

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Orcas als Opfer menschlicher Handlungen: Filmische Empathisierungsstrategien
in Orca: The Killer Whale (1977), Free Willy (1993) und Blackfish (2013)

verfasst von | submitted by

Carmen Franziska Schiestek BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniel Syrový Privatdoz.

Mitbetreut von | Co-Supervisor:

Dr. Juliane Werner BA MA

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Darstellung von Orcas als Opfer menschlicher Eingriffe in den Filmen *Orca: The Killer Whale* (1977) *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013). Im Zentrum steht die Frage, mit welchen filmischen und narrativen Strategien Empathie gegenüber Tieren erzeugt und gesteuert wird. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Orcas in diesen Filmen nicht nur als Figuren, sondern als Träger affektiver und moralischer Bedeutung inszeniert werden. Die Analyse verbindet filmwissenschaftliche, narratologische und tierethische Ansätze und untersucht insbesondere den Einsatz audiovisueller Mittel wie Kamera, Montage, Musik und Perspektivierung. Dabei wird gezeigt, wie durch spezifische Darstellungsweisen Wahrnehmung, Emotionalisierung und moralische Bewertung des Publikums gezielt beeinflusst werden. Durch den Vergleich der drei Filme wird deutlich, dass sich diese Inszenierung des Orcas im Kontext menschlicher Eingriffe verschiebt: Während *Orca* Gewalt als traumatisches Einzelereignis rahmt, entwickelt *Free Willy* eine empathisch ausgerichtete Beziehungserzählung und *Blackfish* macht strukturelle Formen von Ausbeutung und institutioneller Gewalt sichtbar. Die Arbeit argumentiert, dass Empathie im Film nicht vorausgesetzt werden kann, sondern durch ästhetische und narrative Verfahren hervorgebracht wird, die zugleich anthropomorphe Deutungsmuster aktivieren und kritisch reflektierbar machen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Historischer Wandel der Wal- und Orca-Darstellungen	2
1.2	Medien und die Transformation der Tierwahrnehmung.....	4
1.3	Forschungskontext und theoretische Relevanz	5
1.4	Forschungsfrage und methodisches Vorgehen	6
2	Theorie	7
2.1	Emotion und Empathie im Film	8
2.1.1	Empathie als zentrales Rezeptionsmodell	9
2.1.2	Emotion als kognitiv-affektiver Prozess	10
2.2	Narrative Empathie jenseits des Anthropozentrismus.....	12
2.2.1	Die Konstruktion tierlicher Subjektivität	14
3	Korpusvorstellung.....	17
3.1	Orca: The Killer Whale	18
3.2	Free Willy.....	19
3.3	Blackfish.....	20
4	Filmanalysen	21
4.1	Darstellung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt.....	22
4.1.1	Erste Gewaltszenen als affektive Rahmung	23
4.1.2	Gewalt und die Zerstörung sozialer Bindungen.....	27
4.1.3	Schuld und Verantwortungsverweigerung.....	33
4.2	Filmische und narrative Strategien der Empathie-Lenkung.....	36
4.2.1	Einstieg in Empathie: Harmonie, Schönheit oder Schock	36
4.2.2	Vermittlungsfiguren und empathische Brücken	38
4.2.3	Nähe und ambivalente Empathie.....	46
4.2.4	Zeitlichkeit und offene Verantwortung.....	48
4.3	Die Inszenierung des Orcas als denkendes und moralisches Wesen	49

4.3.1	Wahrnehmung und Blick.....	50
4.3.2	Erinnerung, Zeitlichkeit und Intentionalität	54
4.3.3	Moralische Bewertung und selektives Handeln	57
4.4	Mensch-Tier-Relationen im Vergleich	60
4.4.1	Macht und Asymmetrie	60
4.4.2	Mensch-Tier-Beziehungen unter Bedingungen von Kontrolle	65
4.4.3	Beziehung als Gegenmodell.....	68
4.4.4	Öffentlichkeit, Institution und moralische Zuschreibung.....	72
4.5	Filmische Inszenierungsstrategien	74
4.5.1	Blick, Nähe und Subjektivierung	74
4.5.2	Montage und narrative Bedeutungsproduktion	77
4.5.3	Sound und Atmosphäre	81
5	Fazit.....	85
	Literaturverzeichnis.....	90
	Primärliteratur.....	90
	Sekundärliteratur	90
	Internetquellen	92

1 Einleitung

Wale gehören zu den ambivalentesten Figuren der westlichen Kulturgeschichte. Über Jahrhunderte hinweg erscheinen sie als monströse, kaum fassbare Wesen, als Projektionsflächen menschlicher Angst und Imagination, zugleich aber auch als Gegenstand wissenschaftlicher Faszination. Wie Philip Hoare zeigt, wurde insbesondere der Pottwal lange Zeit als „dämonisches“ und zugleich mythisch überhöhtes Tier wahrgenommen, dessen reale Existenz kaum von den ihm zugeschriebenen Fantasien zu trennen war (vgl. Hoare 2008, S. 65-66). Erst im Zuge wissenschaftlicher Erforschung und veränderter gesellschaftlicher Diskurse beginnt sich dieses Bild zu verschieben. Die Wahrnehmung von Walen wandelt sich dabei von einer primär angstbesetzten Figur hin zu einem Lebewesen, das zunehmend unter ethischen und ökologischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Dieser Wandel verläuft jedoch nicht linear, sondern bleibt von Spannungen zwischen Faszination, Projektion und Gewalt geprägt.

Der historische Bedeutungswandel bildet die Voraussetzung für moderne Darstellungen spezifischer Walarten, insbesondere der Orcas. Als eine der medial präsentesten Walarten nehmen Orcas heute eine außergewöhnliche symbolische und emotionale Rolle in globalen Medienkulturen ein. Sie erscheinen zugleich als Killerwale, zoologische Attraktionen, ökologische Leitarten, Forschungsobjekte und ikonische Filmfiguren und bewegen sich damit an der Schnittstelle von Wissenschaft, Popkultur und moralischer Öffentlichkeit. Gleichzeitig ist die kulturelle Wahrnehmung des Orcas von Beginn an von widersprüchlichen Zuschreibungen geprägt. Frühere Beschreibungen konzentrieren sich auffällig auf Körperlichkeit, Gewalt und insbesondere auf das Gebiss des Tieres (vgl. Werner 2021, S. 26-28).

Ihre kulturelle Bedeutung überschreitet zoologische Dimensionen bei Weitem: Orcas fungieren als Träger vielfältiger kultureller Zuschreibungen, von Angst und Gewalt bis hin zu Konzepten familiärer und sozialer Ordnung, die gleichermaßen als kulturelle Projektionen verstanden werden müssen. Bedeutungen sind jedoch nicht stabil, sondern unterliegen historischen und medialen Verschiebungen, wobei insbesondere filmische Darstellungen eine zentrale Rolle spielen. In einem Zeitalter, in dem direkte Begegnungen mit Orcas eher selten sind, übernehmen audiovisuelle Medien eine entscheidende Funktion bei der Konstruktion von Wissen, Empathie und moralischen Vorstellungen über diese Tiere.

Vor diesem Hintergrund bieten filmische Orca-Darstellungen ein besonders ergiebiges Untersuchungsfeld für die Human-Animal Studies und die Medienwissenschaft. Ausgehend

von diesen Überlegungen untersucht die vorliegende Arbeit, wie *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013) den Orca als Opfer menschlicher Handlungen inszenieren und welche filmischen sowie narrativen Mittel dabei die Wahrnehmung des Publikums steuern. Im Zentrum steht die Frage, wie durch spezifische ästhetische Strategien Empathie erzeugt und der Orca als fühlendes und moralisch relevantes Subjekt sichtbar gemacht wird.

1.1 Historischer Wandel der Wal- und Orca-Darstellungen

Der zuvor skizzierte Wandel in der Wahrnehmung von Walen und insbesondere von Orcas erweist sich bei genauerer Betrachtung als vielschichtiger Prozess, der von widersprüchlichen Zuschreibungen und diskursiven Verschiebungen geprägt ist. Tiere, die lange Zeit als bedrohliche oder monströse Wesen galten, werden in neueren Diskursen zunehmend als bewundernswerte und schützenswerte Lebewesen verstanden. Besonders deutlich zeigt sich diese Entwicklung am Beispiel des Orcas, dessen gesellschaftliche Wahrnehmung sich im Laufe der Zeit in markanter Weise gewandelt hat.

Society's conceptualization of whales has changed profoundly over the past 150 years. Animals that were considered horrifying monsters in Melville's time have been reconstructed into almost mythical creatures deserving of our respect and admiration. The change in societal representations of killer whales has been particularly startling. (Lawrence/Phillips 2004, S. 695)

Für ältere Darstellungen lässt sich eine Wahrnehmung rekonstruieren, in der der Orca primär als körperlich bedrohliches Wesen erscheint. So wird er etwa als „an enormous mass of flesh armed with savage teeth“ beschrieben (Lawrence/Phillips 2004, S. 695). Der Orca tritt hier nicht als differenziert wahrgenommenes Tier in Erscheinung, sondern fungiert vielmehr als Inbegriff physischer Bedrohung. Diese Fokussierung auf Zähne und körperliche Gewalt setzt sich über Jahrhunderte fort und prägt maßgeblich die Imagination des Orcas. Noch im 19. Jahrhundert wird er in naturhistorischen Kontexten über seine „most compact set of terrible teeth“ charakterisiert, die unmittelbar Vorstellungen von Zerstörung und Angriff hervorrufen (Werner 2021, S. 26). Der Orca erscheint hier als Inbegriff dessen, was Werner prägnant als „Epitome of Nature's Violence“ bezeichnet (Werner 2021, S. 26) als Verdichtung einer Natur, die als grausam, unberechenbar und potenziell tödlich imaginiert wird. Nach Lawrence und Phillips bleibt diese Vorstellung über Jahrhunderte hinweg wirksam und prägt noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gesellschaftliche und populärkulturelle Bilder des Wals und des Orcas.

Diese Wahrnehmung wird zusätzlich durch erzählerische Traditionen verstärkt, in denen Orcas wiederholt als „ferocious“, „voracious“ oder als „most fearsome thing the sea contains“

beschrieben werden (Werner 2021, S. 26-27). Solche Zuschreibungen stabilisieren ein Bild des Orcas als ultimativen maritimen Räuber und verankern ihn tief im kulturellen Imaginären als Bedrohung. Zugleich aktiviert diese Darstellung eine spezifische Form der Identifikation: Der menschliche Körper wird implizit als potenzielle Beute gedacht, wodurch die Begegnung mit dem Orca eine Vorstellung existenzieller Verletzlichkeit hervorruft (vgl. Werner 2021, S. 28).

Besonders anschaulich wird diese Traditionslinie anhand populärer Filme. Produktionen wie *Moby Dick* (1930; 1956), *Pinocchio* (1940), *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (1954) und *Orca* (1977) gezeigt. Diese präsentieren Wale bzw. walartige Meereswesen überwiegend als Gefahr für den Menschen und stabilisieren damit ein negatives, bedrohliches Bild (vgl. Lawrence/Phillips 2004, S. 697-698). Demgegenüber markieren spätere Filme einen deutlichen Umschwung: *Star Trek IV: The Voyage Home* (1986), *The Whales of August* (1987), *Whale Music* (1994) und insbesondere *Free Willy* (1993) sowie seine Fortsetzungen stellen Wale und Orcas als besondere, schützenswerte und empathiefähige Wesen dar (vgl. Lawrence/Phillips 2004, S. 697-698).

Der beschriebene Wandel vollzieht sich dabei nicht ausschließlich auf Ebene der Populärkultur, sondern ist zugleich in breiteren gesellschaftlichen Diskursen verankert. Im regulatorischen Diskurs verschiebt sich die Perspektive von Walen als auszubeutender Ressource hin zur Idee schutzbedürftiger Arten; im Anti-Walfang-Diskurs tritt zunehmend eine ethische Argumentation in den Vordergrund, die Wale nicht mehr nur als bedrohte Populationen, sondern als Tiere mit besonderem Eigenwert fasst (vgl. Lawrence/Phillips 2004, S. 695-697). Parallel dazu popularisieren Filme und mediale Erzählungen ein Bild des Wals als bewundernswertes, beinahe mythisches Lebewesen. Gerade diese Spannung zwischen monströser Zuschreibung und empathischer Neubewertung ist für die Analyse moderner Orca-Darstellungen zentral. Sie zeigt, dass die Figur des Orcas nicht einfach linear transformiert wird, sondern dass ältere Bedeutungen, speziell die Verknüpfung mit Gewalt, Jagd und Bedrohung, im kulturellen Gedächtnis präsent bleiben und in neueren Darstellungen weiterwirken (vgl. Werner 2021, S. 26-29).

Für die Geschichte der Orca-Darstellung ist dieser Befund besonders aufschlussreich, da er zeigt, dass Orcas nicht einfach auf bestimmte Weise wahrgenommen werden, sondern dass ihre kulturelle Bedeutung diskursiv produziert wird und sich historisch verschiebt. Gerade die Bewegung von der monströsen zur empathisch aufgeladenen Figur bildet eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass Orcas in späteren Filmen nicht mehr nur als Bedrohung, sondern als emotionale und moralische Identifikationsfiguren erscheinen können.

1.2 Medien und die Transformation der Tierwahrnehmung

Frühere filmische Darstellungen mariner Tiere sind stark von Bedrohungsnarrativen geprägt. Besonders *Jaws* (1975) steht exemplarisch für die „revenge-of-nature“-Filme der 1970er Jahre, in denen Tiere als aggressive, unkontrollierbare Naturgewalten erscheinen (vgl. Verevis 2016, S. 97, 102-103). Dabei aktiviert der Film nicht nur spektakuläre Angriffslogiken, sondern auch eine elementare Angst vor dem Gefressenwerden, wodurch das Meerestier als existenzielle Bedrohungsfigur inszeniert wird (vgl. Verevis 2016, S. 102-103). Zugleich ist *Jaws* mit dem Katastrophenkino der 1970er Jahre verbunden und wurde als Ausdruck kultureller Erfahrungen von Kontrollverlust und institutionellem Versagen gelesen (vgl. Verevis 2016, S. 98-100). Als Prototyp zahlreicher späterer „rogue animal“-Filme prägte der Film somit nachhaltig jene Bildtradition, in der nichtmenschliche Meerestiere zunächst vor allem als Monster, Angreifer oder Naturgewalten erscheinen (vgl. Verevis 2016, S. 101-105).

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch *Orca* (1977) in die Tradition jener „rogue animal“-Filme einordnen, die maßgeblich durch *Jaws* (1975) geprägt wurden. Wie Constantine Verevis zeigt, wird der Film als Variation dieses Musters verstanden, die zugleich über dessen Logik hinausweist (vgl. Verevis 2016, S. 106). Während das Meerestier weiterhin als gefährliche und konfrontative Figur erscheint, wird dem Orca eine komplexere Motivstruktur zugeschrieben: Die narrative Rahmung etabliert ihn als ein handelndes Wesen, das auf Verlust reagiert und gezielt Rache sucht. Damit verschiebt sich die Wahrnehmung des Tieres von einer bloßen Bedrohung hin zu einem zumindest partiell verständlichen, intentionalen Subjekt.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass filmische Darstellungen nicht nur bestehende Vorstellungen von Tieren widerspiegeln, sondern aktiv an deren Formierung beteiligt sind. Audiovisuelle Medien prägen das Bild von Orcas in der Öffentlichkeit stärker als jede andere Quelle. Neuere Beiträge aus den Film Animal Studies betonen, dass Empathie gegenüber nichtmenschlichen Tieren im Kino nicht einfach aus ihrer bloßen Sichtbarkeit entsteht, sondern durch spezifische ästhetische und narrative Verfahren hervorgebracht wird. Chuszczyk beschreibt Empathie dabei als Zusammenspiel affektiver und kognitiver Prozesse: Einerseits reagieren Zuschauer*innen emotional auf filmisch inszenierte Körper, Gesichter, Blicke oder Lautäußerungen, andererseits wird Empathie auch durch das Verstehen der Situation und Perspektive eines Tieres ermöglicht (vgl. Chuszczyk 2025, S. 67-69). Gerade bei Tieren sei diese empathische Annäherung jedoch ambivalent, da anthropomorphisierende Strategien zwar emotionale Nähe herstellen können, zugleich aber die Gefahr bergen, Tiere vor allem durch menschliche Deutungsmuster lesbar zu machen (vgl. Chuszczyk 2025, S. 67, 69-70).

Wie die Institutionentheoretiker Lawrence und Phillips zeigen, definierte insbesondere *Free Willy* (1993) die kulturelle Figur des Orcas neu. Der Orca wird hier nicht als Bedrohung, sondern als sensibles, familiär eingebettetes und zutiefst emotionales Wesen dargestellt. Die enorme Popularität des Films führte nicht nur zu einem Wandel der kulturellen Bedeutung, sondern auch zu konkreten politischen Reaktionen: Der reale Film-Orca Keiko wurde aus Gefangenschaft befreit, eine der seltenen Situationen, in denen ein Film direkte Auswirkungen auf das Leben eines Tieres hatte (vgl. Lawrence/Phillips 2004, S. 698).

Diese Verbindung zwischen filmischer Narration und realweltlichen Folgen zeigt, dass Tiere in Medien als moralische Akteure auftreten können, deren filmische Darstellung Empathie erzeugt, kollektive Diskurse verändert und Handlungsbereitschaft mobilisiert.

Mit *Blackfish* (2013) erreicht die moralische Transformation der Orca-Wahrnehmung einen neuen Höhepunkt. Nach Claudia Lillge, entwirft *Blackfish* nicht nur ein kritisches Bild der Gefangenschaft, sondern formt aus dem realen Orca Tilikum zugleich ein erzähltes und politisches Tier. Der Film überführt die Viktimisierung des Orcas in ein Narrativ, das Tilikum als tragische, moralisch aufgeladene Figur lesbar macht und damit die tierethische Stoßrichtung der Dokumentation entscheidend verstärkt (vgl. Lillge 2018, S. 72-77).

Damit lässt sich ein grundlegender medienhistorischer Trend erkennen: Filme über Orcas fungieren nicht bloß als Spiegel gesellschaftlicher Vorstellungen, sondern können als aktive Akteure innerhalb moralischer und politischer Aushandlungsprozesse verstanden werden, indem sie Wahrnehmungen verschieben und in bestimmten Fällen auch konkrete Handlungen anstoßen.

1.3 Forschungskontext und theoretische Relevanz

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tieren in audiovisuellen Medien hat sich in den letzten Jahren deutlich ausdifferenziert. Insbesondere im Rahmen der Human-Animal Studies sowie der Film Animal Studies rücken zunehmend Fragen danach in den Fokus, wie Tiere medial repräsentiert werden und unter welchen Bedingungen Zuschauer*innen Empathie gegenüber ihnen entwickeln. Chuszczyk untersucht in diesem Zusammenhang, wie filmische Subjektivierungsstrategien, Anthropomorphisierung und audiovisuelle Kontextualisierung Empathie gegenüber Tierfiguren ermöglichen oder begrenzen (vgl. Chuszczyk 2025, S. 67-70).

Darüber hinaus beschäftigt sich die Forschung häufig mit weiteren Themen wie Tiermetaphorik und Allegorie, Formen des Anthropomorphismus, ökologischen Darstellungen, Fragen der Tierethik im Film sowie interspezifischen Erzählweisen. Auch die Rolle von Zoo- und Aquariumskulturen sowie dokumentarischen Formaten im Kontext von Aktivismus wird

dabei oft untersucht. In vielen dieser Arbeiten wird deutlich, dass Tiere in audiovisuellen Medien nicht nur erzählerische Funktionen erfüllen, sondern als bedeutungstragende Figuren innerhalb kultureller, ethischer und politischer Diskurse erscheinen. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass viele Studien entweder symbolische Bedeutungen in den Vordergrund stellen oder sich auf einzelne mediale Formen wie den Dokumentarfilm konzentrieren. Vergleichende Analysen, die unterschiedliche filmische Formen systematisch zusammenführen, sind dagegen seltener.

Auch die Frage, wie Tiere als Opfer menschlicher Gewalt dargestellt werden und welche filmischen Mittel dabei eingesetzt werden, wird bislang nur vereinzelt behandelt. Zwar wird Tierleid häufig thematisiert, doch fehlt es oft an einer systematischen Untersuchung der ästhetischen und narrativen Strategien, durch die Verletzlichkeit, Handlungsmacht und moralische Zuschreibungen konkret erzeugt werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich ein Forschungsdesiderat weniger als völlige Leerstelle, sondern eher als fehlende Verbindung bestehender Ansätze beschreiben. Die vorliegende Arbeit setzt genau hier an, indem sie drei Filme aus unterschiedlichen filmischen Bereichen, Horrorfilm, Familienfilm und Dokumentarfilm, vergleichend untersucht.

1.4 Forschungsfrage und methodisches Vorgehen

Ziel dieser Arbeit ist es nun, zu untersuchen, wie filmische und narrative Strukturen den Orca als Opfer menschlicher Eingriffe inszenieren und welche ästhetischen Mittel dabei die Wahrnehmung des Publikums prägen. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie Orcas in unterschiedlichen filmischen Kontexten als fühlende, verletzte Subjekte sichtbar gemacht werden und auf welche Weise Empathie, Nähe oder moralisches Unbehagen erzeugt und gesteuert werden. Demnach ergibt sich folgende zentrale Forschungsfrage: Wie gestalten *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013) die Figur des Orcas als Opfer menschlicher Eingriffe und welche filmischen sowie narrativen Mittel steuern die empathische Ausrichtung des Publikums?

Die Arbeit geht dabei von der Annahme aus, dass Tiere im Film nicht lediglich als passive Objekte erscheinen, sondern als zentral strukturierende Figuren, durch die emotionale und moralische Bedeutungen erzeugt und vermittelt werden.

Der analytische Zugriff dieser Untersuchung ist mehrschichtig angelegt und verbindet filmische, narrative und affektive Ebenen miteinander. Ziel ist es, die Inszenierung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt in unterschiedlichen filmischen Kontexten vergleichend zu untersuchen. Zentrale Methode ist die Szenenanalyse, die anhand ausgewählter Sequenzen mit

präzisen Minutenangaben durchgeführt wird. Dadurch lässt sich nachvollziehen, wie filmische Mittel Subjektivität, Vulnerabilität und Empathie erzeugen und strukturieren, wobei die im vorangehenden Theoriekapitel entwickelten Begriffe und Ansätze als analytische Grundlage dienen und in den folgenden Einzelanalysen zur Anwendung kommen.

Die Analyse ist kategorial aufgebaut und orientiert sich an zentralen Dimensionen der Orca-Darstellung, die in allen drei Filmen *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013), systematisch untersucht und miteinander verglichen werden. Im Fokus steht zunächst die Frage, wie der Orca als Opfer menschlicher Gewalt sichtbar gemacht wird und welche narrativen Konstellationen sowie visuellen Strategien diese Opferposition konstituieren.

Darauf aufbauend wird untersucht, wie Empathie filmisch gelenkt wird. Dabei spielen insbesondere Perspektivierungen, die dramaturgische Transformation des Orcas von einer bedrohlichen zu einer empathiefähigen Figur, sowie die emotionale Rahmung der Szenen eine zentrale Rolle. Eng damit verbunden ist die Analyse der Inszenierung des Orcas als denkendes und moralisches Wesen, wobei gefragt wird, inwiefern dem Tier Intentionalität oder Bewusstsein zugeschrieben werden. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf den dargestellten Mensch-Tier-Relationen, insbesondere auf Machtverhältnissen, Formen von Kontrolle, Nähe und Gewalt. Ergänzend dazu werden die ästhetischen Mittel der Affektsteuerung in den Blick genommen, darunter Kameraarbeit, Montage, Lichtgestaltung, Sound und Musik, die maßgeblich zur emotionalen Wirkung beitragen.

Die vergleichende Perspektive erfolgt innerhalb der einzelnen Analysekategorien, wodurch sichtbar wird, wie sich die Darstellung des Orcas über unterschiedliche Genres hinweg, vom Horrorfilm über den Familienfilm bis hin zum Dokumentarfilm, verschiebt. Abschließend werden die Ergebnisse in einer Synthese zusammengeführt, um übergreifende Darstellungslogiken und Empathiemechanismen herauszuarbeiten.

2 Theorie

Die Untersuchung filmischer Orca-Darstellungen erfordert einen theoretischen Zugang, der das Zusammenspiel von ästhetischer Gestaltung, emotionaler Wirkung und kultureller Bedeutung berücksichtigt. Filme bilden Tiere dabei nicht einfach neutral ab, sondern stellen sie auf bestimmte Weise dar und prägen so, wie sie wahrgenommen und bewertet werden. Sie beeinflussen also, wie nichtmenschliche Tiere erscheinen, handeln und als leidensfähig verstanden werden. Die Darstellung des Orcas ist folglich immer das Ergebnis spezifischer erzählerischer und visueller Entscheidungen, die bestimmte Deutungen nahelegen und andere ausblenden.

Vor diesem Hintergrund verfolgt das Theoriekapitel das Ziel, die zentralen Konzepte bereitzustellen, die für eine differenzierte Analyse dieser Darstellungen notwendig sind. Im Mittelpunkt stehen dabei Ansätze zu Emotion und Empathie im Film, Überlegungen zu narrativer Empathie jenseits anthropozentrischer Perspektiven sowie Konzepte von Anthropomorphismus und tierlicher Subjektivität. Diese theoretischen Zugänge werden im Folgenden eingeführt und miteinander verknüpft, um anschließend als Grundlage für die Analyse der Filme *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013) zu dienen.

2.1 Emotion und Empathie im Film

Ein zentraler Aspekt der filmischen Darstellung nichtmenschlicher Tiere ist die Frage, wie Empathie im Film entsteht und gelenkt wird, da diese wesentlich über affektive Zugänge vermittelt wird. Empathie gilt in der Filmwissenschaft seit langem als eine der zentralen emotionalen Reaktionen des Publikums. Filme erzählen von Figuren, die handeln, fühlen und leiden; dementsprechend richtet sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf die emotionalen Dynamiken, die audiovisuelle Erzählungen entfalten. Wie Hans Jürgen Wulff festhält:

Spielfilme handeln von fiktionalen Situationen, in denen Figuren auftreten, die Erlebnisse haben und Gefühle entwickeln. Dementsprechend gingen und gehen Filmwissenschaftler, Kritiker, Publikum im allgemeinen von einem Modell aus, das die Einfühlung in dargestellte Emotionen, die Empathie, ins Zentrum stellt. (Wulff 2003, S. 136)

Es wird deutlich, dass Empathie im Film nicht als bloß spontane Reaktion verstanden werden kann, sondern als ein durch filmische Mittel strukturierter Prozess. Körperliche, kognitive und moralische Dimensionen greifen ineinander und werden durch Bild, Ton, Montage und Perspektivierung gezielt hervorgebracht und gesteuert. Für die vorliegende Arbeit ist dabei besonders relevant, wie diese Mechanismen greifen, wenn nichtmenschliche Tiere zu zentralen Leidensfiguren werden und Empathie jenseits sprachlicher Selbstbeschreibung erzeugt werden muss.

Das vorliegende Kapitel erfüllt dabei eine doppelte Funktion: Zum einen schafft es die theoretische Grundlage, um emotionale und empathische Prozesse in der Filmrezeption präzise zu fassen; zum anderen bildet es die Voraussetzung für die anschließende Analyse der drei Filme, in denen Empathie mit Orcas jeweils unterschiedlich erzeugt, gelenkt und moralisch gerahmt wird.

Im Folgenden werden daher zunächst grundlegende Modelle der Empathie im Film eingeführt (2.1.1), bevor Emotionen als kognitiv-affektive Prozesse theoretisch vertieft werden (2.1.2). Während der erste Abschnitt vor allem die Bindung an Figuren, Perspektivierung und körperlich-affektive Reaktionen in den Blick nimmt, erweitert der zweite Abschnitt diese Perspektive um die zeitliche, strukturelle und moralische Organisation von Emotionen im Film insgesamt.

2.1.1 Empathie als zentrales Rezeptionsmodell

Hans Jürgen Wulff versteht Empathie im Spielfilm als ein dynamisches, mehrschichtiges Phänomen, das im Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewertung und sozialer Einbettung entsteht. Zuschauer*innen suchen die Gefühle, die Filme anbieten, anstatt von ihnen überwältigt zu werden (vgl. Wulff 2003, S. 136-138). Empathie richtet sich dabei weniger auf abstrakte Handlungsverläufe als auf Figuren mit bestimmten Motivationen, Beziehungsgeflechten und emotionalen Zuständen.

Wulff unterscheidet mehrere Ebenen des Einfühlens. Eine grundlegende Schicht bilden körperlich-somatische Reaktionen wie motorische „Mimikry“ oder somatische Empathie, bei denen Zuschauer*innen Bewegungen und Affekte filmischer Figuren unwillkürlich körperlich nachvollziehen (vgl. Wulff 2003, S. 138-140). Hinzu kommen zentrale und azentrale Formen des Imaginierens: Entweder werden Emotionen der Figuren unmittelbar mitempfunden, oder sie werden eher kognitiv nachvollzogen, ohne sie vollständig zu teilen. In der Rezeption realer Filme treten diese Modi meist gleichzeitig auf.

Empathie entsteht zudem in einem „empathischen Feld“: einem Geflecht von Beziehungen und Wahrnehmungen, in dem Zuschauer*innen fortlaufend Perspektiven simulieren (vgl. Wulff 2003, S. 148-151). Die Erzählperspektive steuert maßgeblich, welche Figuren Nähe erhalten, wie Informationen verteilt werden und welche Identifikationsangebote überhaupt möglich sind (vgl. Wulff 2003, S. 157-159). Perspektivwechsel, wie zwischen menschlichen und tierlichen Figuren oder zwischen Nähe und Distanz, beeinflussen unmittelbar, wie Empathie entsteht und wie Zuschauer*innen emotional und kognitiv orientiert werden. Für Tierdarstellungen ist dieses Modell besonders produktiv, weil Tiere häufig über Blicke, Körperlichkeit und ihre Stellung in relationalen Gefügen, wie Gefangenschaft, Familie, Ausgeliefertsein, emotional codiert werden.

Suzanne Keens Überlegungen zur narrativen Empathie ergänzen diese figurenzentrierte Perspektive um die Bedeutung schneller, vorbewusster Aktivierungen. In *Fast Tracks to Narrative Empathy* (2011) zeigt sie, dass Empathie in narrativen und visuellen Medien oft durch

„fast tracks“ ausgelöst wird: durch Mimik, Körperhaltung, Blickführung oder proximale Nähe, die noch vor bewusster Interpretation affektive Reaktionen hervorrufen (vgl. Keen 2011, S. 135-136). Darauf aufbauend entwickelt sie das Konzept der *strategic empathy*, also Erzählstrategien, die das moralische und emotionale Engagement eines Publikums gezielt lenken sollen (vgl. Keen 2011, S. 136). Insbesondere Tierdarstellungen bedienen sich kulturgeprägter emotionaler Schemata, die bestimmte Arten spontan als sympathisch, bewundernswert oder bedrohlich markieren (Keen 2011, S. 138). Orcas bewegen sich in diesem Spektrum in einer besonders ambivalenten Position: als große, „wilde“ Raubtiere und zugleich als charismatische, ästhetisch attraktive Tiere, die für viele Zuschauer*innen eine starke Faszination ausüben.

Keen zeigt darüber hinaus, dass Empathieprozesse in narrativen Medien selten eindeutig sind. Figuren, auch nichtmenschliche, können gleichzeitig Mitgefühl und Unbehagen auslösen, etwa wenn sie zwischen Opfer- und Täterpositionen oszillieren oder wenn visuelle Zeichen von Gewalt, Trauma oder Bedrohung ins Spiel kommen (vgl. Keen 2011, S. 150-153). Dass solche Empathieprozesse nicht nur theoretisch, sondern auch empirisch nachweisbare Auswirkungen haben, zeigen Małecki et al. (2019). In einer Studie mit Tiergeschichten über misshandelte Pferde und Affen führen empathieorientierte Lektüre-Instruktionen zu stärkerem Mitgefühl mit den tierlichen Figuren und zu signifikant positiveren Einstellungen gegenüber Tieren insgesamt (vgl. Małecki et al. 2019, S. 2-4). Die Autor*innen sprechen von „narrative interspecies empathy“ und argumentieren, dass affektive Reaktionen auf einzelne Tierfiguren auf die Bewertung von Tieren im Allgemeinen übergreifen können (vgl. Małecki et al. 2019, S. 2, 5). Damit liefern sie einen empirischen Beleg dafür, dass erzählerisch erzeugte Empathie, wie sie auch in Filmen entsteht, reale Haltungen gegenüber Tieren beeinflussen kann.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Empathie im Film körperlich verankert ist, kognitiv vermittelt, moralisch gerahmt und kulturell codiert. Wulff, Keen, Małecki liefern gemeinsam ein theoretisches Fundament, um zu verstehen, wie Filme Zuschauer*innen an Figuren binden, wie visuelle und körperliche Signale Empathie „anschalten“ und wie Tierkörper zu Projektionsflächen für menschliche Vorstellungen und ethische Konflikte werden.

2.1.2 Emotion als kognitiv-affektiver Prozess

Während Wulff und Keen vor allem figurenzentrierte Empathieprozesse fokussieren, rückt Carl Plantinga Emotionen als grundlegende Strukturprinzipien filmischer Rezeption in den Mittelpunkt. Er kritisiert, dass Emotionen in der Filmwissenschaft lange marginalisiert wurden, weil sie als subjektiv, irrational oder theoretisch schwer fassbar galten, und plädiert dafür, sie

als integralen Bestandteil von Aufmerksamkeit, Interpretation und moralischer Bewertung zu begreifen (vgl. Plantinga 2009, S. 4-7). Menschen sehen Filme nicht trotz, sondern wegen der Gefühle, die sie auslösen; die Filmindustrie ist wesentlich auf die Organisation und Intensivierung solcher affektiven Erfahrungen ausgerichtet.

Plantinga versteht Emotionen als kognitiv-affektive Bewertungsprozesse. Sie entstehen, wenn Zuschauer*innen filmische Situationen im Hinblick auf ihre eigenen Erwartungen, Wünsche und moralischen Orientierungen interpretieren. In seinem Modell treffen filmische *elicitors*, zu Beispiel etwa Musik, Geräuschgestaltung, Licht, Bildkomposition, Kamera, Montage oder narrative Struktur auf individuelle *conditioners*, also Dispositionen, Erfahrungen und kulturelles Wissen der Zuschauenden (vgl. Plantinga 2009, S. 8-10). Erst das Zusammenspiel beider Ebenen erzeugt konkrete emotionale Reaktionen.

Ein zentraler Aspekt von Plantingas Theorie ist die Zeitlichkeit von Emotionen. Gefühle entstehen nicht punktuell, sondern entfalten sich entlang der narrativen Struktur eines Films: Sie bauen sich mit Spannung und Erwartung auf, verändern sich an Wendepunkten und wirken retrospektiv auf die moralische Einordnung der Geschichte zurück (Plantinga 2009, S. 33-36). Narrativer Fortschritt und affektive Dynamik sind untrennbar verbunden. Emotionen fungieren als Motor der Dramaturgie und prägen die Erinnerung an den Film.

Zugleich warnt Plantinga vor der „heresy of paraphrase“ der Tendenz, Filme auf knappe thematische Aussagen oder Botschaften zu reduzieren (Plantinga 2009, S. 3). Eine solche Reduktion verfehlt die eigentümliche Sinnlichkeit und Ambivalenz audiovisueller Erfahrung. Was ein Film „bedeutet“, ist immer mit dem verknüpft, was er fühlen lässt. Für eine Analyse der Darstellung von Orcas als Opfer menschlicher Handlungen heißt das: Es reicht nicht, festzustellen, dass ein Film „kritisch“ gegenüber Gefangenschaft oder Walfang ist. Entscheidend ist, wie Schock, Trauer, Zärtlichkeit, Angst oder Empörung inszeniert werden: etwa durch Großaufnahmen von Augen, durch Schreie, Unterwasserklänge, Musik, Rhythmus und Schnitt.

