



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Tier-Werden:

Eine medien- und kulturgeschichtliche Analyse
von Animalität in fiktionalen Formaten“

Verfasserin

Lisabeth Tauschitz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1 Methoden und Zielsetzung	9
1.2 Hinweis im Sinne der Gleichbehandlung	10
1.3 Begriffsfokussierung: animalisch	11
2. ANTHROPOMORPHISMUS	12
2.1 Definition: Anthropomorphismus	12
2.2 Anthropomorphe Tiergestalten	12
2.3 Anthropomorpher Trugschluss und Anthropozentrismus	14
3. EXKURS: HERAUSBILDUNG DER ANTHROPOMORPHEN HEIMTIERSENTIMENTALISIERUNG	17
3.1 Einführung	17
3.2 Das 19. Jahrhundert – Zeitalter des Wandels	18
3.3 Die Kategorisierung der Tiere	21
3.4 Nutztiere und die Expansion der Landwirtschaft	24
3.5 Das geschützte Liebhabertier und die Reduktion von Natur	28
3.6 Heimtierkultur	29
4. ERZÄHLKINO: <i>RESCUED BY ROVER</i>	33
4.1 Das Familienunternehmen The Hepworth Manufacturing Company	33
4.2 Innovative filmtechnische Stilmittel	34
4.3 Symmetrie	37

5. FILMANALYSE: <i>RESCUED BY ROVER</i>	39
5.1 Einführung	39
5.2 Filmdaten	40
5.3 Absorption	40
5.4 Kommunikation	41
5.5 Kognitive Fähigkeiten	44
5.6 Protagonist und Antagonist	46
5.7 Das Tierauge	49
5.8 Der Hund als Familienmitglied	51
6. EXKURS: DAS TIER ALS FILMSTAR	53
6.1 Einführung	53
6.2 Definition: Filmstar	54
6.3 Entwicklung des (Film-) Starkults	55
6.4 Der erste (tierische) Filmstar	57
6.5 Reputation via Medien	59
7. ENTSTEHUNG EINES NEUEN GENRES:	
DER FIKTIONALE TIERFILM	60
7.1 Einführung	60
7.2 Animalische Protagonisten – Ein Novum	60
7.3 Unmittelbare Nachfolger von <i>Rescued by Rover</i>	61
7.4 Sondierung: Der fiktionale Tierfilm	63
7.4.1 Fiktionaler und sachlicher Tierfilm	63
7.4.2 Sachlicher Tierfilm	65
7.4.3 Fiktionaler Tierfilm	67
8. FRÜHE CANINE HEROS	69
8.1 Jane, The Vitagraph Dog and Strongheart	70
8.2 The Original Rin Tin Tin – The Dog that saved Hollywood	72

9. FILMANALYSE: <i>CLASH OF THE WOLVES</i>	73
9.1 Einführung	73
9.2 Filmdaten	73
9.3 Namensgebung	74
9.4 Kommunikation und kognitive Fähigkeiten	76
9.5 Protagonist und Antagonist	78
9.6 Freundschaft mit dem Tier als Veredelung des menschlichen Charakters	80
9.7 Das Tierauge	81
9.8 Der Hund als Familienmitglied	84
9.9 Tiere als Medien von Empfindung und Emotion	86
10. TV PETS	89
10.1 Rin Tin Tin – Vom Erzählkino zum Fernsehen	89
10.2 Sondierung: TV Pet	90
10.3 Definition: TV Pet	91
11. FILMANALYSE: <i>THE ADVENTURES OF TIN TIN TIN</i>	92
11.1 Einführung	92
11.2 Charakteristiken der Serie	92
11.3 Filmdaten	93
11.3.1 Absorption	93
11.3.2 Kommunikation und kognitive Fähigkeiten	94
11.3.3 Protagonist und Antogonist	95
11.3.4 Das Tierauge	96
11.3.5 Der Hund als Familienmitglied	97
12. AUSBLICK	98
13. RESÜMEE: BESPRECHUNG DER THESEN	99
14. SCHLUSSWORT	101
15. QUELLENVERZEICHNIS	103

16. FILMOGRAFIE	111
17. ABBILDUNGEN	112
18. SEQUENZPROTOKOLLE	125
18.1 Sequenzprotokoll: <i>Rescued by Rover</i>	125
18.2 Sequenzprotokoll: <i>Clash of the Wolves</i>	126
18.3 Sequenzprotokoll: <i>The Adventures of Rin Tin Tin</i>	127
19. ANHANG	128
19.1 Abstract	128
19.2 Curriculum Vitae	129

1. EINLEITUNG

Das Spektrum von Tier-Mensch-Beziehungen eröffnet eine schier unendliche Welt mit den unterschiedlichsten Varianten und Formen, welche sich aus komplexen Strukturen der menschlichen Existenz und deren Weltverständnis entwickeln. Mensch und Tier stehen in einem Verhältnis, das eine lange und variable und nicht zuletzt oft auch ambivalente Beziehung aufweisen kann. Die Partnerschaft mit dem Tier zeichnet sich zumeist durch zweigleisige und widersprüchliche Züge aus, welche unter anderem gegensätzliche Aspekte wie Bemächtigung, Herrschaft, Ausnutzung, Pflege, Liebe und Zuneigung in sich vereinen.¹ Meyer Heinz formuliert in seinem Buch *Der Mensch und das Tier* dementsprechend Folgendes aus:

„Das angedeutete Verhaltensspektrum demonstriert bereits: Die Natur hat dem Menschen kein selbstverständliches, klar umrissenes und einlinig-unproblematisches Verhältnis zum Tier geschenkt oder aufgegeben. In seiner biologischen wie gesellschaftlichen Existenz ist homo sapiens den übrigen Lebewesen vielmehr konfrontiert in der Undeterminiertheit und Ambivalenz seiner Handlungsmöglichkeiten. Nicht einmal innerhalb einer Gesellschaft oder gar beim einzelnen Individuum lässt sich das stringente Perseverieren einer eindeutigen Grundeinstellung des Menschen zum Tier als Regel feststellen.“²

Das Verhältnis des Menschen zum Tier entspricht einer facettenreichen Beziehung, welche keine klare Gliederung erlaubt. Lediglich ein Grundmuster, das den Mensch-Tier-Bezug in einen dichotomen Orientierungsraster einbettet, scheint oberflächlich Überblick zu verschaffen.

Eine grundsätzlich eher negativ oder aber auch nutzenorientierte Seite kann einer positiv bzw. empathisch-emotional gepolten Haltung entgegengestellt werden. Der Mensch sieht in dem Tier entsprechend ersterer Haltung beispielsweise einen vernichtenswerten Schädling oder einen ökonomischen Sachwert. Der zweiten Haltung entsprechend wird das Tier als Begleiter oder gar Freund sowie Partner verhandelt.

Dennoch lassen Graubereiche und Übergänge keine eindeutigen Grenzen erkennen, sondern verleihen der Mensch-Tier-Beziehung einen flexiblen und doppelbödigen Charakter.

¹ Vgl. Meyer: *Der Mensch und das Tier*, S. 56.

² Meyer: *Der Mensch und das Tier*, S. 9.

Der „Mensch-Tier-Kontakt“³ äußert sich demgemäß als ambivalentes Phänomen, welches Elemente wie „[...] innige Freundschaft, distanzierte Partnerschaft, sachliches Nutzen oder rückhaltlose Beherrschung [...]“⁴ in sich vereinen kann.

Am deutlichsten lässt sich diese Ambivalenz in der Haltung von Heimtieren erkennen. Das Heimtier entspricht einem Lebewesen, welches der Mensch vordergründig aus Liebhaberzwecken hält. Betrachtet man das Verhältnis des Menschen gegenüber dem Heimtier genauer, so lassen sich im Allgemeinen parallel dazu widersprüchliche Züge erkennen, welche die scheinbar liebevolle oder tolerante Beziehung infrage stellen und sie als „doch recht eigennützige[...] Betreuung“⁵ entlarven.

Seinen Ursprung findet diese ambivalente Haltung gegenüber dem Tier in der „Heimtierkultur“⁶ des industriellen Zeitalters, welches sich durch die Tendenz zu einer weitgehenden Anthropomorphisierung gewisser Tiergattungen auszeichnet.

Dabei ist das Phänomen der Aneignung, ferner Fremdbestimmung des Tieres durch den Menschen, auf anthropozentrische Momente der menschlichen Welt zurückzuführen. Der Mensch neigt, entgegen seiner Fähigkeit des Perspektivenwechsels dazu, seine Umgebung aus dem eigenen Blickwinkel zu bewerten und zu betrachten.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern mit den Medien Film und Fernsehen eine Plattform geschaffen wird, um dieser Weltanschauung sowie dem unter diesen Aspekten geformten animalischen Gegenüber Raum geben zu können.

Es soll aufgezeigt werden, unter welchen Voraussetzungen und mittels welcher Methoden das Tier als Teil einer fiktionalen Filmwelt seinen Status als „authentisch animalisches Wesen“ nahezu vollkommen aufgeben muss.

Diese Fragestellung soll durch eine Untersuchung der spezifischen Kommunikationsmotive fiktionaler Filmformate bzw. durch das Aufzeigen konkreter Gestaltungsmerkmale, mittels welcher sich der Mensch das Tier als Medium und Vermittler menschlicher Konventionen aneignet, erörtert werden.

3 Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 192.

Anm. d. Verf.: Der Begriff „Mensch-Tier-Kontakt“ wird des Weiteren nicht mehr mittels Anführungsstrichen hervorgehoben.

4 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 10.

5 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 15.

6 Stephany: Der Mensch im Tier, S. 95.

Anm. d. Verf.: Der Begriff „Heimtierkultur“ wird des Weiteren nicht mehr mittels Anführungsstrichen hervorgehoben.

Am Phänomen des tierischen Schauspielers, im Speziellen der Verkörperung einer Heldenrolle durch den Hund, d. h. dem Canine Hero, findet sich ein Exempel, um den Aneignungsprozess sowie die bezeichnende Haltung des Menschen gegenüber dem Tier deutlich veranschaulichen zu können.

1.1 Methoden und Zielsetzung

Vorliegende Arbeit setzt sich mit der ambivalenten Beziehung zwischen Mensch und Tier auseinander und untersucht diese indem Film und Fernsehen in ihrer explizit fiktionalen Form als „aufschlussreiches Übergangsfeld der Begegnungsweisen“⁷ analysiert werden. Anhand der über diese Medien vermittelten „dynamischen bildlichen Darstellung, die zur Imagination von unmittelbarer Realität veranlasst und derart - zumal in der ´tierfernen´ technischen Welt - eine häufige und besonders goutierte Modalität der Mensch-Tier-Assoziation darstellt“⁸, soll veranschaulicht werden, mit welchen Methoden und Motiven Film und Fernsehen eine solche Kommunikation der Tierwelt transportiert und fördert.

Dabei erscheint es als obligat, einen Exkurs über die Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte dieses im 19. Jahrhundert aufkeimenden Phänomens zu verzeichnen. Anhand einer überblicksartigen Summierung der, in diesem Zeitalter herrschenden Umstände und Veränderungen, soll dem Leser das in diesem Kontext kreierte Milieu, welches sich unmittelbar auf eine neuartige Tierwahrnehmung auswirkt, näher gebracht werden.

Als Ausgangspunkt dieser von anthropomorphen Strukturen durchzogenen Tierwahrnehmung, wird der Kurzfilm *Rescued by Rover* herangezogen. Durch eine sich auf den historischen Kontext beziehende Besprechung dieses Films, sollen Grundmuster und ästhetische Gestaltungsmittel herausgestrichen werden, um diese, dem Prinzip der Kollation folgend, in unmittelbarem Bezug zu weiteren, im Folgenden analysierten Filmbeispielen stellen zu können.

Bei der Filmauswahl handelt es sich trotz einem erkennbaren Schwerpunkt auf den anglophonen Raum, um eine räumlich ungebundene. Die Selektion wird wesentlich durch eine grobe, von der erzielten Massenwirksamkeit des Canine Heros bestimmten, Chronologie festgelegt.

⁷ Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 42.

⁸ Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 42.

Da die Auswirkungen der Massenwirksamkeit einen weiteren Aspekt in Bezug auf die anthropomorphe Betrachtung des Filmtiers darstellt, wird dieser ebenso ein Exkurs, welcher sich mit dem Begriff des *Filmstars* auseinandersetzt, gewidmet.

Nach der Besprechung des Kurzfilms *Rescued by Rover* (1905/UK) und dem die Rolle des Rover verkörpernden Familienhundes Blair (?-1914), folgen Ausarbeitungen zu den animalischen Darstellern Jean, The Vitagraph Dog (?-1916) und Strongheart (1917-1929), wobei aufgrund eines Mangels an filmischen Quellen eine erfüllende wissenschaftliche Forschung zu beiden Letzteren verwehrt bleibt. Dennoch erweist sich ihre Nennung als unverzichtbar, da sie ein wesentliches Verbindungsglied zwischen dem frühen Canine Hero und seiner seriellen Ausformung, dem Television Pet, darstellen.

Nach einer sich nur auf das Minimum beschränkenden Untersuchung zu Wirkung und Einfluss dieser beiden Filmhunde erfolgt eine Besprechung des Films *Clash of the Wolves* (1925/USA) sowie dem darin mitwirkenden Tierdarsteller Rin Tin Tin (1918-1932). Seine Figur zog nicht nur als „Kinoheld“ ein außergewöhnliches Maß an Massenwirksamkeit mit sich, sondern stellt auch in Form des von seinen Nachfolgern verkörperten Television Pets ab etwa 1950 einen idealen Kommunikator eines von anthropomorphen Strukturen durchzogenen Mensch-Tier-Verhältnisses dar.

Durch das Aufzeigen der Kulturgeschichte des Canine Heros, welche in stetem Bezug zur Heimtierkultur des 19. Jahrhunderts erarbeitet wird, soll das prekäre Verhältnis des Menschen zum Tier unter soziokulturellen Gesichtspunkten der menschlichen Welt verhandelt werden.

1.2 Hinweis im Sinne der Gleichbehandlung

Vorliegender Text bedient sich aus Gründen des Leseflusses nur der männlichen Form. Die weibliche ist selbstverständlich als in diese inkludiert zu verstehen.

1.3 Begriffsfokussierung: animalisch

Es muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff *animalisch* im Bezug auf vorliegenden Text, in der Regel losgelöst von jeglicher negativen Konnotation zu verstehen ist. Es liegt eine Begriffsfokussierung vor, welche ihn rein in einem wortwörtlichen bzw. zoologischen Verständnis heranzieht. *Animalisch* steht verbaliter für *das Tier als Lebewesen*.

Eine Trennung von der mit Jacques Derridas' Abhandlung *Das Tier, das ich also bin* (Originaltitel: *L' animal que donc je suis*) beobachteter Bedeutung dieses Begriffs soll vollzogen werden.

Derrida beschreibt, dass vor allem im westlichen Denken, der Mensch als „animal rationale“⁹ dem „Tier (animal)“¹⁰, gegenübergestellt wird. Dem Tier fehlt alles das, was man „als das Eigene des Menschen betrachtet [...]: Sprache, Vernunft, Erfahrung des Todes, Trauer, Kultur, Institution, Technik, [...]“¹¹. Somit steht der Begriff *animalisch* in enger Verbindung mit einem Mangel an Kultur sowie Vernunft, ferner Triebhaftigkeit und wird als Synonym für „das Unmenschliche oder das Anhumane“¹² gesehen.

9 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 12.

10 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 12.

11 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 12.

12 Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, S. 32.

2. ANTHROPOMORPHISMUS

Der Terminus *Anthropomorphismus* verlangt als wesentlicher Bestandteil der herangezogenen Film- und Fernsehebeispiele, im Hinblick auf die Kommunikation des Tieres durch dieselben, eine eingehenden Besprechung.

In diesem Sinne soll vorab eine Auseinandersetzung mit diesem Begriffsfeld vollzogen werden.

2.1 Definition: Anthropomorphismus

Der britische Naturforscher John Ray hielt 1693 fest, dass es sich bei der Gruppe der “Anthropomorpha”¹³ um “die den Menschen Ähnlichen”¹⁴ handelt.

Der Begriff *Anthropomorphismus* kann allgemein gesprochen als das Zuschreiben menschlicher Eigenschaften auf etwas Nichtmenschliches definiert werden.

Die Vermenschlichung kann dabei das äußere Erscheinungsbild, also die physische Form, sowie das innere Erscheinungsbild, wie unter anderem Charakterzüge und Verhaltensweisen, als auch eine Mischform aus beiden Möglichkeiten, betreffen.

2.2 Anthropomorphe Tiergestalten

Bei anthropomorphen Tieren handelt es sich um Kreaturen, die weder klar der menschlichen noch der tierischen Lebensform zugeordnet werden können. Anthropomorphe Tiere zeichnen sich dadurch aus, dass sie menschliche Eigenschaften aufweisen, die entweder im Verhalten oder in der körperlichen Form erkennbar sind. Unter anderem können beide Ebenen zusammenfallen, d. h., Inneres und Äußeres zeugen von einem Einwirken menschlicher Eigenschaften. Dabei wird jedoch zumeist auf eine Gewichtung Wert gelegt, welche zugunsten der Erhaltung der spezifischen tierischen Eigenschaften ausgerichtet ist. Das Tierische verschwindet nicht völlig, sondern wird von menschlichen Zügen geprägt und überformt.

13 Agamben: Das Offene, S. 34.

14 Agamben: Das Offene, S. 34.

Jürgen Ehneß entwickelte in seinem Exkurs *Anthropomorphisierung in der Literatur* ein Stufenmodell, welches drei mögliche Stadien der Vermenschlichung beschreibt. Die einzelnen Formen der Anthropomorphisierung können dabei entweder streng in ihrem Bereich verlaufen, oder ineinander übergehen.

- „I. Der Mensch schreibt dem Tier bestimmte geistige Eigenschaften (besonders die des Denkens) zu, interpretiert tierische Verhaltensweisen und tierisches Aussehen menschlich;
- II Das Tier besitzt die geistigen Eigenschaften des Menschen, kann denken, fühlen, sprechen, hat gewisse menschliche Moralvorstellungen;
- III. Das Tier besitzt die geistigen und körperlichen Eigenschaften des Menschen.“¹⁵

Die Vermenschlichung von Tieren erfolgt in unterschiedlicher Ausprägung, da sie ebenso aus unterschiedlichsten Gründen vollzogen wird. Zum einen werden Tiere anthropomorphisiert, um gewisse Normen und Werte zu vermitteln, sprich, um eine Botschaft an den Adressaten weiter zu geben. Zum anderen werden ihnen menschliche Eigenschaften zugesprochen, damit sich ihnen der Adressat verbundener fühlt. Er erkennt vertraute Merkmale im Tier wieder, wodurch ein Verwandtschaftsbezug hergestellt werden kann. Das Potential der Identifikation kann dadurch gesteigert werden.

Beide Praxen können in Wechselwirkung zueinander stehen. Anthropomorphe Tiere können beim Adressaten ein Gefühl der Verbundenheit hervorrufen, welches die Vermittlung einer Botschaft fördert und leichter fassbar macht.

Als die älteste Erscheinungsform anthropomorpher Tiere gilt die Fabel. Dem Adressaten werden über anthropomorphe Tierfiguren Vorstellungen von der Welt vermittelt, wobei sich die literarischen Texte der Vermenschlichung des Tieres darum bedienen, moralische oder sozial-politische Normen und Werte zu transportieren. Mit Hilfe von Tieren können kritische Themen gesellschaftsfreundlicher verhandelt werden, da das Tier als eine Art Folie bzw. Metapher oder Karikatur Inhalt und Aussage in verschleierter Form präsentiert. John Berger vergleicht diesen Verschleiervorgang mit einer Maskierung mittels tierischer Attribute, welche im Grunde einer Demaskierung dient.¹⁶

¹⁵ Ehneß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 249.

¹⁶ Vgl. Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 26.

2.3 Anthropomorpher Trugschluss und Anthropozentrismus

Nichtmenschliches, insbesondere das Tier, wird in der Regel anthropomorphisiert, um dem Menschen eine Identifikationsmöglichkeit zu bieten. Tieren werden menschliche Eigenschaften zugesprochen, um Fremdheit durch Vertrautheit ersetzen zu können. Menschen wollen sich selbst in anthropomorphen Tieren wiedererkennen, um tierische Welten nach den Normen eines menschlichen Regelwerks interpretieren zu können.

Jakob Johann Baron von Uexküll, ein Zoologe des 20. Jahrhunderts, widmete sich dieser Problematik unter den Gesichtspunkten der philosophischen Anthropologie. Mit seiner These, welche besagt, dass Raum und Zeit subjektive Erfahrungen sind, spricht er sich gegen eine mögliche einheitliche Welt aus. Ihm zufolge verfügen alle Lebewesen über den selben Lebensraum und die selbe Umwelt, jedoch steht jedes Lebewesen in einem anderen Bezug zu diesen. Er vertritt die Auffassung, dass jede Lebensform eine eigene Wahrnehmung von Welt hat, weshalb Querverbindungen zwischen diesen mit Vorsicht zu vollziehen sind.¹⁷

Der italienische Philosoph Giorgio Agamben beschäftigt sich ebenso mit dem anthropozentrischen Weltbild und untersucht das Phänomen des anthropomorphen Trugschlusses. In seinem Buch *Das Offene* (Originaltitel: *Profanazioni*) schreibt er im Hinblick auf Jakob Johann Baron von Uexkülls Thesen folgende Beobachtung nieder:

„All zu oft stellen wir uns – so hält er fest – die Beziehungen, die ein bestimmtes Tier mit seiner Umwelt unterhält, im selben Raum und in derselben Zeit vor, die uns mit den Gegenständen unserer menschlichen Welt verbindet. Diese Illusion gründet im Glauben an eine einheitliche Welt, die alle Lebewesen umfasst. Uexküll beweist, dass eine solche einheitliche Welt nicht existiert und dass es eine Zeit und einen Raum, die für alle Lebewesen gleich wäre, nicht gibt. Die Biene, die Libelle oder die Fliege, die wir an einem sonnigen Tag neben uns fliegend beobachten, bewegen sich weder in derselben Welt, in welcher wir sie beobachten, noch teilen sie mit uns - oder unter sich - dieselbe Zeit und denselben Raum.“¹⁸

Giorgio Agamben absorbiert Uexkülls Beobachtungen und weist darauf hin, dass jede Umwelt eine in sich geschlossene Einheit ist, „die sich aus der Selektion einer Reihe von Elementen oder ‘Merkmalträgern’ aus der Umgebung konstituiert, die ihrerseits nichts anders als die Umwelt des Menschen ist.“¹⁹

17 Vgl. Portmann: Ein Wegbereiter der neuen Biologie, S. Xiiif.

18 Agamben: Das Offene, S. 50.

19 Agamben: Das Offene, S. 51.

In der Selbstermächtigung des Menschen erkennt Giorgio Agamben eine Anthropogenese, welche aus der durch den Menschen betonten Zäsur und Gliederung zwischen Humanem und Animalischem hervorgeht.²⁰ Weiters hält er fest, dass die Ermächtigung des Menschen auf der Beschlagnahme tierischer Lebensformen basiert. Der Mensch stellt sein eigenes Verständnis von Welt ins Zentrum, wechselt seine Perspektive bei der Betrachtung tierischen Verhaltens nicht, sondern sieht sich als Maß aller Dinge und identifiziert seine Beobachtungen im Rahmen menschlicher Empfindung. Giorgio Agamben führt demgemäß die These Martin Heideggers, einem Vertreter der dem Menschen vorbehaltenen Weltoffenheit an, welche das narzisstische Weltverständnis des Menschen folgend beschreibt: „Der Stein ist weltlos, das Tier ist weltarm, der Mensch ist weltbildend.“²¹

James A. Serpell befasst sich ebenso mit der Problematik des Anthropozentrismus. Er erkennt ähnlich der dem Menschen durch Martin Heidegger anerkannten weltbildenden Eigenschaft, ein narzisstisches Moment in dem Prozess der Identifikation des Menschen mit dem Tier. Er hält fest, dass der Mensch die Eigenschaft besitzt sich in andere Lebensformen hineinversetzen zu können. Seine Empathiefähigkeit, d.h. das Potential mittels Einfühlungsvermögen andere Blickwinkel einnehmen zu können, ist jedoch von einem konfliktreichen und paradoxen Moment bestimmt.

“Anthropomorphism appears to have its roots in the human capacity for so-called reflexive consciousness - that is, the ability to use self-knowledge, knowledge of what it is like to be a person, to understand and anticipate the behavior of others. As far as is known, other animals [...] lack a ‘theory of mind’, or the capacity to attribute mental states to others. Humans, in contrast, have been described as ‘natural psychologist’, with the power to penetrate and explore other minds by the light of their own subjective mental experiences. Quite when this exceptional ability expanded outward to encompass nonhumans is anybody’s guess, although the archaeologist Steven Mithen has claimed that anthropomorphism is one of the defining characteristics of anatomically modern humans (*Homo sapiens sapiens*) and that it probably evolved no more than 40, 000 years ago.”²²

20 Vgl. Agamben: Das Offene, S. 87.

21 Agamben: Das Offene, S. 59.

22 Serpell: People in Disguise, S. 123.

Für die Haltung des Menschen gegenüber der tierischen Welt bedeutet das menschliche Empathiepotential im Allgemeinen jedoch kein Hineinversetzen oder Nachempfinden, sondern eine Vereinnahmung und Bevormundung. Der Mensch versucht nicht, wie anhand des aufgezeigten Paradoxon des anthropomorphen Trugschlusses erörtert wird, die Gedankenwelt des Tieres zu erfassen oder sein Handeln unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten, sondern er projiziert auf vermeintlich empathische Weise seine eigenen Erfahrungen in das Verhalten des Tieres. Das Tier erscheint als ein anthropomorphes Produkt der anthropozentrischen Weltanschauung des Menschen und bildet sich als fingiertes tierisches Wesen heraus, das unverkennbar vom Menschen abstammt.²³

²³ Vgl. Duve: Lexikon der berühmten Tiere, S. 7.

3. EXKURS: HERAUSBILDUNG DER ANTHROPOMORPHEN HEIMTIERSENTIMENTALISIERUNG

3.1 Einführung

Der Glaube des Menschen dem Tier nahe zu sein, respektive es zu verstehen, wenn es ihm in Form und/oder Verhalten ähnelt, spricht, wenn er es unter anthropomorphen Gesichtspunkten betrachtet, ist Ausdruck eines prekären Mensch-Tier-Verhältnisses, welches richtungsweisende Wurzeln in dem von Umwälzungen geprägten 19. Jahrhundert findet.

Durch die Reduktion von Natur entstand zu dieser Zeit ein Verlangen nach engem Kontakt mit Lebendigen, welches vor allem mit der Haltung von Heimtieren gestillt werden konnte. Ein regelrechter Heimtierkult entwickelte sich, welcher sich nicht nur auf die Haltung von Tieren in der menschlichen Behausung beschränkte, sondern das Tier in welcher Form auch immer nahe an den Menschen binden wollte. Neben greifbaren Tiernachahmungen in den verschiedensten Varianten, beispielsweise in Gestalt von Stofftieren, Spielzeug und Sammlerfiguren, nimmt das Tier als Abbild Einzug in den bürgerlichen Haushalt. Ebenso verhandeln Drucke, Gemälde und Fotografien vermehrt das Tier als Thema, welches sich durch seine „Animalität (Lebendigkeit)“²⁴ als Sinnbild für Natur auszeichnet.

Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts audiovisuelle Medien aufkeimen, nimmt der Heimtierkult auch auf diese wesentlichen Einfluss.

Karen Duve und Thies Völker schreiben im Hinblick darauf in ihrem Buch *Lexikon der berühmten Tiere*:

„Städte, Industrieanlagen und Autobahnen umgeben den modernen Menschen, doch aus sämtlichen Medien schnattert, krächzt, bellt und wuselt es uns entgegen, als wären wir noch mitten drinnen im ungeordneten Urwald. Es scheint als wolle der Mensch, je weiter er sich von der Natur entfernt, um so dringlicher ein Stück von seinem verlorenen Paradies sichern.“²⁵

Um nachvollziehen zu können, warum sich der Heimtierkult als Konsequenz auf die im 19. Jahrhundert vollzogenen Veränderungen entwickelt hat, wird in folgendem Exkurs besprochen, welche Rahmenbedingung wesentlich waren, um diese Form des Tierkontakts als Massenphänomen zu etablieren. Ebenso werden die wesentlichen Züge und Merkmale des Heimtierkults, sowie die damit hervorgebrachten

24 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 3.

25 Duve: Lexikon der berühmten Tiere, S. 5.

Unterschiede zu anderen Tiernutzungsformen herausgearbeitet, um ein besseres Verständnis des Phänomens der Anthropomorphisierung, welches wie bereits besprochen, wesentlich und signifikant für das Auftreten und die Wirkung von tierischen Darstellen in fiktionalen Filmformaten ist, behandelt.

3.2 Das 19. Jahrhundert - Zeitalter des Wandels

„Das 19. Jahrhundert liegt zwischen Barock und Moderne, zwischen dem Konservatismus des spät-absolutistischen Zeitalter und dem revolutionären Ausblick auf das 20. Jahrhundert und damit der Welt von heute.“²⁶ Es wird oft als „das bürgerliche Zeitalter“²⁷ bezeichnet und stellt für Europa in vielerlei Hinsicht eine historische Phase des Umbruchs dar. Die Städte breiten sich aus, Nationalbewusstsein kommt auf, Technologien werden verbessert und die angeregte Industrie, Wissenschaft und Wirtschaft führen zu Modernisierung und Neustrukturierung vieler Bereiche. Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erlebt eine Fülle an Veränderungen und wird in eine neue Form gegossen, an deren Spitze sich allmählich das Wirtschafts- und Bildungsbürgertum ansiedelt.

Eines der wirkungsreichsten Phänomene des 19. Jahrhunderts stellt, wie der deutsche Sozialhistoriker Rudolf Boch in seinem Buch *Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert* aufzeigt, die Expansion europäischer Städte dar. Die Urbanisierung bedingt die Vermehrung von Unternehmen, Ballungsräume entstehen und der bürgerliche Handel entfaltet sich. Reichtum und Ansehen von Wirtschaftsbürgern, wie Unternehmer, Fabrikanten, Verleger, Bankiers und Kaufleute, steigern sich.²⁸ Gleichzeitig führt der Ausbau des Hochschulsystems zur Aufwertung von Berufen mit höherer Bildung und akademischer Qualifikation. Das Bildungsbürgertum, zu welchem unter anderem Ärzte, Anwälte, Professoren, Richter und höhere Verwaltungsbeamte zählen, erfährt eine optimierte Schulbildung und stellt einen kenntnisreichen Grundstock für den Arbeitsmarkt dar. Das wohlhabende und gebildete Bürgertum hat neben wirtschaftlichem auch bedeutenden politischen Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung.²⁹ Es repräsentiert den Kern des nationalstaatlichen Denkens, welcher die Forderungen nach Gleichheit und Freiheit immer dominanter in den Vordergrund rückt.

26 Schlu: Das 19. Jahrhundert (1800- 1907).

27 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 3.

28 Vgl. Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 29.

29 Vgl. Kocka: Bürger und Bürgerlichkeit im Wandel.

So führte die Parole der Französischen Revolution, welche bereits um 1789 Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit forderte, zu politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen und bedingte die Entwicklung der Nationalstaaten. Zentrales Interesse dieser ist im Idealfall der Aufbau einer homogenen Völkervereinigung, welche sich über eine, wie Robert Schnerb formuliert, „Gefühls- und Interessengemeinschaft“³⁰ definiert und einer einheitlichen territorial-rechtlichen Herrschaft unterliegt, die zum Wohle der Bevölkerung handelt.

Die Gedanken der Französischen Revolution tragen im 19. Jahrhundert nicht nur zur Bildung der Nationalstaaten bei, sondern beeinflussen auch politische Strömungen wie den Liberalismus und den Sozialismus. Selbstverantwortung und Souveränität des Einzelnen, sowie freier wirtschaftlicher Wettbewerb stellen die Basis der liberalen Gesellschaft dar. Der Staat wird auf „eine gesetzlich fixierte, dienende Rolle“³¹ zurückgestuft, welche ihm eine aktive Begleitung nur in Form einer „Moderierung der Wirtschaftsentwicklung“³² zuspricht.

Mit dem Ausbau des Wirtschaftssystems, der Verordnung des freien Wettbewerbs und der Entwicklung der Nationalstaaten setzt in Europa ein Wettstreit der Großmächte ein. Die Nationen ringen um Macht und Einfluss. Eine „hemmungslose Industrialisierung“³³ setzt sich durch, welche Verstädterung und Modernisierung fordert. Die Gesellschaft, die Stadt und das Land werden „in Reaktion auf die neuen Herausforderungen einer Industriegesellschaft“³⁴ umstrukturiert. Die Bildung von städtischen Wirtschaftszentren und das Wachstum urbaner Räume verlangt „eine entsprechende Infrastruktur, die über Kommunikation und Transport hinaus die Stadt als sozialen Lebensraum“³⁵ für die industrielle Bevölkerung erschließt.

Der Ausbau und die Erneuerung des Verkehrssystems sollen eine schnellere und weitläufigere Mobilität garantieren. 1835 brach in Europa, wie Wolfgang Sachs konstatiert, „das Zeitalter des maschinengetriebenen Verkehrs“³⁶ an und 1886 entwickelt Carl Benz das erste moderne Automobil. Die Beförderung ist längerfristig bequemer, die Maschinen unterliegen, im Unterschied zu der bis dato genutzten tierischen Zugkraft, keinen Zuständen der Müdigkeit und/oder Erschöpfung und können in kürzerer Zeit schneller längere Strecken zurücklegen.³⁷

30 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 425.

31 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 37.

32 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 41.

33 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 98.

34 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 45.

