aufgebaut, der die Subjektivierung des Hirsches begünstigt. Die zweite Begegnung von Mensch und Tier markiert die Identitätskrise des Protagonisten, welche einen dramaturgischen Wendepunkt der Handlung darstellt. Die symmetrische Anordnung der Akte sowie die Spiegelung der Jagdszene verdeutlichen das Davor und Danach des Krieges. Das Trauma der Figur wird anhand einer neuerwachten Sensibilität bzw. einer Tötungskrise verdeutlicht. Das Panorama nebelbehangenen Gebirges verschärft die existenzialistische Aufladung des Szenerie, ganz im Sinne sublimen Naturerfahrung: Geröll, Tiefen, Höhen und Echo. Die Schüsse aus dem Off, abgefeuert von Michaels jagdtollen Freunden verschärfen den aggressiven Einbruch des Menschen auf akustischer Ebene. Der Knall der Schüsse aktualisiert das Trauma des „Russisch Roulette“, welches den Kriegsveteran nach seiner Heimkehr belastet.

Balázs schreibt in „*Der sichtbare Mensch*“, dass die Naturdarstellung im Film nicht als „neutrale Wirklichkeit“ fungiert, sondern der Überhöhung von „Menschenschicksalen“, um die es nun mal im Film geht, dient.¹⁷⁵ Die karge Gebirgsszenerie wird auch hier zum Schauplatz des Showdowns des Subjekts – zunächst hinsichtlich des männlichen Egos und später des Kriegstraumas. Die destabilisierte Identität des Protagonisten wird anhand einer neu erwachten Empfindsamkeit gegenüber dem Tier verdeutlicht. In der darauffolgenden Szene ist er wieder bereit Schüsse abzugeben, richtet eine ungeladene Waffe an die Schläfe seines Freundes und drückt ab. Der Animal Encounter fungiert hier weniger als

¹⁷⁵ Balázs, Béla (2001). S. 66.

Läuterungs-Szene, sondern zur Verdeutlichung der Sinnkrise des Protagonisten.

Dieses Beispiel verdeutlicht auch die Relevanz des Blickaustausches bzw. die medienspezifische Darstellung der *animal encounters* : Der Blickkontakt wird forciert und dient vorrangig der Etablierung des Tieres als Subjekt. Schuss/Gegenschuss-Einstellungen sind die einzig mögliche Form der Kommunikation – wenn man das Tier nicht durch andere filmische Mittel zum Leben erweckt. Hier ist auch der wesentliche Unterschied zu literarischen Tierbegegnungen: Die Inszenierung des Blickaustauschs, der Fokus auf die Augen sind eine poetische Komponente, die eine Subjektivierung begünstigt, welche ohne Anthropomorphismen auskommt.

4.3. Beispiel 2: Dances With Wolves (1990, Kevin Costner)

Kevin Costners „Dances With Wolves“ ist der prominenteste Vertreter des Westernrevivals Anfang der 1990er. Die Kritik an der gewaltsamen Besiedelung des nordamerikanischen Kontinents steht hier im Zentrum der Handlung. Das Bild des Protagonisten wird besonders stark über das Verhältnis zum „Anderen“ oder „Fremden“ gezeichnet, und zwar auf zwei Ebenen: dem Sioux-Indianerstamm und dem titelgebenden Wolf.

Die Handlung möchte ich hier nur kurz umreißen: John Dunbar, Leutnant zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs, besetzt auf eigenen Wunsch einen unbemannten Posten an der westlichen Frontier. Bis auf sein Pferd Cisco und einen regelmäßig herannahenden Wolf lebt er auf sich alleingestellt, bevor es ihm gelingt Kontakt zu einem benachbarten Sioux-Indianerstamm aufzunehmen. Im Laufe der Handlung integriert sich Dunbar zunehmend in die Stammesgesellschaft bis er schließlich seine westliche Identität völlig aufgibt. „Der mit dem Wolf tanzt“ lautet der Sioux-Name, den er annimmt. Dunbar muss sich mit seiner frisch angetrauten Frau auf die Flucht begeben, als die Armee ihn als Fahnenflüchtigen verfolgt.

Die Off-Stimme Dunbars fungiert als zusätzliche Erzählinstanz. Um die Monologe mit der Handlung zu verweben, werden sie in Form von Tagebucheinträgen vorgetragen. Besonders die Passagen, welche die Begegnung mit dem Wolf auf sprachlicher Ebene kommentieren, sind für mein Forschungsinteresse relevant: Das Filmbild wird mit einem Text ergänzt, der die Projektionen auf das Tier auf sprachlicher Ebene wiedergibt. Das Wildtier wird in der domestizierten Rolle des „*companion animal*“ dargestellt. Nicht nur, dass der Wolf von Dunbar benannt wird: Der Name „White Socks“ steht ganz im Zeichen einer Anthromorphisierung und Verniedlichung des Erscheinungsbildes – nämlich, dass die Pfoten des Wolfes so aussehen, als ob er weiße Socken trüge. Höhepunkt des Zähmungsunterfangens ist es, als es Dunbar gelingt, den Wolf dazu zu bewegen, ihm aus der Hand zu fressen. Die Parallelgeschichte mit dramaturgischem Bogen vom zaghaften Kennenlernen, über die Wolfszähmung bis hin zur Tötung des Tieres seitens der Feinde ist ein wesentlicher Teil des Plots. Die anfängliche Skepsis sowie die schlussendliche „Kameradschaft“ spiegeln auch den Beziehungsverlauf zum Sioux-Stamm wieder, welcher ebenfalls nach einem zögerlichen Kennenlernen in der Aufnahme in den Stammeskreis übergeht. Die Figur des Protagonisten wird auf doppelte Weise als aufgeschlossen, vertrauenswürdig und „unwestlich“ gezeichnet.

Der Wolf taucht in der 28. Filmminute zum ersten Mal auf und begleitet den Protagonisten bis zu seiner Abkehr von der westlichen Lebensweise gegen Filmschluss. Das Tier wird langsam eingeführt, als Beobachter einer Szenerie, bevor es den Kontakt mit den Menschen aktiv sucht¹⁷⁶. Dunbar richtet zunächst das Gewehr auf den Wolf, welcher ihn von einer Anhöhe aus beobachtet. In Form einer klassischen Schuss-Gegenschuss-Einstellungsabfolge – von einer Halbtotale bis zur Nahen – wird der Wolf als Filmfigur etabliert. Die folgenden Szenen zeigen episodenhaft den Beziehungsaufbau zwischen Mensch und Tier. Der Wolf folgt Dunbar und seinem Pferd beim Ausritt, leistet ihm beim Abendessen Gesellschaft, beobachtet ihn bei der Rasur etc. Die Monologe aus dem Off beinhalten Schlagworte, die kennzeichnend für „treue“ und „weise“ Tierfiguren der

¹⁷⁶ TC: 00:46:00

spätviktorianischen Literatur sind: „Companion“ oder „entrusted friend“, wie Dunbar den Wolf bezeichnet, sind Begriffe, die bei der Um- und Beschreibung von Haustieren in den gemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind. Das Teilen von Essen wird zur nächsten Stufe des episodenhaften Beziehungsaufbaus: Der Wolf bringt ihm einen toten Vogel¹⁷⁷, Dunbar teilt in der darauffolgenden Sequenz sein Abendessen mit ihm. Der Blickaustausch zwischen Wolf und Dunbar findet auf zwei Arten statt: In Form von Schuss-Gegenschuss-Einstellungen oder Two-Shots, die beide in Profilansicht zeigen. Wenn keine Interaktion stattfindet, so nimmt der Wolf die Beobachterposition ein, daher sehen wir Dunbar in Point-Of-View-Shots aus Tierperspektive. Der Wolf fungiert als stiller Beobachter, seine Augen und der Blick auf den Menschen sind ein wiederkehrendes Motiv im Film.

Als der Wolf Dunbar bei einem Ausflug zum Sioux-Lager folgt, versucht er ihn zurück „nachhause“ zu scheuchen („Go home!“; „Bad wolf!“). Sioux-Stammesangehörige beobachten Dunbar beim Herumtollen mit dem Wolf und befinden, dass es sich bei ihm um einen „besonderen weißen Mann“ handeln muss, der „einen richtigen Namen“ verdient.¹⁷⁸ Der „Tanz“ mit dem Wolf wird zum namensgebenden Moment. Nicht nur, dass „Tierfreund“ sozusagen zu seinem zweiten Namen wird, auch lässt sich die Bezeichnung in Bezug auf die Filmthematik metaphorisch lesen: Dunbar als einer, der vermeintliche Feinde zu seinen Freunden macht. In der letzten Interaktion mit dem Wolf – der ehemalige Offizier hat sich mittlerweile auch in seinem Erscheinungsbild dem Stamm angepasst – trägt lange Haare und indianischen Schmuck – sieht man beide Figuren in wechselnden Kameraeinstellungen. In dieser Szene bringt Dunbar den Wolf dazu, ihm aus der Hand zu fressen.¹⁷⁹ Two-Shots, die das Tier und im Profil zeigen sowie Over-Shoulder-Shots wechseln einander ab. Hier kommt keine klassische Schuss-Gegenschuss-Montage zum Einsatz; ganz im Sinne Bazins Montageaxioms werden Tier und Mensch zugunsten der Realitätsmaximierung in einer Einstellung gezeigt. Der Wolf nähert sich zaghaft, schnappt sich das Fleisch und läuft weg.