Plantinga positioniert seine Überlegungen im Spannungsfeld zur psychoanalytisch geprägten Filmtheorie, die Emotionen vor allem über unbewusste Bedeutungen und symbolische Strukturen erklärt. Ohne diese Ansätze grundsätzlich abzulehnen, kritisiert er jedoch ihre starke Abstraktion. Stattdessen schlägt er eine kognitiv-perzeptuelle Perspektive vor, in der Emotionen als Prozesse der Wahrnehmung und Bewertung verstanden werden, durch die Zuschauer*innen einschätzen, wie eine Situation ihre eigenen Interessen oder Anliegen betrifft (vgl. Plantinga 2009, S. 9-11).

Gerade diese Verbindung von Affekt, Kognition und filmischem Stil macht sein Modell besonders geeignet für die Analyse von Tierdarstellungen: Orcas äußern sich im Film fast ausschließlich über Körper, Bewegung, Klang und Blick, also genau über jene Elemente, die Plantinga als besonders wirkungsstarke emotionale Auslöser beschreibt.

Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass Empathie mit Orcas in *Orca*, *Free Willy* und *Blackfish* nur dann angemessen verstanden werden kann, wenn Emotionen als durch audiovisuelle Mittel strukturierte Wahrnehmungs- und Bewertungsprozesse gefasst werden. Die Filme erzeugen über Bildgestaltung, Ton und narrativen Rhythmus spezifische affektive Dynamiken, von Angst über Mitleid bis hin zu Empörung, die die Wahrnehmung der Tiere als Opfer menschlicher Handlungen prägen und die Grundlage für die anschließende Analyse bilden

2.2 Narrative Empathie jenseits des Anthropozentrismus

Die bisher vorgestellten Modelle zu Emotion und Empathie im Film lassen sich grundsätzlich auch auf tierliche Figuren übertragen, bleiben jedoch in ihrer theoretischen Ausrichtung überwiegend anthropozentrisch. Für die Analyse von Filmen, in denen nichtmenschliche Tiere eine zentrale Rolle spielen, ist daher eine explizite Erweiterung dieser Perspektive erforderlich. Das folgende Kapitel setzt hier an und greift mit Sune Borkfelts Konzept narrativer Empathie jenseits des Anthropozentrismus einen Ansatz auf, der es ermöglicht, empathische Reaktionen auf tierliche Figuren systematisch zu erfassen und für die Filmanalyse weiter zu differenzieren.

Empathische Reaktionen auf Tiere sind auch außerhalb medialer Kontexte weit verbreitet, etwa in der Beziehung zu Haustieren oder in spontanen emotionalen Reaktionen auf Bilder verletzter Tiere. Gerade daher erscheint es auffällig, dass Tiere in vielen Modellen narrativer Empathie bislang nur eine untergeordnete Rolle spielen. Diese Vernachlässigung führt nicht nur zu einer theoretischen Verzerrung, sondern verschleiert auch das moralische Potenzial von Erzählungen über Tiere. Empirische Studien wie die von Małecki et al. zeigen, dass narrative Empathie messbaren Einstellungswandel hervorrufen kann, unabhängig davon, ob ein Text fiktional oder faktual ist (vgl. Małecki et al.; in Borkfelt 2022, S. 35).

Ein zentraler Aspekt dieses Potenzials besteht darin, Unsichtbares sichtbar zu machen. Borkfelt nutzt als Beispiel Schlachtung und Tierleid; Dies findet in modernen Gesellschaften hinter „closed doors and windowless walls“ statt (Borkfelt 2022, S. 36). Fiktion durchbricht diese Unsichtbarkeit und konfrontiert Leser*innen oder Zuschauer*innen mit einem Bereich, den sie im Alltag weitgehend meiden. Als ästhetisches Medium besitzt Fiktion eine besondere Wirkungsmacht: Sie kann jene schützenden Schichten vorsichtigen, distanzierenden Denkens

durchbrechen, mit denen Rezipient*innen potenziell verstörende Inhalte im Alltag oft abwehren. Dadurch entsteht eine erhöhte emotionale Offenheit, die es ermöglicht, latente und gesellschaftlich verdrängte Formen von Empathie wahrzunehmen. Dazu zählt etwa ein weit verbreitetes, jedoch selten explizit artikuliertes Unbehagen gegenüber dem Konsum tierlicher Produkte und der damit verbundenen Nutzung von Tieren (vgl. Borkfelt 2022, S. 36-37).

Narrative Empathie für Tiere ist damit kein Nebenprodukt, sondern ein strukturelles Potenzial erzählender Medien. Für die vorliegende Arbeit bildet Borkfelts Ansatz ein zentrales Fundament, weil er zeigt, wie Erzählungen Aufmerksamkeit auf ausgeblendete Formen tierlichen Leidens lenken und emotionale Reaktionen hervorrufen, ein Mechanismus, der sich auf filmische Darstellungen von Orcas als Opfer menschlicher Gewalt übertragen lässt.

Für die Analyse tierlicher Figuren sind die sogenannten *second-order beliefs* besonders relevant: die Überzeugung, dass das Gegenüber überhaupt Gefühle besitzt (vgl. Borkfelt 2022, S. 39). Empathie mit Tieren setzt voraus, ihnen Innenleben und Emotionalität zuzuschreiben, eine Annahme, die angesichts langer Traditionen der Entseelung von Tieren keineswegs selbstverständlich ist. Narrative, die Empathie für Tiere aktivieren, widersprechen implizit solchen rationalistischen Deutungen und machen animalische Emotionalität sichtbar. Empathie ist dabei nicht als Zugang zu objektiven Wahrheiten über das Gegenüber zu verstehen, sondern als ein interpretativer Wahrnehmungsprozess: Zugleich betont Borkfelt in Anschluss an Aaltola die Dynamik zwischen spontaner und reflektierter Empathie und verweist auf das Konzept der „reflektiven Empathie“ (Borkfelt 2022, S. 38).

Literarische und filmische Kontexte begünstigen solche empathischen Prozesse, da Leser*innen und Zuschauer*innen ihre eigenen emotionalen Reaktionen wahrnehmen und reflektieren können, selbst dann, wenn sie auf theoretischer Ebene an der Gefühlskapazität von Tieren zweifeln. Diese Dynamik wird durch die Struktur fiktionaler Rezeption zusätzlich verstärkt. Wie Vera Nünning hervorhebt, erlaubt Fiktion eine längere und anhaltendere Auseinandersetzung mit empathischen Reaktionen als reale Alltagssituationen, in denen man Leid meist nur kurz oder ausweichend begegnet (vgl. Borkfelt 2022, 40-41). Während es im Alltag kaum möglich ist, über längere Zeit in einer konkreten Leidenssituation zu verbleiben, stabilisieren narrative Welten empathische Zustände über einen erweiterten Zeitraum. Diese verlängerte emotionale Auseinandersetzung ist insbesondere bei Themen von Bedeutung, die kulturell ausgeblendet oder verdrängt werden, etwa Schlachtung und Tierleid. In diesem Sinne fungiert Fiktion als ein emotionaler Erfahrungsraum, in dem Gefühle erprobt, vertieft und reflektiert werden können, ohne dass unmittelbar Abwehr- oder Vermeidungsreaktionen einsetzen (Borkfelt 2022, S. 63-64).

Obwohl Tiere in vielen erzählerischen Kontexten präsent sind, bleiben sie in theoretischen Modellen narrativer Empathie meist unberücksichtigt (vgl. Borkfelt 2022, S. 42). Dies hängt mit einer Forschungstradition zusammen, die den Begriff der „Figur“ implizit auf menschliche Charaktere verengt. So spricht Howard Sklar in *The Art of Sympathy in Fiction* von „fictional people“, und auch Vera Nünning reflektiert nicht ausdrücklich, dass erzählerische Figuren ebenso nichtmenschlich sein können (Borkfelt 2022, 42-43). In der Folge bleiben grundlegende Aspekte narrativer Empathie unterbestimmt, insbesondere die Frage nach dem Figurenstatus nichtmenschlicher Akteure, nach der Rolle von Differenz für empathische Prozesse sowie nach den Bedingungen, unter denen Empathie auch dann wirksam wird, wenn das Gegenüber kein Mensch ist.

Borkfelts Bezugnahme auf Suzanne Keen ist dabei nicht als grundsätzliche Zurückweisung ihrer Empathie Theorie zu verstehen, sondern als kritische Weiterführung, die insbesondere deren implizit anthropozentrische Voraussetzungen im Hinblick auf tierliche Figuren sichtbar macht. Gleichzeitig bildet Keen innerhalb der Empathieforschung eine wichtige Ausnahme, da sie ausdrücklich betont, dass Empathie auch nichtmenschliche Figuren einschließen kann. Leser*innen empathisieren demnach ebenso mit tierlichen Figuren wie mit menschlichen Protagonistinnen, etwa im Fall von *Black Beauty* (vgl. Borkfelt 2022, S. 42-43). Borkfelt weist jedoch darauf hin, dass Keen Tiere dabei als besonders „andersartige“ Figuren behandelt und damit jene Artgrenze aufrechterhält, die empathische Prozesse eigentlich infrage stellen könnten. Zudem stammen Keens Beispiele häufig aus stark anthropomorphisierten Erzähltraditionen, in denen Tiere vor allem über menschliche Eigenschaften vermittelt werden (vgl. Borkfelt 2022, S. 44). In solchen Darstellungen bleibt das Tier vor allem Projektionsfläche menschlicher Vorstellungen, während spezifisch tierliche Perspektiven kaum sichtbar werden. Problematisch sind in diesem Zusammenhang auch Keens Minimalanforderungen an Empathie, die an Benennung, Situation und Gefühl gebunden sind und dadurch anonymisierte oder nicht individualisierte tierliche Figuren tendenziell ausschließen (vgl. Borkfelt 2022, S. 44-45).

2.2.1 Die Konstruktion tierlicher Subjektivität

Während die bisherigen Überlegungen gezeigt haben, unter welchen Bedingungen Empathie gegenüber nichtmenschlichen Tieren möglich wird, stellt sich im nächsten Schritt die Frage, wie tierliche Subjektivität überhaupt erzählerisch hergestellt wird und welche Rolle anthropomorphisierende Zuschreibungen dabei spielen. Da Empathie mit Tieren in audiovisuellen Medien häufig über Emotionen, Beziehungen und Perspektivierungen vermittelt wird, steht jede Analyse solcher Darstellungen vor der Herausforderung, zwischen legitimer

Anerkennung tierlicher Gefühlskapazität und problematischer Projektion menschlicher Eigenschaften zu unterscheiden.

Für die vorliegende Arbeit ist diese Differenzierung zentral, da die Forschungsfrage darauf abzielt, zu untersuchen, mit welchen filmischen und narrativen Strategien Orcas als moralisch relevante Figuren inszeniert werden und wie dabei Empathie erzeugt wird. Die Auseinandersetzung mit Anthropomorphismus ermöglicht es, diese Strategien analytisch zu erfassen, ohne sie vorschnell als bloße Sentimentalisierung oder Projektion abzuwerten. Im Anschluss an Borkfelt wird Anthropomorphismus daher als ambivalentes erzählerisches Verfahren verstanden, das sowohl empathische Nähe herstellen als auch kritisch reflektiert werden muss.

Vor diesem Hintergrund setzt Borkfelt ihre Analyse des Anthropomorphismus an. Der Begriff ist in verschiedenen Disziplinen umstritten und wird meist als Zuschreibung „menschlicher“ Eigenschaften an nichtmenschliche Tiere oder Dinge definiert (vgl. Borkfelt 2022, S. 71). Unklar bleibt dabei häufig, welche Eigenschaften genau gemeint sind und ob diese tatsächlich exklusiv menschlich sein müssen oder lediglich kulturell als „menschlich“ gelten, dazu zählen Emotionen, Sprache, Rationalität oder bestimmte Formen der Körperlichkeit.

Borkfelt weist darauf hin, dass Anthropomorphismus als Konzept eng mit der Gegenüberstellung von Mensch und Tier verbunden ist und in der Forschung entsprechend kritisch diskutiert wird. Zugleich betont sie, dass jede Darstellung von Tieren notwendig durch menschliche Wahrnehmung und Sprache vermittelt ist und daher immer in gewisser Weise anthropomorphe Züge trägt (vgl. Borkfelt 2022, S. 72-73). Borkfelt betont Zuschreibungen von Emotionen oder Empfindungen an Tiere nicht pauschal als problematischen Anthropomorphismus zu bewerten. Werden Eigenschaften dargestellt, die plausiblerweise zwischen Menschen und anderen Spezies geteilt sind, handelt es sich weniger um eine Projektion als um die Anerkennung von Gemeinsamkeiten. Eine konsequente Weigerung, Tieren solche Fähigkeiten zuzuschreiben, beschreibt sie dagegen im Anschluss an Frans de Waal als „anthropodenial“, also als Leugnung realer Ähnlichkeiten zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Lebewesen (vgl. Borkfelt 2022, S. 73).

Vor diesem Hintergrund plädiert sie für einen kritischen Anthropomorphismus, der es erlaubt, Tiere als fühlende Subjekte ernst zu nehmen, ohne zu behaupten, man könne ihre Innenperspektive exakt erfassen (vgl. Borkfelt 2022, S. 73). Menschen treffen im Alltag fortlaufend Vermutungen über tierliche Erfahrungen, wie die Zuschreibung von Wünschen oder Ängsten bei Haustieren, obwohl ihr Innenleben nicht vollständig zugänglich ist. Fiktion verstärkt solche Prozesse, indem sie mögliche Szenarien und Perspektivübernahmen zulässt,

ohne den Anspruch zu erheben, tierliche Erfahrungen exakt erfassen zu können. Im Unterschied zu philosophischen Positionen, die häufig die grundsätzliche Unzugänglichkeit tierlicher Erfahrung betonen oder von einer unüberbrückbaren Trennung zwischen Mensch und Tier ausgehen, nutzt Literatur die Möglichkeit, solche Zuschreibungen produktiv zu gestalten (vgl. Borkfelt 2022, S. 74-75).

Anthropomorphismus ist dabei ambivalent. Er kann sowohl ernsthaft-ethisch als auch trivial oder humoristisch eingesetzt werden. Kulturell existiert eine starke Tendenz, sprechende Tiere und anthropomorphe Figuren als kindlich oder banal abzuwerten, was dazu beiträgt, Tiere generell weniger ernst zu nehmen und ihre Lebensrealitäten zu entpolitisieren (vgl. Borkfelt 2022, S. 75-76). Kinderliteratur, in der stark anthropomorphisierte Tiere vor der Schlachtung gerettet werden, während reale Tiere ohne „besondere“ Eigenschaften weiterhin geschlachtet werden, kann den Eindruck verstärken, nur außergewöhnliche Tiere seien rettungswürdig (Borkfelt 2022, 77).

Zugleich weist Borkfelt darauf hin, dass anthropomorphe Darstellungen auch ein kritisches Potenzial besitzen. Sie können bestehende Hierarchien zwischen Menschen und Tieren infrage stellen, Empathie erzeugen und andere Formen des Zusammenlebens zwischen Arten vorstellbar machen. Darstellungen, die Rollen zwischen Menschen und Tieren vertauschen oder Hierarchien umkehren, wie in Roald Dahls *The Pig* oder George Orwells *Animal Farm*, machen deutlich, dass menschliche Dominanz kein naturgegebener Zustand ist (vgl. Borkfelt 2022, 79-80). Anthropomorphismus beschränkt sich dabei nicht auf bloße Projektionen menschlicher Eigenschaften, sondern kann auch auf Gemeinsamkeiten aufmerksam machen, die Menschen und Tiere verbinden (vgl. Borkfelt 2022, S. 80-81). Besonders deutlich wird die politische Dimension anthropomorpher Verfahren in Kontexten institutionalisierter Tiernutzung, in denen Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Tieren systematisch unsichtbar gemacht werden. Anthropomorphismus kann diese Logik unterlaufen, indem einzelne Tiere hervorgehoben und als fühlende Subjekte erfahrbar gemacht werden. Je stärker Tiere als individuelle Wesen wahrgenommen werden, desto weniger lassen sie sich auf funktionale oder instrumentelle Rollen reduzieren. In diesem Sinne kann Anthropomorphismus dazu beitragen, etablierte Mensch-Tier-Grenzen kritisch zu hinterfragen (vgl. Borkfelt 2022, S. 81-82).

Insgesamt versteht Borkfelt Anthropomorphismus als ein ambivalentes, aber hoch wirkmächtiges erzählerisches Mittel (vgl. Borkfelt 2022, 82-83). Er kann Tierleid verharmlosen oder trivialisieren, aber ebenso Subjektivität sichtbar machen, die Anonymität industriellen Tötens durchbrechen, moralisches Unbehagen intensivieren und die Mensch/Tier-Grenze kritisch hinterfragen. Gerade im Kontext des Abattoirs besitzt anthropomorphe Darstellung

damit ein spezifisch subversives Potenzial. Diese Überlegungen lassen sich konsequent mit David Hermans Ansatz einer Narratologie jenseits des Humanen verbinden. Herman richtet sich gegen anthropozentrische Grundannahmen der klassischen Narratologie, nach denen Erzählungen primär menschliche Perspektiven und Anliegen organisieren. Stattdessen schlägt er vor, narrative Welten als Teil einer „Ecology of Selves“ zu begreifen, in der menschliche und nichtmenschliche Akteure in relationale Zusammenhänge eingebunden sind (vgl. Herman 2018, S. 136). Erzählungen modellieren in diesem Sinne immer auch Mensch Tier Beziehungen und tragen dazu bei, bestehende Hierarchien entweder zu stabilisieren oder infrage zu stellen.

Für die vorliegende Arbeit eröffnet Hermans Ansatz die Möglichkeit, die untersuchten Filme nicht nur als emotionale oder ethische Kommentare zu lesen, sondern als narrative Entwürfe von Mensch-Tier-Relationen. Orcas erscheinen darin nicht bloß als Kulisse oder symbolische Figuren, sondern als Akteure, deren Wahrnehmungen und Erfahrungen erzählerisch strukturiert werden. In Verbindung mit Borkfelts Überlegungen zu Empathie und kritischem Anthropomorphismus liefert Hermans posthumanistische Narratologie damit einen geeigneten Rahmen, um zu analysieren, welche Vorstellungen von tierlicher Subjektivität und welche Formen von Beziehung zwischen Menschen und Orcas in *Orca*, *Free Willy* und *Blackfish* jeweils entworfen werden.

3 Korpusvorstellung

Bevor die detaillierte Filmanalyse einsetzt, werden im Folgenden die untersuchten Filme kurz vorgestellt. Ziel dieses Abschnitts ist es nicht, die Filme inhaltlich oder interpretativ vorwegzunehmen, sondern einen orientierenden Überblick über Entstehungskontexte, Genrezugehörigkeit und zentrale narrative Grundkonstellationen zu geben. Die Korpusvorstellung dient damit als Rahmen für die anschließende Analyse: Sie verortet die Filme historisch und filmisch, benennt ihre jeweiligen Darstellungsmodi und klärt grundlegende Unterschiede zwischen Spielfilm, Familienfilm und Dokumentarfilm. Auf ausführliche Nacherzählungen oder analytische Deutungen wird bewusst verzichtet, da diese erst im Rahmen der detaillierten Filmanalyse erfolgen.

Durch diese vorgelagerte Einordnung können sich die folgenden Analysekapitel auf die Untersuchung filmischer Strategien, narrativer Strukturen und affektiver Inszenierungen konzentrieren, ohne wiederholt grundlegende Kontextinformationen bereitstellen zu müssen. Zur besseren Übersichtlichkeit werden die drei untersuchten Filme im Folgenden mit Siglen bezeichnet: *Orca: The Killer Whale* (1977) als O, *Free Willy* (1993) als FW und *Blackfish*

(2013) als B. Diese Abkürzungen werden in den anschließenden Analysekapiteln konsequent verwendet.

3.1 Orca: The Killer Whale

Wie bereits in 1.2 angedeutet, lässt sich O in den Kontext jener „rogue animal“-Filme einordnen, die maßgeblich durch *Jaws* (1975) geprägt wurden. In der Forschung wird der Film daher häufig dem sogenannten „Jaws“-Zyklus zugeordnet, einer Reihe von Produktionen, in denen Tiere als aggressive und existenziell bedrohliche Kräfte inszeniert werden (vgl. Verevis 2016, S. 97-99).

Bereits zeitgenössisch wurde O als hybride Form unterschiedlicher Erzähltraditionen wahrgenommen. So bezeichnete *Variety* den Film als eine „pizza version of Moby Dick out of Jaws“ (Murf 1977, zit. nach Verevis 2016, S. 106), womit auf die Verbindung klassischer Meeresmythen mit der Struktur des modernen Tierhorrorfilms angespielt wird. Tatsächlich bewegt sich der Film zwischen Elementen des Tierhorrors, der Racheerzählung und ökologisch geprägten Motiven (vgl. Verevis 2016, S. 106).

Die Handlung setzt mit der Tötung eines trächtigen Orca-Weibchens durch den Fischer Nolan (Richard Harris) ein, ein Ereignis, das die weitere narrative Entwicklung bestimmt. Im Unterschied zu vielen zeitgenössischen Tierhorrorfilmen verschiebt *Orca* damit den Ausgangspunkt von einer scheinbar grundlosen Bedrohung hin zu einem Konflikt, der unmittelbar aus menschlichem Handeln hervorgeht (vgl. Verevis 2016, S. 106). Der Orca erscheint folglich nicht allein als angreifendes Tier, sondern als handelndes Gegenüber, dessen Verhalten als Reaktion auf Gewalt lesbar wird.

Auch in seiner Inszenierung hebt sich der Film von zahlreichen anderen *Jaws*-Nachfolgern ab. Die Besetzung mit internationalen Schauspieler*innen wie Richard Harris und Charlotte Rampling sowie der von Ennio Morricone komponierte Soundtrack verleihen der Produktion eine vergleichsweise aufwendige und ernsthafte ästhetische Ausrichtung. Verevis beschreibt *Orca* in diesem Zusammenhang als Werk mit „both epic and ecological“ themes (Verevis 2016, S. 106). Die Erzählung entfaltet sich über verschiedene Schauplätze hinweg, vom Hafen bis zu arktischen Meereslandschaften und weist eine für das Genre ungewöhnlich epische Dimension auf.

Innerhalb des „Jaws“-Zyklus lässt sich O somit als hybrider Film verorten, der sich sowohl narrativ als auch ästhetisch von einfacheren Epigonen wie *Grizzly* oder *The Last Shark* unterscheidet (vgl. Verevis 2016, S. 102-106).

3.2 Free Willy

Free Willy - Ruf der Freiheit erschien Anfang der 1990er-Jahre in einem Kontext, in dem Familienfilme verstärkt emotionale Mensch Tier Beziehungen in den Mittelpunkt rückten. Der Film verbindet Elemente des Tierfilms mit Motiven des Coming-of-Age-Genres und richtet sich explizit an ein junges und familiäres Publikum (vgl. Heller et al. 2016, S.190). Im Zentrum steht nicht die Bedrohung durch ein Tier, sondern die Beziehung zwischen einem sozial marginalisierten Jungen und einem in Gefangenschaft gehaltenen Orca.

Die Handlung folgt dem zwölfjährigen Jesse, einem Pflegekind mit instabilen familiären Verhältnissen, der nach einem nächtlichen Vandalismusakt zur gemeinnützigen Arbeit in einem Meerespark verpflichtet wird. Dort begegnet er dem Orca Willy, der als Attraktion für eine Delfin- und Orcashow gehalten wird. Die zunächst konfliktgeladene Beziehung zwischen Mensch und Tier entwickelt sich schrittweise zu einer engen Bindung, die durch wiederholte Begegnungen, körperliche Nähe und gemeinsame Situationen im Wasserraum geprägt ist (vgl. Heller et al. 2016, S. 190-191). Als Willy sich weigert, weiterhin vor Publikum aufzutreten, und damit seinen Wert für den Park verliert, planen die Betreiber, ihn zu töten, um Versicherungsgelder zu erhalten. Gemeinsam mit einer Tiertrainerin, einem Parkwächter und seinem Pflegebetreuer versucht Jesse, den Orca vor diesem Schicksal zu bewahren und ihn in das offene Meer zurückzubringen.

Ästhetisch setzt *FW* stark auf aufwendig gestaltete Wasser- und Unterwasseraufnahmen, die die Größe, Kraft und Anmut des Orcas hervorheben. Besonders die elegant fotografierten Szenen im Wasser strukturieren den Film und vermitteln die besondere Nähe zwischen Jesse und Willy (vgl. Heller et al. 2016, S. 192-193). Die Inszenierung arbeitet dabei weniger mit spektakulären Effekten als mit präziser Perspektivgestaltung, ruhigen Bildkompositionen und einer emotional akzentuierten Musikdramaturgie.

FW lässt sich damit als Familienfilm beschreiben, der Fragen von Freiheit, Zugehörigkeit und Verantwortung in den Mittelpunkt stellt und die Beziehung zwischen Kind und Tier als zentrales narratives Motiv nutzt. Der Film markiert einen Wendepunkt in der populärkulturellen Darstellung von Orcas, indem er diese nicht als Bedrohung, sondern als emotional zugängliche und soziale Wesen inszeniert (vgl. Heller et al. 2016, S. 190-193).

Über die fiktionale Ebene hinaus lässt sich zeigen, dass *FW* konkrete Auswirkungen auf den Umgang mit realen Orcas hatte. Der im Film eingesetzte Orca Keiko, ein männliches Tier, das Ende der 1970er-Jahre nahe Island gefangen und über Jahre in verschiedenen Aquarien und Vergnügungsparks gehalten worden war, rückte durch den Erfolg des Films in den Fokus internationaler Aufmerksamkeit. In der Folge entstand eine breite mediale und

zivilgesellschaftliche Kampagne, die schließlich zu seiner Rückführung nach Island und zu dem Versuch einer Auswilderung führte. Auch wenn dieser Prozess nur begrenzt erfolgreich war und Keiko 2003 in Norwegen verstarb, zeigt seine Geschichte exemplarisch, dass filmisch erzeugte Empathie reale ethische Debatten, politische Entscheidungen und Handlungsimpulse auslösen kann. Damit bildet Keikos Biografie einen wichtigen realweltlichen Resonanzraum für die in *FW* entworfene Erzählung von Gefangenschaft, Befreiung und moralischer Verantwortung (vgl. Orca Network o. J.).

3.3 Blackfish

Während *FW* die empathische Wahrnehmung von Orcas maßgeblich prägte und sogar reale Schutzimpulse auslöste, radikalisiert *B* diese Perspektive, indem der Film die Haltung von Orcas in Gefangenschaft explizit als ethisches Problem verhandelt. Der Dokumentarfilm *Blackfish* (2013) von Gabriela Cowperthwaite entstand im Kontext einer zunehmenden öffentlichen Kritik an der Haltung von Orcas in Meeresparks und Freizeitindustrie. Mit dem Aufkommen der kommerziellen Meereswildtier-Industrie in den 1960er-Jahren vollzog sich ein grundlegender Wandel in der kulturellen Darstellung von Orcas. Tiere, die zuvor überwiegend als gefährliche oder monströse Meeresbewohner wahrgenommen wurden, wurden im Kontext von Aquarien, Freizeitparks und Shows zunehmend als kontrollierbare, „freundliche“ und publikumswirksame Attraktionen inszeniert. Diese neue Darstellung ging mit einer stark wachsenden ökonomischen Nutzung einher, die sowohl massive Wildfänge als auch langfristige Haltungsformen in Gefangenschaft zur Folge hatte.

Die zunehmende Kommerzialisierung von Orcas blieb jedoch nicht ohne Konsequenzen. Fahrlässige Unternehmenspraktiken, unzureichende Haltungsbedingungen und der Umgang mit hochsozialen, intelligenten Tieren führten wiederholt zu schweren Unfällen, bei denen mehrere Trainer ums Leben kamen. Vor diesem Hintergrund begannen Dokumentarfilmer*innen, die vorherrschende Erzählung der Unterhaltungsindustrie kritisch zu hinterfragen und die Bedingungen der Orca-Gefangenschaft aus einer ethischen Perspektive neu zu verhandeln.

Jener Dokumentarfilm von Gabriela Cowperthwaite markiert einen zentralen Wendepunkt innerhalb dieser medialen und gesellschaftlichen Debatte. Im Mittelpunkt steht der Orca Tilikum, der seit den frühen 1980er-Jahren in Gefangenschaft lebte und mit dem Tod mehrerer Menschen in Verbindung gebracht wird. Der Film verschiebt den Fokus dabei von der Frage individueller Schuld hin zu strukturellen Bedingungen der Gefangenschaft und den psychischen sowie physischen Belastungen der Tiere.

Wie Claudia Alonso-Recarte herausarbeitet, arbeitet *B* mit einer gezielten Bildästhetik, in der insbesondere Nahaufnahmen von Orca-Gesichtern eine zentrale Rolle spielen. Diese visuelle Strategie dient dazu, die Distanz zwischen Tier und Zuschauer*in zu verringern und eine emotionale Bindung aufzubauen, die die ethische Botschaft des Films verstärkt. Zugleich weist Alonso-Recarte darauf hin, dass diese Bildgestaltung ambivalent ist: Durch Montage, Voice-over und Interviewkommentare kann der Eindruck entstehen, die Orcas „blickten zurück“, wodurch das Verhalten der Tiere narrativ gerahmt und emotional interpretiert wird (vgl. Alonso-Recarte 2025, S. 120-121).

Diese Spannung zwischen aufklärerischem Anspruch und affektiver Inszenierung macht *B* zu einem besonders geeigneten Analysegegenstand für die vorliegende Arbeit. Der Film steht exemplarisch für eine dokumentarische Praxis, die Empathie nicht nur über Fakten, sondern gezielt über emotionale Bildstrategien erzeugt und damit zentrale Fragen nach filmischer Verantwortung, ethischer Argumentation und der Darstellung tierlicher Subjektivität aufwirft.

4 Filmanalysen

Im Anschluss an die theoretische Fundierung und die kontextuelle Vorstellung der drei Filme widmet sich dieses Kapitel der vergleichenden Filmanalyse. Ziel ist es, herauszuarbeiten, mit welchen filmischen und narrativen Strategien *O* (1977), *FW* (1993) und *B* (2013) den Orca als moralisch relevantes, verletzliches und emotional wirksames Wesen inszenieren.

Im methodischen Zugriff orientiert sich die Analyse lose an filmwissenschaftlichen Ansätzen der formalen Filmanalyse, insbesondere an Überlegungen des Neoformalismus nach David Bordwell und Kristin Thompson. Im Zentrum steht dabei nicht nur die Frage, was ein Film erzählt, sondern auch, wie Bedeutung durch die formale Gestaltung erzeugt wird. Entsprechend werden zentrale filmische Mittel wie *mise-en-scène*, Kamera, Montage und Sound in ihrer narrativen, affektiven und sinnkonstituierenden Funktion untersucht (vgl. Bonnemann 2019, S. 243-250).

Die Analyse folgt dabei einem kategorialen Zugriff. Anstatt die Filme einzeln und linear zu besprechen, werden sie entlang zentraler analytischer Schwerpunkte gemeinsam betrachtet. Dieses Vorgehen ermöglicht es, sowohl strukturelle Gemeinsamkeiten als auch signifikante Unterschiede sichtbar zu machen, die sich aus unterschiedlichen Genres, Produktionskontexten und ästhetischen Entscheidungen ergeben.

Aufgrund dieses kategorialen Vorgehens ist, kann es vorkommen, dass einzelne Szenen, beziehungsweise Minutenangaben in mehreren Unterkapiteln erneut aufgegriffen werden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass dieselbe filmische Sequenz häufig mehrere analytisch relevante

Dimensionen zugleich aufweist und daher unter unterschiedlichen Perspektiven untersucht werden kann, zum Beispiel im Hinblick auf Empathie-Lenkung, Subjektivierung, moralische Zuschreibung oder den Einsatz filmästhetischer Mittel. Entsprechend werden auch theoretische Konzepte in verschiedenen Zusammenhängen wieder aufgenommen, sofern sie zur Erschließung unterschiedlicher Bedeutungsaspekte derselben oder einer ähnlichen Szene beitragen. Die Wiederkehr einzelner Beispiele ist somit nicht als Redundanz, sondern als Folge des mehrperspektivischen Analyseverfahrens zu verstehen.

Die gewählten Kategorien greifen also auch zentrale Aspekte der im Theorieteil entwickelten Konzepte auf und übertragen sie auf die konkrete Filmanalyse. Sie umfassen die Darstellung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt, Strategien der Empathie-Lenkung, Formen der Subjektivierung und moralischen Zuschreibung, die Inszenierung von Mensch-Tier-Relationen sowie den Einsatz ästhetischer Mittel wie Licht, Sound und Montage. Die Kategorien sind dabei nicht als strikt voneinander getrennte Ebenen zu verstehen, sondern als analytische Perspektiven, die sich in der filmischen Praxis häufig überlagern.

Durch diesen vergleichenden Zugriff wird deutlich, wie unterschiedlich die drei Filme mit ähnlichen Motiven und emotionalen Potenzialen umgehen. Während sich bestimmte narrative Muster und affektive Strategien über die Jahrzehnte hinweg fortschreiben, verändern sich zugleich die moralischen Rahmungen und die Formen, in denen Orcas als fühlende und handelnde Subjekte sichtbar werden. Das Kapitel zielt darauf ab, diese Dynamiken präzise nachzuzeichnen und damit einen Beitrag zum Verständnis filmischer Empathie- und Subjektivierungsprozesse im Kontext nichtmenschlicher Tiere zu leisten.

4.1 Darstellung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt

In allen drei untersuchten Filmen: dem Tierhorrorfilm, dem Familienfilm und dem Dokumentarfilm, erfolgt die Darstellung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt nicht einheitlich, sondern verändert sich sowohl in ihrer ästhetischen Gestaltung als auch in ihrer moralischen Rahmung. Während O Gewalt als singuläres, traumatisches Ereignis inszeniert, das die spätere Rachehandlung des Tieres motiviert, verschiebt FW den Fokus auf institutionelle Gefangenschaft und alltägliche Formen von Zwang. B schließlich macht Gewalt als systemisches, strukturelles Problem sichtbar, das aus der Gefangennahme, aus Trainingsmethoden und aus institutioneller Vertuschung hervorgeht.

Gemeinsam ist den drei Filmen, dass Gewalt nicht als naturgegebenes oder instinktgeleitetes Verhalten des Orcas erscheint, sondern als Reaktion auf die schlechte Behandlung die menschliche Ordnung stört. Der Orca wird dabei nicht primär über aggressive Handlungen

definiert, sondern über Verletzbarkeit, Verlust und soziale Zerstörung. Opferstatus entsteht somit nicht allein durch erlittene physische Gewalt, sondern durch deren filmische Inszenierung: über Bilder von Enge und Ausgeliefertsein, über die Trennung sozialer Beziehungen sowie über affektive Strategien, die Empathie und moralische Anteilnahme bei den Rezipient*innen erzeugen.

Im Zentrum dieses Analysekapitels steht die Frage, wie die drei Filme menschliche Gewalt gegen den Orca darstellen und welche Formen von Verantwortung dadurch sichtbar werden. Untersucht wird auch, wie sich die Zuschreibung von Schuld und Ursache von individueller Handlung über institutionelle Praxis bis hin zu systemischen Strukturen verschiebt und wie der Orca dabei als Opfer menschlicher Eingriffe positioniert wird.

4.1.1 Erste Gewaltszenen als affektive Rahmung

Bereits die Eröffnungssequenz von O (00:00-03:40) setzt einen emotionalen Deutungsrahmen, durch den dessen spätere Gewalt dadurch nicht als isoliertes Ereignis erscheint, sondern als Bruch einer zuvor bestehenden Ordnung. Die Orcas werden nicht eigens eingeführt, sondern sind von Beginn an als Teil eines bestehenden Systems präsent, das der Film zunächst ungestört wirken lässt.