35 Sachs: Die auto-mobile Gesellschaft, S. 107.

36 Sachs: Die auto-mobile Gesellschaft, S. 107.

37 Vgl. Sachs: Die auto-mobile Gesellschaft, S. 107.

Weitere bedeutende Errungenschaften des 19. Jahrhunderts, im Hinblick auf eben genannte Vorzüge, sind das Dampfschiff und die Eisenbahn, welche einen optimierten Güterverkehr ermöglichen, weit auseinander liegende Metropolen verbinden, eine „Dezentralisierung der Industrie“³⁸ ermöglichen und flächendeckende Wirtschaftsräume erschließen können. Durch das weitreichende Schienennetz der Eisenbahn und durch das Verbinden der Kontinente über den Seeweg werden zügige und neuartige Verkehrswege geschaffen, welche auf einen weiteren Modernisierungsschub des 19. Jahrhunderts hinweisen.

Neben einer Optimierung des Verkehrswesens bemühte man sich um schnellere Kommunikationswege. Das Telefon und der Telegraph schaffen die Grundlage für einen beschleunigten Informationsfluss und für die Vermittlung von Informationen ohne Zeitverzug.

Die Stadtbewohner des 19. Jahrhunderts nutzten, neben genannten Erneuerungen, wie Franz Josef Brüggemeier, Professor für Wirtschaft und Sozialgeschichte in dem Buch *Besiegte Natur* aufzeigt, auch die Novität der Elektrifizierung. Bereits gegen Ende des Jahrhunderts sind die Metropolen weitgehend mit Strom versorgt.

„Technikbegeisterung“³⁹ und Optimierungstrieb schlagen sich auch in einer Reformierung der städtischen Wasserversorgung nieder. In der Mitte des 19. Jahrhunderts werden Brunnen und die Entnahme von Wasser aus Fließgewässern durch moderne Wasserver- und Entsorgungssysteme ersetzt.⁴⁰

Die Stadt durchläuft im 19. Jahrhundert einen Prozess der Umstrukturierung und Modernisierung, welcher immer mit der Optimierung von Leistung und mit der Aufbereitung des städtischen Bildes einhergeht. So ermöglichen unter anderem Erfindungen und Entwicklungen wie Automobil, Eisenbahn, Dampfschiff, Telefon, Telegraph, elektrisches Licht und fortschrittliche Wassersysteme einen schnelleren Kommunikationsweg und schnellere Transport- und Verkehrsmöglichkeiten, sowie eine Revolution hinsichtlich einer optischen Besserung des Erscheinungsbildes der Stadt und einer Erhöhung der Lebensqualität der Bevölkerung.

38 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 41.

39 Brüggemeier: Einleitung, S. 16.

40 Vgl. Brüggemeier: Einleitung, S. 7.

Einhergehend mit den genannten Neuerungsprozessen auf den Gebieten der Technik, Gesellschaft, Wirtschaft und Industrie und „der Zivilisierung des Stadtraums“⁴¹ findet auch eine Umstrukturierung im Umgang mit den Tieren statt. Auf der einen Seite entstehen im 19. Jahrhundert, wie Jutta Buchner-Fuhs in ihrem Buch *Kultur mit Tieren* festhält, „ganz neue Tiernutzungsformen, auf der anderen Seite gehen Mensch-Tier-Kontakte mit ´langer´ Geschichte endgültig zu Ende und werden durch Technisierung und Industrialisierung abgelöst.“⁴²

3.3 Die Kategorisierung der Tiere

Die revolutionären Erneuerungs- und Optimierungsphänomene verlaufen nicht in einem Stück bzw. in zeitlichem Gleichklang, sondern ereignen sich parallel zu althergebrachten Methoden. So finden sich, wie Robert Schnerb in seinem Buch *Das bürgerliche Zeitalter* beschreibt, auf den Straßen der europäischen Städte des 19. Jahrhunderts zeitgleich Tierfuhrwerke, Fahrräder und Automobile.⁴³ Jutta Buchner-Fuhs ergänzt die von ihm beschriebene simultane Existenz tierischer und maschineller Kräfte mit ihrer Beobachtung, dass die zeitgleiche Nutzung mit einem Vergleichen dieser einhergeht.⁴⁴ Dabei treten die Vorzüge der technischen Mittel zumeist deutlich in den Vordergrund. Sie hält weiter fest, dass bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Einsatz von tierischer Energie merklich abnimmt. Ein Ablösungsprozess des Tieres durch Maschinen tritt in Kraft, welcher sich markant in der Überwindung der animalischen Zugkraft im Fernverkehr widerspiegelt.⁴⁵

Die Koexistenz maschineller und tierischer Nutzungsarten führt der Gesellschaft nicht nur die ökonomische Vorteile der technischen gegenüber der animalischen Kräfte deutlicher vor Augen, sondern führt auch zu Thematisierung eines „Bereinigungs- und Hygienisierungsprozesses“⁴⁶ der Städte, welchen Dorothee Brantz folgend thematisiert:

41 Buchner-Fuhs: *Kultur mit Tieren*, S. 194.

42 Buchner-Fuhs: *Kultur mit Tieren*, S. 192.

43 Vgl. Schnerb: *Das bürgerliche Zeitalter*, S. 279.

44 Vgl. Buchner-Fuhs: *Das Tier als Freund*, S. 283.

45 Vgl. Buchner-Fuhs: *Das Tier als Freund*, S. 282.

46 Buchner-Fuhs: *Kultur mit Tieren*, S. 194.

„Großstädte stehen für Zivilisation und die Beherrschung der Natur. Die Stadt wurde und wird als die menschliche Hälfte der Mensch-Tier-Dichotomie betrachtet. Die Anwesenheit großer und wachsender Herden von Tieren in zunehmend 'zivilisierte' Städten scheint paradox. Sie trat zu genau der Zeit auf, in der Großstadtbewohner [...] empfindlicher auf den Lärm und die Umweltverschmutzung durch laute und stinkende Tiere zu reagieren begannen und gegen die 'Haltung lebender Tiere in Großstädten' protestierten. Solche Bedenken nahmen insbesondere seit den 1890er Jahren zu, als Motorfahrzeuge und elektrifizierte Verkehrsmittel erschienen.“⁴⁷

Die Haltung von Nutztieren in der Stadt wurden als Belästigung angesehen und suggestiv aus dem städtischen Bild gelöscht. Jutte Buchner-Fuhs führt im Hinblick auf diese Veränderung die Verlegung öffentlicher Schlachthäuser, deren Errichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Beginn verzeichnet, in außerstädtische Randgebiete als bezeichnendes Beispiel an.⁴⁸

Weiters hält sie fest, dass der allmähliche Verbannungsprozess einer bis dato selbstverständlichen Tierpopulation mit einem Hygienebewusstsein einher ging, welches sich gegen unnütze und schädliche Tiergruppen richtet. Eine gezielte Bekämpfung von Ungeziefer und Schädlingen, wie Ratten, Mäuse Insekten, Darmwürmer, Flöhe und Läuse setzte ein. Ebenso werden streunende Hunde von der Straße gefangen.⁴⁹

Es lässt sich die Tendenz erkennen, gewisse Tierarten im Zuge einer Säuberung und Aufwertung der städtischen Gebiete, aus dem urbanen Raum zu verbannen. Dieses Separieren einzelner Tiergattungen steht in enger Verbindung mit einer Zuschreibung und Bewertung des Tieres. Tiere werden im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung deutlicher denn je in nutzbare und unnütze Gruppen unterteilt, wobei innerhalb der Gattungen unterschiedliche Wertungen vertreten sind, was zum Aufkeimen von Ambivalenzen führt.

Zwiespältigkeit lässt sich beispielsweise in der Beziehung zu Hunden erkennen. Herrenlose Hunde wurden gefangen und getötet, während die Vermehrung von Jagd- und Luxushunden mit Rassenmerkmalen durch Züchtung gefördert wurde. Die Dressur von sogenannten Gebrauchshunden, wie etwa dem Polizeihund, zeugt gleichfalls von der dem Tier auferlegten Wertehierarchie.

Ähnlich janusköpfig ist die Einstellung gegenüber Vögeln. Die Haltung von Zier- und Singvögeln fand im privaten Raum statt und wurde positiv besetzt, da sie als melodiose Tiere zur „Hebung sittlicher und ästhetischer Gefühle“⁵⁰ des

47 McShane: Pferdestärken als Motor der Urbanisierung, S. 41.

48 Vgl. Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 194.

49 Vgl. Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 194.

50 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 277.

Stadtbewohners beitrugen. Gleichzeitig galten gewisse Vogelarten als unmanierlich, wurden als Schädlinge eingestuft und mit negativen Eigenschaften besetzt. Vögel, die zu diesen Spezies gezählt wurden, wurden gezielt gejagt und getötet. Wieder andere Vogelgattungen wurden ausgestopft um als leblose Zierde und Trophäe zu dienen.

Horst Stern erkennt in der Separation der Tierwelt eine prekäre Tierwahrnehmung, welche von zwei völlig gegensätzlichen Polen umrahmt wird.⁵¹ Pascal Eitler widmet Horst Stern in dem Buch *Tiere im Film* das Kapitel *Stern(s)stunden der Sachlichkeit. Tierfilm und Tierschutz nach 1969* und setzt sich mit dessen Ansichten gegenüber der neuartigen Mensch-Tier-Beziehung auseinander. Er hält fest, dass Horst Stern von „zwei großen Persionen der Tier-Mensch-Beziehung: Maßlose Tierverschlingung und maßlose Tierversassung“⁵² spricht. Weiters zieht er ein Zitat von Horst Stern heran, welches das neue Phänomen folgendermaßen beschreibt:

„Niemals zuvor wurden so viele Tiere von so vielen Menschen so hysterisch gehätschelt, niemals zugleich aber auch so viele von so vielen ausgebeutet, verfolgt und gequält. Der grotesken Verschlingung und Individualisierung der Tiere steht fast übergangslos ihre makaberste Maschinisierung und Versassung gegenüber.“⁵³

Das Tier wird bedingt durch den Fortschritts- und Optimierungsgedanken des 19. Jahrhunderts deutlicher denn je vom Menschen und entsprechend seinen Vorstellungen bewertet, kategorisiert und transformiert. Eine Aufspaltung in, wie Jutta Buchner-Fuhs aufzeigt, vorwiegend emotionale oder vorwiegend sachbezogene Umgangsweisen mit Tieren lässt sich erkennen.⁵⁴ Die Verbannung bestimmter Tiergattungen aus der Stadt, eine kapitalistische und ökonomische Betrachtung des Tieres, als auch die Sonderstellung bestimmter Tiere führt zu einem von Ambivalenzen durchzogenen Wandel des Mensch-Tier-Kontakts.

51 Vgl. Möhring: Tierfilme und Filmtiere, S. 6.

52 Eitler: Stern(s)stunden der Sachlichkeit, S. 122.

53 Eitler: Stern(s)stunden der Sachlichkeit, S. 123.

54 Vgl. Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 282f.

3.4 Nutztiere und die Expansion der Landwirtschaft

Im Zuge der ambivalenten Bewertung und Kategorisierung der Tierwelt wurde bestimmten Tiergattungen ein Exklusivstatus zugesprochen, welcher sie aus einer kollektiven Betrachtung des Tieres als Wirtschaftsgut oder Schädling ausschließt. Es entsteht erstmals in der Geschichte eine explizite Differenzierung von Tiernutzungsformen, wobei die Unterscheidung zwischen Nutztieren und Liebhabertieren am weitesten auseinanderklafft.

Unter dem um 1890 auftretenden Begriff *Liebhabertier* werden alle Tiere zusammengefasst die durch ihren menschlichen Eigentümer einen besonderen Stellenwert erfahren und zu denen eine emotionale Bindung aufgebaut werden kann. So werden neben dem Heimtier (siehe Kapitel 3.6), auch Arbeits- und Gebrauchstiere, deren Verhältnis zu ihrem Eigentümer von einer gewissen Form der Empathie geprägt ist, zu den Liebhabertieren gezählt.

Das Liebhabertier geht aus einem durch die Separierung innerhalb der Tierwelt bedingten Funktionswechsel hervor. Durch den Bedeutungsverlust gewisser Tiergruppen, allen voran des Zugtieres, wechselten diese im Allgemeinen entweder in den Bereich des Nutztieres oder in den des Liebhabertieres. So schickte sich beispielsweise die Nutzung von Pferden für die menschliche Beförderung und den Einsatz im Militärwesen an, obsolet zu werden.⁵⁵ Durch die verbesserte Waffen- und Transporttechnik wurden sie durch den Einsatz der Kavallerie und die Entwicklung des Automobils ersetzt.⁵⁶ Da Pferde nicht anderweitig ökonomisch verwertet wurden, ihr Fleisch größtenteils als ungenießbar galt, neigte die Bedeutung des Pferdes dazu, als „Freizeitpartner“ in die Sparte der Liebhabertiere überzutreten.

Der Einsatz von Rindern als Zugtiere verlagert sich mit dem Aufkommen technischer Mobilität hingegen eher in den Bereich des Nutztieres, da der Mensch aus ihnen als Lieferant für Fleisch und Milch einen größeren Nutzen ziehen konnte.

⁵⁵ Vgl. Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 282.

⁵⁶ Vgl. Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 282.

Zu den *Nutztieren* zählen gemäß Brockhaus-Enzyklopädie alle „Haustiere von wirtschaftl. Nutzen; z.B. fleisch- und fettliefernde Tiere.“⁵⁷ Sie werden rein unter ökonomischen Aspekten betrachtet. Trotz – oder gerade aufgrund ihres wirtschaftlichen Wertes – wird ihnen kein spezieller emotionaler Gehalt zugeschrieben.

Im 19. Jahrhundert lässt sich ihre Relevanz für den Menschen vor allem in der Ausweitung landwirtschaftlicher Betriebe feststellen.

Massenhaltung und Massenschlachtungen erlangen im 19. Jahrhundert aufgrund des Wachstums der Metropolen, welches einhergeht mit einer erhöhten Nachfrage nach Nahrung, zunehmend an Bedeutung und lösen schlussendlich ländliche Kleinbetriebe ab. Die Zucht von Nutztieren wird enorm aufgestockt und potenziert. Veredelungen der Rassen streben beispielsweise „bei Rindern einen größeren Fleisch- und Milchertrag“⁵⁸ und bei „den Schafen ein besseres Fell“⁵⁹ an.

Im Zuge des Ausbaus der Zucht- und Schlachtindustrie wurden Großrodungen durchgeführt, um neue Acker- und Weideflächen zu schaffen. Die traditionelle Landwirtschaft veränderte sich und passte sich den Forderungen der Stadt an. Die Landwirtschaft expandierte, der klassische Bauernhof wandelte sich in einen agrarischen Massenbetrieb um seine Produktion zu erhöhen.

„Ein [...] einsetzendes Bevölkerungswachstum, auch in Reaktion auf ein vermehrtes Angebot von Arbeitsmöglichkeiten, begann das traditionelle Sozialgefüge auf dem Lande und in den gewerblich verdichteten Regionen aus den Angeln zu heben. Die stetig wachsende Zahl von Menschen im arbeitsfähigen Alter erhöhte den Druck in Richtung auf eine Anpassung bzw. Modernisierung der überkommenen Produktionsstrukturen in Landwirtschaft und Handwerk sowie eine Steigerung der Produktion insgesamt.“⁶⁰

Aus Rudolf Bochs Zitat geht hervor, dass sich die Bevölkerung des 19. Jahrhunderts in einem reisenden Strom der Industrialisierung befand, der eine erhöhte Produktion forderte und so vor allem kleinen landwirtschaftlichen und handwerklichen Unternehmen zusetzte. Die laufende Modernisierung zwang die ländlichen Betriebe zu einer weitgehenden Umstrukturierung, Expansion, oder falls dies nicht möglich war, zur Auflösung.

57 Brockhaus Enzyklopädie: Nutztiere, S. 142.

58 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 22.

59 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 22.

60 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 4.

Die Methoden und Techniken kleiner Agrarwirtschaften scheinen überholt und erlaubten keine Produktion, die sich mit der der modernen Massenbetriebe und deren Möglichkeiten vergleichen ließ. Dementsprechend konstatiert Robert Schnerb: „Die Großindustrie vernichtete auch die kleinen Handwerksbetriebe und fing zugleich die freigewordenen Arbeitskräfte auf.“⁶¹

Bemühungen um eine entsprechende Umstellung verliefen bei Kleinbauern und Handwerkszünften oft unzureichend.⁶² Wem eine Steigerung seiner Produktion nicht möglich war, musste abwandern. Eine Auflösung schwacher Betriebe ereignete sich. Handwerker wechselten in den Berufsstand des Mechanikers oder Industriearbeiters, Kleinbauern wurden zu Pendlern oder Saisonarbeitern.

Ab ca. 1850 setzte eine schleichende Landflucht ein und das Phänomen Stadt gewann, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, eine zuvor nie dagewesene Bedeutung. Robert Schnerb beschreibt den Wandel folgendermaßen: „Bergwerke und Fabriken brachten an Plätzen, wo sich gestern noch Felder erstreckten, neue Städte hervor.“⁶³ Mietshäuser schossen aus dem Boden und die Stadt schwappte über ihre ursprüngliche Grenze hinaus. Durch die Landflucht und das Wachstum der Stadt, stieg die Zahl der Bevölkerung ins Unermessliche. Es drohte eine Versorgungsnot, welche jedoch zu einem Aufschwung der bestehenden landwirtschaftlichen Betriebe führte. Die steigende Bevölkerungsanzahl verlangte eine erhöhte Nahrungsproduktion. Vor allem die Nachfrage nach Getreide, Kartoffeln und Fleisch steigerte sich.

Die Industrialisierung begünstigte dank ihrer Wirtschaftsreformen eine funktionale Urbanisierung, welche sich in Form einer Adaption und Transformation der ländlichen Betriebe durch die städtischen Umstände auszeichnet. Die Landwirtschaft konnte durch die allgemeine Gewerbefreiheit und den Erlass von Agrarreformen von der Überbevölkerung profitieren. Die auf liberalen Grund stehende Souveränität des Einzelnen, sowie die „Abschaffung der Erbuntertänigkeit, der Schollenpflichtigkeit und der unentgeltlichen Frontdienste der bäuerlichen Bevölkerung“⁶⁴ ermöglichten „einen freien Arbeitsmarkt“⁶⁵ auf dem Land. Das Expandieren der Betriebe, welche nun die Grundversorgungsquelle für den Städter darstellen, wird unterstützt und gefördert. Vollbauern splitten sich, um ihre Produktion leichter anheben zu können, in Getreide- oder Viehbauern auf. Sie bedienten sich revolutionärer Hilfsmittel und

61 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 411.

62 Vgl. Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 417.

63 Schnerb: Das bürgerliche Zeitalter, S. 372.

64 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 6.

65 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 6.

Methoden wie Kunstdünger und Fruchtwechsel und steigerten ihren Ertrag mittels gezielter Viehzucht. Alleinversorger können zum kapitalistischen Großversorger umrüsten.

Das Jahr 1890 stellt nach Rudolf Boch den ersten tiefgreifenden „Übergang vom Agrarstaat zum Industriestaat“⁶⁶ dar. Die Landwirtschaft gewinnt deutlich an Umfang. Großindustrielle Produktionsmethoden verlangen den Einsatz von Maschinen, unbebaute Zonen müssen reduziert werden, noch unerschlossene Gebiete werden einer landwirtschaftlichen Nutzung zugeführt und Monokulturen setzten sich durch.⁶⁷

Wie anhand der beschriebenen Phänomene verdeutlicht werden kann, wird ein neues Verständnis von Landwirtschaft erkennbar. Kleinbetriebe gehen zu Massenproduktion und Massenhaltung von Nutztieren über. Felder und Futterwiesen weiten sich aus. Das gewohnte Bild der traditionellen Landwirtschaft ändert sich, wird erschüttert und zwingt die Gesellschaft in eine neue Situation und zu neuen Lebensumständen.

Der Mensch des 19. Jahrhunderts wird von dualen Gefühlen bestimmt. Der Fortschrittsglaube und die Begeisterung für Technik stehen einem sentimental Bezug zur drohenden Reduktion von Natur und Tradition gegenüber. Durch das Bürgertum wird eine Naturauffassung hervorgebracht, die im „völligem Widerspruch zu ihrer ökonomischen Entwicklung“⁶⁸ steht. Die durch das Reorganisationsphänomen hervorgerufene Wechselwirkung zwischen den europäischen Städten und der Agrarwirtschaft des 19. Jahrhunderts betrifft nicht nur einen Wandel der Gesellschaft im Hinblick auf den industriellen, wirtschaftlichen und politischen Bereich, sondern geht einher mit einer neuartigen Mensch-Tier-Beziehung, welche deutlich einen Unterschied zwischen dem vorindustriellen und dem reformierten Umgang mit dem Tier erkennen lässt.⁶⁹ Paul Münch skizziert diesen Wandel folgendermaßen:

66 Boch: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, S. 98.

67 Vgl. Brüggemeier: Einleitung, S. 9.

68 Nowosadtko: Zwischen Ausbeutung und Tabu, S. 248.

69 Vgl. Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 4.

„Die moderne Mensch/Tier-Beziehung gestaltet sich variantenreich, in [...] widersprüchlicher Vielfalt. Sie zeigt irritierende Konturen, deren Extreme zwischen kaum reflektierter Verwertung und sentimentalischer Anthropomorphisierung schwanken.“⁷⁰

Der Auffassung vom verwertbaren Tier setzt sich eine sentimentale und schützende Beziehung entgegen. Ökonomisch denkende Bürger, deren zentrales Interesse die Schaffung von Kapital und die Versorgung der Stadt mit Nahrung darstellt, stehen dem Schlachttier mit „nüchternem Kalkül“⁷¹ gegenüber. Im Unterschied dazu bemühen sich bürgerliche Tierschützer um eine artgerechte Haltung und um das Berücksichtigen des „Empfinden[...] der Tiere“⁷².

3.5 Das geschützte Liebhabertier und die Reduktion von Natur

Natur bekommt vor allem für das städtische Bürgertum eine exklusive und mit sentimental Momenten besetzte Bedeutung. Resultierend daraus zeichnet sich vorerst im Umgang mit dem sich aus den Arbeits- und Gebrauchstier hervorgehenden Liebhabertier eine emotional-empathische Haltung ab, welche in dem zu den Liebhabertieren zählenden Heimtier vollends Raum findet.

Mit dem Aufkommen der bürgerlichen Heimtierhaltung entsteht im Laufe des 19. Jahrhunderts ein regelrechter Kult, der in Form einer privilegierten Tierwelt eine Adaption und Modifikation von Natur und Lebendigkeit durch die bürgerliche Gesellschaft darstellt. Mit dem Heimtier wird ein befriedigendes Substitut gefunden, um die Verlustangst der industriellen Gesellschaft kompensieren zu können.

In diesem Sinne schreibt Martina Stephany in dem Buch *Die Frage nach dem Tier*:

„Es scheint, dass der Mensch den verlorenen Kontakt zum Tier neu sucht, seitdem die Aufklärung das Tier von seiner Symbolfunktion befreit hat und es durch Urbanisierung und Industrialisierung aus der Alltagswelt größtenteils verbannt wurde. Denn mit der Verstädterung und dem Aufkommen der bürgerlichen Privatsphäre im frühen 19. Jahrhundert bereitete sich eine ausgeprägte Heimtierkultur aus.“⁷³

Heinz Meyer weist darauf hin, dass „zumindest hypothetisch [...] angenommen werden“⁷⁴ darf, dass die vermehrte Haltung von Heimtieren „und die ausgiebige Beschäftigung mit Tiererzählungen und Tierfilmen in der technischen Welt eine

70 Münch: Tiere und Menschen, S. 9.

71 Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 193.

72 Buchner-Fuhs: Kultur mit Tieren, S. 193.

73 Stephany: Der Mensch im Tier, S. 95.

74 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 30.

Kompensationserscheinung zu den unpersönlichen und maschinellen Phänomenen des Berufsalltags bildet.“⁷⁵ Wobei sich Heinz Meyer nicht konkret auf die technisierte Welt des 19. Jahrhunderts bezieht, sondern eine allgemeine Hypothese aufstellt, welche auf jede Form einer technischen Welt zutrifft. Durch die Aufstellung eines allgemein gültigen Gesetzes verfestigt sich Heinz Meyers Beobachtung jedoch rückwirkend für das 19. Jahrhundert, da sich dessen Welt stärker denn jede andere durch einen Prozess der Technisierung und Erneuerung auszeichnet.

Ebenso ist es für die durch die Technisierung hervorgerufenen Umwälzungen der Mensch-Tier-Beziehung bezeichnend, dass es im 19. Jahrhundert üblich wurde, Nachbildungen von Tieren zum fixen Bestandteil der Ausstattung von bürgerlichen Kinderzimmern zu machen. Man versuchte den im industriellen Zeitalter verloren gegangenen Kontakt des Kindes mit der Natur in Form von Spielzeug, welches durch seine Gestaltung der Illusion eines echten Tieres nacheiferte, entgegenzuwirken. Zuvor war, wie John Berger in seinem Essay *Warum sehen wir Tiere an* (Originaltitel: *Why look at animals?*) aufzeigt, Spielzeug in Tierform symbolisch gemeint und erinnerte nur an animalische Vorbilder.⁷⁶ So erweist sich die Wandlung des Schaukelpferds vom abstrakten Steckenpferd hin zum klar erkennbaren Tier mit anatomisch nahezu korrekten Eigenschaften als ein Ausdruck einer sentimentalsten Verlustangst.

3.6 Heimtierkultur

Die im 19. Jahrhundert entfachte Sonderstellung des Liebhabertieres, welche im Heimtierkult ihren Höhepunkt findet, kann im allgemeinen als Reaktion auf die industriellen Umrüstungen und die Reduktion von Natur gesehen werden. Heimtieren wird im Unterschied zu Nutztieren ein empathischer Stellenwert zugeschrieben, welcher nicht im ökonomischen sondern im emotionalen Bereich verhandelt wird. Das Heimtier wird „[...] über Kategorien klassifiziert, die zuvor (nur) für menschliche Beziehungen in Anschlag gebracht wurden [...]“⁷⁷.

⁷⁵ Meyer: *Der Mensch und das Tier*, S. 30.

⁷⁶ Vgl. Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, S. 29.

⁷⁷ Möhring: *Haustiere*, S. 221.

Im alltäglichen Sprachgebrauch werden die Bezeichnungen *Haustier* und *Heimtier* als Synonyme verwendet, obwohl das *Haustier* im Unterschied zum *Heimtier* noch dem *Nutztier* zugerechnet wird⁷⁸.

Laut der Definition des Europäischen Übereinkommens zum Schutz von Heimtieren vom November 1987 bezieht sich der Begriff des *Heimtieres* explizit auf „das dem Nutzen enthobene Tier, das der Mensch insbesondere in seinem Haushalt zu seiner eigenen Freude und als Gefährten hält [...]“.“⁷⁹ Jedes Tier, zu dem der Mensch eine besondere Bindung hat, kann ein Heimtier sein. So zeichnet sich das Heimtier im Allgemeinen als „anthropomorphisierte Tiergruppe“⁸⁰ aus, deren Umgang mit „vielfältigen Tabus“⁸¹ ausgezeichnet ist.

Die von Tabus geprägte Sonderstellung des Heimtiers lässt sich bereits in sprachlichen Benennungen „existenzieller Lebensaktivitäten“⁸² erkennen. Johann Ach untermauert den Unterschied zwischen vermenschlichten Heimtieren und entindividualisierten Nutztieren folgendermaßen: „Wenn Tiere ‘fressen’ statt zu essen, ‘werfen’ statt zu gebären, ‘verenden’ oder gar ‘eingehen’ statt zu sterben, steht das für die Minderwertigkeit ihrer vitalen Vorgänge, die als dumpf und quasi mechanisch hingestellt werden.“⁸³

Im Bezug auf die mit dem Heimtier verbundenen Tabus ist der Tod besonders hervorzuheben. Das Heimtier darf weder gejagt, geschossen noch gegessen werden. Der Tod eines Heimtieres ist nicht mit dem eines Nutztieres vergleichbar. Er stellt einen tragisch-sensiblen Ausnahmezustand dar, der den Menschen durch das Wissen um seine Unvermeidbarkeit oft eine noch engere Verbindung mit dem Heimtier eingehen lässt.

Der Mensch ist dafür verantwortlich, dass dem Heimtier kein Leid und kein Schmerz zugefügt wird. Bücher über Heimtierpflege erscheinen seit den 1850er Jahren⁸⁴ und propagieren einen dementsprechend gefühlsbetonten Umgang mit dem Tier, der eine neuartige und schützenswerte „Freundschaftsvorstellung“⁸⁵ zwischen Mensch und Tier vertritt. Laut Jutta Buchner-Fuhs entspricht dieses freundschaftliche Verhältnis zu Tieren einer Auszeichnung, die eine „gelungene Charakterbildung des Menschen stilisiert.“⁸⁶

78 Vgl. Möhring: *Haustiere*, S. 221.

79 Möhring: *Haustiere*, S. 221.

80 Möhring: *Haustiere*, S. 221.

81 Möhring: *Haustiere*, S. 221.

82 Mütherich: *Soziologische Aspekte des Speziesismus*, S. 80.

83 Mütherich: *Soziologische Aspekte des Speziesismus*, S. 80.

84 Vgl. Kete: *Verniedlichte Natur*, S. 130.

85 Buchner-Fuhs: *Das Tier als Freund*, S. 275.

86 Buchner-Fuhs: *Das Tier als Freund*, S. 276.

Sie sieht in der neu entstandenen „Freundschaftsvorstellung“⁸⁷ zwischen Mensch und Tier die Selbstverwirklichung des Menschen. Die bürgerliche Gesellschaft nutzt das Heimtier als Spiegel ihrer selbst und transportiert über dieses Normen und Werte.

John Berger vertritt generell eine Ansicht, die mit Jutta Buchner-Fuhs Argumentation konform geht. Er entlarvt den durch den Menschen gebotenen Schutz des Heimtieres, die sexuelle Isolation und/oder Sterilisation, sowie die Einschränkung der Bewegungsfreiheit, welche mit dem Verlust eines ausgiebigen Kontakts mit Artgenossen einhergeht und die unnatürliche Nahrungszufuhr, als wesentliche Merkmale dafür, dass Heimtiere Geschöpfe der Lebensweise ihrer menschlichen Partner sind.⁸⁸ Heimtiere werden nicht als „autonome Tiersubjekte“⁸⁹ geschätzt. Ihre Subjektivität wird vielmehr auf ihren Besitzer rückbezogen, der sein öffentliches Selbst symbolisch und metaphorisch durch das Medium Tier nach außen kehrt.⁹⁰

Bedeutend für die Wirkungskraft ist die räumliche Nähe des Heimtieres, welches sich dadurch von anderen Liebhabertieren, die größtenteils, trotz emotionaler Nähe, von einer gewissen räumlichen Distanz zu ihren Besitzern gekennzeichnet sind, auszeichnet. Das Heimtier lebt ausschließlich mit seinem Menschen in der selben Räumlichkeit. Durch den in der Regel permanenten engen Kontakt mit seinem Besitzer erfüllt das Heimtier oft einen Sozialpartnerersatz. Es dient als Interaktionspartner und kann wichtige menschliche Kontakte substituieren.

Dementsprechend wird die Haltung von Hunden im 19. Jahrhundert oft konkret als „Imitation von Kindern“⁹¹, also als Kinderersatz, geführt. Orvar Löfgren erkennt in dieser originären Einstellung der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts eine „neue Intimität“⁹², die sich durch die Anerkennung des Heimtieres als quasi Familienmitglied definiert.

87 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 275.

88 Vgl. Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 23.

89 Wiedenmann: Die Fremdheit der Tiere, S. 357.

90 Vgl. Wiedenmann: Die Fremdheit der Tiere, S. 357.

91 Kete: Verniedlichte Natur, S. 131.

92 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 278.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Tier, das für ein Leben im Heim des Menschen bestimmt wurde, durch Eigenschaften und Tabus auszeichnet, welche aus menschlicher Perspektive als Privilegien angesehen werden. Das höchste Privileg, das diesen Tieren zugesprochen wird, stellt ihre „Sichtbarkeit“ dar. Im Unterschied zu Nutztieren und, aus ökonomischer Sicht, wertlosen oder schädlichen Tieren wird die Existenz von Heimtieren nicht verleugnet, sondern betont. Der Kontakt mit dem Heimtier wird vehement gesucht und so werden diese Tiere vom Menschen nicht nur akzeptiert, sondern regelrecht in dessen Sozialsystem aufgenommen. Das Heimtier wird weniger als Tier, sondern als „Mischwesen aus Phantasien, Wünschen und realen Tieren“⁹³ verhandelt und stellt so ein zweifach ambivalentes Phänomen dar:

Zum einen, da es aufgrund seines emotionalen Stellenwertes von anderen (minderwertigeren) Tieren abgehoben wird und so unter privilegierte Behandlungs- und Haltungsstandards lebt. Andererseits erlangt das Heimtier aufgrund seiner Einschreibung menschlicher Vorrechte einen gewissen Rang im Sozialgefüge der menschlichen Gesellschaft und wird weniger als Tier, sondern mehr als ein mit dem Menschen in einem freundschaftlichen Verhältnis stehendes, und dadurch menschenähnliches, Individuum betrachtet. Dieser Freundschaft ist ein egoistischer Aspekt zuteil, welche mit Jutta Buchner-Fuhs' Zitat ersichtlich wird: „Die Freundschaft war dadurch definiert, dass die Tiere für die Augen, die Ohren, für die Wünsche und Träume sowie als Gegenstand des Besitzes von Interesse waren.“⁹⁴

Weiters lässt sich beobachten, dass der Mensch seinen verloren gegangenen, oder zumindest reduzierten Kontakt mit Lebendigen in der Haltung von Heimtieren wiederfindet. Dabei stellt das Tier letztlich einen Kompensationskanal des durch die menschliche Verlustangst hervorgerufenen Eskapismus dar. Über die Bindung des Heimtieres an den Menschen wird das Gegensatzpaar „Mensch-Kultur“/„Tier-Natur“ überwunden. Heinz Meyer resümiert daher zurecht:

„Das Tier gewänne derart den Charakter eines kompensatorischen Mediums beziehungsweise eines funktionalen Substituts. Das Tier lässt sich auch als Kontrastphänomen zu den toten Gegenständen der technischen Welt sehen und erleben, nämlich als Bereich der Natur und des Lebendigen mit spontaner und ungeplanter Äußerung.“⁹⁵

93 Stephany: Der Mensch im Tier, S. 96.

94 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 277.