¹⁷⁷ TC Disc 2, 00:1:03

¹⁷⁸ TC: Disc 2, 00:03:33

¹⁷⁹ TC:Disc 2, 00: 22



Abb. 6. Screenshot: „*Dances With Wolves*“ TC: Disc 2: 00:22:31

Nachdem die Zähmung durch die Handfütterung besiegelt wurde, wird dem Wolf sein Interesse und seine Treue zum Verhängnis.¹⁸⁰ Als Dunbar von der Armee festgenommen und abgeführt wird, folgt der Wolf dem Wagen. Die Soldaten eröffnen zur eigenen Belustigung das Feuer auf den Wolf. Als treuer Kumpane bewegt sich dieser nicht von der Stelle und wird schließlich getroffen. Dunbar, der die Szene mitverfolgt, versucht die Soldaten auf gewaltsame Art daran zu hindern, muss jedoch kapitulieren und beobachtet schließlich katatonisch den Tod des Wolfes. Die Tierfigur, welche im Laufe der Handlung zum Subjekt aufgebaut wurde, wird zum Schluss seitens der neuen Feinde aus der Zivilisation grundlos getötet. Die letzte Einstellung, die den Wolf zeigt, nämlich als zusammengerollten Leichnam auf einer Anhöhe, ist eine Spiegelung der einführenden Einstellung der Tierfigur. Auch Cicso ist der Schießwut von Soldaten zum Opfer gefallen. Das letzte was Dunbar und der Zuschauer von dem Pferd sehen, ist ein verrottender Pferdekadaver.¹⁸¹ Der Tiertod fungiert sozusagen als Pointe, der die letztendliche Abkehr Dunbars von der Zivilisation besiegelt. Der Umgang mit Tieren ist ein wesentlicher Aspekt der Zeichnung des Feindes: Menschlichkeit wird am Umgang mit Tieren festgemacht.

¹⁸⁰ TC: Disc 2, 01:11.30 – 1:13:00

¹⁸¹ TC: Disc 2, 01:05:00

Auch Abgesehen vom Zähmungsversuch ist dieses Filmbeispiel reich an Mensch-Tier-Motiven, die sich im Laufe der Film- und Literaturgeschichte etabliert haben. Sowohl der Typus des ‚Loners‘ mit treuem Pferd steht im Zeichnen vom romantischen Cowboy-Mythos, wie die Figur des heroischen Jägers, der ein körperlich überlegenes Tier erlegt und dessen Kraft auf ihn symbolisch übergeht. Letztgenanntes bezieht sich auf eine Büffeljagd-Szene, welche nicht nur aufgrund der Konstruktion von Männlichkeitsriten bezeichnend ist. Sie steht auch ganz im Zeichen öko-politischer Mythenbildung Hollywoods: In einer Totalen wird ein Landstrich mit gehäuteten Büffel-Leichnamen gezeigt, die von „weißen Jägern“ für deren Zunge und Fell erlegt wurden. Dunbars Off-Stimme kommentiert die Jagd der Weißen als profitorientierten, respektlosen Akt gegenüber der indianischen Kultur. Eine Facette des „Edlen Wilden“, welchen Hollywood als naturverbundenen Gegenpol zur zerstörerischen Umweltpolitik des „Weißen Mannes“ etabliert hat, kommt hier zum Einsatz.¹⁸² David Ingram bezeichnet den Typus als „*ecological Indian*“¹⁸³. Hauptmerkmal dieser Charaktere ist Naturverbundenheit und ein Tierversständnis, das über die reine Ressource hinausgeht: Die rituelle Büffeljagd wird als symbolisches Herzstück der Stammesexistenz gezeigt. Man verwertet das ganze Tier und zelebriert die Jagd als Spektakel. Dunbar taucht nicht nur in die Rolle des archetypischen Jägers ein, sondern auch in die des „weißen Retters“, als er ein Kind vor einem Büffel beschützt. Die Szene endet mit einem Initiationsritus, der zugleich einen Tabubruch mit der westlichen Kultur markiert: Dem Verspeisen eines rohen Büffelherzens. Die letztgenannte Sequenz ist ebenso von pseudo-ökologischen Agenden Hollywoods bestimmt, wie von einer Idealisierung der Lebensweise nordamerikanischer Indianer, welche seit Mitte der 1990er als romantische Gegengesellschaft zur industrialisierten Welt fungiert.¹⁸⁴

¹⁸² Ebd.S. 77-79.

¹⁸³ Ingram, David (2008). S.Indian.

¹⁸⁴ *Pocachontas* und *Free Willy* wurden hierfür bereits als Beispiele genannt.

4.4. Beispiel 3: *The Queen* (2006, Stephen Frears)

In diesem Beispiel wird ein Wildtier, ein Hirsch, in seiner natürlichen Umgebung zum ephemeren Sinnträger. Wie im ersten Beispiel, „*The Deer Hunter*“, wird die Relevanz der Tierfigur auch dadurch verdeutlicht, dass der Hirsch gleich zweimal in den Handlungsverlauf aufgenommen wurde – einmal lebendig, einmal erlegt.

Zum Filminhalt: Im Sommer 1997 verunglückt Lady Diana tödlich in Paris. Wir begleiten zwei Figuren, einerseits den frisch inaugurierten Premier Tony Blair, und andererseits die titelgebende Königin Elisabeth II in der Woche nach dem Unfall. Das Königshaus beruft sich bei der Trauerarbeit auf alte Adelswerte und wahrt Distanz zur Massentrauer auf den Straßen Londons. Der Druck von außen, die öffentliche Trauer zu würdigen und daran teilzuhaben wird seitens der Regierung immer größer. Die Kritik am Reformunwillen der Aristokratie und der mit Modernisierungszwängen hadernden Königin wird zur zentralen Filmthematik – die Figur von Tony Blair nimmt dabei die Vermittlerposition ein.

In der gewählten Filmszene befinden wir uns im schottischen Balmoral, der königlichen Sommerresidenz. Ein 14-Ender, ein Prachthirsch, wurde gesichtet und Prinz Phillip macht es sich zur Aufgabe, diesen, gemeinsam mit seinen Enkeln, zu erlegen. Eine Parallelgeschichte um die Jagd auf den Hirschen entspinnt sich. Prinz Phillip nimmt die trauernden Prinzen William und Harry mit auf die Pirsch, damit sie, wie er sagt “ihre Wut an dem Hirschen auslassen können”. Man betont, dass die Natur sich positiv auf deren Gemütsverfassung nach dem Tod der Mutter, Lady Diana, auswirken würde. Natur wird hier der Stadt entgegengesetzt – richtige Trauerarbeit vollziehe sich besser am Land. Das Bild der Aristokratin Queen Elizabeth entspricht dem Idealtypus des englischen Landadels – naturnah und pragmatisch. Sie vertritt die nationale Empfindsamkeit gegenüber Tieren, gärtner, ist ständig umgeben von ihren Hunden, hat aber der Jagd gegenüber keine Vorbehalte. Dies spiegelt die Tradition der britischen „Nation of Animal Lovers“ wider, wie sie seit dem 19. Jahrhunderts in Großbritannien als Merkmal der Nationalidentität gepflegt wird.