Visuell wird diese Wirkung durch eine Abfolge ruhiger, fließender Unterwasser- und Oberflächenaufnahmen unterstützt. Die Kamera zeigt mehrere Orcas in synchronen Bewegungen, beim Durchbrechen der Wasseroberfläche ebenso wie beim Gleiten unter Wasser. Der wiederholte Perspektivwechsel zwischen Aufnahmen von oben, die Größe und Kraft der Tiere betonen, und Unterwasserbildern, die den Blick nach oben öffnen und den menschlichen Standpunkt relativieren, erzeugt keine Unruhe, sondern verstärkt den Eindruck von Weite, Ordnung und rhythmischer Bewegung. Getragen wird diese Inszenierung von einer langsamen, beinahe mystisch anmutenden Musik, deren weiche Übergänge die fließenden Bewegungen der Tiere aufnehmen und emotional verdichten. Auffällig ist die wiederholte Fokussierung auf ein Orca-Paar, das über mehrere Einstellungen hinweg im Zentrum der Bildgestaltung steht. Die beiden Tiere schwimmen parallel, halten geringen Abstand zueinander und berühren sich wiederholt. Diese Nähe wird nicht kommentiert oder narrativ erklärt, sondern ausschließlich visuell vermittelt. Durch die Wiederholung ähnlicher Bewegungsmuster, durch synchrones Auftauchen und Abtauchen sowie durch kurze Momente körperlicher Berührung entsteht der Eindruck einer stabilen sozialen Beziehung.

Bedeutung entsteht in dieser Sequenz nicht durch Sprache oder individuelle Charakterisierung, sondern durch Relation, gemeinsame Präsenz und Bewegung im Raum. Die

Orcas erscheinen damit nicht als isolierte Einzelfiguren, sondern als Teil einer relationalen Ordnung, in der Wahrnehmung, Bewegung und soziale Bindung miteinander verflochten sind. Die Inszenierung legt nahe, dass die Tiere nicht bloß als beobachtete Objekte fungieren, sondern als Teil eines Gefüges, in dem verschiedene Perspektiven und Beziehungen koexistieren und Bedeutung erzeugen (vgl. Herman 2014, S.136-139).

Auch FW (00:00-02:22) etabliert zu Beginn ein Bild von Freiheit und Harmonie. Die Eröffnungssequenz des Films zeigt Orcas in freier Natur in einer Abfolge langer Einstellungen, überwiegend in Totalen und Halbtotale, begleitet von einer anmutigen, weit ausgreifenden, nicht-diegetischen Orchesterpartitur. In ruhigen, kaum bewegten Kamerabildern gleiten Rückenflossen durch die Wasseroberfläche; Detailaufnahmen der auftauchenden Flossen und Nahaufnahmen der Atembewegungen strukturieren die Szene, während wiederkehrende Unterwasser-Totale den Blick auf die Körper der Tiere in ihrer natürlichen Umgebung eröffnen. Orca-Laute fungieren als diegetische Geräusche und strukturieren die akustische Ebene, sodass der Eindruck von Kommunikation und sozialer Präsenz entsteht. Die Kamera bleibt nah an den Tieren, häufig in scharf fokussierten Nah- und Halbnahaufnahmen, die ihre Größe, Eleganz und Körperlichkeit betonen und die Tiere klar im Bildzentrum kadrieren. Die Orcas erscheinen dadurch nicht als bedrohliche Raubtiere, sondern als ästhetisch eindrucksvolle, zugleich ruhige und kontrollierte Wesen, deren Bewegung durch das Wasser durch die Kombination aus niedriger Schnittfrequenz, sanften Kamerabewegungen und getragenen musikalischen Phrasen als selbstverständlich und harmonisch inszeniert wird. Beide Filme nutzen in ihren Eröffnungssequenzen eine vergleichbare ästhetische Strategie, in der Kameraarbeit, Montage und Filmmusik gezielt zusammenspielen, um vor der Darstellung menschlicher Gewalt eine affektive Grundierung herzustellen. Im Sinne Carl Plantingas fungieren diese Bilder als affektive *elicitors*, die eine positive emotionale Grundhaltung gegenüber den Orcas aufbauen, noch bevor eine konkrete Handlung oder Konfliktsituation etabliert wird (vgl. Plantinga 2009, S. 8-10).

Diese emotionale Offenheit ist entscheidend für die spätere Opferdarstellung: Erst vor dem Hintergrund einer als intakt, frei und wünschenswert inszenierten Welt kann die folgende Gewalt als moralisch störender Eingriff erfahren werden. Empathie entsteht dabei nicht über narrative Identifikation im engeren Sinne, sondern über eine somatische Einbindung der Zuschauer*innen. Die lange Verweildauer der Kamera auf den Körpern der Tiere, die wiederholten, synchronen Bewegungsmuster in weit kadrierten Einstellungen und die klar rhythmisierte Struktur der nicht-diegetischen Musik fördern eine körperlich-sensorische Wahrnehmung, die weniger auf Deutung als auf affektive Resonanz zielt (vgl. Wulff 2003, 138-

140). Auf diese Weise wird bereits vor der expliziten Gewaltdarstellung eine empathische Ausgangslage geschaffen, in der die Orcas nicht als abstrakte Naturerscheinung, sondern als verletzbare Lebewesen erfahrbar werden.

Im Gegensatz zu O und FW, die ihre jeweiligen Opfererzählungen mit ästhetisch aufgeladenen Bildern von Freiheit, Harmonie und sozialer Verbundenheit eröffnen, wählt B einen radikal anderen Einstieg. Wie auch Claudia Lillge zeigt, etabliert B damit von Beginn an eine für den weiteren Film zentrale Opposition von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: Der Film konfrontiert die glatte, spektakuläre Oberfläche der SeaWorld-Shows mit der Gewalt, die unter dieser Oberfläche verborgen bleibt. Gerade die Eingangsszene macht deutlich, dass Cowperthwaites Dokumentation nicht bloß ein Ereignis rekonstruiert, sondern ein Enthüllungsnarrativ eröffnet, in dem aus dem realen Orca Tilikum schrittweise ein erzähltes und schließlich politisches Tier wird (vgl. Lillge 2018, S. 73-77).

Der Film beginnt nicht mit Naturbildern oder der Darstellung ungestörter Orca-Welten, sondern mit einem Schockereignis: dem tödlichen Vorfall im SeaWorld-Park am 24. Februar 2010. Bereits in den ersten Minuten wird der Tod einer Trainerin in sachlich kadrierten Interview-Einstellungen und Nachrichtenbildern thematisiert, ohne dass dem Publikum zuvor eine positive oder harmonische Ausgangslage präsentiert worden wäre. Gewalt erscheint hier nicht als Transgression einer etablierten Ordnung, sondern als Ausgangspunkt der Erzählung.

Diese Umkehrung der klassischen Dramaturgie mit Gewalt vor Harmonie verschiebt die Wahrnehmung des Orcas von Beginn an, weil die Figur zunächst über ihre Beteiligung an einem tödlichen Ereignis gerahmt wird. Opferstatus entsteht in B nicht durch den sichtbaren Verlust einer zuvor etablierten Freiheit, sondern durch die schrittweise, montage-technisch strukturierte Rekonstruktion der Bedingungen, die zu diesem Ereignis geführt haben. Der anfängliche Todesfall dient als affektiver Fixpunkt, der durch wiederkehrende Bezugnahmen in Interviews und Archivaufnahmen die gesamte weitere Erzählung strukturiert und die spätere Offenlegung institutioneller Gewalt rückwirkend rahmt. In diesem Sinn zeigt sich bereits in der Eröffnungssequenz, wie B Tilikum nicht bloß dokumentiert, sondern mit Claudia Lillge gesprochen „aus einem realen ein diegetisches und anschließend ein politisches Tier“ formt (Lillge 2018, S. 72). Der tödliche Vorfall fungiert damit nicht nur als Schockmoment, sondern als narrativer Ausgangspunkt einer filmischen Umcodierung, in der der Orca schrittweise als moralisch lesbares Opfer institutioneller Gewalt erscheint.

Während B Gewalt bereits zu Beginn der Erzählung sichtbar macht und von dort aus ihre strukturellen Ursachen offenlegt, setzen O und FW zunächst mit der Darstellung einer harmonischen Ausgangssituation ein. In beiden Filmen erscheint Gewalt daher explizit als

Bruch einer zuvor intakten Ordnung. Auch in B wird Gewalt jedoch als Störung natürlicher Lebenszusammenhänge der Orcas inszeniert, selbst wenn sie früh im Film thematisiert wird.

In O verdichtet sich menschliche Gewalt in einem eskalierenden Akt, der nicht als spontanes Ereignis, sondern als Abfolge bewusster Eingriffe inszeniert wird: der Harpunierung eines trächtigen Orca-Weibchens (17:48-20:00). Nachdem die Tiere zuvor in ruhigen, harmonischen Bewegungen in weit kadrierten Einstellungen gezeigt wurden, markiert der Abschuss einer Harpune einen abrupten Umschlag, der sich in einer erhöhten Schnittfrequenz und in abrupten Bildwechseln niederschlägt. Das getroffene Weibchen reagiert panisch, windet sich in hektisch montierten Unterwasser-Aufnahmen, blutet sichtbar und stößt schrille Laute aus, die von Nolan, dem Antagonisten des Orcas, selbst als „wahnsinnige Schreie“ bezeichnet werden und aufgrund ihrer akustischen Überzeichnung stark anthropomorph wirken. Die Kamera verweilt wiederholt in Nah- und Großaufnahmen unter Wasser beim verletzten Körper und betont mit enger Kadrierung dessen Ausweglosigkeit, während parallel in einer Art Parallelmontage Einstellungen der Fischer gezeigt werden, die das Geschehen technisch und funktional kommentieren. Gewalt erscheint hier nicht abstrakt, sondern als konkretes, im Bildraum und auf der Tonspur deutlich markiertes Leid, das eindeutig menschlichem Handeln zugeordnet bleibt.

Diese Sequenz etabliert Gewalt zunächst als affektiven Schock und moralischen Bruch; die sozialen und relationalen Folgen dieses Eingriffs werden im folgenden Abschnitt gesondert analysiert. Die Szene steigert sich weiter, als das Weibchen mit der Harpune am Boot fixiert und in einer Serie von Einstellungen aus dem Wasser gezogen wird. Den Höhepunkt der Sequenz bildet schließlich die Geburt des toten Kalbs auf dem Deck des Fischerboots (20:16-20:25), die in einer drastischen Großaufnahme des fallenden Körpers gezeigt wird. Der blutige Körper fällt sichtbar aus dem Leib des Weibchens, begleitet von schrillen Lauten auf der Geräuschebene und schockierten Reaktionen der Crew in Halbnah- und Nahaufnahmen. Diese kurze, drastische Szene fungiert als visuelles Trauma, das durch die Kombination von Bildkomposition, Schnittverdichtung und akustischer Überzeichnung die Konsequenzen menschlicher Gewalt unmissverständlich sichtbar macht. Nach Plantinga wirkt dieses Ereignis retrospektiv auf die weitere Erzählung zurück, indem es die spätere Aggression des Orca-Männchens nicht als grundlose Bedrohung, sondern als Reaktion auf ein ursprüngliches, irreversibles Gewaltverbrechen rahmt (vgl. Plantinga 2009, S. 33-36).

Zugleich stützt die Inszenierung eine empathische Wahrnehmung des Tieres, ohne explizite Zuschreibung innerer Zustände: Die Schreie, die Nähe der Kamera zum verletzten Körper und die konsequente Betonung von Ausweglosigkeit auf Bild- und Tonspur fördern die Annahme

eines empfindenden Gegenübers und aktivieren damit das, was Borkfelt als second-order belief beschreibt, also die Überzeugung, dass das dargestellte Tier wahrnimmt und leidet (vgl. Borkfelt 2022, 38-39). Der Orca erscheint dadurch nicht als monströse Naturgewalt, sondern eindeutig als Opfer menschlicher Eingriffe, deren moralische Tragweite sich in der Bildfolge selbst erschließt. Die Harpunierungs- und Fangsequenz markiert den ersten Bruch der zuvor etablierten Ordnung und bereitet die in 4.1.2 analysierte Zerstörung sozialer Beziehungen vor.

In FW verdichtet sich Gewalt ebenfalls in einer Fangsequenz, entfaltet jedoch eine andere zeitliche Logik als in O. Die Fangsequenz (ab ca. 02:22) markiert den ersten Bruch mit der zuvor etablierten Harmonie, fungiert hier jedoch nicht als alleiniger Eskalationspunkt, sondern als Ausgangspunkt eines dauerhaften Zustands von Trennung und Isolation. Eine bedrohliche, zunehmend intensiver werdende nicht diegetische Musik, eine deutlich erhöhte Schnittfrequenz und nervöse Unterwasseraufnahmen panisch schwimmender Orcas machen Angst und Ausgeliefertsein erfahrbar. Ein einzelner Orca wird in mehreren Einstellungen gezielt aus dem Verband heraus im Netz gefangen, während die übrigen Tiere in den Gegen-Einstellungen auf der anderen Seite zurückbleiben (bis ca. 05:04); diese visuelle Trennung zwischen Vorder- und Hintergrund sowie zwischen den Bildfeldern wird mehrfach betont und macht Isolation zu einem zentralen Moment der Opferdarstellung. Die Laute des gefangenen Orcas sowie die reagierenden Rufe der anderen Tiere strukturieren die Geräuschebene und verstärken den Eindruck sozialer Zerstörung, der über die unmittelbare körperliche Gewalt hinausweist.

4.1.2 Gewalt und die Zerstörung sozialer Bindungen

Die Gewalt gegen den Orca in O endet nicht mit dem zuvor beschriebenen tödlichen Angriff auf das trächtige Weibchen, sondern entfaltet ihre Wirkung in einer längeren Sequenz, in der sich der Fokus zunehmend von der physischen Verletzung auf den Verlust sozialer Bindung und die Eskalation menschlicher Angst verschiebt. Nach der Geburt des toten Kalbs (20:16-20:25) ordnet Nolan an, den Körper des Kalbs vom Boot zu entfernen; er wird mit einem Wasserschlauch ins Meer gespült (20:56-21:00). Die Kamera wechselt dabei wiederholt in Parallelmontage zwischen Totalen des Geschehens an Bord und Unterwasseraufnahmen des Orca-Männchens, dessen Blick in einer markanten Nahaufnahme seines Auges (21:00) auf das Boot gerichtet ist.

In der Folge kippt die Situation weiter. Das Orca-Männchen rammt mehrfach das Fischerboot in dynamischen Totalen und Halbtotale (ab ca. 21:40), technische Geräte fallen aus, Panik breitet sich unter den Fischern in hektisch geschnittenen Nahaufnahmen aus. In dieser angespannten Situation wird deutlich, dass das Weibchen noch nicht vollständig tot ist;

es gibt weiterhin diegetische Schreie von sich, während der Körper noch an Bord hängt. Aus Angst vor weiteren Angriffen beschließt Nolan schließlich, das Weibchen wieder ins Meer zurückzugeben. Ein Arbeiter klettert nach vorne, um die Befestigungen zu lösen und den am Boot fixierten Körper des Tieres freizugeben. Dabei bewegt er sich entlang der schmalen Konstruktion am Bug und ist dem Wasser unmittelbar ausgesetzt. In diesem Moment durchbricht das Orca-Männchen die Wasseroberfläche, springt aus dem Meer empor und reißt den Mann in einer abrupten, dramatisch inszenierten Großaufnahme vom Boot (24:18-24:23). Die zuvor gegen das Tier gerichtete Gewalt schlägt hier in eine direkte Konfrontation zwischen Mensch und Orca um. Die Szene markiert damit eine Eskalation, in der die Folgen des Eingriffs nicht mehr kontrollierbar erscheinen und sich die Gewaltbeziehung zwischen Mensch und Tier umkehrt.

Nach diesem Angriff verändert sich der Rhythmus der Inszenierung deutlich durch reduzierte Schnittfrequenzen und längere Einstellungen. Die zuvor hektische Abfolge von Handlungen weicht einer bedrohlichen, lauernden Atmosphäre. In wiederholten Halbtotale umkreist das Orca-Männchen das Boot (ab 24:39), begleitet von schriller, spannungsgeladener Musik mit tiefer Registerlage und wiederholenden Klangmustern, die weniger auf Aktion als auf Erwartung ausgerichtet sind. Nahaufnahmen zeigen erneut sein Auge, in dem sich Nolans Spiegelbild abzeichnet (24:53-24:55), wodurch durch die enge Kadrierung der Eindruck einer direkten Blickbeziehung entsteht. Der Orca erscheint nicht mehr als ungerichtete Naturgewalt, sondern als handelndes Wesen, das erkennt und erinnert (25:00).

Mit dem Übergang zu Minute 25:19 verlagert sich der Fokus erneut radikal. Die Kamera zeigt das verletzte Weibchen nun unter Wasser, blutend und kreischend, aus einer tiefen Untersicht gefilmt. Das Orca-Männchen befindet sich dicht bei ihm, berührt den Körper mit der Schnauze und beginnt, ihn langsam voranzuschieben. In den weiteren Einstellungen wird die Dauer dieses Abschieds betont. In mehreren Kameraperspektiven wird sichtbar, wie das Weibchen teilweise senkrecht im Wasser hängt, noch gefesselt, während das Männchen hinter ihm bleibt und es waagrecht antreibt (ca. 26:00). Die Kamera wechselt hier zwischen Nachaufnahmen der verletzten Körperoberfläche, dem Blut im Wasser und Totalen des Rudels, das sich in der Ferne bewegt. Bei 26:36 schwimmt das Rudel schließlich in eine andere Richtung davon; das Männchen und das Weibchen bleiben allein zurück. Die Inszenierung macht diese Trennung deutlich sichtbar durch Bildkomposition: Während die Flossen des Rudels im Hintergrund verschwinden, verharren die beiden Orcas im Vordergrund der Szene, isoliert vom sozialen Verband. Die nicht-diegetische Musik bleibt reduziert und getragen, der Sonnenauf- oder -untergang verstärkt den Eindruck von Endgültigkeit. Schließlich bringt das

Orca-Männchen den leblosen Körper an den Strand (27:46). In einer ruhigen Szene wird gezeigt, wie es das Weibchen dort zurücklässt; die Kamera zoomt in langsamer Fahrt auf den reglosen Körper, während das Männchen sich langsam abwendet und ins offene Meer hinausschwimmt. Diese Bewegung, Zurücklassen und Alleinfertgehen, markiert den Abschluss der Trauerhandlung und macht den Verlust als irreversibel erfahrbar.

Während O die Zerstörung sozialer Bindung über eine explizite Trauerhandlung sichtbar macht, verhandelt FW Gewalt gegen soziale Beziehungen vor allem über Isolation, Trennung und den Verlust von Zugehörigkeit. Die Fangsequenz wurde in Kapitel 4.1.1 bereits als affektiver Umschlagpunkt von Harmonie zu Bedrohung beschrieben; in diesem Kapitel rückt nun ihre Funktion als Ausgangspunkt sozialer Trennung und dauerhafter Isolation in den Vordergrund. An jene Fangsequenz schließt sich in FW ein Zustand dauerhafter Isolation an, in dem die räumliche Trennung vom sozialen Verband nicht aufgehoben, sondern institutionell stabilisiert wird. Willy wird in einen kommerziellen Marinepark überführt, dessen künstliches Becken in starkem Kontrast zur zuvor gezeigten Weite des Meeres steht. Glaswände, begrenzter Raum und technische Vorrichtungen lassen die räumliche Einschränkung als dauerhaften Zustand sichtbar werden. Willy ist damit räumlich isoliert; seine Bewegungen wiederholen sich, und die visuelle Gestaltung betont Stillstand statt Dynamik durch wiederkehrende Kamerapositionen und eine geringe Schnittfrequenz. Die Kamera zeigt ihn häufig allein im Becken in Halbtotale, ohne andere Orcas, wodurch der Eindruck sozialer Leere verstärkt wird. Gewalt erscheint hier nicht als einmaliger Akt, sondern als Zustand, der sich über die Zeit verfestigt.

Besonders deutlich wird diese institutionalisierte Gewalt in der Szene, in der Willy zur medizinischen Untersuchung in einem Netz fixiert wird (ca. 36:17). Der Orca zappelt, sein Körper ist eingeschnürt, während mehrere Menschen ihn umgeben und über ihn hinweg diskutieren. Eine Trainerin äußert sichtbar Unbehagen und weist darauf hin, dass es gefährlich sei, den Orca in diesem Zustand festzuhalten, während der Tierarzt erklärt, dass eine Untersuchung kaum möglich sei. Die Kamera bleibt nah am Körper des Orcas in Nah- und Großaufnahmen und wechselt teilweise in subjektivierte Perspektiven, die nahelegen, dass die Situation aus seiner Sicht wahrgenommen wird. Dadurch wird der Eindruck von Ausgeliefertsein verstärkt. Die Gewalt liegt hier weniger im einzelnen Handgriff als in der strukturellen Situation selbst: Willy wird zum Objekt institutioneller Kontrolle, dem soziale Nähe, Autonomie und Zugehörigkeit entzogen sind. Die Präsenz von Menschen, die über ihn hinweg Entscheidungen treffen, fungiert hier erneut als starker affektiver *elicitor*, welcher Mitleid und Empörung auslöst (vgl. Plantinga 2009, 8-10).

In diesem Zusammenhang wird außerdem sichtbar, was Sune Borkfelt als ein Sichtbarmachen zuvor verborgener Formen von Gewalt beschreibt: Gefangenschaft und strukturelle Gewalt werden nicht abstrakt behauptet, sondern sinnlich erfahrbar gemacht und damit aus ihrer gesellschaftlichen Unsichtbarkeit herausgelöst (Borkfelt 2022, S. 36-41). Auch jenseits dieser expliziten Fixierungsszene bleibt Isolation das prägende Moment von Willys Opferstatus. Seine fehlende Einbindung in soziale Beziehungen wird nicht nur räumlich, sondern auch emotional erfahrbar gemacht. Wiederkehrende Halbtotale zeigen ihn allein im Becken, seine diegetischen Laute verhallen ohne Antwort, Bewegungen scheinen ziellos. Die Abwesenheit anderer Orcas fungiert als permanenter visueller Hinweis auf den Verlust sozialer Zugehörigkeit. Gewalt äußert sich hier nicht in Blut oder sichtbaren Verletzungen, sondern in der systematischen Verweigerung von Sozialität. Wie Sune Borkfelt hervorhebt, bleibt Gewalt gegen nichtmenschliche Tiere häufig deshalb unsichtbar, weil sie sich innerhalb institutioneller Räume vollzieht, die Tiere der sozialen Wahrnehmung entziehen, obwohl sie gesellschaftlich allgegenwärtig ist (Borkfelt 2022, S. 36-37). In FW wird diese Form der Gewalt nicht argumentativ behauptet, sondern filmisch erfahrbar gemacht, indem Isolation zum dauerhaften Zustand des Orcas wird.

Im Vergleich zu O wird Trauer in FW nicht über eine konkrete Abschiedshandlung dargestellt, sondern über Dauer und Wiederholung. Isolation ersetzt das singuläre Trauma. Während das Orca-Männchen in O aktiv handelt, den Körper des Weibchens bewegt und schließlich loslässt, ist Willy zur Passivität gezwungen. Sein Opferstatus entsteht aus dem Stillstand, aus dem Festgehaltenwerden in einem Zustand, der keine Auflösung erlaubt.

B hingegen zeigt, wie institutionelle Praktiken der Unterhaltungsindustrie systematisch Gewalt gegen die sozialen Beziehungen von Orcas ausüben. Gewalt erscheint hier nicht als singuläres Ereignis, sondern als Ergebnis struktureller Bedingungen, die den Umgang mit Orcas prägen. Bereits der Einstieg des Films verzichtet wie schon erwähnt auf jede Form ästhetischer Rahmung. Vor schwarzem Hintergrund erscheint in weißer Schrift das Datum 24 February 2010; es folgt eine nüchterne Rekonstruktion des tödlichen Vorfalls um die SeaWorld-Trainerin Dawn Brancheau. Die Darstellung des Todes wird ab ca. 07:55 über Aussagen aus Ermittlungsinterviews rekonstruiert. Diese werden in sachlich gehaltenen Halbnah- und Nahaufnahmen präsentiert, ohne emotionale Kommentierung oder klare narrative Einordnung. Die Inszenierung bleibt fragmentarisch und distanziert: Eine geringe Schnittfrequenz und statische Kameraeinstellungen verstärken den Eindruck von Sachlichkeit und Zurückhaltung. In einer Szene wird ein Beteiligter Befragt: „Did you see any blood in the water or anything like that? Well, that’s part of it - she was, uh, scalped.“ (08:07) Die Beschreibung der Verletzung

bleibt nüchtern und stockend, das Zögern im Sprechen („uh“) verweist auf Überforderung, ohne dass der Film sie explizit ausstellt. Kurz darauf folgt die Feststellung: „So pretty much we knew then that the heart wasn’t beating.“ (08:12) In einer weiteren Passage wird nach dem Moment gefragt, in dem der Orca die Trainerin losließ: „Once they were able to pull her away, how did he let go of the-“ „He didn’t.“ „The arm?“ „The arm.“ „He swallowed it.“ (08:21-08:28) Diese Aussagen bleiben unkommentiert. Pausen, Wiederholungen und Unsicherheiten im Sprachfluss werden nicht herausgeschnitten, sondern bewusst im Film belassen. Gerade diese Nüchternheit verstärkt den Schockeffekt. Gewalt erscheint hier nicht als spektakuläres Ereignis, sondern als protokollierte Tatsache, vermittelt über eine Sprache, die an administrative Routine erinnert. Die Abwesenheit emotionaler oder moralischer Kommentierung zwingt das Publikum dazu, sich die Gewalt selbst vorzustellen. In dieser sachlichen Reduktion wird Gewalt nicht abgeschwächt, sondern verdichtet. Parallel zu diesen Aussagen zeigt der Film Nachrichtenbeiträge, Schlagzeilen und offizielle Stellungnahmen. SeaWorld gerät öffentlich unter Kritik, während Vertreter staatlicher Institutionen erklären, das Schwimmen mit Orcas sei grundsätzlich gefährlich. Gewalt wird hier nicht individualisiert, sondern in einen Diskurs von Risiko, Kontrolle und Verantwortungsverschiebung eingebettet. Wie Beisheim betont, entfaltet dokumentarische Gewaltinszenierung ihre besondere Wirkung gerade dort, wo Brutalität nicht ästhetisch zugespitzt oder emotional kommentiert, sondern in ihrer sachlichen, beinahe routinierten Darstellung als Ergebnis struktureller Bedingungen erfahrbar wird (vgl. Beisheim 2016, S. 16). B präsentiert Gewalt entsprechend nicht als Ausnahmezustand oder Schockmoment, sondern als reale, institutionell hervorgebrachte Folge eines Systems, das sowohl Mensch als auch Tier gefährdet. Im weiteren Verlauf verlagert B den Fokus von der unmittelbaren Gewalt des Todesfalls auf die strukturellen Bedingungen, unter denen Orcas über Jahrzehnte hinweg gefangen und ihrer sozialen Bindungen beraubt wurden. In den Rückblenden zur Orca-Gefangennahme (11:00-14:30) wird deutlich, dass Gewalt hier nicht als Ausnahme, sondern als wiederholte Praxis konstituiert ist. Historische Aufnahmen zeigen Fischerboote, gespannte Netze und chaotische Szenen auf dem offenen Meer, während ehemalige Beteiligte ihre Erfahrungen schildern. Die Aussagen werden ruhig, teilweise stockend vorgetragen und stehen häufig in sichtbarem Spannungsverhältnis zu den gezeigten Bildern. Mehrere Interviewpartner betonen, dass sich die Gewalt nicht auf das einzelne Tier beschränkte. Beschrieben wird, dass Orca-Familien während der Fangaktionen zusammenblieben und ihre Jungen nicht allein ließen. Ein Beteiligter berichtet, dass man ursprünglich nur ein Jungtier habe fangen wollen, die gesamte Familie jedoch um das Kalb herum geblieben sei und sichtbar miteinander kommuniziert habe (ca. 11:22). Die Tiere hätten andere Routen eingeschlagen und

versucht, die Trennung zu verhindern. Die Gewalt richtet sich hier nicht allein gegen den Körper des gefangenen Orcas, sondern gegen ein funktionierendes soziales Gefüge. Besonders eindrücklich ist die rückblickende Selbstbeschreibung eines ehemaligen Fischers, der die Situation im Interview sichtbar beschämt schildert. Er beschreibt, dass ihm erst im Nachhinein bewusst geworden sei, was diese Fangpraxis bedeutete, und formuliert: „You understand then what you’re doing...” (12:37) Unmittelbar darauf zieht er einen Vergleich, der im Film nicht relativiert oder kommentiert wird: „It’s like kidnapping a little kid from their mother.” (12:59) Mit dieser Analogie wird die Gefangennahme eindeutig als moralischer Bruch markiert.

Genau an solchen Stellen wird sichtbar, was Lillge als die Verschränkung anthropozentrischer und zoozentrischer Anthropomorphismen in B beschreibt: Der Film greift auf menschlich lesbare Analogien zurück, um moralische Vorstellungskraft und Mitgefühl zu aktivieren, versucht zugleich aber, den Standpunkt des Tieres ernst zu nehmen und Orca-Trauer nicht als bloße Projektion, sondern als artspezifisch relevante Erfahrung sichtbar zu machen (vgl. Lillge 2018, S. 75-76).

Der Vergleich aktiviert universelle Empathieschemata, ohne die Situation zu verniedlichen oder zu emotionalisieren. Die Gewalt wird nicht als notwendiges Übel oder technischer Vorgang dargestellt, sondern als bewusster Eingriff in bestehende soziale Beziehungen. In Borkfelts Sinn lässt sich diese Analogie als Form eines kritischen Anthropomorphismus lesen: Trauer und Verlust werden nicht als sentimentale Projektionen auf das Tier inszeniert, sondern als artspezifisch legitim, da Orcas über stabile familiäre und soziale Bindungen verfügen, deren Zerstörung ethisch relevant ist (vgl. Borkfelt 2022, S. 73). Der Film belässt es nicht bei der Darstellung einzelner Trennungen, sondern macht die systematische Dimension der Gewalt sichtbar. Der Interviewpartner berichtet weiter von toten Orcas, die während der Fangaktionen starben und anschließend mit Steinen beschwert und versenkt wurden, um die Spuren der Gewalt zu verbergen (ca. 13:38). Die Aussagen werden in einer nüchternen, nicht dramatisierenden Darstellungsweise präsentiert, wodurch die Schwere des Ereignisses umso stärker hervortritt. Gewalt erscheint hier nicht als Ausnahme, sondern als normalisierter Bestandteil eines ökonomischen Systems, dessen Folgen über lange Zeiträume hinweg ausgeblendet wurden, ein Mechanismus, den Borkfelt als typisch für institutionalisierte Gewaltverhältnisse gegenüber Tieren beschreibt, in denen Leid systematisch unsichtbar gemacht wird (Borkfelt 2022, 36-41). Die Rückblenden machen deutlich, dass soziale Zerstörung in B kein Nebenprodukt der Gefangenschaft ist, sondern ihr zentraler Mechanismus. In diesem Zusammenhang ist Claudia Lillges Beobachtung zentral, dass B Tilikums Biografie nicht nur dokumentiert, sondern sie in eine Form überführt, in der aus dem realen Tier zunächst

ein erzähltes und schließlich ein politisches Tier wird. Die Viktimisierung des Orcas bleibt damit nicht auf die Darstellung einzelner Übergriffe beschränkt, sondern verdichtet sich zu einem Narrativ, in dem Tilikum als tragische Figur stellvertretend für ein ganzes System der Gefangenschaft lesbar wird (vgl. Lillge, 2018 S. 72-78). Gerade die Rückblenden auf Fang, Trennung und soziale Auflösung machen sichtbar, dass Gewalt in B nicht punktuell, sondern als fortgesetzte Zerstörung sozialer Beziehungen wirksam wird.

Familienverbände werden gezielt aufgelöst, soziale Bindungen systematisch zerstört und die daraus resultierenden Traumata über Generationen hinweg weitergetragen. Im Unterschied zu FW, wo Isolation vor allem als Zustand des einzelnen Tieres erfahrbar wird, zeigt B soziale Gewalt als kollektives, historisch gewachsenes Phänomen. Gewalt richtet sich hier nicht punktuell, sondern dauerhaft gegen soziale Strukturen und wird dadurch als strukturelles Problem sichtbar, das die gesamte weitere Erzählung rahmt (vgl. Plantinga 2009, 33-36).

4.1.3 Schuld und Verantwortungsverweigerung

Die bislang analysierten Sequenzen haben gezeigt, wie menschliche Gewalt in O zunächst als körperlicher Eingriff erscheint und sich anschließend in der Zerstörung sozialer Beziehungen und der Darstellung von Trauer verdichtet. Mit dem Abschluss dieser Trauerhandlung endet jedoch nicht die narrative Auseinandersetzung mit der Gewalt. Vielmehr verlagert der Film den Fokus nun von den Auswirkungen der Gewalt auf den Orca hin zu den menschlichen Reaktionen auf das eigene Handeln durch gezielte Kameraarbeit und Filmmusik. Gewalt wird damit nicht nur als Verletzung eines nichtmenschlichen Körpers und seiner sozialen Ordnung verhandelt, sondern als moralische Herausforderung, der sich die beteiligten Menschen stellen oder zu entziehen versuchen.

Nach der Trauerhandlung des Orca-Männchens verschieb O den Fokus zunehmend auf die menschlichen Reaktionen auf die von ihnen selbst verursachte Gewalt. Der Tod des Weibchens bleibt nicht folgenlos, sondern ruft unterschiedliche Formen von Schuldabwehr, Rationalisierung und allmählicher Verunsicherung hervor. Besonders an der Figur Nolans lässt sich nachvollziehen, wie individuelle Verantwortung zunächst verdrängt und erst schrittweise anerkannt wird. Als das tote Orca-Weibchen am Strand entdeckt wird (ab ca. 28:40), reagiert Nolan sichtbar fassungslos. Die Kamera zoomt in einer langsamen Nahaufnahme auf sein Gesicht, während er ausruft: „Das ist doch nicht möglich!“ Seine erste Reaktion ist Flucht: Er fordert seine Kolleg*innen auf, sofort zu verschwinden „Los, weg hier, fahr schon vor“, und versucht, sich der Situation zu entziehen. Erst im nächsten Moment kehrt Nolan zurück zum Strand und konfrontiert sich mit dem toten Tier.

In der anschließenden Szene widerspricht ihm die Meeresforscherin ausdrücklich in einer Shot-Reverse-Shot-Struktur. Während Nolan davon ausgeht, das Tier sei angeschwemmt worden, stellt sie klar, dass das Orca-Männchen das Weibchen bewusst an den Strand gebracht habe (ca. 29:04). Diese Aussage verschiebt die Bedeutung der Szene grundlegend: Der Tod des Weibchens erscheint nicht mehr als zufälliges Naturereignis, sondern als Ergebnis eines aktiven, sinnhaften Handelns des Orca-Männchens im Umgang mit Verlust. Nolan reagiert mit Unglauben, was seine Weigerung unterstreicht, dem Tier intentionale Handlungsmacht zuzuschreiben. Herman beschreibt diese Darstellung ebenfalls als Teil einer *Ecology of Selves*, in der tierliche Akteure nicht als isolierte Instinktwesen erscheinen, sondern relational eingebunden sind (vgl. Herman 2018, S. 136). Das Handeln des Orca-Männchens wird nicht allein durch Aggression motiviert, sondern durch Bindung, Verlust und Trauer strukturiert. Die Inszenierung der Trauerhandlung macht sichtbar, dass der Tod des Weibchens eine soziale Ordnung zerstört hat, deren Folgen sich über eine längere Zeitspanne entfalten und nicht mit dem Moment der Verletzung abgeschlossen sind.

Die Konfrontation wird weiter zugespitzt, als ein Vertreter einer indigenen Gemeinschaft der Pazifikküste hinzutritt (ab ca. 30:16) und die Deutung der Forscherin bestätigt. Er beruft sich auf das Wissen seiner Vorfahren und beschreibt Orcas als Wesen mit außergewöhnlichem Erinnerungsvermögen, die Trauer empfinden und Rache hegen können. Auch diese Erklärung weist Nolan zunächst zurück. Die Möglichkeit, dass das Tier ihn erkennt und sich die Gewalt „gemerkt“ haben könnte, bleibt für ihn lange unvorstellbar. Dennoch verweist der Film mehrfach auf genau diese Erinnerungsspur: Bereits zuvor wurde in Nahaufnahme gezeigt, wie sich Nolans Spiegelbild im Auge des Orcas abzeichnet (24:55), ein Bild, das später wieder aufgegriffen wird.