95 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 29.

4. ERZÄHLKINO: *RESCUED BY ROVER*

Dem Heimtierkult kann die Schaffung einer neuartigen Haltung gegenüber dem Tier innerhalb realer Lebenspraxen zugesprochen werden, welche sich als wesentliches Standbein der Mensch-Tier-Beziehung festigt und unweigerlich Einfluss auf jeden Tierkontakt sowie auf jeden Umgang mit der Tierwelt nimmt.

Als weitreichendes Massenereignis dehnt sich das Phänomen ausgehend vom 19. Jahrhundert über Mensch-Tier-Kontakte und Tierdarstellungen diverser Bereiche aus und bestimmt ferner die Darbietung von Tierbildern in den zeitgenössisch aufkeimenden neuen Medien. Silvia Hallensleben hält dementsprechend fest: „Beide, das Kino wie die moderne Tierhaltung, sind Früchte des 19. Jahrhunderts, das Verschwinden bäuerlicher Gebräuche aus dem industrialisierten Alltag geht einher mit der Entstehung kommerzieller Freizeitkultur und den virtuellen Welten des Kinotopp.“

96

Der Hauptthese (These 1) vorliegender Arbeit folgend, kann der 1905 produzierte Kurzfilm *Rescued by Rover* mit seinem animalischen Hauptdarsteller Blair als Pionier im Hinblick auf die Kommunikation des von der Heimtierkultur geprägten Mensch-Tier-Kontakts durch das sich herausbildende filmische Medium, herangezogen werden. In diesem Sinne untersucht folgendes Kapitel den gemeinsamen historischen Kontext von *Recued by Rover* und dem Erzählkino.

4.1 Das Familienunternehmen The Hepworth Manufacturing Company

Cecil Hepworth (1874-1963) produzierte den rund sechsminütigen Kurzfilm *Rescued by Rover* 1905 in Walton-on Thames (Vereinigtes Königreich), unter der Regie von Lewin Fitzhamon (1869-1961). In der diegetischen Welt des Films übernimmt der Familienhund Rover die Rolle des Helden, indem er den Aufenthaltsort eines entführten Kindes ausfindig macht.

Cecil Hepworth war einer der ersten „Filmproduzenten der Frühzeit des britischen Kinos“⁹⁷. Ihm schreibt man mit dem 1897 fertiggestellten Handbuch *Animated Photography, the ABC of the Cinematograph* die Verfassung des ersten Leitfadens der Kinematografie zu.⁹⁸

96 Hallensleben: Zur Schau gestellt.

97 Helbig: Geschichte des britischen Films, S. 6.

98 Vgl. Helbig: Geschichte des britischen Films, S. 6.

Der Film *Rescued by Rover* wurde vom Unternehmen Cecil Hepworths in Form einer für ihn typischen Familienproduktion, unter derart geringem finanziellen Aufwand produziert, dass er in *The Guinness Book of Records* 1988 seinerzeit als der kostengünstigste Film vermerkt ist.⁹⁹ Cecil Hepworth schätzte seinen „family business-style“¹⁰⁰ nicht nur aufgrund der Ersparnisse, die er sich damit erlauben konnte, sondern auch, da dieser ein harmonisches Arbeitsklima garantierte.

Nur zwei Schauspieler waren ausgebildete Theaterdarsteller, die bezahlt werden mussten. Diese waren zum einen Mr. Smith, der in *Rescued by Rover* den uniformierten Geliebten des Kindermädchens spielt und Mrs. Smith - sie spielt die Entführerin. Die restlichen Aufgaben wurden von Cecil Hepworths Familie oder befreundeten Angestellten übernommen. Die Rolle des Kindermädchens verkörperte die firmeninterne Filmschneiderin, May Clark. Cecil Hepworth arrangierte den Drehort und gestaltete die Szenerien. Seine Frau, Margaret Hepworth, schrieb das Drehbuch und mimte die Rolle der Mutter. Sein eigenes Kind, Barbara Hepworth, setzte er für die Rolle des entführten Kinds ein und sein Hund Blair wurde dressiert, um den tierischen Protagonisten Rover darstellen zu können.¹⁰¹

4.2 Innovative filmtechnische Stilmittel

Rescued by Rover entsteht zu einer Zeit, in der Filmproduzenten mit originellen Methoden experimentieren, um neue Möglichkeiten und Formen zu finden. Er ist Teil einer Übergangsphase und fungiert als Vorbild und Vorreiter einer neuen Idee von Film - dem Erzählkino.

Vor allem durch das Anwenden innovativer filmtechnischer Stilmittel, welche für einen modernen Gestaltungsprinzip sprechen und so von einer dokumentarischen frühen Filmform - Tom Gunning prägte dafür den Terminus „Kino der Attraktion“¹⁰² - abweichen, lässt sich ein revolutionärer Ausblick auf neuartige Filmtechniken erahnen.

99 Vgl. Russell: *The Guinness Book of Records* 1988, S. 100.

100 Macnab: *Searching for Stars*, S. 11.

101 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 2.

102 Gunning: *Das Kino der Attraktion*, S. 27.

Anm. d. Verf.: Der Begriff „Kino der Attraktion“ wird des Weiteren nicht mehr mittels Anführungsstrichen hervorgehoben.

Im Besonderen zeichnet sich der Film durch das Zeigen eines narrativen Geschehens, welches mittels kausaler Zusammenhänge, die durch innovative Schnitttechniken ermöglicht werden, aus. Schnitte und Montagen erlauben die Gestaltung von Übergängen, welche die Bilder nicht isolieren, sondern sie in einen logischen Zusammenhang bringen.

Nach diesem Prinzip führt Rover seinen Weg fort, indem er, sobald er am unteren Rand aus dem Bild tritt, wieder am oberen Bildausschnitt erscheint (Abb.1)¹⁰³. Die räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden durch die Montage in ein logisches Netz verwoben, welches die narrative Filmhandlung für den Rezipienten auch ohne Zwischentitel als „kohärent und zwingend“¹⁰⁴ erscheinen lässt. Dem Rezipienten wird der „Eindruck kausaler Zusammenhänge“¹⁰⁵ vermittelt, welcher bis dato aufgrund der kaum vorhanden narrativen Ebene ausgeblendet blieb.¹⁰⁶

Mit dem gezielten Einsatz der unter sukzessiven Gesichtspunkten vollzogenen Schnitttechnik wurde mit *Rescued by Rover* ein großer Schritt in Richtung Erzählkino getätigt, wodurch Film in einer neuen Form produziert werden konnte. Dabei ist zu beachten, dass diese Änderung filmischer Verfahren, welche mit diesem Film deutlich vorangetrieben wurde, nicht etwa als ein „Schritt von einer primitiven hin zu einer weiterentwickelten Form missverstanden werden“¹⁰⁷ soll. Frank Kessler argumentiert dementsprechend, dass „jedes der beiden Paradigmen [...] einen anderen Erwartungshorizont“¹⁰⁸ beim Rezipienten schafft, da jedem „seine eigenen Funktionsweisen, Formen und Strukturen“¹⁰⁹ inhärent sind, unter deren Aspekt Film geltend gemacht werden kann. Weiters schreibt er:

„‘Attraktionskino’ und ‘Erzählkino’ sind dabei allerdings nicht schematisch als Gegensatzpaar zu verstehen, noch weniger als teleologisch einander ablösende historische Formen. Die beiden Konzepte verweisen vielmehr auf verschiedene genealogische Zusammenhänge, in deren Spannungsfeld das Kino entsteht.“¹¹⁰

Ähnlich der Anwendung von Schnitt und Montage als Hinweis einer neuen Richtung, vollzog das Erzählkino auch in Bereichen der Kameraeinstellungen Veränderungen. Das Kino der Attraktion bedient sich hauptsächlich der sogenannten Tableau-

103 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 01:30/ca. 01:32.

104 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

105 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

106 Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

107 Kessler: *Attraktion, Spannung, Filmform*, S. 122.

108 Kessler: *Attraktion, Spannung, Filmform*, S. 122.

109 Kessler: *Attraktion, Spannung, Filmform*, S. 122.

110 Kessler: *Attraktion, Spannung, Filmform*, S. 118.

Einstellung bzw. des Proszenium. Diese Form der Einstellung entspricht einer statischen Totalen oder Halbtotale, welche ohne den Einsatz ästhetischer Gestaltungsmittel, wie etwa Schnitt oder Montage, sowie einer Unterteilung in weitere Einstellungen, einen vollen Handlungsabschnitt erfasst.¹¹¹ Die Aufnahme *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (Originaltitel: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*/1896/F) von Auguste und Louis Lumière entspricht dieser Einstellung und zeigt gemäß dem Mise-en-abyme-Effekt nur das Hauptgeschehen, bzw. die Hauptdarsteller in knapper Umgebung und ermöglicht so eine „Zentrierung der Aufmerksamkeit“¹¹². Durch diese „Sammlung und Fokussierung des Blicks“¹¹³ fällt die geballte Konzentration des Rezipienten auf das zur Schau gestellte Geschehen.

In *Rescued by Rover* kommt diese Einstellung vor allem bei Innenaufnahmen, wie zu Beginn (Abb.2)¹¹⁴ und Ende (Abb.3)¹¹⁵ des Films zum Einsatz. Lewin Fitzhamon fügte jedoch nicht, der zeitgenössischen Filmsprache entsprechend, einzelne Tableaus aneinander, sondern setzte sie in einen narrativen Kontext, wodurch sich für den Rezipienten eine Abfolge sowie Rückschlüsse auf Zusammenhänge erkennen lassen.

Sarah Street analysierte diesbezüglich ersteres Tableau unter narrativen und empathischen Gesichtspunkten und hält fest, dass dieses - indem dem Zuschauer die Hauptfiguren sowie deren Verhältnis zueinander nahegebracht werden - dem Rezipienten den Einstieg in die diegetische Welt erleichtert. Durch das enge Beieinander von Rover und dem Kind wird die starke Bindung des Tieres zu seinem menschlichen Gegenüber verbildlicht.

In der darauf folgenden Sequenz 1 (00:03-00:48), welche in unmittelbarem Bezug zu der einführenden Tableau-Einstellung verhandelt werden muss, wird dem Rezipienten über Attribute und Statussymbole der diegetischen Familie, wie etwa Kleidung und Dienerschaft, der Eindruck einer „Victorian [...] well-to-do-family“¹¹⁶ vermittelt.¹¹⁷

Diese einführende Szenerie wirkt sich umgehend auf den im Anschluss folgenden Plot Point der Entführung aus, welcher durch die vermittelten Eindrücke mit einer höheren Emotionalität sowie Empathie vom Rezipienten wahrgenommen wird: Das Auftreten der Antagonistin erschüttert die vorangehende harmonische Situation in einem gesteigerten Ausmaß.

111 Vgl. Cook: *The Cinema Book*, S. 208f.

112 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 82f.

113 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

114 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 00:02.

115 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 06:22.

116 Street: *British National Cinema*, S. 43.

117 Vgl. Street: *British National Cinema*, S. 43.

Letztere Tableau-Einstellung (Abb.3)¹¹⁸ muss ebenso im Kontext zum Verlauf des Films verhandelt werden. Als Schlusszene dient sie dazu, dem Rezipienten einen positiven Ausgang bzw. die Rückkehr des Protagonisten in den ursprünglichen Zustand zu verbildlichen. Rover ist gegen Ende des Films wieder mit dem Kind vereint, und findet sich im Kreis der vollständigen Familie wieder.

Im Gegensatz zu den von flachen Tableau-Einstellungen geprägten Innenaufnahmen bediente sich Lewin Fitzhamon bei Außenaufnahmen durch die Betonung der Perspektive um Tiefe. Wege, Straßen und Häuserwände (Abb.4)¹¹⁹ ziehen sich über das gesamte Bild und verschwinden über den Bildrand im Off. Die Betonung der Tiefe steht eng mit der Schnitttechnik in Zusammenhang und fördert die „Illusion von Kontinuität und Kontiguität“¹²⁰. Bewegt sich Rover, wie bereits anhand von Abbildung 1¹²¹ besprochen, den Weg bzw. die Hauswand entlang, so tritt er am unteren Bildrand ins Off über um nach dem Schnitt, seine Bewegung und Handlung am oberen Bildrand der nächsten Einstellung fortsetzen zu können.¹²²

4.3 Symmetrie

Im Unterschied zur herkömmlichen dokumentarischen Zurschaustellung des frühen Films, bemüht sich Lewin Fitzhamon in *Rescued by Rover*, wie anhand der angeführten Beispiele all zu evident ist, um eine Filmsprache, welche das Vorantreiben der narrativen Handlung unter erzählerischen Gesichtspunkten begünstigt. Die Narration sowie der Aufbau der Handlung wurden für den Rezipienten in Form einer nachvollziehbaren Abfolge aufbereitet.

Dementsprechend hält Sarah Street in ihrem Buch *British National Cinema* fest: „Rescued by Rover [...] is famous for its demonstration of fluid continuity principles.“

¹²³ Der Eindruck von Kontinuität von Raum und Zeit ist nach Luke McKernan auf Lewin Fitzhamons vorherige Tätigkeiten beim Theater zurückzuführen. Er brachte von dort das Talent mit, in sich geschlossene Handlungen für den Rezipienten logisch aufzubauen.¹²⁴

118 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 06:22.

119 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 03:45/ca. 01:57.

120 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

121 Fitzhamon, *Rescued by Rover*, ca. 01:30/ca. 01:32.

122 Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83.

123 Street: *British National Cinema*, S. 43

124 Vgl. McKernan: *Fitzhamon, Lewin*, S. 243.

Der Aufbau von *Rescued by Rover* fügt sich dem Motiv des klassischen Chase-Films - welcher nach Tom Gunning neben dem Crime-Film als die erste narrative Filmform gilt¹²⁵ - in Form eines von Wiederholungen geprägten Systems, der Suchmission des Hundes. Anhand der Sequenztabelle (siehe S. 125) lässt sich der narrative Aufbau in die Form einer Zick-Zack-Struktur übersetzen:

Dem Charakter einer Verfolgungsjagd entsprechend, ergeben sich häufig Ortswechsel, welche grob in die Bereiche Park/Haus/Route/Dach eingeteilt werden können. Dabei lässt sich eine hohe Anzahl an Außenaufnahmen erkennen (Abb.5¹²⁶/Abb.6¹²⁷). Die Einstellungen zeigen den suchenden Hund wieder und wieder rennend, schwimmend, hüpfend und Türen-öffnend in der freien Natur. Dabei legt er den selben Weg – Hin- und Rückweg - zwei mal alleine zurück (C/C1/C2 und D).

Der Rückweg (6.Sequenz) wird geraffter dargestellt, wodurch der Prozess der Verfolgungsjagd eine passioniertere Schilderung erfährt.

Eingefasst wird die Suchmission des Hundes von einer einführenden und einer beendenden Tableau-Einstellung (Abb.2¹²⁸/Abb.3¹²⁹/X), welche jeweils in unmittelbaren Bezug zu den beiden Plot Points (A/E1) steht.

125 Vgl. Gunning: Editing, S. 212.

126 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 01:14/ca. 01:32/ca. 01:40/ca. 02:10.

127 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 03:17/ca. 03:43/ca.03:26/ca. 03:59.

128 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 00:02.

129 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 06:22.

5. FILMANAYLSE: *RESCUED BY ROVER*

5.1 Einführung

Rescued by Rover wurde trotz des minimalen finanziellen Aufwands ein internationaler Erfolg und hegte nicht nur aufgrund der Verkörperung der Hauptrolle durch ein Tier enormen Einfluss auf die weitere Filmgeschichte, sondern stellt auch durch die Anwendung innovativer Filmtechniken einen Schlüsselpunkt in der Entwicklung des Kinos dar.

In Anbetracht dessen, lässt der Film einen gewissen Abschluss der Zeit des frühen Films bzw. des Kinos der Attraktion erahnen. Entsprechend Tom Gunning endet diese Frühphase gegen 1906, als sich die narrative Form des Kinos, welcher *Rescued by Rover* entspricht, durchsetzte. Dabei ist anzumerken, dass sich die Entwicklung und Veränderung des Kinos nicht in einem konkreten zeitlichen Rahmen vollzieht. Die genannten Daten dienen lediglich als Anhalts- und Orientierungspunkte. André Gaudreault definiert dementsprechend großzügiger den Zeitraum von 1900 bis 1915 als einen, in dessen Spannungsfeld sich das Kino veränderte und in eine andere Richtung entwickelte.¹³⁰

Die durch die Aufarbeitung des historischen Kontexts von *Rescued by Rover* gewonnenen Informationen zu stilistischen und formalen Errungenschaften sollen in folgenden in Relation zu dem mit der Heimtierkultur geprägten freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Mensch und Tier gesetzt werden.

Durch eine unter diesen Gesichtspunkten erfolgende Filmanalyse soll veranschaulicht werden, mittels welcher Methoden und durch welche Motive die durch das 19. Jahrhundert geprägt anthropomorphe Tierwahrnehmung über das Erzählkino kommuniziert wird.

¹³⁰ Vgl. Kessler: Attraktion, Spannung, Filmform, S. 122.

5.2¹³¹

Originaltitel: *Rescued by Rover*

Produktionsland: Vereinigtes Königreich

Erscheinungsjahr: 1905

Laufzeit: 06:24 Minuten

Regie: Lewin Fitzhamon

Drehbuch: Margaret Hepworth

Produktion: Cecil Hepworth

Sequenzprotokoll: siehe S. 125

Die Wiedervereinigung einer Familie ist auf dessen Haushund Rover zurückzuführen, nachdem dieser den Aufenthaltsort des entführte Kleinkindes auffindig gemacht hat.

5.3 Absorption

Der Film beginnt mit einer Tableau-Einstellung (Abb.2)¹³² die ein Kleinkind zeigt, zu dessen Linken ein Hund liegt. Der Körper des Hundes umschließt beschützend den des Kindes von hinten. Das Zimmer, in dem sich die beiden aufhalten, zeugt von Luxus und spricht für das Umfeld einer wohlhabenden Bürgerfamilie.

Die Aufnahme beschränkt sich auf die Darstellung der beiden Figuren und erinnert an Gemälde, wie *Saved* (1856/UK/Abb.7)¹³³ von Sir Edwin Landseer (1802-1873) oder *The Painter and his Pug* (1745/UK/Abb.8)¹³⁴ von William Hogarth (1697-1764), die den Hund als treuherzigen Begleiter und Beschützer verherrlichen.

Das 16. Jahrhundert wird als die Blütezeit malerischer Tierdarstellungen, wie etwa dem Tierstilleben, dem Tierstück oder dem Tierporträt, angesehen. Der Hund als Gegenstand der Malerei transportiert jedoch seit jeher positive Werte. Er wird als Freund und Weggefährte, als verlässlicher Jagdgenosse, als vollwertiges Familienmitglied und als tapferer Beschützer dargestellt.

¹³¹ Vgl. Fitzhamon: *Rescued by Rover*.

¹³² Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 00:02.

¹³³ ArtraArt: *Animals*.

¹³⁴ Vgl. Taylor: *Animal Painting*, S. 9.

Mit dem Aufkommen der Heimtierkultur einhergehend lässt sich, wie bereits in Kapitel 3.1 erläutert wurde, eine Vorliebe für tierische Abbildungen dieser Art bzw. ein vermehrter Einzug anthropomorpher Tierbilder in den bürgerlichen Haushalt erkennen.

Im Zuge der Entwicklung des Kinos erfolgt eine Transponierung des typischen Malereithemas auf eine filmische Ebene. Michael Fried bezeichnet eine solche Aneignung, wie sie anhand der einführenden Tableau-Einstellung (Abb.2)¹³⁵ nachzuvollziehen ist, als „Absorption“¹³⁶. Dem Charakter der klassischen Tiermalerei entsprechend posieren Kind und Hund in der Mitte des Bildes, wobei dem Hund durch die Nichtanwesenheit eines weiteren Menschen die vollkommene Verantwortung für das Kind zugeschrieben wird. Er liegt stolz und wachsam hinter dem Kind, welches sich an seinem Körper abstützt. Die Figur des Hundes steht für Schutz und Geborgenheit und symbolisiert Treue und Wachsamkeit.

5.4 Kommunikation

In der 1. Sequenz (00:03-00:48) spaziert das Kindermädchen mit dem sich in einem Kinderwagen befindenden Säugling durch eine Parkanlage. Sie wird dabei von einer in Tüchern verhüllten Frau umgarnt, welche ihr in einem Moment der Unachtsamkeit das Kind raubt. Der Moment des Kidnappings stellt als ersten Plot Point (A) den Abschluss der Exposition dar und wendet als Ausgangskonflikt die Geschichte in eine dramatische Richtung.

In der nächsten Sequenz (00:49-01:10) teilt das Kindermädchen der Mutter zu Hause von der Entführung mit. Außer der Mutter und dem Kindermädchen ist noch der Familienhund Rover anwesend. Der Hund blickt immerzu zum Kindermädchen und beäugt es. Ebenso wirft er der Mutter Blicke zu. Es scheint als würde das Tier das Gespräch aufmerksam verfolgen (Abb.9)¹³⁷. Der Rezipient erhält den Eindruck, der Hund hört zu, woraus sich, im Hinblick auf das Phänomen des anthropomorphen Trugschlusses, unweigerlich die Assoziation ergibt, dass er die menschliche Sprache versteht. Dabei ist nicht das richtige Deuten von einzelnen Lauten gemeint, sondern die Fähigkeit des absoluten Begreifens. Der Eindruck des intelligenten, wissenden Hundes wird durch das Sitzen auf dem Stuhl verstärkt, da es nicht dem Naturell eines Tieres entspricht, sondern von menschlichem Verhalten zeugt. Der Rezipient erkennt

135 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 00:02.

136 Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 83.

137 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 01:03.

im Verhalten des Hundes eine Analogie zu seinem eigenen Verhalten und schließt daraus auf weitere mögliche Gemeinsamkeiten. Dem Hund werden kognitive Fähigkeiten zugesprochen, deren tatsächliches Vorhandensein nicht geprüft werden muss, sondern sich alleine durch ihre vermeintliche Präsenz bestätigen.

Der Glaube des Menschen, dass der Hund die menschliche Sprache versteht und aufgrund dadurch gewonnener Informationen selbstständig kognitiv handelt, entspringt einer durch innovativen Denkansätze des 19. Jahrhunderts begünstigten Form sentimentaler Tierwahrnehmung.

Gemeint ist die Mitte des Jahrhunderts von Charles Darwin aufgestellte evolutionsbiologische Theorie *The Origin of the Species*. Die These, dass die Existenz aller Lebewesen auf eine gemeinsame Abstammung zurückzuführen ist gipfelt in der Annahme dass „der Mensch [...] auch nur ein Tier“¹³⁸ ist und führt, wie Robert Mitchell aufzeigt, zu einer Fehlinterpretation:

„Als Reaktion auf Darwins Theorien regnete es anekdotenhafte Erzählungen über tierisches Verhalten, das dem menschlichen Verhalten auffallend ähnlich war, und dies von Wissenschaftlern und Laien gleichermaßen. Beobachter deuteten Tiere, als ob sie menschlich seien, und verkündeten ihre Aktivitäten als Beweise von Geist oder Intelligenz, obwohl andere ihre Deutungen als absurd darstellten. Der Glaube bürgerte sich ein, dass viele menschliche Tätigkeiten die gleichen wie bei Tieren seien.“¹³⁹

Im Bezug auf das Einschreiben menschlicher Qualitäten auf das Tier, lässt sich besonders der Glaube nach einer einheitlichen Sprache beobachten.

Da die Sprache als wesentliches Differenzkriterium zwischen Mensch und Tier verhandelt wird, liegt die Überwindung der Grenze zwischen Mensch und Tier nicht zuletzt in der Fähigkeit des Tieres, den sprachlichen Bruch zu füllen.¹⁴⁰ Gertrud Koch erläutert diesen Bruch zwischen Mensch und Tier, indem sie Beobachtungen festhält, die sie beim Studieren von Zoobesuchern gewinnt. Sie beschreibt, dass Zoobesucher einen kommunikativen Akt mit Löwen eingehen:

138 Mitchell: Wie wir Tiere betrachte, S. 241.

139 Mitchell: Wie wir Tiere betrachte, S. 347.

140 Vgl. Nohr: Tarzans Gesicht und die 'letzte Differenz', S. 39.

„Jeder, der regelmäßig in den Zoo geht, hat schon die Erfahrung gemacht, dass manche Menschen mit ‘ihrem’ Löwen sprechen und glauben, ihn zu verstehen – und zwar in einem anderen Sinne als dies der zuständige Zoologe von sich selbst behaupten würde. Diese Menschen studieren die Tiere nicht, sondern spielen mit ihnen, sie bauen Regeln auf, die die Tiere mit ihnen teilen sollen und die sie darin zu Mitspielern machen wollen. In gewisser Weise könnte man sagen, dass sie ein imaginäres und ästhetisches Verhältnis zu den Tieren haben. Sie betrachten sie weniger als das, was sie sind, als vielmehr, was sie für sie sind. Sie statten sie aus mit Eigenschaften und schreiben ihnen Rollen zu, die sie spielen sollen.“¹⁴¹

Bei dem vermeintlichen Kommunikationsakt zwischen Löwe und Zoobesucher handelt es sich auf aktiver Ebene um einen einseitigen. Der Zoobesucher spricht mit dem Tier, welches ihm jedoch nicht in der selben Art, d. h. auf sprachlicher Ebene, zu antworten scheint. Der Zoobesucher glaubt dennoch eine Antwort zu erkennen, indem er in Verhalten des Tieres als solche imaginiert. Der Löwe wird unter menschlichen Gesichtspunkten als Projektionsfläche für Wünsche interpretiert und dadurch in eine Mensch-Tier-Beziehung involviert.

Auf eine ähnliche Weise wie der Zoobesucher geht der Rezipient in *Rescued by Rover* eine Beziehung mit dem Hund ein. Der Rezipient versucht am Verhalten des Hundes gegenüber seinen menschlichen Partnern eine Form von Antwort abzulesen. Einhergehend mit dem Zuspruch an den Hund, die menschlichen Sprache zu verstehen, werden vom ihm kognitive Kompetenzen erwartet, welche sich darin bestätigen, dass er den besprochenen Konflikt nicht nur nachvollziehen kann, sondern durchwegs versteht und schlussendlich zur Problemlösung beitragen kann. Rover wird als intelligenter Hund dargestellt, der die Sprachlichkeit des Menschen versteht und zu Ratio fähig ist, welche durch sein Vorhaben, den Konflikt zu lösen, von hoher emotionalen Intelligenz zeugt.

Olaf Stieglitz hält fest, dass der Filmhund nach „eigenem Ermessen Entscheidungen treffen, menschliche Gefühlsregungen nachvollziehen bzw. selbst Emotionen wie Liebe, Trauer oder Mitleid empfinden,“¹⁴² und diese über sein Handeln kommunizieren kann. Die von Olaf Stieglitz angestellten Beobachtungen zum Filmhund, gemeint ist hiermit Lassie, lassen sich nicht nur auf Rover, da mit diesem entsprechende visuelle Kommunikationsmittel von Film und Fernsehen geprägt wurden, sondern auf jede, dem Motiv des Canine Heros entsprechende Figur, umlegen.

141 Koch: Von der Tierwerdung des Menschen, S. 42.

142 Stieglitz: Citizen Lassie, S. 230.

Dem Canine Hero wird mit dem Potential zur zwischenartlichen Kommunikation nicht nur Charakter verliehen, sondern er erhält als Individuum ein „Gesicht“, „welches immer wieder zu einem bedeutsamen Bezugspunkt des Kameraauges wird und die Anthropomorphisierung befördert.“¹⁴³

Die Annahme des Rezipienten, dass der Hund die Fähigkeit besitzt, die menschliche Sprache in ihrer vollen Komplexität zu verstehen, beinhaltet auch, dass er zu Empathie und Vernunft fähig ist. Diese Schlussfolgerung ist Ausdruck der mit der Heimtierkultur aufkommenden Sehnsucht nach einer einheitlichen Welt von Mensch und Tier.

Nicht nur der Zoobesucher, sondern der Mensch allgemein, richtet oft sein Wort an das Tier und hofft Einblicke in dessen Gedankenwelt zu bekommen. Ebenso glaubt der Mensch, im Handeln und Verhalten des Tieres eine Form nonverbaler Kommunikation zu erkennen, wodurch der Bruch respektive Unterschied zwischen Mensch und Tier, welcher sich unverkennbar in Form einer unmöglichen einheitlichen sprachlichen Kommunikation äußert, getilgt werden kann. Der sprachliche Mangel des Tieres, der zugleich als ein Hauptkriterium der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier dient, wird durch einen Deutungsmechanismus kompensiert, der das Tier in seiner Fremdheit auflöst, um es in seiner menschlichen Ausformung, als Freund des Menschen deuten zu können.

5.5 Kognitive Fähigkeiten

Verstärkt wird der Eindruck, dass Rover den Dialog der beiden Frauen versteht, indem er dem Kindermädchen über die Wange leckt. Durch sein Anteilnehmen - wie nur all zu evident ist versucht er das Kindermädchen zu trösten - bestätigt sich seine Fähigkeit, die menschliche Sprache zu verstehen. Nachdem Rover das Gespräch scheinbar hinreichend verfolgt hat, verlässt er abrupt den Raum.

Mit Beginn der 3. Sequenz (01:11-01:51) folgt ein Ortswechsel. Die Kameraeinstellung verbleibt in einer Totale, führt den Rezipienten jedoch in einen Außenraum. Ein Drittel des Bildes lässt die Hinterseite eines Hauses erahnen, durch dessen Fenster der Hund ins Freie springt (Abb.5/links oben)¹⁴⁴. Dabei übernimmt die Montage eine wichtige Rolle im Hinblick auf das Zuweisen menschlicher kognitiver Fähigkeiten an den Hund.¹⁴⁵ Durch die Montage wird der Eindruck erweckt, dass der

143 Stieglitz: Citizen Lassie, S. 230.

144 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 01:14.

145 Vgl. Beller: Dokumentarische Filmmontage, S.122.

Hund den Raum, indem sich die beiden Frauen befinden, verlässt, um sich auf die Suche nach dem vermissten Kind zu machen.

Nachdem Rover aus dem Fenster gesprungen ist läuft er direkt auf den Rezipienten zu und verschwindet in der Mitte des unteren Bildrandes im Off. Mittels Totale wird dem Rezipienten eine Übersicht über eine Straße, die an eine Häuserzeile angrenzt, eröffnet. Diese Außenaufnahme (Abb.1/links)¹⁴⁶ ist, wie alle weiteren, die folgen werden von starker perspektivischer Tiefe gekennzeichnet, was dazu führt, dass der Hund mit dem Straßenverlauf aus dem Bild verschwinden kann. Auf der Straße fährt eine Pferdekutsche, links neben ihr taucht allmählich der Hund auf. Zunächst schwindend klein, aber aufgrund seines hohen Tempos immer größer werdend. Er sprintet hechelnd die ganze Straße entlang, überholt die Kutsche und tritt mit dem Straßenverlauf aus dem Bild. Die starke perspektivische Tiefe als auch die Statik der Kameraeinstellung gehen einher mit dem Verlassen des Bildraums bzw. dem Eintreten ins Off durch die Figur.

Nach einem Schnitt erfolgt ein Ortswechsel. Rover befindet sich auf einem Gehsteig (Abb.1/rechts)¹⁴⁷; der Lauf des Hundes, wird jedoch weitergeführt, wodurch der Schein einer sukzessiven Narration erzeugt wird und das Handeln des Hundes als schlüssig nachvollzogen werden kann. Einerseits wird „räumliche Diskontinuität“¹⁴⁸ überwunden, andererseits wird die „Illusion einer kontinuierlich fortschreitenden Zeit geschaffen“¹⁴⁹. Die einzelnen Szenen werden ihrer Eigenständigkeit beraubt und fügen sich als Glieder in eine abgeschlossene Handlung ein.¹⁵⁰ Die Mission des Hundes ist für den Rezipienten klar nachvollziehbar. Eine flüssige Narration wird ermöglicht, die den Eindruck erweckt, dass der Hund systematisch einer Problemlösung naheifert.

Nachdem der Hund die Spur der Diebin verfolgt hat, findet er sich mit Beginn von Sequenz 4 (01:52-02:10) auf einem Platz in einem Arbeiterviertel wieder (Abb.4/rechts)¹⁵¹. Die Straßenszene im Arbeiterviertel ist aus einer tieferen Kameraperspektive, der Untersicht, gedreht. Der Rezipient befindet sich auf Augenhöhe mit dem Hund.

146 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 01:30.

147 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 01:32.

148 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83f.

149 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83f.

150 Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 83f.

151 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 01:57.

Im Arbeiterviertel prüft Rover systematisch alle Hauseingänge. Schließlich findet er den richtigen und dringt in das Haus ein, indem er sich auf seine Hinterbeine stellt, seine Pfoten in ähnlicher Weise wie menschliche Hände benutzt und sich mit voller Wucht gegen die Haustüre lehnt (Abb.5/rechts unten)¹⁵².

Der Abschluss der im Arbeiterviertel spielenden Sequenz bietet auf zweierlei Arten Potential zur Identifikation mit dem tierischen Helden. Zum einen durch die Untersicht, aufgrund welcher sich der Rezipient auf der selben Ebene wie der Hund befindet. Zum anderen durch das logische Vorgehen des Hundes und die Beanspruchung seiner Pfoten für Tätigkeiten, die üblicherweise von Menschenhand erledigt werden.