Während in London der Druck seitens der Regierung immer größer wird, bleibt Queen Elizabeth in Schottland und folgt der Jagdgesellschaft.¹⁸⁵ Unterwegs hat sie eine Autopanne. Mit ihrem Jeep bleibt sie im Fluss stecken und wartet am Ufer auf Hilfe. Wir sehen sie in einer Totalen allein in der landschaftlichen Weite. Die Natur ist unbelassen, bis auf die Landstraße, die Figur der Queen und ihr funktionsunfähiges Kraftfahrzeug. In der menschenleeren Umgebung verliert sie für einen kurzen Augenblick ihr gesellschaftliches Gesicht und bricht in Tränen aus – allerdings sieht man sie dabei nur von hinten. Mithilfe des Einsatzes von Tiefenschärfe gerät der Hirsch, welcher aus dem entgegengesetzten Bildrand in das Sichtfeld tritt, in den Fokus. Die Queen entdeckt ihn und angesichts seiner Imposanz erhellt sich ihr Gesichtsausdruck. Es folgen Schuss-Gegenschuss: In den Einstellungen, welche den Hirschen zeigen, lässt die Zeitlupe das Tier besonders majestätisch und entrückt wirken. „Oh, you are a beauty.“ befindet die Königin. Der Hirsch beginnt Gras zu fressen, ganz als ob er aus dem Jagdgeschehen des Menschen getreten sei. Als die Schüsse von Gewehren und Hundebellen aus dem Off ertönen, versucht die Königin den Hirschen mit Handbewegungen zu verscheuchen. An dieser Stelle kommt ein Stilmittel des Horrorfilms zum Einsatz: Das Tier flüchtet, ohne dass man es beim Abgehen sieht. Als der Hirsch aus ihrem Sichtfeld verschwunden ist und die Königin ihn außer Gefahr sieht, zeigt sie sich erleichtert, gewinnt wieder an Fassung und macht sich bereit für die Ankunft der Pannenhilfe. Diese Szene markiert einen Wendepunkt in der Handlung: Die Königin entschließt sich dem Wunsch der Regierung zu beugen und bricht in die Stadt auf, um an der öffentlichen Trauer teilzunehmen.

¹⁸⁵ 00:56:38- 1:01:00



Abb. 7. Screenshot: „*The Queen*“ TC: 00:59.34



Abb.8: Screenshot: „*The Queen*“ TC: 1:14:22

Die gezeigte Gebirge entspricht der Konvention gängiger, von Zivilisation unberührter Landschaftsdarstellungen. Orchesteruntermalte Aufnahmen aus der Vogelperspektive verstärken den Eindruck von abgeschiedener, überwältigender Natur. Der Gefühlsausbruch der Königin lässt sich auf Selbstfindungsmythologien der Naturerfahrung rückführen, welche durch die Tierbegegnung gesteigert wird: in voller Zutraulichkeit nähert sich ihr der gehetzte Hirsch. Im *locus amoenus* der Highlands offenbart sich ihr die Natur in voller Pracht und Vertrautheit. Was diese Szene kennzeichnet, ist die Darstellung des Tieres als selbstgenügsames Wesen, wie Freud das Tier im Zusammenhang seines Narzissmuss-

Begriffs erwähnt: Unbeeindruckt vom Jagdtreiben frisst der Hirsch Gras und entzückt den Betrachter durch seine bloße Anwesenheit.

Wir sehen den Hirschen später ein zweites Mal: Nachdem der Wille der Königin gebrochen wurde und sie beschließt mit der Familie nach London zurückzukehren, berichtet ihr Prinz Phillip beiläufig, dass der Hirsch erlegt wurde. Ein Tourist, der auf dem benachbarten Gut urlaubte, habe ihn erwischt.¹⁸⁶ Die Figur Prinz Phillips nimmt mit seiner proaktiven, trophäengetriebenen Jagd den Kartesianischen Gegenpol zur gefühlsbetonten Zugangsweise der Königin ein.¹⁸⁷ Sichtlich getroffen begibt sich die Königin zum Anwesen des Nachbarn und bittet einen Angestellten, ihr den toten Hirsch zu zeigen. Man führt sie zum Tierkörper, welcher zum Ausbluten kopfüber hängt. Von oben bis unten betrachtet sie den Leichnam. „An imperial“ – betont der Angestellte die Seltenheit des Wildes. Die Queen nähert sich einem Tisch, auf welchem der abgetrennten Kopf liegt und berührt die Verletzungen. Auf ihre Frage hin, ob der Hirsch verwundet wurde, erklärt man ihr, dass ein Investmentbanker aus London an das Tier herangebracht wurde und es tödlich verletzte. Um es zu endgültig zu erlegen mussten Jäger dem Tier lange folgen. Die Königin zeigt sich kurz entsetzt, bevor sie wieder an Fassung gewinnt und um Übermittlung ihrer Glückwünsche bittet.¹⁸⁸ Was diese Szene besonders kennzeichnet, ist, dass die Königin trotz streng geregelten Tagesablaufs den Tierleichnam aufsucht. Die Betonung der „Hochheit“ des Tieres, nämlich dass es sich um einen „Imperial“, ein echtes Prachtexemplar mit royalem Namen handle, spiegelt Tierhierarchien wider, wie sie von der höfischen Jagd etabliert wurden. Auch die Dichotomie zwischen Stadt und Land sowie ein elitäres Jagdverständnis werden hier weiter verfestigt: Ein Londoner Investmentbanker und somit Vertreter der *white collar*-Klasse verdirbt dem Adel das Jagdvergnügen. Die Schilderung der unheroischen Hatz zur Unterhaltung der Touristen wird der Jagdexpertise der Gentry bzw. des Adels gegenübergestellt. Die anti-urbanistische Haltung wird mit fehlendem Naturwissen gerechtfertigt. Der dilettantische Jagdtourismus des Bürgertums

¹⁸⁶ TC:1:12:37

¹⁸⁷ Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass sich der Drehbuchautor von „The Queen“, Peter Morgan, in seinem späteren Drehbuch zu „Frost/Nixon“ (Ron Howard, 2008) an einem dramaturgischen Wendepunkt erneut einer Tierfigur – einem kleinen Dackel – bedient.

¹⁸⁸ TC: 1:13-1:15

bereitet dem Tier unnötiges Leid – so der Subtext: Dass die Moderne in Form einer neuen Gesellschaftsschicht Einzug in die Sphäre des Adels hält, tut der Natur gar nicht gut.

V Männliche Helden und ihre Tierkameraden

5.1.1 Der naturnahe Mann als ‚romantic love interest‘

Im abschließenden Kapitel soll es um die Konstruktion von Männerfiguren gehen, die eine starke Bindung zu Natur und Tier verkörpern. Gender als zusätzliche Analysekategorie soll hier die gesellschaftliche Codierung von Tieren stärker hervortreten lassen. Ab den 1950ern gewinnt der Typus des „Naturburschen“ im Melodram an Wichtigkeit. Das Bedeutungsfeld umfasst Eigenschaften wie körperliche Archaik, Instinktbegabung, *soft skills* und vor allem die Fähigkeit des ‚Managements‘ von Natur und Tier. Als früheste Männerfigur der Filmgeschichte, die diese Kompetenzen vertritt, gilt Tarzan – 1918 zum ersten Mal verfilmt („*Tarzan of the Apes*“, Scott Sidney)¹⁸⁹. Das Ideal des Rousseau’schen Naturmenschen – das Gegenstück zum verweichlichten Städter – findet in weiterer Folge im Jäger bzw. Abenteurer des Safari- sowie Dschungelfilms seine Fortsetzung.

Während sich der Kriegsfilm vorrangig an ein männliches Publikum richtete, etablierte sich in Hollywood das Melodram ab den 1950ern als Frauengenre¹⁹⁰. Ein neuer Typus des ‚romantic love interest‘ wurde eingeführt: eine softe, feminine Variante des Naturmannes – zumeist mit einem ‚green job‘ und in ländlicher Gegend wohnhaft. Diese neue begehrenswerte Männerfigur koinzidiert mit einer „>Krise der Männlichkeit<“¹⁹¹, wie Uta Fenske es benennt. Nach Ende des Weltkrieges erreichte sie in den 50ern ihren Höhepunkt.¹⁹² Der Krieg zog einen Wandel der Geschlechterverhältnisse nach sich, der

¹⁸⁹ Ingran, David (2000). S.120.

¹⁹⁰ Fenske, Uta. Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: Transcript. 2008. S.141f.

¹⁹¹ Ebd.S.13.