In den folgenden Szenen wird Nolans Schuldverdrängung zunehmend brüchig. Berichte über zerstörte Fischernetze, gerammte Boote und verängstigte Fischer häufen sich. Der Orca wird nun regelmäßig mit bedrohlicher, Musik angekündigt, tiefe Register, ostinatoartige Figuren, insbesondere wenn seine Schwanzflosse oder sein Rücken im Wasser auftaucht, was visuell an klassische Hai-Inszenierungen erinnert. Gleichzeitig bleibt Nolan ambivalent: Er verspottet zunächst die Warnungen der Forscherin und plant beiläufig eine Feier, „wenn wir den alten Wal begraben haben“, was seine fortgesetzte Verharmlosung der Situation unterstreicht.

Erst in den späteren Szenen, insbesondere bei Nolans Besuch am Leuchtturm, verdichtet sich die Frage individueller Schuld. Allein, sichtbar alkoholisiert und von unheilvoller, dissonanter Musik begleitet, blickt Nolan ins Meer. Als der Orca schließlich unter Wasser auftaucht (ab ca. 41:47) und wenig später mit dem Kopf die Wasseroberfläche durchbricht (42:14), wird die

Perspektive zwischen Mensch und Tier erneut verschränkt. Nahaufnahmen des Orca-Auges, rot eingefärbt durch das Leuchtturmlicht, wechseln mit subjektivierten Einstellungen, die Nolans Blick aus der Perspektive des Orcas zeigen (42:28). In diesem Moment setzt bei Nolan ein Flashback ein: Bilder des sterbenden Weibchens, des toten Kalbs und eines früheren Autounfalls überlagern sich in einer Montagefolge. Schuld wird hier nicht mehr externalisiert, sondern als psychischer Prozess internalisiert.

Diese Entwicklung verdeutlicht, dass O Gewalt zunächst als individuelles Fehlverhalten rahmt, dessen moralische Tragweite von der verantwortlichen Figur erst schrittweise anerkannt wird. Nolans Verantwortung wird nicht vorausgesetzt, sondern gegen Verdrängung, Abwehr und Lächerlichmachung narrativ durchgesetzt. Die Aggression des Orcas erscheint dadurch nicht als grundlose Bedrohung, sondern als Reaktion auf eine konkrete, zuvor begangene Tat. Gewalt wird im Film erklärbar gemacht, ohne naturalisiert zu werden, indem sie konsequent an menschliche Entscheidungen, Ignoranz und Verantwortungsverweigerung rückgebunden bleibt.

Im Vergleich dazu verzichten FW und B auf eine derart individualisierte Schuldfigur. Beide Filme verlagern Verantwortung von der Ebene persönlicher Verfehlung auf institutionelle und strukturelle Bedingungen: FW thematisiert Gewalt primär als Folge dauerhafter Gefangenschaft und ökonomischer Interessen, während B individuelle Schuldzuschreibungen weitgehend suspendiert und Gewalt als Ergebnis systemischer Praktiken sichtbar macht. Wie Lillge herausarbeitet, gewinnt B seine politische Stoßrichtung gerade daraus, dass Tilikums Geschichte nicht als isolierter Vorfall, sondern als Symptom eines institutionell und ökonomisch organisierten Gewaltzusammenhangs erzählt wird. Der Film verschiebt damit den Fokus von individueller Schuld hin zu einem System, das Orcas hervorbringt, verwertet und zugleich ihre Gewalt als Ausnahmefall externalisiert (vgl. Lillge 2018, S. 76-78).

Die unterschiedlichen Umgangsweisen mit Schuld und Verantwortung markieren zentrale Differenzen in der jeweiligen Opferdarstellung, ohne den Orca in einem der Filme als grundlos gefährliches Wesen zu inszenieren.

Alle drei Filme zeigen Gewalt gegen Orcas nicht nur als körperlichen Übergriff, sondern als Zerstörung sozialer Bindungen. O inszeniert diese soziale Gewalt über eine explizite Trauerhandlung, FW über den Zustand dauerhafter Isolation und B über die systematische Auflösung von Familienverbänden im Rahmen institutioneller Praktiken. Auch die Zuschreibung von Verantwortung variiert entsprechend. Während O Gewalt an individuelle Schuld und deren Verdrängung bindet, verschiebt FW Verantwortung auf Strukturen der Gefangenschaft. B verzichtet weitgehend auf individuelle Schuldzuschreibungen und macht

Gewalt als Ergebnis systemischer Bedingungen sichtbar. Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass der Orca nicht als grundlos gefährliches Tier erscheint, sondern als Opfer klar benennbarer menschlicher Eingriffe. Damit ist der Rahmen gesetzt, innerhalb dessen Empathie für den Orca überhaupt möglich wird. Indem Gewalt als menschlich verursacht, sozial wirksam und strukturell bedingt dargestellt wird, zeigen die Filme einen Opferstatus auf, der nicht auf Sensation, sondern auf Nachvollziehbarkeit beruht. Auf dieser Grundlage kann das folgende Kapitel untersuchen, wie filmische Mittel gezielt Empathie lenken und stabilisieren.

4.2 Filmische und narrative Strategien der Empathie-Lenkung

Während Kapitel 4.1 die Darstellung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt in den drei Filmen herausgearbeitet und damit die Grundlage gelegt hat, richtet sich der Fokus nun auf die Frage, wie Empathie jeweils filmisch erzeugt, gelenkt und moduliert wird. Dabei zeigt sich, dass O, FW und B zwar allesamt auf emotionale Rezeptionsprozesse angewiesen sind, diese jedoch auf jeweils unterschiedliche Weise gestalten. Empathie ist in keinem der Filme ein bloßes Nebenprodukt der Handlung, sondern ein gezielt strukturierter Rezeptionsprozess, der über audiovisuelle Mittel, narrative Zeitlichkeit und Figurenkonstellationen hervorgebracht wird.

4.2.1 Einstieg in Empathie: Harmonie, Schönheit oder Schock

Bereits der jeweilige Einstieg markiert grundlegende Unterschiede in der Empathie-Lenkung. Die in Kapitel 4.1.1 analysierten Anfangssequenzen fungieren dabei nicht nur als narrative Exposition, sondern als zentrale affektive Ausgangspunkte, über die die Filme ihre jeweiligen Empathie Strukturen etablieren.

In O entsteht diese Empathie primär über eine vorbewusste, körperlich-sensorische Ansprache: Die ruhigen, harmonischen Unterwasseraufnahmen (00:00-03:40), die Orcas in synchroner Bewegung und körperlicher Nähe zeigen, erzeugen eine affektive Offenheit gegenüber den Tieren, noch bevor narrative Informationen relevant werden. Empathie wird hier weniger erklärt als vielmehr erfahren, Zuschauer*innen reagieren somatisch auf Rhythmus, Bewegung und Klang. Der Orca wird nicht erklärt, sondern gefühlt. Diese frühe empathische Bindung strukturiert die spätere Rezeption von Gewalt als affektiv schockierenden Bruch. Damit bestätigt die Szene die Annahme der Emotions- und Filmtheorie, dass filmische Empathie nicht allein über narrative Information, sondern wesentlich über audiovisuelle Affektstrukturen hervorgebracht wird, wie sie von Wulff als somatisch-affektive Einbindung

beschrieben werden (vgl. Wulff 2003, S. 138-140) und bei Plantinga als Zusammenspiel audiovisueller *elicitors* gefasst sind (vgl. Plantinga 2009, S. 8-10).

FW knüpft an diese Form der ästhetischen Empathieerzeugung an. Wie bereits in 4.1.1 gezeigt, eröffnet der Film mit anmutigen Bildern freilebender Orcas (ca. 00:00-02:22). Entscheidend ist jedoch weniger die konkrete Darstellung als deren Wirkung: Auch hier entstehen erste empathische Impulse über audiovisuelle Affektstrukturen. Musik, Bildkomposition und Bewegungsrhythmus erzeugen eine affektive Offenheit gegenüber den Tieren und etablieren eine positive emotionale Grundhaltung. Im Sinne Plantingas fungieren diese Elemente als affektive *elicitors*, da sie durch ihre ästhetische Gestaltung, durch die ruhige Kameraführung, die harmonische Musik und die fließenden Bewegungen, Emotionen wie Ruhe, Bewunderung und Verbundenheit hervorrufen und so die Wahrnehmung der Tiere prästrukturieren (vgl. Plantinga 2009, S. 8-10). Empathie entsteht hier somit zunächst über ästhetische Aufwertung und emotionale Annäherung, wodurch spätere Gewaltszenen als besonders schmerzhaft erfahren werden.

B wählt einen radikal anderen Zugang, der für die Empathie-Lenkung entscheidend ist. Während O und FW Empathie über ästhetische Harmonie und eine vorgängige emotionale Bindung aufbauen, setzt B bei einem Zustand affektiver Irritation ein.

Der Einstieg fungiert dabei als unmittelbarer Schockmoment, der im Sinne Plantingas als starker emotionaler *elicitor* wirkt und vorhandene *conditioners*, also kulturelles Vorwissen über Orcas, Gefahr und Freizeitparks, aktiviert. An die Stelle von Nähe oder Bewunderung tritt damit zunächst eine affektive Verunsicherung, die das Publikum in einen Zustand erhöhter Aufmerksamkeit versetzt. Entscheidend ist, dass Empathie hier nicht aus einer vorgängigen Identifikation entsteht, sondern aus einem nachträglichen Prozess der Sinnbildung. Der anfängliche Schock erzeugt ein Bedürfnis nach Erklärung und moralischer Einordnung, das die weitere Rezeption strukturiert. Wie Beisheim hervorhebt, wird diese affektive Rahmung dadurch verstärkt, dass der Film zunächst auf wissenschaftliche Einordnung verzichtet und stattdessen ausschließlich narrativ arbeitet:

It is also important to note that a scientist does not appear in the film until 10 minutes in. Prior to this, the film exclusively features narrative, which contributes to the personification of the whales. (Beisheim 2016, S. 14)

Empathie entsteht in B somit nicht über ästhetische Nähe oder harmonische Darstellung, sondern über Dringlichkeit, Irritation und die schrittweise Offenlegung von Zusammenhängen. Der Einstieg etabliert damit eine grundlegend andere Form der Empathie-Lenkung, die nicht

auf unmittelbare affektive Bindung, sondern auf kognitive und moralische Reorientierung ausgerichtet ist.

4.2.2 Vermittlungsfiguren und empathische Brücken

Ein zentraler Unterschied in der Empathie-Lenkung liegt darin, über welche Figuren oder Perspektiven Empathie vermittelt wird. Während manche Filme empathische Zugänge über stabile menschliche Identifikationsfiguren herstellen, rücken solche vermittelnden Ebenen in O deutlich in den Hintergrund. Zwar sind menschliche Figuren präsent und artikulieren teilweise selbst empathische Reaktionen auf das Tier, doch sie fungieren nicht als konsistente oder strukturierende Vermittlungsinstanzen. Der empathische Fokus richtet sich daher primär auf das Tier selbst.

Empathie entsteht somit über die direkte Wahrnehmung tierlichen Leidens. Wie bereits im Theorieteil dargelegt, folgt die Analyse einem Ansatz, wie ihn Sune Borkfelt beschreibt, in dem Empathie nicht an anthropomorphe Charakterstrukturen oder ausschließlich menschliche Perspektiven gebunden ist, sondern auch gegenüber nichtmenschlichen Figuren wirksam werden kann (vgl. Borkfelt 2022, 42-43). Entscheidend ist dabei die Ausbildung sogenannter „second-order beliefs“, also die Überzeugung, dass das dargestellte Tier überhaupt wahrnimmt und fühlt (vgl. Borkfelt 2022, 38-39). Die filmische Inszenierung in O fördert genau diese Annahme, ohne explizit auf sprachliche oder narrative Vermittlung zurückzugreifen. Empathie wird dadurch nicht vermittelt, sondern entsteht in der unmittelbaren affektiven Wahrnehmung des Tieres als empfindendes Subjekt.

Besonders deutlich wird diese unmittelbare Empathie-Lenkung in O in der Harpunierungsszene des trächtigen Weibchens (ab 17:48). Die Inszenierung verzichtet auf erklärende Kommentare oder moralische Einordnung durch menschliche Figuren und konzentriert sich stattdessen auf akustische und visuelle Überwältigung. Die schrillen, langgezogenen Schmerzlaute des Weibchens dominieren die Tonspur; ihre Tonhöhe und Intensität erinnern deutlich an menschliche Schreie. Diese Lautäußerungen wirken als unmittelbare affektive Auslöser und erzeugen Empathie nicht über rationales Verstehen, sondern über somatische Resonanz. Das Publikum reagiert auf den Körper des Tieres, nicht auf eine vermittelnde Interpretation.

Auch die Kameraarbeit trägt entscheidend dazu bei, empathische Brücken nicht über Figuren, sondern über Wahrnehmungsnähe zu etablieren. Wiederholt wird das Orca-Männchen in halb untergetauchten Einstellungen an der Wasseroberfläche gezeigt, bei denen die Kamera zwischen Über- und Unterwasserperspektive wechselt. Diese visuelle Grenzperspektive

destabilisiert eine klare Beobachterdistanz und erzeugt eine Verschränkung von menschlicher und tierlicher Wahrnehmungsebene. Der Orca wird dabei nicht nur sichtbar gemacht, sondern in einer Form der Sichtbarkeit inszeniert, die über bloße Präsenz hinausgeht und als Anerkennung lesbar wird (vgl. Hoiß/Schluchter 2025, S. 5). Besonders prägnant sind die extremen Großaufnahmen (Extreme Close-ups) des Orca-Auges, in denen sich Nolans Spiegelbild abzeichnet (u. a. 21:00, 24:55). Durch diese Einstellungsgröße und die Spiegelung im Bildraum entsteht eine spezifische Blickstruktur, in der sich menschlicher und tierlicher Blick symbolisch überlagern. Der Film positioniert die Zuschauer*innen damit nicht primär über eine menschliche Identifikationsfigur, sondern über eine visuell erzeugte Wahrnehmungsnahe zum Tier. Diese Wahrnehmungsnahe lässt sich mit Hoiß und Schluchter auch als filmische Herstellung tierlicher Subjektivität und Relationalität fassen: Das Tier erscheint nicht als bloßer Repräsentant seiner Spezies, sondern als singuläres Gegenüber in einer konkreten Beziehungssituation (vgl. Hoiß/Schluchter 2025, S. 5-6). Der Blickkontakt fungiert folglich nicht als anthropomorphe Vermenschlichung, sondern als nicht-sprachliche empathische Verbindung, die ohne narrative Vermittlung auskommt.

Empathie wird in O somit nicht ausschließlich über Identifikationsfiguren, Fürsprecher*innen oder explizite moralische Kommentierung organisiert, sondern über eine konsequente Ausrichtung der Wahrnehmung auf den leidenden tierlichen Körper. Der Film richtet die Aufmerksamkeit wiederholt auf den Orca selbst, etwa in den Großaufnahmen des verletzten Körpers und der zentralen Szene der Fehlgeburt, in denen das Leiden des Tieres visuell ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt wird. Die menschliche Figur Nolan nimmt zwar eine zentrale narrative Position ein, bleibt jedoch moralisch ambivalent und fungiert nicht als stabiler empathischer Vermittler. Empathie entsteht daher nicht primär über Identifikation mit einer menschlichen Figur, sondern über die unmittelbare Wahrnehmung des tierlichen Leidens. Damit folgt die Inszenierung einer Form ästhetischer Zuschauerlenkung, in der Emotion, Wahrnehmung und Imagination eng miteinander verschränkt sind, während Distanz, Einordnung und Reflexion zunächst zurückgestellt werden (vgl. Hoiß/Schluchter 2025, S. 6). Empathie entsteht vielmehr als direkte affektive Reaktion auf die audiovisuelle Inszenierung des Leidens, wie sie in der Filmtheorie als affektive Zuschauerpositionierung beschrieben wird (vgl. Plantinga 2009, S. 8-10). Gerade diese unmittelbare, kaum moderierte Form der Empathie-Lenkung bildet einen entscheidenden Kontrast zu FW und B, in denen empathische Zugänge deutlich stärker über menschliche Brückenfiguren organisiert werden.

Während O Empathie also zunächst unmittelbar am tierlichen Leid organisiert, setzt FW von Beginn an auf eine menschliche Vermittlungsfigur, über die sich die emotionale Bindung zum

Orca schrittweise aufbaut. Jesse wird früh als emotional entwurzelter Junge etabliert, dessen Erfahrung von Verlust und fehlender Zugehörigkeit Mitgefühl auslöst, noch bevor der Orca als individuelles Gegenüber konturiert ist. Die Exposition nach der Fangsequenz verschiebt den Fokus bewusst in Jesses Lebenswelt: Armut, Flucht, das Leben ohne richtiges Zuhause und die Instabilität seiner Beziehungen prägen die ersten Szenen. Entscheidend ist dabei weniger die soziale Milieuschilderung als die emotionale Disposition, die sie erzeugt: Jesse erscheint als Kind, das sich selbst als austauschbar erlebt und Bindung zugleich sucht und abwehrt. Im Anschluss an Wulff lässt sich Empathie hier als ein aktiv organisierter Rezeptionsprozess beschreiben, der nicht isoliert an einer einzelnen Figur haftet, sondern sich im Zusammenspiel von Figuren, Konflikten und Perspektiven innerhalb eines sozialen Feldes entfaltet (vgl. Wulff 2003, S. 138-140). Jesse fungiert dabei als primärer Zugangspunkt, über den die Zuschauer*innen emotional in die Erzählung eingebunden werden.

Diese Funktion als empathische Brücke wird in der ersten Begegnung zwischen Jesse und Willy (ca. 10:45) besonders deutlich. Die Szene ist nicht als spektakuläre Enthüllung inszeniert, sondern als stilles, fast zögerndes Erkennen. Jesse nähert sich der Glasscheibe des Beckens im Northwest Adventure Park, in dem Willy seit seiner Gefangennahme isoliert gehalten wird und für die geplanten Shows trainiert werden soll. Der Orca bleibt zunächst als massive, dunkle Präsenz im Beckenraum verankert; ruhige, märchenhaft anmutende Musik und verlangsamte Bewegungen lenken die Wahrnehmung weg von Gefahr und hin zu Staunen. Empathie wird hier nicht über Sprache oder Information erzeugt, sondern über Blickkontakt, Rhythmus und Nähe und damit über eine gezielte Perspektivsteuerung, die die Zuschauer*innen an Jesses Wahrnehmung bindet. Der Orca wird in diesem Moment weniger als „Tier“ eingeführt denn als Gegenüber, das Jesse ansieht und von dem Jesse sich angesehen fühlt. Die Vermittlung erfolgt also nicht durch erklärende Figuren, sondern über eine gezielte Perspektivsteuerung: Zuschauer*innen teilen Jesses Blick, seine Faszination und seine vorsichtige Annäherung. Im weiteren Verlauf wird diese Brückenfunktion systematisch ausgebaut. Jesse wird wiederholt als Figur gezeigt, die zwischen Bindungswunsch und Abwehr pendelt, gegenüber Pflegeeltern ebenso wie gegenüber den Erwachsenen im Park. Gerade dadurch wirkt die Beziehung zu Willy als emotionaler Gegenentwurf: nicht moralisch predigend, sondern als Erfahrung von Resonanz. Die Interaktionen am Beobachtungsbecken sind dabei zentral. Wenn Jesse spielt (etwa mit der Mundharmonika) und Willy reagiert, entsteht Empathie als wechselseitige „Antwort“, akustisch (Quieken, Atemgeräusche), visuell (Annäherung, Auftauchen) und rhythmisch (Wiederholung, Erwartung, erfüllte Antizipation). Die Szene wirkt deshalb so stark, weil sie die Beziehung nicht behauptet, sondern als wahrnehmbares Muster erzeugt: Jesse

macht etwas, Willy reagiert; Jesse lacht, Willy spielt; Jesse bleibt, Willy kommt wieder. Empathie wird damit über eine Beziehungsform organisiert, die Zuschauende als sozial-intuitiv erfahrbar empfinden.

Besonders deutlich wird Jesses Funktion als empathische Brücke auch dort, wo der Film Willys Innenperspektive andeutet. Wiederkehrende Einstellungen auf sein Auge oder subaquatische Blickachsen (z. B. wenn Jesse hinter Glas aus der „Tiefe“ gesehen wird) stützen seine Subjektivierung als wahrnehmendes Wesen. Entscheidend ist jedoch, dass diese Perspektive nicht unabhängig bleibt, sondern konsequent über Jesse vermittelt wird, über seine Interpretation, Ansprache und körperliche Nähe. Der Film arbeitet hier mit einer Struktur wechselseitiger Wahrnehmung: Jesse reagiert emotional auf Willy, und gerade durch diese Reaktion wird Willy selbst als fühlendes Wesen erfahrbar. In diesem Sinne wird nicht nur Jesse empathisiert, sondern auch seine auf Willy gerichtete Empathie nachvollzogen. Damit entspricht die Szene genau jener von Hans Jürgen Wulff beschriebenen Konstellation, in der Empathie nicht isoliert an einer Figur haftet, sondern als Teil eines relationalen Gefüges entsteht, in dem sich Figuren wechselseitig interpretieren und emotional aufeinander beziehen (vgl. Wulff 2003, S. 153).

Die empathische Bindung wird schließlich über eine Rettungs- und Loyalitätslogik zugespitzt. Der Moment, in dem Jesse ins Becken fällt und Willy ihn an die Oberfläche drückt (ca. 31:31-32:51), markiert eine narrative Zäsur: Das Verhältnis ist nicht länger bloße Faszination, sondern erhält die Struktur wechselseitiger Bezogenheit. Die Szene aktiviert Vertrauen als affektiven Kern, welches über Unterwasserbilder, den gedämpften Ton und Jesses exponierte Verletzlichkeit vermittelt wird. Entscheidend ist jedoch, dass auch hier Willys Handlung nicht isoliert erfahrbar wird, sondern über Jesse emotional gerahmt wird, der das Geschehen deutet („Du hast mir das Leben gerettet“) und so die Rezeption lenkt.

Bemerkenswert ist zudem, wie der Film die institutionelle Umgebung des Parks als Gegenpol zur Beziehung modelliert. Die Showsequenzen sind geprägt von Lärm, rhythmischem Klatschen, Glasbarrieren und Performanzdruck. In der Szene, in der Willy während der Show überfordert wirkt (ca. 01:07-01:12), wird Empathie erneut über Jesse vermittelt: Er nimmt eine Störung wahr, reagiert körperlich und emotional und macht damit Willys Stress überhaupt erst lesbar. Die Szene gestaltet Empathie somit nicht über das „Versagen“ des Tieres, sondern über die Wahrnehmung eines falschen Settings. Wie Amanda Monteleone in ihrer Rezension zu Amy Ratelles *Animality and Children's Literature and Film* hervorhebt, sind Darstellungen von Mensch-Tier-Beziehungen in *Free Willy* grundlegend von Spannungen geprägt, da die Tiere in Gefangenschaft zur Performanz gezwungen werden und

Nähe unter Bedingungen von Kontrolle entsteht. Gerade diese Spannung zwischen Beziehung und institutioneller Struktur macht Willys Situation als zugleich beziehungsfähiges und eingeschränktes Subjekt erfahrbar (vgl. Monteleone 2020, S. 252-253).

Während FW eine stabile menschliche Spiegelfigur nutzt, strukturiert B Empathie als Kette mehrfacher Vermittlungsinstanzen. Der Film beginnt mit der medial verdichteten Schocksituation: dem Rescue Call zum Tod von Dawn Brancheau in SeaWorld Orlando (24. Februar 2010). Bereits diese Setzung etabliert eine erste empathische Brücke, jedoch nicht zum Tier, sondern zur menschlichen Opferfigur und zur unmittelbaren Dringlichkeit. Entscheidend ist die protokollarische Form der Durchsage „a whale ate one of the trainers“ (01:07) die das Publikum in Alarm- und Krisenwahrnehmung versetzt. Empathie entsteht zunächst als Schock- und Sorgeaffekt, der sich an menschliche Gefährdung bindet, noch bevor Orcaleid entfaltet wird.

Unmittelbar danach verschiebt B die empathische Vermittlung in eine Figuren- und Erinnerungsschiene: Ehemalige Trainerinnen beschreiben SeaWorld als Kindheitstraum, als Ort der Inspiration, als Bühne für eine „besondere Beziehung“ zu Orcas (ca. 05:40ff.). Diese Stimmen fungieren als empathische Brücken in einem doppelten Sinn. Einerseits laden sie zur Sympathie mit den Sprecherinnen ein, die glaubhaft wirken, weil sie ihre frühere Begeisterung offen zeigen; andererseits erzeugen sie Nähe zum Tier, aber noch in einem affirmativen, romantisierenden Register. Empathie wird dadurch zunächst über die Liebesgeschichte der Menschen zu den Tieren aufgebaut, ein Einstieg, der später im Film systematisch gebrochen wird. Die Interviewpartner*innen sind „former trainers“, die positive, intime Sprache wählen („a relationship I’ve never had“), wodurch sich emotionale Glaubwürdigkeit akkumuliert, bevor die Kritik einsetzt.

Die Ermittlungssequenzen fungieren dabei als zentraler empathischer Hebel, weil sie Gewalt weder ästhetisieren noch moralisch kommentieren, sondern in die Sprache administrativer Routine überführen. Kurze, stockende Frage-Antwort-Strukturen, Pausen und Unsicherheiten bleiben stehen, wodurch die Brutalität nicht als filmischer Schauwert erscheint, sondern als dokumentierte Tatsache. Gerade diese Zurücknahme visueller Dramatisierung verstärkt die affektive Wirkung: Der Schock entsteht weniger durch Bilder als durch das, was Sprache auslöst. Wenn etwa auf die Frage nach sichtbarem Blut die Antwort fällt: „she was, uh, scalped“ (08:07), und unmittelbar danach die Feststellung folgt, man habe gewusst, „the heart wasn’t beating“ (08:12), wird Empathie über die Form des Protokolls aktiviert. Das Unfassbare wird in einer nüchternen Tonlage ausgesprochen, die das Publikum zwingt, die Leerstellen imaginativ zu füllen.

Diese Form der affektiven Aktivierung lässt sich mit der Emotionstheorie von Carl Plantinga erklären, der Emotionen im Film als „concern-based construals“ beschreibt, also als Bewertungen von Situationen in Bezug auf eigene affektive Anliegen der Zuschauer*innen (Tim J. Smith 2010, S. 434-435). Gerade die protokollarische Darstellung zwingt das Publikum zu einer aktiven Verarbeitung und Imagination des Geschehens, wodurch sich eine besonders intensive Form imaginativen Entsetzens entfaltet. Die Ermittlungssequenzen funktionieren damit als negativer Empathie-Trigger: nicht Identifikation, sondern eine affektive Reaktion, die aus der strukturellen Gestaltung der Szene hervorgeht.

B bindet Empathie zunächst über eine Vielzahl wechselnder menschlicher Stimmen, Trainer*innen, Ermittler*innen und mediale Berichterstattung, ohne eine stabile Identifikationsfigur auszubilden. News-Ausschnitte und Headlines rahmen das Ereignis als öffentlichen Skandal und erzeugen Dringlichkeit sowie gesellschaftlichen Druck. Die mediale Montage fungiert dabei selbst als Vermittlungsinstanz: Das Publikum wird in eine Position versetzt, in der es einen Konflikt zwischen Image, Risiko und Vertuschung beobachtet. Erst im weiteren Verlauf verschiebt sich diese menschenzentrierte Empathie-Lenkung auf den Orca, etwa in den Rückblenden zur Gefangennahme (ca. 11:00-14:30), in denen die Auflösung sozialer Gruppenstrukturen und die Trennung von Mutter und Jungtier als moralischer Bruch inszeniert werden („It’s like kidnapping a little kid from their mother“, 12:59).

Im weiteren Verlauf wird Empathie zusätzlich über Scham- und Reuezeugenschaft vermittelt: Ehemalige Beteiligte beschreiben nicht nur was passiert ist, sondern wie sie es im Rückblick bewerten „You understand then what you’re doing...“ (12:37). Hier funktioniert die menschliche Vermittlungsfigur anders als in FW: nicht als emotionaler Spiegel im Sinne einer Parallelbiografie, sondern als Zeug*in, die das eigene Handeln im Nachhinein kritisch reflektiert. Diese Form der Zeugenschaft lässt sich mit Sandor Goodharts Kritik an Felman und Laub präzisieren. Während diese im Konzept des „impossible witness“ die Möglichkeit unmittelbarer, kohärenter Zeugenschaft grundsätzlich in Frage stellen (Goodhart 1992, S. 203-204), kritisiert Goodhart, dass Zeugenschaft zu stark auf kognitive Wahrheit reduziert wird. Stattdessen betont er, dass sich Zeugenschaft gerade im Kontext von Trauma in indirekten, nachträglichen und symptomatischen Formen artikuliert - etwa in Wiederholung, Verschiebung und retrospektiver Deutung (vgl. Goodhart 1992, S. 212-213). Die Aussagen der ehemaligen Beteiligten in B entsprechen genau dieser Struktur: Sie berichten nicht einfach kohärent über ein vergangenes Ereignis, sondern legen Zeugnis ab von einem Prozess des Begreifens, der erst im Nachhinein einsetzt und von Schuld, Scham und moralischer Neubewertung geprägt ist. Empathie entsteht dadurch doppelt: nicht nur durch die Rekonstruktion des Leidens der Orcas,

sondern auch durch die sichtbare Erschütterung derjenigen, die als verspätete, gebrochene Zeug*innen auftreten.

Im weiteren Verlauf verschiebt B die Empathie-Lenkung durch eine gezielte Verbindung von affektiver Inszenierung und wissenschaftlicher Autorisierung. Zunächst werden Orcas in ihrem natürlichen Lebensraum gezeigt: Aufnahmen von Interaktionen mit Menschen, etwa ein Orca, der sich ruhig einem Boot nähert und sich berühren lässt, werden von ruhiger, positiver Musik begleitet. Ein Whale Researcher betont dazu: „Till this day there’s no record of an orca doing any harm to a human in the wild“ (25:07). Diese Aussage rahmt die Tiere als grundsätzlich nicht-aggressiv und etabliert Vertrauen. Parallel dazu werden Orcas auch hier wieder in Freiheit mit ästhetisch aufgeladenen Bildern und anmutiger Musik inszeniert. Die begleitenden wissenschaftlichen Kommentare heben zentrale Aspekte ihrer Sozialstruktur hervor: Orcas leben in stabilen Familienverbänden, die Jungtiere verlassen ihre Mutter nicht, und einzelne Gruppen weisen spezifische Verhaltensweisen auf. Besonders hervorgehoben wird ihre soziale Komplexität: „everything about them is social“ (ca. 27:50), die laut den Expert*innen sogar über menschliche Bindungsstrukturen hinausgehen kann. Ergänzt wird dies durch Verweise auf ihre Intelligenz und neurologische Besonderheiten.

Diese wissenschaftlich gerahmten Informationen stabilisieren die zuvor aufgebaute emotionale Nähe epistemisch: Bindung, Trennung und Stress erscheinen nicht mehr als anthropomorphe Projektionen, sondern als nachvollziehbare Konsequenzen einer komplexen sozialen Tierstruktur. Auch die Darstellung von Jagdszenen, eine koordinierte Attacke auf eine Robbe, unterstreicht die Intelligenz und strategische Handlungsfähigkeit der Tiere und verstärkt so ihre Wahrnehmung als soziale und kognitive Subjekte.

Vor diesem Hintergrund wirkt der anschließende Schnitt zu Tilikum (ab ca. 28:50) besonders kontrastiv. Seine Einführung im Kontext der Gefangenschaft, einschließlich Berichten über Isolation „zu seinem Schutz“ und Aggressionen anderer Orcas, ist durch die zuvor etablierten Wissensbestände bereits gerahmt: Das Publikum begegnet seiner Situation nicht nur affektiv, sondern innerhalb eines strukturellen Deutungshorizonts. Die zuvor aufgebaute Empathie wird dadurch nicht nur intensiviert, sondern zugleich gegen das System der Gefangenschaft gerichtet.

Parallel dazu arbeitet B mit einer systematischen Demontage institutioneller Vermittlungsfiguren. Werbeclips, Sprecher*innenaussagen und offizielle Erklärungen SeaWorlds, etwa zur angeblich geringeren Lebenserwartung von Orcas in Freiheit oder zur Relativierung von Aggressionen als Trainingsproblem, erscheinen im Montagewechsel mit gegenteiligen Aussagen von Wissenschaftler*innen und ehemaligem Personal sowie mit

Bildmaterial, das Verletzungen, Stress und Angriffe sichtbar macht. Auf diese Weise unterminiert der Film gezielt die Glaubwürdigkeit institutioneller Kommunikation und verschiebt die affektive Orientierung des Publikums. Empathie entsteht hier auch als ein Affekt des Misstrauens: Das Publikum soll sich nicht mit dem offiziellen Narrativ identifizieren, sondern dessen rhetorische Funktion als Rechtfertigungsdiskurs durchschauen. Diese Verschiebung lässt sich im Sinne von Burford und Schutten als Umlenkung von Empathie im Rahmen institutioneller Deutungsmuster beschreiben (vgl. Burford/Schutten 2017, S. 2-5). Die Montage stellt die Glaubwürdigkeit offizieller Darstellungen gezielt infrage und lenkt die Wahrnehmung des Publikums in eine kritischere Richtung. Orcas erscheinen dadurch nicht mehr als bloße Bestandteile eines Systems, sondern als von diesem System betroffene Subjekte.

Eine besondere Verdichtung dieser Empathie-Lenkung entsteht in B über die Figur des Orcas als biografisch beschädigtes Subjekt, insbesondere in den Sequenzen um Tilikum (ca. 28:50-31:30; 1:16:00). Isolation, Kontrollpraktiken, Bestrafung, Enge und wiederkehrende Verletzungen werden nicht nur narrativ berichtet, sondern durch wiederholte visuelle Muster stabilisiert, etwa durch die Darstellung kleiner Becken, räumlicher Abtrennungen, der nächtlichen „steel box“ (ca. 18:15) oder die Bilder eines apathisch im Wasser treibenden Körpers („floating lifeless“, ca. 1:16:00). Wenn ein Researcher die Frage stellt, ob man sich vorstellen könne, ein Leben lang in einem kleinen „enclosure“ zu verbringen (ca. 43:15), wird das menschliche Vorstellungsvermögen gezielt als Vermittlungsinstanz aktiviert. Entscheidend ist dabei, dass Empathie nicht über eine bloße Anthropomorphisierung erzeugt wird, sondern über die Übertragbarkeit räumlich-körperlicher Erfahrung: Das Publikum wird dazu angeleitet, Gefangenheit, Enge und Kontrollverlust als körperlich nachvollziehbare Zustände zu imaginieren. Nähe entsteht hier weniger über personale Beziehung als über strukturelle Gewaltverhältnisse.

Im Vergleich der drei Filme wird deutlich, dass Empathie jeweils über unterschiedliche Vermittlungsstrukturen hergestellt wird. In O entsteht sie primär über die unmittelbare Wahrnehmung des leidenden Tierkörpers, ohne stabile menschliche Vermittlungsfiguren. FW wählt dagegen eine stärker gebundene Struktur, indem die emotionale Beziehung zum Orca über die kindliche Hauptfigur Jesse vermittelt wird, deren Erfahrungen die Wahrnehmung des Publikums prägen. B schließlich entwickelt ein komplexeres Modell, in dem Empathie auf mehreren Ebenen erzeugt wird: Zeug*innenberichte ehemaliger Trainer*innen, mediale Rahmungen und wissenschaftliche Einordnungen bilden eine Kette von Perspektiven, durch die sich die moralische Bewertung des Orcas schrittweise verschiebt. Empathie erscheint damit in allen drei Filmen nicht als spontane Reaktion, sondern als Ergebnis gezielter filmischer

Steuerung. Entscheidend ist, über welche Kanäle emotionale Zugänge eröffnet werden und wie diese die Perspektive des Publikums strukturieren und verschieben.