5.6 Protagonist und Antagonist

Die Entführerin befindet sich mit dem Kind im Dachgeschoss (5.Sequenz) und hat ihm die Kleider abgenommen. Sie freut sich über die kostbaren Stoffe und ermahnt das Kind immer wieder. Ebenso greift die alkoholabhängige Frau häufig zu einer Flasche, aus der sie gierig große Schlucke nimmt.

Der Hund tritt von rechts in das Bild und begrüßt das Kind, indem er ihm über das Gesicht leckt. Die Frau zeigt sich dem Hund gegenüber aggressiv und versucht ihn zu vertreiben (Abb.10)¹⁵³.

Dieser Sequenz wird über eine Minute gewidmet (02:12–03:15), weshalb sie damit in Relation zur Gesamtlänge des Films einen hohen Stellenwert einnimmt. In dieser Zeit wird dem Rezipienten explizit der Eindruck des loyalen Hundes als Held und Retter vermittelt. Entsprechend einem dualen Erzählkonzept, welches sich über ein Schema von Gut und Böse definiert, werden in dieser Sequenz die beiden Positionen miteinander konfrontiert.¹⁵⁴ Durch die Gegenüberstellung werden die kontrastreichen Qualitäten beider Positionen deutlich vermittelt.

Das Verhalten der Frau, der Antagonistin, zeugt von verwerflichem Handeln. Ihre Skrupellosigkeit äußert sich dominant in ihrem Umgang mit dem Kind. In ihrem Interesse steht nicht das Kind, sondern der finanzielle Nutzen, den sie aus diesem,

152 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 02:10.

153 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 03:14.

154 Vgl. Nohr: Tarzans Gesicht und die „letzte Differenz“, S. 31.

Anm. d. Verf.: Zitat bezieht sich auf Fußnote ² der Quelle.

ziehen kann. Sie nimmt ihm einen Teil der Kleidung lieblos ab, ermahnt es fortwährend oder ignoriert es. Dem Hund gegenüber agiert die Frau ebenfalls mit strengen Gesten.

Sie verkörpert die klassische Rolle des kriminellen Gegenspielers, welches als Motiv im frühen Film besonders stereotyp verhandelt wurde. Sarah Street hält im Bezug darauf fest: „The audience is not encouraged to sympathise with the gipsy, who is characterised as mercenary, threatening and dirty.“¹⁵⁵

Der Hund hingegen scheint mit dem Kind in einem liebevollen Verhältnis zu stehen. Er leckt dem Säugling sanft über die Wange und tastet sich als heldenhafter Protagonist behutsam an das Kind heran.

Das Verhältnis von Gut und Böse wird zugunsten eines einfachen Verständnisses in klaren Formen dargestellt und rückt den tierischen Helden unverkennbar ins positive Licht. Dennis Friedewald hält im Hinblick auf die Bedeutung und Wirkung einer eindeutigen und gegensätzlich gepolten Rollenstruktur in seinem Buch *Die Macht des Kinos* fest:

„Es gibt nur eindeutige Charaktere, die schwarz oder weiß, bzw. gut oder böse sind. In der realen Welt hingegen zeigen Menschen jedoch ambivalente Verhaltensweisen, die eine eindeutige Zuordnung nicht möglich machen; sie sind grau. Gerade die Filmindustrie hat die Möglichkeit dieser Kategorisierung von Charakteren auf die Spitze zu treiben und der Vorstellung des Zuschauers anzupassen. Aus der Eindeutigkeit filmischer Charaktere ergibt sich eine offensichtliche Konstellation und ein logischer Handlungsablauf. Die in Filmen dargestellte Realität ist der unseren dadurch überlegen.“¹⁵⁶

Stringent wird dem Rezipienten deutlich eine offensichtliche Rollenverteilung vermittelt, welche sich in den weiteren, mit positiven Aspekten besetzten Handlungen des Hundes bestärkt.

Nach der 5. Sequenz im Innenraum, dem Dachgeschoß, kehrt der Kamerablick wieder zur Aussicht auf die Hausaußenmauern im Arbeiterviertel zurück (6.Sequenz). Der Hund wird mittels Kameraschwenk aus der Türe begleitet, woraufhin er zu rennen beginnt und die gesamte Hauswand entlang läuft, bis er aus dem Bild verschwindet. Ein Kameraschwenk ermöglicht es, dass das Geschehen im Bild bleibt und verhindert so das Aus-dem-Bild-treten, das in den üblichen Szenen zum Einstellungswechsel führt. Zusätzlich wird eine stärkere Verbindung zum Rezipienten hergestellt, da der

155 Street: British National Cinema, S. 43.

156 Friedewald: Die Macht des Kinos, S. 33f.

Kameraschwenk mit den dem Geschehen folgenden Augen des Zuschauers einhergeht. Durch das Fortbewegen des Hundes in die Tiefe wird wiederum ein räumlicher Bruch verhindert und „neben der Illusion einer kontinuierlich fortschreitenden Zeit auch die sukzessive Abfolge der Handlungsorte (Villengegend, Vorstadtstraße, Flussufer, Gasse in den Slums) als die eines sozialen Auf- und Abstiegs verdeutlicht.“¹⁵⁷

Nachdem Rover das Kind gefunden hat, macht er sich auf den Heimweg, um die Familie zu benachrichtigen. Der gesamte Rückweg des Hundes erscheint durch den Einsatz einer zeitlichen Ellipse, welche eine Raffung der Handlung sowie eine Steigerung des Schnittempos ermöglicht, kürzer. Der Rezipient erhält mehr denn je den Eindruck, dass der Hund bewusst und entschlossen seine Mission erfüllen möchte.

Das Muster der Filmwelt ist konvenabel und zeichnet sich durch eine einfache Struktur aus, welche den Hund unverkennbar als den Helden darstellt. Durch die Eindeutigkeit und Einfachheit der Rollenverteilung als auch die Komplexitätsreduktion hinsichtlich der Narration kann sich der Rezipient leicht der fiktionalen Welt annehmen.

Dabei stellt die Differenz zwischen fiktiven Zügen und tatsächlichen Eigenschaften des Hundes eine minimale dar, sodass das Publikum den Charakter der empirischen mit dem der fiktionalen Welt miteinander verbindend in Beziehung setzt.¹⁵⁸ Als gewissenhafter Held und vertrauensvoller Freund sowie Retter setzt sich der Collie-Rüde als idealisiertes Heimtier in den Köpfen der Rezipienten fest und prägt als pars pro toto ein positives Bild der gesamten Hunderasse.

Dazu hält Jessica Ullrich in ihrem Text *Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt* fest, dass „die leibliche Anwesenheit des singulären Tieres [...] nicht für das Tierindividuum, sondern für eine bestimmte Spezies oder für das Phänomen Tier an sich“¹⁵⁹ steht. Sie schreibt weiter, dass „das Einzelwesen [...] zum Exempel und zum Repräsentanten einer Kategorie und damit zum Bild [wird], das immer nur den Menschen und seine Vorstellungen von Natur zeigt.“¹⁶⁰

Aus dem Film *Rescued by Rover* geht eine Wirklichkeit hervor, welche über eine einfache Verarbeitung des Inhalts aufgrund konkreter Schwarz-Weiß-Darstellungen, den Prototypen des durch die Heimtierkultur geprägten gutherzigen und dem Menschen verbundenen Hundes betont.

157 Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 83f.

158 Vgl. Lowry: Der Filmstar, S. 9.

159 Ullrich: Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen, S. 1.

160 Ullrich: Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen, S. 1.

5.7 Das Tierauge

Sequenz 7 (04:00-05:54) beginnt mit einer Halbtotale, welche einen Innenraum, vermutlich das Arbeitszimmer des Vaters des entführten Kindes, zeigt. In der rechten Ecke des Arbeitszimmers befindet sich ein runder Tisch an dem er in bekümmelter Pose sitzt. Den Ellbogen seines Armes stützt er auf der Tischplatte ab und sein Kopf ist in seine offene Hand gelegt. Der Hund tritt durch die Zimmertüre ins Bild ein, richtet seinen Blick sofort an den Mann, hüpfte ihm mit den Vorderpfoten auf seine Oberschenkel und beginnt sein Gesicht zu lecken. Der Mann wehrt die Begrüßung des Hundes ab und stößt ihn auf den Boden. Der Hund stellt sich jedoch wieder auf seine Hinterbeine und beginnt von neuem das Gesicht des Mannes zu lecken. Dieser drückt den Hund wieder zu Boden, worauf Rover einen weiteren Versuch startet. Diesmal legt der Mann seine beiden Hände um den Kopf des Hundes und schaut ihm ins Gesicht. Kurz darauf löst sich dieser und stürmt zur Türe, worauf hin ihm der Vater folgt.

Der Moment, indem der Vater das Gesicht des Hundes in seine Hände legt, um ihn tief in die Augen zu schauen (Abb.11)¹⁶¹, verhandelt ein bedeutendes Thema der Kommunikation zwischen Mensch und Tier. Über die Augen des Tieres erfolgt eine Form der nonverbalen Kommunikation, welche auf facettenreiche Weise die von anthropomorphen Strukturen durchzogene Mensch-Tier-Beziehung aufzeigt. Der Blick des Tieres, ferner der Ausdruck seiner Augen, bietet dem Menschen eine weitreichende Fläche für Projektion und Interpretation. Über das Tierauge kann die „stumme Verslossenheit“¹⁶² der Tiere aufgebrochen werden.

In dem Buch *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne* beschreibt Sulgie Lie den für Interpretationen des Menschen offengelegten Blick eines Esels: „Der Blick des Esels scheint von einer rezeptiven Empfindsamkeit beseelt zu sein, die das sprachlose Gefängnis des tierischen Körpers zur Welt hin öffnet.“¹⁶³ Im tierischen Auge findet sich ein Kanal, der Bewusstsein und Empfindungen des animalischen Gegenübers widerspiegelt. Das ausdrucksstarke Tierauge erlaubt Rückschlüsse auf das Vorhandensein einer Seele sowie Persönlichkeit.

Die Debatte um die Existenz der Tierseele erlebte um 1630 mit René Descartes Gedanken einen Höhepunkt. Er erhöhte den Menschen aufgrund seiner Fähigkeit zur verbalen Kommunikation zum alleinigen Träger von Kultur. Für René Descartes als Vertreter des metaphysischen Dualismus bestätigte sich das Fehlen von Bewusstsein

161 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 04:11.

162 Wiedenmann: *Die Fremdheit der Tiere*, S. 351.

163 Lie: *Kreatürliches Kino*, S. 77.

und Seele bei Tieren durch die Unfähigkeit diese sprachlich zum Ausdruck zu bringen.

¹⁶⁴ Entsprechend zeichnet sich das Zusammenfallen von „Spracherwerb und ‘Menschwerdung’“¹⁶⁵ als wesentliches Merkmal der abendländischen Philosophie aus. Dieser Theorie wurde unter anderem mit dem im 19. Jahrhundert aufkeimenden Animismus und der Anerkennung des Auges als Tor zur Seele entgegen gewirkt.

„Bis zum 19. Jahrhundert gestanden Autoren Tieren selten eine menschenähnliche Psyche zu. Obwohl wir mit den Tieren - so die Ansicht - vielleicht Wahrnehmung, Vorstellungskraft und einige andere psychische Eigenschaften gemeinsam hatten, so teilen wir doch mit ihnen nicht derart wichtige Qualitäten wie Rationalität, eine unsterbliche Seele, oder wie Jean-Baptiste Lamarck es sah, die überlegene Funktionalität unseres Körpers. Tiere blieben meistens ein interessantes, belebtes ‘Anderes’, das wir als unterschiedlich sowohl von uns als auch von anderen Aspekten der Umwelt erkannten.“¹⁶⁶

Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dieser nonverbale Weg der Kommunikation ein von Menschen geschaffener ist, welcher immer im Dienst menschlicher Interpretation steht und nicht zuletzt einer Form des anthropomorphen Trugschlusses verpflichtet ist. John Berger beschäftigt sich mit diesem Phänomen in seinem Buch *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* (Originaltitel: *About looking*) und äußert sich dazu folgenderweise:

„Die Augen eines Tieres sind, wenn sie einen Menschen betrachten, aufmerksam und wachsam. Das gleiche Tier wird wahrscheinlich andere Tiere auf der gleichen Weise ansehen. Für den Menschen ist kein besonderer Blick reserviert. Doch keine andere Gattung als die des Menschen wird den Blick des Tieres als vertraut empfinden. Andere Tiere nimmt der Blick gefangen. Der Mensch jedoch wird sich, indem er den Blick erwidert, seiner selbst bewusst.“¹⁶⁷

Das tierische Auge stellt, neben dem Zuschreiben diverser menschlicher Eigenschaften in das Tier, einen weiteren Versuch des Menschen dar, das fremdartige Tier in eine vertraute und berechenbare Position zu rücken. Das tierische Auge wird als Brücke instrumentalisiert, um einen Bezug zum Inneren des Tieres herzustellen. Dabei dient das Auge gänzlich als Spiegel menschlicher Sehnsüchte und Hoffnungen.

¹⁶⁴ Vgl. Pearson: Gibt es das Tier?, S. 380.

¹⁶⁵ Nohr: Tarzans Gesicht und die ‘letzte Differenz’, S. 39.

¹⁶⁶ Mitchell, Wie wir Tiere betrachten, S. 341.

¹⁶⁷ Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 13.

Interpretiert man die Begegnung des Vaters mit Rover im Arbeitszimmer hinsichtlich einer vermeintlich nonverbalen Kommunikation, so wird dem Rezipienten der Eindruck vermittelt, dass der Vater dem Hund seine Gedanken von den Augen ablesen kann. Die Reaktion des Vaters auf das Begutachten des tierischen Auges, als das dem Hund Nachfolgen, fungiert als eine Sichtbarwerdung der nonverbalen Kommunikation zwischen dem Tier und ihm. Erst nachdem er mit dem Hund intensiven Blickkontakt aufgenommen hat, entschließt er sich, das Verhalten Rovers nicht als Aufforderung zum Spiel einzustufen, sondern erkennt, dass er dem Tier folgen soll, um sein Kind retten zu können.

5.8 Der Hund als Familienmitglied

Nachdem der Hund dem Vater über Verhalten und Blickkontakt die Botschaft vermittelt hat, dass er das Kind ausfindig gemacht hat, folgt er dem Tier zum Versteck der Entführerin. Im Dachgeschoss des sich im Arbeiterviertel befindenden Hauses angekommen, entreißt der Vater der Entführerin den Säugling, um mit ihm nachhause zurückzukehren (7.Sequenz).

Mit Beginn von Sequenz 8 (05:56-06:24) eröffnet sich mittels Halbtotale dem Rezipienten der Innenraum, in dem sich zu Beginn des Films die Mutter, das Kindermädchen und der Hund befunden haben. Dieses Mal befindet sich nur die Mutter in diesem Raum. Sie sitzt links im Bild, auf einem Suhl und vermittelt einen betroffen und bekümmerten Eindruck. Der Hund läuft von Rechts ins Bild und steuert direkt auf sie zu. Er stellt sich seitlich vor sie und lässt sich streicheln. Die Frau widmet sich dem Hund, bis der Mann mit dem Kind am Arm ins Bild tritt. Er übergibt es sofort der Mutter, legt seinen Hut ab und kniet sich neben den Stuhl und den Hund. Der Hund springt der Frau mit den Vorderpfoten auf den Schoß und leckt die Handflächen der Frau. Der Mann legt seinen Arm um den Hund, tätschelt und streichelt ihn und blickt kurz zufrieden in die Kamera (Abb.12)¹⁶⁸. Das Kind sitzt auf dem Schoß der Frau, die es glücklich anschaut. Dem Rezipienten wird der Eindruck einer konfliktfreien und harmonischen Familienvereinigung vermittelt. Jeder Teil der Gemeinschaft zeugt von Geborgenheit und Intimität, wodurch ein stimmiges Bild kommuniziert und nach außen getragen werden kann.

Rainer Wiedenmann widmet sich in seinem Beitrag *Die Fremdheit der Tiere* der dem Tier gespendeten Fürsorge und erkennt, dass „besonders die Etablierung einer

168 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 06:14.

bürgerlichen Privatsphäre [...] die 'Adoption' des Heimtieres zum Freund und Gefährten“¹⁶⁹ betonte. Der Mensch erkannte im 19. Jahrhundert, dass er über das Heimtier positive Apperzeptionen seiner eigenen Person in den öffentlichen Raum tragen konnte. Ferner könnte man ein Bemühen um die Nachaußentragung eines solchen Eindrucks als, um es mit den Worten von Jutta Buchner-Fuhs zu sagen, Veredelung des menschlichen Charakters beschreiben.¹⁷⁰

Rainer Wiedenmann hält weiter fest: „Die soziale Intimität des sozialen Nahbereichs (insber. der Familie) wird zum Ort natürlicher und aufrichtiger Kommunikationskultur idealisiert [...]“¹⁷¹. Das Tier wird durch seine Aufnahme in den Kreis der menschlichen Gemeinschaft und dessen Sozialgefüge instrumentalisiert, um ein erstrebenswertes Charakterbild des Einzelnen, ferner der ganzen Familie zu kommunizieren.

Die respektvolle Anerkennung des Hundes als Familienmitglied äußert sich in Form von Zuneigung gegenüber dem Tier, welche dem Zuschauer in der letzten Einstellung intensiv bildlich eröffnet wird (Abb.3)¹⁷². Die Kamera verharrt in der Form einer Halbtotale, die die wiedervereinte Familie und die harmonische Gemeinschaft von Mensch und Tier in einer malerischen Tableau-Einstellung festhält.

Diese letzten Filmminuten geben einen Hinweis oder Einblick darauf, wie sich das Leben des Helden darstellt, nachdem er den Konflikt gelöst hat. Gleichgewicht und Harmonie sind wieder hergestellt. Die Figur Rover wird über das Medium Film als animalisches Individuum verhandelt, das ein Bewusstsein, einen Willen, Gefühle und nicht zuletzt ein Verständnis für Moral hat, wodurch er mit vertrauten, wenn nicht sogar vorbildlichen Wesenszügen besetzt wird. Zweifelsohne wird er als intelligenteres und sozialkompetentes Tier festgehalten und steht so nicht nur der Familie, sondern auch dem Rezipienten nahe.

169 Wiedenmann: Die Fremdheit der Tiere, S 372.

170 Vgl. Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 279.

171 Wiedenmann: Die Fremdheit der Tiere, S 372.

172 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 06:22.

6. EXKURS: DAS TIER ALS FILMSTAR

6.1 Einführung

Wie aus vorangehender Filmanalyse hervorgeht, werden dem Filmhund Blair, die Rolle des Canine Heros Rover verkörpernd, diverse menschliche Eigenschaften und Qualitäten zugesprochen. Die anthropomorphen Betrachtung des tierischen Darstellers beschränkt sich dabei nicht nur auf die fiktionale Welt, sondern verhandelt ihn auch im empirischen Erleben unter soziokulturellen Gesichtspunkten und mündet in der Zuschreibung eines dem menschlichen Filmstar gleichkommenden Status.

Im Hinblick darauf eröffnet sich die Vermutung (These 2), dass sich Blair, eine Vorreiterfunktion erfüllend, nicht nur als nachahmenswerter Maßstab des tierischen Schauspielers bzw. Canine Heros, sondern als Pionier des gesamten Phänomens der Star-Kommunikation auszeichnet.

Karen Duve und Thies Völker setzen sich in ihrem Buch *Lexikon der berühmten Tiere* unter anderem mit der Gleichsetzung des tierischen Schauspielers mit dem menschlichen Filmstars auseinander und halten folgendes fest: „Tiere und Tierabbildungen gehören so eng zu unserem Leben, dass einige von ihnen zu richtigen Berühmtheiten geworden sind, deren Bekanntheitsgrad es mit dem von Spitzensportlern allemal aufnehmen kann.“¹⁷³

Um die Parallelen zwischen menschlichen und tierischen Filmstars nachvollziehen zu können, setzt sich dieses Kapitel vorerst mit einer Definition des Begriffs des *menschlichen Filmstars* auseinander, um schließlich anhand der Entwicklungs- und Bedeutungsgeschichte dessen Gemeinsamkeiten mit dem tierischen Pendant hervorheben zu können.

173 Duve: *Lexikon der berühmten Tiere*, S. 5.

6.2 Definition: Filmstar

Der Begriff *Filmstar* meint eine Person, die einen gewissen Grad des öffentlichen Interesses erlangt hat und in der Filmindustrie einen besonderen Status eingenommen hat. Stephen Lowry und Helmut Korte ordnen den Filmstar der „medialen Ausformungen des Stars“¹⁷⁴ zu, ergänzen jedoch, dass der Filmstar den „für das Starphänomen im 20. Jahrhundert prototypischen Charakter und in vieler Hinsicht den Begriff des Stars überhaupt geprägt hat.“¹⁷⁵

Allgemein gesprochen sind Filmstars „Medienpersönlichkeiten [die] in der Massenkultur, im Alltag und sogar im emotionalen Leben der Menschen präsent sind.“

¹⁷⁶ Sie bieten der Öffentlichkeit ein gewisses Image ihrer Person, welches mit dieser in Hinblick auf dessen Reputation in Wechselwirkung steht. Stephen Lowry und Helmut Korte heben in ihrem Buch *Der Filmstar* jedoch hervor, dass es letztlich die Öffentlichkeit ist, welche entscheidet, ob jemand über Starqualitäten verfügt oder nicht.

„Für die Figurendarstellung und Filmwirkung ist nicht nur die schauspielerische Leistung der jeweiligen Stars maßgeblich. Auch das Filmübergreifende Image eines Stars bringt Bedeutungen und Erwartungen mit sich, die das Verständnis und emotionale Erlebnis eines Films entscheidend beeinflussen. Darüber hinaus können Stars tiefgreifende Wirkungen durch verschiedene Formen der 'Identifikation' oder Empathie haben, als Vorbilder dienen und gesellschaftliche Werte und Vorstellungen verkörpern.“¹⁷⁷

Stephen Lowry und Helmut Korte argumentieren weiter:

„Ein Filmstar ist ein Schauspieler oder eine Schauspielerin, aber zugleich ist er oder sie auch viel mehr. Denn das Startum manifestiert sich gerade in der Differenz zwischen der wirklichen Person und einer besonderen, 'übermenschlichen Qualität', die dem Star zugeordnet wird und die sich z.B. in der Rede von der 'Göttlichkeit' (Divisme) oder dem 'Mythos' des Stars niederschlägt.“¹⁷⁸

Das Image eines Filmstars wird zumeist entscheidend von der Öffentlichkeit bzw. der Einstellung der Öffentlichkeit gegenüber dem Filmstar geprägt.

Diesbezüglich nutzen Filmfirmen und Produzenten Image und Bekanntheitsgrad des Filmstars, um ihr Unternehmen sowie weitere Filme zu vermarkten.

174 Lowry: *Der Filmstar*, S. 5.

175 Lowry: *Der Filmstar*, S. 5.

176 Lowry: *Der Filmstar*, S. 5.

177 Lowry: *Der Filmstar*, S. 6.

178 Lowry: *Der Filmstar*, S. 10.

In das Image des Filmstars wird investiert, um es in eine für das Filmunternehmen zuträgliche Position zu rücken. Dabei beruft sich das Unternehmen auf die speziellen Qualitäten und Eigenschaften des Filmstars. Diese sind nicht homogen oder eindimensional, sondern divergieren. Zumeist fesselt der Filmstar sein Publikum aufgrund seiner schauspielerischen Leistungen. Unter anderem kann Begeisterung beim Rezipienten aber auch aufgrund von Sympathie oder körperlichen Belangen, wie etwa Attraktivität, sowie anderen Besonderheiten und Eigenschaften erzielt werden.

6.3 Entwicklung des (Film-)Starkults

Tom Gunning setzt sich in seinem Aufsatz *Kino der Attraktion* (Originaltitel: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*) mit der Entwicklung des frühen Films hin zu einer neuen Form auseinander. Er beschreibt, dass die Faszination in der Anfangsphase des Films vordergründig im Medium selbst gesehen wird. Der Zuschauer begeistert sich vorerst für die Maschine an sich sowie ihr Potential bewegte Bilder zur Schau stellen zu können.¹⁷⁹ Dabei steht der Inhalt der gezeigten Bilder im Hintergrund. Tatsachenberichte, sogenannte Actualités, stellen die Hauptform des exhibitionistischen Kinos des Zeigens dar.¹⁸⁰ Das frühe filmische Kinokonzept wurde dementsprechend bis in die 1910er Jahre als „Motor eines neuen Weltverständnisses und einer neuen Seherfahrung“¹⁸¹ verhandelt. Film wurde, wie Tom Gunning feststellt, als Kino der Attraktion bestaunt und nur in seltenen Ausnahmefällen schenkte man den Darstellern besondere Aufmerksamkeit. Im Bezug darauf zeigt Geoffrey Macnab in seinem Buch *Searching for Stars* auf, dass Namen von Schauspielern kaum im Vor- oder Abspann vermerkt wurden. Zudem waren ihre schauspielerischen Fähigkeiten weitgehend kein Thema über das berichtet, geurteilt oder diskutiert wurde.

Geoffrey Macnab kommt zu dem Schluss, dass Schauspieler als nebensächlich und austauschbar angesehen wurden.¹⁸² Dementsprechend hält er folgendes fest: „Films were bought and sold on the basis of their plot and manufacturer, not their performers; the idea of a system which would market and exploit stars was utterly foreign.“¹⁸³

Das Medium verlor nur allmählich seine, durch seine Neuartigkeit hervorgerufene Faszination und Zuschauer öffneten ihr Interesse gegenüber Aspekten, die über den

179 Vgl. Gunning: *Das Kino der Attraktion*, S. 29.

180 Vgl. Gunning: *Das Kino der Attraktion*, S. 26.

181 Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 8.

182 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 1f.

183 Macnab: *Searching for Stars*, S. 2.

reinen „Medienenthusiasmus“ hinausgingen nur schleppend. So kam es, dass Schauspieler bis zum Ende der Zeit des frühen Films, welches von Tom Gunning mit dem Jahr 1906 datiert wird, weitgehend ungenannt auftraten.¹⁸⁴ Ein Schema, welches eröffnet, anhand welcher Kriterien einige Namen dennoch zur Geltung kamen, lässt sich nicht konkret erkennen.

Geoffrey Macnab äußert die Vermutung, dass zur Zeit des frühen Kinos nur zwei Schauspielergruppen öffentliches Interesse weckten und so einen Wiedererkennungseffekt ihrer Person erzielten. Zum einen jene Schauspieler, die gegen das Gesetz verstoßen hatten und zum anderen Schauspieler, die eigentlich am Theater angestellt waren.¹⁸⁵ Die erste Gruppe dürfte den Weg in die Presse aufgrund skandalöser Nachrichten, die ihr Handeln mit sich brachte, gefunden haben. Die zweite Gruppe konnte durch ihre physische Anwesenheit im Theater eine Nähe zum Publikum aufbauen, von der sie bei (Gast-)Auftritten im Film profitierten.

Produzenten erkannten in dem damit hervorgebrachten Phänomen des Wiedererkennungseffekts eine profitorientierte Möglichkeit der ökonomischen Aufwertung ihres Unternehmens. Richard DeCordova nennt im Hinblick auf diese Entwicklung das Jahr 1909 als die Geburtsstunde des Starkults. Ab diesem Zeitpunkt verändert sich der Status des Filmdarstellers dahingehend, dass der Filmdarsteller als Filmstar und nicht als Theaterstar, der im Film auftritt, geltend wird.

Filmdarsteller lösen sich vom Theater und dessen Konventionen und erlangen dadurch Aufmerksamkeit sowie das Interesse der Öffentlichkeit.¹⁸⁶ Es etablierten sich ein paar wenige Gesichter der Filmszene, die weltbekannt und weltberühmt wurden.

In der Literatur wird immer wieder Florence Lawrence als die erste Schauspielerin, die diesem Phänomen entsprach, genannt.¹⁸⁷ Sie war zu ihrer Zeit ein weltbekannter Filmstar und trug ab 1909 den Beinamen *The Biograph Girl*. 1910 trat sie zur Independent Motion Picture Company über und verzeichnete als *IMP-Girl* ebenfalls große Erfolge.

Bald begannen alle führenden Filmgesellschaften, allen voran die US-amerikanische Filmindustrie, auf den Wiedererkennungseffekt der eigenen Schauspieler großen Wert zu legen. Erzielt wurde dies durch den immer wiederkehrenden Einsatz der selben Schauspieler, welcher schlussendlich ein für den Zuschauer vertrautes Bild, das zur

184 Vgl. Gunning: Das Kino der Attraktion, S. 27.

185 Vgl. Macnab: Searching for Stars, S. 4.

186 Vgl. DeCordova: Picture Personalities, S. 52.

187 Vgl. DeCordova: Picture Personalities, S. 52.

Teilhabe an der Person einlud, formte und an die Öffentlichkeit trug. Sarah Street hält im Hinblick auf diese Entwicklung folgendes fest: “After 1910 film companies began to realise the commercial value of star publicity campaigns, especially when the public was eager for news of stars off-screen lives and bombarded the press with requests of photographs and biographical information.”¹⁸⁸

Die Verbreitung des Images wurde zumeist gezielt unter finanziellen Gesichtspunkten der Vermarktung des Schauspielers vollzogen und stand häufig dominant im unternehmerischen Interesse.¹⁸⁹ Die Entwicklung der Startvermarktung beruht demzufolge nicht zuletzt auf finanziellen Spekulationen, welche in Wechselwirkung mit dem sozialen Phänomen der öffentlichen Teilhabe am Privatem steht. Der Zuschauer entwickelte, hervorgerufen durch den Wiedererkennungseffekt, ein Interesse für die in Filmen auftretenden Figuren und trug so zur Ausformung eines unter großteils affektiven Gesichtspunkten kreierten Eindrucks dieser bei. Der Schauspieler wird im Zuge dessen aus seiner Anonymität geholt und zu einem bekannten, dem Zuschauer vertrauten Charakter. Mittels dieses Individualisierungsprozesses bereicherte sich die Filmwirtschaft rentabel und erkannte das Potential, ökonomische Erfolge erzielen zu können.¹⁹⁰

Am erfolgreichsten setzte diese Marketingkonzeption die US-amerikanische Filmindustrie um. Sie galt als die größte Konkurrenz Europas, welches sie allerdings im Jahre 1905 mit dem britischen Film *Rescued by Rover* und dem darin mitwirkenden atypischen Filmstar, dem Hund Blair, seiner Zeit voraus, für kurze Zeit von der Spitze drängte.¹⁹¹

6.4 Der erste (tierische) Filmstar

Wie schon erwähnt, zeigt Richard DeCordova in seinem Buch *Searching for Stars* auf, dass ab 1909 eine Veränderung in der Wahrnehmung des Filmdarstellers zu beobachten ist. Traten Schauspieler vor 1909 weitgehend ungenannt auf, so werden sie nun aus ihrer Anonymität herausgehoben und erlangen als Individuen das Interesse der Öffentlichkeit.¹⁹² Als bemerkenswert erscheint in Hinblick auf Richard DeCordovas Datierung, dass der Tierdarsteller Blair bereits 1905 einen dem Filmstar nahekommenden Stellenwert erreicht hat.

188 Street: British National Cinema, S. 158.

189 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 11.

190 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 3.

191 Vgl. Macnab: *Films that make you feel good*.

192 Vgl. DeCordova: *Picture Personalities*, S. 52.

Blair trat schon 1903 in der ebenfalls von Cecil Hepworth produzierten Lewis Carroll-Verfilmung *Alice in Wonderland* (UK) auf, verkörperte darin jedoch nur eine marginale Nebenrolle. Mit der Übernahme der Hauptrolle in *Rescued by Rover* - ein Tier als Protagonist war ein Novum - erlangte er jedoch einen hohen Grad an Massenwirksamkeit und Medienpräsenz.

Aufgrund seiner animalischen Natur stellte er eine, entsprechend der in Kapitel 6.2 besprochenen Starkonventionen, „besonders exponierte und bedeutsame ‘Persönlichkeit’ dar, was als das wesentliche Fundament der ‘Starpräsenz’ bzw. der ‘Star-Qualität’“¹⁹³ angesehen werden kann.

Gemäß zeitgenössischer Filmrezeption wurden die weiteren Schauspieler hingegen kaum erwähnt und genossen nur geringfügig das Interesse der Öffentlichkeit. Demgegenüber wurde der Collie-Rüde im Zuge der Filmveröffentlichung und der Pressenachrichten als *The Hepworth Dog* bald ein international berühmter und weltbekannter Name. Geoffrey Macnab äußert sich zu seinem Erfolg folgendermaßen: „There was little pattern or logic to names and events which were noted by the new medium. [...] Perhaps most bizarrely, Rover the canine hero [...] became a household name.“¹⁹⁴

The Hepworth Dog löste als animalischer Protagonist, der die Bedürfnisse der Gesellschaft widerspiegelte und als Projektionsfläche für menschliche Wünsche individualisiert wurde, beim Rezipienten großes Interesse aus. Dementsprechend bezeichnet Rachael Low Blair in ihrem Buch *The History of the British Film 1906-1914* als den ersten namentlich bekannten Star des britischen Films, der sich trotz der wachsenden Geltung des amerikanischen Kinowirtschaft beim Publikum und im Unternehmen Hepworths konstant als Figur, die im Zentrum öffentlichen Interesses steht, bestätigt.¹⁹⁵

Im Bezug darauf erfüllt sich die am Beginn des Kapitels 6.1 angeführte These 2, dass Blair als *The Hepworth Dog* als Vorreiter im Hinblick auf die Starkommunikation angesehen werden kann. Es kann festgehalten werden, dass er aufgrund der Verkörperung der Rolle des Canine Heros bzw. des idealisierten Heimtiers weitreichende (positive) Reputation erfährt. Dabei beruht die Verankerung seiner Figur im emotional-empirischen Leben des Adressaten vordergründig auf dem durch das Aufkommen einer Medienlandschaft der Filmindustrie hervorgerufenen

193 Vgl. Lowry: Der Filmstar, S. 7.

194 Macnab: Searching for Stars, S. 2.

195 Vgl. Low: The History of the British Film 1906-1914, S. 223.

filmübergreifenden Image des Darstellers, welches in Wechselwirkung mit der sich durch seine Figur verherrlichenden Verkörperung der Heimtierkulturkonventionen und dem neuen Mensch-Tier-Verhältnis steht. In Anbetracht dieser Wechselwirkung erhärtet sich auch These 1, über welche die Vermutung angestellt wird, dass mit *Rescued by Rover* erstmals wesentliche, für die Heimtierkultur bezeichnende Aspekte in ein filmisches Medium übertragen wurden.