¹⁹² Ebd. S. 13.

sich nun auch im Kino äußerte.¹⁹³ Als Blaupause für den Typus des ‚sensitive guy‘ gilt Rock Hudson, der in seiner Rolle patriarchale Dominanz mit femininen Zügen vereint: Die filmwissenschaftlichen *Men's Studies* beschäftigten sich gleich zu Beginn ihrer Etablierung mit der Starfigur von Rock Hudson. Richard Dyer und Steve Neale sind hier zu nennen: Beide gingen der Frage des sexualisierten Blickes auf den Mann im Kino nach. Für den hiesigen Zusammenhang ist insbesondere die von Hudson verkörperte Figur des Ron Kirby in Douglas Sirk's Melodram „*All That Heaven Allows*“ (1955) relevant. Hudson spielt einen Gärtner, der sich in eine ältere Witwe aus der oberen Mittelschicht verliebt. Er entzieht sich dem Establishment und verwirklicht einen alternativen, naturverbundenen Lebensentwurf am Rande der Gesellschaft. Ute Fenske beschreibt die Männerfigur des Ron Kirby als Typus, der sowohl von weiblichen Eigenschaften durchzogen ist als auch für patriarchale Tatkraft steht: Er strahlt Einfühlsamkeit und Verletzlichkeit aus, ist aber auch in hohem Maße selbstbestimmt. Kirby ist kein Mann der großen Worte: er pflanzt Bäume, baut sein Heim mit den eigenen Händen und steht unbeirrbar zu seinem Lebensstil.¹⁹⁴ Dem Freundeskreis von Kirby dient Henry David Thoreaus „*Walden*“ als Grundlage für ihren alternativen Lebensentwurf. Angelehnt an Thoreaus Konzept des ‚zivilien Ungehorsams‘ leben sie eine milde Form des Aussteigertums. Individualität und eigene Bedürfnisse werden gesellschaftlichen Zwängen übergestellt. Sirk zeigt hier ein neues Ideal und nimmt sozusagen die Gegenbewegungen der späten 1960er vorweg.¹⁹⁵

Kirby verkörpert den Typus des Naturmannes – nicht nur hinsichtlich seines Lebensentwurfs. Auch seine Physis steht für Kraft und Athletik, bedingt durch seine körperliche Arbeit: Er wird dem weiblichen Blick unterworfen und, im umgekehrten Sinne der Filmtheorie Laura Mulveys, zum Fetischobjekt eines voyeuristischen Blickregimes. Als wortkarger Filmheld sieht man ihn zumeist bei der Arbeit in der Natur. Als junger Geliebter einer älteren Frau fällt die Gewichtung des Begehrenswerten zugunsten seiner Figur. Sogar die Tiere im Film scheinen stark von seinem Wesen angezogen. Kirby wird mehrfach von Tieren flankiert: Tauben nisten sich in seiner Mühle ein, Hirsche umsäumen

¹⁹³ Ebd. S. 11.

¹⁹⁴ Fenske, Uta. *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960*.

Bielefeld: Transcript. 2008. S.144.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.S.153.

sein Heim, sie fressen ihm sogar aus der Hand. Die Zutraulichkeit von Wildtieren wird zum Gradmesser der Menschlichkeit von Filmfiguren – wie beispielsweise auch bei „Dances With Wolves“. In der letzten Einstellung – dem großen Happy End – nähert sich ein Damhirsch dem wiedervereinten Liebespaar. Dieses romantische Surplus des dekorativen Tieres wird zur Hollywood-Formel absoluten Liebesglücks. Das Wild erzahmt angesichts menschlicher Harmonie und nähert sich dem wiedervereinten Paar. Die gesellschaftlich missbilligte Partnerschaft wird so seitens der Natur „gesegnet“.



Abb. 9.: Screenshot „All That Heaven Allows“ TC: 00:35:42

Abb.10 Screenshot (rechts): All That Heaven Allows“ TC: 01:24:23

In der filmischen Konstruktion des männlichen Geschlechts spielt der Faktor „Natur“ zweierlei Rollen: Einerseits stehen Naturwissen und die Fähigkeit, Tiere zu bändigen für hegemoniale Männlichkeitskonzepte. Andererseits geht die Naturnähe des Mannes Hand in Hand mit Projektionen der Vertrauenswürdigkeit und Einfühlsamkeit.

Wie bereits oben erwähnt, ist im Kontext der Nationalgeschichte Amerikas die Integration der Natur von großer Bedeutung – gerade in Bezug auf Männlichkeitsideale. Hollywood als Produzent geschlechtlicher *role models* brachte den Typus des Naturmannes wieder in den Umlauf gesellschaftlicher Diskurse: Das Westerngenre schafft mit seinem Cowboy einen modernen Ritter *par force*. Im Kontext des amerikanischen Nationalethos nimmt das Genre eine Sonderstellung ein. Janet Tompkins umfassende Untersuchung des Westerns kommt in Bezug auf die Genderthematik zu folgendem Schluss¹⁹⁶: Das Erstarken des literarischen Westerngenres um 1900 spiegelt den Konflikt zwischen Moderne und

¹⁹⁶ Tompkins, Jane. „*West of Everything*“. In: Longhurst, Derek (Hg.): *Gender, Genre and narrative pleasure*. London: Routledge. 2012 (erstmals 1989).S.10-30.

vorindustriellem Leben wider. Die *frontier* ist Schauplatz des Identitätskampfes der Männerfigur, die ihren Platz zwischen Zivilisation und Natur auslotet.¹⁹⁷ Der Western steht symptomatisch für diesen Schwebezustand: Das Land ist noch nicht gänzlich besiedelt, Männer setzen sich immerzu dem Todesrisiko aus und bewegen sich im Graubereich zwischen Natur und Kultur. An dieser Stelle möchte ich an bereits erwähntes Werk „*Wilderness and the American Mind*“ von Roderick Nash erinnern, welches die Wildnis als zentrale Stütze der amerikanischen Nationalidentität thematisiert. Es verwundert kaum, dass der Western als amerikanisches Genre schlechthin gilt. Dass sich die Filmproduktionen vornehmlich an ein männliches Publikum richteten, spiegelt das gesellschaftliche Ideal des Cowboys wieder: Der Western zeigt seinem Zuschauer, wie ein amerikanischer Mann zu sein hat.

Martin Weidinger weist darauf hin, dass Natur als wesentlicher Zug der kollektiven Nationalidentität im Film über den Western hinauswirkt. Die US-amerikanische Männlichkeitskultur in der Wildnis – egal ob als männerbündlerischer Jagdausflug in „*The Deer Hunter*“ oder der komödiantische Cowboy-Urlaub in „*City Slickers*“ – transportiert dieses Ideal weiter.¹⁹⁸ Dieses Stadt/Land-Gegensatzpaar ist insbesondere für Männerfiguren zentral. Die Pfadfinderei ist sozusagen der Vorbereitungskurs darauf.

Naturverbundenheit ist in Bezug auf die Konstruktionen von begehrten Frauenfiguren kein nennenswertes Kriterium. Als Beispiel hierfür könnte man „*Nell*“ (Apted, 1994) nennen, deren weibliche Hauptfigur zwar zum innerdiegetischen „*love interest*“ wird, deren Darstellung aber auf keinen breitenwirksamen Idealtypus ausgelegt ist. Frauenfiguren sind in Hollywoodfilmen weit seltener mit Tieren kameradschaftlich verbunden als Männer: „*Hachi: A Dog's Tale*“ (2009, Halleström), „*Marley and Me*“ (2008, Frankel) oder die Cop-Polizeihund-Gespanne der 80er haben alle einen männlichen Protagonisten. Der Hund holt stets das Beste aus dem Mann heraus. Bei Frauenfiguren verhält es sich umgekehrt: In der Einheit mit Tieren werden Frauen zur sexuellen

¹⁹⁷ Tompkins, Jane (1989). S.28f.

¹⁹⁸ Weidinger, Martin. Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt/Main: Campus Verlag. 2006. S.98f., hierzu auch; Allister, Mark. Eco-Man. New Perspectives on Masculinity and Nature. Charlottesville: University of Virginia Press. 2004. S.5.

Bedrohung für den Mann. Man denke an die „*Catwoman*“-Figuren in den Batman-Verfilmungen („*Batman Returns*“, 1992, Burton/ „*Catwoman*“, 2004, Pitof) oder auch „*Cat People*“ (1942 Tourneur/ 1982, Schrader), die ein erotisiertes Frauenbild zeichnen, deren animalische Ungezähmtheit aber mit Zügen des Wahnsinns versehen sind.