4.2.3 Nähe und ambivalente Empathie

Besonders deutlich unterscheiden sich die drei Filme in der Frage, wie Nähe filmisch hergestellt wird und ob Empathie als stabile, positive Gefühlslage oder als ambivalente, widersprüchliche Erfahrung angelegt ist. Während FW Nähe und Zärtlichkeit konsequent zur Stabilisierung empathischer Bindung nutzt, lassen O und B diese zunehmend brüchig werden und koppeln sie an Angst, Schuld, Erinnerung und moralische Irritation.

FW arbeitet nahezu durchgehend mit einer eindeutigen, positiv codierten Empathie-Lenkung. Die Beziehung zwischen Jesse und Willy wird schrittweise über Synchronität, Musik und körperliche Nähe vertieft. Zentrale Szenen wie das Mundharmonika-Spiel am Beckenrand (ab ca. 27:39) oder die nächtliche Rettung, bei der Willy den bewusstlosen Jesse mit der Schnauze an die Oberfläche bringt (31:31-32:51), inszenieren den Orca als fürsorgliches, aktiv handelndes Wesen. Die Handlung wird dabei explizit moralisch gerahmt, wenn Jesse sagt: „Du hast mir das Leben gerettet“ (32:51). Nähe fungiert hier als Bestätigung moralischer Verlässlichkeit; Empathie und Sympathie fallen weitgehend zusammen.

Diese Stabilisierung wird durch wiederholte körperliche Kontaktmomente intensiviert. Jesse füttert Willy direkt aus der Hand (41:14-42:32), legt die Stirn an seine Schnauze und synchronisiert Bewegungen mit ihm, etwa beim gleichzeitigen Heben des Arms (43:28-43:55). Die Kamera verweilt auf diesen Gesten, begleitet von ruhiger, emotional aufgeladener Musik. Zärtlichkeit erscheint als gegenseitige Verständigung, nicht als Grenzüberschreitung. Gefährlichkeit wird zwar punktuell benannt, etwa durch Warnungen der Trainer*innen, jedoch nicht nachhaltig filmisch eingelöst. Willy bleibt ein verlässliches Gegenüber, dessen Handlungen durch Loyalität, Spiel und Fürsorge motiviert erscheinen. Ambivalenz wird auf diese Weise systematisch vermieden; Empathie soll tragen, nicht verunsichern.

O erlaubt demgegenüber eine deutlich komplexere affektive Struktur. Zwar bleibt Empathie für den Orca zentral, doch sie wird nicht durchgehend stabilisiert, sondern zunehmend mit Angst und Bedrohung verschränkt. Nach der Harpunierung des trächtigen Weibchens (17:48-20:25) kippt die Inszenierung sichtbar. Dunklere Lichtsetzungen, spannungsgeladene Musik und bedrohliche Klangmotive begleiten das Auftreten des Orca-Männchens, insbesondere während der Angriffe auf Boote und Menschen (21:40-24:23). Der Orca wird als gefährliche Präsenz inszeniert, ohne jedoch die zuvor etablierte empathische Bindung vollständig aufzulösen.

Entscheidend ist hierbei die wiederkehrende visuelle Fokussierung auf das Auge des Orcas. Extreme Nahaufnahmen (24:55, 42:28, 01:26:48-01:26:56), halb untergetauchte Kamerapositionen und Spiegelungen fungieren als Marker von Wahrnehmung, Erinnerung und Intentionalität. Nähe wird hier nicht über Zärtlichkeit, sondern über geteilte Wahrnehmung hergestellt. Der Orca erscheint nicht als blinde Naturgewalt, sondern als erinnerndes, reagierendes Wesen. Empathie entsteht innerhalb der Bedrohung: Angst und Mitgefühl existieren gleichzeitig. Die Gewalt des Orcas wird erklärbar gemacht, ohne moralisch entschuldigt zu werden. Der Film hält diese Spannung bewusst offen und zwingt das Publikum, widersprüchliche Affekte zugleich auszuhalten.

Diese ambivalente Empathie Struktur wird punktuell über die Figur Nolans vermittelt. Erst spät fungiert er selbst als empathische Brücke, insbesondere in der Szene, in der er von dem Tod seiner schwangeren Frau und des ungeborenen Kindes berichtet (ca. 47:30-48:40).

In einem emotional aufgeladenen Gespräch erklärt Nolan, dass seine Frau auf dem Weg ins Krankenhaus war, als ein betrunkenen Fahrer frontal mit ihrem Wagen kollidierte und sowohl sie als auch das ungeborene Kind ums Leben kamen.

Dieses persönliche Trauma wird nicht ausführlich inszeniert, sondern in konzentrierter Form verbal vermittelt und wirkt gerade dadurch umso eindringlicher. Es etabliert eine Parallele zur zuvor gezeigten Tötung des Orca-Weibchens und seines ungeborenen Kalbes, ohne beide Situationen gleichzusetzen. Vielmehr entsteht eine Form von resonanter Spiegelung: Nolans Verlust ermöglicht es, seine spätere Zögerlichkeit und emotionale Ambivalenz gegenüber dem Orca nachvollziehbar zu machen.

Gleichzeitig verschiebt sich die Empathie-Lenkung nur partiell. Das Tier bleibt weiterhin das primäre affektive Zentrum, während Nolans Geschichte als sekundäre Ebene fungiert, die die emotionale Komplexität vertieft. Seine Aussage, er habe dem Orca in die Augen sehen und ihm mitteilen wollen, dass die Tötung ein Unfall gewesen sei, verweist zudem auf den Versuch, eine Form von interspezifischer Verständigung herzustellen, die über rationale Erklärbarkeit hinausgeht.

B treibt diese ambivalente Empathie-Lenkung am weitesten. Der Film kombiniert zärtliche, beinahe intime Darstellungen von Orcas mit der systematischen Offenlegung institutioneller Gewalt. Zwischen etwa 30:40 und 35:20 werden zahlreiche Aufnahmen gezeigt, die Tilikum als ruhigen, scheinbar kooperativen Orca präsentieren. Ehemalige Trainer*innen sprechen von ihm mit sichtbarer Zuneigung: „Tilikum, the poor guy“ (30:58), „He seemed like he wanted to work“ (31:12), „You’re being cute“ (31:30).

Diese Aussagen stehen jedoch in direkter Spannung zu Berichten über Isolation, Bestrafung und tödliche Vorfälle. Besonders deutlich wird dies in juristischen Kontexten, etwa wenn eine Trainerin erklärt: „Tilikum never exhibited any behavior that would make me think he'd pull away“ (34:11). Der anschließende Vergleich mit menschlicher Gewalt wird vom Gericht mit dem Satz „We'll strike that comment“ (34:35) formell gestrichen, bleibt filmisch jedoch präsent. Nähe und institutionelle Verdrängung werden untrennbar verschränkt.

Diese Struktur lässt sich ebenfalls als *strategic empathy* fassen (vgl. Keen 2007, 92-97): eine Form der Empathie-Lenkung, die nicht auf affektive Eindeutigkeit abzielt, sondern moralische Spannung erzeugt und zur Reflexion zwingt. B lenkt das Publikum emotional auf die Seite des Orcas, obwohl, oder gerade weil, dessen potenzielle Gefährlichkeit nicht geleugnet wird. Empathie entsteht hier nicht trotz der Ambivalenz, sondern durch sie.

Die drei Filme konstruieren empathische Nähe in grundverschiedenen Modi: FW stabilisiert sie durch Zärtlichkeit zu einer eindeutig positiven Bindung. O verschränkt sie mit Bedrohung, wodurch Empathie spannungsgeladen und ambivalent bleibt. B schließlich macht Nähe selbst zum Problem: Zärtliche Bilder und institutionelle Gewalt treten in ein Spannungsverhältnis, das nicht beruhigt, sondern verunsichert. Empathie erscheint damit als gezielt filmisch gesteuerte Erfahrung, als tröstliche Gewissheit, offene Spannung oder moralische Provokation.

4.2.4 Zeitlichkeit und offene Verantwortung

Die drei Filme unterscheiden sich nicht nur darin, wie Empathie erzeugt wird, sondern auch darin, welche zeitliche und moralische Konsequenz diese Empathie am Ende annimmt. Entscheidend ist dabei, ob empathische Beteiligung zu einer emotionalen Auflösung führt oder bewusst offengehalten wird. Empathie fungiert hier nicht bloß als rezeptives Moment, sondern als strukturierendes Prinzip der Narration, das bestimmt, ob Verantwortung abgeschlossen, verschoben oder dauerhaft aktiviert bleibt.

FW führt Empathie zu einer klaren kathartischen Auflösung. Die finale Befreiung Willys kulminiert im ikonischen Sprung über Jesse (ca. 01:43), bei dem der Orca aus dem Wasser ansetzt, Geschwindigkeit aufnimmt und in einer weit ausgreifenden Bewegung über die Felsen hinweg direkt über Jesse hinweg in den offenen Ozean springt, während dieser am Rand steht und ihn mit Gesten und Zurufen anleitet. Die Bewegung des Orcas wird gedehnt, der Moment ästhetisch isoliert und damit als emotionaler Höhepunkt markiert. Die zuvor aufgebaute Empathie wird in eine Wiederherstellung überführt: Willy kehrt ins Meer und zu seiner Familie zurück, während Jesse Zugehörigkeit und ein neues Zuhause findet. Die zeitliche Struktur ist eindeutig auf Schließung ausgerichtet; Leid und Verlust werden nicht negiert, aber rückwirkend

sinnhaft gemacht. Empathie mündet hier in emotionale Entlastung und moralische Eindeutigkeit (vgl. Keen 2007, S. 90-92). Der Film entlässt das Publikum mit einem Gefühl von Ordnung und Abschluss.

O verweigert eine solche Katharsis. Zwar kulminiert auch hier die empathische Spannung in einem finalen Konfrontationsmoment, doch dieser führt nicht zur Wiederherstellung, sondern zur tragischen Eskalation. Im finalen Aufeinandertreffen in der eisigen Meereslandschaft (ca. 01:23:37-01:27:29), in dem Nolan dem Orca bewusst entgegentritt, werden menschlicher und tierlicher Verlust parallelisiert. Nolan erkennt seine Schuld, ohne sie auflösen zu können, und akzeptiert den Tod als Konsequenz seiner Handlungen. Der Orca bleibt zugleich Opfer und Bedrohung; Empathie und Angst bestehen bis zum Ende nebeneinander. Verantwortung wird nicht aufgelöst, sondern zugespitzt: Die Vergangenheit bleibt handlungsleitend. Empathie führt hier nicht zu Erlösung, sondern zu tragischer Einsicht.

B geht schließlich einen radikal anderen Weg. Der Film verweigert nicht nur Katharsis, sondern auch jede Form narrativer Schließung. Die zeitliche Struktur bleibt bewusst offen; selbst am Ende wird kein Zustand der Lösung präsentiert. Der Schriftzug „Tilikum remains at SeaWorld Orlando, performing daily“ (01:16) verhindert jede emotionale Entlastung und bindet die Reaktion des Publikums an eine fortbestehende Realität. Verantwortung wird nicht individualisiert, sondern systemisch verortet - bei Institutionen, ökonomischen Interessen und struktureller Gewalt. Empathie dient hier nicht der Auflösung, sondern der Aktivierung: Sie bleibt bestehen und verweist über den Film hinaus auf eine ungelöste ethische Situation (vgl. Keen 2007, 93-97).

In der Gegenüberstellung zeigt sich eine deutliche Entwicklung empathischer Zeitlichkeit: von der geschlossenen Katharsis in FW über die tragische Zuspitzung individueller Schuld in O bis hin zur offenen, strukturell ausgerichteten Verantwortung in B. Empathie erscheint dabei nicht als stabiler Zustand, sondern als narrativ gesteuerter Prozess, dessen Funktion sich je nach Film verschiebt: als emotionaler Abschluss, als tragische Einsicht oder als moralische Zumutung. Gerade in dieser Differenzierung wird sichtbar, dass Empathie nicht nur Gefühle lenkt, sondern auch bestimmt, wie Verantwortung erzählt, begrenzt oder bewusst offengehalten wird.

4.3 Die Inszenierung des Orcas als denkendes und moralisches Wesen

Über die Darstellung des Orcas als leidendes Opfer hinaus entwickeln alle drei untersuchten Filme Strategien, den Orca als wahrnehmendes, erinnerndes und moralisch relevantes Wesen zu inszenieren. Damit berühren sie zentrale Fragen einer nicht-anthropozentrischen

Narratologie, die danach fragt, wie narrative und filmische Darstellungen nichtmenschliche Lebewesen als Subjekte mit Wahrnehmung, Intentionalität und Handlungsmacht erfahrbar machen.

Diese Zuschreibung von Subjektivität ist jedoch nicht selbstverständlich, sondern beruht auf spezifischen narrativen Verfahren. Wie Hans J. Wulff hervorhebt, treten Tiere im Film nicht nur als reale Akteure auf, sondern werden innerhalb der Erzählung zu Figuren, denen Emotionalität und eine funktionale Gerichtetheit ihres Handelns zugeschrieben werden (vgl. Wulff 2024, 178-180). Entscheidend ist dabei, dass das Tier im narrativen Kontext nicht als bloßes biologisches Wesen erscheint, sondern als handlungsfähige Instanz, deren Verhalten als auf etwas bezogen und damit bedeutungsvoll interpretiert wird. Subjektivität entsteht somit weniger aus expliziter Anthropomorphisierung als aus der Einbettung des Tieres in ein Gefüge von Handlungen, Beziehungen und Bedeutungen.

Ein zentrales Mittel dieser Zuschreibung von Subjektivität ist der Blick des Tieres. Wie Kierran Argent Horner hervorhebt, gewinnt das filmische Tierbild dort eine besondere ethische Qualität, wo das Tier nicht bloß Objekt des Sehens bleibt, sondern den Blick erwidert und dadurch als Gegenüber erscheint (Horner 2016). Für die Analyse der Orca-Darstellungen ist dies insofern aufschlussreich, da O, FW und B wiederholt mit Einstellungen arbeiten, in denen der Wal nicht nur gezeigt wird, sondern als wahrnehmendes, reagierendes und relationales Wesen ins Bild tritt. Diese Strategien unterscheiden sich jedoch grundlegend in ihren erzählerischen Verfahren, medialen Formen und im Grad der Zuschreibung von Intentionalität. Während O dem Tier eine nahezu tragisch-mythologische Handlungsmacht zuschreibt, modelliert FW tierliche Subjektivität über Beziehung, Kooperation und Vertrauen. B hingegen konstruiert Orcas als denkende Wesen primär über dokumentarische Evidenz, wissenschaftliche Einordnung und die moralische Kontrastierung von Freiheit und Gefangenschaft.

4.3.1 Wahrnehmung und Blick

In O wird der Blick des Orcas explizit als Akt bewusster Wahrnehmung inszeniert. Nach der Harpunierung des trächtigen Weibchens kulminiert die Szene in einer extremen Nahaufnahme des Auges des Orca-Männchens (ca. 21:00). Die Kamera ist dabei wiederholt halb unter, halb über der Wasseroberfläche positioniert, sodass der Blick räumlich zwischen der menschlichen Welt des Boots und der marinen Sphäre des Tieres situiert wird. Diese visuelle Konstellation erzeugt nicht nur räumliche Nähe, sondern etabliert zugleich eine Wahrnehmungsperspektive, aus der heraus das Geschehen registriert wird. Der Blick erscheint dabei als speicherndes Sehen:

als ein Moment, in dem das Tier das Ereignis wahrnimmt und gleichsam in sein Wahrnehmungsgedächtnis aufnimmt.

Diese Zuschreibung wird durch die wiederholte Fokussierung des Augenmotivs verstärkt. Mehrfach wird das Orca-Männchen in Nahaufnahme gezeigt, während das Weibchen verletzt oder tot am Boot hängt (u. a. ca. 19:54, 20:59-21:13). Besonders signifikant ist der Moment, in dem sich Nolans Gesicht im Auge des Orcas spiegelt (ca. 24:55; variierend erneut bei ca. 42:28 und 01:26:48). Durch diese Spiegelung wird Wahrnehmung narrativ funktionalisiert: Der Blick des Orcas stellt eine Beziehung her, in der der Mensch als identifizierbares Gegenüber erscheint. In diesem Moment wird der Wal nicht mehr ausschließlich als Objekt der Beobachtung präsentiert, sondern als Instanz, die den menschlichen Blick erwidert und dadurch eine Form reziproker Wahrnehmung etabliert. Wie Kierran Argent Horner zeigt, gewinnt das filmische Tierbild genau in solchen Konstellationen eine besondere ethische Dimension: nämlich dort, wo das Tier nicht bloß gesehen wird, sondern selbst als wahrnehmendes Gegenüber in Erscheinung tritt und den Blick des Menschen beantwortet (vgl. Horner 2016, S. 237-239). Entscheidend ist dabei, dass dieser Blick nicht vollständig kontrollierbar oder eindeutig interpretierbar ist. Er verweist auf eine Form von Subjektivität, die sich nicht restlos in menschliche Kategorien übersetzen lässt. Der Orca erscheint damit zugleich als relationales Gegenüber, dessen Wahrnehmung sich zwar filmisch zugänglich zeigt, aber sich einer vollständigen Verfügbarkeit entzieht.

Diese visuelle Logik wird später explizit sprachlich bestätigt, als die Meeresbiologin darauf verweist, dass der Orca Nolan gesehen habe und sich sein Gesicht eingeprägt habe (30:16). Der Film übersetzt damit die visuelle Zuschreibung von Wahrnehmung in eine narrative Gewissheit. Der Blick fungiert nicht lediglich als Emotionssignal, sondern als kognitiver Akt, der das spätere Geschehen motiviert. In diesem Sinne erscheint der Orca als wahrnehmendes Gegenüber, dessen Blick, in Anlehnung an Derridas Überlegungen, den Menschen nicht nur erfasst, sondern ihn zugleich adressiert und betrifft. Berger und Renz betonen in diesem Zusammenhang, dass der Blick des Tieres eine doppelte Struktur aufweist: Er fungiert zugleich als Brücke und als Abgrund, indem er eine Beziehung zwischen Mensch und Tier herstellt, diese jedoch durch die radikale Fremdheit und Singularität des Tieres zugleich unaufhebbar distanziert (vgl. Berger/Renz 2017, S. 56-58). Der Orca wird so als eigenständige Instanz sichtbar, dessen Wahrnehmung sich nicht vollständig in menschliche Begriffe übersetzen lässt.

Diese Form der Zuschreibung lässt sich zudem mit David Herman lesen, der mit seiner *narratology beyond the human* eine Perspektive entwickelt, in der nichtmenschliche Wesen als Träger von Wahrnehmung, Perspektive und Selbstverhältnissen ernst genommen werden (vgl.

Herman 2016, S. 136-140). In O wird Subjektivität nicht über Sprache oder explizite Gedanken vermittelt, sondern über Wahrnehmung selbst. Das Sehen, als registrierender und erinnernder Akt, fungiert als minimaler, aber wirkungsvoller Marker innerer Zustände. Der Film entwirft damit ein Modell nichtmenschlicher Subjektivität, das in ein Gefüge relationaler Wahrnehmung eingebettet ist und nicht allein auf anthropomorphe Zuschreibungen angewiesen bleibt.

FW verschiebt diese Logik deutlich, ohne sie grundsätzlich aufzugeben. Auch hier fungiert der Blick als Zeichen von Wahrnehmung, jedoch nicht primär als Trauma- oder Gedächtnismarker, sondern als Mittel relationaler Auswahl. Willy wird als Orca inszeniert, der Aufmerksamkeit gezielt verteilt und dadurch Beziehungen eingeht oder verweigert. Diese Zuschreibung wird innerhalb des Films explizit reflektiert, als Randolph erklärt, dass Willy bestimmte Menschen ansieht und andere bewusst meidet (ca. 34:01). In seinem Monolog beschreibt er den Blick des Orcas als tief und selektiv:

Diese Augen haben die Sterne gesehen, lange bevor der Mensch ein Flüstern auf dieser Erde war. Sie schauen den Menschen in die Seele, wenn sie wollen. Und Willy, der will weder Rae noch mich ansehen. Mag sein, dass er dich ansieht. (34:01)

Der Blick fungiert hier als Ausdruck von Entscheidung und Beziehung. Wahrnehmung erscheint nicht als passiver Sinnesakt, sondern als aktive Zuwendung. Filmisch wird dies durch wiederholte Perspektivwechsel unterstützt: Die Kamera zeigt Jesse frontal durch die Glasscheibe aus der Position des Orcas, wechselt anschließend zu Einstellungen, in denen Willy sichtbar auf Jesse reagiert. Wahrnehmung wird so als geteilte Aufmerksamkeit inszeniert, als wechselseitige Bezugnahme zwischen zwei Subjekten.

Zugleich nutzt der Film, wie Borkfelt hervorhebt, die spezifischen Möglichkeiten fiktionaler Exposition. Fiktion erlaubt eine längere und stabilere Konfrontation mit empathischen und kognitiven Zuschreibungen als reale Situationen, in denen sich Beobachtende entziehen können (vgl. Borkfelt 2022, S. 40-41). Durch die wiederholte Begegnung mit Willys Blick ,wie in Momenten gemeinsamer Aufmerksamkeit (ca. 27:39-29:01) oder in Stresssituationen während der Orca-Show (ca. 01:07-01:11), wird Wahrnehmung nicht nur etabliert, sondern schrittweise als strukturierendes Element von Beziehung und Handlung verankert. Der Orca erscheint so als ein Wesen, das seine Umwelt selektiv wahrnimmt, auf sie reagiert und in differenzierte Beziehungen zu anderen tritt.

In B steht der Blick des Orcas weniger als einzelnes symbolisches Motiv im Zentrum, bleibt jedoch weiterhin bedeutungstragend. Der Film verlagert die Zuschreibung von Wahrnehmung auf dokumentarische Strategien: Archivmaterial, Zeugenaussagen und wissenschaftliche Einordnung beglaubigen sie. Ehemalige Trainer*innen beschreiben ihre Beziehung zu Orcas

als zutiefst persönlich, etwa mit Aussagen wie „you form a personal relationship“ (ca. 5:40) oder „a relationship I’ve never had“ (ca. 6:10). Wahrnehmung erscheint damit nicht als unmittelbar zugängliche Eigenschaft des Tieres, sondern als etwas, das über soziale Interaktion beschrieben, vermittelt und interpretiert wird. Diese Form der Zuschreibung entspricht einer zentralen Strategie dokumentarischer Tierdarstellung in B. Wie auch Claudia Alonso-Recarte zeigt, erzeugt der Film Bedeutung nicht allein über das Bild des Orcas, sondern über eine Kombination aus Archivmaterial, Interviewaussagen und narrativer Rahmung, durch die Gesichter, Blicke und Körper der Tiere erst interpretativ aufgeladen werden (vgl. Alonso-Recarte 2025, S. 120, 126-127, 132). Die Aussagen ehemaliger Trainer*innen fungieren also dabei als narrative Vermittlungsinstanzen, die den Blick des Tieres nicht einfach zeigen, sondern ihn für das Publikum lesbar machen. Gerade weil Orca-Gesichter und -Blicke nicht ohne Weiteres als klassische empathische „demand images“ funktionieren, kommt den menschlichen Stimmen und Gesichtern in B eine zentrale hermeneutische Funktion zu (vgl. Alonso-Recarte 2025, S. 130-131).

Besonders deutlich wird dies im Kontext von Trennung und Isolation. Mehrfach schildern Zeug*innen, wie Orcas auf die gewaltsame Trennung von Familienmitgliedern reagieren. Die Reaktion einer Mutter nach der Trennung ihres Kalbes wird als „crying, shaking, screaming“ beschrieben; eine Trainerin fasst diese Beobachtung mit den Worten zusammen: „Nothing that you could call that watching it besides than grief“ (ca. 38:23). Wahrnehmung umfasst hier nicht nur Sehen, sondern ein umfassendes Erleben sozialer Beziehungen, Verlust und Trauer. Der Film macht diese Wahrnehmung erfahrbar, jedoch nicht als unmittelbaren Zugang zum Inneren des Tieres, sondern als Ergebnis menschlicher Zeugenschaft und dokumentarischer Rahmung.

Die filmische Form unterstützt diese Zuschreibung durch ruhige, frontale Einstellungen, längere Takes und einen bewussten Einsatz von Ton. Unterwasseraufnahmen lassen gedämpfte Geräusche, Klopfen oder schrille Laute hörbar werden und erzeugen so einen Eindruck sensorischer Überforderung. Wahrnehmung erscheint damit als realer, körperlich erfahrbarer Zustand, der nicht allein visuell vermittelt wird. Der Film konstruiert Orca-Subjektivität folglich nicht über direkte Innenansicht, sondern auch über dokumentarische Rahmung.

Der Blick des Orcas fungiert dabei als zentraler Ausdruck von Subjektivität: in O als speichernder Akt, in FW als relationale Auswahl und in B als sozial vermittelte Wahrnehmung. Sehen erscheint nicht als bloßer Vorgang, sondern als bedeutungstragender Akt, der Beziehungen herstellt und die Grundlage für Intentionalität bildet.

4.3.2 Erinnerung, Zeitlichkeit und Intentionalität

Während 4.3.1 die Zuschreibung von Subjektivität über Wahrnehmung und Blick analysiert, rückt 4.3.2 die zeitliche Dimension tierlichen Handelns in den Fokus. Erinnerung fungiert dabei als zentrales Bindeglied zwischen Wahrnehmung und Intentionalität: Erst durch zeitliche Verzögerung, Wiederkehr und selektive Bezugnahme auf vergangene Ereignisse wird das Handeln des Orcas als impulsiv oder instinktgeleitet lesbar. Eine solche Lesart tierlichen Handelns lässt sich durch ökologische und phänomenologische Agency-Konzepte weiter schärfen. Traci Warkentin kritisiert behavioristische Modelle, die Tierverhalten als bloße Reaktion auf äußere Reize verstehen, und begreift Wale stattdessen als Akteure, die ihre Umwelt aktiv wahrnehmen, Handlungsmöglichkeiten erkennen und ihr Verhalten entsprechend modulieren (vgl. Warkentin 2009, S. 29-31).

Wulff versteht tierliches Handeln im narrativen Kontext nicht als direkten Ausdruck innerer Zustände, sondern als Ergebnis erzählerischer Zuschreibung. Entscheidend ist dabei die Unterscheidung zwischen Tier als Akteur und Tier als Figur: Während das reale Tier Teil der Alltagswelt bleibt, wird es innerhalb der Erzählung zur Figur, dessen Verhalten als bedeutungstragend, emotional und zielgerichtet lesbar wird (vgl. Wulff 2024, S. 178-179). Diese Zuschreibung realisiert sich insbesondere über das, was Wulff als funktionale Gerichtetheit oder „Um-zu-Relation“ beschreibt: Das Tier handelt nicht einfach, sondern erscheint so, als tue es etwas, um etwas zu erreichen. Handlungen werden dadurch als auf Ziele bezogen interpretiert und erhalten eine narrative Bedeutung, die über bloße Reaktion hinausgeht (vgl. Wulff 2024, S. 179-180).

In allen drei Filmen wird Erinnerung unterschiedlich modelliert, als erinnerungsbasierte Vergeltung in O, als relationales Beziehungsgedächtnis in FW und als langfristige Prägung durch strukturelle Gewalt in B. Gemeinsam ist diesen Darstellungen, dass sie tierliches Handeln in zeitliche Kontinuitäten einbetten und damit die Grundlage für Intentionalität schaffen.

In O ist Erinnerung eng mit Zeitlichkeit und Verzögerung verknüpft. Der Film etabliert einen deutlichen zeitlichen Abstand zwischen dem traumatischen Ursprung, der Harpunierung des trächtigen Weibchens, der Fehlgeburt und dem Tod von Weibchen und Kalb (ca. 17:48-21:26) und den späteren Angriffen des Orca-Männchens. Der Orca reagiert nicht unmittelbar auf die Gewalt, sondern verschwindet zunächst wieder in der Tiefe. Sein Auftreten ist episodisch: Er taucht auf, beobachtet und zieht sich zurück. Diese Struktur erzeugt den Eindruck von Erinnerung als andauerndem inneren Prozess, nicht als momentaner Affekt. Besonders signifikant ist dabei die selektive Zeitlichkeit der Gewalt. Nolans Boot bleibt zunächst verschont, obwohl der Orca in dieser Phase bereits andere Boote und den Hafen attackiert.

Diese auffällige Auslassung wird innerhalb der Handlung selbst thematisiert: Die Meeresbiologin weist darauf hin, dass der Orca alle anderen Boote angegriffen habe (45:37-47:30), jedoch nicht Nolans. Nolan deutet dies als bewusstes Verhalten und erklärt, der Orca habe ihn absichtlich verschont, um die Konfrontation hinauszuzögern und sie „draußen auf dem Meer“ auszutragen. Erinnerung erscheint hier somit nicht nur als Wiederholung eines traumatischen Moments, sondern als strukturierende Kraft, die bestimmt, wann und gegen wen Gewalt ausgeübt wird.

Die zeitliche Verzögerung fungiert damit als Marker von Intentionalität und lässt das Verhalten im Sinne von Wulffs funktionaler „Um-zu-Relation“ als zielgerichtet erscheinen. Diese Inszenierung stützt die Deutung des Orcas als denkendes Wesen, dessen Verhalten nicht aus unmittelbaren Reiz-Reaktions-Mustern hervorgeht, sondern aus einer inneren Zeitlichkeit. Wahrnehmung (4.3.1) wird hier explizit in Erinnerung überführt. Der Orca „weiß“, was geschehen ist, und dieses Wissen strukturiert sein späteres Handeln. Gewalt erscheint nicht als blinder Instinkt, sondern als Folge erinnerter Erfahrung.

In FW wird Erinnerung auf andere Weise modelliert. Im Zentrum steht hier nicht Vergeltung, sondern Wiedererkennen. Willys Verhalten ist ebenfalls zeitlich strukturiert, jedoch nicht entlang eines traumatischen Ursprungs, sondern entlang relationaler Kontinuität. Der Orca reagiert wiederholt spezifisch auf Jesse, auf seine Stimme, seine Anwesenheit und insbesondere auf seine Musik. Wenn Jesse Mundharmonika spielt (ab ca. 27:39), nähert sich Willy, taucht auf und springt. Diese Reaktionen bleiben nicht einmalig, sondern kehren wieder und sind an eine konkrete Person gebunden. Der Film suggeriert damit ein Beziehungsgedächtnis, das auf Wiedererkennen und Stabilität basiert. Dieses Gedächtnis zeigt sich auch in Momenten der Trennung und Wiederbegegnung. Willy reagiert anders auf Jesse als auf andere Menschen, etwa Trainer*innen oder Zuschauer*innen. Erinnerung erscheint hier als relational organisiert: Sie speichert nicht abstrakte Ereignisse, sondern soziale Beziehungen. Handeln entsteht aus wiederholter Erfahrung innerhalb eines sozialen Gefüges. Zeitlichkeit wird dabei nicht als Verzögerung inszeniert, sondern als Wiederkehr, als Kontinuität eines affektiven Bandes zwischen Mensch und Tier. Willys Handeln erscheint damit nicht als Ausdruck eines abgeschlossenen Inneren, sondern als Ergebnis fortdauernder Beziehungen. Erinnerung fungiert hier als Bindeglied zwischen Wahrnehmung und Beziehung und verleiht dem Orca eine zeitlich stabile Subjektposition.

In B wird Erinnerung schließlich nicht primär als individuelles Motiv oder Beziehungsgedächtnis dargestellt, sondern als langfristige Prägung durch strukturelle Bedingungen der Gefangenschaft. Warkentins Begriff des „captive umwelt“ präzisiert diese

Konstellation in besonderer Weise. Gefangenschaft erscheint bei ihr nicht bloß als räumliche Einschränkung, sondern als verarmte Wahrnehmungs- und Handlungswelt, deren wesentlichstes Merkmal ihre „enclosure“, also ihre strukturelle Geschlossenheit, ist (vgl. Warkentin, 28). Gerade für Wale, deren Wahrnehmung, Orientierung und soziale Existenz auf komplexe sensorische und räumliche Bezüge angewiesen sind, bedeutet „captive umwelt“ eine massive Reduktion von Bewegungsfreiheit, Interaktionsmöglichkeiten und selbstbestimmter Umweltaneignung. Wenn B Tilikums Verhalten als Ergebnis langfristiger Isolation, Bestrafung und sozialer Deprivation rahmt, lässt sich dies somit nicht nur psychologisch, sondern auch als Folge einer deformierten Umweltbeziehung lesen: Erinnerung ist hier in eine Lebensform eingeschrieben, deren Handlungsmöglichkeiten systematisch verengt wurden.

Im Unterschied zu O wird Erinnerung hier nicht auf ein einzelnes auslösendes Ereignis zurückgeführt, sondern als Ergebnis einer Abfolge wiederholter Erfahrungen dargestellt. Gewalt oder Aggression erscheinen dementsprechend nicht als gezielte Racheakte, sondern als Ausdruck langfristiger Traumatisierung. Die Zuschreibung von Intentionalität verschiebt sich damit: Sie liegt weniger in einem bewussten, planhaften Handeln eines einzelnen Subjekts, sondern in den strukturellen Bedingungen, unter denen dieses Subjekt existiert. Erinnerung ist hier nicht punktuell, sondern strukturell aufgebaut. Zugleich bleibt die zeitliche Dimension zentral. Durch die dokumentarische Montage von Archivmaterial, Zeug*innenberichten und biografischen Rückblenden wird deutlich, dass Orca-Verhalten nicht isoliert im Moment verstanden werden kann. Vergangenheit wirkt fort, prägt die Gegenwart und strukturiert zukünftiges Verhalten. Tilikums Biografie, von der Gefangennahme (ca. 12:30) über die Isolation in Sealand (ca. 25:40) bis zu seiner Zeit bei SeaWorld (ca. 42:10), wird dabei als zusammenhängende Entwicklung sichtbar gemacht. Tierliches Handeln erscheint so auch hier als zeitlich kohärent und nicht als bloße Abfolge isolierter Reaktionen.

In allen drei Filmen ist Erinnerung ein entscheidender Mechanismus der Intentionalitätszuschreibung: als verzögerte Vergeltung in O, als relationales Wiedererkennen in FW und als kumulative Prägung in B. Zeitlichkeit verleiht tierlichem Handeln eine innere Logik, der Orca lebt nicht nur im Jetzt, sondern speichert Wahrnehmungen und überführt sie in zukunftsgerichtetes Handeln. In Warkentins Sinn verweist diese zeitliche Kohärenz bereits auf Agency: auf die Fähigkeit, Erfahrungen nicht nur zu speichern, sondern sie in situationsbezogenes, modulierbares Handeln zu überführen. Erinnerung ist damit nicht bloß psychischer Hintergrund, sondern eine Bedingung dafür, dass Orca-Handeln als lernfähig, selektiv und weltbezogen lesbar wird. Damit wird die Grundlage für die im folgenden Abschnitt behandelte moralische Dimension tierlichen Handelns (4.3.3) gelegt.

4.3.3 Moralische Bewertung und selektives Handeln

Aufbauend auf Wahrnehmung (4.3.1) und erinnerungsbasierter Zeitlichkeit (4.3.2) entwickeln alle drei Filme Strategien, Orcas nicht nur als fühlende, sondern als moralisch relevante Akteure zu inszenieren. Unter moralischer *Agency* wird dabei die Fähigkeit eines Akteurs verstanden, Handlungen auszuführen, die moralische Relevanz besitzen und im Kontext von Fürsorge, Schaden oder Gerechtigkeit interpretiert werden können (vgl. Pasupathi & Wainryb 2010, S. 56). Moralische Zuschreibung erfolgt in den Filmen jedoch nicht über explizite Sprache oder abstrakte ethische Kategorien, sondern über selektives Handeln: über Entscheidungen, Verweigerungen, Schonungen und Kontraste zwischen möglicher und tatsächlicher Gewalt. Entscheidend ist, wie bereits erwähnt, dass Orca-Handlungen nicht als wahllos oder instinktiv dargestellt werden, sondern als differenziert und situationsbezogen. In dieser Selektivität liegt die Grundlage für die moralische Lesbarkeit ihres Handelns. Wie Wulff betont, basiert diese Lesbarkeit tierlichen Handelns wesentlich auf der Bereitschaft des Publikums, dem Tier eine intentionale Struktur zuzuschreiben und seine Handlungen als sinnvoll organisiert zu interpretieren (vgl. Wulff 2024, S. 179-180). Moralische *Agency* entsteht dabei nicht aus expliziten ethischen Kategorien, sondern aus der narrativen Struktur, die Handlungen als selektiv, zielgerichtet und bedeutungsvoll erscheinen lässt.