6.5 Reputation via Medien

Ein weiteres Element, das von der Massenwirksamkeit und dem Starpotential des Hundes zeugt, ist der nach seinem Tod im Februar 1914 in der Zeitung *Bioscope* veröffentlichte Nachruf. Blair wird als konstanter und wesentlicher Teil des Filmbetriebs dargestellt. Ihm wird Anerkennung zugesprochen, die sich nicht nur auf sein Wesen, sondern auch auf seinen schauspielerischen Durchbruch bezieht:¹⁹⁶

„The Hepworth Manufacturing Company has just suffered quiet a severe loss in the death of their famous old dog Rover. This faithful animal had been Mr. Hepworth’s constant companion even before the Hepworth Company had been founded, and was the general pet of the studio at Walton-on-Thames. He was the first animal to play an independent part in a cinematograph film, and was the hero of many pictures [...] Many others beside the Hepworth Company will deplore the death of this old favourite.“¹⁹⁷

Neben dem Nachruf kommuniziert die Fotografie *Rover Drives a Car* (Abb.13)¹⁹⁸ aus dem Jahre 1907 das mit *Rescued by Rover* hervorgebrachte Image des animalischen Filmstars.

Die Fotografie befindet sich im Elbrige Museum in Weymouth und schilderte eine Situation, welche eine positive Assoziation mit dem Hunde erlaubt. Blair wird in einem Auto sitzend, seine Vorderpfoten auf das Lenkrad stützend, gezeigt, während am Beifahrersitz ein kleines Kind sitzt.¹⁹⁹ Ihm wird durch die (scheinbare) Abwesenheit einer weiteren menschlichen Figur die vollkommene Verantwortung für das Kind übertragen. Der Hund wird dadurch stark mit positiven Eigenschaften konnotiert, für welche er schlussendlich als Stellvertreter angesehen werden kann. „The dog appears to be fully sensible to his privilege as a guardian of his master’s choicest treasure, and the child seems safe enough in his care.“²⁰⁰

196 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 3.

197 Macnab: *Searching for Stars*, S. 3.

198 British Film Institute: *Silent Film*

199 Vgl. Macnab: *Searching for Stars*, S. 3.

200 Low: *The history of the British film 1896-1906*, S. 109.

7. ENTSTEHUNG EINES NEUEN GENRES: DER FIKTIONALE TIERFILM

7.1 Einführung

Der mit dem Kurzfilm *Rescued by Rover* realisierte Einfluss auf die Entwicklung der Filmproduktion - im Hinblick auf ästhetische Gestaltungsmerkmale und narrative Muster sowie das Starphänomen - prägte den Verlauf der weiteren Filmgeschichte nachhaltig. So ging aus dem Kurzfilm nicht nur der erste animalische Protagonist und namentlich bekannte Filmstar *The Hepworth Dog* hervor, sondern es entwickelte sich ein bis dato nicht dagewesenes Filmgenre, welches (rückwirkend) als *fiktionaler Tierfilm* bezeichnet wird.

7.2 Animalische Protagonisten – Ein Novum

Essenziell für die Entstehung des fiktionalen Tierfilms ist die bewusste Zuschreibung der Protagonistenrolle an einen tierischen Helden. Tiere fungierten zur Zeit des frühen Kinos in Filmen rein als visuelle Attraktion und „Schaubjekte“²⁰¹. Ehedem tauchten streunende Hunde, die nicht konkret in der Handlung eingebunden waren, auf der Leinwand auf. Die Hunde agierten unabsichtlich im Film oder wurden willkürlich mitgefilmt.²⁰²

Andere Aufnahmen von Tieren sind im Unterschied dazu zwar beabsichtigt und konzipiert, beinhalten dennoch keine Merkmale des fiktionalen Tierfilms, sondern sprechen vom Experimentierdrang der frühen Filmemacher. Percy Smiths Aufnahmen von Insekten, wie beispielsweise *The Acrobatic Fly* (1903/UK/Abb.14²⁰³), erlauben mehr den Vergleich mit einer Naturstudie und erfüllen ferner den Zweck einer wissenschaftlichen Aufzeichnung. Jonathan Burt hält im Bezug auf Percy Smiths Aufnahmen fest: „Smith’s career [...] was marked by the constantly fluctuating status of ‘educational’ films [...]“²⁰⁴

Andere zeitgenössische Aufnahmen wie Thomas Alva Edisons *Electrocuting an Elephant* (1903/USA) dienen in ähnlicher Weise als Dokumentation und Bewahrung des Ereignisses für die Zukunft.

201 Berger: Warum sehen wir Tiere an, S. 23.

202 Vgl. Anonym: First film dogs.

203 Smith: *The Acrobatic Fly*, ca. 02:01/ca. 02:27/ca. 02:50.

204 Burt: *Animals in Film*, S. 129.

Max Skladanowskys *Das boxende Känguruh* (1895/D/Abb.15²⁰⁵) verhandelt das Tier im Film ebenso unter den Gesichtspunkten eines zeigenden Kinos der Attraktion.²⁰⁶ All diese Filme unterscheiden sich von *Rescued by Rover* durch das Anwenden „exhibitionistischer Konfrontation statt diegetischer Versunkenheit“²⁰⁷. Sie sprechen den Rezipienten durch „ihr Freisein von jeglicher Diegese [und] ihre Betonung des direkten Reizes“²⁰⁸ an.

Tierische Protagonisten im Film waren wie anhand der exemplarischen Nennung einiger weniger Filmbeispiele, welche jedoch als pars pro toto der gesamten Zeit des frühen Films gelten, bis zur Produktion von *Rescued by Rover* nicht vertreten.²⁰⁹ Das Tier wird hier zum ersten Mal in der Filmgeschichte zum allwissenden Akteur, der im Zentrum einer narrativen Handlung steht. Nach Jonathan Burt ist der Hund in *Rescued by Rover* „[...] the professor of knowledge: Rover is the only figure on the screen who ‘understands’ as much as the camera.“²¹⁰ Ebenso zeichnet sich der animalische Darsteller erstmals durch explizite menschliche Eigenschaften, welche der anthropomorphen Tierwahrnehmung des 19. Jahrhunderts entspringen, aus.

7.3 Unmittelbare Nachfolger von *Rescued by Rover*

The Hepworth Manufacturing Company war eines der ersten Unternehmen, das das Tier als Schauspieler tragender Rollen in seinen Produktionen eingesetzt hat und somit wesentlich zu Entstehung des fiktionalen Tierfilms beitrug. Vor allem Lewin Fitzhamon war sich der Massenwirksamkeit des animalischen Schauspielers bewusst und zog gerne Tiere für seine Filme heran. „The potential profit of these kinds of films, partycularly when they cultivated the animal’s stardom and encouraged public intrest in the lives and health of theor animal actors, was enormous.“²¹¹

Er überschrieb, der Dramaturgie des Pionier-Films *Rescued by Rover* folgend, diversen animalischen Schauspielern die heldenhafte Rolle des Befreiers und Retters.

205 Skladanowsky: *Das boxende Känguruh*, ca. 00:05/ca. 00:06/ca. 00:07.

206 Vgl. Curtis: *Animal Pictures*, S. 25.

207 Gunning: *Das Kino der Attraktion*, S. 30.

208 Gunning: *Das Kino der Attraktion*, S. 31.

209 Vgl. Curtis: *Animal Pictures*, S. 25.

210 Burt: *Animals in Film*, S. 116.

211 Burt: *Animals in Film*, S. 151.

Mit *Black Beauty* (1907/UK) versuchte Lewin Fitzhamon nach nur einem Jahr den Erfolg von *Rescued by Rover* zu wiederholen, indem er ein Pferd als selbstlosen Helden einsetzte. Bereits 1910 wurde eine weitere Version von *Black Beauty* (UK) geschaffen. In *Dumb Sagacity* (1907/UK) erfüllt nicht nur ein einzelnes Tier das Schema des treuherzigen animalischen Retters und so stellt sich ein Duo, bestehend aus Fitzhamons Pferd und Blair dem Abenteuer. In *Rover Drives a Motor* (1908/UK) löst Blair wieder alleine den Konflikt und rettet abermals ein entführtes Baby. Diesmal jedoch führt er nicht seinen Herren zum Versteck, sondern entwendet das Auto des Entführers, um das Kind eigenständig nachhause zu bringen. Das Pferd wird in *Baby's Playmate* (1908/UK) wieder in ein verherrlichendes Licht gerückt, indem es ein Kind aus den Flammen birgt. 1908 ist es ein Elefant der in *Snatched from a Terrible Death* (UK) ein kleines Mädchen vor dem Tod bewahren kann. Zwei Jahre darauf treten wieder ein Pferd und ein Hund in Kombination auf, um in *Dumb Comrades* (1910/UK) gegen Kriminalität anzukämpfen. Unterstützung erhalten sie von ein Paar Tauben, deren Gebrauch mit dem Einsatz klassischer Tiergattungen bricht. 1911 wird die traditionelle Form wiederum abgewandelt, indem der Hund einen Mann wieder mit seiner Ehefrau zusammenführt.²¹²

Es lässt sich beobachten, dass The Hepworth Manufacturing Company mit Einsatz des tierischen Schauspielers, bzw. des tierischen Filmstars eine neuartige Linie der narrativen filmischen Form verfolgt und wesentlichen Einfluss auf die Entstehung des fiktionalen Tierfilms nimmt.

Allen genannten Hepworth Manufacturing Company Produktionen ist gemein, dass das Tier gemäß der aus dem Heimtierkult entspringenden Imagination des animalischen Gegenübers als Partnersubjekt des Menschen dargestellt wird, der durch seine Fähigkeit, den Konflikt der diegetischen Welt lösen zu können, als nahezu autonom agierender Held in den Dienst der Erfüllung eines positiven Ausgangs gestellt wird. Dabei ist als weitere Konstante zu beobachten, dass der tierische Held seine Interessen immer mit denen der Menschen teilt und in deren Sinne handelt. Karen Duve und Völker Thies halten im Hinblick auf den tierischen Schauspieler als Heldenfigur fest: „Allzu wilde und authentische Animalität ist weniger gefragt. Das Tier wird nicht als Tier in seinem eigenen Seinsbereich beliebt und berühmt, sondern als Freund aller Kinder, Schrecken aller Verbrecher und Beschützer von Witwen und Kleinsäugern.“²¹³

212 Vgl. Low: The History of the British Film 1906-1914, S. 223.

213 Duve: Lexikon der berühmten Tiere, S. 7.

In diesem Zusammenhang kann als weiterer Aspekt, der zur Erhärtung von These 1 beiträgt, festgehalten werden, dass die Figur Rover und all seine Nachfolger ausschließlich Heldenfiguren darstellen, die sich durch positive - im Grunde dem Menschen vorbehaltenen Eigenschaften.-wie beispielsweise Ergebenheit, Wagemut und Verlässlichkeit auszeichnen. Weiters lässt sich feststellen, dass der animalische Schauspieler ausnahmslos im Dienste der Menschen handeln, zu dem er in einem freundschaftlichen Verhältnis steht. Dementsprechend hält Jonathan Burt in seinem Buch *Animals in Film* fest: „Most of the themes found here [in *Rescued by Rover*] are recognizable from many subsequent fictional animal films, in particular the idea of the all-knowing animal healing a loss within the family.“²¹⁴

7.4 Sondierung: Der fiktionale Tierfilm

Dem Genre *fiktionaler Tierfilm* liegt eine begriffliche Unschärfe zugrunde, welche auf das Fehlen einer konkreten Definition zurückzuführen ist.

Durch das Heranziehen der aus der Besprechung von *Rescued by Rover* gewonnen Informationen können vorerst Grundmerkmale des fiktionalen Tierfilms abgeleitet werden. Um jedoch allgemeingültige Regeln und spezifische Charakteristika bestimmen zu können, sollen weitere filmische Formen die mit tierischen Abbildern arbeiten, besprochen werden.

In folgendem Kapitel werden dementsprechend die Konventionen des Tierdokumentarfilms und des Safari-Films erläuternd angeführt. Die Definition des fiktionalen Tierfilms eröffnet sich folglich als Produkt einer Kontrastierung, welche das Genre mit genannten Filmformen vergleicht.

7.4.1 Fiktionaler und sachlicher Tierfilm

In *The Encyclopedia of early cinema* findet sich eine von Scott Curtis verfasste Besprechung der drei Hauptformen. Er definiert, wie zuvor besprochen, den fiktionalen Tierfilm im Zuge einer Bestimmung ähnlicher Filmformen:

„Three basic types of animal pictures emerged and co-existed during the early cinema period: (1) scientific or educational films, (2) hunting or safari films, and (3) narrative adventures in which animals play a central or important role.“²¹⁵

214 Burt: *Animals in Film*, S. 115.

215 Curtis: *Animal Pictures*, S. 25.

Scott Curtis unterstreicht die Eigenheiten des fiktionalen Tierfilms, indem er Merkmale und Besonderheiten des Tierdokumentarfilms und des Safari-Films nennt. Er schreibt, dass es zum einen eine Darstellung des Tieres in einem wissenschaftlichen Kontext oder unter pädagogischen Gesichtspunkten gibt. Diese Filmform entspricht dem Tierdokumentarfilm.

Weiters nennt er Safari-Filme, welche zumeist eine Jagdsituation schildern und eine Form der Berichterstattung darstellen.

Als dritte Form stellt er Filme vor, die sich durch eine narrative Handlung, in deren Zentrum ein Tier steht, auszeichnen. Diese Filme können zum fiktionalen Tierfilm gezählt werden.

Um bei dem Versuch einer Determination der Definition des fiktionalen Tierfilms engere Grenzen ziehen zu können, werden Tierdokumentarfilm und Safari-Film unter dem Begriff des *sachlichen Tierfilms* zusammengefasst. Beide Filmformen unterscheiden sich vom fiktionalen Tierfilm in ihrer vorwiegend didaktischen und dokumentarischen Art.

Angemerkt werden muss, dass - im Unterschied zu der vorgeschlagenen Bindung des Terminus *sachlicher Tierfilm* an explizit dokumentarische Verfahren - viele Quellen den Begriff *Tierfilm*, synonym für alle drei von Scott Curtis genannten Filmarten verwenden. Beispielsweise meint Flora König mit dem Begriff *Tierfilm* explizit den sachlichen Tierfilm, wenn sie schreibt: „Nüchtern betrachtet sind Tierdokus wohl die schönsten Tierfilme. Die unangetastete Natur und das natürliche Handeln des Tieres faszinieren einen Natur- und Tierfreund [...].“²¹⁶

Ebenso spricht Jonathan Burt konkret vom *fiktionalen Tierfilm*, wenn er in Verbindung von *Flippers New Adventure* (1964/USA) von „animal films“²¹⁷, also Tierfilmen spricht. Eine Unterscheidung zwischen dokumentarischer und fiktionaler Filmform geht in diesen Fällen aus der reinen Begrifflichkeit verloren und verhindert das zum Ziel gesetzte Eingrenzen der Definition. Im Zuge dessen wird eine allumfassende Bedeutung des Terminus *Tierfilm* in vorliegender Arbeit nicht vollzogen. Die Separierung in fiktionalen und sachlichen Tierfilm wird zugunsten einer eindeutigen Kategorisierung und Zuordnung konsequent angewandt.

216 König: Knurren & Schnurren.

217 Burt: Animals in Film, S. 186.

7.4.2 Sachlicher Tierfilm

Der sachliche Tierfilm entspricht einem Genre der Filmgattung des Dokumentarfilms, wobei der Tierdokumentarfilm und der Safari-Film spezieller als Subgenres des sachlichen Tierfilms angesehen werden können.

Auf der Webseite www.online-dvd-leihen.de werden Beispiele zum sachlichen Tierfilm festgehalten, die ihn als dokumentarisches Medium bestätigen:

„Tierdokumentationen existieren sowohl als Fernsehfilm, Serie oder als große Kinoproduktion. Erwähnenswert hierbei sind dabei u.a. ‚Serengeti darf nicht sterben‘ (D 1959, von und mit B. Grzimek, Kinofilm), ‚Die Wüste lebt‘ (USA 1953, Kinofilm), ‚Unser blauer Planet‘ (GB 2001, Fernsehserie der BBC). Sehr beliebt sind auch moderne Formen der Tierdokumentation, wie etwa begleitende Real-Life-Soaps über den Alltag im Zoo, beim Tierarzt oder mit Tiertrainern [...].“²¹⁸

Ebenso geht aus der Webseite hervor, welcher Methoden sich der sachliche Tierfilm als

„Subgenre des Dokumentationsfilms [bedient]. [...] Vorwiegend [dokumentiert er] Verhaltensweisen, Lebensräume und Fortpflanzungsgeschehen/Aufzucht einzelner Tierarten oder multipler Tierarten in geografisch eingegrenzten Gebieten, wie etwa der Wüste, des Meeres oder der Savanne. Durch spezielle Aufnahmetechniken, die Verwendung von Nachtsichtgeräten, Zeitraffern oder 3D/HD-Qualität wird dem Zuschauer das Leben des Tieres möglichst naturgetreu wiedergegeben und er bekommt Einblicke in Lebensweisen, die man normalerweise nie zu Gesicht bekommt.“²¹⁹

Die dokumentarische, respektive didaktische Ebene im Tierdokumentarfilm und im Safari-Film wird zumeist durch einen menschlichen Experten unterstrichen. „In filmischen Darstellungen stehen daher auf menschlicher Seite häufig die Figuren des Jägers, des Naturforschers und des Tierschützers im Zentrum.“²²⁰ Neben einer erklärenden und lehrenden Funktion erfüllt der Experten-Kommentar unter anderem noch den Zweck, das wilde, unkontrollierbare und fremde Tierreich nicht als abschreckendes Anderes zu vermitteln, sondern es in einen nachvollziehbaren Kontext einzubetten. Alfred Messerli resümiert daher zurecht:

„In seiner Detailversessenheit, durch optische Nähe und durch die Hartnäckigkeit, mit der er am Objekt bleibt, bietet er eine Fülle von Daten. Der sachliche Kommentar bannt mögliche Gefühle des Ekels und der Abscheu; alles hat seine Funktion, alles hat einen Sinn. Die Monstrosität aus dem Mikrokenreich werden in die systematische Ordnung der Naturgeschichte eingebunden und verlieren dadurch alles Furchterregende.“²²¹

218 Anonym(a): Tierfilm.

219 Anonym(a): Tierfilm.

220 Möhring: Wildtiere, S. 79.

221 Messerli: Versuch über den Tierfilm, S. 167.

Jens Ivo Engels hält fest, dass sachliche Tierfilme entsprechend ihrer „Muttergattung“, dem Dokumentarfilm, grundsätzlich objektiv sind und somit weitgehend von fiktionalen Strukturen befreit sein sollten.²²² Dabei ist anzumerken, dass der Objektivitätsgrad einer Dokumentation relativ ist, sie unter anderem auf inszenierten statt auf vorgeführten Elementen von Wirklichkeit basieren kann und selbst eine Dokumentation nicht von „Verfälschungen“ bewahrt werden kann. Zumal gerade das Arbeiten mit Tieren häufig einer Manipulation bedarf, da das (wilde) Tier ein „Instinktwesen“ darstellt und sein Verhalten kaum kontrollierbar ist.

Das Tier gehorcht im fiktionalen und letztlich auch, zumindest bis zu einem gewissen Grad, im dokumentarischen Filmen „dem Erzählstrang eines Drehbuches, der sich häufig an wiederkehrende Muster anlehnt, wie etwa an die Abfolge der Jahreszeiten.“

²²³ Neben einer Verzerrung der Realität mittels narrativer Lenkung, greifen sachliche Tierfilme unter anderem auch auf Stilmittel der emotionalen Überhöhung und Anthropomorphisierung zurück. Lorriane Daston formuliert, dass der sachliche Tierfilm ähnlich wie populärkulturelle Filmformen Tiere vermenschlicht und (vermeintliche) Gemeinsamkeiten bewusst betont, um Tiere in ein emotionales Licht zu rücken, ihnen Persönlichkeit zu verleihen oder um ihnen als individuelle Charaktere einen Subjektstatus zuzusprechen.²²⁴

“[...] Television wildlife documentaries cast the lives of elephants and chimpanzees, parrots and lions, in terms of emotions and personalities that appeal to human viewers around the world. The reflexive assumption that animals are like us, despite obvious differences of form, food, and habitat, is not confined to popular culture.”²²⁵

Beide Filmgenres - das fiktionale sowie das dokumentarische - sind dem Rezipienten gegenüber prinzipiell nicht transparent, sodass der manipulative Umgang mit den Naturphänomenen ausgeblendet bleibt. Dabei lässt sich der Rezipient im Falle des fiktionalen Tierfilms im Einverständnis auf eine Illusion ein und ist sich in der Regel der Lenkung und Verfälschung bewusst.

Dem Tierdokumentarfilm und Safari-Film, respektive dem Dokumentarfilm im Allgemeinen wird eine Verzerrung der Realität hingegen nur in einem gewissen Grad zugesprochen.²²⁶

222 Vgl. Engels: Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, S. 128.

223 Engels: Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, S. 129.

224 Vgl. Daston: Introduction, S. 1.

225 Daston: Introduction, S. 1.

226 Vgl. Engels: Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, S. 130.

Dementsprechend führt Gertrud Koch aus: „Die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion resultiert demnach aus einer unablässigen Tätigkeit des Urteils des Zuschauers über den ontologischen Status des Gezeigten [...].“²²⁷ Die Bestimmung des Grads der Manipulation sowie die Einordnung des Gesehenen als Tatsache oder als Fiktion basiert letztlich auf der subjektiven Wahrnehmung des Rezipienten. In der Regel zeichnet sich der Dokumentarfilm im Unterschied zum fiktionalen Tierfilm jedoch durch Sachlichkeit und Objektivität aus.

7.4.3 Fiktionaler Tierfilm

Der fiktionale Tierfilm erreicht im Allgemeinen eine abendfüllende Länge und kann so der Gattung des Spielfilms untergeordnet werden bzw. als ein Genre derselben bezeichnet werden. Ebenso kann der fiktionale Tierfilm gleich wie der Spielfilm in Subgenres aufgesplittet werden.

Die Subgenres des fiktionalen Tierfilms sind analog zu den Genres der Gattung des Spielfilms und können in ihrer Stimmung beispielsweise in Actionfilm oder Liebesfilm, in ihren Handlungen beispielsweise in Abenteuerfilm oder Kriminalfilm, in ihrem sozialen Bezug beispielsweise in Heimatfilm oder Kriegsfilm und in ihrer Erzählform beispielsweise in Drama oder Komödie eingeteilt werden. Zudem können fiktionale Tierfilme entsprechend dem Spielfilm in Realfilm und Trickfilm unterschieden werden.

Dementsprechend wird auf der in vorangegangenen Kapitel 7.4.2 herangezogenen Webseite eine Definition des fiktionalen Tierfilms verhandelt, welche diesem Genre eine Verarbeitung klassischer Filmthemen, gemeint sind Dramaturgiestrukturen des Spiel- und Fernsehfilms, zugesprochen werden:

„Die Haupthandlung ist hierbei [d.h. beim fiktionalen Tierfilm,] die filmische Verarbeitung des klassischen Filmthemas, wie etwa der Kampf ‘Gut gegen Böse’, Liebesgeschichten, Abenteuer und natürlich auch das Tier als Retter in der Not.“²²⁸

227 Heidiger: Vom Überhandnehmen der Fiktion, S. 174.

228 Anonym(a): Tierfilm.

Resümierend kann festgehalten werden, dass der fiktionale Tierfilm einem Genre des Spielfilms entspricht, welches neben der Einteilung in Real- und Trickfilm auch noch in Sparten bzw. Subgenres wie etwa Handlung, Erzählform, sozialer Bezug und Handlung unterteilt werden kann. Er unterscheidet sich im Wesentlichen von anderen Filmformen, in denen Tiere auftreten, wie beispielsweise dem Tierdokumentarfilm und dem Safari-Film, durch seinen eindeutigen fiktionalen und narrativen Charakter, welcher auf einem Drehbuch basiert. Die Geschichte wird mittels Plot Points vorangetrieben, welche dem Verlauf der Handlung nach den einzelnen Akten grundlegende Wendungen bringen.

Der fiktionale Tierfilm definiert sich soweit als Kino oder Fernsehfilm mit einer (in der Regel) abendfüllenden Laufzeit, der sich aufgrund seines narrativen Charakters auf der Grundlage einer fiktionalen Spielhandlung, welche von menschlichen und tierischen Schauspielern getragen wird, basiert.

Nach Rudolf Stöber leben „Genres [...] von stereotypen Verfestigungen.“²²⁹ Für den fiktionalen Tierfilm bedeutet dies, dass die oder eine wesentliche Rolle von einem Tierschauspieler verkörpert wird, welcher als anthropomorphisierter Held für den positiven Ausgang der Handlung verantwortlich ist. Der tierischer Held verkörpert in der Regel einen individuellen und allwissenden Akteur. Die Erzählstruktur des fiktionalen Tierfilms wendet sich dementsprechend zugunsten des narrativen Motors gegen zoologische Korrektheit und richtet sich nach klassischen Kategorien wie etwa Gut und Böse.

Im fiktionalen Tierfilm gibt es im Unterschied zum sachlichen Tierfilm keinen Experten-Kommentar bzw. kein didaktisches Voice Over. Das Tier im fiktionalen Tierfilm wird nicht als Objekt, über das diskutiert wird verhandelt, sondern es wird zumeist mit einem menschlichen Partner, zu dem es in einem freundschaftlichen Verhältnis steht und mit dem es gemeinsam seinen Alltag verlebt, auf die gleiche Ebene gestellt.

Abschließend soll noch festgehalten werden, dass die Dramaturgie des fiktionalen Tierfilms zumeist von starker emotionaler Überhöhung gekennzeichnet ist. Vorwiegend werden moralische und sentimentale Thematiken verhandelt.

Demzufolge ist für dieses Genre eine anthropomorphe Tierdarstellung, welche ein hohes Identifikationspotential für den Rezipienten bietet signifikant.

229 Stöber: Mediengeschichte, S. 50.

8. FRÜHE CANINE HEROS

In der Früh- oder Vorreiterphase des fiktionalen Tierfilms wird, wie anhand der angeführten Beispiel in Kapitel 7.3 argumentiert werden kann, vorzugsweise auf Hunde oder Pferde zurückgegriffen. Die Zahl der Hunde überragt dabei die der Pferde jedoch erheblich. Der Hund steht dem Menschen mit seiner Position als ein ihm emotional sowie räumlich verbundenes Heimtier näher als das zu dem Liebhabertier zählende Pferd.

„Die Gefühle die man Heimtieren entgegenbringt geraten [...] verstärkt in den Gravitationsbereich Liebessemantik, die man beim Heimtier Hund den Idealen einer ‘innigen Freundschaft’ annähern kann. [...] Heimtiere eignen sich besonders gut für implizierte Kommunikationsweisen, für Verständigungsformen, die sich in hohem Maße auf ‘Vorwegnahme’ und ‘Schonverstandhaben’ verlassen.“²³⁰

So sind es neben wenigen berühmten Pferden wie Black Beauty, vorerst vor allem Hunde, die als animalische Filmpioniere und tierische Stars in die Geschichte eingehen.

Um 1910 etabliert sich Jean, The Vitagraph Dog. Die Hündin spielt in zahlreichen Filmen die Rolle des Canine Heros an der Seite von Florence Turner, die als *The Vitagraph Girl* bekannt war, mit. Als die nächsten einflussreichen Canine Heros sind die beiden Schäferhunde Strongheart und Rin Tin Tin anzuführen, welchen ab den 1920er Jahren eine besonderes Maß an Massenwirksamkeit zugesprochen werden kann. Jonathan Burt schreibt über diese beiden Hunde „The superstar dogs of the 1920s, Strongheart and Rin Tin Tin, achieved phenomenal success.“²³¹ Mit den beiden Schäferhunden wird zweifelsohne, wie in folgendem Kapitel erörtert wird, eine Festigung des Hunds als animalischer Darsteller, insbesondere als Canine Hero, im fiktionalen Tierfilm erzielt.

230 Wiedemann: Die Fremdheit der Tiere, S 372.

231 Burt: Animals in Film, S. 22.

8.1 Jane, The Vitagraph Dog und Strongheart

Neben Lewin Fitzhamon, dem Hauptregisseur von The Hepworth Manufacturing Company, widmete sich auch der Tiertrainer und Filmproduzent Larry Trimble (1885-1954) intensiv dem tierischen Schauspieler. Mit dem Einsatz seiner Hündin Jean, welche um 1910 als *The Vitagraph Dog* an der Seite von Florence Turner berühmt wurde, erzielte er für The Vitagraph Studios bis zu Jeans Tod (1916) große Erfolge.²³² Doch wesentlich bedeutender für die Festigung der Rolle des Canine Heros ist die Entdeckung des Deutschen Schäferhundes Strongheart.

Strongheart, dessen Zuchtnamen Etzel von Oeringen ist, wird im Oktober 1917 in Deutschland geboren.²³³ Als ihn Larry Trimble und seine Frau, die Schriftstellerin Jane Murfin (1884-1955), für ihr Filmunternehmen mit nach Hollywood nehmen, ist er bereits drei Jahre alt. Aufgrund seiner kräftigen Statur wurde er ursprünglich von der Polizei zum „Attack-Dog“ ausgebildet. Dass er sich sehr leicht für den Film trainieren ließ, ist vermutlich auf diese jahrelange Grundausbildung zurückzuführen. 1921 übernimmt er im Film *The Silent Call* (USA) zum ersten mal eine tragende Rolle, welche ihn als Canine Hero berühmt macht. Der Erfolg des ersten Films ist enorm und eröffnet dem Hund großes öffentliches Interesse, sowie ein für den Rezipienten, durch die Besetzung des Hundes mit positiven Eigenschaften, attraktives Image. Man benennt im Zuge seines Erfolgs eine Hundefuttermarke nach ihm und richtet einen eigens ihm gewidmeten Stern am *Walk of Fame* ein. Ebenso zeugen die von dem Schriftsteller und Betreuer Stronghearts, J. Allen Boone, verfassten Büchern *Letters to Strongheart* (1939) und *Kinship with All Life* (1954) explizit von Stronghearts Massenwirksamkeit und dessen Bedeutung für die weitere Filmgeschichte.²³⁴ In Jonathan Burts Buch *Animals in Film* finden sich Anmerkungen zu *Letters to Strongheart*, welche Anhaltspunkte im Hinblick auf die Frage nach der „Starpräsenz“²³⁵ des Canine Heros eröffnen:

232 Vgl. Gallo: Flashback: New England Director Larry Trimble

233 Duve: Lexikon der berühmten Tiere. S. 602.

234 Vgl. Condon: A forgotten hero.

235 Lowry: Der Filmstar, S. 7.

„He perceived that the great quality of Strongheart’s acting was precisely that there was no barrier between his good inner nature and his outward manifestation of it. People thought they were watching a well-trained dog doing unusual things. What they were really doing, though, was looking through a moving transparency on four legs, and seeing a better universe than the one they had been living in. [...] Strongheart does not just stand for a better world but is the medium by which it is made manifest.“²³⁶

Strongheart bietet dem Rezipienten aufgrund seines filmübergreifenden und eine ideale Idee von Welt verkörpernden Images, Raum, um dessen Eskapismuspotential zu befriedigen oder wenigstens zu kompensieren. Im Zuge dessen wird er in dem von Robertson Patrick herausgegebenen Guinness Buch, als „eines der ersten Tiere mit ‘Superstar’-Status“²³⁷ bezeichnet.

An seiner Seite findet sich häufig die Hündin Lady Jule. Sie verstärkt die Herausbildung des für den Rezipienten emotional behafteten Charakters der beiden, durch den durch ihre Bindung an Strongheart vermittelten Anschein einer tierischen Liebesbeziehung. Unterstrichen wird die emotionale Betrachtungsweise der beiden Hunde, durch ihre Vereinigung in Form von Zucht, aus welcher gemäß ihrem Image elitäre Würfe hervorgehen.

Ein Jahr nach seinem ersten Auftritt beim Film verkörpert Strongheart erneut die Heldenrolle in *Brawn of the North* (1922/USA). 1924 folgt *The Love Master* (USA), 1925 *White Fang* (USA) sowie *North Star* (USA). 1927 tritt er das letzte mal in dem Film *The Return of Boston Blackie* (USA) auf. 1929 verletzt er sich bei Dreharbeiten in Los Angeles und stirbt nur wenige Woche später an den Folgen des Unfalls.²³⁸

Seine Nachkommen Lightning und Silver King traten ebenso in Filmen auf, konnten dem Erfolg von Strongheart jedoch nicht gerecht werden. Erst mit Rin Tin Tin, einem Deutschen Schäferhund, der als Welpen um 1918 in Frankreich entdeckt wurde, fand sich ein neuer Canine Hero, dessen Figur ein außergewöhnliches Maß an Massenwirksamkeit verzeichnen kann.