5.1.2. *Back to Nature*: Kinder und Tiere als identitätsstiftende Filmfiguren

Um noch einmal zu der im zweiten Kapitel behandelten Parallele von Tier und Kinderfiguren zurückzukehren, möchte ich diese strukturelle Nähe auch mit Komödien belegen, welche sich in erster Linie an ein erwachsenes Publikum richten: Hier werden sowohl Tiere als auch Kinder dramaturgisch als identitätsstiftende Katalysatoren in der Figurenentwicklung eingesetzt. Zumeist handelt es sich bei den Protagonisten um erwachsene Karrieristen oder Junggesellen, die plötzlich mit Vater- oder Mutterschaft konfrontiert werden [„*Baby Boom*“ (1987, Shyer) , „*Three Men and a Baby*“(1987, Nimoy)], oder, in Analogie dazu, die Obhut für ein Tier zugewiesen bekommen [(„*Turner & Hooch*“(1989, Spottiswoode), „*K-9*“(1989, Daniel), „*Larger than Life*“(1996, Franklin)]. Infolge des zwangsläufigen Arrangements mit der zunächst unwillkommenen Bescherung überwindet die Figur ihre Neurosen des früheren Lebensstils, sozusagen die Fehlfunktionen des modernen Lebens. Üblicherweise führt dies zur finalen Paarfindung. In allen genannten Filmbeispielen verhält es sich so, in drei davon fällt die Partnerwahl des Protagonisten bezeichnenderweise auf einen Veterinär bzw. eine Veterinärin („*Baby Boom*“, „*Turner & Hooch*“ und „*Larger than Life*“). Die Integration von Natur in den eigenen Lebensraum und Akzeptanz „naturbedingter“ Geschlechterrollen oder Genderkonstrukte – sei es der Rückzug der Hauptfigur aufs Land, die Eintracht mit dem zuvor zurückgewiesenen Tier oder die Mutterliebe zum Kind – machen aus dem modernen einen „besseren“ Menschen. Die genannten Beispiele sind alle ab 1980 entstanden. In diesem Jahrzehnt lässt sich die Einführung der eben beschriebenen Rolle – sozusagen des bekehrten Yuppies – ins Repertoire des Spielfilms beobachten. Das Tier, sowie das Kind, werden als Agenten einer moralischen und normativen Lebensführung in der Entwicklung

des Antihelden in der Komödie eingesetzt. Natur, Tier und Familiengründung sind nicht nur Motive eines Rousseau'schen Nachhalls des Ursprünglichen. Dass die Filmfiguren der Natur nicht entrinnen können ist auch Ausdruck amerikanischer Nationalidentität, die ohne dieser Komponente nicht auskommt. Das gebeutelte Individuum der Moderne wird erst über die Rückkehr zur „natürlichen Bestimmung“ zum vollwertigen Menschen. Auch nach der Jahrtausendwende finden sich einschlägige Filmbeispiele: In „*In Her Shoes*“ (2005, Hanson) ist die Hauptfigur eine Anwältin, ein moderner Workaholic auf der Suche nach Liebesglück. Als die Affäre mit dem Vorgesetzten schlecht endet, wird die Karrieristin zur „Hundewalkerin“, überwindet so ihre krisenhafte Dasein und wird heiratsfähig. Der Umgang mit Tieren beweist hier einmal mehr seine therapeutische Wirkung im Film.

5.1.3 Robert Redford als „Pferdeflüsterer“ und „elektrischer Reiter“ – Der Prototyp des amerikanischen Naturburschen

Nach Rock Hudson, der in den 50er-Jahren als Idealtypus des sensiblen, naturnahen Frauenlieblings galt, nahm Robert Redford ab den 70ern in Hollywood diese Rolle ein. Sein Star-Image, im Sinne der *Star Studies* wesentlich konstituierend für Filmfigur und außerfilmische Wahrnehmung, ist über die Jahrzehnte hinweg mit naturverbundenem Landleben in Verbindung gebracht worden. Als ausgeglichener Naturbursche wird er zum „*love interest*“ für seinen weiblichen Counterpart im Film und die Zuschauerin im Kino. Redford verkörperte nicht nur in seinen Filmen den *all american* Naturliebhaber sondern gab auch in Interviews an, privat ein zurückgezogenes Leben auf seiner Pferderanch zu führen.¹⁹⁹ In gleich zwei Filmen unterschiedlichen Genres spielt er eine Figur, die eine starke Bindung zu Pferden pflegt. Beide Beispiele, eines aus den 1970er-Jahren, das andere Ende der 1990er, werden von einer starken Dichotomie zwischen Stadt- und Landleben geprägt. Beide Male spielt Redfords die Rolle des Cowboys, der die neurotische Städterin zu ihren Wurzeln führt.

¹⁹⁹ Vgl. Weingarten, Susanne. *Bodies of Evidence : Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg: Schüren. 2004. S. 130.

Erstes Beispiel ist Robert Redfords Figur des Sonny Steele in „*The Electric Horseman*“ (1979). In Sidney Pollacks Komödie spielt er den ausrangierten Rodeo-Champion, der nach dem Ende seiner Reiter-Karriere als Werbefigur eines Konzerns durch die Staaten tourt. Die Privatperson hat mittlerweile nichts mehr mit dem einstigen Cowboy zu tun: Sonny säuft, braucht ein Reit-Double, trägt bei seinen Auftritten ein mit Glühbirnen dekoriertes Cowboy-Kostüm und macht Werbung für Cornflakes. Anstatt in der Rodeo-Arena zu reiten ist er nun auf den Showbühnen der Städte. Die Daseinskrise setzt bei Sonny ein, als ein prämiertes Rodeo-Pferd Teil seiner Las Vegas-Show wird: Von den Werbern mit Drogen ruhiggestellt ist es nicht mehr zur natürlichen Interaktion fähig. Dieser Eingriff gegen die Natur des Tieres veranlasst ihn zum Bruch mit der „modernen Welt“. Er kidnappt das Tier mit dem Ziel, es wieder in eine wilde Herde einzugliedern. Die Reise mit dem Hengst wird zu einem Selbstfindungstrip, der wieder den Naturburschen aus ihm hervorholt. Er pflegt das Pferd gesund, übernachtet mit ihm in der Wildnis und findet nach seinem selbstzerstörerischen Trip ins moderne Zeitalter wieder zurück zu seinen Wurzeln. Der Titel spiegelt diese Dissonanz wieder: Das Glühbirnen-Kostüm wird zum Sinnbild des Bruchs mit der ‚wahren‘ amerikanischen Tradition. In einem Fernsehinterview begründet er den Diebstahl des Pferdes mit folgenden Worten: „He’s got more heart and more drive and more soul than most people you’ll ever know and they’re hanging lights all over him.“²⁰⁰ Auf seinem Roadtrip begleitet ihn die Reporterin Hallie, gespielt von Jane Fonda. Er führt die Städterin in das Leben in der Natur ein, zeigt Hallie „ihr“ Land. Auch hier kommt das Beharren auf die amerikanische Nationalidentität wieder, nämlich in Form des Naturstolzes. Sonny heilt nicht nur das Tier, sondern auch Hallie von ihren modernen Lasten.

²⁰⁰ TC: 00:53:00



Abb.11. „*The Electric Horseman*“ TC 00:49:59: Robert Redford als Sonny Steele pflegt den Champion-Hengst.

Zwei Jahrzehnte später schlüpft Redford wieder in die Rolle des Pferdeheilers, diesmal unter eigener Regie. In „*The Horse Whisperer*“ (1998) spielt er den Rancher Tom Booker, der im hohen Maße zu Empathie mit Pferden befähigt ist. Ein traumatischer Unfall führt eine dysfunktionale New Yorker Familie zu ihm: Der Teenager Grace kann nach einem schweren Reitunfall keinen Kontakt mehr zu ihrem Pferd herstellen. Der Hengst ist aggressiv und scheut jegliche menschliche Nähe. Graces Mutter Annie fährt mit ihrer Tochter und dem Tier quer durch die Staaten um den Pferdeflüsterer Booker aufzusuchen: Es wird ein Roadtrip durch den Westen, der auch die Mutter/Tochter-Beziehung heilen soll. Annie ist eine erfolgreiche Journalistin die sich aufgrund ihrer Karriere vom Kind entfremdet hat. Booker nimmt sich nicht nur dem kranken Pferd, sondern auch der Familienheilung an. Zu Beginn pflegt Annie noch ihre städtischen Angewohnheiten auf Toms Ranch: bei einer Therapie-Sitzung mit Pilgrim läutet ihr Handy, was das Pferd verschreckt und den Zähmungsversuch zum Scheitern bringt. Bookers Maßregelungen und Kritik locken im Handlungsverlauf eine ausgeglichene Frau aus der Karrieristin hervor. Gegen Ende des Films trägt sie Jeans, reitet und hat ihren früheren Lebensstil überwunden: Einer Romanze mit Tom Booker steht dann kurzzeitig auch nichts mehr im Wege.

Redfords Regieführung konzentriert sich bei den Aufnahmen des Pferdes auf den Blickaustausch und Nähe zum Tier. Tom Booker geht körperliche Risiken ein, indem er sich dem Pferd nähert, es bändigt, streichelt und schließlich von seinem Unfalltrauma heilt.



Abb. 12. „*The Horse Whisperer*“ TC: 02:19:36 Robert Redford als Pferdeflüsterer Tom Booker zähmt das traumageplagte Pferd Pilgrim.