In O wird moralische Bewertung am explizitesten und zugleich ambivalentesten inszeniert. Der Film konstruiert den Orca als Figur, dessen Gewalt nicht nur erklärbar, sondern innerhalb der narrativen Logik legitimiert ist. Nolan erkennt selbst an, dass er an Stelle des Orcas genauso handeln würde (52:40). Mit dieser Selbstidentifikation wird die Grenze zwischen menschlicher und tierlicher Moral explizit überschritten: Das Handeln des Orcas erscheint nicht als fremd oder monströs, sondern als nachvollziehbare Reaktion auf erlittenes Unrecht. Gewalt wird hier nicht neutralisiert, sondern moralisch gerahmt. Besonders deutlich wird diese moralische Zuschreibung durch die selektive Struktur der Angriffe. Der Orca tötet nicht wahllos, sondern richtet seine Gewalt gezielt gegen jene, die direkt oder indirekt mit dem ursprünglichen Verbrechen verbunden sind. Gleichzeitig bleibt die Meeresbiologin, trotz ihrer Nähe zu Nolan und ihrer Präsenz in den finalen Konfrontationsszenen, verschont (ca. 01:27:29-01:29:24). In der Eskalation auf den Eisplatten wird diese Selektivität besonders deutlich: Nachdem der Orca Nolan gezielt von der Forscherin trennt, indem er die Eisfläche zwischen ihnen aufbricht und verschiebt (ca. 01:26:14), richtet sich die folgende Gewalt ausschließlich gegen ihn. Die Kamera zeigt wiederholt das Auge des Orcas in extremer Nahaufnahme (01:26:48-01:26:56), in dem sich Nolans Körper und seine auf das Tier gerichtete Waffe spiegeln, wodurch die Konfrontation als direkte, relationale Gegenüberstellung inszeniert wird. Während Nolan

schließlich ins Wasser fällt und vom Orca attackiert wird, bleibt die Forscherin am Rand der Szene zurück. Der Orca hätte in dieser Situation mehrfach die Möglichkeit, auch sie anzugreifen, nutzt sie jedoch nicht. Diese selektive Ausübung von Gewalt ist narrativ hoch aufgeladen: Das Handeln des Orcas erscheint nicht als wahlloser Racheakt, sondern als differenziert und auf ein spezifisches Gegenüber gerichtet.

Diese Inszenierung lässt sich im Sinne von Sune Borkfelts Überlegungen als Form kritischen Anthropomorphismus lesen. Dem Orca wird moralische Unterscheidungsfähigkeit zugeschrieben, ohne ihn vollständig zu humanisieren oder ihm menschliche Normsysteme explizit zuzuschreiben. Borkfelt betont, dass narrative Darstellungen von Tieren häufig mit minimalen anthropomorphen Markern arbeiten, die es Rezipierenden ermöglichen, tierliche Perspektiven und Handlungen zu interpretieren, ohne Tiere vollständig zu vermenschlichen (vgl. Borkfelt 2022, S. 42-44). Die Zuschreibung erfolgt hier implizit über Handlungsmuster und Selektivität, nicht über Sprache oder explizite Innensicht. Gerade diese Zurückhaltung ermöglicht es dem Publikum, dem Orca moralische Agency zuzuerkennen, ohne ihn zu einer allegorischen Menschenfigur zu machen. Moralische Lesbarkeit entsteht hier nicht trotz, sondern durch die Begrenztheit der Zuschreibung.

FW verlagert moralische Agency von Gewalt auf Fürsorge, Verweigerung und Kooperation. Moralisches Handeln äußert sich hier nicht im Töten oder Bestrafen, sondern im Schützen und im bewussten Entzug von Teilnahme. Als Jesse in einer Szene ins Becken des Orcas fällt, rettet ihn Willy. (31:31) Auch Jesse benennt das Geschehen selbst als Rettung „Du hast mir das Leben gerettet“ (32:51) wodurch Willys Handeln retrospektiv moralisch codiert wird. Der Orca wirkt dadurch als intentional handelnder Akteur, dessen Eingreifen als moralisch motivierte Handlung lesbar wird

Ebenso bedeutend ist Willys Verweigerung einer Orca-Show vor Publikum (ca. 01:07-01:12). Die Szene markiert einen zentralen Wendepunkt im Film und wird deutlich konkreter als Moment der Überforderung inszeniert: Bereits vor Beginn der Show ist Willy unruhig, stößt Laute aus und reagiert sichtbar auf die Geräuschkulisse. Die Kamera wechselt wiederholt in Unterwasserperspektiven, in denen die gedämpften, rhythmischen Schläge der Kinder gegen die Glasscheibe sowie das laute Klatschen und Rufen des Publikums akustisch verdichtet werden. In einer Großaufnahme seines Auges wird deutlich, wie diese Reize auf ihn einwirken. Als die Show beginnt, verweigert Willy schließlich die Ausführung der eingeübten Bewegungen: Er reagiert nicht auf Jesses Kommandos, schüttelt den Kopf und taucht stattdessen ab. Die Situation eskaliert weiter, als er sich der Glaswand nähert, hinter der die Zuschauer*innen stehen, wodurch Angst und Unruhe entstehen. Die Inszenierung macht diese

Reaktion nicht als Fehlverhalten lesbar, sondern als verständliche Antwort auf Überforderung, Lärm und Stress. Moralisches Handeln äußert sich hier als Grenzziehung: Willy entzieht sich einer Praxis, die ihm schadet. In diesem Sinne fungiert FW als Gegenentwurf zur gewaltbasierten Moral von O. Moralische Agency zeigt sich hier nicht in der Fähigkeit zu töten oder zu bestrafen, sondern in der Fähigkeit, sich zu entziehen, zu schützen und Beziehungen selektiv einzugehen. Willy handelt nicht gegen den Menschen, sondern für sich selbst und für die Beziehung zu Jesse.

B verschiebt moralische Bewertung schließlich radikal vom individuellen Tier hin zu den institutionellen Rahmenbedingungen der Gefangenschaft. Der Film vermeidet es weitgehend, einzelnen Orcas individuelle moralische Verantwortung zuzuschreiben. Stattdessen entsteht moralische Lesbarkeit durch Kontrast: Die Darstellung freilebender Orcas (25:10-28:50) zeigt stabile Familienverbände, kooperative Jagdstrategien und langfristige soziale Bindungen. Wissenschaftliche Aussagen betonen zudem explizit, dass es in freier Wildbahn keine dokumentierten tödlichen Angriffe von Orcas auf Menschen gibt. Gewalt erscheint im Film ausschließlich im Kontext von Gefangenschaft, Isolation und struktureller Gewalt. Die wiederholte Thematisierung von Trennungen, Einzelhaltung, Bestrafung und sensorischer Deprivation macht deutlich, dass aggressives Verhalten nicht als Ausdruck einer „bösen Natur“, sondern als Folge systematischer Traumatisierung verstanden werden soll. Moralische Verantwortung wird damit vom Tier auf die Institution verschoben. Der Orca erscheint nicht als moralisch defizitär, sondern als Opfer eines Systems, das seine sozialen und kognitiven Bedürfnisse missachtet. Warkentin erlaubt es, diese Konstellation noch genauer als eine der eingeschränkten, aber nicht ausgelöschten Agency zu beschreiben. Gerade in „captive Umwelt“, verschwinden Handlungsspielräume nicht vollständig, sondern werden in Formen von Vermeidung, Umnutzung und Widerstand neu sichtbar (vgl. Warkentin, 2009, S. 35-36; 42-43). Ihre Beispiele von Delfinen und Orcas, die Berührungen ausweichen, Futterquellen eigenständig aneignen oder institutionelle Routinen unterlaufen, machen deutlich, dass Gefangenschaft Tiere nicht in passive Objekte verwandelt. Auch in B erscheint Orca-Verhalten damit nicht als bloßer Defekt, sondern als Ausdruck eines deformierten, aber weiterhin handelnden Subjekts.

Diese Verschiebung lässt sich gut mit Borkfelts Ansatz narrativer Empathie erklären: Empathie mit Tieren entsteht weniger durch die direkte Zuschreibung menschlicher Moralvorstellungen als durch die Sichtbarmachung der Bedingungen, unter denen tierliches Leiden entsteht (vgl. Borkfelt 2022, S. 40-41). Moralische Bewertung richtet sich damit nicht

auf das Verhalten des Orcas selbst, sondern auf die Strukturen, die dieses Verhalten hervorbringen.

Es wird deutlich, dass moralische Agency beim Orca in allen drei Filmen nicht über explizite Ethik oder sprachliche Selbstreflexion konstruiert wird, sondern über die Selektivität seines Handelns. Der Orca handelt nicht wahllos, sondern trifft Unterscheidungen: zwischen Angreifen und Verschonen, zwischen Kooperation und Verweigerung, zwischen Freiheit und Gefangenschaft. In Verbindung mit Wahrnehmung und Erinnerung entsteht so eine Figur, deren Handeln nicht nur emotional nachvollziehbar, sondern auch ethisch interpretierbar wird, ohne die Differenz zwischen Mensch und Tier vollständig aufzulösen.

4.4 Mensch-Tier-Relationen im Vergleich

Die drei untersuchten Filme entwickeln ihre Darstellung von Orcas nicht in erster Linie über isolierte Figuren oder singuläre Ereignisse, sondern über spezifische Mensch-Tier-Relationen, denen jeweils unterschiedliche ethische, emotionale und narrative Funktionen zukommen. Während O die Beziehung zwischen Mensch und Tier als zunehmend symmetrische Spiegelstruktur entfaltet, entwirft FW Beziehung als moralisches Gegenmodell zur Ausbeutung, und B verschiebt den Fokus von individuellen Konstellationen hin zu institutionell organisierten Gewaltverhältnissen.

Gemeinsam ist in allen drei Filmen, dass Mensch-Tier-Beziehungen nicht als bloßer Hintergrund fungieren, sondern als zentrales Medium, über das Verantwortung, Schuld, Empathie und moralische Bewertung narrativ verhandelt werden. In diesem Sinne beschreibt Hans J. Wulff Tier-Mensch-Beziehungen als zentrale Sinnträger narrativer Welten. Begegnungen zwischen Menschen und Tieren erscheinen dabei nicht als episodische Kontakte, sondern als soziale und symbolische Bindungen, über die sich Bedeutung überhaupt erst konstituiert (vgl. Wulff 2024, S. 174-175). Tiere treten folglich nicht als dekorative Elemente der erzählten Welt auf, sondern als relationale Gegenüber, an denen Fragen von Nähe, Distanz, Verantwortung, Herrschaft und Zugehörigkeit sichtbar werden.

Auf dieser Grundlage lassen sich die drei Filme als unterschiedliche Modelle von Mensch-Tier-Verhältnissen verstehen, in denen Nähe, Macht, Verantwortung und Gewalt jeweils neu konfiguriert werden und daraus unterschiedliche ethische Implikationen hervorgehen.

4.4.1 Macht und Asymmetrie

In allen drei Filmen ist die Mensch-Tier-Beziehung zunächst durch ein asymmetrisches Machtverhältnis geprägt, das den Orca als Objekt menschlicher Verfügung konstruiert. Diese

Machtrelation zeigt sich nicht nur in einzelnen Akten von Gewalt oder Kontrolle, sondern ist tief in die ontologischen Grundannahmen der jeweiligen Erzählungen eingeschrieben. Vor dem Hintergrund der im Theorieteil entwickelten *ecology of selves* nach Herman zeigt sich, dass Selbsthaftigkeit, Perspektive und moralische Relevanz in den Filmen zunächst primär dem Menschen vorbehalten bleiben, während nichtmenschliche Tiere aus dem Bereich vollwertiger „Selves“ ausgeschlossen werden (vgl. Herman 2018, S. 136-137).

Diese Machtrelation zeigt sich nicht nur in einzelnen Akten von Gewalt oder Kontrolle, sondern ist bereits in die grundlegende Ordnung der jeweiligen Erzählungen eingeschrieben. Vor dem Hintergrund von Hermans Überlegungen zur *ecology of selves* wird deutlich, dass Perspektive, Selbsthaftigkeit und moralische Relevanz zunächst primär dem Menschen zukommen, während der Orca vorerst als etwas erscheint, das beobachtet, vermessen, erklärt, gefangen oder verwertet werden kann, nicht aber als eigenständiges Gegenüber mit eigener Erfahrungswelt (vgl. Herman 2018, S. 136-137).

In O wird diese anthropozentrische Grundordnung besonders deutlich. Zwar eröffnet die Anfangssequenz mit ihren ruhigen Unterwasseraufnahmen, den synchronen Bewegungen des Orca-Paares und der beinahe mystischen Musik zunächst den Eindruck einer in sich geschlossenen, relationalen Welt, in der die Tiere als Teil eines sozialen Gefüges erscheinen. Doch sobald die menschliche Handlung einsetzt, verschiebt sich diese Perspektive: Die Orcas treten nun vor allem als Gegenstand menschlicher Erfassung, Benennung und Verwertung in Erscheinung. Bereits die frühen Szenen mit technischen Geräten zur Aufzeichnung und Aussendung von Orca-Lauten rahmen das Tier als etwas, das lokalisiert, untersucht und kontrolliert werden kann. Auch der anschließende Vortrag der Meeresbiologin, in dem der Orca zwar differenzierter beschrieben wird, bewegt sich noch innerhalb eines diskursiven Rahmens, in dem über das Tier gesprochen wird, statt ihm eine eigene Perspektive zuzugestehen. Nolan radikalisiert diese Haltung weiter: Für ihn ist der Orca in erster Linie ökonomische Ressource. Dass das Tier eingefangen und an ein Aquarium verkauft werden könnte, erscheint ihm selbstverständlich; seine Existenz wird funktionalisiert und dem menschlichen Nutzen untergeordnet.

Ein kurzer Moment der Irritation entsteht, als die Biologin die geplante Gefangennahme explizit mit menschlicher Inhaftierung vergleicht und bemerkt, es wäre, „als würde man uns in einen Käfig sperren“ (14:05). Für einen Augenblick wird hier eine andere Perspektive denkbar, weil der Orca nicht länger nur als Objekt menschlicher Verfügung erscheint, sondern als Lebewesen mit eigener Erfahrungswelt, dessen Freiheitsverlust als Gewaltakt begriffen werden kann. Gerade in dieser Analogie zeigt sich, was in Hermans Sinn auf dem Spiel steht: die Frage,

ob nichtmenschlichen Lebewesen überhaupt der Status eines wahrnehmenden und bedeutungstragenden Selbst zuerkannt wird. Nolans unmittelbare Zurückweisung dieser Übertragung stabilisiert jedoch die bestehende Hierarchie erneut. Der Vergleich wird nicht weitergedacht, sondern abgewehrt; damit bleibt die Ordnung intakt, in der menschliche Subjektivität als Norm fungiert, während tierliche Existenz auf Verfügbarkeit reduziert wird.

Diese Hierarchie bestimmt auch die spätere Gewaltszene auf dem Boot. Die Jagd mit der Harpune, die verletzten Schreie des Weibchens, das Hieven des Körpers an Bord und schließlich der Sturz des ungeborenen Kalbes machen in drastischer Form sichtbar, wie vollständig der tierliche Körper zunächst dem menschlichen Zugriff unterworfen ist. Gerade weil der Film zuvor eine soziale Bindung zwischen den Orcas etabliert hat, erscheint diese Gewalt nicht als neutraler Fangakt, sondern als brutale Zerstörung einer bereits wahrnehmbar gemachten Beziehung. Erst im Moment des Blickkontakts und der wiederholten Fokussierung auf das Auge des Orca-Männchens verschiebt sich die Ordnung allmählich: Das Tier erscheint nun nicht mehr bloß als Objekt, sondern als Gegenüber, das wahrnimmt, erinnert und auf den Menschen zurückblickt. Die anfängliche anthropozentrische Struktur wird damit nicht sofort aufgehoben, aber sie gerät in eine Krise. Gerade diese Verschiebung ist für die weitere Analyse zentral, weil O die Orcas zunächst aus dem Bereich vollwertiger „Selves“ ausschließt, um ihre Subjektivität erst nachträglich und unter dem Eindruck von Gewalt, Verlust und Vergeltung sichtbar werden zu lassen.

Diese Verschiebung bleibt jedoch an narrative Muster gebunden, die das Verhalten des Orcas in Kategorien menschlicher Vergeltung lesbar machen. Eine solche Lesbarkeit kann Empathie stabilisieren, da sie das Tier in vertraute Deutungsschemata überführt. Gleichzeitig bleibt diese Form der Empathie an interpretative Prozesse gebunden, in denen tierliche Erfahrung nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern durch menschliche Perspektiven, Erwartungen und kulturelle Muster strukturiert wird. Wie Borkfelt hervorhebt, beruht Empathie nicht auf einem direkten Zugang zum Inneren des Anderen, sondern auf einer Deutung, die stets auch von eigenen Erfahrungen und Kontexten geprägt ist (vgl. Borkfelt 2022, S. 38-39, 42-44).

Auch FW beginnt mit einer klar hierarchisch organisierten Ordnung. Die Fangsequenz (ab ca. 02:22) inszeniert menschliche Kontrolle als gezielten Zugriff: Orcas werden beobachtet, verfolgt, eingekreist und schließlich wird ein einzelnes Tier gewaltsam vom Familienverband getrennt (03:11-05:04). Besonders die wiederholten Unterwasseraufnahmen, die das Netz aus der Perspektive der Orcas zeigen, machen die umfassende Verfügungsmacht des Menschen über den tierlichen Körper erfahrbar. Die emotionale Musik sowie die hörbaren Lautäußerungen der Tiere unterstützen dabei Borkfelts Überlegung, dass narrative Empathie an die Annahme

gebunden ist, dass das Gegenüber überhaupt wahrnimmt und empfindet. Erst eine solche *second-order belief* eröffnet die Möglichkeit, tierliches Leiden nicht nur zu beobachten, sondern als potenziell subjektiv erfahrenes Leiden zu interpretieren (Borkfelt 2022, S. 38-39).

Gleichzeitig arbeitet FW mit einer deutlich inklusiveren *ecology of selves*, indem der Film den Orca früh individualisiert, affektiv markiert und ihn in eine geteilte Erfahrungswelt mit Jesse einbindet. In Hermans Verständnis wird Willy damit als ein Wesen mit eigener Perspektive erkennbar, dessen Wahrnehmungen und Reaktionen narrativ ernst genommen werden (vgl. Herman 2018, 135-136). Diese erweiterte Ökologie bleibt jedoch ambivalent. Innerhalb des Parkkontexts wird Willy weiterhin als Besitz und wirtschaftlicher Faktor behandelt „Wir haben keine Diebstahlversicherung für einen Wal“ (01:26). Die Anerkennung von Selbsthaftigkeit verschränkt sich somit mit einer Logik der Verwertbarkeit; der Film öffnet den Raum biocentrischer Verbundenheit, ohne die hierarchische Ordnung der Nutzung vollständig aufzuheben.

In jenem Park, in dem Willy in einem Becken gehalten wird, setzt sich diese Machtrelation in institutionalisierter Form fort. Willy wird nicht als relationales Gegenüber innerhalb einer geteilten *ecology of selves*, sondern als wirtschaftlicher Faktor verhandelt. Sein körperlicher Zustand, unter anderem die gebogene Rückenflosse (46:36), wird zwar thematisiert, jedoch nicht primär als Ausdruck von Leiden, sondern im Zusammenhang mit Nützlichkeit und Profitabilität gelesen. Aus dieser Perspektive bleibt Willy nur partiell in eine erweiterte *ecology of selves* integriert. Zwar individualisiert der Film den Orca früh und intensiv, doch diese Individualisierung dient zunächst weniger der Anerkennung tierlicher Autonomie als der emotionalen Aufladung eines weiterhin asymmetrischen Kontrollsystems innerhalb der Erzähwelt. Erst über die Beziehung zu Jesse wird diese Ordnung schrittweise unterlaufen. Die strukturelle Machtasymmetrie bleibt jedoch bestehen: Willy kann sich nur innerhalb der vom Menschen gesetzten Rahmen bewegen.

Dass Gefangenschaft in solchen Erzählungen nicht neutral erscheint, sondern fast automatisch eine moralische Parteinahme zugunsten des Tieres auslöst, arbeitet auch Wulff heraus. Sobald Tiere ihrer Bewegungsfreiheit beraubt und in institutionelle Ordnungen der Kontrolle eingepasst werden, verschiebt sich die Sympathiestruktur der Erzählung „fast einer Regel folgend“ auf ihre Seite (vgl. Wulff 2024, S. 187-189). Gerade für FW ist das aufschlussreich: Die Machtasymmetrie zwischen Mensch und Orca bleibt zunächst bestehen, wird aber narrativ so gerahmt, dass Willy nicht als gefährliches Tier, sondern als entrechtetes und eingesperrtes Gegenüber erscheint.

In B wird das Machtverhältnis radikalisiert und zugleich entpersonalisiert. Kontrolle erscheint hier nicht mehr primär als Handlung einzelner Akteure, sondern als systemische Struktur. Die Darstellung von Tilikums Biografie macht sichtbar, dass Gewalt nicht episodisch, sondern institutionell organisiert ist. Aussagen ehemaliger Trainer*innen wie „they deprived the food to keep them hungry“ (ca. 16:20-18:30) verweisen auf ein Disziplinarsystem, in dem Isolation, Nahrungsentzug und Bestrafung als normalisierte Praktiken erscheinen. Whitehalls Analyse von Gefangenschaft als Raum struktureller Gewalt schärft diese Beobachtung. Gefangenschaft ist demnach nicht durch einzelne Akte der Brutalität bestimmt, sondern durch ein institutionelles Arrangement, das Abhängigkeit, Kontrollverlust und permanente Vulnerabilität produziert (Whitehall 2023, S. 279-281). B übersetzt diese Struktur in filmische Form, indem es wiederholt enge Becken, Stahlboxen und isolierte Körper zeigt und Gewalt nicht als Ausnahme, sondern als alltäglichen Zustand sichtbar macht. Vor diesem Hintergrund erscheinen Tilikums Angriffe nicht als spontane Aggressionsausbrüche, sondern als Effekte eines strukturellen Gewaltregimes. Die narrative Rahmung verschiebt die Deutung vom „gefährlichen Tier“ hin zu einem Subjekt, dessen Verhalten innerhalb eines strukturell erzeugten Ausnahmezustands lesbar wird. In Anlehnung an Whitehall lässt sich diese Dynamik als Teil einer umfassenderen Ordnung verstehen, in der tierliche Gegenwehr nicht als Anomalie, sondern als Reaktion auf ein dauerhaftes Regime der Verfügung erscheint (Whitehall 2023, S. 280-283).

Damit radikalisiert B die in den vorherigen Filmen angelegte Mensch-Tier-Relation: Während O eine spiegelhafte Gewaltstruktur entwirft und FW eine ambivalente Öffnung hin zu relationaler Nähe inszeniert, macht B die Beziehung selbst als System struktureller Gewalt sichtbar. Die Verschiebung liegt dabei nicht mehr in der Individualisierung einzelner Tiere, sondern in der Offenlegung der institutionellen Bedingungen, die diese Beziehung strukturieren.

Abschließend zeigt sich, dass Machtverhältnisse zwischen Mensch und Orca auf ontologischer Ebene verankert sind. Ob als individuelle Jägerlogik in O, als ökonomisch organisierte Nutzung in FW oder als institutionalisierte Gefangenschaft in B: In allen Fällen wird der Orca zunächst aus einer gleichwertigen *ecology of selves* ausgeschlossen. Unterschiede ergeben sich weniger im Ausgangspunkt als in der narrativen Bearbeitung dieser Asymmetrie. Während O Gewalt über anthropomorphisierte Rache personalisiert, FW sie emotional unterläuft, aber strukturell aufrechterhält, und B sie als systemisches Problem sichtbar macht, verschiebt sich zwar die Form ihrer Darstellung, nicht jedoch ihre grundlegende Logik. Die

Anerkennung tierlicher Subjektivität bleibt damit an narrative Strategien gebunden, die bestehende Machtverhältnisse irritieren, ohne sie vollständig zu überwinden.

4.4.2 Mensch-Tier-Beziehungen unter Bedingungen von Kontrolle

Zwischen offener Ausbeutung und empathischer Beziehung entfalten die Filme zudem ambivalente Formen von Nähe, die stets an Bedingungen geknüpft bleiben. Nähe erscheint dabei nie als gleichberechtigtes Verhältnis, sondern als regulierte, überwachte und potenziell gefährliche Annäherung innerhalb asymmetrischer Machtstrukturen. Die Mensch-Tier-Relation wird so nicht als private Beziehung inszeniert, sondern als institutionell gerahmtes Verhältnis, in dem emotionale Bindung zwar zugelassen, zugleich jedoch kontrolliert und begrenzt wird.

In den von Donna J. Haraway entwickelten Überlegungen, wie sie von Eileen Crist zusammengefasst werden, handelt es sich bei solchen Beziehungen nicht um stabile Zustände, sondern um Prozesse des „becoming with“, also des gemeinsamen Werdens von Menschen und nichtmenschlichen Lebewesen innerhalb verflochtener Lebenszusammenhänge. Nähe erscheint dabei nicht als harmonischer Raum, sondern als konflikthafte Kontaktzone, in der Macht, Abhängigkeit und Verantwortung unauflöslich miteinander verschränkt sind (vgl. Crist 2010, S. 641-642). Gerade weil diese Beziehungen strukturell asymmetrisch organisiert sind, wird Nähe zu einer ethisch fordernden Praxis, die über bloße Emotion hinausgeht.

In O wird diese Ambivalenz früh über die Figur der Meeresbiologin etabliert, die dem Orca explizit Subjektstatus zuschreibt und ihn als fühlendes, erinnerndes Wesen begreift. An die bereits eingeführte Szene des Vortrags und des Gesprächs mit Nolan anschließend, verschiebt sich hier jedoch der Fokus: Während sie dort vor allem die Frage nach dem Subjektstatus des Tieres eröffnet, wird in diesem Kontext sichtbar, dass Nähe selbst zur ethischen Herausforderung wird.

Bereits in ihrem Vortrag (ab ca. 09:37) beschreibt sie den Orca als intelligentes, soziales Tier, das bei entsprechender Behandlung „ein guter Freund des Menschen werden“ könne, eine Formulierung, die Nähe eröffnet, sie jedoch zugleich an menschliche Bedingungen bindet. Im direkten Gespräch mit Nolan verschärft sich dieser Gegensatz: Während Nolan den Orca primär als Ressource und potenzielle Einnahmequelle betrachtet, insistiert die Biologin auf einer relationalen Perspektive. Ihre Aussage, die Gefangennahme des Tieres sei „als würde man uns in einen Käfig sperren“ (14:05), überträgt menschliche Verletzlichkeit explizit auf das Tier und markiert Nähe als ethische Verpflichtung. Dass Nolan diese Perspektive zurückweist, macht deutlich, dass Nähe hier nicht selbstverständlich ist, sondern umkämpft bleibt. Nähe wird so nicht als Gefühl, sondern als Frage der Anerkennung und Verantwortlichkeit verhandelt.

Wie Crist weiter herausarbeitet, verschiebt Haraway den Begriff von Nähe entsprechend von einer primär emotionalen Kategorie hin zu einer ethischen Praxis der „response-ability“, also einer fortwährenden Verantwortung gegenüber einem antwortfähigen Anderen. Entscheidend ist dabei nicht die Intensität der Bindung, sondern die Bereitschaft, sich in relationale Verpflichtungen einzubinden und auf das Gegenüber zu reagieren. Nähe bedeutet in diesem Sinne, das Tier nicht nur als fühlendes Wesen zu erkennen, sondern als Subjekt, dem gegenüber menschliches Handeln rechenschaftspflichtig bleibt (vgl. Crist 2010, S. 642-643).

FW verschiebt diese Ambivalenz in einen stärker emotionalisierten, zugleich jedoch deutlich institutionalisierten Rahmen. Die Nähe zwischen Mensch und Orca wird hier über Vermittlungsfiguren, besonders über die Trainer*innen reguliert und normiert. Bereits die erste Begegnung zwischen Jesse und der Trainerin (ab ca. 23:58) markiert diese Spannung: Auf die Frage „Magst du Wale?“ antwortet Jesse: „Ich mag ihn.“ Die unmittelbare Erwiderung „Und er mag niemanden, also sei vorsichtig“ verschiebt diese Aussage jedoch sofort in eine Logik der Kontrolle. Nähe erscheint hier nicht als wechselseitige Beziehung, sondern als potenzielles Risiko, das diszipliniert werden muss. Willy wird als individuelles, „schwieriges“ Tier lesbar, eine Zuschreibung, die einerseits Empathie ermöglicht, andererseits jedoch genau jene Regulierungsmechanismen legitimiert, die seine Gefangenschaft stabilisieren. Auch Randolphs Warnung „Geh ihm aus dem Weg, dann macht er das auch“ (ca. 21:53) codiert Beziehung als Regelwerk: Nähe wird nicht als Verantwortung, sondern als korrektes Verhalten innerhalb eines institutionellen Settings definiert. Demnach lässt sich die Beziehung als eine Form von Nähe begreifen, die im Anschluss an Donna J. Haraway, wie sie von Anna Peterson herausgearbeitet wird, ohne tatsächliche „response-ability“ bleibt. Zwar wird emotionale Bindung inszeniert, doch bleibt sie, wie gezeigt an Regeln, Vorsicht und Kontrollmechanismen gebunden. Nähe wird damit in ein kalkulierbares Interaktionsschema überführt, ohne in eine Anerkennung des Orcas als autonomes Gegenüber überzugehen (vgl. Peterson 2008, S. 610-611).

Diese Spannung prägt auch die empathischen Strategien des Films. Einerseits erzeugt FW durch Individualisierung, Namensgebung und wiederholte Großaufnahmen, wie von Willys Auge (u. a. 32:51; 42:32; 01:07:00) eine intensive emotionale Bindung. Andererseits bleibt diese Empathie innerhalb der institutionellen Logik des Parks funktional eingebunden. In diesem Sinne lässt sich die Inszenierung als ein Beispiel narrativer Empathie unter Vorbehalt lesen: Nähe entsteht schnell und wirkungsvoll, ohne die strukturellen Bedingungen der Gefangenschaft grundlegend zu hinterfragen. Borkfelt weist darauf hin, dass empathische Reaktionen häufig über vereinfachende und anthropomorphisierende Zuschreibungen schnell aktiviert werden können (vgl. Borkfelt 2022, S. 43-45).

In B erreicht diese ambivalente Form von Nähe ihre komplexeste Ausprägung. Ehemalige Trainerinnen beschreiben Tilikum wiederholt als verspielt, freundlich und „cute“ (z. B. ab ca. 30:40-31:30) und betonen die persönliche Beziehung, die sie zu ihm aufgebaut hätten. Aussagen wie „you form a personal relationship“ (ca. 05:40) oder „a relationship I’ve never had“ (06:10) inszenieren diese Nähe als emotional intensiv und sinnstiftend. Gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass sie durch institutionelle Interessen strukturiert und begrenzt bleibt. Informationen über frühere Vorfälle oder aggressive Verhaltensweisen werden zurückgehalten, relativiert oder bagatellisiert (u. a. 34:11; 46:40). Nähe fungiert damit als eine Form affektiver Einbindung, die sowohl Trainerinnen als auch Publikum emotional an das Tier bindet, ohne die zugrunde liegenden Machtverhältnisse offenzulegen oder Verantwortung einzufordern.

Gerade hierin liegt die zentrale Ambivalenz von B: Die emotionale Bindung an Tilikum erscheint als aufrichtig und intensiv, bleibt jedoch strukturell folgenlos. Die institutionellen Rahmenbedingungen verhindern, dass Nähe in Schutz oder Veränderung übergeht. In Anlehnung an Borkfelts Überlegungen zu „slaughter empathics“ lässt sich zeigen, dass Empathie zugelassen wird, solange sie das bestehende System nicht infrage stellt (Borkfelt 2022, 65). Nähe wird somit erfahrbar gemacht, zugleich aber in institutionelle Logiken eingebunden und dadurch entschärft.

Auch aus einer Perspektive, die an Haraways Überlegungen anschließt, erweist sich diese Konstellation als problematisch. Zwar entsteht Nähe im Modus direkter Begegnung und wechselseitiger Bezogenheit, doch bleibt sie von tatsächlicher Verantwortung entkoppelt. Haraway betont, dass Beziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Lebewesen immer in asymmetrische Strukturen eingebettet sind und daher eine fortwährende „responsibility“ erfordern, also die Bereitschaft, auf das Gegenüber zu reagieren und Verantwortung zu übernehmen (vgl. Peterson 2008, S. 610). Ihre Forderung, Lebewesen nicht zu etwas „killable“ zu machen, verweist genau auf diese ethische Dimension: Beziehungen verlieren dort ihre moralische Tragfähigkeit, wo sie strukturelle Gewaltverhältnisse stabilisieren, anstatt sie infrage zu stellen (vgl. Crist 2010, S. 642). In B wird Nähe daher intensiv inszeniert, ohne dass sie das System der Gefangenschaft nachhaltig destabilisiert.

Es zeigt sich damit, dass alle drei Filme Nähe nicht als Gegenmodell zur Gewalt entwerfen, sondern als deren ambivalente Begleitstruktur. Ob in der Figur der Meeresbiologin in O, den Trainer*innen in FW oder den ehemaligen SeaWorld-Mitarbeitenden in B: Nähe bleibt stets an Bedingungen gebunden, die durch Macht, Kontrolle und institutionelle Rahmung bestimmt sind. Der Orca erscheint als fühlendes Gegenüber, seine Handlungsmöglichkeiten bleiben jedoch systematisch eingeschränkt. Nähe wird damit zu einem prekären Zwischenraum, in dem

Empathie entstehen kann, ohne dass die zugrunde liegenden Machtverhältnisse grundlegend verändert werden.

4.4.3 Beziehung als Gegenmodell

Ein zentrales Unterscheidungsmerkmal der drei Filme liegt darin, ob und in welcher Form Beziehung als ethisches Gegenmodell zur Ausbeutung entworfen wird. Während Macht und Nähe in den vorangegangenen Abschnitten als strukturell ambivalente Kategorien sichtbar wurden, richtet sich der Fokus nun auf die Frage, ob Beziehung selbst eine Transformation dieser Verhältnisse ermöglicht oder ob sie innerhalb bestehender Ordnungen verbleibt. Beziehung erscheint dabei nicht bloß als Gefühl oder emotionales Beiwerk, sondern als narrative Konstellation, aus der Verantwortung, Handlung und moralische Konsequenz hervorgehen können.

In FW wird die Beziehung zwischen Jesse und Willy explizit als Alternative zur institutionellen Logik des Parks inszeniert. Schon die erste Begegnung zwischen beiden verschiebt die Wahrnehmung des Orcas vom fremden, potenziell bedrohlichen Tier hin zu einem individuellen Gegenüber. Nachdem Jesse Willy zunächst erschrocken im Becken wahrnimmt (ca. 10:04-10:45), kippt die Inszenierung rasch in Staunen und Faszination: Jesse nähert sich der Glasscheibe, während die märchenhaft wirkende Musik und die ruhige Kadrierung eine erste, wortlose Verbindung zwischen Mensch und Tier rahmen. Diese Verbindung vertieft sich in den folgenden Szenen systematisch. Wenn Jesse Mundharmonika spielt und Willy darauf sichtbar reagiert, sich nähert, auftaucht und mit ihm zu interagieren beginnt (ca. 27:39-29:01), wird Beziehung als Resonanz inszeniert: nicht als erzwungene Dressur, sondern als wechselseitiges Antworten.