236 Burt: *Animals in Film*, S. 23.

237 Robertson: *Guinness Buch Film*, S. 98.

238 Vgl. Condon: *A forgotten hero*.

8.2 The Original Rin Tin Tin - The Dog that saved Hollywood

Die Geschichte von Rin Tin Tin reicht zurück bis zum Ersten Weltkrieg. Gegen Ende des Krieges, um 1918, fand der amerikanische Air Force Pilot Lee Duncan, in einem zerbombten Gebäude in Frankreich eine herrenlose Hündin und ihre sechs Welpen. Er verkaufte alle Hunde bis auf zwei, welche er nach dem Liebespaar aus einem französischen Märchen Nanette und Rin Tin Tin nannte.²³⁹ Anderen Quellen zufolge soll die Namensgebung der Hunde auf eine damals in Frankreich populäre Puppe zurückgehen.²⁴⁰ Jedoch überlebte nur Rin Tin Tin, da Nanette auf der Reise in die USA an einer Lungenentzündung erkrankte und starb. Lee Duncan investierte in seinen Hund und trainierte ihn, bis er 1922 in dem Film *The Man From Hell's River* (USA) zum ersten Mal auf Leinwand zu sehen war. Bereits ein Jahr später übernahm er in einem weiteren Film *Where the North Begins* (1923/USA) von Chester M. Franklin, einem Warner Brothers-Mitglied, eine bedeutende Rolle.

Im Laufe der nächsten neun Jahre spielte Rin Tin Tin immer wieder in Warner Brothers Filmen mit (*Clash of the Wolves* (1925/USA), *The Night Cry* (1926/USA), *Tiger Rose* (1929/USA), etc.), erzielte durch die Verkörperung der stereotypen Figur des Canine Heros große Erfolge und bewahrte das Unternehmen letztendlich vor dem Konkurs. Nicht zuletzt aufgrund seiner Bedeutung für das Filmunternehmen wurde ihm der Beinamen *The Dog that saved Hollywood* gegeben.²⁴¹

Seine letzte Rolle verkörperte er nach sechs-jähriger Fernsehkarriere in dem Film *The Lightning Warrior* (1931/USA). Rin Tin Tin starb am 10. August 1932 in Los Angeles. Sein Leben wurde unter der Regie von Danny Lerner in dem Film *Rin Tin Tin - Ein Held auf Pfoten* (Originaltitel: *Finding Rin Tin Tin*/2007/USA) aufgearbeitet.

In der Presse wurde ein Nachruf veröffentlicht, der ihn nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Freund darstellt: „Rin Tin Tin, the greatest of the animal motion picture actors, pursued a ghostly villain into a canine happy hunting grounds today. More than eighty years old as comparative human age is measured, his passing was mourned this morning by his owner and friend, Lee Duncan.“²⁴²

239 Bartel: *Amazin Animal Actors*, S. 97.

240 Grabner: *Unvergessene Prominente der Tierwelt*, S. 16.

241 Vgl. Beck: *The Encyclopdia of TV Pets*, S. 5.

242 Beck: *The Encyclopdia of TV Pets*, S. 5.

9. FILMANALYSE: *CLASH OF THE WOLVES*

9.1 Einführung

Mit folgender Filmanalyse soll die mit These 1 beleuchtete Wechselwirkung zwischen Heimtierkultur und Erzählkino, d. h. zwischen anthropomorpher Freundschaftsbeziehung und fiktionalem Tierfilm, anhand eines weiteren Beispiels veranschaulicht werden. Ferner soll durch die Besprechung des Films *Clash of the Wolves* unter zum Teil ähnlichen Aspekten, wie es bei der Filmanalyse zu *Rescued by Rover* erfolgt ist, diesen als Orientierungsmuster bekräftigen, sowie seinen Einfluss auf den fiktionalen Tierfilm bestätigen.

9.2 Filmdaten²⁴³

Originaltitel: *Clash of the Wolves*

Produktionsland: Vereinigte Staaten von Amerika

Erscheinungsjahr: 1925

Laufzeit: 74 Minuten

Regie: Noel Mason Smith

Drehbuch: Charles A. Logue

Produktion: Warner Bros. Entertainment, Inc.

Sequenzprotokoll: siehe Seite 126

In *Clash of the Wolves* verkörpert Rin Tin Tin den Hund-Wolf-Mischling Lobo. Lobo ist der Anführer eines Wolfrudels, welches sich nach einem Waldbrand in der Nähe einer Siedlung niedergelassen hat und aus Hungernot das Vieh der Rinderfarmer bedroht. Als die Farmer Jagd auf die Wölfe machen, verletzt sich Lobo und wird heimlich von Dave Weston, der in der Wüste Kristalle sucht, gesund gepflegt.

Aus Dankbarkeit wacht Lobo über Dave Weston, wird dessen Haushund und beschützt ihn vor dem Antagonisten, dem Chemiker William Horton, welcher sich Dave Westons Kristall-Vorräte aneignen möchte. Der Film mündet in einer Auseinandersetzung zwischen Lobo und dem Chemiker, welche mit dem Tod des Chemikers endet.

²⁴³ Vgl. Smith: *Clash of the Wolves*.

9.3 Namensgebung

Aspekte der Anthropomorphisierung lassen sich in *Clash of the Wolves* durch den Akt der Namensgebung erkennen. Lobo stellt dadurch, mit Ausnahme seines weiblichen Pendants Nanette und im Unterschied zu allen anderen im Film vorkommenden Tieren die einzige individualisierte animalische Figur dar.

Die Namensgebung ist auf die Wahrnehmung der Siedlungsbewohner, welche in Lobos Verhalten Qualitäten die dem Menschen eigen sind erkennen, zurückzuführen. Vor allem durch die Eigenschaft Wagemut, wie aus dem Zwischentitel in Sequenz 7 (16:21-23:00) hervorgeht, hebt er sich von der Masse ab: „But catching a leader as daring as Lobo - was another matter“²⁴⁴.

Um die individuelle Persönlichkeit dieses einzelnen Tieres zu betonen, taufen die Siedlungsbewohner den Hund. Lobo wird damit aus der Masse gehoben, personalisiert und als Subjekt verhandelt, welchem besondere Aufmerksamkeit zu Teil wird. In der diegetischen Welt ist Lobo kein Wolf unter vielen, sondern ein allseits bekanntes Individuum, dem durch das „individualisierte Sprechverhalten“²⁴⁵, nach Rainer Wiedenmann, ein „gewisses Maß an emotionaler Nähe“²⁴⁶ zugesprochen wird.

In der extra-diegetischen Welt erweist sich die Namensgebung und vor allem dessen Betonung durch ästhetische Gestaltungsmittel - vorausblickend für die Beziehung des Rezipienten gegenüber der filmischen Figur - als bedeutungsvoll. Im Hinblick darauf betont der Einsatz von Zwischentiteln, wie beispielsweise in Sequenz 1 (00:36-02:50) „I know that wolf! That's the famous Lobo“²⁴⁷, welche den Hundennamen vermitteln, die Sonderstellung des Tieres. Diese Sonderstellung erzielt beim Rezipienten einen der „Heimtiersentimentalität“²⁴⁸ ähnlichen Effekt, welcher sich, nachdem Lobo den Prozess vom Wildtier zum Heimtier vollzogen hat, verstärkt. Der Übertritt Lobos in den Zustand des Heimtieres geht mit einer Eliminierung alles Wilden und Fremden einher und erfährt schlussendlich durch die Namensgebung das endgültige Hintersichlassen seines ursprünglichen, sprich wilden Naturells. Dementsprechend zeigt Heinz Meyer auf, dass mit der Zuweisung eines Namens nicht nur eine Form der Individualisierung vollzogen wird - was zu Beginn als Zweck in der diegetischen Welt dient - sondern das dem Tier damit einhergehend weitere menschliche Qualitäten anerkannt werden. Heinz Meyer führt weiter aus:

244 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 16:57.

245 Wiedenmann: *Die Fremdheit der Tiere*, S. 370.

246 Wiedenmann: *Die Fremdheit der Tiere*, S. 371.

247 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 21:36.

248 Möhring: *Haustiere*, S. 221.

„Den Tieren Namen zu verleihen [...] impliziert mehr oder weniger ausdrücklich das Zugeständnis von Seele und die Verpflichtung des Tieres auf quasi menschlichen Brauch und sittlichen Normen.“²⁴⁹

Dadurch wird das Tier in das soziokulturelle System des Menschen verwoben. Das Tier wird zum Träger menschlicher Charakterzüge und Qualitäten, wodurch - gemäß der Heimtierkultur - eine gewisse Form des von Theodor Geiger geprägten Phänomens der „Du-Evidenz“²⁵⁰ gefördert wird. Esther Knoth beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Die Beziehung vom Menschen zum Heimtier zwischen Anthropozentrismus und Individualisierung- Ein Gegensatz?* mit diesem Phänomen und erläutert den Begriff folgendermaßen: „Die Grundbedingung für eine soziale Beziehung zum Heimtier ist die [...] Du-Evidenz. Dies bedeutet, dass Mensch und (Heim-) Tier sich gegenseitig als kommunikative und handlungsfähige Subjekte wahrnehmen und dementsprechend verhalten.“²⁵¹

Lobo wird durch seine neue Position als Heimtier, welches durch das Ritual der Benennung Vollständigkeit erfährt, zur Einschreibefläche menschlicher Bedürfnisse und ermöglicht dem Zuschauer eine individualisierte Begegnung im Sinne der Heimtierkonvention. Der Akt der Namensgebung, welcher in der diegetischen Welt ursprünglich zur Markierung des Rudelführers vollzogen wurde, bildet sich schlussendlich in der Wahrnehmung des Rezipienten als Prozess anthropomorpher Zuschreibungen im Sinne einer Du-Evidenz aus.

249 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 69.

250 Knoth: Die Beziehung vom Menschen zum Heimtier zwischen Anthropozentrismus und Individualisierung – Ein Gegensatz?, S. 174f.

Anm. d. Verf.: Begriff der „Du-Evidenz“ wird des weiteren nicht mehr mittels Anführungsstrichen hervorgehoben.

251 Knoth: Die Beziehung vom Menschen zum Heimtier zwischen Anthropozentrismus und Individualisierung - Ein Gegensatz?, S. 174f.

9.4 Kommunikation und kognitive Fähigkeiten

Die bereits aus *Rescued by Rover* bekannten Motive der Kommunikation und kognitiven Fähigkeiten lassen sich deutlich in Sequenz 13 (48:00-56:17) nachvollziehen. Dave Weston liegt verwundet und nahezu bewegungsunfähig in einer Höhle. Der einzige Weg, um mit May Barstowe, welche sich in der nahegelegenen Stadt befindet, in Kontakt zu treten, gestaltet sich über Lobo. Da dem Hund der Mangel der menschlichen Sprache zuteil ist, kann durch ihn keine Botschaft in Form von sprachlicher Artikulation vermittelt werden. Dennoch findet Dave Weston einen Weg, um mit Lobos Zutun um Hilfe anzusuchen. Dass es dem Hund verwehrt bleibt zu sprechen, schließt Kommunikation prinzipiell nicht aus, denn es kann über das Tier kommuniziert werden.²⁵²

Dave Weston verfasst auf seinem Wasserbehälter eine Notiz für May Barstowe und ordert Lobo dazu an, diese in die Stadt zu bringen. Dem Verfassen der Notiz kommt, nicht zuletzt da Dave Westen dazu von Lobo angeregt wird, eine besondere Aufmerksamkeit zu Teil. Eine Nahaufnahme hält fest, wie Dave Weston mit Lobo an seiner Seite den Text verfasst, nachdem der Hund seine Pfote auf den sich in der Brusttasche befindenden Stift seines menschlichen Gegenübers gelegt hat (Abb.16)²⁵³. Um die Botschaft abermals für den Rezipienten hervorzuheben, wird der beschriebene Wasserbehälter mittels Cut In in der nächsten Einstellung durch eine Großaufnahme gezeigt (Abb.17)²⁵⁴.

Lobo, zum verbalen Dialog unfähig, aber dennoch menschliche Worte verstehend, nimmt den Wasserbehälter an sich, um ihn in die Stadt zu bringen. Seine Sprachunfähigkeit wird kompensiert, indem er dank kognitiven Denkvermögens als Vehikel einer geschriebenen Botschaft fungiert. Er erkennt nicht nur einen Zusammenhang zwischen Dave Westons Verletzung und dem beschrifteten Wasserbehälter, sondern versteht explizit wörtlich und nicht in Form trainierter Kommandos, die Anweisung seines menschlichen Gegenübers „Go find her - go find May!“²⁵⁵.

252 Vgl. Pearson: Gibt es das Tier?, S. 380.

253 Smith: Clash of the Wolves, ca. 55:25.

254 Smith: Clash of the Wolves, ca. 55:41.

255 Smith: Clash of the Wolves, ca. 36:28.

Im Hinblick auf die Fähigkeit, die menschliche Sprache durchwegs zu verstehen, sich ihr aber nicht bedienen zu können, erfährt Lobo analog zu Rover eine - gemäß Jürgen Ehneß' Antropomorphisierungsmodell - Vermenschlichung erster Stufe. Lobo wird die Qualität des logischen Denkens zugeschrieben und so tritt er, wie anhand von Abbildung 16²⁵⁶ dargelegt wird, mit seinem menschlichen Gegenüber in Kontakt, indem das „Verhalten, das sichtbare Geschehens“²⁵⁷ herrscht. Lobo bedient sich seiner Pfote und nicht seiner Stimme, um Dave Weston den Vorschlag, eine schriftliche Notiz zu verfassen, zu kommunizieren.

Deutlich ist das Zusammenfallen der Ebenen der nonverbalen Kommunikation und kognitiven Fähigkeiten ebenso in Sequenz 12 (40:00-48:00) zu erkennen. Dave Weston und May Barstowe befinden sich gemeinsam mit Lobo im Wohnzimmer von Mr. Barstowe. Alkali Bill wurde dazu beauftragt, die beiden zu beaufsichtigen, um jeglichen intimen Kontakt zu verhindern. Durch die kognitiven Fähigkeiten Lobos wird es dem Paar jedoch ermöglicht, Alkali Bills Überwachung zu entgehen. Bemerkenswert erscheint dabei die Vorhergehensweise der Verbündung der drei Figuren gegen Alkali Bill:

Dave Weston bittet nicht Lobo um Hilfe, sondern erzählt lediglich May Barstowe von seinem Vorhaben, Lobo die Rolle des Wächters zukommen zu lassen. Einem Reaction-Shot entsprechend, wird zuerst das sich im Dialog befindende Pärchen in Form eines Medium Close-Up und anschließend der zuhörende Hund (Abb.18)²⁵⁸ zum Zentrum des Kameraauges. Dadurch wird der Anschein vermittelt, Lobo sei sich im Zuge des Gesprächs der beiden, sprich durch das alleinige Beiwohnen, seiner Aufgabe bewusst geworden.

Der Hund handelt wie der Mensch bzw. der Rezipient es von einem „Verbündeten“ erwarten - was als Begriff, im Zuge der in Kapitel 3.6 erarbeiteten Homogenisierung des Heimtieres mit einem Sozialpartner, mit dem Terminus *Heimtier* gleichzusetzen ist - und signalisiert das Näherkommen, des sich im Nebenraum befindlichen Alkali Bill. Mittels heftigen Schwanzschlägen auf den Boden warnt der Hund das Paar.

256 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 55:25.

257 Messerli: Versuch über den Tierfilm. S. 168.

258 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 40:40/ca. 40:46/ca. 40:49/ca. 41:29.

Durch die sukzessive Abfolge der einzelnen Ereignisse - dem Besprechen und Abschätzen der Situation durch Dave Weston und May Barstowe, dem Zuhören von Lobo und dem Schwanzschlagen bei Herantreten Alkali Bills - vermittelt das filmische Medium dem Rezipienten den Eindruck eines konkreten Zusammenhangs und veranlasst zum anthropomorphen Trugschluss.

Jürgen Ehneß hält im Hinblick auf den vermeintlich empathischen Rückschluss des Menschen gegenüber dem dargestellten Verhalten des Tieres folgendes fest:

„[...] Dieser [der Mensch] sieht im Tier nicht nur dessen naturwissenschaftlich feststellbares, instinktives oder erlerntes Verhalten, sondern projiziert seine eigenen Eigenschaften und Fertigkeiten auf das Tier. Er sieht in der Nahrungssuche des Tieres dessen Sorge um die Nahrung, glaubt ein 'Lächeln' im 'Gesicht' eines Hundes zu erkennen, oder behaupte dieser verstehe jedes Wort.“²⁵⁹

Aus diesem Zusammenhang ergibt sich die Beobachtung, dass der Rezipient die, durch die Bildabfolge vermittelte Fähigkeit zum kognitiven Denken im Kontext menschlicher Sozialnormen bewertet, wodurch die, dem Hund zuteilgewordene Verantwortung in der Überzeugung, er handle aus freundschaftlichem Interesse, mündet.²⁶⁰

9.5 Protagonist und Antagonist

Eine klar gegliederte Protagonist-Antagonist-Darstellung ist in *Rescued by Rover* deutlich erkennbar und in weiterer Folge signifikant für die Darstellung des Canine Heros.

Dave Weston verkörpert als naturbezogener junger Mann einen friedvollen Charakter, der dem Antagonisten, dem Chemiker William Horton, gegenübersteht. Neben einer eindeutigen Rollenverteilung durch eindeutige Charakterzügen, bestärkt ein Zwischentitel als Einsteig in Sequenz 7 (16:21-23:00), den Chemiker als negative Figur: „Wm. 'Borax' Horton, posing as a chemist, but in reality, a claim jumper.“(14:39).

In Sequenz 11 (34:23-39:51) wird die Schwarz-Weiß-Darstellung auf einer weiteren Ebene kommuniziert. Zu Beginn der Sequenz treffen Dave Weston und der Chemiker erneut aufeinander. Im Unterschied zum ersten Aufeinandertreffen der beiden Figuren, welches in Sequenz 6 (13:41-16:20) erfolgt, entspricht nun neben dem Rezipienten der extradiegetischen Welt auch der Hund als Teil des fiktionalen Filmgeschehens einem

²⁵⁹ Vgl. Ehneß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 248.

²⁶⁰ Vgl. Meyer: Menschen und Tiere, S. 66.

allwissenden Beobachter. Während sich Dave Weston und William Horton über die Ergebnisse des Borax-Gutachtens unterhalten, verharrt die Kamera mittels Großaufnahme auf Lobos Gesicht und stellt die aufmerksame Körperhaltung des Tieres in den Mittelpunkt des Kamerageschehens (Abb.19)²⁶¹. Der Hund scheint dem Dialog der beiden Männer interessiert und besorgt zu folgen. Dem Antagonisten steht ab diesem Punkt nicht mehr einem bis dato unwissenden Protagonisten gegenüber, sondern einem Menschen, der in steter Begleitung eines höchst aufmerksamen und intelligenten Tieres steht. Durch das Hinzukommen des Hundes als Freund des Protagonisten, verschmelzen Dave Weston und Lobo, ähnlich wie der Vater und Rover in *Rescued by Rover*, zu einer Mensch-Tier-Vereinigung, welche für den Zuschauer als Hauptverantwortliche für den positiven Ausgang, respektive die Lösung eines auftretenden Konflikts herangezogen werden kann. Als Wechselwirkung dessen erstarkt die Implementierung des Feindbildes.

Neben vereinzelten kleinen Konflikten verläuft die Narration in *Clash of the Wolves* linear, um gegen Ende des Film in Sequenz 16 (01:03:32-01:13:11) in einem Hauptkonflikt zu münden. Der Protagonist bzw. die Partner Dave Weston und Lobo verbünden sich gegen den Antagonisten. Im Unterschied zu *Rescued by Rover* wird in *Clash of the Wolves* die Lösung des Konflikts letztlich explizit vom Hund, ohne dem Zutun seines „menschlichen Gegenstücks“, erfüllt. Da Dave Weston aufgrund einer schweren Verwundung handlungsunfähig bleibt, übernimmt Lobo als autonomer Held die Aufgabe, ein mögliches Unheil abzuwenden. Im Gegensatz dazu kommt dem Hund in *Rescued by Rover* im Moment der Befreiung die passive Rolle zu. Der Hund dient als Führer, der den Vater, welcher den eigentlichen Akt der Befreiung vollzieht, zum Aufenthaltsort des Kleinkindes geleitet.

Lobo hingegen verfolgt und tötet den Antagonisten eigenständig und verbannt damit alles Böse aus der diegetischen Welt. Lobo fungiert als Vollstrecker der Gerechtigkeit und sorgt als Beschützer und Rächer seines Herrn für einen positiven Ausgang.

261 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 36:53/ca. 37:01.

9.6 Freundschaft mit dem Tier als Veredelung des menschlichen Charakters

Die Protagonist-Antagonist-Darstellung wird durch den Umgang der Filmfiguren mit dem Tier deutlich vermittelt. Positive Figuren zeugen gemäß der von Jutta Buchner-Fuhs aufgezeigten Veredelung des menschlichen Charakters²⁶² von einem respekt- und liebevollen Umgang mit ihrem animalischen Gegenüber. Dementsprechend verhält sich Dave Weston dem verwundeten Hund Lobo gegenüber loyal, als dieser ihn in Sequenz 9 (23:58-31:10) sterbend in der Wüste findet (26:00-30:57). Er erschießt den Hund nicht, obwohl er für großen Schaden bei der Wirtschaft der Bauern verantwortlich ist, sondern nimmt das leidende Tier mit, um es zuhause zu verarzten. Zudem versorgt er nicht nur die Wunde des Hundes, sondern legt ihm lederne Stützverbände an den Pfoten an, um einer erneuten Verletzung vorzubeugen.

Im Gegensatz zu Dave Westons Umgang mit Lobo, lässt sich das Verhältnis, welches der Antagonist William Horton zu dem Tier pflegt, als grob und respektlos beschreiben. Ähnlich wie die Antagonistin in *Rescued by Rover* steht er mit dem Hund in einer Konfliktbeziehung, welche sich durch ein gewaltbereites Auftreten dem Tier gegenüber auszeichnet.

Ein Beispiel zur Veranschaulichung der unterschiedlich gepolten Haltung von Antagonist und Protagonist gegenüber dem Tier findet sich in Sequenz 11 (34:23-39:51). Der Chemiker wird von Dave Weston aufgesucht, um das Gutachten der Borax-Mineralien zu besprechen. William Horton erkennt den kostümierten Lobo und zögert nicht diesen zu erschießen. Lediglich Dave Westons Eingreifen verhindert die Tötung des Hundes.

Anhand des Verhaltens des Menschen gegenüber dem Tier werden bestimmte Charaktereigenschaften der Figuren unterstrichen. Es lassen sich eindeutige Rückschlüsse auf deren Stellung in der diegetischen Welt ziehen. Dementsprechend führt Jutta Buchner-Fuhs aus: „Das ´freundschaftliche´ Verhältnis zu Tieren wird [...] als Prüfstein für eine gelungene Charakterbildung des Menschen stilisiert.“²⁶³ Weiters hält sie fest, dass „der Gedanke an die Veredelung, die Menschen durch den ´gefühlvollen´ Umgang mit den Tieren erfahren sollen“²⁶⁴, seine Wurzeln in Denkweisen des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts hat. „Gemeint ist die Idee, dass der Anblick und die Ausübung von Tierqualen die Menschen in ihrem Charakter

262 Vgl. Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 279.

263 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 276.

264 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 279.

verrohe und daher der Schutz von Tieren dazu beitrage den menschlichen Charakter zu verbessern.“²⁶⁵ Der Mensch instrumentalisiert das Tier, um es als Vermittlervehikel zu nutzen, über das er positive Qualitäten und Standpunkte nach außen kehrt, um diese für das soziale Gefüge, in dem er sich befindet, zu skizzieren.

9.7 Das Tierauge

In Sequenz 9 (23:58-31:10) finden sich mehrere Szenen, die sich ähnlich wie in *Rescued by Rover* dem Motiv der zwischenartlichen Kommunikation durch das Tierauge bedienen.

In dem Moment, als Dave Weston den verwundeten Lobo in der Wüste findet, wird das Gesicht des Tieres immer wieder zum Bezugspunkt des Kameraauges. In aufeinanderfolgenden Großaufnahmen, welche von Nahaufnahmen, die Dave Weston mit der auf den Hund gerichteten Pistole zeigen, unterbrochen werden, erscheint der Kopf des Hundes im Zentrum des Kameraobjektivs (Abb.20)²⁶⁶. Die Großaufnahmen zwingen den Zuschauer, entsprechend Dave Weston, in die leidenden Augen des verletzten Tieres zu blicken.

Nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip, welches im Allgemeinen für Dialogsituationen eingesetzt wird, kommunizieren Dave Weston und Lobo miteinander. Dementsprechend zeigt Jessica Ullrich in ihrem Text *Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen* auf: „Tiere blicken zurück, doch sie antworten nicht, jedenfalls nicht in menschlicher Sprache.“²⁶⁷ Der sprachliche Dialog bleibt außen vor und erfolgt rein über Blickwechsel. Dave Weston mustert den am Boden kauern den Hund mit prüfenden Blicken, welcher die seinigen durch ein Anschauen erwidert. Trotz seiner schlechten Verfassung entschließt sich der Hund, seinen Kopf zu heben, um intensive Blicke an sein menschliches Gegenüber richten zu können. Jonathan Burt zieht bezüglich dem im Film eingesetzten Motiv des tierischen Blick folgenden Schluss:

„Film tends to suggest that the look is a different kind of contact, one determined by the particular nature and constraints of human-animal relations. The look need not necessarily communicate anything as such but sets in play a chain of effects that reflects at the very least some form of shared understanding of context between human and animal.“²⁶⁸

265 Buchner-Fuhs: Das Tier als Freund, S. 279.

266 Smith: Clash of the Wolves, ca. 26:58/ca. 27:01/ca. 27:06.

267 Ullrich: Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen, S. 11.

268 Burt: Animals in Film, S. 40.

Der Zuschauer entschließt sich, gemäß Jonathan Burts Erkenntnis, analog zu Dave Weston die Blicke des Hundes als Alternative zur sprachlichen Kontaktaufnahme zu interpretieren. In den Augen des Hundes werden Gefühle erkannt, welche dem Menschen so vertraut erscheinen, dass sie schlussendlich als tatsächlich und eindeutig verhandelt werden. Der Mensch wird von (vermeintlicher) Empathie vereinnahmt und spiegelt seine eigenen Empfindungen in den Augen des Tieres wieder. Jonathan Burt hält weiter fest: Das Tierauge wird als Medium bzw. Brücke einer Kommunikation zwischen den Arten eingesetzt. Es fungiert als Kommunikationsalternative, wenn der Dialog auf sprachlicher Ebene versagt.

Am deutlichsten wird das Tierauge gegen Ende der Sequenz hervorgehoben, als Lobo auf dem Tisch von Dave Weston liegt. Lobo wird von der Jacke Dave Westons verhüllt, geknebelt und bewegungsunfähig. Er liegt hilflos auf dem Tisch und kann nur erahnen, was mit ihm geschehen wird. Lediglich ein kleiner Riss in der Jacke ermöglicht ihm, das Geschehen zu beobachten. Sein Auge blickt durch das Loch und prüft die Situation (Abb.21)²⁶⁹.

Als Dave Weston an den Tisch herantritt und den Körper des Tieres um 180° wendet, fokussiert das Kameraobjektiv immer wieder das freigelegte Auge des Hundes. Dem gefesselten Hund bleibt jede Möglichkeit verwehrt seinen Zustand auf verbaler Ebene bekannt zu geben. Die einzige Möglichkeit, um Empfindungen vermitteln zu können, stellt, neben heftigem Strampeln, welches Furcht und Widerwillen signalisiert, sein Blick dar. Das Auge des Tieres versucht um sich zu blicken, um Kontakt mit Dave Weston zu knüpfen. Jedoch nimmt lediglich der Zuschauer die Kommunikationsversuche des Tieres wahr. Dave Westons Konzentration gehört alleinig der Bändigung des tierischen Körpers und der sachgemäßen Verwundung der verletzten Pfote. Ihn trifft der Blick des Hundes nicht.

269 Smith: Clash of the Wolves, ca. 28:55.

Das Tierauge wird im Film allerdings nicht nur als Spiegel für menschliche Gefühle instrumentalisiert und fungiert als eine Form nonverbaler Kommunikation, sondern dient als Vermittler der subjektiven Welt des Tieres. Jonathan Burt schreibt im Hinblick auf den Film *The Horse Whisperer* (1998/USA) von Robert Redford:

„One of the most significant ways in which film explores the animal look is when that look merges with the look of the camera lens. By fetishizing the eye - and often it is the single eye rather than the pair - film effectively turns the animal into a camera, a non-human recording mechanism.“²⁷⁰

Im Sinne der subjektiven Kamera wird dem Zuschauer ein Blick durch die Augen des Tieres ermöglicht. Der Zuschauer nimmt die diegetische Welt nicht nur durch das Kameraauge wahr, sondern erfährt sie gleichsam durch den Blick des Tieres. Die Empfindungen des verwundeten Pferdes Pilgrim in *The Horse Whisperer* werden dem Zuschauer eröffnet, indem dessen Sicht anhand subjektiver Kameraeinstellungen vermittelt wird. Da die Sehkraft des Pferdes aufgrund des Unfalls beeinträchtigt ist, sieht der Zuschauer die Welt analog dem Tier durch eine verschleierte Perspektive.

Ähnlich wie in *The Horse Whisperer* kommt der subjektive Blick des Tieres in *Clash of the Wolves* zum Einsatz. In Sequenz 4 (08:15-10:55) beobachtet Lobo die Kutschenpferde. Um die subjektive Sichtweise Lobs für den Rezipienten klar darzustellen, bedient sich Noel Mason Smith einem Eyeline Match (Abb.22)²⁷¹. In der ersten Einstellung, einer Halbtotale, wird Lobo erhöht auf einem Felsen stehend gezeigt. Von dort aus fokussiert er das Pferdegespann, welches in der nächsten Einstellung aus seiner Perspektive gezeigt wird. Da das Umfeld für ihn von sekundärer Bedeutung ist, wird es durch eine schwarze Umrandung verdeckt. Wie bei einem Fernrohr wird nur das Wesentliche im Zentrum des Bildes gezeigt. Durch die subjektive Kamera werden dem Zuschauer Einblicke in die Gedankenwelt des Hundes sowie des gesamten Wolfrudels ermöglicht. Im Mittelpunkt seines Interesses steht gleich wie im Mittelpunkt seines Blicks nur die Pferdekutsche. Durch die beschränkte Sicht wird das starke Verlangen nach Nahrung betont und ebenso die hohe Sehkraft des Hundes vermittelt.

270 Burt: *Animals in Film*, S. 54.

271 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 08:16/ca. 08:18.

9.8 Der Hund als Familienmitglied

Die Entwicklung Lobos vom wilden Wolfsrudelführer bis hin zum zahmen Heimtier erfolgt in Sequenz 10 (31:10-34:23) und könnte als Selbstdomestikation bezeichnet werden. Lobo entscheidet sich, nachdem er von Dave Weston gesund gepflegt wurde, gegen das Leben im Wolfsrudel und bleibt als Heimtier an der Seite seines selbstgewählten Herren. Ein Zwischentitel untermauert seinen Entschluss und bestätigt die neue Lebensweise des Tieres: „Even as, ages ago, the first wolf surrendered to man’s love, so Lobo forsook the wild and became Dave’s dog.“²⁷². Als Heimtier fügt sich Lobo konstanter Verfügbarkeit, um als Individuum steter Begleiter und Beschützer seiner neuen Gemeinschaft, welche zunächst nur aus Dave Weston, gegen Ende des Films jedoch auch aus May Barstowe, sowie Nanette und den Welpen, besteht.

Ähnlich wie bei *Rescued by Rover* findet sich Lobo gegen Ende des Films, nachdem er den Konflikt gelöst hat, im Kreis einer menschlichen Gemeinschaft wieder. Die Rolle des anthropomorphen Heimtiers erfüllend, spricht, die Interessen seiner menschlichen Familie teilend, sitzt Lobo an der Seite seiner nun ebenso domestizierten Hundepartnerin Nanette mit dem Paar David Weston und May Barstowe in einem Fischerboot.

Die beiden Tiere entsagen sich ihrer wilden Natur und fügen sich den Erwartungen des Menschen, wodurch sie selbst zu menschlichen Konzepten werden. Als tierisches Pendant zu ihrem menschlichen Vorbild posieren die beiden vom wilden Wolf zum zahmen Hund modifizierten Tiere gleich wie ein menschliches Paar (Abb.23)²⁷³.

Homogenität der Position der beiden Paare zeichnet sich neben der Einstellungsgröße, einer Halbtotale, dadurch aus, dass sich der weiblichen Part jeweils an der linken Seite des männlichen befindet. Die idente Konstellation des tierischen und menschlichen Paares wird dem Zuschauer durch das direkte Aufeinanderfolgen der beiden Nahaufnahmen deutlich demonstriert. Gemäß einem Form-Cut wird beim Rezipienten, durch die Wiederholung des Motivs der vorangehenden Einstellung in der darauffolgenden, der Eindruck eines Zusammenhangs vermittelt. Der Rezipient erweitert die auf bildlicher Ebene hervorgerufenen Assoziation einer Analogie auf empfindsamer Ebene und setzt das tierische Paar mit dem menschlichen im Hinblick auf emotionale Qualitäten gleich. Die beiden Hunde scheinen, analog zu ihren menschlichen Leitbildern, eine Bindung eingegangen zu sein, um ebenso eine

272 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 31:01.

273 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 01:13:10/ca. 01:13:17.

längerfristige Liebesbeziehung zu vollziehen. Dabei liegt die besondere Betonung des Begriffs *Liebesbeziehung* auf dem Wortteil *Liebe*, welcher allgemein gesprochen für den Ausdruck eines menschlichen Gefühls Verwendung findet. Nicht zuletzt wird die Gleichsetzung von menschlichen und tierischen Emotionen im Bezug auf den Begriff *Liebe* durch den vorangehenden Zwischentitel betont: “Wolf heart or human heart are ever the same - when love rules”²⁷⁴.