Der Pferdekörper wird zu Beginn als elegantes Wesen gezeichnet: Redford zeigt es in der Eröffnungssequenz bei landschaftlichem Ausritt in der Morgendämmerung. Nach dem Unfall wird das verletzte Tier zur offenen Wunde, die symptomatisch für die Familienkrise steht. Bei der Interaktion mit dem Tier verlässt er sich auf die Formel von Schuss/Gegenschuss-Einstellungen. Das Tierauge ist wiederholtes Motiv in „*The Horse Whisperer*“. Jonathan Burt schreibt dazu:

„The image of the animal’s eye reflects the *possibility* of animal understanding by emphasizing animal sight. (...) Such films emphasize that the impossibility of fully understanding the animal look, or the likelihood

of only seeing our own look returned to us, may not signal human alienation from the animal world.”²⁰¹

Der Blickaustausch und die Close Ups des Auges lassen Freistellen, die der Zuschauer mit Projektionen der Tierseele füllen soll.

Schlussbemerkung

In dieser Arbeit wurde keine stringente Abhandlung über das Tier im Spielfilm geliefert: Sowohl Vielzahl an Spezies und Genres als auch die Hülle an Beispielen ermöglichten es mit in diesem Rahmen lediglich Facetten anzureißen und mich auf bestimmte Aspekte zu konzentrieren. Das Tier als symbolischer Vertreter des Naturzustandes und Projektionsfolie westlicher Zivilisationskritik waren die Schwerpunkte, welche anhand einschlägiger Filmbeispiele besprochen wurden. Dementsprechend gab es keine These, die verifiziert oder falsifiziert werden konnte. Vielmehr wurden filmische Belege für gesellschaftliche Entwicklungen des M/T-Verhältnisses präsentiert oder kulturhistorisch etablierte Topoi im Kino anhand von Filmbeispielen belegt: Von den Tierschutz-Agenden Hollywoods, die auf eine gesellschaftliche Öko-Wende zurückgeführt werden können bis hin zur genormten Familienunterhaltung, wurden Aspekte des „Edlen Tieres“ als Vermittler gesellschaftlicher Ideale besprochen. Das Tier erlebt im Laufe der Kinogeschichte keine signifikante Verschiebung in seiner strukturellen Position: Es dient der pädagogischen Wertevermittlung für Kinder, als Natursehnsuchtsmotiv oder wie im letzten Kapitel beschrieben, als symbolisches Beiwerk von Männlichkeitskonstruktion. 2014 hat das Tier die Schau- und Attraktionswerte, welche es zu Beginn der Kinematographie zum beliebten Filmobjekt machten, immer noch. Ansonsten wäre das Kino nicht weiterhin Produzent von Tierbildern, auch für ein erwachsenen Publikum. Das führt mich gleich zum letzten Filmbeispiel.

²⁰¹ Burt, Jonathan. (2002). S.71.

Obwohl in dieser Arbeit Animationsfilme ausgeklammert wurden, möchte ich – sozusagen als Ausnahme, die die Regel bestätigt – mit einem *Animal Encounter* im Trickfilm schließen: Wes Anderson's Stop-Motion Animationsfilm „*The Fantastic Mr. Fox*“ (2009, Wes Anderson) ist weitgehend zum amerikanischen Indie-Kino zu zählen, was sich auch in der Darstellung der Tierfiguren niederschlägt: Es sind durch und durch anthropomorphisierte, aufrecht gehende Mischwesen, deren tierisch-triebhaftes Restverhalten sich doch zuweilen bemerkbar macht. Der titelgebende Mr. Fox beispielsweise fühlt sich im zivilisierten Leben eingeschränkt und wünscht sich einen Ausbruch aus dem Spießertum. Herbert Schwaab greift in seinem Text „*Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer*“²⁰² folgende Szene heraus, die mir auch für den Zusammenhang dieser Arbeit relevant erscheint: Der Fuchs-Gentleman Mr. Fox ist mit Motorrad auf Rettungsmission: Entlang einer Landstraße sichten er und seine Gefährten einen Wolf auf einer entfernten Anhöhe – dieser geht auf allen Vieren, ist also keim domestiziertes Tier und vermag es nicht, auf Mr. Fox sprachliche Interaktionsversuche zu antworten.



Abb.13 Screenshot. „*The Fantastic Mr. Fox*“ TC: 01:12:15

Abb.14 Screenshot. „*The Fantastic Mr. Fox*“ TC: 01:12:27

Ein Wildtier, das von der Zivilisation unberührt blieb trifft auf einen anthropomorphen, motorisierten, anzugtragenden Fuchs. Das imaginierte Tier wird hier in zwei filmischen Ausformungen präsentiert. Dieses Paradoxon thematisiert das Dilemma der Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation zwischen Mensch und Tier. Mr. Fox adressiert den Wolf auf

²⁰² Schwaab, Herbert. „Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer“. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien. Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.115-131.

verschiedenen Sprachen, stellt sich in seiner lateinischen Spezies-Bezeichnung vor und erklärt ihm, dass er an einer „Phobia of Wolves“ leide. Er dekliniert damit alle Stufen der Zivilisation durch. Auf eine erhobene Faust reagiert der Wolf dann schlussendlich. Herbert Schwaab schreibt :“Der Wolf ist die Verkörperung einer ungezähmten Natur und daher *role model* für Mr. Fox, Ausdruck seiner Sehnsucht nach Abenteuer.“²⁰³ Was ihn nun heimsucht, ist die Sehnsucht nach dem Naturzustand: Er verdrückt eine Träne und staunt: „What a beautiful creature!“.

²⁰³ Ebd. S.130.

Abstract

Der Begriff des „Edlen Tieres“ steht als Sinnbild für überhöhte Tierdarstellungen, die sowohl zu Beginn des Kinos als auch in Spielfilmproduktionen aus dem euro-amerikanischen Raum seit 1940 das mediale Tierbild stark prägen. Die Kinogeschichte setzt genau an einem Punkt ein, an dem Natur und Tier weitgehend aus der städtischen Lebenswirklichkeit verschwunden sind. Die stummen Akteure illustrieren Phantasien und Projektionen über tierische Identitäten und das Leben im Naturzustand. Im Gegenzug gibt der Umgang des Menschen mit dem Tier soziale Praktiken, humanistische Ideale und Gender-Rollen preis. In der vorliegenden Arbeit soll die Tierfigur als Analysekategorie zu Fragen über Herrschaftsverhältnisse und Menschlichkeitskonzepte dienen. Zum einen werden die Natur- und Tierbilder hinsichtlich ihrer kulturgeschichtlichen Ursprünge untersucht, zum anderen werden Darstellungsmodi herausgearbeitet, welche das Medium Film hervorgebracht hat: Auf welche Weise wird das Tier als ein Edles, Denkendes und Fühlendes ins Feld des Sichtbaren gerückt? Das Tier in der Familienunterhaltung und die Konstruktion von Freundschaft zwischen Hund und Kind bilden ein Kernstück dieser Arbeit. Weiters werden Michael Ciminos „*The Deer Hunter*“, Kevin Costners „*Dances with Wolves*“ und Stephen Frears „*The Queen*“ als zentrale Filmbeispiele herangezogen.

Filmverzeichnis

A.) Beispiele des frühen Kinos

The Movies Begin, 5-teilige Videoreihe, B/W und Tinted, 1994 Kino International, Kino on Video. (Kopie der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien:

Vol.1.

„*Lions*“ 1896, Lumière

„*Cockfight*“, 1894-1896, Edison Kinetoscope

„*The Dog and his Various Merits*“, 1908 Pathe

„*Querelle enfantine*“, Lumière, 1896.

Vol.2

„*Le repas de bébé*“, Lumière, 1895

„*The Sick Kitten*“, G. A. Smith, 1903

Vol.3.

„*Rescued by Rover*“, Fitzhamon/ Hepworth, 1905

Europäisches Jahrmarktkino 1896-1916. Europäisches Kino der Attraktionen 1896-1916.

99 min. Edition Filmmuseum 18., 2007 film&kunst GmbH,

Österreichisches Filmmuseum Wien, Kauf-DVD

„*Hunde Theater*“, 1907, Anonym, Pathé

„*Foxterrier und Ratten*“, 1902, Anonym

„*Le Chiens policiers*“, Pathé, 1907. Gesichtet im Filmmuseum, Filmprogramm am 27.03.2009

Internetquellen:

„*The Dog Outwits the Kidnapper*“ (1908, Fitzhamon/Hepworth)

<http://www.youtube.com/watch?v=qApoxM41NGQ>, BFIFilms Channel, 7.2.2012.

„*Das boxende Känguruh*“, 1895, Max Skladanowsky

„*Le Déjeuner du chat*“ (1897, Lumière).