Entscheidend verdichtet wird diese Dynamik in der Rettungsszene, in der Jesse ins Becken fällt und Willy ihn an die Oberfläche sowie bis an den Beckenrand bringt (ca. 31:31-32:51). Der Orca erscheint hier nicht mehr als Objekt menschlicher Pflege oder Kontrolle, sondern als handelndes Gegenüber, dessen Verhalten ausdrücklich fürsorglich gerahmt wird. Nach dieser Szene formuliert Jesse: „Willy hat keine Probleme mit mir, wir haben Respekt voreinander.“ (34:01). Diese Aussage ist für die Ethik des Films zentral, weil sie Beziehung ausdrücklich auf Gegenseitigkeit und Anerkennung gründet. Sie wird zusätzlich durch Randolphs mythopoetische Deutung von Willys Blick gestützt, wenn er beschreibt, dass Willy nicht jeden ansehe, sondern selbst wähle, wem er Aufmerksamkeit schenke.

Die Beziehung zwischen Jesse und Willy funktioniert somit auch über eine Form moderater Anthropomorphisierung: Der Orca wird als emotional interpretierbares Subjekt konstruiert,

ohne dass seine tierliche Alterität vollständig eingeebnet würde. Gerade hierin liegt die produktive Spannung der Inszenierung. Wie Demelza Kooij im Anschluss an tierethische und posthumanistische Debatten argumentiert, ist Anthropomorphismus nicht notwendig als grundsätzlich defizitäre oder anthropozentrische Darstellungsweise zu verwerfen; vielmehr sei er als Kontinuum zu begreifen, auf dem zwischen „besseren“ und „schlechteren“ Formen unterschieden werden müsse. Problematisch werden anthropomorphisierende Tierdarstellungen dort, wo sie die Eigenlogik des Tieres tilgen und es bloß als metonymischen Ersatz für menschliche Innenwelten funktionalisieren. Produktiv können sie dagegen sein, wenn sie Subjektivität und Empathie ermöglichen, ohne die Andersheit des Tieres vollständig aufzuheben (vgl. Kooij 2020, 48-52). Genau in diesem Sinn arbeitet FW: Willy wird dem Publikum affektiv zugänglich gemacht, aber nicht als vermenschlichte Kopie eines menschlichen Charakters inszeniert. Seine Subjektposition entsteht vielmehr über Blickregime, Reaktionsmuster, Resonanz und selektive Zuwendung. Dadurch erscheint Beziehung nicht als einseitige menschliche Zuschreibung, sondern als ein Prozess, in dem tierliche Antwortfähigkeit und menschliche Wahrnehmung aufeinander bezogen werden.

Der Film konstruiert Willy damit als Wesen, das Nähe nicht nur empfängt, sondern aktiv zulässt, erwidert oder verweigert. Gerade diese Form selektiver Responsivität ist entscheidend, weil sie das Tier nicht bloß als Objekt menschlicher Fürsorge zeigt, sondern als Gegenüber, dessen Verhalten innerhalb der Beziehung Bedeutung erzeugt. Wenn Randolph hervorhebt, dass Willy nicht jeden ansehe, sondern selbst wähle, wem er Aufmerksamkeit schenke, markiert der Film diese Beziehung ausdrücklich als nicht vollständig vom Menschen kontrollierbar. Darin liegt eine partielle Verschiebung der Machtbalance: Beziehung wird nicht mehr ausschließlich vom Menschen hergestellt, sondern als relationaler Prozess inszeniert, in dem auch das Tier als handelnde Instanz sichtbar wird. Kooijs Überlegungen zur filmischen Konstruktion tierlicher Subjektivität sind hierfür besonders anschlussfähig, weil sie zeigt, dass Tiere gerade dann als subjektiv lesbare Figuren erscheinen, wenn filmische Mittel keine abschließende Wahrheit über sie behaupten, sondern Raum für Imagination, Resonanz und interpretative Annäherung eröffnen (vgl. Kooij 2020, S. 47-48).

Aus dieser Gegenseitigkeit erwächst in FW konkrete Verantwortung. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der Willy in einem Netz fixiert wird (ca. 36:17-37:25). Mehrere Erwachsene versuchen, den Orca unter Kontrolle zu halten, während er sichtbar in Panik gerät, sich windet und unkontrolliert bewegt. Die Trainerin reagiert aufgebracht und warnt, dass es gefährlich sei, ihn in diesem Zustand festzuhalten, während der Tierarzt einräumt, dass eine Untersuchung kaum möglich ist. Die Szene ist von Unruhe und Überforderung geprägt:

Während die Erwachsenen über den Orca sprechen und ihn zu kontrollieren versuchen, bleibt seine Perspektive zunächst unberücksichtigt. Erst als Jesse sich nähert, verschiebt sich die Wahrnehmung. In einer Nahaufnahme wird Willy gezeigt, dessen Blick sich auf Jesse richtet; eine anschließende Einstellung aus einer subjektivierten Perspektive legt nahe, dass auch Jesse aus Sicht des Orcas wahrgenommen wird.

Jesse reagiert nicht mit Distanz oder Kontrolle, sondern mit unmittelbarem Eingreifen: Gemeinsam mit Randolph löst er das Netz und befreit den Orca. Entscheidend ist dabei, dass diese Handlung nicht aus einer äußeren Anweisung erfolgt, sondern aus der zuvor aufgebauten Beziehung heraus. Verantwortung entsteht hier als direkte Folge von Wahrnehmung und emotionaler Bindung.

Diese Verantwortung bleibt jedoch nicht auf die konkrete Situation beschränkt, sondern entwickelt sich im weiteren Verlauf zu einem tieferen Verständnis von Willys Zustand. Jesse beginnt, dessen Verhalten nicht mehr nur situativ, sondern als Ausdruck von Heimweh und fehlender Zugehörigkeit zu deuten (ca. 01:02; 01:21-01:24). Beziehung bleibt hier nicht folgenlos, sondern schlägt in Handlung um. Jesse erkennt Willy nicht mehr als Showtier oder Besitz, sondern als ein Wesen, das „nach Hause“ gehört. Die Befreiung erscheint deshalb nicht als äußerer heroischer Eingriff, sondern als narrative Konsequenz einer Beziehung, die Verantwortung erzeugt. Genau diese Struktur beschreibt Wulff für Tierbefreiungserzählungen: Die Freilassung des Tieres markiert nicht nur einen Akt der Rettung, sondern zugleich eine Transformation der menschlichen Figur, die sich im Verhältnis zum Tier neu positioniert (vgl. Wulff 2024, S. 189-190). Auch in FW ist die Befreiung deshalb mehr als die physische Rückkehr ins Meer; sie bildet den Kulminationspunkt einer Beziehung, in der aus emotionaler Bindung moralische Verantwortung und schließlich Handlung wird. Im finalen Sprung (ca. 01:42-01:43) verdichtet der Film diese Ethik nochmals symbolisch: Vertrauen, Loslassen und Freiheit fallen in einem einzigen Bild zusammen. Beziehung fungiert hier damit tatsächlich als Gegenmodell zur Ausbeutung, weil sie nicht in Besitz, sondern in Freilassung mündet.

In O gestaltet sich diese Konstellation deutlich komplexer und zugleich tragischer. Die Beziehung zwischen Nolan und dem Orca entwickelt sich nicht als Rettungsnarrativ, sondern als Prozess moralischer Spiegelung, der aus einer ursprünglichen Gewaltbeziehung hervorgeht. Zwar markiert bereits die Meeresbiologin mit ihrem Vergleich der Gefangennahme mit menschlicher Inhaftierung (14:05) die Möglichkeit, das Tier als fühlendes Gegenüber zu begreifen, doch Nolan verweigert diese Perspektive zunächst. Erst die Erfahrung des von ihm selbst verursachten Verlusts, die Tötung des Weibchens und des ungeborenen Jungtiers (ca. 19:54-20:56), setzt eine relationale Dynamik in Gang, in der der Orca zunehmend nicht mehr

als bloßes Tier, sondern als wahrnehmender, erinnernder und zielgerichtet handelnder Akteur erscheint. Besonders die wiederholten Nahaufnahmen des Auges sowie die Perspektivwechsel, in denen Nolan selbst zum Beobachteten wird (u. a. ca. 20:59-21:00; 41:47-42:28), erzeugen eine Struktur wechselseitiger Wahrnehmung, in der Beziehung weniger über Nähe als über moralische Konfrontation entsteht.

Diese Konstellation kulminiert in Nolans expliziter Identifikation mit dem Tier: „Wenn ich der Killerwal wäre, würde ich es genauso machen.“ (52:40) Mit diesem Satz verliert die Mensch-Tier-Relation ihre zuvor stabile Hierarchie. Der Orca erscheint nun nicht mehr als Monster oder reine Naturgewalt, sondern als moralischer Akteur, dessen Handlungen innerhalb eines nachvollziehbaren Sinnzusammenhangs stehen. Nolans spätere Weigerung, den Orca zu töten manifestiert diese Anerkennung noch einmal ausdrücklich. Anders als in FW führt Beziehung hier jedoch nicht zur Überwindung der Gewaltordnung, sondern bleibt in eine tragische Dynamik eingebunden. Verantwortung wird zwar erkannt, aber nicht mehr in rettende Handlung übersetzt. Beziehung fungiert in O daher nicht als befreiendes Gegenmodell, sondern als reflexive Spiegelung der bereits etablierten Gewalt, die Einsicht ermöglicht, ohne die ursprüngliche Zerstörung rückgängig machen zu können.

B verweigert ein solches personalisiertes Gegenmodell bewusst. Zwar entstehen auch hier intensive emotionale Bindungen zwischen Trainer*innen und Orcas, doch diese Beziehungen führen weder zu Befreiung noch zu einer stabilen moralischen Auflösung. Bereits die frühen Aussagen ehemaliger Trainer*innen, man forme zu Orcas „a personal relationship“ (ca. 5:40) oder sogar „a relationship I’ve never had“ (ca. 6:10), rahmen Nähe zunächst als außergewöhnlich intensiv und sinnstiftend. Auch Tilikum selbst wird in den Erinnerungen der Trainer*innen zunächst als freundlich, kooperativ und sogar „cute“ inszeniert (ca. 30:40-31:30). Gerade diese anfängliche Positivierung macht jedoch die spätere Dekonstruktion umso wirkungsvoller: Der Film zeigt, dass Nähe innerhalb des Systems zwar emotional real sein kann, aber institutionell neutralisiert wird. Entscheidend ist dabei, dass B Beziehung nicht als Ort von Verantwortung, sondern als Ort ihrer systematischen Verdrängung sichtbar macht. Hinter der Oberfläche persönlicher Bindung stehen Nahrungsentzug, Bestrafung, Isolation und die Einsperrung in kleine Stahlboxen (ca. 16:20-18:15), also ein Gewaltregime, das Beziehung strukturell untergräbt. Zugleich werden frühere Vorfälle verschwiegen, relativiert oder nachträglich umgedeutet, etwa wenn Tilikums Verhalten verharmlost oder Verantwortung einzelnen Trainer*innen zugeschoben wird (vgl. ca. 34:11; 46:40; 1:13). Nähe erscheint damit nicht als ethische Alternative zur Ausbeutung, sondern als Teil einer institutionellen Erzählung,

die das System emotional absichert. Selbst dort, wo Zuneigung aufrichtig ist, bleibt sie folgenlos, weil sie an den Strukturen der Gefangenschaft nichts zu ändern vermag.

Gerade hierin liegt der zentrale Unterschied zu FW. Während dort Beziehung in Verantwortung und schließlich Befreiung umschlägt, bleibt sie in B strukturell ohnmächtig. Der Film verlagert Verantwortung deshalb aus der Ebene personaler Bindung auf institutionelle und gesellschaftliche Strukturen. Wenn ehemalige Trainer*innen schließlich formulieren, Tilikum tue ihnen leid, er sei frustriert und habe kein anderes „outlet“ mehr (ca. 1:15-1:16), dann wird sein Verhalten nicht als moralisches Versagen, sondern als Folge eines deformierenden Systems lesbar. Beziehung ist hier nicht der Ort der Lösung, sondern der Ort, an dem die Unzulänglichkeit individueller Nähe unter Bedingungen institutionalisierter Gewalt besonders deutlich hervortritt.

Die Filme antworten demnach sehr unterschiedlich darauf, ob Beziehung als Gegenmodell zur Ausbeutung denkbar ist. FW entwirft Beziehung als wechselseitige, verantwortungsstiftende Konstellation, die in Befreiung mündet. O verschiebt Beziehung in den Bereich tragischer moralischer Spiegelung, in der Anerkennung zwar möglich wird, aber keine rettende Handlung mehr hervorbringt. B schließlich verweigert die Vorstellung, dass persönliche Bindung innerhalb eines gewaltförmigen Systems bereits ethische Erlösung bedeuten könne. Beziehung bleibt dort real, aber deformiert: Sie bindet emotional, ohne strukturell befreien zu können.

4.4.4 Öffentlichkeit, Institution und moralische Zuschreibung

Besonders deutlich unterscheidet sich B von den beiden Spielfilmen in der Einbindung der Öffentlichkeit. Während O und FW ihre moralischen Konflikte primär auf der Ebene individueller Figuren und Beziehungen verhandeln, verschiebt B den Fokus auf gesellschaftliche, mediale und institutionelle Kontexte. Empathie bleibt hier nicht auf die Rezeption einzelner Figuren oder Tiere beschränkt, sondern wird gezielt in eine breitere Form kollektiver Wahrnehmung und Bewertung überführt. Tröhler betont, dass Filme nicht bei der emotionalen Bewegung einzelner Zuschauer*innen stehen bleiben müssen, sondern gesellschaftliche Resonanzräume eröffnen können, in denen öffentliche Auseinandersetzungen, mediale Anschlusskommunikation und konkrete Reaktionen ausgelöst werden (vgl. Tröhler 2010, S. 117-121).

Ein zentraler Moment dieser Verschiebung ist die mediale Eskalation nach dem Tod von Dawn Brancheau. Die Abfolge von Nachrichtenberichten, Interviews und öffentlichen Reaktionen (ca. 09:30-11:00) erweitert das empathische Feld deutlich: Das Ereignis wird nicht

nur als tragischer Einzelfall inszeniert, sondern als öffentlich verhandeltes Geschehen, das Fragen nach Verantwortung, Sicherheit und ethischer Legitimität aufwirft. Nachrichtenclips, Talkshows und politische Stellungnahmen fungieren dabei als neue *elicitors*, die affektive Reaktionen wie Schock und Trauer in Empörung und systemische Kritik transformieren. Die emotionale Wirkung wird nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil verstärkt, indem sie in einen diskursiven Raum überführt wird, in dem Deutung, Bewertung und Schuldzuweisung ausgehandelt werden.

Damit verändert sich auch die Funktion von Empathie grundlegend. Während sie in FW zur Grundlage individueller Handlung und letztlich zur Befreiung des Tieres wird und in O eine tragische moralische Spiegelung zwischen Mensch und Tier ermöglicht, dient sie in B als Ausgangspunkt für institutionelle Kritik. Die wiederholte Gegenüberstellung von SeaWorld-Werbematerial, das Orcas als freundliche, beinahe spielerische Wesen inszeniert, und den Aussagen ehemaliger Trainer*innen sowie Expert*innen, die auf Gewalt, Isolation und Manipulation hinweisen (u. a. ca. 40:06-42:50), erzeugt eine Spannung zwischen Image und Realität. Diese Spannung wird nicht aufgelöst, sondern bewusst offengelegt und verstärkt.

Besonders wirksam ist dabei die Montage, die offizielle Narrative direkt mit widersprechenden Erfahrungsberichten konfrontiert. Aussagen, die Orcas als ungefährlich oder als „wie Hunde zu trainieren“ darstellen (ca. 40:06), werden durch wissenschaftliche Einschätzungen, Erfahrungsberichte und dokumentierte Vorfälle unterlaufen. Die Folge ist eine Verschiebung der Wahrnehmung: SeaWorld erscheint nicht mehr als neutraler oder wohlmeinender Ort, sondern als Akteur, der aktiv an der Konstruktion eines irreführenden Diskurses beteiligt ist. Empathie richtet sich damit nicht mehr ausschließlich auf das einzelne Tier oder die einzelne Trainerin, sondern auf die strukturellen Bedingungen, die diese Situationen überhaupt hervorbringen.

Diese Verschiebung kulminiert in der expliziten Sichtbarmachung öffentlicher Reaktionen. Proteste, Demonstrationen und mediale Kampagnen gegen SeaWorld (ca. 1:17 ff.) zeigen, dass Empathie in kollektives Handeln übergehen kann. Gerade dieser Übergang von affektiver Reaktion zu öffentlicher Anschlusskommunikation und kollektivem Handeln entspricht dem, was Tröhler als die über den Rezeptionsmoment hinausreichende Öffentlichkeit des Films beschreibt (vgl. Tröhler 2010, S. 122-124). Schilder mit Aufschriften wie „Free them all“ verweisen dabei nicht nur intertextuell auf populärkulturelle Narrative, sondern markieren zugleich eine Transformation: Was im Spielfilm als individuelle Rettung erzählt wird, erscheint hier als gesellschaftliche Forderung. Die Verantwortung wird aus der Beziehung zwischen

Einzelpersonen und einzelnen Tieren herausgelöst und auf ein breiteres soziales Gefüge übertragen.

Im Unterschied dazu verbleiben O und FW weitgehend innerhalb personalisierter Modelle von Verantwortung. In O wird Schuld stark individualisiert und an Nolan gebunden; die moralische Dynamik entfaltet sich als Konsequenz seiner Handlung und seines persönlichen Erkenntnisprozesses. In FW wird Verantwortung ebenfalls individualisiert, jedoch positiv gewendet: Jesse übernimmt Verantwortung für Willy und handelt entsprechend, wodurch Befreiung möglich wird. Beide Filme operieren damit innerhalb eines Rahmens, in dem ethische Veränderung primär durch individuelle Einsicht und Handlung initiiert wird. B hingegen entwirft eine Ethik der Institutionenkritik. Mensch-Tier-Relationen erscheinen hier nicht als Ergebnis einzelner Entscheidungen, sondern als kulturell, ökonomisch und diskursiv produzierte Strukturen, die Gewalt nicht nur ermöglichen, sondern normalisieren. Verantwortung liegt nicht mehr allein bei einzelnen Akteur*innen, sondern bei einem System, das bestimmte Praktiken hervorbringt, legitimiert und aufrechterhält.

Damit erweitert B das empathische und moralische Feld entscheidend: Empathie endet nicht bei der Identifikation mit einem Opfer, sondern wird zum Ausgangspunkt kritischer Reflexion über die Bedingungen, unter denen dieses Opfer entsteht. Öffentlichkeit fungiert dabei als entscheidender Vermittlungsraum, in dem Emotion, Wissen und Bewertung miteinander verschränkt werden. Während die Spielfilme Beziehung als zentralen Ort ethischer Transformation inszenieren, zeigt B, dass unter Bedingungen struktureller Gewalt erst die Verschiebung in den öffentlichen und diskursiven Raum eine tatsächliche Veränderungsperspektive eröffnet.

4.5 Filmische Inszenierungsstrategien

Die vorigen Kapitel haben bereits gezeigt, dass Empathie, Subjektivierung und ethische Bedeutungsproduktion in allen drei Filmen wesentlich über filmische Gestaltungsmittel erzeugt werden. Während diese bislang funktional in die Analyse eingebettet waren, werden sie im Folgenden systematisch gebündelt und in präziser filmwissenschaftlicher Terminologie gefasst. Dabei zeigt sich, dass die Wahrnehmung des Orcas als Opfer, Gegenüber und moralisches Subjekt maßgeblich durch visuelle und auditive Inszenierungsstrategien strukturiert wird.

4.5.1 Blick, Nähe und Subjektivierung

Ein zentrales ästhetisches Verfahren aller drei Filme ist die Inszenierung des Blicks, die den Orca nicht nur als beobachtetes Objekt, sondern als wahrnehmendes und wahrgenommenes

Subjekt positioniert. Wie Jennifer Fay im Anschluss an André Bazin hervorhebt, kann filmische Wahrnehmung gerade dort eine besondere Intensität entfalten, wo Tiere nicht nur betrachtet werden, sondern der Eindruck entsteht, „that we not just look at animals, but feel ourselves seen by them“ (Fay 2008, S. 41). Der Blick fungiert dabei als Schnittstelle zwischen filmischer Wahrnehmung und narrativer Bedeutungsproduktion: Er strukturiert nicht nur, wie das Tier gesehen wird, sondern auch, wie es als Gegenüber erfahrbar wird.

Besonders deutlich wird dies in FW, wo der Orca wiederholt in Nahaufnahmen gezeigt wird, die das Auge als affektives Zentrum isolieren. Diese Close-ups erzeugen eine visuelle Intimität, die über reine Beobachtung hinausgeht und den Orca als emotional lesbares Gegenüber rahmt. Entscheidend ist dabei nicht nur die Nähe der Kamera, sondern die Herstellung von Blickachsen zwischen Jesse und Willy, durch die eine quasi-dialogische Struktur entsteht. Diese Konstellation lässt sich im Anschluss an Bazin als gemeinsame Bildpräsenz von Mensch und Tier verstehen, in der Beziehung nicht nur erzählt, sondern visuell hergestellt wird (vgl. Fay 2008, S. 43-44). Der Orca erscheint nicht mehr als passives Objekt im Bild, sondern als aktiv blickendes Wesen, dessen Wahrnehmung implizit beantwortet wird. Diese Struktur wird durch Kontinuitätsmontage stabilisiert, die die visuelle Verbindung zwischen beiden Figuren als wechselseitig organisiert und so eine Form von Beziehung konstruiert, die auf Gegenseitigkeit basiert.

Diese Blickinszenierung ist eng mit der emotionalen Dramaturgie des Films verbunden: Wenn Willy Jesse ansieht, während er andere Menschen meidet, wird der Blick zum Marker selektiver Beziehung und damit zur Grundlage von Vertrauen und Verantwortung. Der Orca erscheint als Wesen, das Nähe nicht nur zulässt, sondern aktiv wählt. Gerade diese Form selektiver Zuwendung unterstreicht, dass das Tier nicht nur Objekt der Wahrnehmung ist, sondern als eigenständig wahrnehmendes Gegenüber erscheint, eine Verschiebung, die Fay nach Bazin als zentral für eine posthumanistische Perspektive im Film beschreibt (vgl. Fay 2008, S. 41-42).

In O wird der Blick zunächst unter anderen Vorzeichen etabliert. Die visuelle Fokussierung erfolgt hier häufig in dunklen, kontrastreichen Bildkompositionen, die den Orca als bedrohliche Naturgewalt rahmen. Der Blick des Tieres wird nicht als Beziehungsgeste, sondern als potenziell gefährliche Präsenz inszeniert. In diesem Sinne wird der Blick weniger als isoliertes Bild des Tieres erfahrbar, sondern als relationale Konstellation, in der wie Fay im Anschluss an André Bazin betont, nicht das Tier selbst im Zentrum steht, sondern die Beziehung zwischen Mensch und Tier, die als „volatile relation between the man and animal“ beschrieben werden kann (Fay 2008, 45). Im Verlauf des Films verschiebt sich diese Wahrnehmung jedoch:

Ruhigere Einstellungen, längere Takes und eine reduzierte Schnittfrequenz ermöglichen es, den Orca länger im Bild zu halten und sein Verhalten differenzierter zu beobachten. Diese visuelle Entschleunigung transformiert den Blick von einem Zeichen der Bedrohung zu einem Moment der Lesbarkeit. Der Orca erscheint zunehmend als intentional handelndes Wesen, dessen Wahrnehmung nicht mehr nur Angst erzeugt, sondern Verständnis ermöglicht.

Die Kamera fungiert somit nicht nur als neutrales Aufzeichnungsinstrument, sondern als Mittel zur Konstruktion von Wahrnehmungsrelationen (vgl. Maiwald 2014, S. 79). Der Blick wird hier nicht durch explizite Gegenschnitte organisiert wie in FW, sondern entsteht aus der Dauer der Einstellung selbst, die es erlaubt, das Tier als Subjekt wahrzunehmen.

Dass die Kamera die Wahrnehmung des Zuschauers aktiv lenkt, zeigt sich insbesondere in der Wahl spezifischer Perspektiven (vgl. Maiwald 2014, S. 79-80). Filmische Darstellungen von Walen arbeiten häufig mit Untersichten, die die Tiere unter Wasser als besonders mächtig erscheinen lassen (vgl. Maiwald 2014, S. 80). Eine besonders wirkungsvolle Position nimmt dabei die Grenze zwischen Wasser und Luft ein: Auf dieser Ebene befindet sich der Zuschauer scheinbar „auf Augenhöhe“ mit dem Tier, gleichzeitig bleibt der Blick instabil und eingeschränkt. Diese Perspektive erzeugt eine ambivalente Wahrnehmung zwischen Nähe und Unsicherheit und verstärkt so die affektive Einbindung des Publikums in das Geschehen. Wie Maiwald betont, befindet sich der Zuschauer dabei zugleich „auf Augenhöhe und nah am Geschehen“, während der Blick gleichzeitig „stark eingeschränkt und instabil“ bleibt (Maiwald 2014, 80). Diese Form der Perspektivierung wurde, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits erwähnt, vor allem in O und FW wiederholt eingesetzt, wo der Orca häufig in einer solchen scheinbaren Augenhöhe inszeniert wird. Dadurch entsteht der Eindruck einer unmittelbaren Begegnung, die Nähe und Gegenüberstellung zugleich evoziert.

Im dokumentarischen Kontext von B wird Subjektivierung schließlich auf eine grundlegend andere Weise erzeugt. Klassische Blickachsen zwischen Mensch und Tier treten in den Hintergrund und werden durch eine Kombination aus Archivmaterial, Interviewstruktur und gezielter Kadrierung ersetzt. Besonders eindrücklich ist die Darstellung von Tilikums Isolation (ca. 1:16:00), in der der Orca in einer statischen Einstellung gezeigt wird, nahezu bewegungslos im Wasser treibend („floating lifeless“). Die Kamera verweilt in dieser Einstellung über längere Zeit, wodurch ein Eindruck von Stillstand und Leere entsteht.

Gerade diese visuelle Reduktion erzeugt eine Form von Subjektivierung: Der Orca wird nicht durch aktive Interaktion als Gegenüber konstruiert, sondern durch Dauer, Isolation und körperliche Präsenz als leidendes Individuum erfahrbar gemacht. Die statische Kadrierung zwingt das Publikum, den Blick nicht abzuwenden, sondern auf dem Tier zu verweilen.

Subjektivität entsteht hier nicht durch Beziehung im klassischen Sinn, sondern durch eine ästhetische Strategie der Konfrontation, die den Zuschauer in eine Position des Aushaltens versetzt. Diese Form der visuellen Konfrontation lässt sich auch als eine ethische Praxis des Sehens verstehen. Wie Pick im Anschluss an Simone Weil und Cora Diamond ausführt, zeigt sich Realität gerade dort, wo Wahrnehmung vor dem Unerträglichen zurückschreckt und dennoch nicht in tröstliche Deutungen ausweicht. Die Konfrontation mit verletzlichen, exponierten Körpern wird so zu einer ethischen Herausforderung des Sehens (vgl. Pick 2011, S. 185-186).

Der Blick wird damit zu einer Form von Aufmerksamkeit, die nicht auf Identifikation oder emotionale Projektion zielt, sondern auf das Aushalten einer Realität, die sich als schwer erträglich erweist. Gerade diese Wahrnehmung ohne „consolatory illusions“ beschreibt Pick als eine Annäherung an Realität, die den leidenden Körper in seiner Exponiertheit ernst nimmt (vgl. Pick 2011, 185). Besonders in der Darstellung von Tilikums regungsloser Existenz im Becken wird diese Logik sichtbar: Der Film zwingt das Publikum, die Materialität und Ausgesetztheit des tierlichen Körpers wahrzunehmen, ohne sie durch narrative Auflösung oder emotionale Entlastung zu mildern. Subjektivität entsteht hier nicht durch Vermenschlichung, sondern durch die Konfrontation mit der bloßen Tatsache des leidenden Körpers.

Diese unterschiedlichen Formen der Blickinszenierung machen deutlich, dass Subjektivierung im Film nicht an ein einzelnes Verfahren gebunden ist, sondern je nach ästhetischer Strategie unterschiedlich erzeugt wird. Während FW den Orca über Gegenseitigkeit und emotionale Lesbarkeit als Gegenüber konstruiert, verschiebt O den Blick von Bedrohung zu moralischer Verständlichkeit. B hingegen entzieht dem Blick jede Form von romantischer Beziehung und erzeugt Subjektivität gerade durch Stillstand, Dauer und die Unmöglichkeit, sich dem Gesehenen zu entziehen.

4.5.2 Montage und narrative Bedeutungsproduktion

Die Montage fungiert in allen drei Filmen als zentrales Mittel der Bedeutungsproduktion, indem sie disparate Bildelemente in einen interpretativen Zusammenhang bringt. Wie Bill Nichols hervorhebt, liegt die dokumentarische Kraft gerade darin, abstrakte Konzepte wie Angst, Gewalt oder Ungerechtigkeit nicht direkt zu „zeigen“, sondern sie durch konkret organisierte Bilder und Töne sinnlich erfahrbar zu machen. In diesem Zusammenhang betont Nichols prägnant: „Photographic images do not present concepts; they embody them“ (Nichols 2017, S. 72). Bedeutung entsteht folglich nicht auf der Ebene des einzelnen Bildes, sondern erst durch dessen Einbettung in eine größere Struktur aus Auswahl, Anordnung und Perspektivierung.

Deutlich wird die konstruktive Funktion der Montage in der Variation von Schnittfrequenz und Bilddynamik. Wie Maiwald zeigt, erzeugen dokumentarische Tierdarstellungen ihre Wirkung nicht allein über das Gezeigte, sondern über die Art seiner filmischen Organisation: Lange Einstellungen und geringe Schnittfrequenz können Ruhe, Weite und Kontinuität vermitteln, während eine Verdichtung der Schnitte, bewegte Kamera und rasche Perspektivwechsel das Geschehen dramatisieren und affektiv aufladen (vgl. Maiwald 2014, S. 80-82). Durch diese Veränderung der filmischen Mittel wird ein ursprünglich ruhiges Geschehen in eine spannungsgeladene Sequenz transformiert, in der Gefahr und Dringlichkeit dominieren. Montage fungiert hier daher nicht lediglich als verbindendes Element zwischen einzelnen Bildern, sondern als zentrales Instrument der Bedeutungsproduktion: Sie strukturiert Zeit, intensiviert Wahrnehmung und erzeugt eine Dramatisierung, die über das tatsächlich Gezeigte hinausgeht.

Während FW primär auf klassische Kontinuitätsmontage setzt, die emotionale Nähe stabilisiert und narrative Klarheit erzeugt, arbeitet B mit einer deutlich komplexeren und konfrontativeren Montagelogik, die gezielt Widersprüche, Brüche und Perspektivverschiebungen sichtbar macht. Diese Unterschiede werden besonders deutlich in der Analyse konkreter Sequenzen

Besonders prägnant ist die Sequenz zur Gefangennahme der Orcas (ca. 11:22-14:30), in der historisches Archivmaterial von Netzen, panischen Tieren und familiären Trennungen mit den reflektierenden Aussagen ehemaliger Beteiligter kombiniert wird. Diese Parallelmontage erzeugt eine doppelte Perspektive: Sie zeigt nicht nur das Geschehen, sondern rahmt es retrospektiv als moralisch problematisch. Aussagen wie „it’s like kidnapping a little kid from their mother“ (ca. 12:59) erhalten ihre volle Wirkung erst durch die gleichzeitige visuelle Konfrontation mit den Bildern der Trennung. Bedeutung entsteht hier nicht durch explizite Kommentierung, sondern durch die gezielte Gegenüberstellung von Bild und Stimme, die emotionale und kognitive Ebenen miteinander verschränkt.

Ein ähnliches Verfahren findet sich in den Angriffsszenen, etwa im Fall des SeaWorld-Trainers Ken Peters (ca. 51:12-54:30). Peters wird im Rahmen einer öffentlichen Show von der Orca-Dame Kasatka angegriffen, unter Wasser gezogen und wiederholt festgehalten. Die Sequenz basiert auf realem Videomaterial des Vorfalls, das im Film mit erklärenden Zwischentiteln „seconds after diving in...“ sowie mit berichtenden Stimmen aus dem Off kombiniert wird.

Die Montage verbindet dabei unterschiedliche Perspektiven: Aufnahmen über und unter Wasser zeigen den Angriff aus wechselnden Blickwinkeln, während die wiederholten Schnitte

und die verlangsamte Wahrnehmung einzelner Momente eine fragmentierte Zeitstruktur erzeugen. Diese temporale Dehnung intensiviert die Wahrnehmung von Gefahr und Kontrollverlust, während gleichzeitig die räumliche Begrenzung des Beckens sichtbar bleibt. Die Montage macht hier nicht nur das Ereignis verständlich, sondern strukturiert es als affektive Erfahrung, in der Orientierung zunehmend verloren geht.

Zugleich arbeitet B konsequent mit Kontrastmontage, insbesondere in der Gegenüberstellung von Gefangenschaft und Freiheit. Aufnahmen freilebender Orcas (ca. 25:07-27:50 sowie im Abspann) werden mit weiter Kadrierung, fließenden Kamerabewegungen und offenen Räumen inszeniert und stehen in deutlichem Gegensatz zu den engen, statischen Bildern der Becken. Diese Gegenüberstellung fungiert als implizites Argument: Freiheit wird nicht erklärt, sondern visuell erfahrbar gemacht. Die Montage erzeugt somit ein binäres System von Bedeutungen, in dem Weite und Bewegung mit Autonomie, Enge und Stillstand hingegen mit Kontrolle und Einschränkung verknüpft werden.

Darüber hinaus zeigt sich die argumentative Funktion der Montage besonders deutlich in der Gegenüberstellung von SeaWorlds öffentlicher Selbstdarstellung und den Aussagen ehemaliger Trainer*innen. Werbe- und Showbilder, die Orcas als spielerisch und kontrollierbar inszenieren (u. a. ca. 40:06-42:50), werden wiederholt mit Berichten über Verletzungen, Todesfälle und systematische Verschleierung konfrontiert (vgl. ca. 45:24 ff.; 46:40; 1:13). Die Montage erzeugt hier eine diskursive Spannung zwischen offizieller Darstellung und Erfahrungswissen, die nicht aufgelöst, sondern bewusst offengelegt wird. In diesem Sinne fungiert sie als kritisches Instrument, das bestehende Narrative nicht bestätigt, sondern dekonstruiert.

Während B Montage also als explizit argumentatives Mittel einsetzt, ist sie in FW stärker auf emotionale Kohärenz und Identifikation ausgerichtet. Bereits die Eröffnungssequenz (ca. 00:00-02:22) etabliert durch die Abfolge freier Orca-Bilder im offenen Meer ein visuelles Ideal von Freiheit, das später als Kontrastfolie zur Gefangenschaft dient. Die anschließende Fangsequenz (ca. 02:22-05:04) arbeitet mit schnellen Schnitten zwischen den jagenden Männern, den Netzen und den Orcas unter Wasser. Die wiederholte Gegenüberstellung von menschlicher Aktivität und tierlicher Panik strukturiert das Geschehen als gewaltsamen Eingriff und etabliert früh eine moralische Perspektive.

Diese Logik setzt sich in der Beziehung zwischen Jesse und Willy fort. Szenen wie das Mundharmonikaspiele (ca. 27:39-29:01) oder die Rettung Jesses im Wasser (ca. 31:31-32:51) sind durch eine rhythmische Wechselmontage geprägt, die Handlung und Reaktion eng miteinander verschränkt. Jesse handelt, Willy reagiert und umgekehrt. Die Montage erzeugt hier eine Form von Gegenseitigkeit, die Willys Verhalten als intentional und bedeutungsvoll

erscheinen lässt. Ähnlich funktionieren auch die Trainings- und Spielszenen (ca. 40:53-44:40; 52:26-54:14), in denen durch wiederholte Schnittfolgen ein Eindruck von Kooperation und Vertrauen entsteht. Im Show-Kontext wird diese Stabilität jedoch unterlaufen. Während der Vorführung (01:07-01:12) verdichtet die Montage verschiedene Ebenen von Lärm, Bewegung und visueller Reizüberflutung: klatschendes Publikum, gegen die Scheiben schlagende Kinder, Willys Bewegungen unter Wasser und Jesses wachsendes Unbehagen. Die schnelle Abfolge dieser Bilder erzeugt ein Gefühl von Überforderung, das Willys Stress nicht erklärt, sondern unmittelbar erfahrbar macht. In der finalen Befreiungssequenz (ca. 01:21-01:43) organisiert die Montage schließlich eine klare narrative Progression von Bedrohung zu Auflösung. Hindernisse, Verfolgung und Kooperation werden so angeordnet, dass Willys Sprung (ca. 01:43) als kulminierender Moment von Freiheit und Abschied erscheint.