Im Bezug auf die Möglichkeit der Erzeugung von Assoziationen mittels Montage hält Béla Balázs in seinem Konzept *Montage* folgendes fest: „Nicht nur Stimmung, Gefühlsschattierung, nicht nur andeutendes Gleichnis weckt die Assoziation der Montage. Sie provoziert Gedanken, eindeutige klare Gedanken. Sie formuliert Erkenntnisse, Folgerungen, logische Urteile und Wertungen.“²⁷⁵

Im Hinblick auf die bei *Clash of the Wolves* angewandte Filmgrammatik muss jedoch angemerkt werden, dass die Homogenisierung, respektive die teilweise Auslöschung der Unterschiede zwischen Mensch und Tier im Grunde einer Zuschreibung menschlicher Eigenschaften auf das tierische Gegenüber entspricht. Der Rezipient wird durch unterschiedliche ästhetische Gestaltungsmittel, entsprechend Béla Balázs’ Zitat, klar und eindeutig dazu veranlasst, sich bei der Einschätzung der animalischen Figuren an den menschlichen zu orientieren.

Die beiden Hunde dienen als Schablonen ihrer menschlichen Leitbilder und stellen lediglich eine Verkörperung bzw. Kopie dieser dar. Nanette und Lobo werden im Bezug auf ihre menschlichen Vorbilder verhandelt und fungieren, um es mit den Worten von Susan Weismantel und Mary Pearson zu sagen „[...] als Gefäße menschlicher Projektionen“²⁷⁶.

Die Einordnung und Einschätzung des Tieres beruht demzufolge nicht auf dessen realen Qualitäten, sondern entspricht einer durch den Einsatz filmischer Gestaltungsmethoden manipulierte Sichtweise. Der Rezipient übernimmt eine geformte und gestaltete Idee von dem Tier und begrüßt die Wandlung eines andersartigen Lebewesens hin zu einem vertrauten Abbild seiner Selbst.

Wie John Berger über Grandvilles zeichnerische Darstellungen von Mischwesen aus Mensch und Tier schreibt, so sind auch im Film „Tiere und Menschen [...] allmählich zu Synonymen geworden, was nichts anderes heißt, als dass die Tiere langsam verschwinden.“²⁷⁷

274 Smith: *Clash of the Wolves*, ca. 01:13:08.

275 Balázs: *Montage*, S. 285.

276 Pearson: *Gibt es das Tier?*, S. 379.

277 Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, S. 27.

9.9 Tiere als Medien von Empfindung und Emotion

Lobo wird im Laufe des Films immer wieder in Form von nahen Einstellungsgrößen zum Bezugspunkt des Kameraauges. Im Zentrum von Großaufnahmen und Medium Close-Ups stehen zumeist sein Gesicht, mittels Halbtotale wird das Hauptaugenmerk auf seine Körperhaltung bzw. Körpersprache gelegt. Allen Einstellungen liegt das Moment der Identifikation durch den Rezipienten zu Grunde. Die Vermittlung der Empfindungen des Hundes soll dadurch für den Rezipienten betont und hervorgehoben werden und ist von großer Bedeutung für die Massenwirksamkeit des fiktionalen Tierfilms.

Deutlich kommt das Phänomen der Identifikation in Sequenz 11 (34:23-39:51) zu tragen. Eine Halbtotale zeigt Lobo, wie er an einem Spiegel vorbeigeht. Nach einem Schnitt folgt eine Medium Close-Up, welches den sich vor den Spiegel befindenden Hund zeigt. Lobo blickt sein Spiegelbild an, erkennt sich als das Gegenüber und tritt näher an den Spiegel heran, um sich akribisch zu mustern (Abb.24)²⁷⁸. Der Rezipient erhält durch das dressierte Herantreten des Hundes den Eindruck, dass er sich über sein Erscheinungsbild bewusst geworden ist. Olaf Stieglitz hält in seinem Text über Tierdressur fest:

„[...] denn gerade die unsichtbare, versteckte Tierdressur vor den Aufnahmen und das wiederholte Drehen einer Szene bis zur Perfektion müssen zu einer nochmals gesteigerten Realitätssuggestion führen. Das Tier erscheint in seinem Zusammenspiel mit dem Menschen umso natürlicher, je stärker es im Vorfeld darauf trainiert wurde.“²⁷⁹

Das filmische Medium manipuliert die Assoziationen des Rezipienten, indem es dem Tier durch versteckte Dressur ein Selbstbewusstsein zuordnet, welche in dieser Form nur beim Menschen ausgeprägt ist. Hervorzuheben ist im Hinblick auf die Frage, ob Tiere ein Bewusstsein besitzen, dass das tierische Bewusstsein losgelöst von dem menschlichen betrachtet werden muss. D. h., dass menschliches und tierisches Bewusstsein nicht aneinander gemessen werden können. Um es mit den Worten von Dorothee Brantz zu formulieren: „Es ist die schlimmste Form des Anthropomorphismus zu behaupten, dass der Automatismus der Tieres kein Bewusstsein besitzt, da sich die Behauptung auf nichts anderes als die Annahme stützt, dass es keine graduelle Abstufung des Bewusstseins unterhalb der menschlichen gibt.“

280

278 Smith: Clash of the Wolves, ca. 38:03/ca. 38:05/ca. 38:16.

279 Steiglitz: Citizen Lassie, S. 226f.

280 Brantz: Tierische Geschichte, S. 352.

Lobo scheint sich nicht nur über seine äußere Erscheinung bewusst zu sein, sondern er hat auch im Sinne menschlichen Bewusstseins konkrete Vorstellungen von dieser. Die Art der Kostümierung scheint den Hund nicht anzusprechen und so tritt er erneut an den Spiegel heran, um diese intensiver begutachten zu können. Durch seinen prüfenden Blick wird die Annahme vermittelt, dass er sich aufgrund der optischen Veränderungen durch Bart und Lederschuhe unwohl fühlt. Eine Schlussfolgerung, zu der der Rezipient aufgrund von Montage und versteckter Dressur des Filmhundes verleitet wird. Der Film produziert ein vom Rezipienten erwünschtes Verhalten, welches in der Entscheidung des Tieres, die Kostümierung abzustreifen, gipfelt (Abb.24/rechts)²⁸¹.

Durch das filmische Medium wird der Blick in den Spiegel als sich selbst erkennender und prüfender Blick ausgelegt. Der Hund geht nicht am Spiegel vorbei, sondern findet sich in diesem wieder und wird sich seiner selbst bewusst. Durch das Abstreifen der Verkleidung erhält der Rezipient den Eindruck, als wäre dem Hund seine äußere Erscheinung unangenehm. Der Hund ist verlegen und schämt sich für seine Verkleidung. Durch das Vermitteln dieser speziellen Gefühle und Assoziationen, erkennt der Rezipient seine eigenen Qualitäten in dem Tier wieder, wodurch ein großes Identifikationspotenzial geschaffen wird.

Ebenso deutlich lässt sich das Kommunizieren menschlicher Empfindungen über das Verhalten des Tieres in Sequenz 17 (01:13:11-01:13:54) erkennen. Mittels Halbtotale wird das Paar May Barstowe und Dave Weston in einem Boot sitzend gezeigt (Abb.25)²⁸². Beide sind nach hinten geneigt und blicken direkt in die Kamera, sprich zu den sich hinter ihnen befindenden Hunden. Die beiden Hunde werden gleichfalls mittels Halbtotale zum Zentrum der Kameraeinstellung und erwidern den Blick der Menschen. Dabei zeugt ihre Körperhaltung von besonderer Aufmerksamkeit. Ihre Köpfe sind parallel zu einander vom Standpunkt des Rezipienten aus nach links geneigt. Die eigentlich aufgrund des Hechelns geöffnete „Maulhaltung“ Lobos erscheint wie ein durch Staunen hervorgerufenes Öffnen des Mundes. Nanettes Kopf wirbelt neugierig um sich, denn sie versucht etwas im Off, sprich das Menschenpaar, zu sichten, welches sich inzwischen - wie dem Rezipienten in der nächsten Einstellung eröffnet wird - hinter dem Sonnenschirm versteckt (Abb.25/rechts)²⁸³.

281 Smith: Clash of the Wolves, ca. 38:16.

282 Smith: Clash of the Wolves, ca. 01:13:13/ca. 01:13:32/ca. 01:13:34.

283 Smith: Clash of the Wolves, ca. 01:13:34.

Zweifelsohne trifft das Schamgefühl des Menschen auf die Neugierde der Hunde, welche gleichsam die Neugierde des Rezipienten widerspiegelt.

Das Verhalten der Tiere fungiert als Paradigma für menschliche Empfindungen, wodurch die Hunde ihre Autonomie verlieren. Sie werden, gemäß Cheryce Kramer zu „anthropomorphic vehicles of emotion“²⁸⁴ und dienen letztlich als entleerte, mit menschlichen Konventionen aufgefüllte, Mittlermedien.

²⁸⁴ Kramer: Digital Beasts as Visual Esperanto, S. 159.

10. TV PETS

10.1 Rin Tin Tin: Vom Erzählkino zum Fernsehen

1932 stirbt The Original Rin Tin Tin (siehe Kapitel 8.2). Sein unmittelbarer Nachfolger war einer seiner Söhne, welcher als Rin Tin Tin Jr., auch Rinty II genannt, in fünf Filmen während den 1930er Jahren mitspielte.

Von 1930 bis 1934 tritt er zudem als *The Wonderdog* in einer Radiosendung auf, welche wöchentlich ausgestrahlt wurde. Dadurch wurde das Image des Canine Heros erstmals über den Rundfunk transportiert.²⁸⁵

„Im wirklichen Leben war Rinty II weniger heroisch. Als 1936 Einbrecher des Duncan-Haus in Hollywood ausraubten, schlief der Hundestars ruhig in einem Nebenzimmer.“²⁸⁶ Wie aus Karen Duves Zitat hervorgeht, ist für den Zuschauer weniger das Tier an sich oder sein tatsächliches Wesen von primärer Bedeutung. Im Zentrum des Interesses liegt das Potential, das gewünschte Image des typischen Canine Heros im öffentlichen Raum zu präsentieren. Da Rinty II dieses Image nur in einem unbefriedigenden Ausmaß verkörperte, konnte er kein weitreichendes öffentliches Interesse erzielen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg trainierte Lee Duncan einen weiteren Hund, Rinty III, welcher ein Veteran der K-9 Formation des CIA war. Der Hund stand im Rang eines Unteroffiziers und hatte zahlreiche Ehrungen erhalten. Den Erwartungen und Anforderungen, die beim Drehen einer wöchentlichen ausgestrahlten Fernsehserie an ihn gestellt wurden, konnte er dennoch nicht ausreichend erfüllen.

Beide Nachfolger konnten dem von der Originalfigur Rin Tin Tin aufgebauten Image nicht gerecht werden und erweckten nur geringes Interesse bei den Zuschauern.

Erst mit dem Hund Golden Boy Jr., der J. R. gerufen wurde, wurde ein geeigneter, das Bild des von der Heimtierkultur geprägten Tiersubjekts erfolgreich kommunizierender Hund gefunden.

²⁸⁵ Vgl. Bartel: *Amazin Animal Actors*, S. 100.

²⁸⁶ Duve: *Lexikon der berühmten Tiere*, S. 603.

J. R. stammte allerdings nicht mehr aus Lee Duncans Zucht. Sein Vater war Flame, ein Schäferhund welcher ebenfalls ein Filmhund der 1940er war.²⁸⁷ Trainiert wurde der „neue“ Rin Tin Tin-Star von Frank Barnes. Mit der in den USA produzierten Fernsehserie *The Adventures of Rin Tin Tin*, welche von 1954 bis 1959 produziert wurde und die erste Serie darstellte, die im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde, erzielte J. R. großes öffentliches Interesse. Er spielte in insgesamt 164 Folgen mit und verhalf der Figur Rin Tin Tin als Television Pet, kurz TV Pet, sowie der Figur des Canine Heros im Allgemeinen, durch seine Transponierung ins öffentlichen Fernsehen zu einem Wiederaufleben.²⁸⁸

10.2 Sondierung: TV Pet

„From the early days of television right on up to the beginning of the twenty-first-century, TV producers have always known that the right pet in the right cast can help turn a TV show into a hit.“²⁸⁹ Mit Entwicklung des Fernsehgeräts und nicht zuletzt dem Aufkommen serieller Formate um 1950 modifizierte die Filmbranche das Potential und den Wirkungsgrad animalischer Filmstars im Hinblick auf die neue Medienplattform und brachte das sogenannte TV Pet hervor.

John Berger führt in seinem Essay *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* an, dass der Begriff *Pet* im 16. Jahrhundert als Bezeichnung für ein Lamm, das von Hand aufgezogen wird, verwendet wurde. Nachdem zahlreiche, das Mensch-Tier-Verhältnis betreffende Traditionen im 19. Jahrhundert zerbrachen, veränderte sich die Konnotation des Begriffs. Seither assoziiert man mit dem Wort *Pet*, welches aus dem Englischen unter anderem mit Begriff *Lieblingstier* übersetzt werden kann, einen „individuellen Rückzug in die private kleine Familieneinheit, der mit Erinnerungsstücken an die äußere Welt dekoriert oder ausgestattet wird [...]“.²⁹⁰

Jedes Tier, dem der Mensch eine Sonderstellung zuschreibt oder mit dem er eine gewisse emotionale Beziehung eingehen kann, kann ein (TV) Pet werden. So sind Katzen, Hunde, Pferde, Schweine, Vögel, Delfine, Löwen und weitere Tiergattungen im Laufe der Filmgeschichte zu Vertretern dieses Phänomens geworden.

287 Vgl. Beck: The Encyclopdia of TV Pets, S. 5.

288 Vgl. Beck: The Encyclopedia of TV Pets, S. 7.

289 Beck: The Encyclopedia of TV Pets, S. Vii.

290 Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 22.

Von 1951 bis 1986 gab es einen von der *American Humane Association* eigens für tierische Schauspieler geschaffenen Award. Der sogenannte *PASTY Award* (nach Pauline Bartel *Performing Animal Top Stars of the Year*²⁹¹, anderen Quellen zufolge *Picture Animals Top Star of the Year*²⁹²) wurde Tieren verliehen, die außergewöhnliche schauspielerische Leistungen im Bereich des Fernsehens, vorwiegend der Fernsehserie, vollbracht haben. Er wurde in vier Kategorien unterteilt: Hunde, Pferde, Wildtiere und Andere. Der erste Award wurde 1951 unter Ansprache von Ronald Reagan im Hollywood's Carthay Circle Theater an Francis, The Talking Mule, vergeben.²⁹³

10.3 Definition: TV Pet

Das TV Pet stellt ein emotional überhöhtes Tier dar, das über das Medium Fernsehen ein hohes Maß an öffentlichem Interesse erlangt. Vorwiegend tritt das TV Pet in seriellen Fernsehformaten, d. h. in fiktionalen Tierserien auf.

Im Speziellen könnte das TV Pet als animalischer Star der Fernsehwelt bezeichnet werden.

291 Bartel: *Amazing Animal Actors*, Introduction.

292 Beck: *The Encyclopedia of TV Pets*, S. 235.

293 Vgl. Bartel: *Amazing Animal Actors*, S. 47.

11 FILMANALYSE: *THE ADVENTURES OF RIN TIN TIN*

11.1 Einführung

Durch folgende Filmanalyse soll dargelegt werden, dass sich die stereotype Präsentation des Canine Heros soweit gefestigt hat, dass sie trotz fortlaufender Veränderung und Entwicklung der Filmgeschichte im Allgemeinen konstant bleibt.

Die Serie *The Adventures of Rin Tin Tin* verfolgt bei der Darstellung der Figur Rin Tin Tin ein Muster, welches, wie durch die in vorliegender Arbeit besprochenen Beispiele hervor geht, seit dem Film *Rescued by Rover* als Vorlage für jedes fiktionale Filmformat, dem im Speziellen die Freundschaft zwischen Mensch und Tier als Thema zugrunde liegt, auf ähnliche Weise herangezogen wird.

In diesem Kontext ergibt sich These 3, welche besagt, dass bei der Übertragung der durch das Erzählkino hervorgebrachten Figur des Canine Heros auf das Massenmedium Fernsehen – spezieller die fiktionale Tierserie - auf visueller Ebene kein Bruch zu verzeichnen ist.

Um diese These nachvollziehbar erläutern zu können, sollen vorab kurz die wesentlichen Merkmale der Serie im Allgemeinen bestimmt werden.

11. 2 Charakteristiken der Serie

Eine Serie ist „eine regelmäßige Folge von [...] Fernsehsendungen, bei der den einzelnen Episoden das Personal und die Grundsituation gemein ist, die Handlung jeweils variiert wird.“²⁹⁴

Als wesentliches Differenzmerkmal zwischen Film und Fernsehserie gilt der repetitive Charakter der Serie. Die Abfolge der Fernsehserie kann der abgeschlossenen Einheit des Films gegenübergestellt werden.

294 Monaco: Film und neue Medien, S. 148.

11.3 Filmdaten²⁹⁵

Originaltitel: *The Adventures of Rin Tin Tin. Episode 1. Meet Rin Tin Tin*

Produktionsland: Vereinigte Staaten von Amerika

Erscheinungsjahr: 1954

Laufzeit: 21:43 Minuten

Regie: Earl Bellamy

Drehbuch: Lee Berg

Produktion: Herbert B. Leonard Produktion

Sequenzprotokoll: siehe Seite 127

In der diegetischen Welt von *The Adventures of Rin Tin Tin* entdeckt eine amerikanische Kavallerietruppe in einem von Indianer ausgeraubten Zug einen verwaisten Jungen, Rusty, und dessen Hund Rin Tin Tin. Beide werden nach ihrer Rettung in dem Lager der Kavallerietruppe Fort Apache aufgenommen und verbringen dort einen ereignisreichen Lebensalltag.²⁹⁶

11.3.1 Absorption

The Adventures of Rin Tin Tin greift auf ähnliche Weise wie *Rescued by Rover* auf das Konzept der Absorption zurück (siehe Kapitel 5.3). Das Thema der intensiven Beziehung zwischen Mensch, insbesondere Kind und Hund, wird wie anhand von Abbildung 26²⁹⁷ zu erkennen ist, analog zu der Tableau Einstellung (Abb.2)²⁹⁸ am Beginn von *Rescued by Rover* glorifiziert.

In der Nahaufnahme schmiegt sich Rin Tin Tin gleich wie Rover um den Körper des Kindes. Die Einstellung betont durch ihre Beschränkung auf die beiden Figuren die intime Beziehung zwischen ihnen und schildert, ähnlich der Tierstückmalerei, einen von Idylle sowie Harmonie geprägten Moment.

Ebenso fördert die, für das Stilmittel der filmischen Absorption typische, nahe Einstellung durch das Ausklammern weiterer Personen die Assoziationen von Treuherzigkeit und Ergebenheit des Hundes gegenüber seinem menschlichen Partner.

295 Vgl. Bellamy: *The Adventures of Rin Tin Tin*.

296 Vgl. Bartel: *Amazin Animal Actors*, S. 97.

297 Bellamy: *The Adventures of Rin Tin Tin*, ca. 05:07.

298 Fitzhamon: *Rescued by Rover*, ca. 00:02.

Das durch die Heimtierkultur geprägte Bild des Hundes als Freund und Gleichgesinnter wird durch die visuelle Absorption auf filmischer Ebene deutlich vermittelt.

11.3.2 Kommunikation und kognitive Fähigkeiten

Eine weitere Konstante im Hinblick auf die Darstellung des Canine Heros lässt sich in der Vermittlung der Kommunikation erkennen. Das animalische Gegenüber ist aufgrund seiner kognitiven Fähigkeiten in der Lage die zwischen Mensch und Tier herrschende Sprachbarriere zu überwinden. Ähnlich wie bei *Rescued by Rover* und *Clash of the Wolves* bricht der tierische Held in *The Adventures of Rin Tin Tin* mit seinen sprachlichen Mängeln, indem er sich über sein Verhalten mitteilt und dieses ohne einen für den Rezipienten offensichtlichen Einfluss einer weiteren Kraft - sprich einem direkten Befehl eines Dritten - ausführt.

Die deutsche Tiertrainerin Tatjana Zimek hält im Hinblick auf versteckte Dressur im Film fest: „Wer denkt, dass solche Szenen zufällig entstehen, irrt sich. Jede einzelne Bewegung, jeder Blick in einer solchen Abfolge ist von mir, der Trainerin, gesteuert. Der Hund macht das nicht, weil er gerade Lust dazu hat, sondern weil der Regisseur es so will.“²⁹⁹

Das Motiv der nonverbalen Kommunikation lässt sich in *The Adventures of Rin Tin Tin* deutlich beobachten, als Rin Tin Tin gegen Ende von Sequenz 9 (17:04-19:26) Colonel Barker vorgestellt wird (Abb.27)³⁰⁰. Der Hund reicht dem Colonel seine Pfote gleichsam wie ein Mensch seine Hand und scheint dabei Rustys Kommentar nicht wie eine Anweisung wahrzunehmen, sondern vielmehr auf einer Kommunikationsbasis, welche auf dem freiem Willen beruht, zu agieren. Der Entschluss des Hundes, die Pfote zu reichen dient dabei als Zeugnis, dass die Sprache des Menschen verstanden wird, eine Antwort jedoch nur in Form einer Reaktion oder Handlung geäußert werden kann.

Diese Beobachtung bestätigt in Verbindung zu den in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Analysen zum Motiv der Kommunikation sowie kognitiven Fähigkeiten, das allen Hunden gemein ist, dass sie, obwohl sie nicht auf sprachlicher Ebene zum Dialog fähig sind, über eine nonverbale Ebene mit dem Menschen in Kontakt treten können.

299 Zimek: Filmstars auf vier Pfoten, S. 69.

300 Bellamy, Earl: *The Adventures of Rin Tin Tin*, ca. 19:23.

11.3.3 Protagonist und Antagonist

Entsprechend dem konvenablen Aufbau der fiktionalen Tierfilm- sowie Tierseriennarration, vermittelt das typische Motiv der Anerkennung des Hundes als Familienmitglied nicht zuletzt den Zweck der deutlichen Darstellung der Rollenverteilung. Die Figur des Canine Heros versammelt in sich beharrlich positive Werte, weshalb der animalische Held konstant in Verbindung mit den weiteren, ebenfalls mit positiven Werten besetzten Figuren steht. Im Gegensatz dazu, zeugt die Beziehung des Hundes zum Antagonisten stets von einem konfliktreichen Verhältnis. Die Zugehörigkeit des Canine Heros lässt demzufolge deutliche Rückschlüsse auf die Charakterzuschreibungen der mitwirkenden Figuren ziehen. Die gegensätzlichen Positionen äußern sich im Verhalten gegenüber dem Tier und sprechen im Hinblick auf positive Charaktere von einer freundschaftlichen Beziehung. Dementsprechend helfen die positiven Figuren Sergeant Tim O'Hara und Leutnant Rip Masters Rusty und Rin Tin Tin ein Versteck zu finden, als Colonel Barker in Sequenz 6 (09:33-12:20) das Lager inspiziert.

Durch eine Zusammenfassung der in vorliegender Arbeit angeführten positiven Charaktere erhärtet sich diese Beobachtung: Rovers Familie, Dave Weston (*Clash of the Wolves*) und den Offizieren des Lagers Fort Apache ist gemein, dass sie das personalisierte Tier als gleichwertiges Mitglied ihrer Gesellschaft anerkennen und ihm mit Respekt gegenübertreten.

Negative Charaktere, wie der Chemiker in *Clash of the Wolves*, die Entführerin des Kindes in *Rescued by Rover* und Colonel Barker drücken sich durch eine pejorative Beziehungen zu demselben aus.

Diesem Schema entsprechend wird Rin Tin Tin vorerst nicht von Colonel Barker im Lager akzeptiert. Er schreibt dem Hund keinen menschenähnlichen Status und setzt sich für seinen Ausschluss aus dem Lager ein. Nachdem Rin Tin Tin wesentlich zur Abwehr des Indianerangriffs beigetragen hat und die Anerkennung des Colonels erhält, wandelt sich dessen Figur von einer eher negativen hin zu einer mit positiven Aspekten besetzten.

Letztlich erfüllt die in allen Filmbeispielen beobachtbare Aufnahme des Hundes in den menschlichen Kreis sowie die damit einhergehende explizite Vereinigung der positiv besetzten Figuren, eine doppelseitige Funktion. Zum einen erfährt der Rezipient den klaren Raster der Rollenverteilung und zum anderen wird ein attraktives Bild der positiven Figuren vermittelt, welches seinen Ursprung in der, vor allem im 19. Jahrhundert aufkommenden Veredelung des menschlichen Charakters, findet. Ein gutes Verhältnis zum tierischen Gegenüber wird dementsprechend mit einem guten Charakters des Menschen gleichgesetzt und garantiert somit einen erstrebenswerten Stellenwert in der Gesellschaft. Das Tier dient auf zweierlei Ebenen der Selbstverwirklichung des Menschen und fungiert als „Abbild als auch Wunschbild des menschlichen Zusammenlebens“³⁰¹.

11.3.4 Das Tierauge

Neben der Kompensation der Sprachunfähigkeit durch physische Reaktion und sichtbares Verhalten, lässt sich der immerwiederkehrende Einsatz des Tierauges bzw. des tierischen Blicks als stetes Motiv erkennen. Die Fokussierung des Tierkopfes, ferner des Blicks oder des Auges, erfüllt eine weitere Form der nonverbalen Kommunikation und wird in *The Adventures of Rin Tin Tin* adäquat in einer Dialogszene in Sequenz 3 (04:46-05:50) implementiert. Rusty und Rin Tin Tin wohnen in einem Versteck dem Gespräch zweier Offiziere bei und vernehmen, dass sie das Lager verlassen müssen (04:47-05:45). Rusty spricht zu dem auf seinem Schoß ruhenden Hund. Nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip wechselt die Kameraeinstellung von Medium Close-Ups des Kindergesichts zu jenen des Hundes. Durch das abwechselnde Zeigen von Kinder- und Hundegesichts (Abb.28)³⁰² wird der Eindruck einer intensiven Dialogsituation vermittelt. Der Hund scheint durch das Zeigen seines Blicks als stummer, aber dennoch aufmerksamer und interessierter Gesprächspartner an der Diskussion teilzuhaben.

Durch das nahe Heranführen des tierischen Auges wird ein gewisses Potential der Identifikation ausgeschöpft. Der Blick des Hundes löst als intimes Moment emotionale Nähe beim Rezipienten aus, welche sich in der vom Animismus geprägten Annahme, das Auge des Tieres sei wie das Auge des Menschen ein Spiegel zur Seele, äußert.

301 Ehneß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 255.

302 Bellamy, Earl: *The Adventures of Rin Tin Tin*, ca. 05:12/ca. 05:18/ca. 05:24/ca. 05:29/ca. 05:37/ca. 05:41.

Durch das Fokussieren des Tiergesichts und der Augen wird der sprachliche Dialog überflüssig und durch einen vom Menschen durch den anthropomorphen Trugschluss hervorgerufenen Deutungsmechanismus zur Projektionsfläche menschlicher Rückschlüsse. Tiere fungieren gemäß Ramón Reichert als Medien der „kulturellen Selbstvermittlung“³⁰³ des Menschen und können als „Ge- und Verbraachte [...] unmittelbar konsumiert werden.“³⁰⁴

„Tiere erfüllen ihre Funktion als Medien umso dienlicher, je mehr sie den Menschen vergessen machen, dass es Medien sind, durch die etwas zu erfahren ist. Auf der Suche nach der Botschaft der Tiere verbleibt das Medium ´Tier´ der blinde Fleck innerhalb der menschlicher Selbsterfahrung. Die dem Tier zugestandene Vermittlerrolle bei der Selbstverständigung des Menschen entspricht dabei jener Kopula, welche die bloße Übertragbarkeit gestatten sollte.“³⁰⁵

Der Blick des Tieres sowie das Tier an sich werden durch die Interpretation des Menschen zu entleerten und schlussendlich mit soziokulturellen Bedeutungskonventionen des Menschen aufgefüllten Zeichen.

11.3.5 Der Hund als Familienmitglied

Nicht zuletzt zeichnet sich die Anthropomorphisierung des Canine Hero durch seine restlose Aufnahme in eine menschliche Gemeinschaft aus. Analog zu Rover und Lobo, findet sich Rin Tin Tin gegen Ende der Episode im Kreis eines menschlichen Geflechts wieder (Abb.29)³⁰⁶.

Nachdem er den Konflikt der diegetischen Welt aus vorwiegend eigener Kraft gelöst hat - Rin Tin Tin hilft in Sequenz 9 (17:04-19:26) den Offizieren die indianischen Gegenspieler zu besiegen - bestätigt er sich für den Menschen als Wesen das zu Vernunft und Empathie fähig ist. Die Anerkennung des Tieres als fester Bestandteil der menschlichen Einheit wird visuell in Form eines Umschließens dessen durch seine menschlichen Partner dargestellt (Abb.29³⁰⁷/Abb.12³⁰⁸). Durch das Umschließen wird ein Moment sozialer Intimität verhandelt, welches dem Rezipienten deutlich vor Augen führt, dass dem Tier ein gewisses Maß an Du-Evidenz zugesprochen wird. Der Canine Hero korrespondiert aufgrund dieses Zuspruchs mit der Welt des Menschen und tritt als passendes Glied in diese über.

303 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 4.

304 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 5.

305 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 4.

306 Bellamy, Earl: The Adventures of Rin Tin Tin, ca. 20:59.

307 Bellamy, Earl: The Adventures of Rin Tin Tin, ca. 20:59.

308 Fitzhamon: Rescued by Rover, ca. 06:14.

12. AUSBLICK

Mit „der Dominanzverschiebung vom Kinofilm zum Fernsehen als dem zentralen Unterhaltungsmedium in den fünfziger Jahren“³⁰⁹ weitete sich die Rolle des Canine Heros von der abgeschlossenen Einheit des (Kino-)Films auf im privaten Raum konsumierte serielle Formate aus. Im Hinblick darauf beobachtet Olaf Stieglitz, dass der Hund nun auf zweifacher Ebene Einzug in den bürgerlichen Haushalt nimmt: „Man schaute mit ihnen fern, sie waren sowohl auf dem Bildschirm als auch davor in die gesellschaftlichen Prozesse involviert.“³¹⁰

Die Figur des Canine Heros, die sich parallel zur Entstehung des Erzählkinos etablierte, begleitet das Medium *Film* in seinen Fortentwicklungsphasen und bleibt auch mit Festsetzung der neuen Medienplattform *Fernsehen* in ihrer Darstellung stabil. Dabei formen sich aus dem Prototypen neue Variationen, die in ihrer Abwandlung schlussendlich immer auf den selben Typus – dem Tier als Partnersubjekt des Menschen - zurückgreifen.

Dem Prinzip der Serie entsprechend, welches sich nicht zuletzt darüber definiert, dass die Serie ihre Wirkung „vor allem aus der Wiederholung bekannter Elemente“³¹¹ schöpft, wird dieser Prototyp im Hinblick auf die fiktionale Tierserie nicht nur konstant in der Figur des Canine Heros weitergeführt, sondern setzt sich in jeder Form des TV Pets durch. So spiegeln sich spezifische Charakteristika des frühen Canine Heros in diversen Tierdarstellern fiktionaler Fernsehserien wieder. Neben Hunden wie Lassie und Rex erreichen auch andere, zum Teil exotische Tierindividuen als Heldenfiguren den Status eines menschlichen Filmstars. Da wären, um nur einige zu nennen, Flipper der Delfin, Fury der Hengst, Clarence der Löwe, Salem der Kater und Skippy das Känguruh.

309 Lowry: Filmstars, S. 5.

310 Stieglitz: Citizen Lassie, S. 230.

311 Keppler: Person und Figur, S. 80.

13. RESÜMEE: BESPRECHUNG DER THESEN

Ausgehend von der historisch-chronologischen Ordnung der wenigen ausgewählten Filmbeispiele lassen sich Beobachtungen anstellen, welche dennoch eine gewisse Form der Allgemeingültigkeit, zumindest im Hinblick auf eine anthropomorphe Filmgrammatik, vermuten lassen. Wie anhand der einzelnen Filmanalysen und vor allem durch die mittels letzterer vollzogenen Vergleiche aufgezeigt werden kann, wurde die Rolle aller genannten Canine Heros durch eine auf anthropozentrischen Aspekten beruhenden Darstellung zum stereotypen Abbild einer, durch das Aufkommen der Heimtierkultur im 19. Jahrhundert geschaffenen Wirklichkeit, stilisiert. Die Figur des Canine Heros fungiert gemäß These 1 und 3, seit ihrem Auftreten in *Rescued by Rover* konstant als Verkörperung einer Idealvorstellung des Heimtiers, welches sich als sichtbares und durch die „Schauanordnung“³¹² des Kinos les- und begreifbares animalisches Gegenüber auszeichnet. Dabei wird sie seit *Rescued by Rover* bis zur Etablierung des Genres des fiktionalen Tierfilms, sowie der Entstehung der fiktionalen Tierserie und dem TV Pet unter der Anwendung affiner Motive auf narrativer und visueller Ebene produziert.

Es lässt sich ein homogenes Muster in der Präsentation des Antagonist-Protagonist-Verhältnisses, der nonverbalen Kommunikation, der kognitiven Fähigkeiten und der Aufnahme des Tieres in eine menschliche Gemeinschaft erkennen. Über das Mittel der Absorption, sowie über das Zeigen markanter, sprich empathisch-emotional aufgeladener Momente, wie die Betonung des Tierauges erfolgt eine zielgerichtete Förderung der Vermittlung genannter Motive. Weiters zeichnet sich der animalische Darsteller im Allgemeinen durch seine auf freien Willen beruhenden kognitiven und kommunikativen Fähigkeiten aus, welche ihn als personalisierten Freund des Menschen nicht nur zu einer Projektionsfläche für menschliche Wünsche, sondern auch zum Du-Evidenten Tiersubjekt mit hohem Identifikationspotential instrumentalisieren.