„*La Petite Fille et son Chat*“, 1899, Lumière

a.) Näher analysierte Filme

„*All That Heaven Allows*“. Regie: Douglas Sirk. USA Universal Pictures 1955. Fassung: Kauf-DVD Hanesound/Hollywood Classics/Universal Pictures International DE, PAL, 85’

„*Dances with Wolves*“. Regie: Kevin Costner. USA, Majestic Films International 1990. Fassung: Kauf-DVD-Set Kinowelt DE, 2010. PAL, 127’+100’

„*The Deer Hunter*“. Regie: Michael Cimino. USA, EMI/Columbia/Warner Bros. 1978. Fassung: Kauf-DVD Arthaus DE, 2010. PAL, 176’

„*The Fantastic Mr. Fox*“. Regie: Wes Anderson. USA, 20th Century Fox. 2009. Fassung: Kauf-DVD 20th Century Foc DE, 2010. PAL, 83’

„*The Horse Whisperer*“. Regie: Robert Redford. USA Touchstone Pictures. 1998. Fassung: Kauf-DVD Buena Vista Home Entertainment DE, 2003. PAL, 163’

„*The Queen*“. Regie: Stephen Frears. UK/FR/IT/USA Pathé Productions 2006. Fassung: Kauf-DVD Concorde Home Entertainment DE, 2008.PAL, 99’

„*The Electric Horseman*“. Regie: Sydney Pollack. USA Columbia Pictures/Universal Pictures 1979. Fassung Kauf-DVD Universal DE, PAL, 116’

Weitere Filme

„*Au hasard Balthazar*“. Regie: Robert Bresson. FR/SCHWEDEN: Cinema Ventures, 1966.

„*Baby Boom*“. Regie: Charles Shyer. USA: United Artists 1987.

„*Bambi*“. Regie: David Hand. USA: RKO Radio Pictures, 1942.

„*Benji*“. Regie: Joe Camp. USA: Mulberry Square/Releasing, 1974.

„*Big Miracle*“. Regie: Ken Kwapis. USA/UK: Universal Pictures, 2012.

„*Clarence, the Cross Eyed Lion*“. Regie: Andre Marton. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1965.

„*Born Free*“. Regie: James Hill. Great Britain: Columbia Pictures, 1966.

„*Flipper*“. Regie: James B. Clark. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1963.

„*Fly Away Home*“. Regie: Carroll Ballard. USA: Columbia Pictures, 1996.

„*Hachi: A Dog’s Tale*“. Regie: Lasse Hallström, US/UK, Grand Army Entertainment, 2009

„*Home Alone 2: Lost in New York*“. Regie: Chris Columbus. USA: 20th Century Fox, 1992.

„*In her Shoes*“. Regie: Curtis Hanson. USA: 20th Century Fox, 2005.

„*K-9*“. Regie: Daniel Rod. USA: Universal Studios, 1989.

„*Larger than Life*“. Regie: Howard Franklin. USA: United Artists/Metro-Goldwyn-Mayer/Pathé, 1996.

„*Lassie Come Home*“. Regie: Fred M. Wilcox. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1943.

„*Namu, the Killer Whale*“. Regie: László Benedek. USA: United Artists / Metro-Goldwyn-Mayer, 1966.

„*Pocachontas*“. Regie: Mike Gabriel/ Eric Goldberg. USA: Buena Vista Pictures, 1995.

„*The Legend of Lobo*“. Regie: James Algar/Jack Couffer. USA: Buena Vista Distribution,

1962.

„*The Lion King*“. Regie: Roger Allers/Rob Minkoff. USA: Walt Disney Pictures, 1994.

„*The Living Desert*“. Regie: James Algar. USA: Buena Vista Distribution, 1943.

„*The Yearling*“. Regie: Clarence Brown. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1946.

„*Three Men and a Baby*“. Regie: Leonard Nimoy. USA: Buena Vista Pictures, 1987.

„*Turner & Hooch*“. Regie: Roger Spottiswoode. USA: Buena Vista Pictures, 1989.

Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur:

Asch, Ronald. *Europäischer Adel in der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag, 2008.

Baker, Steve. *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. Manchester: Manchester University Press. 1993.

Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001. (Original 1924)

Baranzke, Heike; Ingensiep, Hans Werner. *Das Tier. Grundwissen Philosophie*. Stuttgart: Reclam. 2008.

Bazin, André. *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag. 2004.

Berger, John. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach. 9. Auflage. 2003. (Original 1980)

Blüchel, Kurt. *Die Jagd*. Köln: Könemann. 1999.

Bousé, Derek. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2000.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard (Hg.). Theaterlexikon 1. Hamburg: Rowohlt Verlag. 4. Auflage. 2001.

Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan. Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2006.

Burt, Jonathan. Animals in Film. London: Reaktion Books. 2002.

Cosslett, Tess. Talking Animals in British Children's Fiction, 1786-1914. Aldershot: Ashgate. 2006.

Descartes, René. Abhandlung über die Methode. Übers. und mit Anm. und hg. Von Artur Buchenau. Leipzig: Verlag Felix Meiner. 1919. (Original 1637)

Edgerton, Robert. Trügerische Paradiese. Der Mythos von den glücklichen Naturvölkern. Deutschsprachige Ausgabe. Hamburg: Kabel Verlag. 1994.

Fenske, Uta. Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: Transcript. 2008.

Ferber, Rafael. Philosophische Grundbegriffe 2. München: C.H. Beck. 2003.

Franklin, Adrian. Animals and Modern Cultures. A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity. London: Sage. 1999.

Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd.IX. Totem und Tabu. London: Imago Publishing. 1948 (Original 1913).

Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd.X. Werke aus den Jahren 1913-1917. London: Imago Publishing.1949.

Grier, Katherine. Pets in America. A History. Orlando. Harcourt Inc. 2007.

Ingram, David. Green Screen. Enviromentalism and Hollywood Cinema. Exeter: University of Exeter Press. 2008 (erstmals 2000).

Kenyon-Jones. Christine. Kindred Brutes. Animals in Romantic-period writing. Aldershot: Ashgate. 2001.

Kracauer, Siegfried. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. (Hg. Witte, Karsten). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974.

La Mettrie, Julien Offray de. Der Mensch als Maschine.1. Auflage 1985. Nürnberg: LSR-Verlag. 1985. (Original 1748)

Liessmann, Konrad Paul. Schönheit. Wien: Facultas. 2009.

Lippit, Akira. Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife.Minneapolis. University of Minnesota Press. 2000.

Martschukat, Jürgen; Stieglitz, Olaf. Geschichte der Männlichkeiten. Köln: Campus. 2008.

Meier, Frank. Mensch und Tier im Mittelalter. Ostfildern: Thornbecke Verlag. 2008.

Mikos, Lothar. Film und Fernsehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UVK/UTB. 2008.

Montaigne, Michel de. Essais. Zweites Buch. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt: Goldmann. 2002 (erstmals 1998). (Original 1580)

Nash, Roderick. *Wilderness & The American Mind*. 4. Ausgabe. New Haven, London: Yale University Press. 2001. (Original 1967)

Otterstedt, Carola. Rosenberger, Michael (Hg.). *Gefährten. Konkurrenten. Verwandte. Die Mensch-Tier-Beziehung im wissenschaftlichen Diskurs*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2009.

Perler, Dominik; Wild, Markus [Hg]. *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2005.

Ritvo, Harriet. *Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*. Cambridge: Harvard University Press. 1987.

Rothfels, Nigel (Hg.). *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press. 2002.

Rousseau, Jean-Jacques. *Politische Schriften*. Übers. v. Ludwig Schmidts. 2. Auflage. Paderborn; München; Wien; Zürich; Schöningh. 1995 (erstmals 1977).

Rousseau, Jean-Jacques. *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen* (1755). Übers. und hg. von Kurt Weigand. 5. Auflage. Hamburg.: Felix Meiner Verlag. 1995.

Schutz, Will. *Encounter*. Hamburg: Isko Press. 1977.

Tester, Keith. *Animals and Society. The Humanity of Animal Rights*. London: Routledge. 1991.

Thomas, Keith. *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500 - 1800*. London: Penguin. 1983.

Veblen, Thorstein. Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. Frankfurt/Main: Fischer Verlag. 1986. (Original 1899)

Weingarten, Susanne. Bodies of Evidence : Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg: Schüren. 2004.

Wiedenmann, Rainer. Tiere, Moral und Gesellschaft. Elemente und Ebenen humanimalischer Sozialität. Wiesbaden: VS Verlag. 2009.

Wild, Markus. Die anthropologische Differenz. Berlin: Walter de Gruyter. 2006.

Wild, Markus. Tierphilosophie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag. 2008.

Unselbständige Literatur

Cameron, Sharon. „*Animal Sentience. Robert Bresson's Au hazard Balthazar*“. In: Representations. Vol.114. Nr.1 (Spring 2011). S.1-35.

Curtis, Scott. „*Animal Pictures*“. In: Abel, Richard (Hg.). Encyclopedia of Early Cinema. London und New York: Routledge. 2005. S.25-26.