Auch in O spielt die Montage eine zentrale Rolle, jedoch weniger zur Stabilisierung von Nähe als zur Umstrukturierung von Bedeutung. Die Sequenz um die Tötung des Weibchens und den Verlust des ungeborenen Jungtiers (ca. 17:48-20:56) arbeitet mit einer Abfolge von Einstellungen, die das Geschehen zunehmend aus der Perspektive des männlichen Orcas rahmen. Schnitte zwischen dem verletzten Tier, der Crew und dem beobachtenden Orca (ca. 19:54-21:00) erzeugen eine Verschiebung der Wahrnehmung: Die Szene wird nicht mehr nur als Jagd, sondern als traumatisches Ereignis lesbar.

Diese Montagelogik setzt sich in späteren Szenen fort, etwa in der Verbindung von Gegenwart und Erinnerung in der Leuchtturmszene (ca. 41:47-42:28), wo Flashbacks auf Weibchen und Jungtier mit der aktuellen Situation verschränkt werden. Die Montage stellt hier eine emotionale Kontinuität her, die das Verhalten des Orcas als motiviert und erinnerungsbasiert erscheinen lässt. Im Finale auf den Eisschollen (ca. 01:23:37-01:27:29), das als letzte Konfrontation zwischen Nolan und dem Orca inszeniert ist, wird durch die Wechselmontage zwischen Nolan und dem unter der Eisfläche operierenden Tier eine Spannung erzeugt, die sich zunehmend von der Logik eines klassischen Kampfes entfernt. Zwar wird zunächst eine wechselseitige Gegenüberstellung aufgebaut, doch die Handlung kulminiert nicht in einem offenen Duell, sondern in einer asymmetrischen Eskalation, in der der Orca die Kontrolle übernimmt und Nolan schließlich tötet. Besonders die wiederholten Nahaufnahmen des Orca-Auges (ca. 01:26:48-01:26:56) unterbrechen dabei die reine Handlungsebene und lenken die Aufmerksamkeit auf Wahrnehmung und Gegenseitigkeit.

Nun lässt sich sagen, dass Montage in allen drei Filmen nicht nur als verbindendes Element fungiert, sondern als strukturierendes Prinzip der Bedeutungsproduktion, durch das abstrakte Konzepte erst in konkreten Bild-Ton-Konstellationen erfahrbar werden. Während FW über

Kontinuität und Wiederholung emotionale Bindung erzeugt, nutzt O Montage zur Umcodierung von Bedrohung in moralische Nachvollziehbarkeit. B schließlich setzt Montage als explizit argumentatives Mittel ein, das individuelle Ereignisse in einen größeren systemischen Zusammenhang überführt und so die Grundlage für ethische und politische Reflexion schafft.

4.5.3 Sound und Atmosphäre

Neben der visuellen Gestaltung spielt das Sounddesign eine zentrale Rolle in der affektiven Steuerung der Wahrnehmung. Alle drei Filme nutzen gezielt das Zusammenspiel von diegetischem und non-diegetischem Ton, um emotionale Reaktionen zu lenken und Bedeutungen zu verstärken. Dabei ist diese Unterscheidung nicht nur formal, sondern narrativ wirksam: Je nachdem, ob ein Geräusch als Teil der filmischen Welt oder als Kommentar der Inszenierung wahrgenommen wird, verändert sich seine Funktion grundlegend. Wird ein Sound als diegetisch wahrgenommen, interpretieren Zuschauer*innen die Handlungen der Figuren in Relation zu ihrer akustischen Umwelt; wird er hingegen als non-diegetisch verstanden, fungiert er als direkte Information der Inszenierung an das Publikum (vgl. Dykhoff 2011, S. 1-2). Wie Dykhoff hervorhebt, kann ein Wechsel zwischen diesen Ebenen dazu führen, dass Ton „from participating in the action to commenting on it“ verschoben wird (Dykhoff 2011, S. 5). Sound fungiert dabei nicht lediglich als unterstützendes Element des Bildes, sondern als eigenständige Ebene der Bedeutungsproduktion, die Wahrnehmung strukturiert, Erwartungen erzeugt und affektive Intensitäten moduliert.

Diese Beobachtung wird durch filmtheoretische Ansätze zur auditiven Gestaltung gestützt. So unterscheidet die Filmanalyse grundlegend zwischen diegetischem Ton, der Teil der dargestellten Welt ist, wie Wassergeräusche, Stimmen oder Bewegungen der Tiere, und non-diegetischem Ton, der als kommentierende Ebene außerhalb der erzählten Wirklichkeit fungiert, insbesondere in Form von Musik. Gerade diese Musik übernimmt eine zentrale Funktion in der Bedeutungsproduktion: Sie „emotionalisiert die Rezeption“ (Maiwald 2014, S. 79) und kann das Gezeigte über seine bloße Sichtbarkeit hinaus affektiv aufladen. Auf diese Weise entsteht eine zusätzliche Bedeutungsebene, die nicht im Bild selbst liegt, sondern durch die auditive Rahmung erzeugt wird. Sound wirkt somit nicht neutral, sondern strukturiert aktiv, wie Bilder wahrgenommen und interpretiert werden.

Bereits die Eingangssequenz von B (ca. 00:00-01:07) zeigt dies exemplarisch: Der Notruf „a whale ate one of the trainers“ wird über Bilder von SeaWorld gelegt und erzeugt so eine akustisch-visuelle Dissonanz, die Schock und Irritation hervorruft. Zugleich zeigt die Szene, wie stark Ton die Bedeutung des Bildes steuert. Wie Dykhoff im Anschluss an filmtheoretische

Überlegungen betont, verbinden Zuschauer*innen Ton und Bild automatisch miteinander, sodass akustische Ereignisse unmittelbar als Teil des visuellen Geschehens wahrgenommen werden (vgl. Dykhoff 2011, S. 2-3). Auf diese Weise entsteht zwischen Notruf und Bildmaterial eine unmittelbare Verbindung, die die zunächst harmlos wirkenden Aufnahmen retrospektiv umcodiert.

Die Stimme fungiert hier als affektiver Trigger, der das Bildmaterial retrospektiv neu rahmt und eine kritische Lesart einleitet. Während die Bilder zunächst eine vertraute, harmlose Freizeitwelt suggerieren, destabilisiert der Ton diese Wahrnehmung und etabliert von Beginn an eine Spannung zwischen Oberfläche und verborgener Realität.

Im weiteren Verlauf des Films wird Musik gezielt eingesetzt, um Wahrnehmung zu modulieren. In den frühen Interviewpassagen (ca. 05:40-06:10), in denen Trainer*innen ihre Faszination für Orcas beschreiben, begleitet eine ruhige, anmutige Klanggestaltung die Bilder und verstärkt die Darstellung der Tiere als schön und bewundernswert. Diese Klangwelt erzeugt eine Atmosphäre von Staunen und Bewunderung und etabliert zunächst eine positive emotionale Beziehung zwischen Zuschauer*in und Tier. Im Verlauf des Films wird diese musikalische Struktur jedoch zunehmend destabilisiert und durch spannungsgeladene, bedrohliche Klangmuster ersetzt, insbesondere in Verbindung mit Gewalt- und Angriffsszenen (z. B. ca. 43:15-45:00). Die musikalische Verschiebung transformiert die emotionale Codierung der Bilder grundlegend und trägt wesentlich dazu bei, dass die Orcas nicht mehr als faszinierende Showtiere, sondern als potenziell gefährliche und zugleich traumatisierte Wesen wahrgenommen werden.

Diese Veränderung ist nicht abrupt, sondern wird schrittweise aufgebaut. Besonders in den Angriffsszenen arbeitet B mit einer Kombination aus hektischer Geräuschkulisse, aufgeregten Stimmen und intensiver musikalischer Verdichtung. Schreie, Wassergeräusche und fragmentierte Kommentare erzeugen eine akustische Überforderung, die die visuelle Unübersichtlichkeit der Situation verstärkt. Der Ton macht hier nicht nur sichtbar, sondern vor allem hörbar, wie Kontrolle verloren geht. In dieser Überlagerung von Geräusch, Stimme und Musik entsteht eine affektive Verdichtung, die das Publikum in die Situation hineinzieht und die Erfahrung von Gefahr und Panik unmittelbar nachvollziehbar macht.

Diese Wirkung lässt sich auch über das Konzept der Diegese präzisieren: Die beschriebenen Geräusche lassen sich größtenteils als diegetischer Sound verstehen, also als Klänge, die innerhalb der filmischen Welt verortet sind und aus dem dargestellten Raum selbst hervorgehen. Wie Mary Ann Doane betont, bezeichnet Diegese den „internal space of the cinematic universe“, der durch filmische Mittel konstruiert wird, während Claudia Gorbman sie als

„narratively implied spatiotemporal world of the actions and characters“ beschreibt (Doane 1985; Gorbman 1987, zit. n. Chattopadhyay 2017, S. 28). Die Geräusche der Angriffe sind somit nicht bloß akustische Effekte, sondern Teil dieser konstruierten Welt, in der sich das Geschehen entfaltet. Gerade weil ihre Quellen sichtbar oder implizit im Bildraum verankert sind, verstärken sie die Wahrnehmung von Unmittelbarkeit und situativer Überforderung. Gleichzeitig tritt die musikalische Verdichtung als nicht-diegetisches Element hinzu und intensiviert die emotionale Rahmung der Szene, ohne selbst Teil der dargestellten Welt zu sein.

Darüber hinaus lässt sich die Wirkung der Klanggestaltung im Sinne einer gesteigerten Präsenz beschreiben. Wie im zugrundeliegenden Text ausgeführt wird, bezeichnet „presence“ den Grad, in dem audiovisuelle Medien eine scheinbar unmittelbare Erfahrung von Raum, Ereignis und Körperlichkeit erzeugen können (vgl. Chattopadhyay 2010, S. 30). Die Kombination aus räumlich verorteten Geräuschen, deren dynamischer Überlagerung und der auditiven Fragmentierung der Situation trägt dazu bei, ein Gefühl von situativer Dichte und Unentrinnbarkeit zu erzeugen. Der Zuschauer wird nicht nur zum Beobachter des Geschehens, sondern in eine sensorische Erfahrung hineingezogen, in der Orientierung zunehmend erschwert wird.

Besonders wirkungsvoll ist auch der Einsatz von Stille und reduzierter Klanggestaltung, etwa in der Darstellung von Tilikums Isolation (1:16:00). Die minimale akustische Untermalung verstärkt den visuellen Eindruck von Leere und Stillstand und erzeugt eine intensive Form affektiver Verdichtung. Der Verzicht auf musikalische Dramatisierung wirkt hier nicht neutral, sondern intensiviert die Wahrnehmung von Deprivation und Ausweglosigkeit. Stille fungiert somit nicht als Abwesenheit von Bedeutung, sondern als deren Zuspitzung: Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was fehlt; Bewegung, Interaktion, Leben.

Auch die Interviewstruktur des Films ist wesentlich durch Sound organisiert. Anstelle eines allwissenden Voice-overs entsteht ein polyphones Geflecht aus subjektiven Stimmen, die sich ergänzen, widersprechen und emotional aufladen. Diese Stimmen fungieren nicht nur als Informationsquelle, sondern als affektive Vermittlungsinstanzen, die das Publikum durch das Material führen und dessen Bedeutung rahmen. Gerade durch die Kombination von persönlicher Betroffenheit, emotionaler Erinnerung und reflektierender Distanz entsteht eine Form der akustischen Authentifizierung, die die Glaubwürdigkeit der Darstellung verstärkt und gleichzeitig emotionale Nähe erzeugt.

Während B Sound vor allem als argumentatives und affektives Instrument einsetzt, dient er in FW stärker der Stabilisierung von Emotion und Identifikation. Bereits in der Eröffnungssequenz (ca. 00:00-02:22) erzeugt die sanfte, melodische Musik in Verbindung mit

den Bildern freilebender Orcas eine Atmosphäre von Freiheit, Harmonie und Schönheit. Die Klanggestaltung fungiert hier als emotionaler Rahmen, der die Wahrnehmung der Tiere von Beginn an positiv codiert. Diese musikalische Struktur bleibt im weiteren Verlauf des Films weitgehend stabil und unterstützt die Entwicklung der Beziehung zwischen Jesse und Willy.

In den Interaktionsszenen zwischen den beiden Figuren (z. B. 27:39-29:01) wird Sound gezielt eingesetzt, um Nähe und Resonanz zu erzeugen. Die Mundharmonika fungiert dabei als verbindendes Element zwischen Mensch und Tier: Ihr Klang wird nicht nur von Jesse produziert, sondern von Willy wahrgenommen und beantwortet. Sound wird hier zum Medium der Kommunikation, das über sprachliche Grenzen hinaus funktioniert und eine Form emotionaler Verständigung ermöglicht. Die Wirkung entsteht dabei nicht isoliert durch den Klang selbst, sondern im Zusammenspiel mit der visuellen Inszenierung der Annäherung zwischen Jesse und Willy. Gerade die ruhige Kadrierung, die Nähe der Figuren und die Reaktionen Willys strukturieren gemeinsam mit dem Sound die Wahrnehmung des Publikums und erzeugen eine enge audio-visuelle Verschränkung, in der Bedeutung und Emotion erst durch das Zusammenwirken beider Ebenen entstehen (vgl. Chattopadhyay 2010, S. 19). Ähnlich verhält es sich in der Rettungsszene (31:31-32:51), in der Musik und Wassergeräusche gemeinsam eine Spannung erzeugen, die sich im Moment der Rettung löst und in ein Gefühl von Erleichterung und Vertrauen übergeht.

Im Show-Kontext hingegen verändert sich auch in FW die Klanggestaltung deutlich. Während der Vorführung (ca. 01:07-01:12) entsteht durch das Zusammenspiel von lauter Musik, klatschendem Publikum und den Geräuschen der Umgebung eine akustische Überladung, die Willys Stresszustand widerspiegelt. Der Ton wird hier zum Indikator von Überforderung und macht erfahrbar, dass die Show nicht nur visuell, sondern auch akustisch eine Form von Zwang und Belastung darstellt.

In O nimmt Sound eine wiederum andere Funktion ein, die stärker auf Spannung, Bedrohung und atmosphärische Verdichtung ausgerichtet ist. Besonders in den frühen Sequenzen, etwa während der Jagd und Tötung des Weibchens (17:48-20:56), wird durch dramatische Musik und intensive Geräuschkulissen eine Atmosphäre von Gewalt und Eskalation erzeugt. Gleichzeitig treten immer wieder Momente reduzierter Klanggestaltung auf, in denen die Aufmerksamkeit auf einzelne akustische Signale, unter anderem die Laute der Orcas oder das Geräusch des Wassers, gelenkt wird. Diese Reduktion verstärkt die Wahrnehmung der Tiere als empfindsame Wesen und kontrastiert die zuvor aufgebaute Bedrohungsatmosphäre.

Auch im weiteren Verlauf des Films wird Sound gezielt eingesetzt, um die Wahrnehmung des Orcas zu verschieben. Während er zunächst durch dramatische Musik als bedrohliche

Naturgewalt inszeniert wird, treten später vermehrt ruhigere, melancholische Klangmuster auf, die sein Verhalten als Ausdruck von Verlust und Erinnerung lesbar machen. Sound fungiert hier nicht nur als atmosphärisches Element, sondern als zentrales Mittel emotionaler Strukturierung. Wie Kathrin Fahlenbrach zeigt, beeinflusst Sounddesign maßgeblich die affektive Wahrnehmung von Figuren und Räumen, indem es auf einer oft unbewussten Ebene emotionale Bedeutungen vermittelt und audiovisuelle Eindrücke miteinander verschränkt (vgl. Fahlenbrach 2008, S. 85-86). In diesem Sinne trägt die Klanggestaltung entscheidend dazu bei, den Orca nicht nur als Bedrohung, sondern zunehmend als emotional lesbares und nachvollziehbares Wesen erscheinen zu lassen, was sich insbesondere im Finale verdichtet. In jenen Endsequenzen auf den Eisschollen (01:23:37-01:27:29) verstärken Windgeräusche, das Knacken des Eises und die reduzierte musikalische Untermalung die Atmosphäre von Isolation und Unausweichlichkeit. Der Ton trägt hier wesentlich dazu bei, die Szene nicht als spektakulären Kampf, sondern als existenzielle Konfrontation zu inszenieren.

Sound spielt in allen drei Filmen eine zentrale Rolle, insbesondere für die affektive Steuerung, wird jedoch jeweils unterschiedlich eingesetzt. Während FW über Musik und Klang eine stabile emotionale Beziehung aufbaut, nutzt O Sound zur atmosphärischen Verdichtung und zur graduellen Umcodierung des Tieres. B schließlich setzt Sound als komplexes, argumentatives Instrument ein, das Wahrnehmung lenkt, Emotionen aktiviert und die Grundlage für eine kritische Neubewertung der dargestellten Ereignisse schafft.

5 Fazit

Die vorliegende Arbeit ging von der zentralen Forschungsfrage aus, wie *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013) den Orca als Opfer menschlicher Eingriffe gestalten und durch welche filmischen sowie narrativen Mittel die empathische Ausrichtung des Publikums gesteuert wird. Ziel war es, diese Darstellungsweisen nicht isoliert zu betrachten, sondern in ihrer historischen, medialen und ästhetischen Entwicklung vergleichend zu analysieren.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Inszenierung des Orcas als Opfer menschlicher Gewalt kein statisches Motiv darstellt, sondern sich in enger Wechselwirkung mit medialen Formen, narrativen Strukturen und gesellschaftlichen Diskursen transformiert. Dabei lässt sich eine deutliche Entwicklungslinie erkennen, die von der individualisierten, affektiv zugespitzten Gewaltinszenierung über emotionalisierte Befreiungsnarrative bis hin zur strukturellen Kritik institutionalisierter Gewalt reicht.

Im ersten Analyseschwerpunkt wurde deutlich, dass alle drei Filme den Orca explizit als Opfer menschlicher Gewalt positionieren, jedoch auf unterschiedliche Weise. Während O

Gewalt als singuläres traumatisches Ereignis inszeniert, das eine individuelle Rachehandlung motiviert, verschiebt FW den Fokus auf die andauernde Gewalt institutioneller Gefangenschaft. B wiederum radikalisiert diese Perspektive, indem der Film Gewalt nicht mehr als Ausnahme oder individuelles Fehlverhalten darstellt, sondern als strukturelles, systemisches Problem der Unterhaltungsindustrie sichtbar macht.

Gemeinsam ist den Filmen, dass sie Gewalt nicht als naturgegebenes Verhalten des Tieres rahmen, sondern als Folge menschlicher Eingriffe. Der Orca erscheint dadurch nicht als Bedrohung, sondern als reagierendes, verletztes Subjekt. Diese Verschiebung markiert einen zentralen medienhistorischen Wandel: Der „Killerwal“ wird nicht länger primär als Täter konstruiert, sondern als Opfer menschlicher Machtstrukturen.

Die Analyse der Empathie lenkung hat gezeigt, dass diese Opferposition nicht allein narrativ behauptet, sondern durch komplexe audiovisuelle Strategien erzeugt wird. Im Sinne Wulffs lässt sich Empathie als mehrschichtiges Zusammenspiel körperlicher, kognitiver und sozialer Prozesse beschreiben, das durch filmische Mittel aktiv strukturiert wird. Die Filme arbeiten gezielt mit Perspektivierung, Nähe, Wiederholung und emotionaler Rahmung, um den Orca als empfindendes Gegenüber erfahrbar zu machen. Gezeigt wird dies vor Allem in den Eröffnungssequenzen von O und FW, die durch ruhige Bildkompositionen, geringe Schnittfrequenz und musikalische Rahmung eine affektive Ausgangslage erzeugen, die Harmonie und Freiheit suggeriert. Diese ästhetische Vorbereitung fungiert nach Plantinga als emotionaler *elictor*, der eine positive Grundhaltung gegenüber dem Tier etabliert, bevor Gewalt ins Spiel kommt. Erst vor diesem Hintergrund kann die spätere Gewaltdarstellung als moralischer Bruch erfahren werden.

B hingegen wählt eine umgekehrte Strategie, indem der Film mit einem Schockereignis beginnt und Empathie retrospektiv aufbaut. Die Kombination aus Archivmaterial, Interviews und narrativer Rahmung erzeugt eine affektive Dynamik, die den Orca zunächst als gefährlich erscheinen lässt, um ihn im weiteren Verlauf als Opfer institutioneller Gewalt neu zu kodieren. Empathie entsteht hier nicht durch unmittelbare Nähe, sondern durch narrative Rekonstruktion und moralische Kontextualisierung.

Im Hinblick auf die Inszenierung des Orcas als denkendes und moralisches Wesen zeigt die Analyse, dass alle drei Filme dem Tier Formen von Subjektivität zuschreiben, jedoch in unterschiedlicher Intensität und mit unterschiedlichen Mitteln. Während O dem Tier eine nahezu intentionale, zielgerichtete Handlungslogik zuschreibt, operiert FW stärker über anthropomorphe Emotionalisierung und relationale Bindung B hingegen erzeugt Subjektivität nicht primär durch fiktionale Zuschreibung, sondern durch dokumentarische Strategien, die

Verhalten, Blick und Körper des Tieres interpretativ rahmen. Hier wird besonders deutlich, was Borkfelt als *second-order belief* beschreibt: die Voraussetzung, dass dem Tier überhaupt ein Innenleben zugeschrieben wird. Die Filme aktivieren diese Annahme nicht durch explizite Aussagen, sondern durch visuelle und akustische Signale, durch Schreie, Blickachsen, Körperrnähe oder soziale Interaktionen. Empathie entsteht somit nicht trotz der Differenz zwischen Mensch und Tier, sondern gerade durch die filmische Inszenierung dieser Differenz als überbrückbar.

Das genauere Betrachten der Mensch-Tier-Relationen hat zudem gezeigt, dass die Filme unterschiedliche Modelle von Beziehung entwerfen, die eng mit ihren jeweiligen Genres verknüpft sind. In O erscheint die Beziehung als konflikthafte gegenüber zweier Akteure, das von Schuld, Gewalt und Vergeltung geprägt ist. FW konstruiert eine emotionalisierte, nahezu familiäre Bindung, die auf Nähe, Vertrauen und gegenseitige Abhängigkeit basiert. B hingegen dekonstruiert solche relationalen Modelle und zeigt die Beziehung zwischen Mensch und Orca primär als asymmetrisches Machtverhältnis, das durch Kontrolle, ökonomische Interessen und strukturelle Gewalt bestimmt ist. Im Sinne Hermans lässt sich hier von unterschiedlichen narrativen Entwürfen einer *ecology of selves* sprechen: Die Filme modellieren jeweils spezifische Formen des Zusammenlebens zwischen Menschen und Orcas und tragen damit zur kulturellen Aushandlung dieser Beziehung bei.

Ein weiterer zentraler Befund betrifft die Rolle ästhetischer Mittel. Die Analyse hat gezeigt, dass Kamera, Montage, Licht, Sound und Musik nicht nur unterstützende Elemente sind, sondern zentrale Werkzeuge der affektiven Steuerung darstellen. Insbesondere die wiederholte Fokussierung auf Körperlichkeit, Atmung, Blick und Bewegung fungiert als Schnittstelle zwischen visueller Wahrnehmung und emotionaler Reaktion. Nach Keen lassen sich hier *fast tracks* identifizieren: visuelle und akustische Signale, die unmittelbare, vorbewusste Empathiereaktionen auslösen. Gleichzeitig zeigt sich, dass diese Strategien ambivalent sind. Anthropomorphisierende Verfahren können Empathie verstärken, laufen jedoch Gefahr, Tiere primär über menschliche Deutungsmuster lesbar zu machen. Die Filme bewegen sich somit kontinuierlich im Spannungsfeld zwischen Nähe und Projektion, zwischen Anerkennung tierlicher Subjektivität und ihrer kulturellen Überformung.

In der Gegenüberstellung wird schließlich deutlich, dass sich über die drei Filme hinweg eine grundlegende Transformation der Orca-Darstellung vollzieht. Während O noch stark von der Logik des Tierhorrors geprägt ist, verschiebt FW die Darstellung hin zu emotionaler Identifikation und moralischer Verantwortung. B geht darüber hinaus, indem der Film nicht nur

Empathie erzeugt, sondern diese in politische und gesellschaftliche Handlungsimpulse übersetzt.

Damit bestätigt sich die zentrale These der Arbeit: Filme über Orcas fungieren nicht lediglich als Spiegel gesellschaftlicher Vorstellungen, sondern als aktive Akteure innerhalb moralischer und politischer Diskurse. Sie prägen Wahrnehmungen, strukturieren Empathie und beeinflussen konkrete Einstellungen und Handlungen im Umgang mit nichtmenschlichen Tieren.

Die Forschungsfrage: Wie gestalten *Orca* (1977), *Free Willy* (1993) und *Blackfish* (2013) die Figur des Orcas als Opfer menschlicher Eingriffe und welche filmischen sowie narrativen Mittel steuern die empathische Ausrichtung des Publikums?

Kann somit beantwortet werden: Die drei untersuchten Filme gestalten den Orca als Opfer menschlicher Eingriffe durch ein Zusammenspiel aus narrativer Positionierung, audiovisueller Affektsteuerung und genreabhängigen Darstellungslogiken. Während sich die konkreten Strategien zwischen Horrorfilm, Familienfilm und Dokumentarfilm unterscheiden, besteht eine gemeinsame Tendenz darin, den Orca als fühlendes, verletzliches und moralisch relevantes Subjekt sichtbar zu machen. Empathie wird dabei nicht als spontane Reaktion vorausgesetzt, sondern gezielt durch filmische Mittel erzeugt, gelenkt und moduliert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Darstellung des Orcas im Film exemplarisch für eine breitere mediale Entwicklung steht, in der nichtmenschliche Tiere zunehmend als Subjekte und nicht mehr ausschließlich als Objekte wahrgenommen werden. Diese Entwicklung ist jedoch nicht linear oder widerspruchsfrei. Vielmehr bleibt die Figur des Orcas von Ambivalenzen geprägt: zwischen Bedrohung und Verletzlichkeit, zwischen Projektion und Anerkennung, zwischen ästhetischer Inszenierung und ethischer Verantwortung.

Gerade diese Ambivalenz macht die filmische Darstellung von Orcas zu einem besonders produktiven Untersuchungsfeld für die Filmwissenschaft und die Human-Animal Studies. Sie zeigt, dass Empathie nicht nur eine emotionale Reaktion ist, sondern ein kulturell und medial geformter Prozess, der entscheidend dazu beiträgt, wie wir nichtmenschliche Tiere wahrnehmen, bewerten und behandeln.

Ein weiterer zentraler Befund der Analyse betrifft die Medialität von Tierwahrnehmung. Die Untersuchung hat gezeigt, dass der Orca im Film nicht einfach sichtbar gemacht wird, sondern dass seine Wahrnehmbarkeit, Lesbarkeit und moralische Einordnung stets Ergebnis komplexer medialer Konstruktionen ist. In diesem Sinne fungieren die untersuchten Filme als epistemische Instrumente, die bestimmen, wie Orcas überhaupt verstanden werden können. Im Anschluss an Herman lassen sich diese Prozesse als Formen narrativer Modellierung begreifen: Die Filme

erzeugen spezifische „worlds of sense-making“, in denen nichtmenschliche Tiere als intentionale, empfindende und moralisch adressierbare Wesen erscheinen.

Zugleich wird deutlich, dass Empathie in diesen Darstellungen kein spontanes Mitfühlen darstellt, sondern ein ästhetisch und narrativ regulierter Prozess ist, der gezielt durch filmische Mittel strukturiert wird. Diese empathische Öffnung bleibt jedoch von Spannungen begleitet: Die Filme operieren im Spannungsfeld zwischen Anthropomorphisierung und Differenz, indem sie den Orca als emotional zugängliches Gegenüber inszenieren, ohne seine Alterität vollständig aufzuheben. Gerade in dieser Spannung liegt ein zentrales Potenzial filmischer Tierdarstellung.

Darüber hinaus zeigt die Analyse, dass Gewalt eine zentrale epistemische Funktion einnimmt: Erst durch die Inszenierung von Verletzung und Verlust wird der Orca als moralisch relevantes Subjekt sichtbar, was sich im Sinne Borkfeldts als „slaughter empathics“ fassen lässt. Insbesondere B verdeutlicht zudem, dass filmische Repräsentationen nicht nur Wahrnehmung strukturieren, sondern aktiv in gesellschaftliche Diskurse eingreifen und moralische Positionierungen erzeugen.

Es wird also dadurch deutlich, dass die filmische Darstellung von Orcas exemplarisch für eine breitere mediale Dynamik steht: Nichtmenschliche Tiere erscheinen im Film nicht als gegebene Entitäten, sondern als kulturell und narrativ vermittelte Subjekte. Empathie erweist sich dabei als historisch wandelbarer und medial geformter Prozess, der entscheidend dazu beiträgt, wie Tiere wahrgenommen, bewertet und behandelt werden.

Damit trägt die vorliegende Arbeit nicht nur zur filmwissenschaftlichen Analyse von Tierdarstellungen bei, sondern auch zu einer kritisch-reflexiven Auseinandersetzung mit den Grundlagen menschlicher Tierwahrnehmung. Sie zeigt, dass Empathie gegenüber nichtmenschlichen Tieren weder selbstverständlich noch universell ist, sondern ein kulturell erzeugter und historisch wandelbarer Prozess, der maßgeblich durch mediale Praktiken geprägt wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Blackfish. Regie: Gabriela Cowperthwaite. USA: Magnolia Pictures, 2013. Blu-ray.
- Free Willy - Ruf der Freiheit. Regie: Simon Wincer. USA: Warner Bros., 1993. DVD, Warner Home Video.
- Orca: The Killer Whale. Regie: Michael Anderson. USA: Paramount Pictures, 1977. Gesehen auf: Amazon Prime Video.

Sekundärliteratur

- Alonso-Recarte, Claudia: „Black Fish, BlackFish, What Do You See? Looking at the Faces of Orcas in Animal Advocacy Documentary Film“ 2025.
- Beisheim, Lindsay: „A Rhetorical Criticism of Blackfish: Making Waves in Orca Activism“ 2016.
- Berger, Demian / Renz, Seraina: „Im Blick des Tieres. Adorno und Derrida zur Tierfrage“. In: kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 45.2 2017, S. 55-64.
- Bonnemann, Jens: „David Bordwell (*1947) und Kristin Thompson (*1950) - eine Frage des Stils“. In: Filmtheorie: Eine Einführung. J. B. Metzler 2019, S. 243-271.
- Borkfelt, Sune: Reading Slaughter: Abattoir Fictions, Space, and Empathy in Late Modernity. Palgrave Macmillan 2022.
- Burford, Caitlyn / Schutten, Julie „Madrone“ Kalil: „Internatural Activists and the ‚Blackfish Effect‘: Contemplating Captive Orcas’ Protest Rhetoric through a Coherence Frame“. In: Frontiers in Communication 2017, S. 16.
- Chattopadhyay, B.: „Audible Absence: Searching for the Site in Sound Production“. In: Image 6 2010, S. 13-28.
- Chuszcz, Patrycja: „Do Viewers Feel It? Empathy for Other-Than-Human Animals in Cinema“. In: International Journal of Film and Media Arts 10.2 2025, S. 65-84.
- Crist, Eileen / Haraway, Donna: „Review: Cat’s Cradle with Donna Haraway: Donna Haraway, When Species Meet, University of Minnesota Press 2008“. In: Social Studies of Science 40.4 2010, S. 641-646.
- Dykhoff, Klas: „Non-Diegetic Sound Effects“. In: The New Soundtrack 2.2 2012, S. 169-179.
- Fahlenbrach, Kathrin: „Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films“ 2008, S. 85-103.

- Fay, Jennifer: „Seeing/Loving Animals: André Bazin’s Posthumanism“. In: *Journal of Visual Culture* 7.1 2008, S. 41-64.
- Goodhart, Sandor: „The Witness of Trauma: A Review Essay“. In: *Modern Judaism* 12.2 1992, S. 203-218.
- Heller, Franziska / Lehmann, Ingo / Wulff, Hans J.: „Free Willy - Ruf der Freiheit“ 2016, S. 190-194.
- Herman, David: *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*. Oxford University Press 2018.
- Hoare, Philip / Page, Michael J.: *The Whale*. Tantor Audio 2010.
- Horner, Kierran Argent: „The Equality of the Gaze: The Animal Stares Back in Chris Marker’s Films“. In: *Film-Philosophy* 20.2-3 2016, S. 235-249.
- Keen, Suzanne: „Fast Tracks to Narrative Empathy: Anthropomorphism and Dehumanization in Graphic Narratives“. In: *SubStance* 40.1 2011, S. 135-155.
- Kooij, Demelza Lilliette: *Empathising with Animals: Non-Human Subjectivity in Documentary Film*. Liverpool John Moores University 2020.
- Lawrence, Thomas B. / Phillips, Nelson: „From Moby Dick to Free Willy: Macro-Cultural Discourse and Institutional Entrepreneurship in Emerging Institutional Fields“. In: *Organization* 11.5 2004, S. 689-711.
- Lillge, Claudia: „Können Tiere Helden sein? Anthropozentrischer und zoozentrischer Anthropomorphismus in Gabriela Cowperthwaites Blackfish“ 2018.
- Maiwald, Klaus: „„Das Überleben dieser wunderbaren Geschöpfe“: Tierdokumentation zwischen Information und Indoktrination“ 2014.
- Monteleone, Amanda: „Animal Subjectivity and Child Animality in Children’s Media: Review of Amy Ratelle, *Animality and Children’s Literature and Film*“. In: *Humanimalia* 12.1 2020, S. 249-254.
- Peterson, Anna: „Donna J. Haraway, *When Species Meet*. University of Minnesota Press 2008“. In: *Journal of Agricultural & Environmental Ethics* 21.6 2008, S. 609-611.
- Pick, Anat: „Scientific Surrealism in the Films of Georges Franju and Frederic Wiseman“. In: *Creaturely Poetics*. Columbia University Press 2011, S. 131.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*. University of California Press 2009.
- Smith, Tim J.: „Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience“. In: *Screen* 51.4 2010, S. 433-437.

- Tröhler, Margrit: „Filme, die (etwas) bewegen. Die Öffentlichkeit des Films“. In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption. Marburg: Schüren 2010, S. 116-134.
- Verevis, Constantine: „Vicious Cycle: Jaws and Revenge-of-Nature Films of the 1970s“. In: Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots. University of Texas Press 2016, S. 96-111.
- Warkentin, Traci: „Whale Agency: Affordances and Acts of Resistance in Captive Environments“. In: McFarland, Sarah E. / Hediger, Ryan (Hg.): Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration. Leiden/Boston: Brill 2009, S. 23-44.
- Werner, Mark: Looking for the Killer: A History of Orca Encounters, 1861-1964. Dissertation, University of British Columbia 2021.
- Whitehall, Geoffrey: „When They Fight Back: A Cinematic Archive of Animal Resistance and World Wars“. In: Review of International Studies 49.2 2023, S. 278-299.
- Wulff, Hans J.: „Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein theoretischer Ansatz“ 2003.
- Wulff, Hans J.: „Tierbilder zwischen Symbolik und Therapie: Tiere und ihre Kultivierung im Horizont des Erzählens“ 2024.

Internetquellen

- Orca Network (o. J.): Keiko's Life Story. URL: <https://www.orcanetwork.org/keiko-life-story> (Letzter Zugriff: 02.04.2026).