Aus diesem Kontext ergibt sich die Feststellung, dass im Zentrum der Vermittlung permanent die Darstellung des Tieres als allwissender Held steht, der wesentlich zur Lösung des in der diegetischen Welt aufkommenden Konflikts beiträgt.

312 Nessel: Animal medial, S. 35.

Das Tier erfährt im Zuge seiner Bemächtigung durch Film und Fernsehen, ferner dem fiktionalen Tierfilm oder der fiktionalen Tierserie stärker denn je die Konnotation zum Familienmitglied, zum Kommunikationspartner, zum Beschützer und nicht zuletzt zum Retter. „Ortega [...] Gasset intendierte diesen Sachverhalt mit der bildhaften Formulierung, das [...] Tier sei ´eine Wirklichkeit zwischen dem reinen Tier und dem Menschen´.“³¹³ Das Tier wird „als passive Einschreibfläche menschlicher Interessen und Produkt kultureller Konjunkturen nur noch dekonstruiert“³¹⁴ und in stereotype Formen gegossen, welche einer Wunschimagination des Menschen entspringen.

Vor allem der Hund wird als Prototyp des Heimtiers intensiv herangezogen, um in einer utopischen Filmwelt, die nach einem konstanten Muster funktionierende Figur des Canine Heros, der Bedürfnisse und Wünsche des Menschen stillt, zum Ausdruck zu bringen.

Dabei beschränkt sich die idealisierte Darstellung des Canine Heros nicht auf die fiktive Welt. Zwar wurde mit Entstehung der Kinomaschinerie vorerst eine neue Plattform gefunden, um dem durch die Industrialisierung hervorgerufenen Kompensations- bzw. Eskapismusdrang des Menschen Raum zu geben. Diese wurde jedoch auf das empirische Erleben erweitert und so formte sich aus der, durch die scheinbare Freundschaftsbeziehung zwischen Mensch und Tier entspringenden Massenwirksamkeit des Canine Heros, gemäß These 2, letztendlich ein Bild des animalischen Darstellers, das dem Status des menschlichen Filmstars gleichkommt.

In diesem Kontext soll abschließend ein Zitat von Karen Duve und Völker Thies über Golden Boy Jr. angeführt werden:

„Er wurde zum Megastar, bekam angeblich wöchentlich Zehntausende von Fanpostbriefen und soll auf dem Höhepunkt seiner Karriere einen eigenen Chauffeur, einen eigenen Koch und einen eigenen von der Filmfirma Warner Bros. Gestellten Bungalow gehabt haben.“

313 Meyer: Der Mensch und das Tier, S. 24.

314 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 8.

14. SCHLUSSWORT³¹⁵

Das Tier stellt als Teil der fiktionalen Filmwelt nur ein idealisiertes Abbild dar. Ein sich völlig von der Wirklichkeit entferntes „Konzept[...] ‘Tier’“³¹⁶ wird vom „Autor ‘Mensch’“³¹⁷ produziert. Hartmut Böhme befasst sich in seinem Buch *Tiere. Eine andere Anthropologie* mit der Fremdbestimmung des Tieres und stellt folgende Frage ins Zentrum seiner Forschung: „Meint der Mensch nicht immer nur sich selbst, wenn er vom Tier spricht?“³¹⁸ und führt damit die Problematik der Vermenschlichung an, welche „den Menschen als ein animal rationale“³¹⁹ in den Mittelpunkt weltlicher Relationen stellt.

Als Konsequenz der unter dem Gesichtspunkt der Anthropomorphisierung manipulierten Darstellung verankert sich das Tier in seiner vermittelten Form in der Wahrnehmung des Menschen und popularisiert sich als mit den Konventionen der menschlichen Gesellschaft aufgefülltes Medium. „Wie bei Medien im Allgemeinen bringen sich die Tiere als Medien erst wieder in der Störung, der Unterbrechung der ‘anthropologischen Maschine’ in Erinnerung.“³²⁰ Durch das Verbergen jeglicher Transparenz kann sich das authentische Tier jedoch kaum zeigen.

Der penible Anthropomorphismus fiktionaler Filmformate führt nicht nur zur Akzeptanz einer prekären Tierwahrnehmung, sondern zu einem Verlangen nach dieser. Vor allem durch die fortlaufende Orientierung an bekannten Mustern, welche „die Balance zwischen innovativen und konventionellen Elementen“³²¹ bewahrt, eröffnet sich eine Erwartungshaltung gegenüber dem Tier, welche fordert, dass das tatsächliche Naturell des Tieres mit dem durch die Fiktion kreierten und dadurch Vertrauten und Verständlichen, konform geht.

315 Anm. d. Verf.: Die Auseinandersetzung mit der in dem Magazin „SYN“ veröffentlichten Text „Zoo Tycoon. Lenkung des animalischen Gegenübers“ zugrunde liegenden Thematik brachte vergleichbare Erkenntnisse sowie eine ähnliche Schlussfolgerung bezüglich der Wahrnehmung des medial dargestellten Tieres mit sich. Im Hinblick auf eventuelle inhaltliche sowie formelle Parallelen soll hiermit auf entsprechendes Magazin hingewiesen werden: Höller, Andres (Hg.)/ Palmanshofer, Hanna (Hg.)/Schweiger, Stefan (Hg.): SYN. Animalisch. Kreaturen und Kreationen. Band 4. LIT Verlag, Wien, Münster, 2012.

316 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 1.

317 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 1.

318 Böhme: Tiere, S. 9.

319 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S. 1.

320 Reichert: Huschen, Schwärmen, Verführen, S.5.

321 Eschke: Bleiben sie dran!, S. 15.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, inwiefern der Verfestigung des sich aus der Darstellung in der fiktionalen Welt herausbildenden Tierbilds in der empirischen Welt entgegengewirkt werden kann – oder muss. Weiters muss hinterfragt werden, weshalb eine solche Tierwahrnehmung in der empirischen Welt immer mehr an Popularität gewinnt und welche Formen von Tierdarstellung hinsichtlich der fortlaufenden Verklärung angemessener wäre.

Im Hinblick auf diese Fragestellung („What kind of imaginery would be more true to this position of animals in the world?“³²²) soll auf Jonathan Burts Buch *Animals in Film* und Ramón Reicherts Text *Huschen, Schwärmen, Verführen* verwiesen werden, welche sich der Dekonstruktion des Tieres als „network of human-animal relations“³²³ widmen.

322 Burt: *Animals in Film*, S. 187.

323 Burt: *Animals in Film*, S. 188.

15. QUELLENVERZEICHNIS

Ach, Johann (Hg.)/Stephany, Martina (Hg.): Die Frage nach dem Tier. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Mensch-Tier-Verhältnis. LIT-Verlag, Münster [u.a.], 2009.

Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Anonym: First film dogs. <http://bioscopic.wordpress.com/2008/11/14/first-film-dogs/>, In: The Bioscope. Reporting on the world of early and silent cinema, Zugriff: 12.07.2011.

Anonym(a): Tierfilm. <http://www.online-dvd-leihen.de/film-genres/tierfilm>, Zugriff: 14.05.2011.

ArtraArt: Animals: http://atributetoart.com/by_subject2.php?pageNo=5&nid=24, Zugriff: 26.02.2012.

Balázs, Béla: Montage. In: Helmut H. Diedrichs (Hg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Melies bis Arnheim. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

Barr, Charles: Before Blackmail. Silent British Cinema In: Murphy, Robert (Hg.): The British cinema book. Palgrave Macmillan, Houndmills, 2009.

Bartel, Pauline: Amazing Animal Actors. Taylor Pub., Dallas, Texas, 1997.

Beck, Ken/Clark, Jim: The Encyclopedia of TV Pets: A Complete History of Television's Greatest Animal Stars. Rutledge Hill Press, Nashville, Tennessee, 2002.

Beller, Hans: Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation. In: Sponsel, Daniel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. UVK- Verlag, Konstanz, 2007.

Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? In: Ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Wagenbach, Berlin, 1981.

Boch, Rudolf: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert. Oldenburg, München, 2004.

Böhme, Hartmut (Hg.)/Gottwald, Franz-Theo/Holtorf, Christian/Macho, Thomas/Schwarte, Ludger/Wulf, Christoph: Tiere. Eine andere Anthropologie. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2004.

Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

British Film Institute: Silent Film.
<http://www.bfi.org.uk/nationalarchive/about/exploring/silent.html>,
06.01.2012. Zugriff:

Brockhaus Enzyklopädie: Neo-Par. Band 13. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1989.

Brüggemeier, Franz-Josef (Hg.)/Rommelsbacher, Thomas (Hg.): Einleitung. In: Ders.: Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert. Beck, München, 1989.

Buchner-Fuhs, Jutta: Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert. Waxmann, Münster [u.a.], 1996.

Buchner-Fuhs, Jutta: Das Tier als Freund. In: Paul, Münch (Hg.): Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Schöningh, Paderborn, Wien [u.a.], 1998.

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

Condon, Dan: A forgotten hero. Strongheart - the story of the movies' first German Shepherd star. <http://www.silentsaregolden.com/articles/strongheartarticle.html>,
Zugriff: 19.11.2011.

Cook, Pam (Hg.): The Cinema Book. 2nd Edition. British Film Institute, London, 1999.

Curtis, Scott: Animal Pictures. In: Richard, Abel (Hg.): The Encyclopedia of Early Cinema. Routledge, Abington, 2005.

Daston, Lorraine (Hg.): Introduction. The How and Why of Thinking with Animals. In: Ders./Mitman, Gregg (Hg.): Thinking with animals. New Perspectives on Anthropomorphism. Clóumbia Univ. Press., New York, 2005.

DeCordova, Richard: Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America. University of Illinois, Urbana, [u.a.], 2001.
Derrida, Jacques: Das Tier, das ich also bin. Passagen Verlag, Wien, 2010.

Duve, Karen/Völker, Thies: Lexikon der berühmten Tiere. Von Alf und Donald Duck bis Pu der Bär und Leda's Schwan. Piper, München [u.a.], 1999.

Ehneß, Jürgen: Felix Saltens erzählerisches Werk: Beschreibung und Deutung. Lang, Frankfurt am Main, Wien [u.a.], 2002.

Eitler, Pascal: Stern(s)stunden der Sachlichkeit. Tierfilm und Tierschutz nach '1968'. In: Möhring, Maren (Hg.)/Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. Ed. Text und Kritik, München, 2002.

Engels, Jens Ivo: Tierdokumentarfilm und Naturschutz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Kommentar. In: Möhring, Maren (Hg.)/Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Eschke, Gunther/Bohne, Rudolf: Bleiben sie dran!. Dramaturgie von TV Serien. UVK-Verl.-Ges, Konstanz, 2010.

Friedewald, Dennis: Die Macht des Kinos. Filmgenres und Beobachtungen zu deren Rezeptionsgeschichte. Tectum- Verlag, Marburg, 2007.

Gallo, Joe: Flashback: New England Director Larry Trimble. http://www.imagenews.com/Archive/2000/MAR_2000/Text/FEAT06.htm, Zugriff: 12.12.2011.

Grabner, Gildis: Unvergessene Prominente der Tierwelt. Tierschutzzeitung Dr. Neumaerker, Wien, 2007.

Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor, Nr.4, 1996, S. 25-34.

Gunning, Tom: Editing: Temporal Relations. In: Richard, Abel (Hg.): The Encyclopedia of Early Cinema. Routledge, Abington, 2005.

Hallensleben, Silvia: Zur Schau gestellt. Was Kino und Zoo gemeinsam haben: Ein Bremer Symposium über Tiere im Film. <http://www.pnn.de/kultur/368378/>, Zugriff: 10.11.2010.

Heidiger, Vinzenz: Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung. In: Koch, Gertrud (Hg.)/Voss, Christiane (Hg.): Es ist als ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Fink, München, 2009.

Helbig, Jörg: Die Geschichte des britischen Films. Metzler, Stuttgart [u.a.], 1999.

Kessler, Frank: Attraktion, Spannung, Filmform. In: Montage/AV, Nr. 2/2, 1993, S.117-126.

Keppler, Angela: Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien. In: Montage/AV, Nr. 4/2, 1995, S. 85-100.

Kete, Katheleen: Verniedlichte Natur. Kinder und Haustiere in historischen Quellen. In: Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

Knoth, Esther: Die Beziehung vom Menschen zum Heimtier zwischen Anthropozentrismus und Individualisierung – Ein Gegensatz?. http://www.unidue.de/imperia/md/content/ekfg/sb_knoth.pdf, Zugriff: 13.08.2011.

Koch, Gertrud: Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung. In: Böhme, Hartmut (Hg.): Tiere. Eine andere Anthropologie. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2004.

Kocka, Jürgen: Bürger und Bürgerlichkeit im Wandel. http://www.bpb.de/publikationen/105FBZ,2,0,B%FCrger_und_B%FCrgerlichkeit_im_Wandel.html, Zugriff: 02.06.2011.

König, Flora/Schedl, Franco: Schnurren & Knurren. Tiere im Film. <http://www.film.at/id.10829880/detail.html>, Zugriff: 08.07.2011.

Kramer, Cheryce: Digital Beasts as Visual Esperanto. Getting Images and the Colonization of Sight. In: Daston, Loriane (Hg.)/Mitman, Gregg (Hg.): Thinking with animals. New perspectives on anthropomorphism. Clóolumbia Univ. Press., New York, 2005.

Lie, Sulgi: Kreatürliches Kino. Zur ästhetischen Egalität in Robert Bressons Tierbildern. In: Möhring, Maren (Hg.)/Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Low, Rachael: The history of the British film. 1969-1906. Volume I. Allen & Unwin, London, 1984.

Low, Rachael: The history of the British film. 1906-1914. Volume II. Allen & Unwin, London, 1997.

Lowry, Stephen/Korte, Helmut: Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Metzler, Stuttgart [u.a.], 2000.

Macnab, Geoffrey: Films that make you feel good. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/films-that-make-you-feel-good-1380271.html>, In: The Independent, Zugriff: 06. 06. 2011.

Macnab, Geoffrey: Searching for Stars. Stardom and Screen Acting in British Cinema. Cassell, London, New York, 1999.

McKernan, Luke: Fitzhamin, Lewin. In: Richard, Abel (Hg.): The Encyclopedia of Early Cinema. Routledge, Abington, 2005.

McShane, Clay/Tarr, Joel: Pferdestärken als Motor der Urbanisierung. Das Pferd in der amerikanischen Großstadt im 19. Jahrhundert. In: Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

Messerli, Alfred: Versuch über den Tierfilm. In: Osolin, Janis (Hg.): Film und die Künste: Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen. Band 35. Roter Stern, o.O., 1989.

Meyer, Heinz: Der Mensch und das Tier. Anthropologische und kultursoziologische Aspekte. Moos, Gräfelfing vor München, 1975.

Mitchell, Robert W.: Wie wir Tiere betrachten. Der Anthropomorphismus und seine Kritiker. In: Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 2000.

Möhring, Maren (Hg.): Haustierte. In: Ders./Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Möhring, Maren (Hg.): Tierfilme und Filmtiere. In: Ders./Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Möhring, Maren (Hg.): Wildtiere. In: Ders./Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Münch, Paul (Hg.): Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Schöningh, Paderborn, Wien [u.a.], 1998.

Mütherich, Birgit: Soziologische Aspekte des Speziesismus. In: Ach, Johann (Hg.)/Stephany, Martina (Hg.): Die Frage nach dem Tier. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Mensch-Tier-Verhältnis. LIT-Verlag, Münster [u.a.], 2009.

Nessel, Sabine: Animal medial. Zur Inszenierung von Tieren in Zoo und Kino. In: Ders. (Hg.)/Pauleit, Winfried (Hg.)/Rüffert, Christine (Hg.)/Schmid, Karl-Heinz (Hg.)/Tews, Alfred (Hg.): Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien Animals and the Cinema. Classifications, Cinephilias, Philosophies. Bretz + Fischer, Berlin, 2012.

Nohr, Rolf F.: Tarzans Gesicht und die „letzte Differenz“. In: Möhring, Maren (Hg.)/Perinelli, Massimo (Hg.)/Stieglitz, Olaf (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Nowosadtko, Jutta: Zwischen Ausbeutung und Tabu. In: Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

Pearson, Susan/Weismantel, Mary: Gibt es das Tier? Sozialtheoretische Reflektionen. In: Brantz, Dorothee (Hg.)/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Schöningh, Paderborn, Wien, 2009.

Portmann, Adolf: Ein Wegbereiter der neuen Biologie. Umwelt und Menschenwelt. In: Uexküll, Jakob von/Kriszat, Georg: Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Springer, Berlin [u.a], 1934.

Reichert, Ramón: Huschen, Schwärmen, Verführen.
<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/reichert.pdf>, Zugriff: 09.11.2010.

Robertson, Patrick: Das neue Guinness Buch Film. Studios, Stars & Sensationen aus der Welt des Films. Ullstein, Berlin, Wien [u.a.], 1993.

Russell, Allan/McWhirter: The Guinness Book of Records 1988. Guinness Publishing, Enfield, 1987.

Sachs, Wolfgang: Die auto-mobile Gesellschaft. Vom Aufstieg und Niedergang einer Utopie. In: Brüggemeier, Franz-Josef (Hg.)/Rommelsbacher, Thomas (Hg.): Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert. Beck, München, 1989.

Schlu, Martin: Das 19. Jahrhundert (1800- 1907). Eine Einführung.
<http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/neunzehntes/einfuehrung.htm>, Zugriff: 25.06.2011.

Schnerb, Robert: Das bürgerliche Zeitalter. Europa als Weltmacht (1815 – 1914). Kindler, München, 1971.

Serpell, James A.: People in Disguise. Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship. In: Daston, Lorraine (Hg.)/Mitman, Gregg (Hg.): Thinking with animals. New perspectives on anthropomorphism. Clóolumbia Univ. Press., New York, 2005.

Stepahny, Martina (Hg.): Der Mensch im Tier - Anthropomorphisierung und Funktionalisierung von Tieren im Zeichentrickfilm. In: Ders./Ach, Johann (Hg.): Die Frage nach dem Tier. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Mensch-Tier-Verhältnis. LIT-Verlag, Münster [u.a.], 2009.

Stieglitz, Olaf: Citizen Lassie: Tiere als bessere Staatsbürger um US-Fernsehen der 1950er Jahre. In: Ders./Möhring, Maren (Hg.)/Perinelli, Massimo (Hg.): Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne. Böhlau, Köln, Wien [u.a.], 2009.

Stöber, Rudolf: Mediengeschichte. Film-Rundfunk-Multimedia. Westdt. Verlag, Wiesbaden, 2003.

Street, Sarah: British National Cinema. Routledge, London, 2009.

Taylor, Basil: Animal Painting in England. From Barlow to Landseer. Penguin Books, Harmondsworth [u.a.], 1955.

Ullrich, Jessica: Die gewalttätige Bildwerdung des Animalischen. Tiere als Medien von Gewalt. http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/kume/ullrich_tier.pdf, Zugriff: 09.11.2010.

Wiedenmann, Rainer: Die Fremdheit der Tiere. In: Paul, Münch (Hg.): Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Schöningh, Paderborn, Wien [u.a.], 1998.

Zimek, Tatjana/Rygiert, Beate: Filmstars auf vier Pfoten. Deutschlands berühmteste Tiertrainerin erzählt. Franckh-Kosmos Verlag, München, 2008.

16. FILMOGRAFIE

Bellamy, Earl (Regie): The Adventures of Rin Tin Tin. Meet Rin Tin Tin, 1954 (USA). <http://www.tvclassicshows.com/free-tv-shows/the-adventures-of-rin-tin-tin/s1-ep01-meet-rin-tin-tin/>, Zugriff: 13.02.2012.

Edison, Thomas Alava (Regie): Electrocuting an Elephant, 1903 (USA). <http://www.youtube.com/watch?v=dZ0WN2lGqWo&feature=related>, Zugriff: 12.01.2012.

Fitzhamon, Lewin (Regie): Rescued by Rover, 1905 (UK). <http://www.youtube.com/watch?v=LlhNxHfyWTU>, Zugriff: 08.03.2011.

Skladanowskys, Max (Regie): Das boxende Känguruh, 1895 (D). <http://www.youtube.com/watch?v=Oe5xj4wKuUc>, Zugriff: 23.02.2012.

Smith, Noel Mason (Regie): Clash of the Wolves, 1925 (USA). In: The National Film Preservation Foundation: More Treasures from American Film Archives 1894-1931, Image Entertainment, o.O., 2004.

Smith, Percy (Regie): The Acrobatic Fly, 1910 (UK). <http://www.youtube.com/watch?v=8hlocZhNc0M>, Zugriff: 28.02.2012.

17. ABBILDUNGEN



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

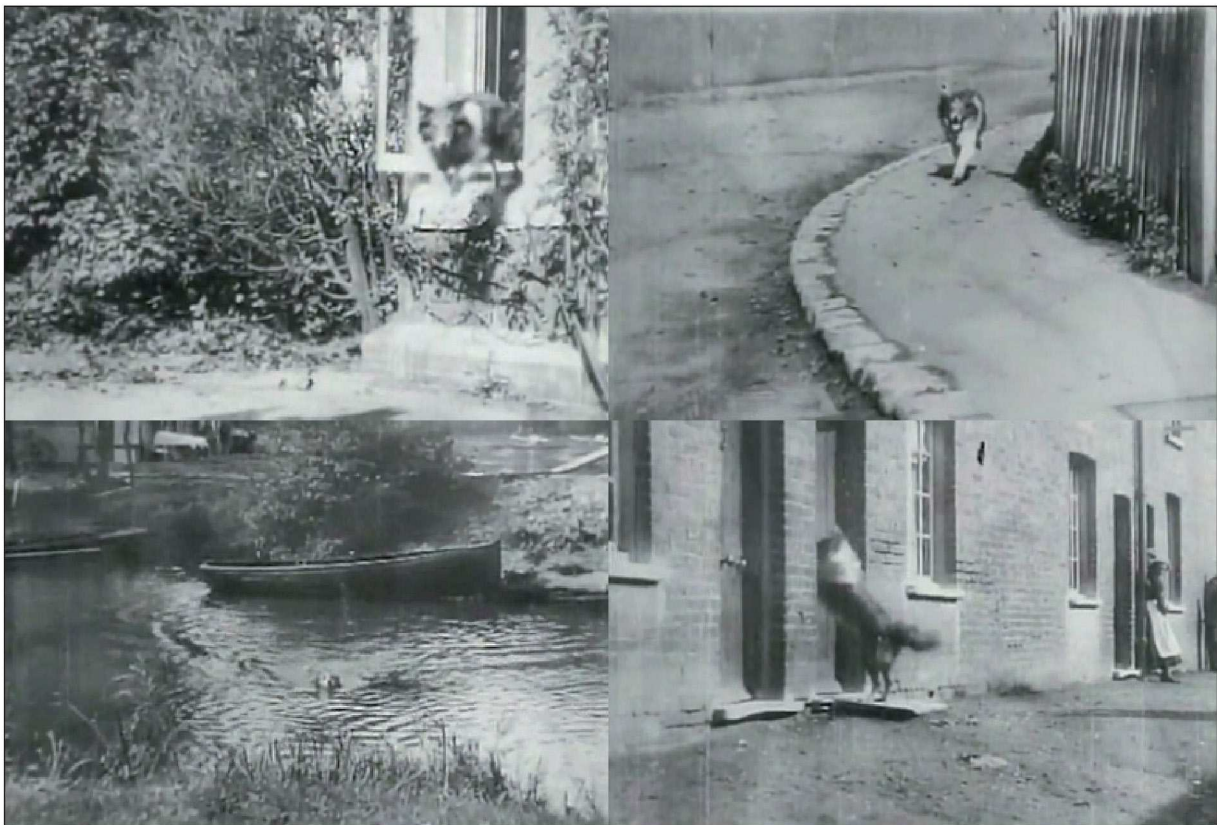


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

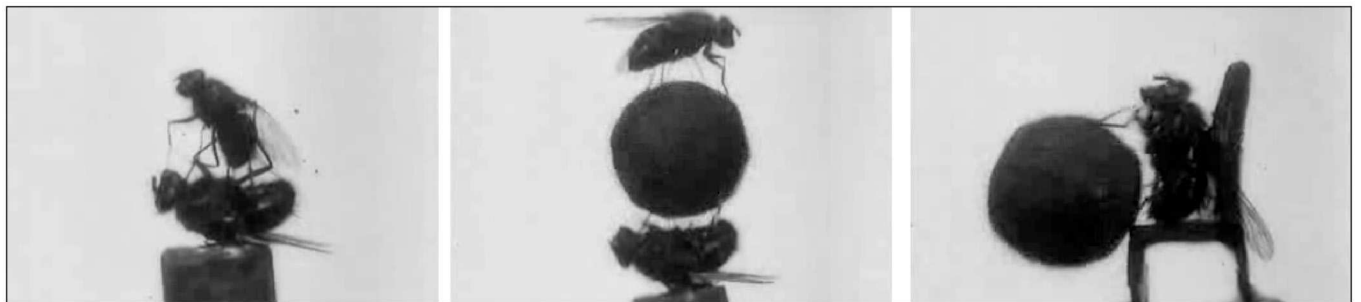


Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16

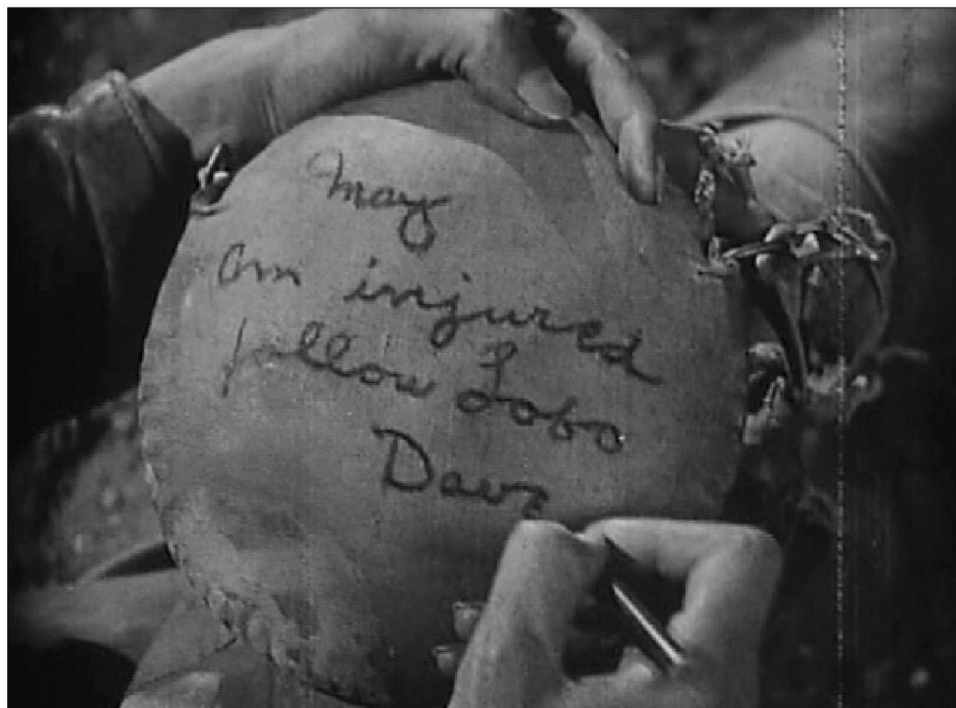


Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29

18. SEQUENZPROTOKOLLE

18.1 Sequenzprotokoll: *Rescued by Rover*

(00:00-00:03), Tableau-Einstellung (X)

1. Sequenz (00:03-00:48), Plot Point: Kidnapping (A)
2. Sequenz (00:49-01:10), Geständnis des Kindermädchens (B)
3. Sequenz (01:11-01:51), Suchmission des Hundes (C)
4. Sequenz (01:52-02:10), Arbeiterviertel (C1)
5. Sequenz (02:12-03:15), Dachboden (C2)
6. Sequenz (03:16-03:59), Rückweg des Hundes (D)
7. Sequenz (04:00-05:54), gemeinsamer Hinweg (E)/ Plot Point: Befreiung (E1)
8. Sequenz (05:56-06:24), wiedervereinte Familiengemeinschaft (F)

(00:20-00:23), Tableau-Einstellung (X)

Sequenztafel: *Rescued by Rover*³²⁴

Park	Haus	Route	Dachboden
	X		
A			
	B		
		C	
			C1/C2
		D	
		E	
			E1
	F		
	X		

³²⁴ Anm. d. Verf.: Vorliegende Sequenztafel orientiert sich an folgender Vorlage: Barr: Before Blackmail, S. 8.

18.2 Sequenzprotokoll: *Clash of the Wolves*

Vorspann (00:00-00:36)

1. Sequenz (00:36-02:50), Waldbrand
 2. Sequenz
A (03:02-03:55), Wolfsrudel lässt sich in der Wüste nieder
B (03:56-04:21), Dave Weston sucht Boraxvorräte
C (04:21-05:30), Kutschfahrt von Alkali Bill und May Barstowe zu Dave Westons Haus
 3. Sequenz (05:30-08:15), Zusammenfallen von A,B,C: Dave Weston und May Barstowe treffen aufeinander
 4. Sequenz (08:15-10:55), Wolfsrudel greift Kutsche an
 5. Sequenz (10:55-13:41), Evakuierung der Stadt
 6. Sequenz (13:41-16:20), Dave Weston trifft auf William Horton
 7. Sequenz (16:21-23:00), Jagd nach Lobo
 8. Sequenz (23:00-23:58), Lobo kehrt verwundet zum Wolfsrudel zurück
 9. Sequenz (23:58-31:10), Dave Weston nimmt den verwundeten Hund zu sich auf
 10. Sequenz (31:10-34:23), Lobo wird zum Heimtier
 11. Sequenz (34:23-39:51), Abholung des Gutachtens bei William Horton
 12. Sequenz (40:00-48:00), Dave Weston und May Barstowe im Haus ihres Vaters
 13. Sequenz (48:00-56:17), Dave Weston wird von William Horton verwundet
 14. Sequenz (56:17-01:01:30), Lobo greift William Horton an
 15. Sequenz (01:01:30-01:03:32), Lobo alarmiert May Barstowe
 16. Sequenz (01:03:32-01:13:11), Lobo tötet William Horton
 17. Sequenz (01:13:11-01:13:54), Die vereinte Familie
- Abspann (01:13:54-01:14:00)

18.3 Sequenzprotokoll: *The Adventures of Rin Tin Tin*

Vorspann (00:00-00:32)

1. Sequenz (00:32-02:11), Indianer greifen das Lager Fort Apache an
2. Sequenz (00:11-04:06), Offiziere werden über den Besuch von Colonel Barker informiert
3. Sequenz (04:46-05:50), Rusty erfährt, dass er das Lager verlassen muss
4. Sequenz (05:50-07:57), Rusty und Rin Tin Tin verstecken sich
5. Sequenz (07:57-09:33), Colonel Barker besucht das Lager Fort Apache
6. Sequenz (09:33-12:20), Colonel Barker inspiziert Sergeant Biff O'Haras Zimmer
7. Sequenz (12:20-13:11), Indianer kommen ins Lager Fort Apache um ein Treffen mit Colonel Barker zu fordern
8. Sequenz (13:11-17:04), Indianer lauern den Offizieren auf und überfallen sie
9. Sequenz (17:04-19:26), Rin Tin Tin benachrichtigt Leutnant Ripley "Rip" Masters. Die Indianer ziehen ab
10. Sequenz (19:26-21:12) Rusty und Rin Tin Tin werden offiziell als Soldaten anerkannt

Abspann (21:12-21:43)

19. ANHANG

19.1 Abstract

Vorliegende Arbeit bemüht sich um das Herausarbeiten gewisser Analogien sowie einer Wechselwirkung zweier Phänomene, deren Entstehung im 19. Jahrhundert anzusiedeln ist. Zum einen bringt das Zeitalter der Industrialisierung das Medium Kino bzw. Film und zum anderen die bürgerliche Heimtierhaltung hervor.

Nicht zuletzt aufgrund des zeitgleichen Entwicklungsprozesses erfolgt eine gegenseitige Beeinflussung, dessen Produkt in Form exemplarischer Film- und Fernsehbeispiele besprochen werden soll.

Dabei gilt das primäre Interesse fiktionalen Filmformen, da diese im Unterschied zu dokumentarischen – der These dieser Arbeit folgend – deutlich eine der Heimtiersentimentalität entsprechende fingierte bzw. anthropomorphe Tierwahrnehmung transportieren.

Im Bezug darauf wurde ein Spektrum an Literatur herangezogen, welches sich zum Teil explizit mit den technischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umwälzungen des industriellen Jahrhunderts auseinandersetzt. Weiters wurden Informationen aus Quellen gewonnen, die sich der Darstellung des Tieres im Film allgemein, sei es in dokumentarischer oder in fiktionaler Form, widmen. Ebenso fanden sich einige Bücher, die – zumindest in einige Kapiteln – konkret eine Querverbindung zwischen Heimtierkultur und fiktionalem Film als Thema behandeln. Als besonders erwähnenswert im Hinblick auf letztere Literaturgruppe erscheinen folgende Werke:

Burt, Jonathan: *Animals in Film*. Reaktion books, London, 2002.

Nessel, Sabine (Hg.)/Pauleit, Winfried (Hg.)/Rüffert, Christine (Hg.)/Schmid, Karl-Heinz (Hg.)/Tews, Alfred (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien Animals and the Cinema. Classifications, Cinephilias, Philosophies*. Bretz + Fischer, Berlin, 2012.

Paul, Münch (Hg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Schöningh, Paderborn, Wien [u.a.], 1998.

19.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Vor- und Zuname	Lisabeth Tauschitz
Nationalität	Österreich
Geburtsdatum	16. 06. 1988
Geburtsort	Klagenfurt
Kontakt	li.ta@gmx.at

Ausbildung

2007-2012	Diplomstudium an der Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaften
1998- 2006	BRG Viktring
1994- 1998	Volksschule St. Thomas