Exner, Christian. „*Amy und die Wildgänse*“. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina; Koebner, Thomas. Filmgenres. Kinder- und Jugendfilm. Stuttgart: Reclam. 2010. S.318-321.

Fay, Jennifer. „*Tiere sehen/lieben. André Bazins Posthumanismus*“. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien. Berlin: Bertz + Fischer. 2012. S.132-155.

Gräfrath, Bernd. „*Die Entdeckung des Tieres in der Moralphilosophie der Gegenwart*“. In: Münch, Paul (Hg.). *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn: Schöningh. 1998. S.383-406.

Gunning, Tom. „*Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*“. In: Meteor. Texte zum Laufbild. No. 4. Wien: PVS Verlag. 1996. S.25-34.

Hediger, Vinzenz. „Großwildjagd“. In: Cinema. „CineZoo“. 42. Jahrgang. Basel: Stroemfeld Verlag. 1997. S.20-32.

Holl, Ute. „*Medien der Bioakustik. Tiere wiederholt zur Sprache bringen*“. In: Nessel, Sabine. Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.97-114.

Isenberg, Andrew. „*The Moral Ecology of Wildlife*“. In: Rothfels, Nigel (Hg.). *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.48-61.

Kete, Kathleen. „*Animals and Ideology: The Politics of Animal Protection in Europe*“. In: Rothfels, Nigel(Hg.). *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.19-34.

Kete, Kathleen. „*Verniedlichte Natur*“ In: Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (Hg.). *Tierische Geschichte*. Paderborn: Schöningh. 2010. S.123-137.

Koch, Gertrud. „*Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung*“. In: Böhme, Hartmut; Macho, Thomas (Hg.). *Tiere. Eine andere Anthropologie*. (Schriften des Deutschen Hygiene Museums Dresden, Bd. 3) Köln: Böhlau Verlag. 2004. S.41-50.

Lefebvre, Thierry. „*Schientific Films. Europe*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London und New York: Routledge. 2005. S.566-569.

Lie, Sulgie., *Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern.* In: Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf. *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne.* Köln: Böhlau Verlag. 2009. S.63-80.

Mangum, Teresa. „*Dog Years, Human Fears*“. In: Rothfels, Nigel (Hg.) *Representing Animals.* Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.35-47.

Mannoni, Laurent. „*Archeology of Cinema/ Pre-Cinema*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema.* London und New York: Routledge. 2005. S.32-35.

Marvin, Garry. „*Unspeakability, Inedibility, and the Structures of Pursuit in the English Foxhunt*“. In: Rothfels, Nigel(Hg.). *Representing Animals.* Bloomington: Indiana University Press. 2002. S.139-159.

Möhring, Maren; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf. „*Tierfilme und Filmtiere*“. In: Möhring, Maren, Perinelli, Massimo (Hg.). *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne.* Köln: Böhlau Verlag. 2009.S.3-10.

Musser, Charles. „*Edison Manufacturing*“. In: Abel, Richard (Hg.). *Encyclopedia of Early Cinema.* London und New York: Routledge. 2005. S.200-203.

Nessel, Sabine. „*Animal medial. Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino*“. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien.* Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.33-45.

Neumann, Gerhard. „*Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996). S.87-122.

Nitschke, August. „*Das Tier in der Spätantike*“. In: Münch, Paul (Hg.). *Tiere und Menschen*. Paderborn: Schöningh. 1998. S.227-246.

Noll Brinckmann, Christine. „*Empathie mit dem Tier*“. In: Cinema. „CineZoo“. 42. Jahrgang. Basel: Stroemfeld Verlag. 1997. S.60-69.

Nowosadtko, Jutta. „*Zwischen Ausbeutung und Tabu*“. In: Münch, Paul (Hg.). *Tiere und Menschen*. Paderborn: Schöningh. 1998. S.247-274.

Schwaab, Herbert. „*Erwachsene Tiere und infantile Zuschauer*“. In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried. *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin: Bertz+Fischer. 2012. S.115-131.

Schwenk, Sigrid. „*Jagd: Überlebensstrategie-höfische Lustbarkeit-verantwortungsbewusste Gestaltung der Umwelt*“. In: Rundgespräche der Kommission für Ökologie. Band 25. *Über die Jagd – Kulturelle Aspekte und aktuelle Funktionen*. München: Verlag Dr. Friedrich Pfeil. 2002. S.15-22.

Stieglitz, Olaf. „*Citizen Lassie*“. In: Möhring, Maren, Perinelli, Massimo (Hg.). *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 2009. S.223-236.

Superle, Michelle. „*Animal Heroes and Transforming Substances. Canine Characters in Contemporary Children's Literature*“. In: Gross, Aaron; Vallely, Anne. *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animals Studies*. New York. Columbia University Press. 2012.

Tompkins, Jane. „*West of Everything*“. In: Longhurst, Derek (Hg.): *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. London: Routledge. 2012 (erstmalig 1989). S.10-30.

Internetquellen:

BFI Screenonline. Eintrag zu „*The Dog Outwits the Kidnapper*“: Dixon, Bryony:

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1352979/index.html> (Revisionsdatum 19.2.2014)

Abbildungen:

Abb.1. Screenshot „*Rescued by Rover*“ (1905, Fitzhamon/Hepworth),

<http://www.youtube.com/watch?v=LlhNxHfyWTU> (gesichtet am 7.3.2012)

Abb.2. Screenshot „*The Dog outwits the Kidnapper*“ (1908, Fitzhamon/Hepworth),

Screenshot, youtube-channel des BFI, <http://www.youtube.com/watch?v=qApoxM41NGQ> (gesichtet am 7.3.2012)

Abb. 3.: Screenshot Kinoplatat „*Free Willy*“ <http://www.imdb.com/title/tt0106965/>

(Zugriff am 25.3.2013.)

Abb.4. Screenshot Kinoplatat „*Big Miracle*“

http://www.imdb.com/title/tt1430615/?ref_=sr_1 (Zugriff am 25.3.2013)

Screenshots aus den im Filmverzeichnis angegebenen DVDs:

Abb. 5. Screenshot: „*The Deer Hunter*“ TC: 2:14:58

Abb. 6. Screenshot: „*Dances With Wolves*“ TC: Disc 2, 00:22:31

Abb. 7. Screenshot: „*The Queen*“ TC: 00:59:34;

Abb.8: Screenshot: „*The Queen*“ TC: 1:14:22.

Abb. 9.: Screenshot „*All That Heaven Allows*“ TC: 00:35:42

Abb.10. Screenshot „*All That Heaven Allows*“ TC: 01:24:23

Abb.13. Screenshot. „*The Fantasia Mr. Fox*“ TC:01:12:15

Abb.14. Screenshot. „*The Fantasia Mr. Fox*“ TC 01:12:27

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Danksagung

Recht herzlichen Dank

an Prof. Rainer Maria Köppl für die langjährige Diplomarbeitsbetreuung

meiner Familie, insbesondere meiner Mutter für die Unterstützung und Geduld. Ebenso ein großes Dankeschön an meine Schwester Bianca

an Karin Fest, Friedl und Robert Glashüttner, Walter Murnig, Petra Salzer, Cristina Sann, Jelena Vasiljevic, Ioana Geanta, Joachim Schätz, Luiza-Lucia Piuiu und Mirela Messeritsch

an Dr. Massimo Perinelli und Dr. Olaf Stieglitz des Historischen Instituts der Universität zu Köln, die mir im Jänner 2008 Zugang zum Archiv und Filmsammlung der AGuF gewährten und bei der ersten Strukturierung der Arbeit beteiligt waren

an die Mit-Kolloquiuanten des 16. Internationalen Bremer Filmsymposiums für den fachlichen Input

an Mariann Lewinsky Sträuli für die Zusendung ihres Vortragsmanuskripts „Frühe Stars und freie Sicht: Filmhunde 1900-1910“

Lebenslauf

Patricia Paula Konarzewski

geboren am 5.2.1983 in Klagenfurt

Ausbildung:

1993-2001

BRG Viktring Abschluss: Matura

seit 2001

inskribiert an der Universität Wien

2001/2002 Studium Politikwissenschaft/Kunstgeschichte

seit 2002 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft

beruflich als Modedepublizistin und Online-Redakteurin tätig

Veröffentlichungen:

„Angezogen sein, heißt ein Körperbewußtsein haben« oder warum der

Berliner Mann sich nicht anzuziehen weiß.“ (Gemeinsam mit Marie-Noëlle Yazdanpanah)

In: Fest, Karin; Rahman Sabrina (Hg.). Mies van der Rohe, Richter, Graeff & Co. Alltag und Design in der Avantgardezeitschrift G.Wien: Turia+Kant 2014